



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**“NO HAY COMO UNA CONTADORA PARA HACER CONTAR”:
METAPOESÍA Y MUJER POETA EN LA OBRA DE GABRIELA MISTRAL.**

TESIS PARA OPTAR LA GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA CON
MENCION EN LITERATURA CHILENA E HISPANOAMERICANA.

Autora:
Lorena Garrido Donoso

Profesor guía:
Dr. Grínor Rojo.

SANTIAGO, CHILE, AGOSTO, 2010

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi profesor guía, Dr. Grínor Rojo, por su apoyo y confianza en mi trabajo. Sin su estímulo nunca me habría atrevido a hacer mi tesis sobre Mistral, a quien, si bien leo desde niña, la gran admiración que le tengo me impedía hacer un trabajo sobre ella. También mis agradecimientos a Conicyt por haberme otorgado la beca que me permitió dedicarme exclusivamente a mi doctorado estos últimos cuatro años. Agradezco también a la Dra. Walescka Pino- Ojeda por facilitarme material de la biblioteca de la Universidad de Auckland que no se encontraba disponible en Chile, y por haberme entregado las primeras herramientas para el análisis de la poesía de mujeres cuando fui su alumna en esa universidad.

En un plano más personal agradezco a Ana Traverso, por su amistad y su estímulo durante el desarrollo de mi tesis. A Declan Patrick va mi cariño por su apoyo incondicional desde el otro lado del mundo, en momentos en que la soledad del trabajo de tesista me hacía ver todo negro. Mis agradecimientos también a Nicola Gilmour por sus consejos y su generosa ayuda en distintos períodos de mi trabajo.

A Pablo Duarte un especial reconocimiento por su apoyo y fe constante en mí y en mi trabajo, por su lectura y comentarios; por su paciencia y cariño para soportar mi carácter en tiempos de tesis.

Por último, quiero agradecer a Benito, por su silenciosa y fiel compañía a lo largo de este proceso, y para el cual, mi tesis era sólo un buen lugar donde reposar su felino cuerpo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del problema		
1.1 La reflexión metapoética en la tradición occidental		1
1.2 La metapoésía en Latinoamérica		5
1.3 La metapoésía y la mujer poeta		7
2. Objetivos		11
3. Hipótesis		13
4. Contextualización y valor de este estudio		14
5. Marco teórico y metodológico		19
CAPÍTULO I: METAPOESÍA MISTRALIANA		29
Introducción. Metalenguaje-Metapoésía		
1.1 La poesía como “Don”		33
1.1.1 La poesía como canto		33
1.1.2 La poesía como tesoro		51
1.1.3 La poesía como trascendencia		3
1.1.4 La poesía como reino		6
1.1.5 La poesía como camino a la infancia		71
1.1.6 La poesía como danza		75
1.1.7 La poesía como fuego		76
1.1.8 La poesía como sueño		82
1.1.9 Sobre la creación poética		87
1.1.10 Alusiones a la temática poética		90
2. La poesía como dolor		95
Conclusión		102
CAPÍTULO II: RETRATOS DE LA MUJER ARTISTA		104
2.1 La mujer fuerte		108
2.2 La maestra		110
2.3 La mujer poeta		120
2.3.1 Las “locas mujeres” artistas		140
2.3.2 La mujer poeta en <i>Poema de Chile</i>		16
		7
2.4. Mistral, Lucila y la fantasma		18
		3
Conclusión		18
		8
CAPÍTULO III: LA MUJER ARTISTA Y LA TRADICIÓN POÉTICA LATINOAMERICANA		19
3.1	Con	19
tenido metapoético relativo al canon		4
3.2	El	19
caso de los “recados”		8
3.3	Cre	20
ando un nuevo canon: De la “hermandad lírica” a la “hermandad artística”		9
3.4 Las redes de la contadora: el rol de las dedicatorias en la obra de Mistral		22

	7
3.4.1 Dedicatorias en <i>Desolación</i>	23
	0
3.4.2 Dedicatorias en <i>Ternura</i>	24
	3
3.4.3 Dedicatorias en <i>Tala</i>	25
	2
3.4.4 Dedicatorias en <i>Lagar</i>	26
	0
3.4.5 Dedicatorias en <i>Lagar II</i>	26
	5
Conclusión	26
	6
EPÍLOGO	26
	8
1. Metapoesía en <i>Almácigo</i>	26
	8
2. La mujer poeta en <i>Almácigo</i>	28
	2
3. Tradición y hermandad artística en <i>Almácigo</i>	29
	2
A MODO DE CONCLUSIÓN	29
	6
BIBLIOGRAFÍA	30
	1

INTRODUCCIÓN.

1. Presentación del problema

1.1 La reflexión metapoética en la tradición occidental

Esta tesis se propone como objetivo principal analizar en los poemas y la prosa de Gabriela Mistral la concepción que la autora tiene de su propia práctica en tanto mujer poeta.

La reflexión de esta naturaleza, es decir, la visión que el poeta tiene de su propio quehacer, tiene una tradición en la literatura moderna de Occidente, y su primer antecedente clásico es la *Epístola a los Pisones* de Horacio, más conocida como *Ars poetica*, texto de intención didáctica en el que el autor explícita su concepción de la poesía a la vez que da a los poetas jóvenes consejos para efectuar correctamente su labor. Después de ese inicio clásico, surgieron nuevos textos que planteaban una poética en forma lírica; dicha tendencia daría origen en España a las “artes poéticas”, las que eran más bien de tipo normativo ya que indicaban cómo se debía escribir poesía¹.

Un libro importante en este sentido es el del poeta francés Nicolas Boileau, *L'art poétique*, escrito en 1674, y que sigue el modelo de Horacio. En él Boileau da diversas

¹ Estoy consciente de que el panorama que intento delinear aquí es incompleto, puesto que, por ser un tema que siempre ha estado presente en la tradición poética, se hace imposible dar cabal cuenta de él en el reducido espacio del que dispongo, de modo que he incluido sólo aquellos autores y tendencias que considero más representativos.

indicaciones de cómo se debería escribir poesía, según lo demuestra este ejemplo tomado del Canto I: «Avant donc que d'écrire, apprenez à penser». También hace indicaciones específicas sobre la corrección de versos:

Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le sans cesse, et le repolissez,
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

Y, por último, indica que no todos tienen vocación de poetas: «Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent». (Canto IV)

Boileau seguía la tradición que comenzara Horacio y que ha sido denominada por Hugo Montes como «poesía como imitación»², pues se consideraba que una buena manera de preservar el lenguaje y las formas poéticas era imitar a los poetas clásicos. Esta tradición de imitación sufre un quiebre con la llegada del romanticismo y la búsqueda de la libertad individual³. Ello da origen a diversas versiones sobre el valor de la poesía⁴.

Una de estas tendencias es la de considerar la poesía como un medio de alcanzar la verdad, dándole gran valor a la intuición del poeta para percibirla. Es el caso del poeta alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843), quien hace constantes reflexiones sobre su quehacer y sobre cómo la poesía lo acerca a los dioses porque le permite comprender mejor el mundo. En el poema “A los jóvenes poetas”, donde les aconseja moderación, valora la humildad a la vez que reconoce el lazo entre el poeta y un orden superior representado por la naturaleza:

*¡Amad a los Dioses y acordaos de los mortales con benevolencia!
¡Odiad a la exaltación como al hielo! ¡No deis instrucciones ni descripciones
Cuando del Maestro os asuste,*

² Para un curso de poética, p 35.

³ En 1827, Víctor Hugo advertía en el prefacio de *Cromwell* sobre la importancia de liberarse de la imitación en el arte: “El poeta, insistamos sobre este punto, no debe pues seguir más que la naturaleza, la verdad y la inspiración, que es también una verdad y una unidad”(61).

⁴ Y no sólo sobre la poesía y el poeta, sino sobre el escritor y el artista en general, marcado en narrativa por el surgimiento de la novela de formación o *Bildungsroman*, surgida en Alemania a fines del siglo XVIII y cuyo ejemplo más conocido es el *Wilhelm Meisters* de Goethe, donde el héroe busca la autorrealización a través del servicio del arte. Para más información en el tema y su desarrollo en otros lugares ver Jerome Buckley, *Season of youth*.

*pedid consejo a la gran Naturaleza*⁵. (5-8)

Heidegger rescata esta visión en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, donde afirma: “Mientras el poeta se mantiene así, consigo mismo, en suprema soledad, bien atendido a su destino, es cuando crea, como representante del Pueblo, la verdad, y la crea en verdad para su Pueblo”.(38) Algo de esto se observa en algunos poetas de la llamada generación del '27 en España, como Vicente Aleixandre (1898-1984), quien atribuye al poeta conocimientos vedados para el hombre común:

Para ti, que conoces cómo la piedra canta,
y cuya delicada pupila sabe ya el peso de una montaña
sobre un ojo dulce,
y cómo el resonante clamor de los bosques se duerme
suave un día en nuestras venas. (“El poeta”, 1-5)

También aparece esta visión del poeta en algunos poemas de Luis Cernuda (1902-1963). Es el caso, por ejemplo, de “Río vespertino”:

Contemplación, sosiego,
el instante perfecto, que tal fruto
madura, inútil es para los otros,
condenando al poeta y su tarea
de ver en unidad el ser disperso,
el mundo fragmentario donde viven. (16-21)

Diferente a esta concepción del poeta será la del poeta romántico inglés John Keats, en su teoría conocida como “negative capability”, que él expone en una carta a sus hermanos George y Thomas, del 21 de diciembre de 1817. Según Keats, los grandes hombres, especialmente los poetas, tienen la capacidad de aceptar que no todo misterio puede ser resuelto, que no todo puede ser explicado: “when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”⁶. Esta idea aparece en varios de sus poemas, como “La belle dame sans merci” (1819), “To a nightingale”, “The fall of hyperion” y también en la famosa “Ode on a Grecian Urn”: “Beauty is truth, truth beauty,- that is all/ ye know on earth, and all ye need to know”. La

⁵ Agradezco la ayuda de Judith Blank en la traducción de este poema.

⁶ En J. A. Cuddon, *The penguin dictionary of literary terms ad literary theory*, 540.

poesía de Keats influenció a otros poetas, como Tennyson y Thomas Hood, y a escritores como Wilde, cuya perspectiva del “arte por el arte” se deriva de Keats.

Otra de las de las tendencias surgidas con respecto a la visión del quehacer poético y de la labor del poeta por parte de los propios poetas, surge en Francia, con el concepto de “Poesía pura”. Sus principales representantes son Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, influidos, a su vez por las ideas de Edgard Allan Poe en sus ensayos “The philosophie of composition” (1846) y “The poetic principle” (1848), en los que presenta a la poesía y la labor del poeta como una labor planificada, que no depende de la mera inspiración. Baudelaire recoge esta idea y la lleva más allá, llegando a considerar la desaparición del “yo”, de la presencia personal del autor, como lo que abre paso a la lógica interna de la obra. Lo anterior no significa, sin embargo, la ausencia en el trabajo de Baudelaire de una imagen de poeta y su quehacer. Basta con tomar un ejemplo de su libro *Las flores del mal*, “El albatros”, para comprobarlo y darse cuenta de que el poeta es visto por Baudelaire como un ser incomprendido, diferente del resto, cuya esencia no se encuentra en este mundo:

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher (13-16)

Mallarmé, influido por Baudelaire, cultiva también una visión de la poesía pura y la extrema. Para él, las palabras, “pueden crear la realidad o por lo menos una realidad superior” (Aguirre 41). El poema se construiría así en torno a una idea apoyada por imágenes, donde lo importante no es nombrado sino sugerido. Así encontramos el poema “Le sonneur” (“El campanero”), metáfora mallarmeana del poeta y su poesía:

Yo soy ese hombre, ¡ay!, de la noche deseosa
 inútilmente tiro el cable que llama al ideal
 Y la voz sólo me llega por migajas y hueca!
 Pero un día cansado de haber tirado en vano
 Oh, Satán! Quitaré la piedra y me colgaré

El poeta no puede alcanzar el ideal de obtener del lenguaje la belleza absoluta, no puede lograr el afán de perfección que tanto busca. La poesía es así un ideal y el poeta un trabajador incansable en busca de esa sonoridad que se transforma en lo absoluto.

Discípulo de Mallarmé, Paul Valéry dedicó parte importante de su trabajo a definir el lugar de la poesía y del poeta, y lo hizo no sólo a través de sus poemas⁷ sino que también en su prosa y en la enseñanza (no hay que olvidar que Valéry fue profesor de poética en el Colegio de Francia entre los años 1937 y 1943). En su *Teoría poética y estética* Valéry postula la importancia de la poesía en sí misma, de sus valores intrínsecos: “La Poesía se forma o se comunica en el abandono más puro o en la espera más profunda: si se toma por objeto de estudio es ahí donde hay que mirar: en el ser, y muy poco en sus alrededores.” (38) El poeta aparece definido como alguien que realiza una ardua labor al tratar de construir un universo poético sin tener un instrumento propio: “Un poeta es, a mis ojos, un hombre que, a partir de tal incidente, sufre una oculta transformación. Se aparta de su estado ordinario de disponibilidad general, y veo que se construye en él un agente, un sistema viviente productor de versos”. (90) Es decir, su práctica requiere una permanente reflexión sobre el uso de la palabra y los alcances del pensamiento poético.

Esta teoría de la poesía pura fue desarrollada en Inglaterra por Andrew Bradley en su libro *Poetry for poetry's sake* (1901). En Francia la encontramos en el ensayo de Henri Bremond *La poésie pure* (1926). Para Bremond, el poeta "concreto" se compone de elementos que pueden ser también expresados en prosa, y en consecuencia la poesía pura, en su abstracción, es inefable, como sucede en la lírica. Entre los seguidores de esta corriente en el mundo hispano, podemos mencionar a Juan Ramón Jiménez, León Felipe y Jorge Guillén. Este último se siente más cercano a Valéry que a Bremond “a quien critica que hable de la poesía en el poeta, de un estado poético, cuando no hay más poesía que la realizada en el poema”. (Montes 96)

1.2 La metapoésía en Latinoamérica

⁷ A propósito véase el poema “El cementerio marino”, considerado el prototipo de la llamada “poesía pura” y su reflexión sobre el poema y el proceso creador.

En Latinoamérica, sobre todo en lo que concierne a la metapoésía, es innegable la importancia de Rubén Darío (1867-1916). No sólo por su lugar en el desarrollo del modernismo, sino también por su influencia en los poetas posteriores. La poesía de Darío es una mezcla de distintas tendencias: el romanticismo y el parnasianismo, por una parte, unido a la visión del lenguaje de los simbolistas, y de Verlaine en particular. En su primer libro, *Azul* (primera edición 1888), aparecen varias alusiones al lugar del poeta en la sociedad, y aún más que en los poemas, en los escritos en prosa. Un ejemplo lo constituye “El rey burgués”, donde presenta un retrato bastante amargo del lugar secundario del poeta en la sociedad burguesa, de la imposibilidad de que ésta lo entienda. También es destacable el poema “A un poeta”, incluido en la segunda edición de *Azul* (1890). Ahí se insiste en que la poesía no surge de una mera inspiración, sino sobre todo del trabajo disciplinado e intelectual:

Deje Sansón de Dalila el regazo:
 Dalila engaña y corta los cabellos.
 No pierda el fuerte el rayo de su brazo
 Por ser esclavo de unos ojos bellos. (33-36)

En Chile, a principios de siglo, inicia su trayectoria Vicente Huidobro (1893-1948), en momentos en que aún el ámbito literario se encontraba fuertemente influenciado por el modernismo de Darío. Si bien esta influencia es notoria en el primer libro de Huidobro, *Ecos del Alma* de 1911, en sus obras posteriores se va alejando de esta corriente. En 1914 lee su conferencia “Non Serviam”, en la que “avanza teóricamente hasta el borde mismo de la nueva poesía, es decir, hasta los comienzos del vanguardismo: proclama la necesidad de una poesía que no siga siendo imitación de la naturaleza, imagen mimética, sino creación de mundos propios, independientes del mundo real”⁸. En *El espejo de agua* (1916) aparece su poema “Arte poética”, símbolo del creacionismo, llamado así porque para Huidobro el único deber del poeta es crear:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
 Hacedla florecer en el poema;

⁸ Federico Schopf, “Introducción a Vicente Huidobro” en http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayo_federico_schopf.htm 2 de septiembre, 2007.

Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios. (15-18)

Raúl Gustavo Aguirre reconoce que el real aporte de la visión creacionista de Huidobro a la poesía, y que en definitiva repercute en poetas españoles como Gerardo Diego y en el movimiento ultraísta, fue el centrarse en la estructura de la imagen, instando al abandono de imágenes especulares y sugiriendo reemplazarlas por imágenes creadas. (133)

De los otros muchos autores que han reflexionado sobre su oficio en Latinoamérica, conviene referirse a uno más, Pablo Neruda, principalmente porque su reflexión presenta grandes variaciones desde su “Arte poética”, de 1933, hasta su última poesía⁹. Si bien en el primer poema citado su visión caótica, así como su lenguaje, recuerdan a las vanguardias, su percepción de la labor poética pasará de ser una labor considerada artística “a ser instrumento para logros extra artísticos” (Montes 118). De la visión individualista del poeta, se pasa a la de un hombre en medio de los hombres; las del poeta es una voz que sirve a los intereses de aquellos que no la poseen:

Mis deberes caminan con mi canto:
soy y no soy: es ése mi destino
No soy si no acompaño los dolores
de los que sufren: son dolores míos.
Porque no puedo ser sin ser de todos,
De todos los callados y oprimidos,
Vengo del pueblo y canto para el pueblo:
Mi poesía es cántico y castigo. (“Así es mi vida” 1-8)

De esta manera se otorga al arte, y a la poesía en particular, un enorme poder de servicio y cambio¹⁰.

⁹ David Lagmanovich ha reconocido cuatro momentos en la reflexión metapoética de Neruda: 1933, 1950, 1958 y 1958. A propósito ver “Las arte poéticas de Pablo Neruda” *Espéculo* (Universidad Complutense de Madrid) nº 28

¹⁰ La llamada “poesía política” tiene sus propios antecedentes, desarrollo y representantes (entre los que destacan Walt Whitman y Vladimir Maiakovsky), los que superan el marco de este trabajo. Para un estudio más detallado, véase Raúl Gustavo Aguirre, *Las poéticas del siglo XX*.

1.3 La metapoesía y la mujer poeta.

No es necesario observar con demasiada atención para darnos cuenta de que las grandes corrientes del pensamiento poético y metapoético en Occidente han sido forjadas por una voz masculina que es la que finalmente se ha transformado en canon. Ello ha hecho que escribir, el apropiarse de una voz y, por ende, de una subjetividad, haya sido particularmente complejo para las escritoras y poetas; situación que se torna aún más compleja en el caso de las escritoras latinoamericanas. En este sentido, concuerdo plenamente con lo que ha sostenido Susana Reisz, quien afirma: “Huelga decir que, en el caso de las poetas hispanoamericanas actuales, la ‘cultura dominante’ es toda la tradición de la lírica occidental, en la que las ‘Safos’ o las ‘Sor Juanas’ son la excepción que confirma la regla del patriarcado poético”. (53)

Precisamente por ser una excepción, se hace necesario referirse a Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), quien entra a la orden de las monjas jerónimas para poder realizar libremente su vocación: estudiar y escribir. Allí escribe tres tomos de poemas de diversa variedad, dos obras de teatro: “Amor es más laberinto” y “Los empeños de una casa”, tres autos sacramentales, los *Sueños* (imitando a Góngora) y la “respuesta a Sor Filotea de la Cruz”. En este último texto, al menos en la superficie, pide disculpas por su sed de conocimiento. Este pedir disculpas es uno de los temas recurrentes en la escritura de mujeres y una de las “tretas del débil”, de acuerdo al muy citado artículo de Josefina Ludmer, escrito a propósito de la obra de Sor Juana. En él Ludmer afirma: “La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Como si una madre o un ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa”. (53) Este comentario de Ludmer nos sirve para fundamentar nuestra elección de analizar la escritura de mujeres, y en este caso particular, la de Gabriela Mistral, desde una perspectiva feminista, la única que a nuestro juicio nos puede entregar claves para reconocer las “tretas” utilizadas por Mistral para intervenir en un medio patriarcal y con las dificultades que implicó para ella definirse como poeta. Esto se refleja en sus

escritos, donde en general no hay un apropiarse de una voz como lo hace el poeta hombre para hablar de su oficio, sino que ello se hace entre líneas y siempre aminorando el valor de las propias palabras.

En el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), la poesía es un medio de encontrar consuelo frente a la adversidad. En su poema “A la poesía”, luego de pedirle a ésta que le envíe fuerza y sabiduría, comienza a insertar su labor poética en la de la tradición canónica de Petrarca y Homero, pero al hacerlo, inmediatamente se retrotrae para decir:

No tan ilustres huellas
seguir es dado a mi insegura planta.
Mas, abrasada al fuego que destellas,
¡oh, genio bienhechor!, a tu ara santa
mi pobre ofrenda estremecida elevo,
y una sonrisa a demandar me atrevo.

Es decir, hay también en Gómez de Avellaneda un rebajarse como poeta, al igual que sor Juana, ya que la mujer dentro de la poesía ocupa un rol secundario, lo que explica la falta de exponentes mujeres del género y también que, entre las que podemos contar, no siempre haya una referencia a la labor poética ni a la definición de una subjetividad, como ocurre en el caso de la mexicana María Enriqueta (1872-1968). No será así hasta la aparición de la uruguaya Eugenia Vaz Ferreira (1874-1924), poeta muy admirada por Mistral, que encontremos un ejercicio más consciente del escribir como mujer. Por ejemplo, un claro reconocimiento al don de la palabra en su poema “Canto verbal”:

A ti, palabra que tienes la magia
de sabiamente transmutar tu forma
y ajustarla a la loca trashumancia
de la maravillosa ánima viva....

La poesía es considerada canto, don y la riqueza más importante que le ha otorgado la vida:

Todo me lo diste, todo:
el ritmo azul de las cunas

en cuentos maravillosos
glosados de suaves músicas... (“Historia póstuma”)

Pero hay a la vez un reconocimiento de la dificultad de escribir, de alcanzar la perfección musical a la que aspiraban los simbolistas: “Grito de sapo, mueca/ de la armonía, sin tono, sin eco,/ llega hasta mí de las nocturnas charcas”. (“La rima vacua”).

En Delmira Agustini (1886-1914), existe la misma reflexión, la idea de que por más que ella se esfuerce nunca alcanzará dominar el arte de la poesía:

¿Y yo quién soy, que en mi delirio anhelo
Alzar mi voz para ensalzar tus galas?
¡Un gusano que anhela ir hasta el cielo!
¡Que pretende volar sin tener alas! (“¡poesía!”)

Con todo, pese a esta aparente sumisión, Agustini habla en el poema “Artistas” de la adversidad con que los poetas se deben enfrentar y reconoce que el desprecio es la mejor arma para enfrentarla. Es interesante que este poema ella lo dedique a su colega María Eugenia Vaz Ferreira, tal vez como una manera de expresar, sin decirlo, las dificultades de la mujer poeta para ejercer su oficio:

Alevosas y siniestras cuando tratan de atacaros;
Temerosas de la lumbre, siempre buscan el misterio.
Mas, burlaos de sus iras: ¡nada pueden! y el artista
Tiene un arma irresistible para ellas: ¡el desprecio!

De todas formas, su gran aporte, más que su poética, fue el haberse apropiado de una voz femenina que hablaba abiertamente del aspecto sexual del amor. Ello abrirá puertas a la escritura de poetas posteriores, como Juana de Ibarbourou (1892-1979), quien profundiza en el tema erótico.

Cercana de Gabriela Mistral, es destacable una figura contemporánea a ella y con quien la unió una gran amistad: Alfonsina Storni (1892-1938). Entre las poetas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, Storni es tal vez la más abiertamente consciente de su situación de mujer y de la desigualdad permanente que debe sufrir en un mundo de hombres. De esta manera, la poesía para ella es un medio de romper con la tradición patriarcal, de “liberarse” de ella. La mujer poeta tiene la posibilidad de dar voz a

las mujeres que no la tienen, aunque Storni reconoce, eso sí, que no siempre tuvo conciencia de ello. Como casi todas las poetas latinoamericanas de su tiempo, en los comienzos de Storni se nota un intento por seguir los patrones del romanticismo y del modernismo, es decir, el canon. Así escribe en “Bien pudiera ser”:

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
no fuera más que aquello que nunca pudo ser,
no fuera más que algo vedado y reprimido
de familia en familia, de mujer en mujer.
Dicen que en los solares de mi gente, medido
estaba todo aquello que se debía hacer...
Dicen que silenciosas las mujeres han sido
de mi casa materna...Ah, bien pudiera ser...
A veces en mi madre apuntaron anteojos
de liberarse, pero, se le subió a los ojos
una honda amargura, y en la sombra lloró.
Y todo esto mordiente, vencido, mutilado,
todo esto que se hallaba en su alma encerrado,
pienso que sin quererlo lo he libertado yo

Dentro de este panorama, Gabriela Mistral aparece desde el primer momento con una voz propia, diferente de las demás. Si bien al principio recoge diversas influencias (Martí, la Biblia, Dante, Tagore y los poetas rusos), siempre tuvo un estilo propio. Esto se deja ver ya en *Desolación* (1922) y se va acentuando a partir de *Tala* (1938) y en su obra posterior.

En Mistral, la reflexión sobre el quehacer del poeta es permanente. En sus comienzos toma la forma del artista en general y sus alusiones se acercan mucho a la concepción horaciana del arte poética: una serie de reglas e instrucciones para ejercer mejor la labor. Estas reglas se traducen en el “Decálogo del artista”, poema en prosa que aparece incluido en *Desolación*. Posteriormente, estas referencias serán menos explícitas, ya que no encontramos poemas que aludan directamente a este tema ni títulos que lo recuerden. Sin embargo, una lectura atenta permite detectar numerosas referencias al quehacer del poeta, el que es percibido como un don que otorga satisfacciones, pero que también se realiza con dolor, ya que implica renunciaciones. Se aleja Mistral entonces de las reglas sobre cómo escribir y se centra en la experiencia misma: la de la mujer poeta, tema que atraviesa toda su obra y desde el cual Mistral construye una subjetividad que reforzará en sus escritos en prosa

sobre la poesía, las labores artísticas en general y, especialmente, las realizadas por otras mujeres.

2. Objetivos

El propósito principal de este trabajo es estudiar en la poesía y la prosa de Gabriela Mistral la imagen de la mujer poeta/ artista, como una forma de adentrarnos en la constitución de su subjetividad. Creo posible acceder a ella si observamos cómo entiende y define su propia labor. Dicho de otro modo, mi intención es realizar un análisis metapoético desde una perspectiva feminista que incorpore también los aportes de la lingüística y el análisis del discurso en el caso de la prosa¹¹.

En un sentido más específico, busco:

- 1) definir la yo poeta presente en los poemas de Mistral viendo cómo ésta se sitúa en el mundo a partir de su oficio y cómo el ejercicio de este último la define;
- 2) observar los recursos de que esta voz se vale para situarse en un ambiente en que el canon está definido por su contraparte masculina;
- 3) analizar en la prosa de Mistral cómo ella define a la mujer artista y cómo a partir de su descripción de otras, se define a sí misma
- 4) realizar un estudio comparativo en la poesía y en la prosa, de la visión del quehacer poético que se desprende de la obra de Gabriela Mistral y de los distintos recursos utilizados en ambos géneros para lograr su propósito;

¹¹ La relación entre feminismo y análisis del discurso, es bastante próxima, si consideramos que los constructos sociales son construcciones discursivas. En este sentido recogemos lo afirmado por Giulia Coliazzini: “Hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción del producto y al mismo tiempo un intento consciente de participar en el juego político y el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad” en *Feminismo y teoría del discurso*, p 20.

- 5) observar, a partir los resultados surgidos a la luz de este análisis, la importancia de su contribución a la literatura chilena y, particularmente, dentro de la poesía de mujeres de su época.

Lo anterior me lleva a especificar mi corpus de trabajo, constituido por poemas que desde *Desolación* al *Poema de Chile* hacen alusión directa o indirecta al oficio creador. En cuanto a la prosa, me centraré en textos de diversa índole (recados, siluetas, elogios) en los que Mistral se refiere en forma crítica a la labor de alguna mujer artista; para este propósito, utilizaré la antología realizada por Pedro Pablo Zegers *La tierra tiene la actitud de una mujer* (1999), en particular la sección “Mujeres y oficios”. Para el estudio de las redes literarias que Mistral crea, me apoyaré, cuando sea necesario, en su correspondencia con otros/as escritores/as.

3. Hipótesis

Mi punto de partida es que para Mistral, la labor poética es de gran importancia, no sólo por su permanente presencia en sus escritos en prosa, sino también por la referencia tanto explícita como implícita que al respecto aparece en sus poemas. En ellos, se destaca particularmente la imagen de la mujer poeta y, en términos más amplios, el de la mujer artista, posiciones que aparecen en una situación contradictoria de insubordinación y a la vez sometimiento a los constructos patriarcales. Aunque esta contradicción ha sido destacada con anterioridad, mi hipótesis es que Mistral utiliza la poesía y también sus artículos sobre otras poetas y artistas, para legitimar su lugar en el mundo literario y en el mundo público y de esta forma, encontrar aceptación a las decisiones que para ello tuvo que tomar, particularmente aquéllas que dicen relación con su vida privada (no casarse, no tener hijos), renuncias que ella consideró necesarias para poder dedicarse a la poesía, que consideraba un don superior. La figura de la mujer poeta, desde mi punto de vista, viene a ser así un receptáculo donde confluyen sus motivaciones, sus deseos, su vocación y también los elementos que constituyen su proyecto, el cual, pese a sus aparentes contradicciones, creemos que sigue una línea bastante clara. Por cierto que esta línea no obedece a un feminismo radical, como han querido ver algunos, pero sí presenta ciertos signos de subversión, mayormente como es de esperarse, dada la naturaleza del género poético, en

poesía que en prosa. No obstante la preeminencia de la poesía, postulo que también la prosa era parte de su proyecto y que en cierta forma sería un apoyo de muchas ideas contenidas en su poesía. Aunque las características del discurso en prosa limitan la capacidad transgresora de Mistral, ello se compensa en la medida en que la prosa le da la posibilidad de llegar a un público mayor y de desenvolverse en un ámbito público donde la mujer es aún menos aceptada que en el de la poesía.

Este “proyecto” al que me refiero, si bien ha sido delineado en ciertos aspectos por algunas autoras¹², a mi modo de ver es mucho más claro y explícito y consiste en que Lucila Godoy tiene una idea clara desde el comienzo de que lo que quiere es dedicarse a la poesía y hacerse un lugar dentro del canon poético predominantemente masculino. Para ello, aplica diversas estrategias no sólo literarias y discursivas (uso de pseudónimo, contenido de sus poemas y artículos), sino que además se dedica a crear una red de contactos con distintos poetas y personalidades de la literatura latinoamericana con el propósito de insertarse en ella, para luego extenderse a otros lugares del mundo, creando una hermandad artística sobre todo con otras mujeres que escriben. Dicho de otro modo, la figura de mujer artista/contadora, que Mistral ilustra en su poesía y en su prosa, es la figura que ella busca ser en el mundo real, literario e intelectual de su tiempo.

4. Contextualización y valor de este estudio

Si bien en los últimos años ha habido un resurgimiento del interés por la obra de Gabriela Mistral, es importante recordar que no siempre fue así. Mistral sufrió de una

¹² Me refiero al trabajo de Licia Fiol Matta *A Queer mother for the nation*, donde la autora observa: “Close attention to Mistral’s corpus of prose works, which includes dizzying amounts of correspondence, speeches, newspaper articles, and consular reports, reveals an ambitious and brilliant woman who sought international fame and political power. She actualized all three of her ambitions –literary renown, international recognition, and a revered place in politics –in an extraordinary life”. (xvi). Por su parte, Ana Pizarro en *El proyecto de Lucila*, si bien se centra en su periodo en Brasil, sí reconoce que “para Lucila Godoy, la muchacha de Montegrande que nace en 1889 no existen, en principio, más límites que los del valle del Elqui, con su naturaleza vigorosa situada entre los montes del norte de Chile y el mundo campesino que la rodea. Pero ella tiene, a pesar de los obstáculos del medio, una inteligencia superior y quiere otro destino para sí misma. Como mujer, en un ámbito regional y proviniendo de un sector social de gente humilde, ella sabe que este destino tiene que construirse. Que nada le será dado”. (16) Personalmente, concuerdo con esta visión más que con la de Fiol Matta. A mi modo de ver, la ambición de Mistral surge de su condición socioeconómica; viene a ser su único medio de superar el destino que le esperaba como mujer de provincia y no creo que el desear poder político sea parte de su proyecto.

crítica bastante adversa que se traduciría a la larga en su decisión de vivir fuera de Chile y de nunca volver a vivir en su país¹³. Ejemplos de esta crítica negativa lo constituyen Omer Emeth al comienzo de la carrera literaria de Mistral, el crítico Pedro Nolasco Cruz ya en los años cuarenta, y Raúl Silva Castro que aún en 1961 comenta:

puede notarse que los libros siguientes de la autora (*Lagar y Tala* por ejemplo), no han sido objeto de comentarios útiles para el estudio, al parecer porque carecen de interés literario, y los críticos no queriendo comprometerse con opiniones de franca censura, han optado por el silencio (en Nómez 2000, 22).

Claramente, las razones de esta animadversión inicial hacia la obra (y también hacia la persona) de Mistral, se explican si consideramos que ella era una mujer “que escribió en un país en el cual la hegemonía cultural era y es fundamentalmente masculinista, letrada y metropolitana” (Oyarzún 1998, 23), situación que la coloca en los márgenes y que ha llevado también al efecto contrario: endiosamiento de su figura como madre frustrada y maestra universal¹⁴. Como ejemplos de esta segunda actitud hacia la obra de Gabriela Mistral, encontramos los trabajos de Virgilio Figueroa (*La divina Gabriela* de 1933), Benjamín Carrión (*Santa Gabriela Mistral* de 1956), Ciro Alegría (*Gabriela Mistral íntima*). Es importante considerar que esta veneración es hacia cierta Gabriela Mistral, y que por lo tanto, no fue necesariamente positiva, ya que contribuyó a crear un mito (reforzado por los gobiernos y los textos escolares), que llevó a que gran parte de la obra de Mistral, aquella que iba más allá de los poemas infantiles, fuera minimizada.

Afortunadamente, junto a esta corriente biográfica¹⁵, encontramos otra más centrada en su obra literaria, como lo es el libro de Gastón Von Dem Bussche (*Visión de una poesía*, 1957), quien ha continuado trabajando en la preservación de la obra de Mistral¹⁶.

¹³ Tal como ella declarara: “Yo confieso y en pleno, que hay en mí una criatura llagada por demasiadas experiencias vividas con mis compatriotas allá dentro de Chile, y afuera del país también. Una llaga que se hace con el resobo, la insistencia, la repetición de los años”, *Bendita mi lengua sea*, 192-193.

¹⁴ Este mito cobrará nueva vigencia en la época de la dictadura de Augusto Pinochet, en el que la imagen de Mistral como “madre de la patria” será utilizada convenientemente por los militares. A propósito véase *A Queer Mother of the Nation. The State and Gabriela Mistral* de Licia Fiol-Matta

¹⁵ Lo anterior no quiere decir que las biografías sobre Mistral hayan dejado de aparecer, muy por el contrario, el interés que su vida despierta es enorme y no ha cesado. Otras biografías de Mistral son, por nombrar algunas las de Laura Rodig, Mario Bahamonde, Margot Arce, Matilde Ladrón de Guevara, Fernando Alegría y ya más recientemente, Volodia Teitelboim.

¹⁶ Me refiero, entre otros textos a la edición realizada con Magda Arce en 1993: *Proyecto preservación y difusión del legado literario de Gabriela Mistral*.

Ya en los años setenta aparecen los trabajos de autores como Roque Esteban Scarpa, Luis Vargas Saavedra y Alfonso Calderón, estudiosos de la obra mistraliana, que a la vez intentan rescatarla a través de diversas compilaciones.

Sin embargo, no es sino a partir de la relectura de su obra en los años ochenta que va surgir una nueva visión sobre la escritura de Gabriela Mistral, una que intenta derribar las interpretaciones mitológicas, canónicas y hegemónicas, para tratar de acceder a la profundidad de su obra. Me refiero a los trabajos de autores como Jorge Guzmán, Mario Rodríguez y Patricia Pinto, que analizan nuevos aspectos de la poesía de Mistral, tales como la importante temática del cuerpo y, en el caso de Patricio Marchant, la inclusión de la perspectiva psicoanalítica en su libro *Sobre árboles y madres* (1984), algo inédito hasta entonces en los estudios mistralianos.

En esa misma década se produce un hecho que contribuirá al surgimiento de un estudio antihegemónico de la obra de Mistral: el primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana, que tiene lugar en Santiago en 1987 y del cual surgirá como resultado y producto el libro *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral* (cuya primera edición es del año 1997), que contiene contribuciones de autoras como Adriana Valdés, Ana Pizarro, Eliana Ortega y Raquel Olea, críticas que releen a Mistral desde una perspectiva feminista, que cuestiona los análisis del discurso canónico y patriarcal, mostrando una Gabriela Mistral diversa y múltiple, punto en el que creemos reside precisamente su riqueza como escritora y poeta¹⁷.

Ya en los noventa y siguiendo con la intención de leer a Mistral desde un nuevo enfoque, surgen distintas publicaciones. Entre ellas, *Re-leer hoy a Gabriela Mistral* (1997), surgido del simposio internacional que con el mismo nombre tuvo lugar en la Universidad de Ottawa y que reúne los trabajos de Jean Franco, Grínor Rojo, Naín Nómez y Jaime Concha, entre otros. Otra publicación colectiva relevante en esa misma década corresponde al número 3 de la revista *Nomadías* (1998), publicación dependiente del Programa de Género y Cultura en América Latina de la Universidad de Chile.

¹⁷ En este sentido, concuerdo plenamente con lo dicho por Eliana Ortega: “para revelar esta multiplicidad de sentidos de la imagen de la mujer en el discurso mistraliano, se hace necesario desconstruir y desmitificar los paradigmas culturales masculinos con que se ha leído hasta hace muy poco, y reconstruir su figura y configuración de mujer con el fin de liberar nuevos significados, nuevas lecturas de su creación”. En *Una palabra cómplice*, p 134.

A fines de los noventa, aparece el libro de Grínor Rojo, *Dirán que está en la gloria... (Mistral)* (1997), el cual integra los aportes del psicoanálisis y la crítica literaria feminista para desarrollar un análisis exhaustivo de la obra mistraliana; al ser a la vez un texto que recoge y crítica la amplia bibliografía sobre la vida y obra de Mistral, tiene un doble valor. Al año siguiente, aparece el libro *Para leer a Gabriela Mistral* de Ana María Cuneo, trabajo que se centra en el arte poética que se desprende de los textos tanto poéticos como en prosa de Gabriela Mistral.

En el año 2005, aparecen otros dos textos de gran relevancia: *El proyecto de Lucila* de Ana Pizarro, libro que podemos situar en el ámbito de los estudios culturales, y que recoge la vida y situación de Mistral durante su período en Brasil (1940-1945), época de la que poco se sabe y que Pizarro reconoce como de importancia en la formación de la identidad cultural y social de la poeta. El segundo es *Gabriela Mistral Soberbiamente transgresora* de Susana Münnich, que se interna en cuatro temáticas que ella considera centrales en la obra mistraliana: el oficio de escribir, madre, amor y dolor. Destaco, entre ellas, la referida al oficio poético por ser un tema relacionado con el que me interesa en la presente tesis.

En el año 2009, Raquel Olea publica *Como traje de fiesta. Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral*, en donde a la luz de los últimos descubrimientos respecto a su persona y su obra, analiza la figura de Mistral desde la complejidad de su situación de género reconociendo en ella una conciencia de lo femenino en el tema de la locura: “Algunos aspectos de la escriturara poética mistraliana podrían responder a esta propuesta¹⁸, la crítica actual se ocupa de liberar sentidos en sus textos. Mistral, más ambiciosa, instala la pregunta en el logos poético, explorando la producción de una razón femenina que ella llama “loca razón” (49).

Dentro de este panorama de los estudios mistralianos, mi trabajo surge del interés por conocer la obra de Gabriela Mistral, poesía y prosa, a través de la visión de la propia poeta sobre este quehacer. Esta pesquisa en la dimensión metapoética no es enteramente nueva, ya que, como vemos, ha sido tratada por Ana María Cuneo, Susana Münnich y

¹⁸ Olea se refiere aquí a la lectura de su obra desde un punto de vista feminista que se centre en la subjetividad del lenguaje femenino: Detenerse en el significante como potencialidad mayor que la otorgada por el significado instituido, el lenguaje femenino, según estas posiciones se levantaría como espacio de productividad de otro lenguaje, fuera de aquello que ha sido regido por el dominio de la ley de la razón, que no dejaría fuera los componentes de una lengua situada en la vida y no sólo en la conciencia.” (48-49)

también por Grínor Rojo; sin embargo, mi aporte intenta concentrarse en torno a un eje de estudio específico, constituido por la imagen de la mujer poeta¹⁹, y cómo dicha imagen se perfila y constituye en su poesía principalmente, pero también en su prosa. Ello implica, que a diferencia del estudio de Cuneo²⁰, el presente trabajo incluye forzosamente los aportes de la teoría feminista y también del psicoanálisis. Por otra parte, coincido con Münnich en que, en general, las lecturas que se han hecho de la poesía de Mistral son bastante restringidas, enfocándose en trozos de poemas y no en poemas completos o con un análisis de alto contenido biográfico, que es en definitiva extratextual. Por esta misma razón, me interesa estudiar poemas en su integridad, que aunque no todos los de Mistral, al menos aquellos que de alguna forma refieren a la temática que he elegido como eje de este trabajo²¹.

Con respecto al análisis de su prosa, si bien concuerdo con la afirmación de Grínor Rojo de que “en su mejor poesía Gabriela Mistral dice lo que no puede o no llega a decir en su prosa”²², también considero que esta última no es en absoluto desdeñable, ya que perteneciendo a un ámbito discursivo tan diferente del de la poesía, es esperable encontrar una manera distinta de expresar la subjetividad de su autora, porque efectivamente ambos géneros obedecen a objetivos diferentes. En este sentido, adscribo a lo afirmado por Ana Pizarro, quien observa que en la época en que escribe Mistral el ensayo “es un género esencialmente masculino, que interpela estéticamente, pero a partir de lo racional. Es un género de ámbito público: el propio discurso de la calle” (1997, 50), de modo que la subversión que Mistral ejercerá dentro de sus poemas tendrá otra faceta al escribir su

¹⁹ En su estudio, Münnich advierte que la importancia de la mujer poeta dentro de la poética mistraliana: “A partir de *Desolación*, percibimos en Mistral una unidad de sentido, algo que podríamos llamar su modelo, y al cual tentativamente denominaremos ‘mujer poeta’” y luego agrega “A pesar de la variedad de temas mistralianos, en que encontramos poemas a la naturaleza, al amor, a la maternidad, rindas, jugarretas, recados, nos parece que todos ellos se organizan en torno a ese modelo”. (26) Concuerdo en la importancia de esta imagen en la poesía y la prosa de Mistral, de ahí mi interés en dicha temática, pero discrepo en que pueda ser considerado un modelo para analizar toda su obra.

²⁰ Sin negar el valor de dicho estudio, creo que muchas veces al ignorar la teoría feminista e interpretar muchos textos como basados en hechos de la biografía de Mistral, se deja fuera una dimensión de gran riqueza poética. Un ejemplo lo constituye el análisis que Cuneo hace del ciclo “Locas mujeres”, que no comparto: “Ciclo unido a la más terrible experiencia personal de la autora, la muerte del hijo adoptivo, hecho que la hablante no puede asumir y desplegar desde la primera persona (...) La mujer protagonista de este ciclo está inmersa en la tragedia. Su decir es incomprensible y desvariado”. (133)

²¹ En ese sentido, mi análisis también se diferencia del de Münnich al no sólo considerar un corpus mucho mayor de poemas, sino al integrar el análisis de su prosa, que es algo de lo cual, dicha autora no se ocupa.

²² “Mistral en la historia de la mujer latinoamericana”, en *Re-leer hoy a Gabriela Mistral*, p 72.

prosa²³. Así, aunque estoy de acuerdo en que su discurso prosaico no es necesariamente feminista ni subversivo, sí creo despliega un mensaje de gran interés para la temática que me propongo tratar: la de la mujer poeta (a veces, también artista) y su quehacer.

²³ La importancia de la Mistral ensayista ha sido advertida por otros autores como Jacqueline Nanfito: “Mistral the essayist, appropriates the public sphere of male critical discourse by infusing the traditionally distant, overtly objective essay form with the informal, the intimate in order to engage in untraditional practices of interpretive power” (121),

5. Marco teórico y metodológico.

Tal como he explicitado con anterioridad, mi objetivo es releer la obra de Gabriela Mistral desde la perspectiva de la mujer poeta, de su imagen y la subjetividad que de ella se plasma en los textos. Para ello, parto de las siguientes premisas:

1. La reflexión sobre el quehacer poético es una constante en el desarrollo de la poesía de Occidente, lo que, por supuesto, también es comprobable en el desarrollo de la poesía hispanoamericana y chilena.
2. La reflexión del poeta sobre su quehacer está condicionada por la tradición poética misma y por otros factores, sociales, de género, etc.
3. En el contexto anterior, la reflexión de la mujer poeta tiene características propias, más aún en el caso de la poesía hispanoamericana moderna, como lo prueban los casos de Vaz Ferreira, Agustini, Storni y otras autoras.
4. Plantearse este tema en lo que concierne a Gabriela Mistral significa poner su pensamiento en contacto con el de sus pares al respecto y establecer, al mismo tiempo, su diferencia específica.

De los primeros dos puntos se deriva la importancia de considerar a esta tradición en el momento de realizar este análisis, lo que nos permitirá insertar la obra de Mistral dentro de ella y observar su peculiaridad. Los dos últimos puntos nos llevan a realizar un estudio que considera una perspectiva de género, la que nos ayudará a entender las diferencias de la temática que analizamos dentro de la escritura femenina, especialmente aquellas que dicen relación con la conciencia de una no pertenencia al canon, lo que hará de la voz poética de la mujer una entidad compleja, donde la subjetividad se desarrolla a partir de recursos específicos.

Si bien el material con el que trabajaré es principalmente poético, haré también un estudio de la prosa mistraliana.

En el caso específico de la poesía, el material será examinado con los instrumentos que la teoría crítica contemporánea ofrece para estos efectos, en lo que toca a la teoría de la poesía tanto como en lo que dice relación con los estudios de género y la crítica literaria feminista. En cuanto a lo primero, por ahora sólo adelanto que el concepto clave es, evidentemente, el de Jakobson: la noción de metalenguaje, definido como el lenguaje “que habla del lenguaje mismo”. (357) Dicho concepto, al ser trasladado al dominio de la poesía, conduce al de metapoesía, es decir, poesía que se refiere a la poesía misma, al poeta o al proceso de creación. El desarrollo de este concepto y sus implicancias teóricas las analizaré con mayor profundidad en el capítulo I que trata sobre metapoesía en la poesía de Mistral.

Con respecto a la crítica literaria feminista, me interesan especialmente los escritos teóricos tanto de la llamada línea anglosajona, desarrollada fuertemente a partir de los años setenta, como los de la corriente francesa. Reconociendo la diversidad en la literatura escrita por mujeres, creo que una base teórica que intente recoger distintos puntos de vista, puede ser muy enriquecedora para mi análisis, ya que tal como sostiene Kemy Oyarzún: “[D]ada la diversidad de condiciones en las que la mujer actúa, escribe e imagina en América Latina y en los países occidentales, parecería más adecuado operar con un concepto pluralista de literaturas femeninas...” (1989, 617)

Dentro de la corriente anglosajona, me interesa la obra de Elaine Showalter y su concepto de *ginocrítica*, que es “roughly speaking, historical in orientation; it looks at woman’s writing as it has actually occurred and tries to define its specific characteristics of language, genre, and literary influence within the cultural network that includes variables of race, class and nationality” (en Castro- Klarén 1989, 96). Considero que este enfoque puede ser de gran utilidad para mi trabajo, ya que me permite insertar a Mistral en su tiempo, no ver su obra como algo aislado, y apreciar así con más claridad sus diferencias con los poetas canónicos tanto como su diferencia con otras poetas. También destaco entre los aportes de Showalter, el concepto de “double-voiced discourse”, es decir, la idea de los dos discursos que existirían en forma conjunta en la escritura de mujeres: un discurso mudo y un discurso dominante, constituido por la herencia patriarcal. Esta ambivalencia discursiva es bastante patente en algunos escritos de Mistral.

Siguiendo con la corriente feminista anglosajona, recogemos la contribución del libro fundacional de Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The madwoman in the Attic* (1979), particularmente su concepto de “anxiety of authorship”²⁴: “a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her”. (49) Este temor surge del intento de las mujeres escritoras por escribir y desarrollar una voz en un ambiente dominado por el canon patriarcal, lo que genera diversas dificultades:

What the lives and lines and choices of all these women tells us, in short, is that the literary woman has always faced equally degrading options when she had to define her public presence in the world. If she did not suppress her work entirely or publish it pseudonymously or anonymously, she could modestly confess her female “limitations” and concentrate on the “lesser” subjects reserved for ladies as becoming to their inferior powers. (64)

Esta “ansiedad” hace que las escritoras formen una hermandad, en la que ellas reconocen a otras escritoras como modelos y también como compañeras de oficio, lo cual es muy cierto en el caso de Gabriela Mistral y se puede apreciar con mayor claridad en su prosa y la constante referencia a la obra de otras mujeres.

Con respecto a la corriente francesa, utilizaré los aportes de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva por ser autoras que han desarrollado la teoría de la diferencia sexual. Cuestionan la asunción lacaniana de que la feminidad puede ser vista sólo desde la perspectiva de la cultura fálica (donde hay una clara dominancia masculina) y buscan alternativas para superar esta idea.

En el caso de Cixous, me interesa particularmente su trabajo en conjunto con Catherine Clement, *The newly born woman*, en el que las autoras afirman que en cada cultura hay una zona imaginaria que es excluida y que debemos tratar de recordar. Toman

²⁴ Este concepto está basado en el propuesto por Harold Bloom “anxiety of influence” que él explica como un miedo y envidia edípica que los autores tienen de aquellos que los han precedido, lo que se traduce en una gran presión para librarse y romper con las influencias inmediatamente anteriores, un intento por matar al “padre” y adquirir una voz propia (ver introducción a su libro *Yeats*).

la idea de “orden simbólico” desarrollada por Lacan²⁵ y reconocen a la mujer como ente marginado de ese orden. Así la cultura hegemónica ha creado diversos mitos sobre la mujer (mujer como “hechicera” o “histérica”), lo que les ha negado voz y las ha dejado sin una historia real, la cual debemos rescatar:

Societies do not succeed in offering everyone the same way of fitting into the symbolic order; those who are, if one may say so, between symbolic systems, in the interstices, offside, are the ones who are afflicted with a dangerous symbolic mobility...And more than any others, women bizarrely embody this group of anomalies showing the cracks in an overall system”.(7)

Esta idea se transforma en una base productiva de análisis en el caso de la poesía de Gabriela Mistral, en la que la mujer poeta o artista suele ser identificada como “loca”, pero al mismo tiempo son precisamente los ciclos de poemas que llevan ese nombre los que poseen mayor riqueza poética rescatando a la vez el valor de la mujer artista. Volviendo a Cixous, nos parece rescatable la idea de que la mujer encuentra liberación a las represiones que le impone el orden simbólico del padre, a través de la escritura, y en particular la poesía: “poetry exists only by taking strength from the unconscious, and the unconscious, the other country without boundaries, is where the repressed women survive”(Cixous y Clément 98)

Por su parte, Irigaray advierte la inexistencia de la mujer en la teoría psicoanalítica de Freud y Lacan, al enfatizar la oposición visibilidad/ masculino, invisibilidad/ femenino que se encuentra la centro de éstas. Al considerarse lo femenino como contraparte de lo masculino, la mujer ha quedado fuera de la teoría porque en sí misma es una categoría sin esencia. Así propone deconstruir y rescribir las estructuras metafísicas retóricas subyacentes en los textos. Esta propuesta coincide en varios aspectos con la de Kristeva y su llamado a deconstruir la oposición identidad/ diferencia para poder así comenzar a

²⁵ Lacan reconoce dos etapas en la formación del individuo: lo simbólico y lo imaginario. Lo imaginario es un período pre-edípico en que el niño se considera parte de la madre, no hay separación entre él y el mundo. Con la adquisición del lenguaje se ingresa al orden simbólico, lo que implica aceptar el falo como representación de la ley del padre.

percibir el sujeto femenino. Lo relevante de estas posturas para nosotros radica en el poder entender la poesía de Mistral no sólo en su doble voz, teniendo en cuenta las influencias del canon en su obra, sino también porque le ofrece a la mujer la posibilidad de realizar una subversión de los sistemas masculinos de representación, algo que Mistral también realiza en distintos niveles, los que van desde el lenguaje que utiliza a la representación, precisamente, de la mujer poeta.

El concepto de deconstrucción, que he mencionado, es herencia de la teoría de la diferencia de Jacques Derrida, tomada por el postestructuralismo para desarrollar los conceptos de lenguaje y significado, conceptos básicos para internarnos en la subjetividad de la mujer. La idea central del postestructuralismo es que el significado no es fijo, así la teoría de la diferencia concentra nuestra atención en las implicaciones temporales del significado y como éste puede ser cuestionado. Me interesan especialmente las relaciones entre discursos, subjetividad y poder desarrollada por esta corriente, particularmente por el rol predominante que se le da al lenguaje en el desarrollo de las subjetividades. “Here the argument suggests that as language is multiple, varied with no guarantees of the transference of intended meanings, so too, subjectivity is multiple, varied, contradictory and processual” (Hughes 66). Lo anterior me permitirá analizar la literatura de distintas escritoras y la de Mistral en este caso particular, junto a los diferentes discursos que subyacen en ellas; dicho en términos de Derrida podremos “deconstruir”²⁶ los textos para observar la identidad sexual y social que subyace en ellos no como expresión de un yo unificado (que implicaría una visión esencialista, y por ende, sesgada)²⁷ “sino como una dinámica tensional cruzada por una multiplicidad de fuerzas heterogéneas” (Richard 1993, 41).

Ahora bien, volviendo a la crítica de Irigaray y Kristeva y reconociendo la orientación falocéntrica de Freud y Lacan, considero que los aportes del psicoanálisis son relevantes en un estudio sobre la escritura de mujeres por su contribución al entendimiento de la subjetividad femenina, ya que “is concerned first and foremost with the acquisition of

²⁶ Basada en el concepto de diferencia, la deconstrucción ve a la vida social como una serie de textos que pueden ser leídos de diversas formas. Políticamente, su propósito es llevar a una “appreciation of hierarchy as illusion sustained by power (...) there is no rational warrant for assuming that other imaginary structures would not be possible” (Boyne, 124).

²⁷ Sobre la crítica post- modernista al esencialismo de la primera “ola del feminismo” véase Assiter 1996.

what is assumed to be healthy, mature, gendered subjectivity. The basic psychoanalytic presupposition that gendered subjectivity is acquired rather than inborn” (Weedon, 80). Tanto Freud como Lacan han realizado aportes específicos que son muy útiles para comprender, precisamente, las barreras que presenta el sistema patriarcal. Conuerdo con Kemy Oyarzún (1989) que el gran aporte de Freud ha sido el reconocimiento del deseo y su importante papel como motor humano: “Las maquinaciones de la libido: el verdadero taller productivo del inconsciente, la economía del deseo, su trabajo obstinado, material, real, persistente”. (599) Por su parte, el gran aporte de Lacan es la integración que hace del consciente y el inconsciente en un marco lingüístico. Su valor es haber enfatizado la construcción de la identidad como un proceso social en lugar de biológico. (Hughes) Para comprender mejor el cruce entre la teoría feminista y el psicoanálisis, me parecen relevantes las contribuciones de Jane Flax, *Psicoanálisis y feminismo* (1995); y la compilación de Mabel Burin y Emilce Dio Bleichmar, *Género, psicoanálisis, subjetividad* (1996).

Unida a la base teórica que hemos delineado brevemente y que se ocupa de la literatura de mujeres en general, me parece necesario incorporar los estudios de otras autoras que se han dedicado específicamente al análisis de la escritura de mujeres poetas, como Jan Montefiore, en su texto *Feminism and poetry* (1997). En él se refiere a la marginalidad que sufre la mujer poeta cuando intenta realizar su quehacer. Montefiore argumenta que esta idea es herencia del mito romántico de la trascendencia. La idea del poeta como “a man speaking to men” excluye a las mujeres del discurso poético. Posteriormente, este mito ha sido transformado en una poesía de “women speaking to each other” aún negándole a la mujer la posibilidad de universalidad. La marginalidad de la mujer se ha observado en la privación del ámbito de lo público y a la relegación al ámbito de lo privado, pero es precisamente a partir de principios de siglo que parece producirse un espacio para la escritura de mujeres en América Latina y eso lo prueba el surgimiento de grandes poetas como Agustini, Storni y la propia Mistral.

Otro aporte considerable es el trabajo de Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996), obra de gran relevancia al analizar el tema específico de las poetas latinoamericanas. En su texto Reisz estudia la marginalidad de la poesía escrita

por mujeres, su lugar de “literatura menor”, según el decir de Kafka, y lo difícil que es para la poeta latinoamericana definir su subjetividad, apropiarse de una voz.

Surge así otro concepto con el que trabajaremos y que he mencionado varias veces en esta presentación y es el de “voz”. Nuestro punto de partida es el concepto que propone Susan Lanser: “When feminists talk about voice, we are usually referring to the behaviour of actual or fictional persons and groups who assert woman-centered points of view”(4). El apropiarse de una voz es también una manera por parte de las escritoras, de definir su lugar en el mundo literario y de constituir su subjetividad. El tema de la voz femenina nos parece trascendental para el estudio que intentamos realizar de la obra de Gabriela Mistral. También guía nuestra reflexión en ese sentido el *texto Reading the Feminine Voice in Latin American Women’s Fiction* (2002) de María Teresa Medeiros, por que trata este relevante tema de la “voz” en las escritoras latinoamericanas, haciendo una revisión de las principales teorías discursivas que se ocupan del tema. Ya desde un punto de vista más amplio, el análisis que Myriam Díaz-Diocaretz hace de la voz de la mujer, y su concepto “texto social”, creo que puede ser útil en la medida que tiene por objetivo revelar la estrategia dentro del plan artístico de una escritora o poeta. Tal como Díaz- Diocaretz lo explica, el texto social “allow us to apprehend instances of *representation and metatextual practices of writing*²⁸, linking in this way poetic discourse to the extra-textual world through the woman’s voice”. (116)

Por otra parte, tiene gran importancia para nuestro estudio el trabajo de Jean Franco, quien lleva la propuesta ginocrítica un paso más allá al explorar las relaciones de poder y el tema de la autoría textual, además de haber escrito específicamente sobre la obra de Mistral. Forman también parte de nuestra base teórica los artículos que surgen del “encuentro de escritoras latinoamericanas” que darán origen a *La sartén por el mango*: Eliana Ortega, Josefina Ludmer, Marta Traba y Sara Castro Klarén. Ello sin olvidar todos los estudios sobre Gabriela Mistral mencionados en la contextualización de este estudio, especialmente aquellos que la estudian desde la perspectiva que me interesa: Adriana Valdés, Ana Pizarro, Raquel Olea y Grínor Rojo.

Con respecto al material prosaico de Mistral que analizo, éste ha sido tratado en calidad de documento, como expresión en lenguaje directo de las opiniones de la poeta

²⁸ Itálicas en el original.

sobre las cuestiones que aquí nos interesan. Para ello y dentro del marco de este estudio, se hace necesaria la utilización de una base teórica adicional que nos permita dar cuenta de la ideología que subyace en el discurso de Mistral. Para estos efectos considero que lo más productivo es aplicar el método que el análisis del discurso proporciona. Mi argumento para tal elección es que los discursos, que son los que sustentan ideologías, están hechos de lenguaje, de modo que a través de un análisis del discurso se puede observar más claramente el programa de Mistral, sus intenciones y las estrategias discursivas que utiliza para traspasar su ideología al lector²⁹.

La estrecha unión entre feminismo y teoría del discurso ha sido destacada por varias autoras. Ya habíamos citado el argumento de Giulia Coliazzi, que aquí reproduzco por parecerme pertinente:

Hacer feminismo *es*³⁰ hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico- político, de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto y, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el juego político y en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la sociedad, hacia la utopía – una utopía indispensable- de un nudo donde exclusión, explotación y opresión no sean el paradigma normativo (20)

De los beneficios para los estudios de género desde una perspectiva que integre feminismo y teoría del discurso, también nos habla Patricia Calefato: “La tarea de interrogar al lenguaje sobre sí mismo, o, como se dice, de elaborar un metalenguaje, una translingüística, se le presenta a una mujer como tarea la constitución de interrogar la constitución del sí-propio y el sí de los otros”. (110) Por su parte, Patricia Violi advierte de la importancia del sujeto y en particular del sujeto femenino en un enfoque de este tipo: “Cualquier teoría del lenguaje es una teoría del sujeto”.

²⁹ Utilizaré como definición de *discurso* dada por Norman Fairclough: “to refer to the whole process of social interaction of which a text is just a part”. (2002, 20) Así como su definición de *ideología* “ ‘common-sense’ assumptions which are implicit in the conventions according to which people interact linguistically, and of which people are generally not consciously aware”. (2)

³⁰ Itálicas en el original.

Por todo lo anterior, mi intención es realizar en los textos en prosa de Mistral, un estudio desde la perspectiva del análisis crítico del discurso, que se diferencia del simple análisis del discurso porque analiza los textos dentro de un contexto social, teniendo en cuenta las relaciones de poder que operan al interior del discurso. Tal como lo define Norman Fairclough (2001), el análisis del discurso crítico “analyses social interactions in a way which focuses upon their linguistic elements, and which sets out to show up their generally hidden determinants in the system of social relationships, as well as hidden effects they may have upon that system” (4). Es decir, se trata de un tipo de estudio que se centra no sólo en lo dicho, sino principalmente en lo no dicho. Al respecto, Foucault sostenía que los significados del discurso se basan en lo que es dejado fuera de él (25) y es lo que intentamos recuperar: aquella parte del discurso que ha sido dejada fuera y que viene a llenar el vacío de una historia incompleta. Más aún si lo que analizamos son los escritos de una mujer que se atrevía a incursionar en el ámbito de la crítica literaria, un ámbito esencialmente masculino, lo que implica que una gran parte de pensamiento no será expresada abiertamente. Como afirma Gilbert: “women’s words, traditionally relegated to margins, *are* inevitable the signs of the repressed, enigmatic hieroglyphs of an absence violently striving to become a presence” (prólogo a Cixous, Xvii, Xviii)

De esta forma, la metodología que utilizaré en mi análisis prosístico es la desarrollada por Norman Fairclough en distintas publicaciones, como *Critical Discourse Analysis* (1995), *Language and Power* (2001) y *Analysing Discourse* (2003), no sólo por haber demostrado con su trabajo la gran aplicabilidad que tiene este enfoque para el estudio de las minorías, sino porque, precisamente, su objetivo es crear conciencia de las manipulaciones de las que somos objeto, de manera que, de alguna forma, se pueda revertir el discurso hegemónico³¹. Dicha creencia es una de las motivaciones para realizar este estudio, ya que, tal como he planteado con anterioridad, estoy cierta de que Mistral estaba consciente del poder de la palabra y las implicancias de su uso para lograr un cambio. Por ello, sostengo que sus escritos prosísticos eran una manera de reforzar ciertas ideas que aparecen en su poesía y que en conjunto, forman parte de su programa.

³¹ Fairclough reconoce la influencia de las teorías de Foucault en lo que respecta a las relaciones de poder y la “teoría de la acción comunicativa” de Jürgen Habermas, pero les critica ambas perspectivas el hecho de permanecer teóricas “not operationalized in the analysis of particular instances of discourse” (10), algo que el análisis del discurso crítico intenta corregir.

Con respecto a la división de los capítulos, el primero trata de la metapoesía, su importancia para conocer la visión literaria de un autor y también para acceder en parte a su subjetividad, algo particularmente importante cuando lo que analizamos es poesía de mujeres. De hecho, Iker González Allende (2004) ha visto una relación directa entre metapoesía y poesía de mujeres, lo que explica como una necesidad permanente de la mujer, (debido a sentirse en un ámbito del que ha sido excluida), de definir y situar su labor y los propósitos de ésta. Para ello analizo en forma temática y no cronológica, los poemas que considero tienen un importante componente metapoético relativo a la creación poética y la labor creadora, a sus efectos en la poeta y en su público.

El segundo capítulo sigue siendo sobre metapoesía, pero en este caso centrado en la mujer poeta, a veces artista. Me centro en el concepto de “Contadora”, que agrupa a ambas. Estos poemas siguen versando sobre la temática de la creación, pero los he incluido aquí porque la figura de la contadora (poeta, artista, bailarina) en ellos, es predominante. Además del análisis poético, relaciono algunos de los poemas de Mistral con los artículos en prosa que ella escribió sobre otras mujeres, ya que veo un claro correlato entre ambos, particularmente aquellos que pertenecen al ciclo “Locas mujeres”.

En el tercer capítulo estudio la relación de Mistral con la tradición. En un primer momento su poesía, algo que suele ocurrirles a las poetas al iniciar su carrera, sigue el modelo canónico. En ella, la poeta aparece alabando y reconociendo sólo a figuras masculinas como parte de su tradición poética. Postulo en este capítulo, que los Recados poéticos constituyen un punto intermedio entre esta escritura canónica y una centrada en la figura de la contadora y la formación de una tradición femenina, algo que queda aún más claro en su escritura en prosa donde esta visión sometida desaparece. En la segunda parte, analizo las redes que Mistral crea, consciente de que es una forma de concretar su proyecto de inserción en la tradición. Este análisis lo hago revisando una a una las dedicatorias de sus poemas, verificando datos y relaciones en parte de su correspondencia, constituida en su mayor parte por las nuevas cartas que llegaron a la Biblioteca Nacional al ser donadas por Doris Atkinson.

CAPÍTULO I: METAPOESÍA MISTRALIANA

Metalinguaje-Metapoesía

Tal como he señalado en el capítulo introductorio, la tradición del arte poética es de antigua data en la tradición occidental y su desarrollo se ha visto también continuado en la poesía de lengua española, con poemas de diverso tipo que han pasado a formar parte del canon poético latinoamericano.

En el caso de Gabriela Mistral, he establecido las permanentes alusiones a la poesía y al quehacer poético. Antes de analizar dichos poemas, conviene aclarar el concepto de metapoesía, el cual sirve de base a nuestra indagación poética. Como punto de partida hay que aclarar la distinción entre lenguaje primario y metalenguaje, distinción que como señala Coseriu (1972) es ya destacada por San Agustín, “desarrollada enseguida en la doctrina medieval de las *suppositiones* y retomada por la lógica moderna” (14). Esta distinción entre ambos tipos de lenguaje, retorna en varios autores con diferente nomenclatura: Hjelmslev (1943) hace la distinción entre lenguajes de connotación y metalenguajes; Jakobson habla de la autonomía del lenguaje para referirse a otros códigos y define metalenguaje como el lenguaje “que habla del lenguaje mismo”(357). Barthes (1964) hace la diferencia entre lenguaje-objeto y metalenguaje, siendo el primero la materia misma a la que está sometida la investigación lógica y el metalenguaje, el lenguaje en el que se lleva a cabo una investigación sobre el lenguaje, “pudiendo expresar en un lenguaje simbólico la estructura de una lengua real” (Pérez Parejo 2002, 114). De esta forma la literatura se convierte en un objeto contemplador y contemplado.

Dicho concepto, al ser trasladado al dominio de la poesía, conduce al de metapoesía, es decir, poesía que se refiere a la poesía misma, al poeta o al proceso de creación. En dichos poemas se “ofrecen presupuestos teóricos o programáticos que, tanto como se enuncian, se los ve en funcionamiento en el acto creador del poeta y del poema” (Castagnino 161). Esta práctica literaria que tiene por objeto el propio arte poético involucraría, de acuerdo a Ramón Pérez Parejo (2002), al menos tres dimensiones: “qué son estas palabras, qué relación establecen con el mundo, quién las emite.” (14)

En ese sentido, el valor del metapoema es significativo no sólo por el conocimiento que del programa de un poeta y su acto creador podemos obtener a través de él, sino también, como ha señalado Leopoldo Sánchez Torre, por el rol dinamizador que tiene la metapoésía en las expectativas y convenciones de la comunicación poética, ya que, “al proponerse como un discurso que revela y a la vez pone en cuestión su literariedad y su ficcionalidad, obliga al lector a mantenerse alerta ante los estímulos del poema, a percatarse de lo que por lo general pasa inadvertido” (118). De esta forma, advierte Sánchez Torre, el metapoema hacer sentir al lector inmerso en un plano ficcional, pero a la vez lo comunica con el exterior:

Porque la metapoésía habla de la poesía, pero al hacerlo, habla también – y sobre todo – del mundo. En otras palabras: si la metapoésía pone en evidencia el carácter ficcional del poema, no deja de advertir igualmente acerca de las “celadas” de la realidad “objetiva”. En realidad decir que el metapoema plantea que el lenguaje sólo puede hablar de sí mismo es una ilusión – una nueva paradoja - provocada, eso sí, por el propio metapoema. (118)

Esta aclaración con respecto a los alcances del metapoema es de gran importancia, si lo que pretendemos estudiar es la figura de la mujer poeta en Mistral, figura que si bien pertenece al plano ficcional, revela partes importantes del pensamiento, postura y subjetividad de su autora.

En este capítulo mi intención es analizar los poemas desde esta perspectiva metatextual, poniendo especial atención a la poesía, cómo es descrita, cómo es vivida por la poeta. Pese a que las referencias al lenguaje (poesía) y a quien las emite (la mujer poeta en este caso) van unidas, trataremos en lo posible de separar ambos ámbitos y centrarnos, por ahora, sólo en la visión de la poesía desprendida de los poemas de Mistral. Este criterio obedece al intento de profundizar más en ambas temáticas y poder dedicar un capítulo aparte a la figura de la mujer poeta, tema central de este trabajo.

Si bien es cierto que en un primer momento dentro de la poesía de Mistral (me refiero particularmente a *Desolación*), hubo una cierta unidad temática y una visión de la poesía relativamente homogénea, no creo que se pueda hablar de un “arte poética”

específico para cada libro de la poeta. Tampoco el análisis resistiría una visión cronológica debido a las múltiples y reiteradas correcciones que Mistral hacía de su trabajo y a la recurrencia y vuelta a algunas temáticas presentes en toda su obra³². De la imposibilidad de un estudio lineal nos habla el propio *Poema de Chile*, al ser una obra que ocupó varios años en la vida de la autora y que por ende, forzosamente debió coincidir con la escritura de otros de sus libros.

A muy grandes rasgos hay en la visión poética de Mistral un doble juego permanente: el de una poesía que se presenta a ratos como don, que le produciría dicha y consuelo frente al sufrimiento, y el de la poesía como una carga, como un don no pedido que en sí mismo le causa dolor.

La idea de la poesía como don y medio de expresar sus sentimientos se observa con más frecuencia en la poesía de su primera etapa, lo que es lógico si consideramos que tenía aún resabios románticos, como es el caso de casi todas las poetas que la precedieron (Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira) y sus contemporáneas en Latinoamérica (Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou). Tal como señala Naín Nómez (1997): “Tampoco son vanguardistas en sus primeras etapas, escriben en la segunda década del siglo con una bastardía modernista y romántica que bucea en forma libre la expresión personal de una escritura llena de ripios, pero apasionada y auténtica” (86).

La influencia romántica se relacionaría también con la idea de trascendencia que aparece en muchos poemas, aunque como veremos en nuestro análisis, esta idea no provendría siempre de un ideal romántico, sino que estaría influenciada por sus creencias teosóficas.

Hay, sin embargo, un segundo grupo en el que la poesía es vista como sufrimiento, al punto de renegar de ella o de cuestionarla, tal vez por las renunciaciones, las dificultades y dolores que implicaba para una mujer de su época dedicar su vida a la poesía. De todas formas, es una actitud frente a la escritura bastante moderna y adelantada para su época.

³² En efecto, como afirma Jaime Concha, ya en *Desolación* estaban presentes todas las temáticas y motivos que Mistral desarrollaría a posteriori. Ver “Tejer y trenzar, aspectos del trabajo en la Mistral”, 1997. En cuanto a las múltiples correcciones que hacía Mistral y a la luz de los nuevos hallazgos de material escrito por la poeta, afirma Luis Vargas Saavedra: “Y del mismo modo que Leonardo acumulaba bosquejos encima de bosquejos, ella vertía versos encima de versos, hasta que para ambos era necesario extraer a limpio esa batahola de ensayos. Entonces, algunas páginas más adelante, hallaremos la segunda versión y luego la tercera, la cuarta...Y a cada versión sucederán más variaciones expresivas y nuevas ocurrencias.” (*El Mercurio*, 16 septiembre, E19)

Ello sin contar con la reflexión y el juego permanente de Mistral sobre el plano de la ficcionalidad de su poesía, algo que se observa con aún más claridad en *Poema de Chile*.

Esta visión contradictoria de la poesía, y en general presente en gran parte de sus poemas, corresponde a lo que Dieter Oelker (1989) ha denominado “poesía dialéctica”, la cual

(...) se caracteriza por ir constituyendo su sentido a partir de la recurrencia de voces discrepantes. Identificarlo con sólo una de estas voces y las experiencias antagónicas que en ellas se actualizan, implicaría comprometer su comprensión. En cuanto a su origen (limitándonos a la obra de Gabriela Mistral), las voces dialogantes pueden provenir tanto de textos diferentes como pertenecer a un mismo poema. (98)

Teniendo en cuenta todo lo anterior, mi tesis es que Mistral ve a la poesía como un don superior, recibido y no buscado, lo que la apartaría del resto de los mortales, pero que a la vez implicaría una gran responsabilidad. Las dificultades que su labor implica, su búsqueda de la perfección probada en sus cientos de correcciones, y la trascendencia, junto a sus renunciaciones como mujer, la llevan a tener a la vez una visión de la poesía como dolor y, en algunos casos específicos, a renegar de ella. En la primera parte del capítulo, analizaré los poemas que considero se refieren a la poesía, al canto y a la labor poética en general donde predomina la visión de ésta como un don, sin que por ello no exista la aparición de la dialéctica que hemos mencionado.

En la segunda parte me referiré a un pequeño grupo de poemas en los que predomina la visión de la poesía como algo negativo y doloroso. Si bien, como he establecido con anterioridad, no creo en un arte poético específico para cada publicación de Mistral, sí hay ciertas variaciones en su visión a lo largo del tiempo, por lo que por razones más bien prácticas, respetaré el orden de aparición de sus libros dentro de cada temática de análisis.

1.1 La poesía como “Don”

Como mencioné con anterioridad, hay en la primera etapa de Mistral algunos resabios del romanticismo en los que la poesía es concebida como un don, y en este sentido agrupo aquí una serie de poemas, que a su vez podrían subdividirse de acuerdo a las distintas denominaciones que ella le da a este “don”: “canto”, “tesoro”, “copa”, “ensueño”. Lo que tienen en común estos poemas es que la poesía es descrita en ellos como un regalo, a menudo divino, como una fuente de riqueza, medio de expresión de sentimientos y también como un consuelo, lo que es bastante coherente con la visión romántica de la poesía y de la literatura en general.

1.1.1 La poesía como canto

La idea de la poesía como canto es de antigua data. Homero llamaba al poeta “cantor divino”. Curtius señala que “para el concepto ‘escribir poesía’, los romanos recurren al verbo ‘cantar’; la *Eneida* comienza con las palabras: *Arma uirumque cano*³³” (212).

En la obra de Mistral, el primero de los poemas de este tipo se encuentra en *Desolación* y se denomina “Credo”:

Creo en mi corazón, ramo de aromas
que mi Señor como una fronda agita
perfumando de amor toda la vida
y haciéndola bendita.

5 Creo en mi corazón, el que no pide
nada porque es capaz del sumo ensueño
y abraza en el ensueño lo creado
¡inmenso dueño!

10 Creo en mi corazón, que cuando canta
hunde en Dios profundo el flanco herido,
para subir a la piscina viva

³³ Cuya traducción sería “Canto las hazañas y el héroe”, cursivas en el original.

como recién nacido.

15 Creo en mi corazón, el que tremola
 porque lo hizo el que turbó los mares,
 y en el que da la Vida orquestaciones
 como de pleamares.

20 Creo en mi corazón, el que yo exprimo
 para teñir el lienzo de la vida
 de rojez o palor, y que le ha hecho
 veste encendida.

Creo en mi corazón, el que en la siembra
 por el surco sin fin le fue acrecentado.
 Creo en mi corazón siempre vertido
 pero nunca vaciado.

25 Creo en mi corazón en que el gusano
 no ha de morder, pues mellará a la muerte;
 creo en mi corazón. El reclinado
 en el pecho de Dios terrible y fuerte.

Lo primero que destaca, en mi lectura inicial del poema, es la presencia del elemento religioso, predominante en todo *Desolación*. De este modo, no debe extrañar que la labor de la creación poética esté relacionada de alguna forma con la obra de Dios como creador de todas las cosas. Tampoco es casualidad que el poema pertenezca al ciclo “Vida”, lo cual es coherente con la visión de los románticos, ya que como afirma Susan Kirkpatrick “(...) el yo poético que los románticos lucharon por construir era el ordenador del mundo a la manera de Dios.”³⁴ (34)

También podemos observar que en este poema, como en muchos otros de Mistral, la poesía es equiparada al canto, a la vez, fruto del ensueño. El ensueño es uno de los tres elementos que, junto al inconsciente y la imaginación, conformaban la creación poética en el romanticismo. El ensueño para los románticos era el momento preciso de la creación, un estado de semiinconsciencia. Gastón Bachelard, en su libro *Poética de la ensoñación*, relaciona a esta última directamente con el ánimo (la cual considera femenina) y la expresión de esta ánimo es la que el poeta transforma en canto:

³⁴ Hay que considerar que este Dios no es necesariamente el Dios católico, sino una figura creadora del universo. Mistral estaba profundamente influida por la doctrina teosófica en este y varios períodos de su vida.

Reparemos tan sólo en ese trazo de luz: *Anima* es la que sueña y la que canta. Soñar y cantar es el trabajo de su soledad. La ensoñación -no el sueño- es la libre expansión de toda *anima*. Sin duda con las ensoñaciones de su anima el poeta llega a darle a sus ideas de *animus* la estructura y la fuerza de un canto.(104)

En “Credo”, la ensoñación genera la creación y se encuentra a su vez en su corazón. No obstante, es interesante observar que el canto se presenta, en este caso particular, como surgido de la sangre del costado herido de Cristo, lo que hace que el poema renazca, y que viva eternamente (v.v. 10-12). La misma idea de trascendencia del canto se observa en la última estrofa (v.v. 25-29). La muerte no llegará al corazón del poeta, pues como Dios, renacerá y vivirá para siempre. Podemos adelantar aquí la relevancia del tema de la trascendencia en Mistral, que podría pensarse que tiene una motivación religiosa. Mi visión, sin embargo, apunta a que la poesía y oficio poético le ofrecen a ella, como mujer, la posibilidad de trascender sin la necesidad de seguir el camino marcado para las mujeres de la época: buscar esa trascendencia en el hombre, en el Otro³⁵. Como señala Grínor Rojo (1997), en poemas como “Credo”,

es la ausencia del amado la que genera condiciones favorables para una emergencia de la voz de la amada. En una pesquisa ulterior, a mí me sobreviene la sospecha de que este mecanismo de creación a partir de un tachado de El Otro y la consiguiente expropiación de su lenguaje (...) es una constante del discurso de la femineidad cuando ésta se halla a punto de abandonar el *sancta sanctorum* de sus refugios seculares. (44-45)

La presencia de la figura de Dios le sirve a Mistral para validar su discurso y en cierta forma hacer aparecer que la trascendencia viene de él. En ese sentido, aparece como la figura que ampara su labor creadora. Cumple, como advierte Grínor Rojo, la figura del Padre, apropiándose ella de su lengua, lo que validaría su posición en el mundo, o al menos

³⁵ Esta idea queda aún más claramente manifestada en poemas como “Todas íbamos a ser reinas”, que veremos con posterioridad.

vendría a suplir la figura del amado y de esa forma cumpliría el rol históricamente determinado para la mujer.

También encontramos en el poema la visión de la creación poética aún muy ligada a los sentimientos del *yo* “Creo en mi corazón, el que yo exprimo/ para teñir el lienzo de la vida/ de rojez o palor”(17-19): visión aún coherente con la de la poesía como expresión de los sentimientos del poeta romántico. Es importante, sin embargo, observar que el poeta no expresa todos sus sentimientos en el poema, ya que advierte: “Creo en mi corazón siempre vertido/ pero nunca vaciado” (23-24). Es decir, no todo se poetiza. Mistral está consciente de que el acto es creador y no una mera expresión de sentimientos y lo manifiesta claramente en estos versos. Por otra parte, se entiende que si bien no todo es poetizado, tampoco el material se acaba nunca pues todo es poetizable. Este último punto, observaremos más adelante, es el que genera en Mistral un incomodidad que la hace renegar muchas veces de este don.

Siguiendo con la visión del don de la poesía como canto, nos encontramos con el poema “Elogio de la canción”, también de *Desolación*. En él, Mistral repasa su visión de la canción, del acto creador, del material que compone la poesía, a la vez que destaca algunos de sus representantes. Veremos que se repiten algunas de las consideraciones que aparecen en “Credo” a la vez que se le da a la poesía un sitio superior:

*¡Boca temblorosa*³⁶,
boca de canción:
boca, la de Teócrito
y de Salomón!

5 La mayor caricia
 que recibe el mundo
 abrazo el más vivo,
 beso el más profundo.

10 En el beso ardiente
 de una canción:
 la de Anacreonte
 o de Salomón.

³⁶ Cursivas en el original.

15 Como el pino mana
su resina suave,
como va espesándose
el plumón del ave,

entre las entrañas
se hace la canción,
y un hombre la vierte
20 blanco de pasión.

Todo ha sido sorbo,
para las canciones:
cielo, tierra, mares,
civilizaciones.

25 Cabe el mundo entero
en una canción:
se trenza hecha mirto
con el corazón.

30 *Alabo las bocas
que dieron canción
la de Omar Khayyam,
la de Salomón.*

35 Hombre, carne ciega,
el rostro levanta
a la maravilla
del hombre que canta.

40 Todo lo que tú amas
en tierra y en cielo,
está entre tus labios
pálidos de anhelo.

Y cuando te pones
su canto a escuchar,
tus entrañas se hacen
vivas como el mar.

45 *Vivió en el Anáhuac,
también en Sión:
es Netzaguacoyotl
como Salomón.*

50 Aguijón de abeja
lleva la canción:

aunque va enmielada
punza de aflicción.

Reyes y mendigos
mecen sus rodillas:
55 mueve en ellas las almas
como las gavillas.

Amad al que trae
boca de canción:
el cantor es madre
60 de la creación.

*Se llamó Petrarca,
se llama Tagore:
numerosos nombres
del inmenso amor.*

Este poema, tal como advierte un paréntesis bajo el título, fue incluido en el libro *Canciones* del mexicano Jaime Torres Bodet y en cuya primera parte “Canción de las voces serenas”, aparece “Elogio de la canción” y “Envío” de Mistral (firmados por ella) y el poema “Se nos ha ido la tarde..” del propio Torres Bodet. Al menos en la edición que he revisado³⁷, el poema de Mistral figura como “prólogo” sólo en el índice que se encuentra al final del libro. El poema, destaca la importancia de la “canción” y de quienes la crean. La variedad cultural y temporal de los personajes que sirven de ejemplo es amplia: el griego Teócrito (310 a.C –260 a. C), el jonio Anacreonte (572-485 a. C), el poeta persa Omar Khayyam (1048-1131) y el azteca Netzagualcoyotl (1402-1472), el italiano Petrarca (1304-1374), el bengalí Tagore (1861-1941), todos acompañados por el autor del *Cantar de los Cantares* y el *Libro de los proverbios*, Salomón, quien aparece mencionado cuatro veces en el poema. Claramente Mistral quiere decir que la poesía, el “canto”, no es exclusivo de ninguna época ni cultura, sino un don que posee la humanidad: “La mayor caricia / que recibe el mundo” (v.v. 5-6). El canto es concebido así, como una caricia, un beso, un abrazo: “abrazo más vivo, / beso el más profundo”(v.v. 7-8), “Es el beso ardiente”(v. 9). El término que une a estos elementos es el del amor, que aparece insinuado a lo largo del poema y mencionado abiertamente en el último verso. Esta obra de amor surge de todo lo que hay en el universo, es decir, tal como veíamos en “Credo”, todo es poetizable: “Todo

³⁷ Editorial Cultura: México, 1922.

ha sido sorbo, / para las canciones: / cielo, tierra, mares, / civilizaciones.”(21-24). La canción, a la vez, lo abarca todo: “Cabe el mundo entero/ en una canción/ se trenza hecha mirto/ con el corazón” (v.v. 25-28). Lo anterior implica que la canción es vista como expresión de sentimientos, como un mundo que se mezcla con el corazón. De hecho en la quinta estrofa, la hablante especifica que la canción surge de las entrañas del poeta: “entre las entrañas / se hace la canción / y un hombre la vierte/ blanco de pasión” (17-20). Hay aún una concepción romántica de la poesía como expresión de sentimientos que coincide con el “verter el corazón” del “Credo”.

La poesía posee también el don de remecer al que la escucha: “Y cuando te pones / su canto a escuchar, / tus entrañas se hacen / vivas como el mar.” Este efecto no hace distinciones sociales, ya que: “Reyes y mendigos / mecen sus rodillas: / mueve en ella las almas / como las gavillas” (v.v. 53-56).

Es interesante observar que el poema, que intenta ser un homenaje a la canción en sí misma, termine siendo un homenaje a su creador, el poeta, y esto no sólo por la cantidad de ellos mencionados en estos versos, sino por el abierto reconocimiento que se les brinda: “Alabo las bocas / que dieron canción” (29-30); y por la superioridad que adjudica al poeta con respecto al hombre común: “Hombre, carne ciega, / el rostro levanta / a la maravilla del hombre que canta” (33-36). En esta superioridad, que como poeta debería incluirla, cuesta percibir a la mujer poeta que observaremos con más claridad en lo sucesivo. Aquí Mistral aún reconoce a una tradición que aunque, variada cultural y geográficamente, es todavía masculina. El poeta es aún un hombre³⁸. Es comprensible que, si aún no se ha despojado del todo de la estética romántica, y considerando además que es un poema-prólogo a la obra de un hombre poeta, quiera ella pasar desapercibida como voz femenina. Trata de alguna forma de negar su subjetividad, para transformarse así en una voz neutra, casi externa a lo que narra o en este caso “canta”. Esta es una actitud común en las poetas, ya que como plantea Jan Montefiore: “women poets have been much aware of the potential contradiction between their own marginal status as women and the high ambition implied in becoming a poet.” (2) Por esta razón podría parecer soberbio el incluirse a sí misma en esta lista de

³⁸ Esta tradición masculina, en la que ella se inserta en un primer momento, queda aún más clara en el poema “Mis libros”, donde va reconociendo cuáles han sido las lecturas que la formaron, aunque, a diferencia de “Elogio de la canción”, aquí sí se incluye a sí misma: “Os amo, os amo, bocas de los poetas idos, / que desechas en polvo me seguís consolando / y que al llegar la noche estáis conmigo hablando, / junto a la dulce lámpara, con dulzor de gemidos.” (Para un análisis más completo de este poema, véase el segundo capítulo).

grandes poetas y demuestra su admiración sin revelar, al menos de manera evidente (porque de todas formas hay implícita una opinión y conocimiento sobre cómo se gesta la canción), su subjetividad femenina. No obstante, esta aparente “sumisión” o distanciamiento, encuentra su contraparte en la penúltima estrofa: “Amad al que trae / boca de canción: / el cantor es madre / de la Creación” (57-60). Creo que no es casual que haya utilizado a la madre en lugar de padre, si bien no entraremos en las profundidades del tema Madre / Padre en Mistral³⁹. Al utilizar a la madre, está incluyendo al género femenino en la labor creativa. Reconoce entonces una dimensión femenina en la creación independiente de que el poeta sea o no hombre. Llama la atención que en este poema no se utilice la figura de Cristo o Dios, como en “Credo”, para hablar de creación. Es decir, de todas formas se introduce el tema de una subjetividad femenina que anticipa el rol que la maternidad tiene para Mistral y que hará suyo en la forma de creación poética.

Volviendo al tema de la poesía o “canción”, es destacable que ya comienza a mostrar esta doble dimensión que se observa con más claridad en poemas que analizaremos posteriormente: la canción también produce tristeza o al menos dolor: “Aguijón de abeja / lleva la canción: / aunque va enmielada / punza de aflicción” (v.v. 49-52). En una primera lectura, este dolor se puede relacionar con aquel que expresa el poeta o del que trata de librarse por medio del poema⁴⁰; sin embargo, en el caso de Mistral, y como veremos más adelante, este dolor se relaciona con el propio quehacer poético y con todo lo que ello implica en su condición de mujer de su tiempo.

Ya al final del ciclo “Dolor” de *Desolación*, encontramos “Palabras serenas”, donde se hace una pequeña referencia a la poesía, la cual puede no sólo ser un medio de exorcizar el dolor, sino también un medio de expresión de alegría o al menos de paz:

³⁹ Para ello ya existen excelentes análisis como los de Grínor Rojo, 1997 y Susana Munich, 2005.

⁴⁰ Esta misma idea de la poesía como medio de expresión del dolor se observa en “Nocturno”, la idea que veíamos en “Credo” de “verter el corazón” o al menos parte de él en la poesía: “Yo en mis versos el rostro con sangre, / como Tú sobre el paño le di.” (23-24) La poesía aparece como un medio de no sólo expresar sino de exorcizar el dolor, de entregar parte de uno, de dar “sangre del corazón”. En el “Decálogo del artista”, del mismo libro, Mistral reitera esta creencia: “darás tu obra como se da un hijo: restando sangre de tu corazón.” Estas ideas de poesía como servicio y entrega podrían estar influidas por sus creencias teosóficas y particularmente por las escrituras de Annie Besant: “...el hombre se vierte a sí mismo como una parte de la Vida Universal y en la expresión de esa vida él comparte la alegría de su Dios” (en Rojo 1995, 215).

- Ya en la mitad de mis días espigo
esta verdad con frescura de flor:
la vida es oro y dulzura de trigo,
es breve el odio e inmenso el amor.
- 5 Mudemos ya por el verso sonriente
aquel listado de sangre con hiel.
Abren violetas divinas, y el viento
Desprende al valle un aliento de miel.
Ahora no sólo comprendo al que reza;
10 ahora comprendo al que rompe a cantar.
La sed es larga, la cuesta es aviesa;
pero en un lirio se enreda el mirar.
- Grávidos van nuestros ojos de llanto
y un arroyuelo nos hace sonreír;
15 por una alondra que erige su canto
nos olvidamos que es duro morir.
- No hay nada ya que en mis carnes taladre.
Con el amor acabóse el hervir.
Aun me apacienta el mirar de madre.
20 ¡Siento que Dios me va haciendo dormir!

Luego de encontrarse en la mitad de su vida (“Ya en la mitad de mis días espigo”), la hablante reflexiona y demuestra su intención de cambiar la temática de su poesía: “Mudemos ya por el verso sonriente / aquel listado de sangre con hiel.” Tanto el canto como la oración son medios para soportar el dolor de la vida: “Ahora no sólo comprendo al que reza; / ahora comprendo al que rompe a cantar. / La sed es larga, la cuesta es aviesa;”. No sólo los elementos de la naturaleza, como el lirio, sino en especial aquellos que se relacionan con el canto, el arroyuelo, la alondra, ayudan a mitigar los dolores de la vida y producen la paz que lleva a aceptar la muerte.

Tal vez esta sea la razón por la cual este poema fue incluido al final del ciclo “dolor”, como una anticipación al cambio y la evolución que tendrá el tema de su poesía, dejando así atrás el tema del amante muerto. Aunque sabemos que el tema de la poesía, la mujer poeta, la muerte y la trascendencia, la acompañarán en el resto de su creación poética.

Además de los poemas en sí, hay una sección de prosa poética muy importante en *Desolación*, en la que hay numerosas referencias metapoéticas, particularmente en la sección denominada “El Arte”, la cual incluye: “La belleza”, “El canto”, “El ensueño” y el “Decálogo del artista.” No me detendré en “El canto”, por referirse directamente al tema de la mujer poeta, que retomamos en el capítulo siguiente⁴¹. Lo mismo ocurre con “El ensueño”, donde, pese a haber referencias a la poesía, éstas son inseparables de la figura de la mujer poeta, que aquí aparece, además, ligada a la de la maestra, de mucha importancia para nuestro análisis.

En el caso de “La belleza”, se sigue con el motivo de la canción:

Una canción es una herida de amor que nos abrieron las cosas.

A ti, hombre basto, sólo te turba un vientre de mujer, un montón de carne de mujer. Nosotros vamos turbados, nosotros recibimos la lanzada de toda la belleza del mundo, porque la noche estrellada nos fue amor tan agudo como un amor de carne.

Una canción es una respuesta que damos a la hermosura del mundo. Y la damos con un temblor incontenible, como el tuyo delante del seno desnudo.

Y de volver en sangre esta caricia de la Belleza, y de responder al llamamiento innumerable de ella por los caminos, vamos más febriles, más flagelados que tú.

Aunque hable de amor, la canción es una herida. Como he mencionado con anterioridad y como veremos luego en detalle, creo que Mistral asocia la poesía con canto, con alegría, con paz, pero el oficio poético es el que conlleva dolor. Este dolor lo explica más adelante, pero no sin antes criticar al “hombre basto”, al cual sólo lo “turba un vientre de mujer”. Y se extiende en esta crítica, que en un primer nivel intenta separar la poesía de lo terrenal: “Nosotros vamos turbados, nosotros recibimos la lanzada de toda la belleza del mundo, porque la noche estrellada nos fue amor tan agudo como el amor de carne.” Creo poder hacer aquí por lo menos dos lecturas: la primera que ya he mencionado, relativa al carácter espiritual de la poesía y por ende, a la diferencia del poeta como ser superior por

⁴¹ Como adelanto, puedo decir que vemos que quien canta es una mujer y a pesar de los obstáculos que tratan de cubrirla, “la sombra”, “su canción la yergue sobre el campo.”

poseer este don que lo aleja del “hombre basto”. Esta lectura sigue en la línea de los motivos románticos que identifica Kirkpatrick:

En esta formulación, el sujeto se aparta del mundo histórico que lo rodea, representándose como víctima de una sociedad hostil y como alma superior que rechaza la impropiedad de la sociedad. El yo que padece el *mal du siècle* se sume en la introspección, pues su fascinación con el juego interior de la fantasía, el impulso y la emoción compensa el dolor de su frustración y su soledad. (28)

Pero, si pasamos a un segundo nivel de lectura, veremos que para Mistral la poesía no sólo es espiritual, sino que sustituye al amor carnal. El cuerpo de la mujer, en el que encuentra placer el “hombre basto”, viene a ser reemplazado por la belleza del mundo y la labor del poeta es recoger esta belleza y entregarla de vuelta, ya que la gente común probablemente no podría notarla sin su intervención: “Una canción es una respuesta que damos a la hermosura del mundo. Y la damos con un temblor incontenible, como el tuyo delante de un seno desnudo.”

Nuevamente aparece el tema de la sangre, del dolor que produce el llamado de la poesía al no poder negarse a él⁴²: “Y de volver en sangre esta caricia de la belleza, y de responder al llamamiento innumerable de ella por los caminos, vamos más febriles, vamos más flagelados que tú.” Lo destacable de estas reflexiones es que, aunque Mistral evite reflejar su *yo* como femenino y hable de los poetas como un “nosotros”, claramente se está posicionando como una mujer poeta. Ya se comienza a perfilar esta figura que veremos recorre toda su obra, puesto que se refiere al placer del hombre al ver el cuerpo de la mujer, y no al sexo en general.

En el caso del “Decálogo del artista”, nuevamente surge el tema de la belleza, primer “mandamiento” del decálogo: “Amarás la belleza, que es la sombra de Dios sobre el Universo”. Aquí claramente el dios no es necesariamente el cristiano, sino en cuanto ser

⁴² Susana Munich (2005) ha notado que la presencia de la sangre es un rasgo común a todos los poemas de *Desolación*: “Es significativa la presencia de la sangre, que o tiñe el cielo de los ocasos, o colorea las hojas de los árboles, o mana de los costados heridos. El ánimo desde el que se observa y juzga la realidad es siempre oscuro, y salvo en el “Poema del hijo” y “Cima”, en que la yo marca negativamente esta tendencia suya a ver muerte y sufrimiento en todo lo que hay. Ella prefiere ser amarga y severa a engrosar la lista de gentes blandas de este siglo, que no reconocen que el centro de la vida es el dolor”. (244)

creador. De hecho, aclara en el segundo punto: “Aunque no ames al Creador, lo afirmarás creando a su semejanza.” En los puntos tres y cuatro da cuenta de lo que ya habíamos visto en “La belleza”: la poesía es espiritual, debe ser “alimento para el alma” y no “cebo para los sentidos.” Es además “ejercicio divino” y purificador para quien lo ejerce: “Subirá de tu corazón a tu canto y te habrá purificado a ti el primero” (VI)

Hay implícita una superioridad del poeta, en términos morales y espirituales. Con estos principios, queda claro que no cualquiera puede ejercer el oficio poético. También critica a aquellos que, creyendo serlo, se exponen al “mercado” en forma pública, haciendo gala de su inexistente don: “No la buscarás en las ferias ni llevarás tu obra a ellas, porque la Belleza es virgen y la que está en las ferias no es Ella.” (V)

También se repite el motivo del canto del poeta como consuelo al que sufre: “Tu belleza se llamará también misericordia, y consolará el corazón de los hombres.”(VII)

En el número ocho, vuelve a aparecer el tema de la creación, equiparado al de la maternidad: “Darás tu obra como se da un hijo: restando sangre de tu corazón.” La creación es además descrita como una fuerza que moviliza al artista: “No te será la belleza opio adormecedor, sino vino generoso que te encienda para la acción, pues si dejas de ser hombre o mujer, dejarás de ser artista.” (IX) Es destacable que Mistral acentúe la diferencia entre hombre y mujer y no utilice el genérico que la haría desaparecer. Esta contradicción es constante en ella, puesto que, como vimos en “Elogio de la canción”, la presencia de la mujer artista o poeta no es siempre clara.

Por último, en el punto diez se anticipa uno de los motivos que darán origen a una serie de poemas, en los cuales la poesía no es vista como don, sino como una causa de sufrimiento: “De toda creación saldrás con vergüenza, porque fue inferior a tu sueño, e inferior a ese sueño maravilloso de Dios que es la Naturaleza.” El no lograr esa perfección es la que le produciría dolor a la poeta. La naturaleza es puesta con mayúscula, a la par con Dios. La poesía no viene a ser una descripción de la naturaleza sino una creación a partir de ella, un sueño, tal como la naturaleza del mundo real lo es de Dios.

Siguiendo con la visión del poema como canto o canción, pasamos a revisar *Ternura*, libro publicado en 1924. Encontramos en él una serie de poemas que llevan en su título el de canción: “Dos canciones del zodiaco”, “Canción amarga”, “Canción quechua”,

“Canción de la sangre”, por nombrar algunos. Sin embargo, entre ellos se destaca uno que, precisamente, se titula “Mi canción”, por las reflexiones metapoéticas que presenta. En dicho poema, se recoge la misma idea encontrada en *Desolación*: la del poeta que posee un don, el que le permite realizar el acto de entrega que es el poema:

- Mi propia canción amante
que sin brazos acunaba
una noche entera esclava
¡cántenme!
- 5 La que bajaba cargando
por el Ródano o el Miño,
sueño de mujer o niño
¡cántenme!
- 10 La canción que yo prestaba
al despierto y al dormido
ahora que me han herido
¡cántenme!
- 15 La canción que yo cantaba
como una suelta vertiente
y que sin bulto salvaba
¡cántenme!
- 20 Para que ella me levante
con brazo de Arcángel fuerte
y me alce de mi muerte
¡cántenme!
- La canción que repetía
rindiendo a noche y a muerte
ahora porque me liberte
¡cántenme!

La canción es descrita en este poema como un medio para superar el dolor, pero al encontrarse la hablante “herida”, pide que los demás ocupen el rol que le es habitual como poeta (y que habíamos visto en el “Decálogo del artista”): el de entregar sus versos para alegrar o consolar a los demás: “La canción que yo prestaba / al despierto y al dormido / ahora que me han herido / ¡cántenme!”.

Como habíamos anticipado, es muy difícil separar, la reflexión metapoética de Mistral, de las referencias a la poeta misma. Si prestamos atención a la primera estrofa, vemos que esta canción/ poesía ocupa el lugar del amado y del hijo; es su amor, su creación de “madre”, en el sentido que vimos en “Elogio de la canción”. No obstante el consuelo que puede ofrecer un poema, la labor de creación poética no está exenta de mucho trabajo y renuncia: Mi propia canción amante / que sin brazos acunaba / una noche entera esclava”. Es decir, hay una separación entre la canción descrita como “sueño”, “salvadora de la muerte” y “libertadora”, de la labor que implica crearla.

Diferente es la función que la poesía adopta en el poema “Canto que amabas” de *Lagar*, donde vuelve a aparecer al poesía como canto.

Yo canto lo que tú amabas, vida mía,
por si te acercas y escuchas, vida mía,
por si te acuerdas del mundo que viviste
al atardecer yo canto, sombra mía.

5 Yo no quiero enmudecer, vida mía.
¿Cómo sin mi grito fiel me hallarías?
¿Cuál señal, cuál me declara, vida mía?

Soy la misma que fue tuya, vida mía.
Ni lenta ni trascordada ni perdida.
10 Acude al anochecer, vida mía;
ven recordando un canto, vida mía,
si la canción reconoces de aprendida
y si mi nombre recuerdas todavía.

Te espero sin plazo y sin tiempo.
15 No temas noche, neblina ni aguacero.
Ven igual con sendero o sin sendero.
Llámame adonde eres, alma mía,
y marcha recto hacía mí, compañero.

El canto en este poema es completamente diferente del que habíamos visto en los poemas anteriores. Hay una tristeza y melancolía que envuelven a todo el poema, ya que esta vez el canto va dedicado a un muerto. La poesía es una forma que la hablante utiliza

para mantener viva la memoria del amor que ya no está, a través del canto a las cosas que él amaba a la vez que le permite a él no olvidarla. Hay un claro elemento espiritista en este poema en el que la hablante piensa que el espíritu o sombra del amado ronda por ahí y puede oírlo, lo cual coincide con las creencias teosóficas y ocultistas de Mistral, particularmente en esta etapa de su vida, luego de la muerte de Juan Miguel Godoy⁴³.

La hablante teme perder el don del canto y volverse como cualquier persona, ya que reconoce que es la señal que la distingue de los demás y por la cual el espíritu del amado puede reconocerla: “Yo no quiero enmudecer, vida mía./ ¿Cómo sin mi grito fiel me hallarías? / ¿Cuál señal, cuál me declara, vida mía?”. El canto es además una manera de mantener su cordura que al parecer ella siente perdida: “Soy la misma que fue tuya, vida mía. / Ni lenta ni trascordada ni perdida”. Es importante esta declaración, si consideramos que en este mismo libro aparece el ciclo “locas mujeres”, lleno de referencias a la mujer poeta y que en *Lagar II* incluye los poemas “Dos trascordados” y “La trocada”. Es decir, el canto en este caso le permite “recobrar” el equilibrio emocional que ella siente perdido⁴⁴, en la medida que le permite comunicarse con el amado.

Este canto trasciende además el espacio temporal: “Te espero sin plazo y sin tiempo”. Ella espera que el canto traiga de vuelta al amado y la lleve a donde él se encuentra, lugar donde precisamente no hay tiempo ni senderos.

Esta idea de la poesía como canto liberador, como el que guía el camino hacia la otra vida y al sin tiempo, aparece en otros poemas de *Lagar*, como en “Puertas” de la sección “Vagabundaje”, pero que por referirse más bien a la mujer poeta, analizaré en el siguiente capítulo.

En *Poema de Chile*, las alusiones al canto son numerosas, pero al ser este un libro más cercano a lo autobiográfico, estas alusiones suelen ir relacionadas directamente con la

⁴³ Grínor Rojo, sostiene que Mistral tuvo un interés en el ocultismo que supera su etapa de juventud y al cual vuelve luego de la muerte de Yin-Yin: ‘No es que Gabriela Mistral abandone su relación con la Iglesia católica, sin embargo; el problema es que los recursos espirituales de los que dispone esa institución no le sirven de mucho en la grave circunstancia que por entonces la abrumba: “...no es consuelo lo que busco, es verlo, y en el sueño suelo tenerlo, y en sensaciones de presencia en la vigilia también, y de lo que de ambas cosas recibo es de lo que voy viviendo, y de nada más que eso”. (*Dirán que está en la gloria*, 210)

⁴⁴ Aunque sabemos que en el caso de Mistral, la locura se relaciona con el oficio poético, con la creatividad y con la labor artística y no con inestabilidad emocional o mental propiamente tal, sino el delirio poético.

mujer poeta, sin embargo hay en trozos de poemas referencias a la poesía como canto que beneficia al alma. Es el caso de “Mariposas” donde encontramos los siguientes versos:

Hablen y digan los míos
y canten en locos sueltos.
En todas las estaciones
40 el cantar aviva el seso
y pone a danzar el alma
Como en su día primero.
Yo también, mero fantasma,
estreno unos ojos nuevos. (37-44)

El canto nuevamente está ligado a la locura y, además de alegrar, de poner “a danzar el alma”, le permite a la poeta adquirir forma de fantasma y de esta manera volver a la tierra lejana “con ojos nuevos”.

En “La tenca”, también de *Poema de Chile*, aparece el canto en diversas formas, a la vez que nos ofrece una posible explicación de la dialéctica presente en sus poemas:

Como que ella nada fuese
por la color deslavada,
quédate bajo el peral
hasta que cante en su rama.

5 - ¿Y cuánto espero? ¿Hasta
que de cantar le dé la gana?

-Pero nos ve y por eso
ya empieza desaforada.

10 -Mama, mejor canta el tordo
cuando mira su nidada.

-Qué ganas de hacer disputa,
mi niño, cuando eso canta.
Aunque cantaban arriba,
yo bajé de donde estaban
15 y bajé, chiquito, sólo
por ver mi primera Patria,
y porque te vi vagar
como los cuerpos sin alma.
20 Calla tú ahora, que ya
no revuela y canta y canta.

¿Le has matado alguna cría?
Di.

-Pero esa no cantaba.

25 -No cantan cuando es tu antojo,
sino haciendo la nidada.

-Tanto que ya me enseñaste,
pero no a cantar tonada.

¿Tú no aprendiste a cantar
con esos que arriba cantan?

30 -Cuando ya calle la tenca
sigues tú. ¿No dices nada?

Tan lindo cantó la madre
que yo, fijo, la escuchaba
trepándome a sus rodillas
35 y escuchando embelesada.

El canto no me dormía,
que fui niña desvelada.
Pero calla y déjame
oírme esa bienhadada.

40 -¿Bienhadada dices? Sí.
Tal vez ellas tengan hada.

-Pero fuiste tú la que
me contaste que no hay hadas.

45 -Porque querías hallártelas
y no se buscan, que se hallan.

-Siempre, siempre tú diciendo
un sí y un no. ¿Por qué, mamá?

-Porque algunas cosas
son a la vez buenas y malas,
50 tal como ocurre con las hojas
de un lado aterciopeladas
y con el otro te dejan
con la palma ensangrentada.

55 Casi no parecen hojas,
parecen mujeres malas.

Este poema muestra a la hablante/fantasma hablando con el niño a la espera de que la tenca en el árbol comience su canto. El niño se queja de esta espera, y como respuesta, la mujer lo reprende por sus “ganas de hacer disputa” (v. 11), a la vez que le recuerda que dejó el canto que había en el cielo por venir a acompañarlo. De esto se deduce, que para Mistral el canto está presente en la otra vida, lo que lo liga a la trascendencia, tema que veremos con detalle más adelante.

La hablante le advierte al niño que la tenca no canta cuando él quiera sino que haciendo su nido. De esta forma el canto de la tenca, así como el del poeta, requiere de trabajo, es fruto de la dedicación y de saber “tejer” los elementos para formar un nido.

El niño le pregunta a la mujer si ella sabe cantar, si aprendió en el cielo. Ella evita responder, sólo recuerda el primer canto que escuchó de su madre y escucha a la tenca a la que llama “bienhadada”. A la pregunta del niño, sobre este término usado por la hablante, ella admite que las tencas pueden “tener hada”. De acuerdo a Cirlot, las hadas “simbolizan probablemente los poderes supranormales del alma humana, cuando menos en la versión esotérica” (242), lo cual es coherente con las creencias de Mistral. De modo que la tenca, por el hecho de cantar, tiene un don sobre el alma humana, así como los poetas. Este don, como hemos visto en otros poemas, no es accesible a cualquiera, de ahí que le haya dicho al niño que no había hadas, “Porque querías hallártelas/ y no se buscan, que se hallan” (v.v. 44-45). Por lo tanto, no cualquiera puede ver o “tener hada”.

La respuesta del niño ante esta explicación de la voz, deja claro que Mistral era consciente de la ambivalencia y contradicción presente en su poesía, en su visión de ella: “Siempre, siempre tú diciendo/ un sí y un no. ¿Por qué, mamá?” (v.v. 46-47). La respuesta de la fantasma a esta pregunta es de gran relevancia desde el punto de vista metapoético, porque lleva en sí la explicación de esta ambivalencia, ayudando a comprender la visión de don y dolor de Mistral, sobre la poesía: “Porque algunas cosas/ son a la vez buenas y malas” (v.v. 48-49); tal como el canto, el oficio poético, que como hemos visto, es un don de unos pocos, sirve para alegrar el alma propia y la de los demás, pero acarrea una cuota de dolor para quien lo realiza.

1.1.2 La poesía como tesoro

En *Tala* encontramos nuevas referencias al quehacer poético, particularmente en la sección titulada “Alucinaciones”⁴⁵. Hay que tener en cuenta que el tono de este libro es ya muy diferente al de *Desolación*. Tal como ha dicho Margot Arce:

the nature of its content, the poet’s subjective relationship to her verses and, in a certain way, the gesture of the gift offering. These poems are offered as fragments cut from the living body, which still retains the stumps and roots. The act of creation is seen as a release; a deep within the mutilated trunks, there remain the latest promise of a new forest (40)

Este gesto de ofrecimiento al que se refiere Arce, se observa en el poema “La copa”, donde la poesía está contenida en este objeto que es a la vez trofeo, “tesoro” y fuente de la que se puede beber:

Yo he llevado una copa
de una isla a otra isla sin despertar el agua.
Si la vertía, una sed traicionaba;
por una gota, el don era caduco;
5 perdida toda, el dueño lloraría.

No saludé las ciudades;
no dije elogio a su vuelo de torres,
no abrí los brazos en la gran Pirámide
ni fundé casa con corro de hijos.

10 Pero entregando la copa, yo dije
con el sol nuevo sobre mi garganta:
-“Mis brazos ya son libres como nubes sin dueño
y se mece mi cuello en la colina
de la invitación de los valles”.

15 Mentira fue mi aleluya: vedme.

⁴⁵ Como ha mencionado varios autores, Giordano (1989), Valdés (1990), Rojo (1997), Franco (1997). hay en la concepción de Mistral una directa relación entre la creación poética, la locura y su condición de mujer que escribe. Esto lo veremos con mayor detalle en el capítulo dos en nuestro análisis sobre “Locas mujeres” de *Lagar*.

Yo tengo la vista caída a mis palmas;
 camino lenta, sin diamante de agua;
 callada voy, y no llevo tesoro,
 ¡y me tumba en el pecho los pulsos
 20 la sangre batida de angustia y de miedo!

Este poema es rico en imágenes y, por ende, ofrece muchos elementos para realizar su lectura. Primero, es inevitable caer en la tentación de reconocer ciertos elementos autobiográficos de Mistral en el poema. Ella, que ha recorrido distintos lugares del mundo “de una isla a otra” llevando su poesía, “el agua”, contenida en la copa. Esta imagen de agua como poesía es recurrente en Mistral, quien considera que “poetizar es un hacer que fluye” (Cuneo 125)

“Si la vertía, una sed traicionaba”, creo se relaciona con el verso de “credo”: “Creo en mi corazón siempre vertido/ pero nunca vaciado”. Ello implica que hay algo de ella en su poesía, pero no completamente, pues ello significaría traicionarse a ella misma. Por otra parte, este oficio poético que la llevó por el mundo, la alejó de la vida convencional, del rol de madre reservado para la mujer. Liliana Trevizán considera que “la que habla este poema dice que no ha cumplido con lo que la sociedad esperaba de ella, no se ha sometido al poder, en ninguna de sus formas, una de las cuales -dicha como corolario- es que no ha tenido hijos” (124). Aunque concuerdo con esta lectura, también me parece importante observar que hay un deseo por parte de la hablante de liberarse de esta vida que le ha dado la poesía. Cuando la hablante cree estar libre, dice “Mis brazos ya son libres como nubes sin dueño/ y se mece mi cuello en la colina/ de la invitación de los valles” (v.v. 12-14). Es decir, la poesía no es vista como libertad, sino como limitante, en este caso para realizar su vida con libertad, sin renunciaciones, debido además a la concentración que implica realizar su oficio satisfactoriamente (lo que le habría impedido entre otras cosas “saludar a la ciudades”). La hablante manifiesta alegría por esta libertad; sin embargo, rápidamente su visión cambia al darse cuenta de que ya no posee nada en las manos: “Mentira fue mi aleluya: vedme./ Yo tengo la vista caída a mis palmas; / camino lenta, sin diamante de agua; /callada voy, y no llevo tesoro,” (v.v. 15-18). Por más que quiera cambiar de rumbo, ya no puede hacerlo, le angustia una vida sin poesía: “¡y me tumba en el pecho los pulsos /la sangre batida de angustia y de miedo!” (v.v 19-20).

Este miedo ciertamente se relaciona con el de tener una vida “normal y corriente” que es lo que habría logrado si no hubiera llevado la copa, pero es también un miedo a perder este don, a perder la posibilidad de expresarse por medio de la palabra. Un temor al silencio, a estar “callada”. Este silencio es, sin embargo, el que tuvo que sufrir la mayoría de las mujeres de su época y también las escritoras. El “angelic silence”⁴⁶, del que hablan Gilbert y Gubar, no es una opción para Mistral, por lo que la sola idea le produce inquietud.

El tesoro de la poesía, la copa, va más allá de lo literario, ya que a la poeta le da voz y por lo tanto, autoridad, y en el caso de Mistral, la posibilidad de una vida diferente a la que le habría correspondido como mujer de su época y condición social.

1.1.3 La poesía como trascendencia

Otro poema de *Tala* que nos da luces sobre su “aventura con la poesía⁴⁷”, es “La flor del aire”. Nos detendremos ahora en él por su valor desde el punto de vista metapoético:

Yo la encontré por mi destino,
de pie a mitad de la pradera,
gobernadora del que pase,
del que le hable y que la vea.

5 Y ella me dijo: -“Sube al monte.
Yo nunca dejo la pradera
y me cortas las flores blancas
como nieves, duras y tiernas”.

10 Me subí a la ácida montaña,
busqué las flores donde albean,
entre las rocas existiendo
medio-dormidas y despiertas.

⁴⁶ “Denied the economic, social and psychological status ordinarily essential to creativity; denied the right, skill, and education to tell their stories with confidence, women who did not retreat in angelic silence seem at first to have very limited options”. (71)

⁴⁷ Es lo que Mistral comenta en una nota al pie del poema: “‘Aventura’ quise llamarla, mi aventura con la poesía” (342).

- 15 Cuando bajé, con carga mía,
la hallé a mitad de la pradera,
y fui cubriéndola frenética,
con un torrente de azucenas.
- 20 Y sin mirarse la blanca,
ella me dijo: -“Tú acarrea
ahora sólo flores rojas.
Yo no puedo pasar la pradera”.
- Trepé las peñas con el venado,
y busqué flores de demencia,
las que rojean y parecen
que de rojez vivan y mueran.
- 25 Cuando bajé se las fui dando
con un temblor feliz de ofrenda,
y ella se puso como el agua
que en siervo herido se ensangrienta.
- 30 Pero mirándome, sonámbula,
me dijo: - “Sube y acarrea
las amarillas, las amarillas.
Yo nunca dejo la pradera”.
- 35 Subí derecha a la montaña
y me busqué las flores densas,
color de sol y de azafranes,
recién nacidas y ya eternas.
- 40 Al encontrarla, como siempre,
a la mitad de la pradera,
yo fui cubriéndola, cubriéndola,
y la dejé como las eras.
- Y todavía, loca de oro,
me dijo: -“Súbete, mi sierva,
y cortarás las sin color,
ni azafranadas ni bermejas”.
- 45 “Las que yo amo por recuerdo
de la Leonora y la Ligeia,
color del Sueño y de los sueños.
Yo soy la mujer de la pradera”.
- 50 Subí a la montaña profunda,
ahora negra como Medea,

sin tajada de resplandores,
como una gruta vaga y cierta.

55 Ellas no estaban en las ramas,
ellas no abrían en las piedras
y las corté del aire dulce,
tijereteándolo ligera.

60 Me las corté como si fuese
la cortadora que está ciega.
Corté de un aire y de otro aire,
tomando el aire por mi selva.

Cuando bajé la montaña
y fui buscándome a la reina,
ahora ella caminaba,
ya no era blanca ni violenta;

65 Ella se iba, la sonámbula,
abandonando la pradera,
y yo siguiéndola y siguiéndola
por el pastal y la alameda.
70 Cargada así de tantas flores,
con espaldas y manos aéreas,
siempre cortándolas del aire
y con los aires como siega.

75 Ella delante va sin cara;
ella delante va sin huella,
y yo siguiéndola, siguiéndola,
entre los gajos de la niebla.

80 Con estas flores sin color,
ni blanquecinas ni bermejas,
hasta mi entrega sobre el límite,
hasta que el tiempo se disuelva.

Si observamos el título de este poema, encontramos en él una de las imágenes que Mistral utiliza para designar a la poesía. Hay en el mundo de la poesía toda una tradición referente a la flor como elemento representativo de la belleza:

Las rosas en particular y las flores en general se han utilizado en la literatura para establecer comparaciones entre la belleza de un elemento determinado

con el de la propia flor. Rosas, claveles, lirios y azucenas han sido algunas de las flores más utilizadas para esta función, en muchas ocasiones con valores disémicos relacionados de algún modo con el erotismo. (Pérez Parejo 2007, 194)

El propio Pérez Parejo advierte cómo en la tradición poética española de principio y mediados del siglo XX, la flor ya no es comparada con otros elementos naturales o con la belleza de la amada, “sino que se comparan las rosas naturales con las rosas de ficción, es decir, con las artísticas, las que proceden del mundo del arte. Ya interviene un elemento que no pertenece al reino de la naturaleza. La ficción ocupa significativamente el lugar de la amada”. (194) Es lo que ocurre en este poema de Mistral, donde ella se sirve de la flor y de los elementos de la naturaleza para hablar sobre la poesía, lo que para ella significa el oficio poético.

Ya en los primeros versos advierte que la poesía le ha llegado a ella como obra del destino: “Yo la encontré por mi destino,/ de pie a mitad de la pradera,”. Y, aunque al principio parece estar a disponibilidad de cualquiera, no todos tienen la facultad de verla: “gobernadora del que pase, / del que le hable y que la vea”. Tal como se observa en estos versos, la poesía es la que gobierna la obra del poeta y no al revés.

La poesía aparece representada por la imagen de una mujer fantasma que le va pidiendo a la hablante esas flores, de distinto color, que creemos, representan distintos motivos poéticos. La mujer comienza pidiéndole las flores blancas:

Y ella me dijo: - “Sube al monte.
Yo nunca dejo la pradera,
y me cortas las flores blancas
como nieves, duras y tiernas”. (5-8)

La hablante sube a las montañas a coger estas flores, que luego se especifica son azucenas con las que cubre a la fantasma en forma “frenética”. Las azucenas representan el candor, la

majestuosidad y la pureza⁴⁸. Pero la mujer luego le pide flores rojas, que representan la pasión y la “demencia”:

Trepé las peñas con el venado,
y busqué flores de demencia,
las que rojean y parecen
que de rojez vivan y mueran. (21-24)

El esfuerzo de la hablante por complacer los requerimientos de la poesía es cada vez mayor, incluso el terreno al que debe acceder es cada vez más peñascoso e inaccesible. Sin embargo, nada parece contentarla; las exigencias de la poesía son cada vez más complejas y luego de pedirle las flores amarillas, “color de sol y azafranes, / recién nacidas y ya eternas”, le pide aún algo más difícil:

Y todavía, loca de oro,
Me dijo: - “Súbete, mi sierva,
y cortarás las sin color,
ni azafranadas ni bermejas”.

“Las que yo amo por recuerdo
de la Leonora y la Ligeia,
color del Sueño y de los sueños.
Yo soy Mujer de la pradera”. (41-48)

Considero que es en estos versos donde se encuentran las claves más importantes para entender este poema, ya que en ellos aparecen varios motivos presentes en la poesía mistraliana. Primero la locura: “loca de oro” (que aparece aludida doblemente, ya que el poema pertenece al ciclo “Historias de loca”). Hay que considerar que el tema del oro mencionado aquí, tampoco es menor, ya que éste “constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema” (Cirlot 350), es decir, la poesía le está pidiendo un nivel superior, espiritual y difícil de lograr. En segundo lugar está el tema de los sueños o ensueños a los que ya me he referido brevemente.

⁴⁸ Como consigna el diccionario de símbolos de Cirlot, esta flor es “Emblema de la pureza, utilizado en la iconografía cristiana, especialmente la medieval, como símbolo y atributo de la Virgen María. Con frecuencia aparece erguida en un vaso o jarrón, símbolo a su vez del principio femenino”. (103)

La locura la vemos en Mistral siempre relacionada con el delirio que implica el oficio poético⁴⁹. En este caso particular creo que esta locura de la poesía se relaciona más con lo que Jean Franco ha denominado “el desvarío como manera de aludir a lo no representable” (29), lo cual tiene sentido si pensamos que la poesía exige de la poeta flores “sin color”. Flores que a su vez le recuerdan a “la Leonora y la Ligeia”, ambas personajes de Poe⁵⁰, la primera del poema “El cuervo”, y la segunda del cuento “Ligeia” del mismo autor. Si recordamos brevemente ambas piezas veremos que ambas han muerto, representan el duelo del hablante y narrador por un amor perdido, puro y trascendente. De hecho ambas vuelven de diferente forma del más allá: Leonora a través de la aparición del cuervo y Ligeia usurpando el cuerpo de Lady Rowena. Así como Leonora representa lo etéreo, Ligeia era una mujer erudita, con una sabiduría incluso mayor que la de cualquier hombre⁵¹. Ligeia era además apasionada y escribía poesía; de hecho, antes de morir le pide al narrador que le lea un poema que ella había escrito sobre la muerte, días antes de morir.

El Sueño”, con mayúscula en “La flor del aire”, se relaciona con el sueño eterno: la muerte, pero la muerte aquí, y si seguimos con la historia de Leonor y Ligeia, lleva a la vida eterna por medio de la reencarnación⁵². También aparecen los sueños con minúscula, los que se relacionan con la imaginación poética, con el acto de creación generado por ellos.

Y por último la declaración de la poesía, como “Mujer de la pradera”, llama la atención. La poesía tiene género femenino, y este verso lo destaca. No me parece casual que las inspiradoras de esta poesía sean dos mujeres, por lo que ellas representan. Pienso que valiéndose de este “juego de géneros gramaticales”, Mistral hace alusión a su género sexual, a su obra como mujer poeta. Aparece luego la figura de Medea, mujer fuerte de la

⁴⁹ Rasgo que veremos en forma repetida a lo largo de este trabajo.

⁵⁰ En su libro, Susana Münnich reconoce a otra Ligeia y otra Leonora: “La ninfa Ligeia es hija de Nereo y de Doris y el personaje Leonora corresponde a una balada de Gottfried August Bürger” (55), pero creo que mi interpretación hace aún más coherente la lectura del poema y el mensaje de la trascendencia de la poesía, a la vez que refleja las creencias espirituales de Mistral.

⁵¹ No sólo era erudita, sino que el narrador confiesa que lo era mucho más que él y que él se dejaba guiar por ella en el camino intelectual: “I said her knowledge was such as I have never known in woman- but where breathes the man who has traversed, and successfully, *all* the wide areas of moral, physical, and mathematical science? I saw not then what I now clearly perceive, that the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding; yet I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, with a childlike confidence, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation..” (457)

⁵² Se observan claras aquí las influencias que la teosofía dejó en Poe y que Mistral, como seguidora de esta doctrina, recoge.

mitología griega que decide vengarse del engaño de su esposo, Jasón, sacrificando a sus propios hijos: “Subí a la montaña profunda/ ahora negra como Medea”. El dolor de Medea, a la vez que su fortaleza, parecen reflejados en el poema como oscuridad, la misma que a la hablante le impide ver con claridad a la montaña, debido tal vez a sus propias dudas, vacilaciones y dolor. Estas flores sin color, que busca casi a tientas, no las puede encontrar en la tierra:

Ellas no estaban en las ramas,
ellas no abrían en las piedras
y las corté del aire dulce,
tijereteándolo ligera.

Me las corté como si fuese
la cortadora que está ciega.
corté de un aire y de otro aire,
tomando el aire por mi selva. (53-60)

Esta falta de flores en la tierra⁵³, la lleva a cortarlas del aire, al cual ella ahora considera “su selva”. Es decir, ya no buscará la poesía en lo terrenal sino en lo espiritual, en el aire, que es la trascendencia. Ella trata de alcanzar este último nivel de la escritura poética y por eso la sigue aunque no sin dificultad “entre los gajos de la niebla”. Esta búsqueda la lleva a sobrepasar sus propios límites, a pasar por este proceso una y otra vez; un proceso difícil y no exento de dolor, pero al hacerlo permanecerá viva, habrá alcanzado la inmortalidad de Leonora y Ligeia (77-80).

Siguiendo con *Tala*, en la sección “Materias” hay un poema que creo se relaciona con “La flor del Aire”, denominado, precisamente, “Aire”. El que nuevamente Mistral utilice este elemento para hablar sobre la poesía, no es casual, ya que como advierte Cirlot, hay una larga tradición que relaciona a este símbolo con la creación: “El aire se asocia esencialmente con tres factores: al hálito vital creador y, en consecuencia, la palabra; al

⁵³ Esto es tal vez lo que lleva a Mistral a denominar el poema “La flor del aire”, flor que sí existe y que, en efecto, no tiene raíces: La flor del aire o clavel del aire (*Tillandsia*) tiene más de quinientas especies y se encuentra en los desiertos, bosques y montañas de Sudamérica y en el sur de Estados Unidos. No tiene raíces y por la misma razón, rara vez crece sobre la tierra. A esta condición es que se debe su denominación del “aire” Obtiene su alimento por medio de unas escamas que retienen el agua y los elementos nutritivos que contiene. (*Diccionario de Botánica*, 1953)

viento de la tempestad ligado en muchas mitologías a la idea de creación; finalmente al espacio como ámbito de movimiento y producción de proceso vitales” (74). Veamos el poema:

- En el llano y la llanada
de salvia y menta salvaje,
encuentro como esperándome
el Aire.
- 5 Gira redondo, en un niño
desnudo y voltijeante,
y me toma y arrebatada
por su madre.
- 10 Mis costados coge enteros,
por cosa de su donaire,
y mis ropas entregadas
por casales.
- 15 Silba el aspid de las ramas
o me empina los matorrales;
o me para los alientos
como un Ángel.
- 20 Pasa y repasa en helechos
y pechugas inefables,
que son gaviotas y aletas
de Aire.
- Lo tomo en una brazada;
cazo y pesco, palpitante,
ciega de plumas y anguilas
del Aire.
- 25 A lo que hiero no hiero,
o lo tomo sin lograrlo,
aventándome y cazándome
burlas de Aire.
- 30 Cuando camino de vuelta,
por encinas y pinares,
todavía me persigue
el Aire.
- Entro en mi casa de piedra

35 con los cabellos jadeantes,
ebrios, ajenos y duros
del Aire.

40 En la almohada, revueltos,
no saben apaciguarse,
y es cosa, para dormirme,
de atarles.

Hasta que él allá se cansa
como un albatros⁵⁴ gigante,
o una vela que rasgaron
parte a parte.

45 Al amanecer, me duermo
-cuando mis cabellos caen-
como la madre del hijo,
rota del Aire.

Ya en las dos primeras estrofas la hablante establece que la poesía es un don que se le presenta a la poeta, que ella “encuentra como esperándola”. Del encuentro resulta que el aire, vuelto niño, la envuelve y la adopta como su creadora o madre: “me toma y arrebatada /por su madre”.

Luego la hablante comienza a describir este proceso de creación, aquél al que el aire la lleva. Nuevamente la poesía es quien dirige su labor, le pide, exige y tiene poder sobre ella: “o me empina en matorrales; / o me para los alientos/ como un Ángel”. Ella trata de alcanzarlo, de cogerlo, pero lo hace a tientas, enceguecida por las plumas y todo lo que el aire levanta a su paso:

Lo tomo en una brazada;
cazo y pesco, palpitante,
ciega de plumas y anguilas
del Aire.

Y en este moverse a tientas por la creación poética, algo la hace fracasar, no lograr el nivel que ella quisiera:

⁵⁴ La imagen del albatros recuerda el poema de Baudelaire, al que me referí en la introducción de este trabajo. En él el albatros representa al poeta incomprendido y rechazado por la mayoría.

A lo que hiero no hiero,
o lo tomo sin lograrlo,
aventándome y cazándome
burlas de Aire.

Una vez realizada su labor creadora, la poesía no la abandona, el aire la acompaña, “la persigue” y desordena sus cabellos “jadeantes”, los cuales ni en el descanso nocturno “saben apaciguarse”. Hasta que llega el momento en que el aire la abandona, deja ir sus cabellos y ella puede descansar, “como la madre del hijo, / rota del Aire”, como madre creadora del poema.

Así como hay una relación entre el aire, creación y trascendencia, hay también en Mistral una fuerte presencia del motivo del mar ligado a la poesía y a través de ella a la trascendencia. Como veremos en el siguiente apartado, el primer antecedente aparece en “Todas íbamos a ser reinas” y reaparece con fuerza en varios poemas de *Lagar II*: “El mar”, “Al mar” y “Ronda del mar”, que analizo a continuación:

“El mar I”

Llévenme al mar y me dejan
abandonada a mi Dueño,
ya que no me pueden dar
a aquel que no tiene tiempo

5 Nunca recuerdo por qué
 camino como el poseso,
 sin adoptar una casa
 ni andar un solo sendero,
10 pero cuando salta el mar
 a mis ojos que van ciegos
 sé que camino buscándolo
 y grito de él cuando llego.

 Llévame, adóptame, dame
 tu sal, tu danza, tu ritmo,
15 y cancelame los puertos.
 El padre mar me reciba
 con su espumoso braceo
 me dé la sabiduría

20 de su ley y de sus ecos
y su música me siga
y haga mi segundo cuerpo.

Aunque su grito me turbe
como al dios de mi deseo
25 y aunque me dé el desvarío
y la salmuera en el pecho
¿por qué siempre me devuelven
a la que hunde su silencio?

Ya bostezo de la Gea
que no canta como Homero
30 tampoco como el Arcángel
menos como el Rey Hebreo.
¿A qué me cuentan historias
de que ciudades me dieron
donde un polvo innumerable
35 me blanqueó los cabellos
y vi morir a los míos
sin ver a su dueño eterno?

¿Por qué canté una canción
que devolvían los cerros
40 y no me quedé a la orilla
de mi cantor sempiterno?

Él no es la quedada Tierra
que recita el mismo cuento
y solo alcanza palabras
45 en la encina y en el cedro.
Sólo él da el canto divino
que consuela a los acedos
con canto y labios eternos.

Para cita con los míos,
50 con pastores y cabreros
y con los mineros huérfanos
de peán y canto nuevo
“camina que te camina”
voy hacia el mar
55 voy, voy yendo.

El canta para los suyos
igual desde todo tiempo
y es nuevo a cada oleada
de salutación o treno,

60 y yo todavía camino,
 la Madre que da el jadeo
 y que sólo en las montañas
 logra plegaria y anhelo.
 Aquí estoy con el oído empinado del deseo,
 65 el rostro vuelto hacia aquel
 que da en vano su mensaje
 a las dunas de ojos ciegos.

Ya serví a la madre esquiva
 que mece sólo a sus muertos,
 70 y ahora quiero servir
 a mi Padre, al Hechicero
 del pecho heroico y salobre.
 A la tierra no fui dada.
 A Él sí desde el nacimiento.

En este poema la hablante pide ser llevada al mar al que llama Dueño, el único que tranquiliza sus impulsos de caminar permanentemente a la vez que guía sus pasos (estrofas 1 y 2). En la tercera estrofa la hablante se dirige directamente al mar y le pide que la acoja. Ya se le relaciona con la poesía: el mar es movimiento, “danza”, que hemos visto en Mistral también es poesía y “ritmo”. Es también padre que tiene sabiduría y música, que ella pide para sí. Y que la acompañe a la otra vida: “haga mi segundo cuerpo” (v.21).

El mar, al relacionarse con la poesía, aparece también relacionado con la locura que implica la creación poética: “ya aunque me dé el desvarío” (v. 24). La hablante se queja al ser devuelta siempre a la tierra que representa el silencio: “¿por qué siempre me devuelven/ a la que hunde el silencio?” (v.v. 26-27). Es decir, hay una incompreensión de parte del resto para con la locura que implica el oficio poético y esa incompreensión es la que hace que ella sea como los demás cuando deja de ejercerlo, que “vuelva a la tierra”, lo que la deja sin palabras, ya que la Gea “no canta como Homero”, tampoco como el “Rey Hebreo”, es decir el poeta David, quien había aparecido mencionado también como “cantador” en “Todas íbamos a ser reinas”.

La *yo* aspira a la eternidad representada por el mar y no a la muerte y lo transitorio representado por la tierra de los hombres, donde no hay poesía sino “historias de ciudades”, lugares donde envejeció y vio morir a los suyos, sin ver a dueño eterno, es decir ciudades sin mar. Mistral juega aquí con una doble significancia de mar: el mar como tal y la trascendencia. Esta eternidad de “canto sempiterno” se relaciona con lo divino; el mar viene

a ser Dios, el padre y su canto aparece ocupando el lugar de la religión: “Sólo él da el canto divino/ que consuela a los acedos/ con canto y labios eternos” (v.v. 46-48). La tierra es la “madre esquiva”, el mundo terrenal y finito, la poeta aspira aquí a dejar ese mundo, a acceder al “otro”, eterno y trascendente. Ello se puede entender no sólo por sus ganas de terminar esta vida sino de alcanzar la trascendencia que lograría a través de un canto distinto, una poesía superior que le permita ser parte de un orden universal.

Sus creencias budistas y teosóficas se mezclan con su visión de la poesía, más fuertemente en este período. Así en el poema “Al mar” se repite la misma idea de querer llegar al mar y no quedarse en la tierra, que ha agotado su canto, que está muda, sin alma: “por el miedo del mar que se llamaba su alma” (v. 10). El mar es el alma y la trascendencia, sin embargo, la tierra constituye una falsa espiritualidad, que ha alimentado a sus habitantes con un cristianismo que no sirve, que no lleva a la eternidad: “¡Llévenme al mar! Bostezo sobre la que era viva/ y alimentaba hijos con el pan y las palabras, / y con el Padrenuestro, y el Gloria y el Excelsior” (v.v. 20-22). Estas críticas al catolicismo y a la iglesia no deben extrañar ya que Mistral nunca fue realmente católica tal vez sólo al final de su vida, cuando deja la administración de los dineros obtenidos por sus libros a la Orden Franciscana⁵⁵. Ya comenté con anterioridad que la muerte de Yin Yin la hizo volver fuertemente a sus creencias ocultistas y este poema corresponde a ese período.

En *Lagar II* hay un tercer poema sobre el mar: “Ronda del mar”. En él Mistral vuelve a repetir la idea de que la tierra carece de canto, por lo que la ronda “está bailando/ a la orilla de la Mar”. Lo interesante es que luego la hablante especifica que la hierba, la tierra, es la mujer, que no se atreve a hablar⁵⁶. Esto se relaciona directamente con la mujer y las barreras que ella, como mujer y poeta tuvo que enfrentar. Volveremos al tema del mar y a este poema en el siguiente capítulo.

⁵⁵ Desde muy temprano Mistral hace la diferencia entre creer en Dios y ser una persona religiosa. Dice en “la instrucción de la mujer”: “Yo pondría al alcance de la juventud toda la lectura de esos grandes soles de la ciencia, para que se abismara en el estudio de esa Naturaleza de cuyo Creador debe formarse una idea. Yo le mostraría el cielo del astrónomo, no el del teólogo; le haría conocer es espacio poblado de mundos, no poblado de centellos; le mostraría todos los secretos de esas alturas. Y, después que hubiera conocido todas las obras; y, después que supiera lo que es la Tierra en el espacio, que formara su religión de lo que le dictara su inteligencia, su razón y su alma”. (en Zegers, 1999, p.14)

⁵⁶ Lo mismo se observa en el siguiente poema “Ronda de la hierba”: “Las muchachas cantamos la hierba ./ Los mozos le cantan al mar”.

1.1.4 La poesía como reino

Otro poema de *Tala*, bastante analizado, donde la poesía aparece como don es “Todas íbamos a ser reinas”; en este poema, el ensueño, el canto, la selva de la poeta, se transforma en reino. Me referiré sólo a algunos aspectos del texto, particularmente aquellos que no han sido suficientemente destacados. Me refiero a la poesía como medio de alcanzar la trascendencia, algo que está, según vimos, presente en otros poemas como “La flor del aire”.

- Todas íbamos a ser reinas,
de cuatro reinos sobre el mar:
Rosalía con Efigenia
y Lucila con Soledad.
- 5 En el Valle de Elqui, ceñido
de cien montañas o de más,
que como ofrendas o tributos
arden en rojo y azafrán.
- Lo decíamos embriagadas,
y lo tuvimos por verdad,
10 que seríamos todas reinas
y llegaríamos al mar.
- Con las trenzas de los siete años,
y batas claras de percal,
persiguiendo tordos huidos
15 en la sombra del higueral.
- De los cuatro reinos, decíamos,
indudables como el Korán,
que por grandes y por cabales
alcanzarían hasta el mar.
- 20 Cuatro esposos desposarían,
por el tiempo de desposar,
y eran reyes y cantadores
como David, rey de Judá.
- 25 Y de ser grandes nuestros reinos,
ellos tendrían, sin faltar,
mares verdes, mares de algas,

y el ave loca del faisán.

30 Y de tener todos los frutos,
 árbol de leche, árbol del pan,
 el guayacán no cortaríamos
 ni morderíamos metal.

35 Todas íbamos a ser reinas,
 y de verídico reinar;
 pero ninguna ha sido reina
 ni en Arauco ni en Copán.

Rosalía besó marino
 ya desposado con el mar,
 y al besador, en las Guaitecas,
 se lo comió la tempestad.

40 Soledad crió siete hermanos
 y su sangre dejó en su pan,
 y sus ojos quedaron negros
 de no haber visto nunca el mar.
 45 En las viñas de Montegrande,
 con su puro seno candela,
 mece los hijos de otras reinas
 y los suyos no mecerá.

50 Efigenia cruzó extranjero
 en las rutas, y sin hablar,
 le siguió, sin saberle nombre,
 porque el hombre parece el mar.

55 Y Lucila, que hablaba a río,
 montaña y cañaverl,
 en las lunas de la locura
 recibió reino de verdad.

En las nubes contó diez hijos
 y en los salares su reinar,
 en los ríos ha visto esposos
 y su manto en la tempestad.

60 Pero en el Valle de Elqui, donde
 son cien montañas o son más,
 cantan las otras que vinieron
 y las que vienen cantarán:

-“En la tierra seremos reinas,

65 y de verídico reinar,
siendo grandes nuestros reinos,
llegaremos todas al mar”.

Las niñas, Rosalía, Efigenia, Lucila y Soledad, juegan en el Valle de Elqui de la infancia de la entonces Lucila Godoy, y sueñan con ser reinas “de cuatro reinos sobre el mar”. Interesa el símbolo del mar, recurrente en este poema, que me parece ser un complemento del reino o los reinos al los que refiere la hablante.

En un principio el mar reflejaría la inmensidad de los reinos de estas pequeñas: “y lo tuvimos por verdad/ que seríamos todas reinas/ y llegaríamos al mar” (v.v. 9-11). Pero luego queda claro que el llegar la mar no implica sólo la extensión del reino, sino algo más, que postulo que es la trascendencia y satisfacción en la vida. Más adelante vuelve a repetir que estos reinos “indudables como el Korán, /que por grandes y por cabales/ alcanzarían hasta el mar” (v.v. 17-19). Los hombres con los que se casarían estarían a la altura de sus reinos: serían “reyes y cantadores/ como David, rey de Judá”⁵⁷. Luego, nuevamente aparece el mar en la séptima estrofa (24-27).

El mar es aquí fuente de recursos. Es interesante la presencia de un ave como el faisán, ya que en la mitología oriental, especialmente la china, por su canto y sus danzas, representaba la armonía cósmica. Estos sueños de alcanzar felicidad, satisfacción y trascendencia, “el mar”, no se cumplen para casi ninguna de ellas. La hablante hace un salto temporal y nos cuenta lo que efectivamente ocurrió con las niñas, y nos enteramos de que “ninguna ha sido reina/ ni en Arauco ni en Copán” (v.v. 34-35). Las razones son diversas, todas relacionadas con el mar.

En el caso de Rosalía que, “besó marino”, “ya desposado con el mar”, el cual se lo quita: “se lo comió la tempestad”. Es decir, no logró la felicidad. Soledad crió hijos ajenos “y sus ojos quedaron negros/ de no haber visto nunca el mar”, es decir, no logró cumplir sus sueños. Efigenia siguió a un extranjero, al que “siguió, sin saberle nombre/ porque el hombre parece el mar”. Este verso es de gran relevancia porque dice (sin decirlo) que Efigenia cometió un error al pensar que en el amor de un hombre encontraría la

⁵⁷ Como hemos visto al referirnos a la poesía como canto, es importante que mencione la característica de “cantador” de David, del cual se dice, en efecto, era también poeta. En el capítulo siguiente veremos la importancia del término “cantadora” y “contadora” para referirse a la mujer poeta.

trascendencia, al confundirlo a él con el mar. A través de esta historia, Mistral muestra lo que considera un error común de las mujeres: encandilarse con un hombre aún sin conocerlo, porque él “parece el mar”. Es una poderosa declaración de alguien que como ella no se casó, no buscó trascender ni en el matrimonio ni en la maternidad, sino que “en las lunas de la locura/ recibió reino de verdad”, es decir, el reino de la poesía. La locura aparece otra vez, pero en el sentido platónico que vemos en Fedro, donde la locura equivale a la creación poética en un sentido de bendición divina. Por supuesto, que ella misma se declare loca es una estrategia, “es una marginación voluntaria y también una pretensión de no ser juzgado según los cánones de esa razón”. (Valdés 93)

Señalé en otro trabajo que Mistral, sin adoptar una postura feminista abierta, crítica, sin embargo, duramente, al sistema patriarcal por medio de distintos recursos⁵⁸. Y en este caso al autorrebajarse y autodenominarse loca, evita que otros lo hagan, pero a la vez se sirve de este recurso para defender sus elecciones, su vida y su obra. De esta manera, Lucila encuentra en el mundo poético y su unión con la naturaleza hijos, reinos y esposos y la trascendencia representada por la inmensidad del mar. La imagen de la mujer poeta, eje de nuestro estudio y tema del siguiente capítulo, aparece aquí claramente unida al reino de la poesía.

El final del poema, sin embargo, es bastante desesperanzador y contrasta con la felicidad que Lucila ha encontrado en la poesía. Este contraste se hace evidente en el uso de la adversativa “pero”, donde las niñas aún cantan y las del futuro cantarán la misma canción, es decir, tendrán los mismos sueños que o no se verán realizados, o no les traerán felicidad. La poesía viene a ser así, un don superior que permite crear mundos inacabables, paralelos donde incluso una modesta mujer del Valle de Elqui puede encontrar satisfacción y realización personal. Se rebasa así el límite metapoético (algo que veremos es bastante más frecuente en el *Poema de Chile*) y, como dice Sánchez Torre, las celadas de la realidad se hacen evidentes. Por lo tanto, nos dice mucho de la idea de poesía y del valor que ella tenía para Gabriela Mistral.

⁵⁸ Lorena Garrido, “Storni, Mistral e Ibarbourou: encuentros en la creación de una poética feminista”, *Documentos Lingüísticos y literarios* Num. 28. Universidad Austral, 2005 ,(34-39)

Continuando con la poesía como reino, hay un poema de *Lagar*, precisamente el que constituye su “epílogo”, “Último árbol”, donde la *yo* es una mujer poeta, pero la hablante no es la misma de los poemas anteriores, y el reino ya no parece ser un privilegio o una fuente de felicidad, como queda claramente establecido en las tres primeras estrofas:

Esta solitaria greca
que me dieron en naciendo:
lo que va de mi costado
a mi costado de fuego;

lo que corre de mi frente
a mis pies calenturientos;
esta Isla de mi sangre,
esta parvedad de reino,

yo lo devuelvo cumplido
y en brazada se lo entrego
al último de mis árboles,
a tamarindo o a cedro.

El reino que recibió es un reino de soledad: “solitaria greca” que llega a transformarse en “Isla”, con mayúscula, como para establecer desde la primera mirada, la soledad que el don de la poesía le ha traído. El reino ya no es inmenso como el de “Todas íbamos a ser reinas”; es un reino pequeño, “parvo”, que ella “devuelve cumplido”, lo entrega a su último árbol: su último poema de este libro, su “epílogo”.

De esta forma, y con la escritura de este poema, la hablante se libera de un don que no pidió y que le ha causado dolor, y con ello, deja también este mundo. Hay un *tedium vitae* presente muy fuertemente en los poemas de *Lagar* y por ende, es inevitable el paralelo con la vida de Mistral: los años han pasado y la muerte de Yin Yin la ha marcado fuertemente.

Más adelante deja bien en claro las dificultades de su condición de mujer poeta y el precio que tuvo que pagar por ello:

Le dejaré lo que tuve
de ceniza y firmamento,
mi flanco llenos de hablas
y mi flanco de silencio;

soledades que me di,
soledades que me dieron,
y el diezmo que pagué al rayo
de mi Dios dulce y tremendo;

mi juego de toma y daca
con las nubes y los vientos,
y lo que supe, temblando,
de manantiales secretos. (21-32)

La hablante enuncia la contradicción que implicó el dedicarse, como mujer, a la poesía, de esta forma posee un “flanco lleno de hablas” y uno “de silencio”. La dialéctica de Mistral aquí corresponde al *double-voice discourse* señalado por Showalter (1981), un discurso “that always embodies the social literary, and cultural heritages of both the muted and the dominant” (263). De esta forma, el silencio representa a la cultura patriarcal dominante, que se apropia de las palabras dejando a la mujer sin discurso. Esta tensión se observa en este poema y muchos de Mistral⁵⁹.

Además de la soledad, hay un aprendizaje logrado a través de la poesía, un conocimiento no accesible a la persona corriente y que, por lo mismo, ella recibe con temor: “y lo que supe, temblando,/ de manantiales secretos”. Es decir, pese a la soledad, la hablante reconoce que la poesía sigue siendo un saber privilegiado. Vemos esta dialéctica mencionada con anterioridad pero donde aún predomina al final, una visión de la poesía como un don relacionado con el poder de conocimiento.

1.1.5 La poesía como camino a la infancia

El rol de la infancia en la poesía de Mistral es significativo a lo largo de toda su obra y particularmente en el *Poema de Chile*. No obstante, ya en *Tala* encontramos el

⁵⁹ La tensión a la que nos referimos va inserta en concepto de “voz” propuesto por Susan Lanser, “that female voice- a term used here simply to designate the narrator’s grammatical gender-is a site of ideological tension made visible in textual practices”. (6)

poema “Cosas”, que aunque no completo, incluye muchas referencias metapoéticas, donde el don de la poesía va ligado estrechamente a la memoria y, a través de ella, a la infancia, especialmente en las primeras partes:

1
 Amo las cosas que nunca tuve
 con las otras que ya no tengo:

Yo toco un agua silenciosa,
 parada en pastos friolentos,
 5 que sin un viento tiritaba
 en el huerto que era mi huerto.

La miro como la miraba;
 me da un extraño pensamiento,
 y juego, lenta, con esa agua
 10 como con pez o con misterio.

La hablante extraña lo que ha perdido, que son su paisajes y vivencias de niña. Al principio estos recuerdos están representados por el agua, que curiosamente es silenciosa pese que a se mueve sin necesidad del viento. Tengo razones para pensar que esa agua no es sólo una imagen de su infancia sino la poesía misma, sus primeras incursiones en la escritura, que al principio es como un juego: “y juego lenta con esa agua/ como con pez o con misterio”. El agua aparece en repetidas ocasiones en la poesía de Mistral⁶⁰, lo que no es de extrañar si consideramos que este elemento posee una amplia tradición como símbolo metaficcional :

Se escoge de ella su doble carácter semántico de materia que refleja el mundo (como el lenguaje) y que es inaprensible en su movimiento (ser siendo, fluyendo sonora sin llegar a ser completamente, como el lenguaje, que no es, sino que nombra en una constante y eterna nostalgia el sencillo pero contundente ser de los objetos). (Pérez Parejo 2007, 254)

⁶⁰ De hecho, en *Tala* se encuentra el poema “Agua” y “Cascada en sequedal” donde se alude al canto como agua: “Ganas tengo de cantar” (...) Y un ruido que suena, / no sé donde de aguas, /que me viene al pecho/ y que es de cascada”.

Ya en la segunda parte del poema aparece el tema de la memoria:

2
 Pienso en umbral donde dejé
 pasos alegres que ya no llevo,
 y en el umbral veo una llaga
 llena de musgo y de silencio.(11-14)

Los recuerdos de un pasado alegre la abandonan a veces, y esos recuerdos que en Mistral suelen nutrir su poesía, al estar borrosos (cubiertos de musgo), se transforman en silencio. En la estrofa siguiente queda claro que es lo que ella busca, lo que le falta y trata de recordar:

3
 15 Me busco un verso que he perdido,
 que a los siete años me dijeron.
 Fue una mujer haciendo el pan
 y yo su santa boca veo.

4
 20 Viene un aroma roto en ráfagas;
 soy muy dichosa si lo siento;
 de tan delgado no es aroma,
 Siendo el olor de los almendros.

Me vuelve niños los sentidos;
 le busco nombre y no lo acierto,
 25 y huelo el aire y los lugares
 buscando almendros que no encuentro.

5
 Un río suena siempre cerca.
 Ha cuarenta años que lo siento.
 Es cantarí de mi sangre
 30 o bien un ritmo que me dieron.

O el río Elqui de mi infancia
 que me repecho y me vadeo.
 Nunca lo pierdo; pecho a pecho,
 como dos niños nos tenemos.

Ese verso aprendido en la infancia es el que ella trata de recordar, de recobrar para así recobrar también parte de su infancia, que para ella era feliz, compuesta por el sonido del agua, los versos que ella sabía y olores como el de los almendros. Mi lectura de este poema apunta a que todos estos elementos del recuerdo, ella los obtiene a través de la poesía, de la escritura. La poesía viene a ser un don que la conecta con su infancia perdida y con su Valle de Elqui distante. De hecho, en la segunda estrofa de la cuarta parte, al referirse al olor de los almendros que ella recuerda, dice: “Me vuelve niños los sentidos”, algo que Mistral habría declarado con respecto a la poesía en su conferencia de 1938, dictada en Montevideo, sobre cómo componía sus versos: “Escribir me suele alegrar, me suaviza el ánimo, me regala un día tierno, ingenuo e infantil. Me da la ilusión de haber estado algunas horas en mi patria real, en mi suelto antojo de costumbres, en mi libertad total (..) La poesía es para mí, sencillamente, un rezago, un sedimento de la infancia sumergida ”⁶¹. Vemos como esta declaración se relaciona directamente con el verso al que nos hemos referido; la escritura, la poesía lleva a Mistral a sus recuerdos de infancia, a recrear las sensaciones de una memoria nostálgica, de un lugar distante para la poeta. Nuevamente hay un claro paralelo entre lo que es la poesía para la hablante y lo que significa para la propia Mistral.

Dentro de esos recuerdos está el sonido de un río, ese río “suena siempre cerca”. / Ha cuarenta años que lo siento”. Ese sonido de agua, la misma con la que ella jugaba, representa más que un río que ella recuerde de su infancia: es un ritmo, el ritmo de la poesía que ella escucha cuando compone sus versos: “Es canturía de mi sangre/ o bien un ritmo que me dieron”. Por una parte reconoce el canto como algo suyo, que lleva en la sangre, tal vez por la condición de poeta popular de su padre Juan Jerónimo Godoy; pero por otra parte piensa que tal vez fue algo que recibió, coincidente con la visión de don, tesoro, copa y reino que hemos observado hasta ahora. Hay aún una tercera posibilidad que es la de que sea el Elqui de su infancia, en el que se sumerge:”Nunca lo pierdo; pecho a pecho, como dos niños, nos tenemos”. La hablante no está segura de dónde viene este ritmo, tal vez de una mezcla de las tres posibilidades que propone, pero lo importante es que tanto al río, como al ritmo de la poesía, los tiene siempre con ella y la poesía es su manera de volver a

⁶¹ Proviene de mi propia transcripción hecha en base de la grabación en cinta que se encuentra en la Biblioteca Nacional bajo el título “Disertación de Gabriela Mistral Curso de verano Montevideo [Grabación]”. De esta misma fuente provienen en adelante todas las referencias a esta conferencia.

la infancia, a tiempos más felices, o simplemente una manera de construir mundos paralelos a los reales, bastante hostiles para la mujer escritora y particularmente para ella. Conuerdo con Pedro Pablo Zegers (1997) en que “La infancia en su poesía, pues, es una meta-infancia, que asume a la infancia inserta en una biografía común, la transfigura y la trasciende, hasta convertirse ambas en una sola” (127). Esto porque el recuerdo que le trae la poesía no corresponde totalmente con la realidad, ya que deja fuera la parte que no le gusta de ella. Es una memoria selectiva, que se verá aún más claramente desplegada en el *Poema de Chile*, donde la patria que crea no corresponde a la real. Así como la poesía, “La infancia de Gabriela se convierte, para la poeta, en un proceso de retroalimentación, necesario para sobrellevar la carga del mundo de la madurez” (Zegers 1997, 144).

1.1.6 La poesía como danza

Continuando nuestra revisión de la visión metapoética de Mistral, en *Lagar II* encontramos también, varias referencias a la poesía. La primera esta, precisamente en el primer poema del libro de la sección “Desvarío” (nuevamente la locura), llamado “Convite a la danza”:

- Romped la marcha de hierbas
que la hierba no rompéis;
la muy amante retorna
y la danzáis otra vez.
- 5 Romped cebadas y trébol
que ninguno romperéis:
la hierba herida se alza
y la bailáis otra vez.
- 10 Bailad los pastos floridos
y los que han de florecer;
los trigos que ya segaron,
los no sembrados también.
- Quebrad esta nuez del mundo,
esta ansiedad, esta sed.
- 15 Cabello y brazos al viento,

bailad como que voléis.

Haced como que soltaseis
vuestra vida de una vez;
y con son y ritmo eternos
20 la danza eterna bailéis.

Bailad como que soltaseis
cuerpo y alma de una vez.
Y si habéis perdido todo
mejor que nunca dancéis.

Aquí la hablante invita a la danza, que como el canto, es otra forma en que Mistral llama a la poesía⁶², la “danza del alma” que vimos en “Mariposas”. La invitación implica, como en otros poemas, cantar a la naturaleza: la hierba, los pastos, los trigos. Esta “danza” le permite al que la baile alcanzar plenitud y trascendencia; calmar “esta ansiedad, esta sed” presente en el mundo terrenal. De hecho, en nota a pie de página los editores nos advierten que en este verso aparece en el manuscrito la palabra “límite” como propuesta primera (en lugar de “sed”. La poesía permite superar este límite siempre que se haga con una entrega total: “bailad como que voléis” (v. 16). A su vez, esa entrega total (“Haced como que soltaseis/ vuestra vida de una vez” (v.v. 17-18) “cuerpo y alma de una vez”), hacen posible alcanzar la eternidad: “y con son y ritmo eternos/ la danza eterna bailéis” (v.v. 19-20).

La invitación, eso sí, no está abierta a cualquiera: es como siempre, una actividad que sólo unos pocos están llamados a realizar, “Y si habéis perdido todo/ mejor que nunca dancéis” (v.v. 23-24). Este verso nos lleva de vuelta al primer poema que analizamos, el “Credo”: “creo en mi corazón vertido, pero nunca vaciado”, es decir, la entrega es total en cuanto a la dedicación que implica el oficio poético, pero no en cuanto a vaciarse como persona, a expresar todo en el poema, a quedarse “callada”, sin tesoro. Quien nada tiene para entregar, no puede escribir poesía.

⁶² Como veremos más adelante, esto se observa en el poema “La bailarina” y también en algunos de sus escritos en prosa, como el que dedica a Isadora Duncan.

1.1.7 La poesía como fuego

También en la sección “desvarío” de *Lagar II*, encontramos el poema “La llama y yo cambiamos señas”, con claras referencias a la poesía, esta vez representada por el fuego, elemento que de acuerdo a Cirlot, va estrechamente ligado a la creación:

La llama y yo cambiamos señas,
 ella torciéndose, yo enclavada.
 Le encargo quemar mi cuerpo
 en caoba derribada.
 5 Y la llama aceptando me toma
 y le veo y le sigo su hazaña.
 Caen sienes, caen manos,
 y voy con mi soplo y con mi diestra
 atizando, en patrona, la llama....

Esta vez la hablante es quien le pide a la poesía convertida en fuego, y le pide que la purifique. La yo está contenida “enclavada” dentro del fuego de la poesía que es la que se mueve y en el fondo guía sus movimientos que ella sigue (“le veo y le sigo su hazaña”).

La hablante se deja envolver por el fuego que curiosamente consume sienes (su mente) y manos, los elementos con los que ella precisamente construye sus poemas. Con la diestra, la mano que utiliza para escribir, va dándole vida “atizando” a la poesía que es su “patrona”. Una vez más, la hablante está al servicio de la poesía, es un instrumento de ella como vimos en “La flor del aire”.

La poesía como fuego, aparece nuevamente en *Poema de Chile* en el poema del mismo nombre, y como veremos en el capítulo siguiente, sobre la mujer poeta, presenta bastantes similitudes con la visión de la poesía presente en “La fervorosa” del ciclo “Locas mujeres” de *Lagar*:

Ya se acabaron las noches
 del verano que Dios hizo.
 No hizo el amoratado invierno
 que escarcha nidos,
 5 que traba pies de perdices
 y amorata pies de niños.

Vamos a encender el fuego

- chocando piedras de río
y acarreando gajos muertos
de chañar y de olivillo.
- 10 Vamos el niño y yo misma:
¡nos cuesta matar el frío!
- Aunque se apriete la noche
como puño de bandido,
en unos momentos salta
- 15 atarantado y divino;
no salta de nuestras manos,
sube como de sí mismo.
- Mira tú, ve cómo saltan
y ojean con gestos vivos.
- 20 ¡Sí, sí, sí! dicen al fuego,
locas de atar, en delirio.
¡Sí, sí, sí! dicen a la llama
¡y tú teniéndole miedo!
- Mama, ríes como loca,
¿cómo es que no tienes miedo?
- 25 Son unas locas de atar.
¡me dan miedo, me dan miedo!
- ¡Vaya unas locas de atar
y tú teniéndoles miedo!
- 30 -¡Vaya unas locas de atar
y tú riendo, riendo!
- Pena de niño mío
que llora de ver un fuego.
Seguiremos por hallar
- 35 en donde duermas sin miedo.
- ¿A dónde es que ahora vamos?
Dilo tú, mis cuatro miedos.
Te asustas de una cascada,
de un forastero, del viento,
- 40 te asustas hasta del susto
que doy pasando los pueblos.
¿Qué hago contigo esta noche
para que no tengas miedo?
- 45 El fuego nunca se muere,
él espía entredormido,

malicioso el ojo de oro
y subiendo repentino.

50 Por aquí anduvieron otros
y habrá rescoldos, dormidos,
y si sólo son cenizas,
comenzarlo da lo mismo.

55 Ya vienen las ramas muertas
y vienen a su destino;
jueguen a alcanzar el cielo,
sesteen a lo divino.

Juega al subir y al caer,
juega al muerto y queda vivo.
¡Ay! la hermosura caída del cielo.

60 Cuando es que desaparece
vuelve en otro y es el mismo.
Todos danzamos por él
y de él desde que nacimos.

65 Está donde cabrillea
en horno y brasero vivo,
está en amor y dolor
rojo-azul, dorado y fino.

Pena de dejar atrás
cosa linda, padre fuego.

70 -Mama, por esto también
será que te tienen miedo.
Mama me da miedo el fuego,
tómame que doy un grito.

No vamos, que comeremos
lo amañado y recogido.

75 Las castañas gruñen, saltan
del rescoldo, miedosillo.
En comiendo dormiremos
guardados de padres-pinos.

80 Y si también te me vuelves,
niño trabado de miedo
¿con quién voy a caminar
la tierra, si es que yo vuelvo?

- 85 ¡un hombrecito tan fuerte
 que llora porque ve fuego!
 Quieres seguir caminando,
 pero, ¿dónde no habrás miedo?
 -Paremos donde haya gente
 y yo pido alojamiento.
- 90 -Y te despides de mí,
 porque ¿cómo yo me acerco?
- ¡Ay, mama, a qué fue venir
 así, parecida a un cuento!
 Sigamos mejor, quién quita
 que encontremos otro pueblo.
- 95 -No repitamos la historia.
 Duerme, aquí, de cara al cielo.

El poema comienza con la voz describiendo el fin del verano, creado por Dios, y el comienzo del frío. Y describe, luego, su intención de preparar con el niño que la acompaña, un fuego para darse calor.

En la tercera estrofa y en plena noche surge el fuego “atarantado y divino”, que por lo tanto, sirve no sólo para obtener calor, sino también para dar luz a la oscuridad. El que el fuego sea iniciado por la fantasma en la noche, refuerza el sentido de creación del fuego, ya que es la antesala de la creación: “Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de la todas las cosas. Por ello, como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente.” (Cirlot 332). Este fuego no es creado por ellos, ni por la mujer en este caso, sino que “sube como de sí mismo” (v. 18), algo que aparece en otros poemas de Mistral relacionados con el fuego: la poesía tiene vida propia, una tradición que no comienza ni termina con el poeta.

En la cuarta estrofa, la hablante pasa a referirse a las llamas, aunque sin nombrarlas específicamente, ellas saltan “locas de atar, en delirio” (v. 22). Estas llamas, a diferencia del poema anterior, parecen ser las poetas, que le dicen “sí” a la llama mayor de la poesía. Esta locura de las llamas la posee la propia fantasma del poema, lo que expresa el niño en la estrofa siguiente: “-Mama, ríes como loca”. El niño, que en el *Poema de Chile* muchas veces representa la voz de la mayoría de la gente que ha rechazado a Mistral, (la misma

gente que ella como fantasma evita encontrarse en el *Poema*), considera a la fantasma loca en su risa, así como considera locas a las llamas a las que teme. La hablante se pone del lado de las llamas al contestarle al niño: “Vaya unas locas de atar/ y tú teniéndoles miedo” (v. v. 29-30), como que su propia condición de locas las hiciera inofensivas. Ello implica que las comprende y que el miedo surge, precisamente, de no comprenderlas. La llama es así, puesta en paralelo con la mujer poeta.

De la existencia de una tradición poética, dan cuenta, además del verso dieciocho que menciono más arriba, las estrofas diez y once. El fuego nunca muere sino que “espía entredormido”, es decir, existe siempre y desde siempre. Ella no es la única que se ha visto expuesta a ese fuego: “Por aquí anduvieron otros” (v. 48) que si no se encontraron con el fuego, se toparon con sus cenizas, siempre ardiendo, y de las cuales, el fuego puede ser iniciado en cualquier momento⁶³.

Todo sirve para reavivar el fuego dormido y transformarse en un poema que como tal, lleva a la trascendencia a “alcanzar el cielo” (v. 55) y llegar a lo divino.

La idea de poema como el ave Fénix, que aparece más claramente en “La fervorosa”, se insinúa aquí en los versos sesenta y sesenta y uno, en el fuego que cuando desaparece “vuelve en otro y es el mismo”, es decir, la poesía se está creando permanentemente, materializando en distintos poemas, pero manteniendo una esencia. En los versos siguientes, se vuelve a relacionar a la poesía con la danza, como vimos en el apartado anterior, aludiendo a su existencia eterna.

En la estrofa quince se especifica dónde está este fuego: “donde cabrillea/ en horno y brasero vivo”, y también en aquella dialéctica que hemos observado desde el comienzo en Mistral: “está en amor y dolor” (v. 66). La poesía, además de estar donde hay amor y dolor, es decir, en los más grandes sentimientos humanos, está presente también en ciertos colores, algo que vimos con anterioridad en “La flor del aire”: rojo-azul y dorado. Así como la flor roja simbolizaba la pasión y la demencia, está presente ese color mezclado con el azul, que representa lo contrario, la inteligencia y el conocimiento. Esta combinación de colores sugiere la misma oposición entre amor y dolor, don y sufrimiento que hemos visto

⁶³ Esta misma idea de poema que como fuego puede iniciarse una y otra vez, está en el poema “La fervorosa” que ya mencioné más arriba, y cuya esencia adquiere la forma del ave Fénix. Para un análisis detallado de este poema, véase el capítulo siguiente.

en la visión poética de Mistral. Incluso en términos sensoriales, el rojo se asocia al calor y el azul, al frío.

También reaparece el color dorado que en “La flor del aire” aparecía expresado como oro, la mujer iba “loca de oro”, color que como vimos, representaba los bienes espirituales y todo lo superior, de modo que “todo lo que es de oro o se hace de oro pretende transmitir a su utilidad o función esa cualidad superior (Cirlot 350).

En los dos versos siguientes, la hablante expresa su tristeza por alejarse del fuego al que llama “cosa linda” y también “padre”. Este fuego es padre en cuanto a creador, a su nivel superior y divino, a su presencia en los sentimientos humanos y en su eternidad. La poesía es así, vista a la par de la divinidad.

En la estrofa diecisiete, el niño se explica la razón del miedo que la gente siente por la mujer, la cual adora a esta llama que al propio niño le produce miedo. Su labor es incomprendida por la mayoría, así como su devoción a algo que en sí mismo causa temor. Las siguientes estrofas refuerzan esta idea de desadaptada de la mujer, ya que el niño, le teme al fuego, y pide ir a un lugar con gente para dejar de tener miedo, algo opuesto a la voluntad de la fantasma que no quiere a la gente porque se sabe rechazada. En el verso noventa y dos el niño le reprocha haber vuelto “parecida a un cuento”, algo relacionado con la visión de la mujer poeta/fantasma que veremos en el capítulo siguiente.

1.1.8 La poesía como sueño

Desde los primeros poemas vemos la relación que Mistral hace entre la poesía y el sueño o ensueño. Lo vimos en el “Credo” y también en “La flor del aire”. En *Lagar II*, así como en *Poema de Chile*, encontramos varios poemas donde esta relación ocupa un lugar central. Uno de ellos es “Raíces” de *Lagar II*:

Estoy metida en la noche
de estas raíces amargas,
ciegas, iguales y en pie
que como ciegas, son hermanas.

5 Sueñan, sueñan, hacen el sueño

y a la copa mandan la fábula.
 Oyen los vientos, oyen los pinos
 y no suben a saber nada.
 Los pinos tienen su nombre
 10 y sus siervas no descansan,
 y por eso pasa mi mano
 con piedad por sus espaldas.

Apretadas y revueltas,
 las raíces alimañas
 15 me miran con unos ojos
 de peces que no se cansan;
 preocupada estoy con ellas
 que, silenciosas, me abrazan.

Abajo son los silencios.
 20 En las copas son las fábulas.
 Del sol fueron heridas
 y bajaron a esta patria.
 No sé quién las haya herido
 que al rozarlas doy con llagas.

25 Quiero aprender lo que oyen
 para estar tan arrobadas,
 lo que saben y las hace
 así de dulces y amargas.
 Paso entre ellas y mis mejillas
 30 se manchan de tierra mojada.

Como es frecuente en la poesía Mistral, hay otra vez una identificación de la hablante con algún elemento de la naturaleza, en este caso con las raíces del pino. Las raíces son “ciegas y amargas” (v.v.2-3) porque están bajo tierra, en la oscuridad, lugar donde la *yo* se encuentra en estos momentos. Pero en esa oscuridad surgen los sueños, en los que se encontraría el germen de lo que se transformaría en fábula al subir a la copa (v.v.5-6). El paralelo con lo que implica la creación poética me parece inevitable; se considera la creación de la poesía fruto del sueño (o del ensueño, como habíamos visto antes), dando forma y luz a un lugar en el que antes sólo había oscuridad, “noche”.

El poder de la palabra como creadora de mundos queda claro en la estrofa tercera, ya que los pinos deben su nombre a las raíces, que son las que trabajan en crear las

“fábulas”. La poeta se identifica con las raíces y su quehacer silencioso, incansable (v.v.13-18).

Las fábulas que salen a la superficie son las que crean al árbol, las que lo constituyen en lo que es, fruto de la creación que surge en las raíces: “Abajo son los silencios. / En las copas son las fábulas” (v.v.19-20). La visión del poeta como incomprendido surge otra vez y creo que al ser claramente una mujer la hablante de este poema y su identificación con el trabajo y la incomprensión y soledad que viven estas raíces, puede aplicarse perfectamente a la mujer poeta: “Del sol fueron heridas/ y bajaron a esta patria. / No sé quién las ha herido/ que al rozarlas doy con llagas” (v.v.21-24). Estas llagas expresan el dolor que a veces produce el oficio poético, presentando el poema esta dialéctica de don-sufrimiento que hemos visto con anterioridad y que se hará más clara en los últimos versos: las raíces saben algo que las hace “así de dulces y amargas” (v. 28).

Con respecto al tema de la patria que aparece mencionado, da para un capítulo aparte. Son ya bastante estudiados los poemas “País de la ausencia” y “La extranjera” (ambos de *Tala*), y el desarraigo sufrido por Mistral debido a su ausencia de la patria natal y a sus continuos viajes, algo que intenta superar en el *Poema de Chile* con su vuelta como fantasma. Personalmente, creo que en Mistral el tema de la patria va más allá de la nostalgia por Chile; sino es más bien la necesidad de crear un espacio (ficticio) donde poder sentirse cómoda como mujer, como poeta, como intelectual, debido a la incomprensión que sufrió a lo largo de toda su vida. Estas son las heridas de las raíces, la búsqueda de una patria escondida, subterránea.

De las raíces la poeta siente que tiene que aprender “lo que oyen/ para estar tan arrobadas”. La humedad de la tierra que ella siente refleja la vida que hay en esas raíces, lo fértil de una tierra que permite dar vida.

En *Poema de Chile* encontramos otro poema donde la poesía aparece ligada al sueño:

Araucarias

Doce son de todo tiempo
Las madres araucarias.
Cada leñador que cruza

5 quiere tumbar la parvada,
 y halla que de la primera
 mañana a la tarde canta
 y hierve y bulle esta ronda
 y nunca su canto para,
 10 y las doce duran íntegras
 por la gracia amadrinadas.
 Cuando Dios repartió dones
 y exhaló de sí la Gracia
 y lento la fue exhalando
 15 sobre el tendal de las plantas,
 dicen que El hizo a la última
 la más feliz de las dádivas
 y la última de todas
 fue nuestra Madre Araucaria.

20 Desde entonces hasta hoy,
 los cuatro vientos proclaman
 a todo el que va cruzando
 que en el País de Extremo,
 en lonja apenas montada,
 25 vive la Madre y Señora
 y Patrona Araucaria.

-A ver si nos acostamos
 y dormimos siesta mansa
 si ella nos regala el sueño
 30 de Jacob y la Agraciada
 bajo la mirada fija
 de Madraza Araucaria.

-Niño, no sé si son veras
 o no son las que te cuento,
 35 pero yo creo más
 a gañan que a faroleros.

Tiene Juan casa tan triste
 que sueña y cree en sus sueños
 y cuentos crea dormido
 40 y cuentos también, despierto.

-Mama, ¿todo lo que vos
 estás contando es cuento?

-A veces son grandes veras
 y otras, humos frioleros.

45 -Dame, entonces, de los dos;
pero dime si eso es cuento.

-Sigamos, el niño mío,
con el pino-sube-cielos
acordándose de que él
50 inventa y regala sueños.
¿A qué trocar por licores
el falerno que te dieron,
si el corazón, que es tu vino,
arde dentro de tu pecho?

Como también aparece en muchos poemas de *Poema de Chile*, ciertos elementos de la naturaleza representan a la Madre. Es lo que ocurre en este caso, donde la araucaria es descrita como madre que acoge a la parvada de pájaros para que ellos realicen su canto que dura “de la primera/ mañana a la tarde” (v.v.5-6).

La fantasma va con el niño atacameño recorriendo Chile y llegan a la zona de araucarias, donde piensan dormir una siesta acogidos a su sombra. En la cuarta estrofa hay una directa referencia a la ficcionalidad del mundo poético, pues la propia hablante admite que puede haber un grado de invención en lo que ella le cuenta al niño: “- Niño, no sé si son veras/ o no son las que te cuento” (v.v.33-34). Luego afirma que le cree más a “gañan”, es decir un mozo de labranza, que a faroleros, que de acuerdo a la RAE es “vano, ostentoso amigo de llamar la atención y hacer lo que no le toca”. Este campesino cualquiera es representado por “Juan”, también un nombre muy común, quien posee una vida triste y los sueños que tiene dormido y despierto vienen a ser un consuelo, un escape para esta vida. Los sueños nuevamente son aquí la base para la creación poética, la ensoñación de la que nos hablaba Bachelard, ya que en este caso generan “cuentos”, historias ficticias (otra forma que Mistral utiliza para referirse a al poesía). De esta forma la poesía vive a ser fuente de consuelo, un escape a la las tristezas de la propia realidad, tal como lo fue para Mistral.

El niño luego le pregunta directamente sobre la verdad de sus dichos (v.v.41-42), a lo que ella responde. “- a veces son grandes veras/ y otros humos frioleros”, es decir, admite que hay un grado de verdad en lo cuenta, es lo que corresponde a las “celadas de

realidad”, que mencionaba Sánchez Torre y a las que me referí en la introducción de este capítulo. Pero también hay un grado de ficción importante.

El niño insiste en saber qué es mentira y qué es verdad, pero la hablante no quiere confesarlo y lo invita a volver a fijarse en la araucaria “pino-sube-cielos/ acordándose de que él/ inventa y regala sueños” (v.v.48-50) Tal como vimos en “Raíces”, los árboles aparecen ligados a la creación poética. La araucaria inventa y regala sueños, como el poeta, como ella, por eso le pide al niño que valore lo que está recibiendo y no quiera cambiar el corazón por una verdad que no vale más que el cuento que él recibe. Se deja ver así la posición de Mistral sobre la ficcionalidad y el valor del oficio poético tanto para quien lo ejecuta como para que quien se beneficia de él. Este nivel de reflexión es lo que se ha denominado metaficción en diversas teorías, las que como afirma Pérez Parejo “añaden a la cuestión el problema de la identidad del sujeto y de la realidad misma, la cual parece también un entramado de ficciones”(2007, 22). Este tipo de discurso cuestiona la relación entre realidad y ficción (Waugh 9). Ello implica un nivel de reflexión bastante adelantado para la época en que vivió Mistral y confirma mi creencia de que la poeta manejaba con absoluta claridad su discurso y el lenguaje como instrumento para expresar, a veces con ironía, su visión del mundo.

1.1.9 Sobre la creación poética

Lagar contiene tal vez uno de los ciclos más interesantes y valiosos desde el punto de vista metapoético. Me refiero a “Locas mujeres”, que al privilegiar la descripción de la poesía desde el punto de vista de la mujer poeta, dejaremos para el siguiente capítulo. Fuera de este ciclo, las referencias a la poesía como don en *Lagar* son menos recurrentes. La poesía aparece nuevamente ligada a una entrega, tal como observamos en algunos poemas de *Desolación*, como “Nocturno”. Tal es el caso de “Poda del almendro”, segundo soneto perteneciente a la sección “Sonetos de la poda”:

Podo el menudo almendro contra el cielo
con una mano pura y acendrada,
como se palpa la mejilla amada

con el semblante alzado del anhelo.

5 Como creo la estrofa verdadera
 en que dejo correr mi sangre viva,
 pongo mi corazón a que reciba
 la sangre inmensa de la primavera.

10 Mi pecho da al almendro su latido
 y el tronco oye, en su médula escondido,
 mi corazón como cincel profundo.

Todos los que me amaban me han perdido,
 y es mi pecho, en almendro sostenido,
 la sola entrega que yo doy al mundo.

La actividad de podar tiene mucho que ver con el trabajo poético, si consideramos que mediante la poda se busca eliminar el crecimiento no adecuado en las plantas leñosas, junto con embellecer y dar forma a una planta o árbol. La poda hecha correctamente da fuerza y vigor a una planta. Lo anterior se puede relacionar con el proceso de escritura y corrección de un poema, en efecto, el término existe como tal (como corrección o eliminación de partes de un texto) en el diccionario de la RAE: “Eliminar de algo de ciertas partes o aspectos por considerarlos innecesarios negativos. *Podó la biografía de datos superfluos*”.

La hablante poda el almendro mirando al cielo, es decir, el poema lo escribe tratando de lograr la perfección representada por el cielo, al menos ella tiene esa esperanza: “con el semblante alzado del anhelo” (v. 4). Su labor la hace con cariño y dedicación: “con una mano pura y acendrada” (v. 2). La poesía nuevamente es vista como una forma de expresar sentimientos, “Como creo la estrofa verdadera / en que dejo correr mi sangre viva” (v.v. 5-6).

Esa entrega hecha en el poema, es alimentada por la naturaleza y sus elementos, relación permanente en la poesía mistraliana: “pongo mi corazón a que reciba/ la sangre inmensa de la primavera” (v.v. 7-8). Ella nutre su corazón con los árboles y flores, para luego plasmar esas sensaciones en el poema. La poesía alimentada por los elementos de la naturaleza, le sirve a ella para crear otros mundos y a la naturaleza misma, que como habíamos visto en el poema “Cosas”, es uno de los elementos que forman parte de su infancia y patria recordadas. Es así como el almendro que ella poda es un elemento de su

creación, como el poema que escribe y corrige y que ella cincela como un escultor: “Mi pecho da al almendro su latido/ y el tronco oye, en su médula escondido, mi corazón como un cincel profundo” (v.v 9-11).

La última estrofa es importante, porque explicita que la poesía es lo que ella da al mundo, de modo que el oficio poético, una vez más, es visto como entrega: “la sola entrega que yo doy al mundo” (v. 14). El adjetivo “sola” como “única”, viene a ser un recurso que intenta restarle importancia a su labor, como que no fuera suficiente, pero a la vez, considero, hay una conciencia de que es mucho, porque: “Todos los que me amaban me han perdido” (v. 12), es decir, no han podido contar con ella en algún momento, los momentos en que ella crea y entrega parte de sí a otros, en un poema. Esto nos adelanta en parte la visión de la mujer poeta, cómo ella ve y realiza su labor y las renunciaciones que ello implica.

El siguiente soneto de la poda, también se refiere a un árbol y es coincidente con ver a la poesía como obra de creación que ella relaciona con la maternidad. Ya habíamos visto esto en algunos poemas de *Desolación* y particularmente en el “Elogio de la canción” y en el “Decálogo del artista”. El poema al que nos referimos se llama “Hijo árbol” y en la tercera y penúltima estrofa dice: “Más yo lo podo con amargo brío/ por darle gesto como a un hijo mío/ hasta que se me vuelva criatura”⁶⁴ (v.v. 9-11). La labor poética no está exenta de sufrimiento, con una amargura que le produce el podarlo, al corregir el poema incansablemente hasta que parezca vivo. Mistral asevera en la conferencia de 1938 que hemos mencionado antes: “Corrijo más de lo que la gente puede creer leyendo unos versos que aún así se me quedan bárbaros. Salí de un laberinto de cerros y algo de ese nudo sin desatadura posible queda en lo que hago”.

Ahora bien, no es un detalle menor el que el objeto de estos poemas sea un árbol, ya que como apunta Cirlot:

⁶⁴ Además del tema de la corrección, existe en este poema la concepción de la poesía o de la obra literaria como hijo. De acuerdo a Curtius, esta idea se encuentra presente en la tradición y se remonta a la doctrina platónica de Eros: “En el Banquete (208 c-210 d), Diotima dice que todos los hombres están dominados por un impetuoso amor a la gloria y a la inmortalidad. Muchos tratan de perpetuarse en los hijos; otros, en cambio, ‘engendran en las almas más aún que en los cuerpos’” (196). En el caso de Mistral esta visión tiene una significación doble, ya que por una parte busca trascender a través de su obra que ella crea y engendra como si fuera un hijo, pero además, al ser mujer, lleva implícita la idea de haber optado por esta otra maternidad: una “maternidad espiritual” como ella la llama y que para ella vale en el caso de las mujeres, tanto como la maternidad real.

el árbol representa en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. Según Eliade, como ese concepto de “vida sin muerte” se traduce ontológicamente por “realidad absoluta”, el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo). (89)

Esta “realidad absoluta” es tal vez lo que Mistral quiere decir en “Poda de almendro” como “estrofa verdadera”, una realidad trascendente e inmortal lograda por la poesía.

1.1.10 Alusiones a la temática poética

Como hemos visto hasta ahora, es bastante frecuente en la poesía de Mistral referirse al oficio poético, al don de la poesía, a los efectos que produce en quien la crea y en quien la escucha. No son tan comunes, sin embargo, las alusiones a los temas tratados en la poesía. Sí hay algunas referencias en “La flor del aire” y ciertos motivos representados en los colores de las flores, pero el poema no se refiere a este tema como central. En “La paloma blanca” de la sección “Jugarretas” de *Lagar II*, en cambio, hay una crítica abierta a los temas comúnmente tratados en la poesía:

Ahora vamos a cantar
 sólo la paloma blanca.
 Y donosa la azulada.
 Paloma blanca en cantares,
 5 paloma blanca en las casas.
 Sólo hay paloma blanca.

Paloma blanca en palacios,
 paloma blanca en tonadas,
 paloma blanca en romances,
 10 paloma blanca en baladas.
 Nadie me contó la gris
 ni la azul, solo esta pálida.

Así y todo ha sucedido

- 15 que los sonsos y cansados
 desde nacer al morir
 cantaron solo la blanca
 y cantarán a la pálida
 modosita y entregada
 vuelo corto y voz pequeña.
 20 Doña blanca y Doña nada.
- Siempre será la que luce
 en patio o torre empinada.
 Nadie demanda las otras
 las azules, las veteadas,
 25 no más, no más que la blanca.
- El ritmo te toma y lleva
 si la cuentas o la cantas.
 Puede ser la azul, o la gris
 o ser la tornasolada,
 30 que solo van a pedirte
 “una palomita blanca”.
- Con ojos de encantamiento
 o con la cara embobada
 35 o con grito que demanda
 al vendedor de palomas
 van los viejos y los niños
 las mujeres y los tontos
 pidiendo paloma blanca.
- 40 El Señor con su divina
 voluntad hizo las otras,
 creó alegre y dadivoso
 la azul, la gris y la tornasolada.
 Como jugando al color
 45 para alegrar nuestras almas.
- No cantar más la paloma.
 Déjenla comer contenta
 su trigo, su pan, su grama.
 Y den trigos o centenos
 50 al Ruiseñor que en su Francia
 me cantó una noche entera,
 loco de amor y de ansia,
 y suele morir cantando
 al Dios que busca y alaba.
- 55 Yo sé que las vendedoras

tienen unas azuladas
 y unas pobres pardi-oscuras
 y hasta las hay tornasoladas
 si la mentan o la cantan
 60 sea que hablen
 en palacios o aldeas.

Ya me canso, ya me hastío
 de oírmela en las tonadas
 leérmela en los romances
 65 y oírmela declamada.
 Vendedoras, vendedoras,
 voy a ir a los mercados,
 y voy a entrarme por las granjas
 y a gritar con voz de trueno:
 70 “Compro palomas azules”
 o la gris o la azulada.

Vendedoras, voceadoras,
 me rindo de esta tonada.
 Tráiganme el tordo o el zorzal,
 el tordo del Valle de Elqui,
 75 la tenca que nadie alaba,
 el zorzal de Montegrande
 o la diuca enamorada
 o el picaflor alocado.

En las dos primeras estrofas la hablante establece que sólo se canta la paloma blanca, es decir, que el tema de la poesía es siempre el mismo. La paloma blanca, obviamente representa un tipo de poema romántico y dulzón, escritos por “los sonsos y cansados” (v. 14). La crítica es bastante fuerte, ya que este tipo de poemas ella los califica de “vuelo corto y voz pequeña” (v. 19) y que equivalen a escribir sobre nada.

Este tipo de poema de fácil consumo es el que predomina y los que el público pide y espera, tal vez en especial, de una mujer como ella: “Nadie demanda las otras/ las azules, las veteadas,/ no más, no más que blanca” (v.v. 23-25).

Luego en la quinta estrofa explica en parte, cómo sucede el proceso de creación poética: “El ritmo te toma y lleva/ si la cuentas o la cantas” (v.v. 26-27). Pero eso ocurre independiente del tema, en otras palabras, la escritura de poesía no va ligada a un tema

específico, no tiene por qué ser sólo sobre la “paloma blanca”, “puede ser la azul, o la gris/ o ser la tornasolada” (v. 43). Pero la gente insiste en pedir el mismo tipo de poemas.

En la siguiente estrofa ocurre un distanciamiento de la voz que hasta ahora ha hablado de lo que a ella le ocurre al escribir poesía, pero ahora comienza a hablar en tercera persona y se refiere en general a lo que le ocurre a los poetas en general que aparecen aquí representados por el “vendedor de palomas”. Su visión del público es bastante despectiva, ya que los viejos, los niños y las mujeres son equiparados a los “tontos” que piden “con la cara embobada” “paloma blanca”. El que incluya a las mujeres en este grupo no contradice el feminismo que reconocemos en Mistral, ya que como he advertido, era un feminismo muy acorde a los tiempos en que ella vivía. Precisamente en este punto voy a detenerme un poco porque considero que es importante no sólo para entender este verso, sino todo el poema y muchos otros de Mistral. En su artículo publicado en *La voz de Elqui* el 8 de marzo de 1906, titulado “La instrucción de la mujer”, deja claro su aprecio por ella y su necesidad de recibir educación y tener las mismas oportunidades de instrucción que el hombre:

En todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros i la esclava de los civilizados, ¡cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo, ¡cuántos genios no habrán vivido en la esclavitud vil, inesplotados, ignorados! Instrúyase a la mujer; no hai nada en ella que le haga ser colocada en el lugar más bajo que el del hombre . (44)

¿Por qué si reconoce que cualquier la mujer puede ser un genio aparece como tonta en este poema? Porque precisamente para Mistral, esta inequidad en la educación y en la oportunidades hacía que la mujer fuera ignorante, así lo señala más abajo en este mismo artículo: “Tendréis en el bello sexo instruido, ménos miserables, ménos fanáticas y ménos mujeres nulas” (44). A este tipo de mujer sin instrucción, es a la que parece referirse en “La paloma blanca”.

En la siguiente estrofa, la hablante fundamenta la importancia de cantar a otras palomas, de otros colores, creadas por el Señor “Como jugando al color/ para alegrar nuestras almas” (v.v. 44-45), para volver luego a la primera persona y llamar a no cantar

más a la paloma blanca y propone cantar al Ruiseñor que la acompañó con su canto. La figura del Ruiseñor aquí también puede ser equiparada a la del poeta, o a la visión que Mistral tiene de lo que debe ser un poeta. Éste es un motivo frecuente en la literatura persa:

Together, rose and nightingale are the types of beloved and lover *par excellence*; the rose is beautiful, proud, and often cruel (roses do, after all, have thorns), while the nightingale sings endlessly of his longing and devotion. In panegyric, the poet-nightingale sang the praises of the prince-rose; in mystical poetry, the nightingale's yearning for the rose served as a metaphor for the soul's yearning for union with God (Schimmel 163).⁶⁵

En este poema aparece nuevamente la locura ligada al canto; el ruiseñor canta “loco de amor y de ansia” y “Suele morir cantando/ al Dios que busca y alaba”, lo que concuerda con la tradición persa del canto como una manera de buscar la unión espiritual con Dios, que es a lo que debe aspirar el poeta según la hablante y que es una idea permanente en la poesía de Mistral, el encuentro con Dios que representa al todo universal.

En la novena estrofa la hablante reconoce saber que las “vendedoras”, las poetas de acuerdo a mi interpretación, tienen otras palomas, otros temas que tocan algunas veces en sus poemas. Es importante que el llamado a los poetas en general termine siendo un llamado de atención a las mujeres poetas a romper con el estereotipo de las que sólo escriben una poesía romántica y sentimental. Las tres últimas estrofas del poema van completamente dedicadas a ellas expresando su cansancio y “hastío” por la presencia de estos temas en “tonadas”, “romances” y “declamaciones”.

Por último vuelve al motivo del pájaro y llama a cantar sobre otros presentes en el Valle de Elqui: el tordo, la tenca⁶⁶, el zorzal, la diuca y el picaflor (pájaros a los que ella

⁶⁵ De hecho la importancia de este tema en la literatura persa ha trascendido a la tradición occidental que ha recogido también este tema: “The use of this theme as a metaphor for spiritual and earthly love by Persian poets in epic and romance, lyrical and mystical works for nearly one thousand years attests to its deep significance in Persian culture. The theme of the rose in Persian mystical poetry has been the subject of detailed investigation since the beginnings of Orientalist studies in Europe in the late 18th century, and poets such as Goethe (q.v.) and Rilke have been inspired by their Persian counterparts”. (Tomado del sitio web <<http://www.iranica.com/articles/v11f1/v11f1034.html>>)

⁶⁶ Véase el análisis al poema “La tenca” más arriba.

cantará en el *Poema de Chile*), es decir, pide tocar temas más amplios y más relacionados con la tierra y el paisaje que constituyen ese todo al que ella aspira.

2. La poesía como dolor

Como anticipé en la introducción de este capítulo, si bien hay en la poesía de Mistral una dialéctica permanente entre el oficio poético visto como un don, pero a la vez generador de dolor, suele primar la primera de estas características y es lo que verificamos en la primera parte de este capítulo. A continuación voy a revisar algunos poemas en los que la visión de la poesía como algo doloroso, negativo, es lo que sobresale en la visión de la hablante.

Este tipo de poemas, aunque en mucha menor cantidad que en aquellos donde predomina la visión de la poesía como don, aparecen a lo largo de toda la creación poética de Mistral. El primero que analizaré corresponde a “El suplicio” y aparece en *Desolación*:

- Tengo ha veinte años en la carne hundido
-y es caliente el puñal-
un verso enorme, un verso con cimera
de pleamar.
- 5 De albergarlo sumisa, las entrañas
cansa su majestad.
¿Con esta pobre boca que ha mentido
se ha de cantar?
- 10 Las palabras caducas de los hombres
no han el calor
de sus lenguas de fuego, de su viva
tremolación.
- 15 Como un hijo con cuajo de mi sangre
se sustenta él,
y un hijo no bebió más sangre en seno
de una mujer.
¡Terrible don! ¡Socadurra larga
que hace aullar!

20 El que vino a clavarlo en mis entrañas
¡tenga piedad!

La poesía, aquí “el verso enorme”, es representada como un puñal que lleva la hablante hundido en su carne. Denuncia que ha debido soportarlo con sumisión y que le “cansa las entrañas”. Pero luego, en los versos siete y ocho explica el porqué de su dolor: no se siente digna de poseer el don del canto, porque “ha mentido”, es decir, ha pecado. El canto va así asociado a la perfección, a la pureza que ella no cree poseer y esta imperfección es la que le causa dolor.

Se podría pensar que es ella en particular la que no es digna del canto, pero en la tercera estrofa queda claro que ningún ser humano lo es: “Las palabras caducas de los hombres/ no han el calor/ de sus lenguas de fuego”. Al final, lo que se cuestiona la hablante es la incapacidad de las palabras del lenguaje común para expresar a cabalidad la esencia de la poesía.

Este “verso enorme” es, además, fruto de sus entrañas, “cuajo de su sangre”, como si fuera un hijo, pero la diferencia es que ha bebido más sangre de su seno que lo que cualquier hijo, es decir, la poesía es representada como una entrega mayor, la misma que hemos visto en otros poemas de *Desolación*, (“Credo”, “Decálogo del artista”), ligada siempre al tema de la sangre. Esta entrega es vista como maternidad, en el sentido de creación, algo que aparece en varios poemas de Mistral, dejando de paso en claro que es una hablante femenina y que su dedicación a la poesía es vista por ella como una entrega equivalente a la de tener un hijo. Una maternidad espiritual que elige por sobre la biológica⁶⁷.

Finalmente, queda explicitado en los últimos versos que la hablante, aunque considera la poesía un don, es algo que ella no eligió y que le provoca un dolor que la lleva a renegar de él (v.v.17-20).

En *Tala*, encontramos el poema “Nocturno de la consumación”, donde el dolor de la poesía queda expresado de manera diferente a la del poema anterior y de forma no tan explícita:

⁶⁷ Ver la nota 30. El concepto de “maternidad espiritual” aparece tratado en el capítulo 3.

Te olvidaste del rostro que hiciste
 en un valle a una oscura mujer;
 olvidaste entre todas tus formas
 mi alzada de lento ciprés;
 5 cabras vivas, vicuñas doradas
 te cubrieron la triste y la fiel.

Te han tapado mi cara rendida
 las criaturas que te hacen tropel;
 te han borrado mis hombros las dunas
 10 y mi frente algarrobo y maitén.
 Cuantas cosas gloriosas hiciste
 te han cubierto a la pobre mujer.

Como Tú me pusiste en la boca
 la canción por la sola merced;
 15 como Tú me enseñaste este modo
 de estirarte mi esponja con hiel,
 yo me pongo a cantar tus olvidos,
 por hincarte mi grito otra vez.

Yo te digo que me has olvidado,
 20 pan de tierra de la insipidez,
 leño triste que sobra en tus haces,
 pez sombrío que afrenta la red.
 Yo te digo con otro que "Hay tiempo
 de sembrar como de recoger".

No te cobro la inmensa promesa
 de tu cielo en niveles de mies;
 no te digo apetito de Arcángeles
 ni Potencias que me hagan arder;
 30 no te busco los prados de música
 donde a tristes llevaste a pacer.

Hace tanto que masco tinieblas,
 que la dicha no sé reaprender;
 tanto tiempo que piso las lavas
 que olvidaron vellones los pies;
 35 tantos años que muerdo el desierto
 que mi patria se llama la Sed.

La oración zurita
 ya no baja en mi pecho a beber;
 la oración de colinas divinas

40 se han raído en la gran aridez,
y ahora tengo en la mano una nueva,
la más seca, ofrecida a mi Rey.

Dame Tú el acabar de la encina
en fogón que no deje la hez;
45 dame Tú el acabar del celaje
que su sol hizo y quiso perder;
dame el fin de la pobre medusa
que en la arena consume su bien.

He aprendido un amor que es terrible
50 y que corta mi gozo a cercén:
he ganado el amor de la nada,
apetito del nunca volver,
voluntad de quedar con la tierra
mano a mano y mudez con mudez,
55 despojada de mi propio Padre
rebanada de Jerusalem.

En este poema, como en todos los “nocturnos” de Mistral, la hablante se dirige a Dios creador de todas las cosas y le reprocha el haberla olvidado entre todos los frutos de su creación (v.v.1-6). Lo mismo repite en la segunda estrofa, dejando en claro, otra vez, su condición de mujer: “Cuantas cosas gloriosas hiciste/ te han cubierto a la pobre mujer” (v.v.11-12). El que la haya olvidado implica un dolor, una sensación de abandono reforzada por el adjetivo “pobre”, es decir la hablante experimenta autocompasión ante su situación desfavorable.

En la estrofa tercera se alude directamente a la poesía: “Como Tú me pusiste en la boca/ la canción por la sola merced” (v.v.13-14). La hablante especifica que esta canción es algo que ella no buscó sino que Dios le entregó sin pedirlo y que produce dolor incluso al mismo Dios: “Como Tú me enseñaste este modo/ de tirarte mi esponja con hiel” (15-16). La poesía le causa dolor a ella pero también a Dios y creo que es por lo mismo que en el poema “El suplicio”, por no sentirse digna, por no alcanzar la perfección en su canto. Este canto, eso sí, le sirve como medio de comunicarse con Dios, de expresar que se siente abandonada por él, de “hincarle su grito”.

La poesía ya no le trae consuelo como antes y siente que no tiene a qué aferrarse pues ha perdido la fe. Lleva mucho tiempo de sufrimiento y eso le hace en cierta forma renegar de Dios y de todo lo que él le ha dado

Otro poema que muestra a la poesía como un don no pedido y del cual la hablante quisiera librarse es “Una palabra” de *Lagar*:

Yo tengo una palabra en la garganta
y no la suelto, y no me libero de ella
aunque me empuja su empellón de sangre.
Si la soltase, quema el pasto vivo,
5 sangra al cordero, hace caer al pájaro.

Tengo que desprenderla de mi lengua,
hallar un agujero de castores
o sepultarla con cal y mortero
porque no guarde como el alma el vuelo.

10 No quiero dar señales de que vivo
mientras que por mi sangre vaya y venga
y suba y baje por mi loco aliento.
Aunque mi padre Job la dijo, ardiendo,
no quiero darle, no, mi pobre boca
15 porque no rueda y la hallen las mujeres
que van al río, y se enrede a sus trenzas
o al pobre matorral tuerza y abraza.

Yo quiero echarle violentas semillas
que en una noche la cubran y ahoguen,
20 sin dejar de ella el cisco de una sílaba.
O rompérmela así, como la víbora
que por mitad se parte entre los dientes.

Y volver a mi casa, entrar, dormirme,
cortada de ella, rebanada de ella,
25 y despertar después de dos mil días
recién nacida de sueño y olvido.

¡Sin saber ¡ay! que tuve una palabra
de yodo y piedra-alumbre entre los labios
ni poder acordarme de una noche,
30 de la morada en país extranjero,
de la celada y el rayo a la puerta

y de mi carne marchando sin su alma!

En la primera estrofa, la hablante cuenta que tiene una palabra de la que no logra librarse. Esta palabra es una palabra de sangre (v. 3), destructora, ya que al caer podría quemar al pasto, matar al cordero y hacer caer a los pájaros. Pero si prestamos atención la sentido que la sangre ha tenido históricamente, ésta es considerada “el más precioso don” (Cirlot 399), de ahí su conexión al sacrificio como entrega y ofrenda a través de este don tanpreciado. Siguiendo esta línea de reflexión, la palabra de esta estrofa, pareciera constituir, más que destrucción, un sacrificio para quien la posee, en este caso, la hablante, y el proferirla, el entregarla, causaría dolor.

En la segunda estrofa la hablante expresa su necesidad de sacar esa palabra de su boca y de guardarla en un lugar donde no pueda escaparse: “sepultarla con cal y mortero”.

En la tercera estrofa, la hablante explica sus intentos por esconderse, de no dar señales de que vive mientras tenga la palabra en su boca. El que esta palabra sea la poesía, creo que lo fundamenta que esa palabra suba y baje por su “loco aliento”, esa locura es la que Mistral relaciona con la labor poética, algo que ella trata de ocultar, de pasar desapercibida en su condición de poeta. En el verso trece, la hablante alude al personaje bíblico de Job, al que llama “padre” y con el que comparte esa “palabra”. Job, es un personaje bíblico del antiguo testamento, que recibe diversas pruebas por parte de Satanás con el permiso de Dios. Pero a diferencia de otras figuras de la biblia, Job es un hombre bueno, por lo tanto el tema central de este libro es el sufrimiento del justo y su sometimiento a la voluntad de Dios. Sin embargo, Job no se somete y reclama a Dios por su suerte. De modo que la palabra de Job, es una palabra de rebeldía, de queja, que no acepta el sufrimiento injusto. La hablante de este poema, por el contrario, se encuentra en una situación de lucha por no dejar que esa palabra, que esa queja, salga de su boca. Creo que esa queja va relacionada con su condición de mujer, algo ante lo cual ella quiere rebelarse y lo hace en cierta forma a través de la poesía, pero no sin temor de que “ruede y la hallen las mujeres que van al río, y se enrede en sus trenzas” (v.v. 15-16). Es curioso que tema que la palabra alcance a las mujeres, tal vez como una manera de protegerlas, ya que si ellas portasen esta palabra poesía/rebeldía, podrían sufrir de la misma manera que ella lo hace,

por tener conciencia de su opresión y su deseo de liberarse de ella. Esta misma idea se relaciona con su intento por pasar desapercibida, que ya vimos al inicio de la estrofa.

En la cuarta estrofa expresa nuevamente su deseo de deshacerse de la palabra, pero adopta aquí una manera mucho más vehemente, casi violenta: quiere cubrirla, ahogarla, destruirla y romperla. Incluso la pone al nivel de una víbora, lo cual no es fortuito: la víbora es el tipo de serpiente que tiene veneno, como la palabra que lleva la hablante, ello unido a que “hay una evidente conexión de la serpiente con el principio femenino” (Cirlot 406), me lleva a afirmar que lo que la hablante quiere destruir es a sí misma, a la mujer poeta y el “veneno” de su palabra, que le da conciencia y la diferencia de las demás, pero que no logra cambiar su condición de mujer sometida.

Este deseo de destruirse como mujer en los márgenes, la expresa en la estrofa siguiente en su voluntad de dormir y volver a nacer “después de dos mil días”, que hace pensar en los dos mil años de la era cristiana, que condenan a la mujer, algo que ella, como Job, quiere revertir como forma de rebelarse al destino que le tocó como mujer⁶⁸.

La última estrofa continúa esta idea, ya con la mujer renacida, sin la palabra de “yodo y piedra-alumbre” en sus labios, es decir, sin esa palabra que quema y sin recordar “la morada en país extranjero”, el país de la poesía, de esa otredad que está presente como veremos en el siguiente capítulo, en poemas como “la extranjera”. Pero luego de este deseo de perder la palabra, hay un giro al final, en el último verso. Entre las cosas que ella no quiere recordar es precisamente el ir sin el “alma” que significaba esa palabra, por lo tanto, podríamos estar nuevamente frente a un caso dialéctico de don/dolor de la poesía. Sin embargo, creo que la conclusión va más allá. Sin bien la voz reniega de esta palabra al principio, con el correr del poema va quedando claro que es más bien de su condición de mujer. Esta condición de mujer y de poeta a la vez, la diferencia de las otras mujeres, lo que le causa una conciencia y una rebeldía que el resto no tiene, pero a la vez, un conocimiento que le causa dolor. De ahí que al final de lo que reniega la voz es de su condición de mujer, de “otra”, de “extranjera”, pero a la vez reconoce que de perder la poesía y esa palabra

⁶⁸ En la conferencia dada en Montevideo el año 1938, sobre la poesía, Mistral se refiere a este tema: “[La poesía] es un sedimento de la infancia sumergida que aunque resulte amarga y dura, me lava de los pecados del mundo y de una vileza esencial parecida al pecado original. Tal vez el pecado original no sea más que nuestra caída en la expresión racional y anti-rítmica a la cual bajó el género humano que nos duele más a las mujeres por el voto que perdimos en la gracia de una lengua de expresión y de música que iba a ser la lengua del género humano”.

rebelde que va ligada a ella, perdería también su alma. Por lo tanto, la poesía aquí es vista como algo negativo para una mujer en una cultura que no la valora y que le tiene reservado otro lugar dentro de la sociedad, y eso es lo que le causa dolor a la hablante, pero la poesía en sí, sigue siendo un don, como en casi toda la poesía de Mistral. Sabe que aunque le cause dolor, es a la vez su salvación, parte de ella, y el no tenerla la dejaría vacía.

Conclusión

En este recorrido por la metapoética mistraliana, hemos podido observar la importancia que dicha reflexión tenía para la poeta. Su quehacer y el valor del mismo es una presencia permanente y reiterada a lo largo de su obra.

Si bien en cierta forma concuerdo con Ana María Cuneo en que “la preocupación por el quehacer poético es más explícita en los primeros libros de la autora” (1998, 90), sobre todo si tomamos en cuenta la sección en prosa de *Desolación*, esta preocupación adquiere mayor complejidad y profundidad en su obra posterior, alcanzando altos niveles de claridad y presencia en *Poema de Chile*, donde la ficcionalidad y la realidad están separadas por una línea muy delgada.

Vimos también la visión de la poesía, independiente del elemento con que se la identifique (agua, aire, fuego, mar, árbol, copa, reino, tesoro) suele ser bastante consistente, (razón por la cual no correspondería hacer una división dentro de cada libro) y que puede ser descrita más o menos así: constituye un don para quien lo posee, un don el cual sólo unos pocos elegidos pueden obtener. Es una especie de regalo divino, que no se pidió, ni se buscó; fuente de consuelo para quien lo practica y quien lo recibe; actividad que permite cultivar el espíritu y lograr la trascendencia si se realiza bien. Existe también la visión de la poesía como una actividad que produce dolor para quien la realiza. Este dolor suele ser causado por la incomprensión recibida por el mundo exterior, algo que les ocurre a los poetas en general, pero al parecer, más aún a la mujer poeta. También por la entrega que supone, acompañada de grandes renunciaciones, las cuales son aún mayores en el caso de la mujer. Y por último, debido a la aspiración de una perfección en el quehacer poético que la

hablante siente no poder lograr, pero que a la vez percibe como un exigencia intrínseca de la labor poética.

Pese que en algunos poemas suele predominar la visión de la poesía como fuente de felicidad o de dolor, la mayoría de los poemas presenta ambas visiones en una dialéctica que refleja la lucha de la poeta por desarrollar su actividad, mostrando al mismo tiempo, la complejidad de sentimientos que implica la labor creadora. La poesía viene a ser así, una entidad que le sirve a Mistral para proyectar y a veces resolver, por medio de la reflexión y la propia creación, sus propios conflictos internos al defender su postura diferente de la establecida para la mujer de su época y de su clase social. También le sirve para expresar su opinión sobre la creación poética, los poetas y cómo deben tomar en serio su labor, llamando incluso, a un cambio en la temática que debe ser objeto de la poesía.

La poesía cumple así, un rol de lucha para lograr una voz que siente que las mujeres han perdido, algo que veremos con más detalle en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO II: RETRATOS DE LA MUJER ARTISTA

Like every artist, the woman poet is gifted. And her gift, her creative power, carries with it, as such gifts so often do, a curse. For insofar as she seeks to exercise her power, the woman poet qua woman is an anomaly, unable to fit our society's definition of what a woman is.

- Paula Bennett

Como quedó establecido en el capítulo anterior, el análisis metapoético de la poesía de Gabriela Mistral, muestra poemas en los que la poesía aparece como un don y otros en los que aparece como un sufrimiento. En parte, en este último grupo se recogen las renunciaciones relacionadas con la dedicación a la poesía. Mi tesis es que dichas renunciaciones se relacionan con las “celadas de la realidad objetiva” (Sánchez Torre) que se observan en sus poemas y que refieren a las dificultades y barreras experimentadas por la mujer poeta, específicamente.

Las referencias a la poesía y la labor creadora van de la mano con las de la imagen de la mujer poeta (a ratos, artista), la descripción de su oficio, de su vocación y la incompreensión que sufre por parte de la mayoría. Es decir, que el plantearse como mujer que escribe es aquí algo abierto y explícito, ya que no hay duda de que la hablante es una mujer. A este grupo de poemas, en los que predomina la figura de la mujer poeta, está dedicado el análisis de este segundo capítulo.

Confluyen en este punto, más claramente, las distintas aristas de lo que considero su proyecto, ya que la Mistral crítica, la de sus artículos en prosa, se encarga de analizar también la vida y obra de varias poetisas y artistas utilizando su discurso para validar ideas que también están presentes en su poesía, así como para legitimar su propio lugar en el mundo literario y público. Un aspecto principal de mi análisis lo constituye el ver en qué puntos se detiene Mistral para hacer sus comentarios y también qué tipo de mujeres artistas es el que atrae su interés. Me interesa tratar de deducir su visión acerca de la mujer y su papel en el campo de las artes para ampliar así nuestro propio conocimiento sobre la labor de Mistral.

Al analizar la obra de otras mujeres, Mistral lo hace a partir de su propia experiencia como escritora, en el momento que le tocó vivir, tratando de situarse dentro del panorama artístico y cultural femenino de su tiempo. De esta forma, se identifica con las mujeres que describe y construye su propia imagen a partir de las otras, las que son su objeto de análisis. Se desprende, además, la opinión de Mistral sobre el feminismo y el lugar y labor que ella cree debe tener la mujer en general y la artista en particular.

Con respecto al aspecto teórico que guía este acercamiento, como aparece enunciado en la introducción, mi posición es pragmática. No privilegio ninguna escuela feminista por sobre la otra, ni la estadounidense ni la francesa, ya que ambas constituyen un aporte por la relevancia que le dan al uso del lenguaje y al discurso como medio de cambio y como una forma de evitar el silencio al que la mujer ha estado relegada. Como plantea Cixous (1975):

It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence. (351)

Base de mi análisis es la idea de que para la mujer la escritura es un instrumento de poder, algo respecto de lo cual, como veremos, Mistral estaba plenamente consciente. Conuerdo con Liz Yorke, en la importancia de acercarse al trabajo de las mujeres poetas con atención, tratando de “escuchar” lo que el texto está diciendo consciente e inconscientemente; lo que ella llama el “compromiso” de la que analiza con la poeta analizada, idea que también está en Cixous: “Hélène Cixous stresses that this faithfulness to the other requires close, respectful reading, an openness and a willingness to work with a multiplicity of readings, and a preparedness to adopt a whole range of approaches to the text” (3-4). Estas múltiples lecturas y formas de acercamiento a los textos obedecen a un intento por releer y de esta forma rescatar la escritura de las mujeres y debatir la idea de una

historia unificada y homogénea que se nos ha enseñado, dejando así lugar a la diversidad y la diferencia⁶⁹.

Este espacio para la diferencia cobra especial valor cuando, como en este caso, es una mujer la que lee a otra mujer y con una perspectiva de género. Schweickart (1986) recoge la propuesta de la poeta Adrienne Rich sobre la importancia de este tipo de análisis:

If feminist readings of male texts are motivated by the need to disrupt the process of immasculation, feminist readings of female texts are motivated by the need “to connect”, to recuperate, or to formulate- they come to the same thing- the context, the tradition, that would link women writer to one another, to women readers and critics , and to the larger community of women. Of course, the recuperation of such context s a necessary basis for the nonrepressive integration of women’s point of view and culture into the study of a Humanities that is worthy of its name. (623)

Esta recuperación de la escritura de mujeres en general, se hace más compleja en el caso de la escritora de poesía. Ya Virginia Wolf, en *A Room of One’s Own* (1929), había observado la mínima cantidad de mujeres que escribían poesía, lo que ella explicaba debido a lo expuesta que la poeta estaba en sus versos al tener que expresar sus sentimientos y pensamientos, muchos de los cuales no le estaban permitidos en la sociedad de su época. Como lo expresan Sandra Gilbert and Susan Gubar en *Shakespeare’s sisters*, la poeta

...inevitably sees herself from the outside, as an object, a character, a small figure in a large pattern, the lyric poet must be continually aware of herself from the inside, as a subject, a speaker: she must be, that is, assertive, authoritative, radiant with powerful feelings while at the same time absorbed in her own consciousness- and hence, by definition, profoundly “unwomanly”, even freakish. (xxii)

⁶⁹ La idea de la diferencia es clave para mi análisis. Tomo el concepto de Luce Irigaray en *Speculum de l’autre femme* (1974), donde establece que la mujer posee una especificidad que la distingue claramente del hombre; idea que continúa en su obra posterior y que explica afirmando que la mujer, al estar atrapada en un mundo centrado en conceptos masculinos, ha quedado sin saber cómo representarse, lo que se refleja en su escritura.

Esta incomodidad y sentido de no pertenencia es claramente observable en la poesía de Mistral, lo que hace que la recuperación de su obra sea aún más compleja. La complejidad de su análisis radica precisamente en lo conflictivo de escribir para una mujer de su tiempo y de la conciencia que la propia Mistral tenía de la índole transgresora de su labor. Esto la lleva a utilizar distintas estrategias en su uso del lenguaje y manejo del discurso, lo que agrega a la dificultad propia de la lectura de poesía.

El análisis del material que cubro en este capítulo es el siguiente: 1) primero y a modo de introducción al tema de fondo, que es el de la mujer artista, analizaré el poema “La mujer fuerte” porque éste reúne características que son comunes a la mayoría de los poemas donde la protagonista es una mujer, lo que le sirve a Mistral de espejo para construir su propia imagen; 2) luego, están aquellos poemas que tienen por centro la figura de la maestra, la que ella relaciona y considera paralelo a las de la poeta y artista; 3) en tercer lugar, está el ciclo “Locas mujeres” de *Lagar I y II*, que relaciono directamente con la mujer poeta y con el trabajo de Mistral como crítica en ese tema; 4) por último, veremos el tema de la vocación, aquellos poemas en que se refiere abiertamente a su condición de mujer que escribe y enuncia sus limitaciones y luchas. La mayoría de este último grupo corresponde al *Poema de Chile*, que es donde el cruce del límite entre ficcionalidad y realidad se hace más evidente.

2.1 La mujer fuerte

Hay a menudo en la poesía de Mistral la mención a otras mujeres, muchas de ellas personajes históricos o bíblicos, algunas de ellas anónimas, mujeres campesinas que poseen rasgos que las destacan entre las demás. Generalmente, es la fortaleza, inteligencia y astucia lo que ella valora y rescata en estos poemas. Como mi interés es centrarme en la mujer poeta, tomo sólo un poema a manera de ejemplo de la mujer que destaca Mistral. En *Desolación* encontramos “La mujer fuerte”, que es uno de los primeros textos en que Mistral rescata a la mujer y sus valores más relevantes:

- Me acuerdo de tu rostro que se fijó en mis días,
mujer de saya azul y de tostada frente,
que en mi niñez y sobre mi tierra de ambrosía
vi abrir el surco negro en un abril ardiente.
- 5 Alzaba en la taberna, ebrio, la copa impura
el que te apegó un hijo al pecho de azucena,
y bajo ese recuerdo, que te era quemadura,
caía la simiente de tu mano, serena.
- 10 Segar te vi en enero los trigos de tu hijo,
y sin comprender tuve en ti los ojos fijos,
agrandados al par de maravilla y llanto.
- Y el lodo de tus pies todavía besara,
porque entre cien mundanas no he encontrado tu cara
¡y aun tu sombra en los surcos la sigo con mi canto!

La hablante es una mujer que recuerda a otra mujer que vio en su infancia, cuya imagen la marcó profundamente. La mujer recordada es de condición humilde, tal vez una campesina y lo sabemos por la tela que viste y el color de su piel quemada por el sol (v 2). La imagen de esta mujer se quedó fija en la memoria de la hablante, quien recuerda el hecho como un marcador, como el punto en que termina su inocencia, en esa “tierra de ambrosía” en que vivía la niña cuando ve que se abre “el surco negro”. La mujer llevaba un niño en los brazos y ese niño era hijo de un hombre borracho que la dejó embarazada y no

se preocupó por ella. La mujer sufre en silencio mientras trabaja en el campo “bajo ese recuerdo que te era quemadura”⁷⁰.

En la penúltima estrofa la hablante describe ese sentimiento de admiración que desarrolló por esa mujer al verla trabajar para mantener a su hijo. Pero lo describe desde un presente en el que ya es adulta, puesto que reconoce que entonces no comprendía a cabalidad lo que pasaba.

En la última estrofa la voz es la de la mujer ya adulta, quien reitera su admiración por aquella mujer campesina, “porque entre cien mundanas no he encontrado tu cara”. Aquí la acepción de mundana corresponde a la que consigna la RAE: “perteneciente o relativo a la llamada buena sociedad”, es decir, para la hablante esa mujer campesina que trabaja con sus pies metidos en el barro para mantener a su hijo, sin quejarse, vale mucho más que muchas de las mujeres de clase alta que ella ha visto. Tema que se repite en “Flores de Chile” y “Casas” de *Poema de Chile*, los que analizo más abajo.

En el último verso encontramos la declaración más importante: “aún tu sombra en los surcos la sigo con mi canto”. Ya vimos en el capítulo anterior la tradición de la poesía como canto y su importancia dentro de la obra de Mistral. Aquí el tema vuelve a aparecer, con la hablante situada como poeta que explica que esa mujer sola que se hace cargo de su familia, figura tan común en el campo chileno (y también en el resto de la sociedad), es la que la motiva a cantar. Su poesía entonces viene a estar motivada por la figura de esa otra mujer, que no es artista ni poeta, sino una campesina como ella también lo fue.

Este poema es muy rico en términos de crítica social, ya que no sólo se critica a la alta sociedad y sus mujeres, sino también al mundo patriarcal representado en ese hombre borracho que abandona a su familia, quedando la mujer pobre sola para criar y llevar el sustento a sus hijos. El canto se transforma entonces en un instrumento de denuncia y lucha, que no sólo le sirve a Mistral para cantar a esa mujer olvidada e ignorada y de ese modo hacernos pensar en ella y en la injusticia, sino que le permite a la hablante y también a la poeta, salir de ese medio en donde creció y en el cual estaría de otra forma destinada a trabajar la tierra como la mujer del poema o a tener que (como la propia madre de Mistral)

⁷⁰ A esta situación social Mistral también se refirió en sus escritos en prosa. En el artículo “Sobre la mujer chilena”, publicado en 1946 en *Política y Espíritu*, afirma: “Lo que falta todavía a la gran acreedora es que la peonada de una hacienda, cuando ella siega o cultiva, sienta bochorno de que le paguen a mitad de su salario; lo que no se entiende es que el legislador no sepa todavía que esa obrera suele trabajar para tres creaturas y que éstas suelen ser de un marido ebrio o gandul y dos críos suyos...” (en Zegers 1999, 110)

mantener sola a su familia. La figura de la mujer poeta y su labor encierra en sí toda la complejidad de la visión y el proyecto de Mistral.

2.2 La maestra

Otro importante grupo de poemas tiene a la maestra como centro y a su actividad se le atribuye un carácter creador que la equipara a la de la mujer poeta.

En el caso de la maestra es inevitable establecer el paralelo entre ésta y la propia Mistral y su labor como tal. La maestra es una figura solitaria e incomprensida, del mismo modo que la mujer que escribe versos.

El primero de estos poemas se llama “La maestra rural” y aparece en *Desolación*:

“La maestra rural”

La maestra era pura. “Los suaves hortelanos”,
decía, “de este predio, que es predio de Jesús,
han de conservar puros los ojos y las manos,
guardar claros sus óleos, para dar clara luz”.

5 La maestra era pobre. Su reino no es humano.
(Así en el doloroso sembrador de Israel.)
vestía sayas pardas, no enjoyaba su mano
¡y era todo su espíritu un inmenso joyel!

10 La Maestra era alegre. ¡Pobre mujer herida!
Su sonrisa fue un modo de llorar con bondad.
Por sobre la sandalia rota y enrojecida,
Tal sonrisa, la insigne flor de su santidad.

15 ¡Dulce ser! En su río de mieles, caudaloso,
largamente abrevaba sus tigres el dolor.
Los hierros que le abrieron el pecho generoso
¡más anchas le dejaron las cuencas del amor!

20 ¡Oh, labriego, cuyo hijo de su labio aprendía
el himno y la plegaria, nunca viste el fulgor
del lucero cautivo que en sus carnes ardía:
pasaste sin besar su corazón en flor!

Campesina, ¿recuerdas que alguna vez prendiste
 su nombre a un comentario brutal o baladí?
 Cien veces la miraste, ninguna vez la viste
 ¡y en el solar de tu hijo, de ella hay más que de ti!

25 Pasó por él su fina, su delicada esteva,
 abriendo surcos donde alojar perfección.
 La albada de virtudes de que lento se nieva
 es suya. Campesina, ¿no le pides perdón?

30 Daba sombra por una selva su encina hendida
 el día en que la muerte la convidó a partir.
 Pensando en que su madre la esperaba dormida,
 a La de Ojos profundos se dio sin resistir.

35 Y en su Dios se ha dormido, como en cojín de luna;
 almohada de sus sienes, una constelación;
 canta el Padre para ella sus canciones de cuna
 ¡y la paz llueve largo sobre su corazón!

40 Como un henchido vaso, traía el alma hecha
 para volcar aljófares sobre la humanidad;
 y era su vida humana la dilatada brecha
 que suele abrirse el Padre para echar claridad.

Por eso aún el polvo de sus huesos sustenta
 púrpura de rosales de violento llamear.
 ¡Y el cuidador de tumbas, cómo aroma me cuenta,
 las plantas del que huella sus huesos al pasar!

La maestra de Mistral es pura y quiere que sus pupilos lo sean también, como Jesús. La escuela es así descrita como parte de su Reino, lo que concuerda con la visión de Mistral sobre la enseñanza y el rol de la maestra en la educación del niño, que ella considera como un apostolado, equiparando los preceptos de la instrucción con los del Evangelio⁷¹.

La maestra también es pobre, y como el reino de la poeta, el suyo tampoco es de este mundo, donde no encontrará riquezas ni reconocimiento, como veremos en las estrofas

⁷¹ Dice Mistral en la conferencia “Educación popular”, dictada en Punta Arenas en 1918: “Las viejas verdades pedagógicas son como las del Evangelio: todos las conocemos, pero deben ser agitadas de cuando en cuando, para que exalten los ánimos como el flamear de las banderas y para renovar su generoso hervor dentro de nosotros. Verdades conocidas pero aletargadas, son verdades muertas, fardo inerte. Los maestros hemos de ser en los pueblos los renovadores del fervor, respecto de ellas”. (en Zegers 1999, 23)

siguientes. Su riqueza radica precisamente en su espíritu, que la lleva a ser alegre, pese a su pobreza y al sufrimiento que ha experimentado en su vida, porque la sonrisa no es en ella

más que una forma de llanto (v 10)⁷².

Las estrofas 5, 6 y 7 dan cuenta de la incomprensión y falta de reconocimiento experimentados por la maestra en vida. Es destacable que al hablarle a la campesina, la hablante no sólo critique su actuar hacia la maestra sino que le recuerde que es la maestra quien ha tenido más influencia en su hijo que la campesina misma: “¡y en el solar de tu hijo, de ella hay más que de ti!” (v24)⁷³. Este trabajo de enseñar en la maestra es equiparado al trabajo en el campo. La maestra ha cultivado al hijo de la campesina así como la campesina cultiva la tierra.

Ya al final de sus días, sola, se entrega a la muerte, pensando en su madre que ha muerto. Aparece otra vez el canto, pero esta vez es Dios quien le canta a la maestra y la recibe en su Reino, y le da la paz que ella buscaba y no encontró en vida, lo que la hablante muestra como un hecho lógico, pues la vida es una brecha que crea Dios para alcanzar la verdad que viene con la muerte.

El poema termina con una importante declaración: la maestra sigue con su entrega aún después de la muerte. Sobre sus huesos ha crecido un rosal cuyo aroma perfuma al que pasa. Nuevamente hay un tema de trascendencia que ya habíamos observado en otros poemas referidos a la poesía, pero aquí la trascendencia la logra la maestra a través de su labor, obteniendo reconocimiento sólo de Dios. Como veremos más adelante, hay en ello

⁷² Esta riqueza aparece también en la prosa de Mistral, en el artículo ya citado “Educación popular”: “Si no tenemos la elocuencia, tengamos la buena voluntad, ese oro de los pobres, con el cual puede hacerse tanto en el mundo!” (23) En el caso de la alegría, es algo muy valorado por Mistral, especialmente en el desempeño de la labor de maestra. Como dice de la maestra argentina Marta Salotti: “Le estimo la cultura pedagógica, le admiro la ejemplaridad del oficio escolar; pero su don de alegría es lo que tengo por virtud inefable. Haber llevado veinte años la escuela a cuestras sin jadeo, como quien lleva cielo y aire; con llevar un casamiento tan largo con el ámbito escolar conservando entera la infancia del corazón; pasar indemne por el calvo país de la pedagogía sin caer en fatiga ni aridez, todo esto me pasma, como el Padre Eterno de Péguy le sobrepasaba la terca esperanza de los hombres.” (En *La tierra tiene la actitud de una mujer*, 293-294)

⁷³ Este verso también se puede equiparar a sus escritos en prosa “Educación popular”. La afirmación: “La mujer culta debe ser, tiene que ser, por lo tanto, más madre que la ignorante” (24), lo que implica es que Mistral consideraba que la mujer con formación tenía una responsabilidad de educar aún más grande que la de la propia madre del niño, pero esto también implica que el niño tendrá más de la maestra que de la madre y es lo que en el poema que aquí analizo busca que se reconozca.

una gran similitud con el caso de la mujer poeta, que también es incomprendida y rechazada.

Otro poema donde Mistral desarrolla esta temática es “La encina”, también de *Desolación*:

Esta alma de mujer viril y delicada,
dulce en la gravedad, severa en el amor,
es una encina espléndida de sombra perfumada,
por cuyos brazos rudos trepara un mirto en flor.

5 Pasta de nardos suaves, pasta de robles fuertes,
le amasaron la carne rosa del corazón,
y aunque es altiva y recia, si miras bien adviertes
un temblor en sus hojas que es temblor de emoción.

10 Dos millares de alondras el gorjeo aprendieron
en ella, y hacia todos los vientos se esparcieron
para poblar los cielos de gloria. ¡Noble encina,

déjame que te bese en el tronco llagado,
que con la diestra en alto, tu macizo sagrado
largamente bendiga, como hechura divina!

II

15 El peso de los nidos ¡fuerte! No te ha agobiado.
Nunca la dulce carga pensaste sacudir.
No ha agitado tu fronda sensible otro cuidado
que el ser ancha y espesa para saber cubrir.

20 La vida (un viento) pasa por tu vasto follaje
como un encantamiento, sin violencia, sin voz;
la vida tumultuosa golpea en tu cordaje
con el sereno ritmo que es ritmo de Dios.

25 De tanto albergar nido, de tanto albergar canto,
de tanto hacer su seno amorosa tibieza,
de tanto dar servicio, y tanto dar amor,

30 todo su leño heroico se ha vuelto, encina, santo.
Se te ha hecho en la fronda inmortal la belleza,
¡y pasará el otoño sin tocar tu verdor!

III

¡Encina, noble encina, yo te digo mi canto!
 Que nunca de tu tronco mane amargor de llanto,
 que delante de ti prosterne el leñador
 de la maldad humana, su hachas, y que cuando
 35 el rayo de Dios hiérate, para ti se haga blando
 y ancho como tu seno, el seno del Señor!

Hay en este poema la personificación de la encina, que representa al alma de la maestra⁷⁴. Esta figura es bastante frecuente en la poesía mistraliana y, como luego veremos, distintos elementos de la naturaleza sirven para representar a la mujer poeta, así como ya hemos advertido que otros sirven para representar la poesía o la materia de ésta⁷⁵. Como ha observado María Teresa Adriasola (1990), Mistral suele relacionar la naturaleza con la enseñanza, por lo que la asociación encina-maestra cabe dentro de estos parámetros: “Es la naturaleza-maestra, la que se inventa un corazón en flor que los labriegos no pueden ver porque no tiene presencia; la naturaleza no cubierta por la arboleda sino por la nieve; es la que enseña las leyes rigurosas (el clima) de la vida y que no pudiendo amamantar (florecer) porque es de naturaleza estéril, debe cultivarse y cultivar, hacer cultura, enseñar” (114).

Es destacable que el alma de la maestra sea descrita en términos contradictorios, lo que podríamos considerar parte de la dialéctica de Mistral (Oekler) a la que nos referimos con anterioridad: el alma es “viril y delicada”. Hay un reconocimiento por parte de la hablante de la necesidad de ser fuerte para poder realizar dicho trabajo y eso está representado por la virilidad, pero sin dejar de poseer una delicadeza que más que física es espiritual y que se traduce en dulzura “en la gravedad”. Nuevamente la presencia de opuestos.

En la segunda estrofa se proporciona una posible explicación a esta dureza de la maestra: es más bien una coraza, una “altiveza” aparente, puesto que al observarla con atención se puede advertir la dulzura de la que se habla en la primera estrofa.

Más adelante se cuenta la importante labor pedagógica de esta maestra-encina (vv9-10) y el reconocimiento por parte de la hablante del valor de dicha entrega (vv. 12-14).

⁷⁴ De hecho el poema está dedicado: “A la maestra Señorita Brígida Walker”.

⁷⁵ Como es el caso de “La flor del aire” que analizamos en el capítulo anterior.

En la segunda parte del poema, la hablante continúa y profundiza su alabanza a la maestra, destacando valores como la fuerza a pesar de la cantidad de niños que la han necesitado (“El peso de los nidos ¡fuerte! No te ha agobiado” v. 15), y a que precisamente su único afán ha sido el de poder ser capaz de dar cobijo a todos los que la necesitan.

El viento para la encina es lo que la vida es para la maestra, pasa suavemente debido a la voluntad “ritmo” de Dios (vv. 20-23).

En los versos siguientes se hace alusión a los nidos y al canto albergado por la encina (vv. 24-26). Ya hemos visto que los nidos representan a los niños, pero el canto que en un primer nivel alude al de los pájaros que se posan en ella, también creo que equivale al propio canto de la maestra, a su labor y entrega entendidas como canto, tal como ocurre en el caso de la poeta y, por extensión, de la mujer artista en general. Esta entrega de la maestra la ha cubierto con un velo de santidad y le ha otorgado la trascendencia en la figura de una copa siempre verde. Tal como la poesía, el canto, le otorga trascendencia al poeta.

En la tercera parte la hablante aparece y se identifica como tal en el poema, y no sólo como un “yo” sino como un “yo poeta”: “yo te digo mi canto”. En este canto la hablante reconoce la labor de la maestra y le desea el reconocimiento de los otros y la protección de Dios. Es decir, que la poeta dirige su canto a la maestra como una manera de darle fuerzas, apoyarla y de esta forma darle el lugar que ella cree que merece en este mundo y en el otro.

En *Ternura*, aparece el poema “El corro luminoso”, en el que a diferencia de los anteriores, la maestra aparece hablando en primera persona:

Corro de las niñas,
corro de mil niñas
a mi alrededor:
¡oh, Dios, yo soy dueña
5 de este resplandor!

En la tierra yerma,
sobre aquel desierto
mordido de sol,
¡mi corro de niñas
10 como inmensa flor!

En el llano verde,
 al pie de los montes
 que hería la voz,
 ¡el corro era un solo
 15 divino temblor!

En la estepa inmensa,
 en la estepa yerta
 de desolación,
 ¡mi corro de niñas
 20 ardiendo de amor!

En vano quisieron
 quebrarme la estrofa
 con tribulación
 ¡el corro la canta
 25 debajo de Dios!

En la primera estrofa la hablante se identifica como la maestra que está al centro de la ronda formada por las niñas. El paisaje descrito corresponde al del valle de Elqui con la tierra seca en el desierto, tierra yerma que viene a ser suplida por la ronda de las niñas que la hablante compara con una gran flor.

Las estrofas tres y cuatro describen otros paisajes: llano verde y estepa; en ambos lugares, la adversidad del paisaje (tal vez de las condiciones vividas por la hablante en su labor de maestra por esos lugares), es compensada con la presencia y el cariño de las niñas.

La última estrofa es la que considero más importante en este poema, debido a las condiciones de adversidad en que la maestra ha hecho su labor, equiparable a los problemas que Mistral tuvo que enfrentar a lo largo de su magisterio: “En vano quisieron / quebrarme la estrofa / con tribulación, /¡el corro la canta/ debajo de Dios!”. Esta “estrofa de la que habla la mujer del poema tiene una doble interpretación: la labor de maestra pero también la poesía que quisieron quitarle con persecución y adversidad, con “tribulación”. Sin embargo, las niñas cantan esa estrofa, tal vez los himnos o rondas que la propia Mistral creó para ellas. Es decir, a través de las voces de las niñas, su canto no desaparecerá y de esta forma trascenderá y la llevará a Dios. Hay entonces para Mistral una trascendencia vetada en general a la mujer (de ahí sus obstáculos y tribulaciones), pero que puede alcanzarse tanto en el magisterio como en la poesía. La maestra es la otra cara de la mujer poeta; la

labor que la contacta con el mundo, llenando de afecto a una mujer cuyos hijos son su obras.

Como advertí en el capítulo anterior, la sección en prosa denominada “El arte”, de *Desolación*, tiene numerosas referencias metapoéticas relativas al canto y la mujer poeta. La tercera parte, “El ensueño”, contiene una alusión importante a la labor de la maestra, la que aparece estrechamente relacionada a la creación poética:

Dios me dijo: -Lo único que te he dejado es una lámpara para tu noche. Las otras se apresuraron, y se han ido con el amor y el placer. Te he dejado a lámpara del Ensueño y tu vivirás a su manso resplandor.

No abrasará tu corazón, como abrasará el amor a las que con él partieron, ni se te quebrará en la mano, como el vaso del placer a las otras. Tiene una lumbre que apacigua.

Si enseñas a los hijos de los hombres, enseñarás a su claridad, y tu lección tendrá una dulzura desconocida. Si hilas, si tejes la lana o el lino, el copo se engrandecerá por ella de una ancha aureola.

Cuando hables, tus palabras bajarán con más suavidad de la que tienen las palabras que se piensan en la luz brutal del día.

El aceite que la sustente, manará de tu propio corazón, y a veces lo llevarás doloroso, como el fruto en el que se apura la miel o el óleo, con la magulladura. ¡No importa!

A tus ojos saldrá su resplandor tranquilo y los que llevan los ojos ardientes de vino o de pasión, se dirán: -¿Qué llama lleva ésta que no la afiebra ni la consume?

No te amarán creyéndote desvalida; hasta creerán que tiene el deber de serte piadosos. Pero, en verdad, tú serás la misericordiosa cuando con tu mirada, viviendo entre ellos, sosiegues su corazón.

A la luz de esta lámpara, leerás tú los poemas ardientes que ha entregado la pasión de los hombres, y serán para ti más hondos. Oirás la música de los violines, y si miras los rostros de los que escuchan, sabrás que tú padeces y gozas mejor. Cuando el sacerdote, ebrio de su fe, vaya a hablarte, hallará en tus ojos una ebriedad suave y durable de Dios, y te dirá: -Tú le tienes siempre; en cambio, yo sólo ardo de El en los momentos del éxtasis.

Y en las grandes catástrofes humanas, cuando los hombres pierden su oro, o su esposa, o su amante, que son sus lámparas, sólo entonces vendrán a saber que la única rica eras tú, porque con las manos vacías, con el regazo baldío, en tu casa desolada, tendrás el rostro bañado del fulgor de tu lámpara. ¡Y sentirán vergüenza de haberte ofrecido los mendrugos de su dicha!

Si comenzamos el análisis de este texto por su título, veremos que se refiere a la poesía como ensueño, como base de la creación poética, lo que ya habíamos observado en

varios poemas analizados en el capítulo anterior. En este caso el ensueño adquiere la forma de una lámpara que ilumina la noche y la vida de la hablante y que es concebida como un don que no poseen las otras mujeres, las que sólo han buscado realizarse en el amor y el placer (párrafo 1).

En el párrafo dos se explicita que pese a no tener el amor y el placer de esas otras mujeres, tampoco experimentará su dolor ni su vacío, ya que la lámpara del ensueño le da una luz tranquila que la libra de las grandes y efímeras pasiones.

El tercer párrafo nos lleva directamente al tema de la maestra: “Si enseñas a los hijos de los hombres, enseñarás a su claridad, y tu lección tendrá una dulzura desconocida”. Es decir, la enseñanza está relacionada con este don del ensueño; la luz que le permite crear es también una luz que le otorga claridad a la enseñanza de esta mujer si ella se decide a enseñar. De esta forma la enseñanza aparece sugerida por el propio Dios, como una actividad a la cual la hablante podría dedicarse una vez recibido este don.

En el quinto párrafo vemos el tema de la poesía con dolor que dijimos que era recurrente en la obra mistraliana y que aparece explícitamente en el “Decálogo del artista”, siguiente poema en prosa de la misma sección de este poema: “El aceite que la sustente manará de tu propio corazón”, equiparable a la regla VIII del decálogo, darás tu obra “restando sangre de tu corazón” y advierte luego que pese al terrible dolor que implica el don del ensueño “¡No importa!”.

Este don le da a esta mujer una tranquilidad y suavidad que se observa en su mirada (párrafo 6) y en su voz (párrafo 4).

El párrafo 7 es importante porque muestra el rechazo del que ha tenido que sufrir la maestra (presente, como hemos visto, en “La maestra rural”, “La encina” y “El corro luminoso”). Pero lo interesante es que, detrás del desprecio o piedad de la gente, se muestra a esta mujer como superior a los demás, precisamente por el don que posee, que la hace a ella tener piedad de los demás al darles tranquilidad y paz con su mirada. La superioridad de esta mujer se extiende, como aparece en el párrafo siguiente, a todas sus actividades, leer, escuchar música, e incluso la presencia de Dios en ella es permanente, más aún que la de un sacerdote. Esta superioridad de la maestra/ poeta vuelve así entonces a estar relacionada con la trascendencia, ya que “en las grandes catástrofes humanas” ella es la única que pese a no tener bienes materiales “con las manos vacías”, a no tener hijos, “con el

regazo baldío”, ni un marido, “en tu casa desolada”, “tendrás el rostro bañado del fulgor de tu lámpara”. En otras palabras, la poesía es un don que la hace superior, ya que le da una fuente inagotable de felicidad, de una felicidad espiritual más que material o mundana. Esta conciencia de superioridad llega a puntos extremos al terminar el poema con “¡Y sentirán vergüenza de haberte ofrecido los mendrugos de su dicha!”, lo que implica que la verdadera felicidad es la de esta maestra/ poeta, felicidad que no se puede lograr por los medios habituales de amor hacia seres mortales. Como vimos que ocurría en “Todas íbamos a ser reinas”, ninguna fue reina porque persiguió la felicidad donde no se la encuentra. Por supuesto, es difícil saber hasta qué punto Mistral estaba convencida de esta idea. Yo creo que en parte lo estaba y que eso le sirve de justificación para explicar la vida que eligió tener y también su diferencia con respecto a los demás, pero esta sensación de superioridad es también aparente, puesto que es una reacción frente al rechazo, una manera de defenderse de él.

En conclusión: hay en la poesía de Mistral una relación entre la labor de la mujer poeta y la de la maestra, partiendo tal vez de su propia experiencia en ambos oficios. Ambas mujeres vienen a ser las dos caras de una misma moneda, de la cual son parte el sufrimiento y la soledad por incomprensión del medio. Ambas labores son concebidas como un don que coloca a estas mujeres en otro sitio y que las lleva a alcanzar la trascendencia. No sin dudas ni dolor, pero este dolor viene precisamente de ejercer un oficio solitario y no elegido, ya que ambas labores se presentan como regalos, a menudo divinos.

En la parte que sigue, intentaré un análisis de los poemas en que se retrata a la mujer poeta, contrastándolos con la escritura en prosa de una Mistral crítica. Veremos que aquí también hay una estrecha relación entre la artista y la maestra.

2.3 La mujer poeta

Antes de entrar de lleno al análisis de las locas mujeres, es importante detenerse brevemente en un grupo de poemas en los que se comienza a perfilar la figura de la mujer poeta, definiéndose algunas de sus características.

Por ejemplo, en el “Poema al hijo” de *Desolación*, hay ciertas alusiones a las renunciaciones de la mujer poeta que adelantan lo que será el tema de la vocación, que se verá más claramente en *Poema de Chile*. En este caso aparece lo que ha significado la renuncia a la maternidad, tema que aparece varias veces mencionado en poemas posteriores como “La flor del aire”.

Me detendré particularmente en la segunda parte de el “Poema al hijo” por referirse más directamente a dichas renunciaciones:

II

30 Ahora tengo treinta años, y mis sienes jaspea
la ceniza precoz de la muerte. En mis días,
como la lluvia eterna de los Polos gotea
la amargura con lágrima lenta, salobre y fría.

35 Mientras arde la llama del pino, sosegada,
mirando a mis entrañas pienso qué hubiera sido
un hijo mío, infante con mi boca cansada,
mi amargo corazón y mi voz de vencido.

40 Y con tu corazón, el fruto de veneno,
y tus labios que hubieran otra vez renegado.
Cuarenta lunas él no durmiera en mi seno,
que sólo por ser tuyo me hubiese abandonado.

Y en qué huertas en flor, junto a qué aguas corrientes
lavara, en primavera, su sangre de mi pena,
si fui triste en las landas y en las tierras clementes,
y en toda tarde mística hablaría en sus venas.

45 Y el horror de que un día con la boca quemante
de rencor, me dijera lo que dije a mi padre:
“¿Por qué ha sido fecunda tu carne sollozante
y se henchieron de néctar los pechos de mi madre?”

50 Siendo el amargo goce de que duermas abajo
 en tu lecho de tierra, y un hijo no meciera
 mi mano, por dormir yo también sin trabajos
 y sin remordimientos, bajo una zarza fiera.

55 Porque yo cerrara mis párpados, y loca
 escuchase a través de la muerte, y me hincara,
 desechas las rodillas, retorcida la boca,
 si lo viera pasar con mi fiebre en su cara.

60 Y la tregua de Dios a mí no descendiera:
 en la carne inocente me hirieran los malvados,
 y por la eternidad mis venas exprimieran
 sobre mis hijos de ojos y de frente extasiados.

65 ¡Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo
 y bendito mi vientre en que mi raza muere!
 ¡La cara de mi madre ya no irá por el mundo
 ni su voz obre el viento, trocada en *miserere!*
 La selva hecha cenizas retoñará cien veces
 y caerá cien veces, bajo el hacha, madura.
 Caeré para no alzarme en el mes de las mieses;
 conmigo entran los míos *a la noche que dura.*

70 Y como si pagara la deuda de una raza,
 taladran los dolores mi pecho cual colmena.
 Vivo una vida entera en cada hora que pasa;
 como el río hacia el mar, van amargas mis venas.

75 Mis pobres muertos miran el sol y los ponientes,
 con un ansia tremenda, porque ya en mí se ciegan.
 Se me cansan los labios de las preces fervientes
 que antes que yo enmudezca por mi canción entregan.

80 No sembré por mi troje, no enseñé para hacerme
 un brazo con amor para la hora postrera,
 cuando mi cuello roto no pueda sostenerme
 y mi mano tantea la sábana ligera.

Apacenté hijos ajenos, colmé el troje
 con los trigos divinos, y sólo de Ti espero,
 ¡Padre nuestro que estás en los cielos! recoge
 mi cabeza mendiga, si en esta noche muero.

En la primera parte del poema, la hablante se lamenta de la vana espera del hijo que no llegó y rememora una época pasada. Pero la segunda parte muestra un cambio de actitud con respecto a los años anteriores y la voz específica que tiene ya treinta años y que por ende, considerando la época en que el poema se escribe, la posibilidad de la maternidad ya está cerrada. La hablante se imagina cómo habría sido ese niño y al pensar en todas las características que le parecen negativas en ella y en el amante, se conforma con la idea de no haberlo tenido nunca (vv.33-44). También ella deja ver que tampoco quiso nacer o que muchas veces la vida fue una carga, al punto que le enrostró a su padre el haberla tenido. Su temor de que el hijo que tuviera le reprochara lo mismo, es otra de las razones que ella esgrime para alegrarse de no haber sido madre.

Pero a los rasgos de ella y del amado que no se prolongarán en un hijo, también agrega las de toda su familia simbolizada en la figura de la madre (61-64). Estos versos son muy duros viniendo de una mujer que, como tal, supuestamente debe querer ser madre más que cualquier otra cosa en el mundo. El paralelo entre su situación y la de la virgen María, hacen aún más impactantes sus declaraciones⁷⁶: “¡Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo/ y bendito mi vientre en que mi raza muere!”, en oposición al “bendito es el fruto de tu vientre, Jesús” de la oración “Ave María”.

En la estrofa siguiente acentúa la idea de que su gente morirá con ella al no dejar descendientes. Pienso que de esta forma, que puede escandalizar a quien no entienda bien la poesía ni la figura de Mistral, la autora busca precisamente justificar su falta de hijos y mostrarla como una decisión consciente, a la que justifica en la ficción del poema con el abandono del amor suicida y el temor a que esa sensación de pérdida pudiera producirse con la llegada de un hijo como el padre⁷⁷. Pero tras esa ficción hay algunos elementos que nos dejan vislumbrar cierta verdad aplicable a lo que vive y siente la mujer poeta. Por ejemplo, ella cuenta en la estrofa siguiente el extremo dolor que siente permanentemente

⁷⁶ Este paralelo ya lo había observado Jorge Guzmán (1984), sobre todo en la primera parte del poema, que no analizo aquí, y que se relaciona con la valoración del amor espiritual frente al carnal por parte de Mistral: “Es, primero, un niño que tiene ‘los ojos de Cristo engrandecidos’; dijimos que eso la transforma a ella de algún modo en una María, es decir, en una madre virgen”. (30)

⁷⁷ En efecto, creo que este padre ausente que ve Guzmán no es en este poema más que un personaje de la ficción, que le da a la hablante justificación para fundamentar su decisión, decisión que sin embargo encubre su vocación poética, verdadera razón de su renuncia.

debido a su desarrollada sensibilidad⁷⁸: “Vivo una vida entera en cada hora que pasa; como el río hacia el mar van amargas mis venas.” De modo que este sufrimiento, fruto de una sensibilidad exacerbada, es también fuente de vida plena, de una vida emocional que no da cabida a otra cosa ni a un sentimiento tan grande por nadie, como lo sería el que se tiene por un hijo, porque ella no lo soportaría o tal vez porque la apartaría de este sentir. Sea como sea, creo que estos versos son claves en la manera en que la vocación por la poesía se cruza con otras vocaciones y las nubla.

En la siguiente estrofa se vuelve a dar luces de la vida, o mejor dicho, de la muerte en este caso, de la mujer poeta. Esta muerte en que ella piensa yo la veo relacionada al hecho de que al no haber engendrado hijos la sociedad la ve “muerta” como mujer. Pero esta es una muerte a la que se ve forzada a pensar más que a sentirlo así. En los versos 75 y 76 la hablante nos dice: “Se me cansan los labios de las preces fervientes/ que antes que yo enmudezca por mi canción entregan”. Los labios de la mujer se cansan de los rezos que entregan en lugar su canción. Esta “canción” es la que hemos visto ya repetidas veces en Mistral y es su manera de referirse al don de la poesía. Por lo tanto, la mujer que habla en estos versos es poeta y decide no tener hijos. Y, aunque preferiría cantar sus versos, la situación la obliga a rezar pensando en su cercanía a la muerte. Esta poeta no sembró para su despensa (“No sembré por mi troje”), ni crió hijos que la acompañaran en la hora final. Sí se declara maestra (que como vimos en el punto anterior es una labor que parece siempre muy ligada a la de la poesía), ya que “apacentó hijos ajenos” (v.81), su despensa la llenó con los trigos divinos, es decir con la vida espiritual que la conecta con Dios, por lo que le pide a él que la acompañe en su hora final.

Como vemos el poema deja entrever la solitaria vida y muerte de una mujer que decide no tener hijos para dedicarse a su otra vocación: la poesía.

Otros poemas que hablan de la mujer poeta, se centran en las dificultades que le tocó afrontar, ya sea por una falta de comprensión de su labor o de su persona. Por ejemplo,

⁷⁸ Guzmán ve a este dolor como paralelo al de Cristo, ya que “la renuncia a la maternidad, pues, le ha dado a ella un carácter sacro, la ha colocado en posición redentora de la raza humana” (40). Valorando esta lectura, yo veo que la sensibilidad de la poeta puede ser paralela a la de Cristo, más que por la renuncia a la maternidad, por la decisión de hacer poesía que le da a ella cierto poder de redención; es la trascendencia a la que me referí en el capítulo anterior y que aparece como constante en Mistral, ligada siempre a la labor poética.

el tan analizado poema “La extranjera” de *Tala*, suele leerse como la añoranza de Mistral de su propia patria, pero yo veo otra dimensión que, menos biográfica, apunta a una “extranjería” diferente de la literal:

- “Habla con dejo de sus mares bárbaros,
con no sé qué algas y no sé qué arenas;
reza oración a dios sin bulto y peso,
envejecida como si muriera.
- 5 En huerto nuestro que nos hizo extraño,
ha puesto cactus y zarpadas hierbas.
Alienta del resuello del desierto
y ha amado con pasión de que blanquea,
que nunca cuenta y que si nos contase
- 10 sería como el mapa de otra estrella.
Vivirá entre nosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega,
hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo bestezuelas.
- 15 Y va a morirse en medio de nosotros,
en una noche en la que más padezca,
con sólo su destino por almohada,
de una muerte callada y *extranjera*”.

En este poema la voz que habla lo hace en tercera persona, describiendo entre comillas lo que la gente dice de la extranjera. Es decir, la voz es parte de la comunidad que la ve aparecer en su pueblo y a la que no logra entender. Ella “habla con dejo de sus mares bárbaros”, sin especificarse cuáles son estos mares pero sí que habla con algas y arenas, lo que recuerda a Lucila de “Todas íbamos a ser reinas” “que hablaba a río/ montaña y cañaverál”, refiriéndose al “reino de verdad” de la poesía. Lo anterior lleva a pensar que la mujer de la que se habla en el poema es extranjera no sólo por ser de otro país, sino porque ese país es el reino de la poesía, cuyo lenguaje “lengua que jadea y gime”, la aparta del resto del mundo, la coloca en una posición de no pertenencia.

Esta extranjera reza a un dios que no es el cristiano, ya que está escrito con minúsculas. Es un dios que no tiene valor para ellos al no ser Dios con mayúscula. De ahí que sea descrito como “sin bulto ni peso”; es, por lo mismo, incorpóreo, al que ella reza “envejecida como si muriera”. Esta vejez, creo que se relaciona con la experiencia

adquirida a través de la poesía, como ya habíamos visto en el “Poema del hijo”, el concentrar una vida en un día, mientras se entrega a su “dios”, a su labor poética.

Los mundos que ha construido esta poeta son diferentes del mundo terrenal, y esta diferencia aparece representada en las plantas que ha puesto en el huerto común: “cactus y zarpadas hierbas”, plantas de un paraje desértico. Pero, pese a que no llega a integrarse plenamente en la comunidad y a que no es comprendida por ellos, su presencia les afecta, les cambia en cierta forma su visión de las cosas y así les hace aparecer el propio huerto como otro, como “extraño”. Incluso el aire que ella respira es diferente: es el aire del desierto. El simbolismo del desierto es importante en este poema, porque de ahí viene la mujer, de ahí trae sus plantas, de ahí es el aire que ella respira. De acuerdo a Berhelot, el desierto representa el “dominio de la abstracción” fuera del campo vital, abierto sólo a la trascendencia. Cirlot por su parte consigna que “la sequedad ardiente es el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma”. (171). Por lo tanto, esta imagen del mundo poético es coherente con la que hemos visto en otros poemas de Mistral: la poesía es un camino a la trascendencia, una actividad espiritual que se entiende porque aquí es “dios”.

Por esta diferencia se le han adjudicado varias cualidades a esta extranjera, como que “ha amado con pasión que blanquea” (v. 8). Pese a que la voz reconoce que es algo que la mujer no ha confesado, la poeta no cuenta todas sus vivencias, ni habla de los mundos que crea porque la propia voz reconoce que serían “como el mapa de otra estrella”, como otros mundos totalmente diferentes. De ahí también que el destino de la poeta sea la soledad, una muerte solitaria y callada al guardar tantos mundos que se irán con ella al morir.

Esta misma sensación de no pertenencia, de incompreensión, se observa en “Vine de oscura patria” de *Lagar II* :

Vine de oscura patria y claro dueño
sin saberlo o, sabiendo vagamente,
sin escoger ni valle ni faena
y vine ciega y ciega voy y vengo.
5 ¡Quién me diera el saber por qué camino
en turno de praderas y espinales!
¿Por qué me hablan lenguas que no entiendo
y no más que una vez la que me dieron?

10 ¿por qué nombres me dan que no son míos
 y sólo en el soñar el verdadero?
 Me he de entregar sin que respondan.
 Me dan el pan y nunca me contestan.
 Lechos me dan, y fábulas me cuentan
 para hacerme dormir o despertarme.
 15 Pero lo que me aprendo cuando sueño
 aunque es lo mío yo me lo reniego.

Una densa embriaguez me dio la Tierra
 desde que abrí los ojos y la tuve,
 fue un entenderle las palabras mágicas,
 20 “océanos”, “montañas”, y “pinares”.
 Pero al silbo de un niño que me llame
 o a la voz del hermano, acudo, acudo
 y pierdo el tronco angélico de musgos
 que me tenía, o la arena salada
 25 en donde sin memoria, era dichosa.

La evocación de la patria se transforma en una constante en la obra mistraliana, partiendo en “País de la ausencia” de *Tala* para ver su esplendor en el *Poema de Chile*. Una lectura que relaciona la obra de Mistral con su vida podrá ver esta relación, así como la diferencia que ella establece entre país y patria, como una muestra del conflicto que la poeta tenía con su país, el que para ella, no representaba la patria, debido a las continuas muestras de rechazo y dificultades para aceptar su obra y su persona. Sin embargo, una lectura desde la perspectiva que aquí propongo, permite ver esa patria como el mundo de la poesía, la patria a la cual ella pertenece y que al ser diferente la hace sentir extranjera en todas partes a la vez que genera incompreensión por parte de la mayoría que no pertenece a ese mundo. Como dice en “País de la ausencia”, su patria le “nació de cosas que no son país”, de elementos y recuerdos que constituyen su mundo creado.

Es así como podemos entender que la “oscura patria” a la que se refiere la hablante en el poema que copiamos más arriba, es la de la poesía. El porqué es oscura queda explicado en los versos siguientes: ella no sabía que venía de allí ni que a ello dedicaría su vida. Por eso se mueve como ciega, ya que tampoco sabe con exactitud a dónde la llevará⁷⁹. Esta incertidumbre es clara en los versos siguientes: “¡Quién me diera el saber por qué camino/ en turno de praderas y espinales!” (vv. 5-6). Pero no sólo no sabe el camino que

⁷⁹ Esto recuerda a lo que vimos en “La flor del aire” y las exigencias de la labor poética.

tomará, sino que además no comparte la lengua del resto: “¿por qué me hablan lenguas que no entiendo?/ y no más que una vez la que me dieron⁸⁰/¿por qué nombres me dan que no son míos/ y sólo en el soñar el verdadero?” Nuevamente la poesía, el sueño, es el lugar en el que ella se siente cómoda, en el que ella se reconoce, entiende la lengua, construye su identidad.

Del mundo exterior recibe pan, lechos, fábulas, material para su poesía, pero aún al estar consciente de que su mundo es el de la poesía, ella se lo niega a sí misma, lo reprime tal vez en un intento por calzar en el mundo real. Este conflicto que se le produce a la poeta es constante y lo vimos en el apartado de “poesía con dolor” del capítulo anterior.

En la última estrofa la hablante reconoce tener un don de “embriaguez”, que atribuye a la Tierra y que le permite comunicarse con los seres; don que recibió al nacer y que trae aparejado una lengua que la conecta con los elementos de la naturaleza, los que, como hemos visto y veremos en varios poemas, están siempre presentes y son parte de ese “reino de verdad” y de esa “patria” paralela. No obstante, hay un giro importante en los últimos cinco versos: si un niño o alguien la necesita, ella va y deja su mundo, pese a que sólo en éste se siente realmente feliz, un mundo “sin memoria”, sin la linealidad del mundo real.

Hay otro grupo de poemas pertenecientes a *Lagar*, en los que se utiliza la imagen de diferentes objetos o elementos de la naturaleza con los que la poeta se compara y de esta forma esboza las características de su persona y su labor. El primero que veremos se llama “Puertas”, de la sección “Vagabundaje”, y en él la poesía vuelve a aparecer como canto liberador, como el que guía el camino hacía la otra vida y al sin tiempo. Pese a las alusiones a la labor poética, lo he incluido en este apartado por destacarse las características relacionadas con la mujer poeta:

Entre los gestos del mundo
 recibí el que dan las puertas.
 En la luz yo las he visto
 o selladas o entreabiertas
 5 y volviendo sus espaldas

⁸⁰ Esta palabra presenta en el manuscrito original la alternativa de “comprendo” que clarifica aún más la diferencia entre la poeta y su lengua y la de los demás.

del color de la vulpeja.
 ¿Por qué fue que las hicimos
 para ser sus prisioneras?

10 Del gran fruto de la casa
 son la cáscara avarienta.
 El fuego amigo que gozan
 a la ruta no la prestan.
 Canto que adentro cantamos
 lo sofocan sus maderas
 15 y a su dicha no convidan
 como la granada abierta:
 ¡Sibilas llenas de polvo,
 nunca mozas, nacidas viejas!
 Parecen tristes moluscos
 20 sin marea y sin arenas.
 Parecen, en lo ceñudo,
 la nube de la tormenta.
 A las sayas verticales
 de la Muerte se asemejan
 25 y yo las abro y las paso
 como la caña que tiembla.

“¡No!”, dicen a las mañanas
 aunque las bañen , las tiernas.
 Dicen “¡No!” al viento marino
 30 que en su frente palmorea
 y al olor de pinos nuevos
 que se viene por la Sierra.
 Y lo mismo que Casandra,
 no salvan aunque bien sepan:
 35 porque mi duro destino
 él también pasó mi puerta.

Cuando golpeo me turban
 igual que a la vez primera.
 El seco dintel da luces
 40 como la espalda despierta
 y los batientes se avivan
 en escapadas gacelas.
 Entro como quien se levanta
 paño de cara encubierta,
 45 sin saber lo que me tiene
 mi casa de angosta almendra
 y pregunto si me aguarda
 mi salvación o mi pérdida.

50 Ya quiero irme y dejar
 el sobreaz de la Tierra,
 el horizonte que acaba
 como un ciervo, de tristeza,
 y las puertas de los hombres
 selladas como cisternas.
 55 Por no voltear en la mano
 sus llaves de anguilas muertas
 y no oírles más el crótalo
 que me sigue la carrera.

 60 Voy a cruzar sin gemido
 la última vez por ellas
 y a alejarme tan gloriosa
 como la esclava liberta,
 siguiendo el cardumen vivo
 de mis muertos que me llevan.
 65 No estarán allá rayados
 por cubo y cubo de puertas
 no ofendidos por sus muros
 como el herido en sus vendas.

 70 Ventrán a mí sin embozo,
 oreados de luz eterna.
 Cantaremos a mitad
 de los cielos y la tierra.
 Con el canto apasionado
 heriremos puerta y puerta
 75 y saldrán de ellas los hombres
 como niños que despiertan
 al oír que se descuajan
 y que van cayendo muertas.

La hablante ha recibido el gesto “que dan las puertas”: el rechazo, la exclusión. Todas le dan sus espaldas: están “selladas o entreabiertas”, pero nunca abiertas, sino que la mayoría de las veces están “volviendo sus espaldas”. Estas puertas representan las barreras que pone la gente y que no permiten el acceso a personas como la poeta, cuyo canto es sofocado por esas barreras: “canto que adentro cantamos/ lo sofocan sus maderas/ y a su dicha no convidan” (vv. 13-15). También cabe observar que esta vez el canto está dentro del espacio creado por las puertas, de modo que la hablante ha creado sus propias barreras, tal vez en un intento de protegerse o como respuesta al rechazo de las puertas de los otros, las puertas cerradas que ella misma ha vivido. No obstante, pese a este rechazo, ella,

aunque con temor “como la caña que tiembla” (v. 26), ha cruzado muchas de estas puertas que, según se establece en la estrofa siguiente, dejan fuera una serie de elementos positivos para la hablante: las mañanas, el viento marino, el “olor de pinos nuevos”.

En este poema, las puertas sólo tienen una connotación negativa. No sólo le impiden a la hablante entrar a ciertos lugares, sino que tampoco han cumplido con una de sus funciones principales: la de dar protección. Por eso, “y lo mismo que Casandra/ no salvan aunque bien sepan:” (vv. 33-34). Es decir, las puertas son comparadas a Casandra, quien obtuvo de Apolo el don de la profecía a cambio de una relación sexual que no se concretó, por lo que Apolo la condenó a que sus profecías no fueran creídas. Es así como las puertas tampoco protegen del mal, ya que la hablante ha sufrido “un duro destino/ él también pasó por mi puerta” (vv. 35-36)

Además de ese destino adverso del que habla esta voz, ella ha debido traspasar las miles de barreras con que se ha encontrado, y tal vez por su experiencia adversa, siempre se enfrenta a ellas con temor: “Cuando golpeo me turban/ igual que la vez primera” (vv. 37-38). Su temor viene de no saber qué es lo que va a encontrar al otro lado: “Y me pregunto si me aguarda/ mi salvación o mi pérdida” (vv. 47-48).

Finalmente, la hablante, cansada de los límites que debe enfrentar en el mundo terrenal, con “las puertas de los hombres/ selladas como cisternas” (vv. 53-54), desea dejar esta Tierra y dejar así atrás, no sólo el rechazo, sino también su propia protección representada en su cerrar de otras puertas y en el ruido de las llaves cuando ella las cierra.

La poeta se prepara para cruzar la última puerta, el umbral de la muerte que la llevará a la otra vida y que a la vez le otorgará libertad, la misma de la que ya gozan sus muertos que no ven puertas ni están “ofendidos por su muros” (67). Son precisamente sus muertos los que vienen a recibirla “sin embozo”, es decir, con sus caras descubiertas, sin nada que las cubra y cubra también sus intenciones. Esto refuerza la idea de las puertas como un modo de esconderse, de no mostrarse tal cual uno es, de protegerse poniendo barreras a los demás. Este cruce de umbral va, como en muchos poemas de Mistral, ligado al canto que es liberador: “Cantaremos a mitad/ de los cielos y la tierra” (vv. 71-72) Este canto es además “apasionado” y tiene la capacidad de derribar puertas (v. 74) y por ende de liberar a los hombres que vendrán “como niños que se despiertan” (v. 76). De esta forma, podemos concluir que las dificultades sufridas por la mujer poeta, encuentran nuevamente

un consuelo y una liberación a través de la poesía, don ligado a un mundo superior, espiritual.

Otro poema de *Lagar* en que a partir de un objeto se vislumbran imágenes de la mujer poeta, es “Lámpara de catedral”:

La alta lámpara, la amante lámpara,
 tantea el pozo de la nave
 en unos buceos de ansia.
 Quiere recoger la tiniebla
 5 y la tiniebla se adensa,
 retrocede y se le hurta.

Parece el ave cazada
 a la mitad de su vuelo
 y a la que atrapó una llama
 10 que no la quema ni suelta,
 ni le consiente que vaya
 sorteando las columnas,
 rasando los capiteles.

Corazón de Catedral,
 15 ni enclavado ni soltado,
 grave o ligero de aceite;
 brazo ganoso o vencido,
 sólo válido si alcanza
 20 el flanco hendido de Cristo,
 ángulo de su boca.

La sustenta un pardo aceite
 que cuando ya va a acabarse,
 para que ella al fin descanse,
 25 alguien sube, alguien provee
 y le devuelve todos sus ojos.

Vengo a ver cuando es de día
 a la que no tiene día,
 y de noche otra vez vengo
 a la que no tiene noche.
 30 ¡Y cuando caigo a sus pies,
 citas son, llantos, siseos,
 su llamada de lo alto
 mi fracaso en unas losas!

Caigo a sus pies y la pierdo,

35 y corriendo al otro ángulo
de la nave, por fin logro
sus sangrientos lagrimales.
Entonces, loca, la rondo,
y me da pecho y me inunda
40 su lampo de aceite y sangre.

Vendría de hogar saqueado
y con las ropas ardiendo,
como yo, y ha rebanado
pies, y memoria, y regresos.
45 Tambaleando en humareda,
ebria de dolor y amor,
desollada danzaría
hasta que ya fue aupada.

Desde el hondón de la nave
50 oigo al Cristo prisionero,
que le dice: “Resta, dura”.
“Ni te duelas ni te rindas,
y ningún relevo esperes”.

55 Ni ella ni El tiene sueño,
tampoco muerte ni Paraíso.

Este poema comienza hablando de la lámpara que está colgada al centro de una catedral; atrapada, con ansias de conocer lo que está más allá, lo opuesto a ella que es toda luz: las tinieblas: Pero no puede moverse y, por ende, no logra su objetivo.

La segunda estrofa amplía la descripción de la lámpara, que está en una especie de limbo. No muere, pero tampoco puede ser libre.

En la tercera estrofa la voz denomina a la lámpara “corazón de Catedral” (v. 14), la que da la luz, que es sinónimo de vida, y también, según los estudios de Cirlot, “es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes” (293). La hablante vuelve a referirse a este carácter paradójico y contradictorio en que se encuentra la lámpara, “ni enclavado, ni soltado” (v. 14). La situación de la lámpara se hace tortuosa porque ni siquiera le está permitido el descanso, ya que cuando va a acabarse el aceite que le permite estar encendida, “alguien sube, alguien provee/ y le devuelve todos sus ojos” (24-25). Es decir, se repite lo que vimos en la segunda estrofa, en que la lámpara no muere ni puede tener una vida plena.

En la quinta estrofa la hablante se hace presente hablando en primera persona, describiendo sus visitas a la lámpara y, a diferencia de ésta, que “no tiene día” y “no tiene noche”, ella sí viene de un mundo con tiempo. Curiosamente, es a los pies de lámpara que cae y no a los de Cristo, y es ahí cuando se apodera de ella el llanto, acompañado de citas y siseos. Si las citas pueden ser indicadores de su labor de escritora, los siseos, en cambio, de acuerdo al diccionario de la RAE, son sonidos de reprobación o desagrado, al aparecer con ella misma, pues mientras ve la llama de la lámpara no es sólo ella la que cae: es también su fracaso. ¿Qué tipo de fracaso es el que la voz ha experimentado?

Al caer a sus pies, deja de verla, tal vez encandilada con su propia luz y corre a otro ángulo más lejano para poder verla y es cuando la mujer la rodea, “loca”. Como había anticipado, no hay duda de que la habla es una mujer, pero esta mujer es además poeta. En Mistral, como se ve en muchos poemas, y más claramente en el ciclo “locas mujeres”, la locura va ligada al oficio poético, lo que me lleva a pensar que esta locura va ligada también a su fracaso, relacionado con algún aspecto del quehacer poético de la voz que habla, la que se deja inundar por el resplandor fugaz que mana de la lámpara.

La estrofa siguiente, la séptima, requiere atención más detallada. Comienza con el verso “Vendría de hogar saqueado” en que el verbo se conjuga en condicional, como si se tratara de una respuesta hipotética a una condición determinada, lo que es raro considerando que no aparece en el texto ninguna condición⁸¹. En español, el condicional al inicio de la frase no es lo habitual. Creo que esta frase es más bien una expresión de probabilidad cuya construcción más adecuada sería “debe de haber venido” Es decir, más que una respuesta a una condición, es una suposición hecha por la hablante con cierto grado de probabilidad con respecto al origen de la lámpara. Este origen, “de hogar saqueado”, es común entre ella y la lámpara, la hablante comienza así a especificar su identificación con ella. Tal como ella, la lámpara ha sido sacada de su hogar, dejando atrás los recuerdos y un hogar al que nunca ha vuelto. Ambas han recorrido un camino gris, que en el caso de la lámpara proviene de su propio humo: “Tambaleando en humareda/ ebrias de dolor y amor” (vv- 45-46); en el caso de la poeta, de la ebriedad relacionada con su trabajo poético. El

⁸¹ En la *Gramática de la lengua castellana*, de Andrés Bello, se consignan dos partes que componen a las oraciones condicionales: “*hipótesis* aquel miembro de la oración que la significa, y que regularmente principia por el *si condicional* o por otra expresión equivalente, y *apódosis* el otro miembro, que significa el efecto o consecuencia de la condición” (227, apartado 693). En este caso, sólo hay apódosis, lo cual es imposible sin hipótesis, por lo que el uso del verbo no puede ser considerado condicional.

“dolor y amor”, como vimos en el capítulo precedente, son dos caras siempre actuales en la visión metapoética de Mistral. Por una parte, está el amor que siente por su labor y por la entrega que realiza a través de ella; pero por otra parte está el dolor de no siempre cumplir con el estándar que ella quisiera, de no lograr la perfección que anhela alcanzar. La danza a la que se refiere en el verso siguiente, está íntimamente ligada a la labor artística y poética, como veremos con posterioridad, en poemas como “La bailarina”. Así como la lámpara danzó hasta que la elevaron al cielo de la catedral, la poeta ejercería su labor hasta alcanzar la trascendencia, hasta llegar a otro mundo de permanencia, similar a aquél en el que está lámpara⁸².

La siguiente estrofa especifica esta condición de “prisionera” de la lámpara. El propio Cristo, también prisionero, le habla y le da fuerzas porque no tendrá descanso como él, “ni muerte ni Paraíso”. Es importante que esta lámpara, como mencioné unos párrafos más arriba, adquiere el mismo sitio que Cristo. Más importante aún es para la poeta que la visita, que se identifica con ella, con su luz, con su dolor, siendo probable que también se sienta a veces atrapada en esta labor que siente como inevitable, y que si bien le da satisfacciones, no le permite vivir plenamente pues la obliga a renunciar a muchos aspectos de la vida⁸³.

Además de la comparación de la poeta con ciertos objetos, en Mistral es más frecuente aún, como ya hemos visto en el caso de la poesía y de la maestra, el uso de la comparación con los elementos de la naturaleza. Por supuesto que hay que reconocer que

⁸² En efecto, Bachelard ha establecido que la llama, que en este caso posee la lámpara, “simboliza la trascendencia en sí, y la luz, su efecto sobre lo circundante.” (Cirlot 295).

⁸³ Saliéndonos un poco del poema, es importante considerar que Mistral escribe *Lagar* en un momento muy duro, luego de la muerte de Yin Yin, y en el que ella desea fervientemente la muerte, de modo que esa angustia se traspassa en cierta forma al poema y a la visión de la lámpara y de la poeta como atrapada en el mundo, pero a la vez, atrapada por el canto, por su labor de poeta que ella siente la obliga a cantar y a seguir viva. Como ella misma escribe en sus diarios: “después de Yin, la vida mía es Lagar. Escribo poesía porque no puedo desobedecer el impulso, sería como cegar un manantial que pecha en la garganta. Hace tanto tiempo que soy la sierva del canto que viene, que acude y que no puede ser sepultado. ¿Cómo sellarme ahora? No hay lacre tan espeso ni cera tan densa para sofocar ese empujón del canto que busca desembocar al aire, a la oreja, al corazón. Ya no me importa quiénes reciban lo que entrego. Cumpló por respeto a eso, más grande y profundo que yo, del cual soy mero caño” Y luego agrega: “Pocos entenderán que balbuceo al columpiarme entre dos orillas, a punto de, por fin, desprenderme de este lado y caer al dintel de la Patria. Vivo a medio irme, en puro deseo de irme. Muy lejos yo, muchísimo, de Santa Teresa, pero le entiendo cabalmente su morir de no morir”. (*Bendita mi lengua...*, 224)

existe una amplia tradición sobre el tema⁸⁴. Desde el romanticismo, se establece en los poetas la idea de fusión entre el escritor y la naturaleza, particularmente en poetas como Hölderlin y Keats. Sin embargo, el uso que Gabriela Mistral hace de los elementos de la naturaleza es muy diferente al de la tradición poética que es predominantemente masculina. Ya en *Desolación*, Margot Arce había reconocido que la naturaleza era uno de sus temas importantes y lo describía en los siguientes términos: “all beings have for her a concrete, palpable reality and, at the same time, a magic existence that surrounds them with a luminous aura. In a single moment she reveals the unity of the cosmos, her personal relationship with creatures” (22). El tema de la naturaleza está presente en toda la obra de Mistral y concuerdo con Arce en el último punto, más que una relación cosmogónica del poeta con la naturaleza, en Mistral esa relación es personal. Es ella y su comunicación/ identificación con la naturaleza. No desconociendo la amplia tradición que existe sobre el tema, quiero destacar ahora una lectura desde el género.

Desde un punto de vista de género, se ha desarrollado en los últimos años una corriente de ecofeminismo, que se interesa en la relación entre la mujer y la naturaleza, su manera de escribir sobre ella y qué diferencia esta forma de escribir de la de un hombre. Esta relación entre mujer y naturaleza había sido evitada por muchas feministas por relacionarse con una representación de la mujer cercana a la naturaleza y por ende, confinada a un espacio doméstico (Cook 2008). Pero, a partir desde los estudios de Rachel Carson, la naturaleza ha comenzado a ser vista por parte de las feministas como un agente de resistencia. Como explica Barbara Cook, en la introducción a *Nature Writing from the Feminine*: “One of the key tenets of ecofeminist thought is the parallel between man’s domination of nature and the exploitation and oppression of women” (4). Mi intención no es declarar que la poesía Mistral es “ecofeminista”⁸⁵, sino más bien mostrar que esta línea de análisis es plausible en tanto se relaciona con la manera que Mistral une elementos de la poesía y de la mujer poeta con los elementos naturales. Me referí brevemente a este punto cuando analicé la figura de la maestra relacionada con la de la poeta y muchas veces

⁸⁴ Al respecto Curtius le dedica un capítulo al tema de “la diosa naturaleza” y su tratamiento en la literatura clásica y medieval (Ovidio, Claudiano, Silvestre el Romano de la rosa, entre otros), sin que podamos ver ninguna coincidencia con la visión de Mistral sobre ella.

⁸⁵ Aunque si consideramos el concepto de “escritora ecofeminista temprana”, de Alex Hunt (2008), y vemos el trabajo de Mistral, especialmente en *Poema de Chile*, bien podría ser el caso: “[are women: who engaged in constructive work that sought to elevate and defend woman, natives, and the natural world.” (8)

retratada a través de elementos vegetales como la encina. El hecho también de que la pequeña Lucila de “Todas íbamos a ser reinas” “hablaba a río y cañaveral”, apoya la idea de que la naturaleza y su comunicación con ella son vistas por Mistral como parte del oficio poético, lo que no es nuevo en sí mismos, pero sí en su enfoque de la naturaleza como marginal, como no apreciada y secundaria en un mundo de hombres. Es ése uno de los factores que la lleva a escribir *Poema de Chile*: su intención de rescatar la naturaleza chilena dándole un lugar protagónico⁸⁶, al mismo nivel de la fantasma que recorre la tierra, la cual, curiosamente, no se relaciona con otras personas más que el niño/ huemul atacameño, representante de una cultura extinta, indígena y marginal, tan marginal como lo era ella en un país y un ambiente (literario) que no la acogía⁸⁷.

A luz de este contexto es que me gustaría destacar el poema “Amapola de California” y cómo la autora lo relaciona con la voz de la mujer poeta:

Amapola de California

Llama de la California
que sólo un palmo levantas
y en reguero de oro lames
las avenidas de hayas:
5 contra-amapola que llevas
 color de miel derramada.

La nonada por prodigio,

⁸⁶Dice Mistral “Escribo un largo poema sobre Chile, aunque mi Valle de Elqui es mi único Chile por ser mi infancia. Se llama *Viaje imaginario* (...) Lo escribo 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 los que se puede”. Para luego agregar: “Ahora me alivia escribir sobre plantas. Las distintas versiones de la *Salvia* me ocupan un tiempo. Toda hierba amé, pero ésta siempre fue mi ahijada.” (*Bendita mi lengua...*, 217). Nótese su particular relación con la vegetación y los elementos naturales. Escribir sobre ellos le produce alivio a la vez que se siente parte de la naturaleza, siente que hay una “familiaridad”, una conexión entre ella y los elementos naturales.

⁸⁷ El desinterés de Mistral en incluir gente en su *Poema*, va relacionado al rechazo que ella sentía por esa gente, de allí tal vez su enorme amor e identificación con la naturaleza. Escribe ella el año 52: “Mi mayor interés de ir a Chile, después de ver a los pocos míos de frontera dentro y hablar con ellos unas semanas, es la necesidad de acabar un larguísimo Recado descriptivo sobre Chile. Pero sé que no me dejarán verlo. Sé que tengo que entregarme a la gente por no herirla. Sé que sólo veré hoteles y casa 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 de carbón, no el desierto de la sal...” (*Bendita mi lengua*, 213). El que la naturaleza fuera una fuente de consuelo queda claro en muchos de sus escritos personales, como en este en el que se refiere a las malas cosas que de ella se decían en Chile y que por ello no quería volver: “No se desea volver a lugares del mundo donde se hace con los propios asuntos de novela policial (...) Mejor me pongo a regar estas plantas que pongo en mi tierra en el jardín.” (*Bendita mi lengua...*, 195)

10 una semanas por dádiva,
y con lo poco que llevas,
igual que el alma, sobrada,
para rendir testimonio
y aupar acción de gracias.

15 En la palma apenas duras
y recoges, de tomada,
como unos labios sorbidos
tus cuatro palabras rápidas,
cuando te rompen lo erguido
y denso de la alabanza.

20 Californiana ardentía,
aguda como llamada,
con cuatro soplos de fuego
que das a la ruta pávida
a quien no sabes parar,
ni irte corriendo a su zaga.

25 Corre la ruta frenética
como la Furia lanzada,
y tú que quieres salvar
te quedas a sus espaldas,
ámbar nutriendo su arena,
30 substancia californiana.

35 Entre altos naranjales
y pomares que se exhalan,
tú no le guiñas al hambre
ni a la sed: no más alabas
con las cuatro lenguas vivas
y abrasada la garganta.

40 Alabas rasgando el día,
más a la siesta mediada,
y al soslayo de la tarde,
ya con las vistas cegadas,
tus hijos, como los cinco
sentidos, dicen y alaban.

45 ¿Qué eres allí donde *eres*
y estás alta y arrobada
y de dónde te abajaste
acortando gozo y llama?
¡Qué íntegra estabas arriba
sin ruta y sin invernada!

50 ¡Pobre gloria tuya y mía
 (pobre tu alma, pobre mi alma)
 arder sin atizadura
 e igual acicateadas
 en una orilla del mundo
 caídas de nuestra Llama!

Una vez más Mistral utiliza una flor como medio para expresar su visión metapoética. Ya habíamos visto el ejemplo de “La flor del aire”; aquí utiliza otra flor como centro de su poema, la “amapola de california” (*eschschultzia californica*), más conocida en Chile como “dedal de oro”.

En la primera estrofa se describe la flor y la hablante, quien se dirige a ella directamente, la denomina “llama”, por su color amarillo. De ahí que la considere un “reguero de oro” y una contra- amapola, ya que en lugar de ser roja, como la amapola común, es de “color de miel derramada” (v. 6).

En la segunda estrofa se refiere más bien al valor de aquella flor dorada, que, aunque parece poca cosa “nonada”, ya que crece silvestre y rápidamente, es para la hablante de gran valor, porque la considera rica de alma al emerger de la tierra y con su color “rendir testimonio” y “aupar” al brotar de la tierra como una “acción de gracias”. Pero este valor de la flor se pierde rápidamente cuando es arrancada de la tierra y, como dice en la estrofa siguiente, la reacción de la flor consiste en recoger como “labios sorbidos” sus cuatro palabras, que son los cuatro pétalos de los que está compuesta la amapola de California. Es importante esta metáfora para la lectura que propongo, ya que el cuerpo mismo de la flor es equiparado a las palabras, lo que cobra relevancia cuando, más avanzado el poema, la hablante se compara con esta flor. La flor esconde estas “palabras” cuando la privan de su “alabanza”, que es precisamente, florecer en la tierra.

En la quinta estrofa vuelve a aparecer la copa de la flor, ahora en forma de “soplos”, “cuatro soplos de fuego”, con los que adorna la ruta. Llama la atención que nuevamente encontremos estos polos de no-movimiento, pero a la vez no-muerte que vimos en la “Lámpara de Catedral”. Aquí la flor que acompaña la ruta no puede detenerla, pero tampoco ir detrás de ella. Sin embargo, nutre a la arena del camino y es una flor perenne, pues mientras otros árboles mueren, “exhalan”, la amapola no le guiña “al hambre ni a la

sed”, “no más alabas/ con las cuatro lenguas vivas, y la abrasada garganta” (vv.34-36). Como se ve, esta vez los pétalos son lenguas que le sirven a la flor para entregar su alabanza, ya mencionada en estrofas anteriores.

En la séptima estrofa, la voz habla de las horas en que la amapola está abierta: especialmente al mediodía, que es la hora en que el sol da directo y de “soslayo” en la tarde. Esta vez los pétalos son sus hijos, los cuales “dicen y alaban”, es decir, su alabanza, la que hace la flor en sus pétalos, es nuevamente equiparada a la de la palabra.

Las dos últimas estrofas son centrales. La hablante ya no describe sino que le pregunta directamente a la flor dejando en claro que ésta ha sido sacada de un lugar en el que estaba “alta y arrobada” (v. 44) y donde no seguía a camino ni había invierno. En la última estrofa la voz deja claro que ella está en la misma situación de la amapola y ha sido también alejada de su “Llama”: “¡Pobre gloria tuya y mía/ (pobre tu alma, pobre mi alma)”. Así como la flor fue arrancada de otro mundo (la amapola es una flor introducida en Chile), la poeta ha sido alejada del suyo, ha debido dejar su tierra, su lugar para “arder sin atizadura “e igual de acicateada”⁸⁸. Para poder brillar ha debido dejar su entorno, lo que es bastante significativo puesto que en la época era imposible ser reconocido como escritor sin irse a una gran ciudad, más aún en el caso de la mujer cuyo ambiente doméstico, “reproductor”, era opuesto al ambiente público y “productor”. Por otra parte, estos versos no sólo permiten hacer un paralelo con el trasplante de lugar entre la amapola y la poeta; como he anticipado, hay también un paralelo de este arder con la entrega poética. Así como la amapola alaba y arde, exponiendo su propio cuerpo hecho de cuatro pétalos (cuatro palabras, cuatro soplos, cuatro lenguas), la poeta entrega también parte de sí misma en su obra y así, como la amapola, da las gracias y alabanzas.

Hay muchos más ejemplos de esta identificación con la naturaleza, pero dejo sólo éste por ahora. En mi análisis de *Poema de Chile*, más abajo, veremos esta identificación como un rasgo permanente y claro que le sirve a Mistral como vía metapoética.

⁸⁸ Creo que esta parte del poema admite otra lectura que no invalida mi interpretación general. Dicha lectura relaciona más bien la caída de la flor y, por ende, de la poeta de un mundo celestial, de edén que le hace a la flor conocer de sufrimiento y a la poeta también, puesto que será siempre una trasplantada tratando de alcanzar el brillo de la permanencia y el sin tiempo que hay en el paraíso. Recordemos que *Lagar* fue escrito después de la muerte de Yin y como Mistral misma había declarado, como una forma de encontrar la dicha perdida. Tal vez esta búsqueda de otro mundo, en este caso de la muerte, tenga que ver con esa búsqueda de su hijo.

2.3.1 Las “locas mujeres” artistas

El ciclo “locas mujeres” ha llamado la atención de varios críticos. Mi interés central es analizar los poemas desde el punto de vista de la mujer artista, que creo es, en la mayoría de este ciclo, la protagonista, para observar su paralelo con la mujer poeta.

Con respecto al tema de la locura, presente como vimos en el capítulo anterior en gran parte de la obra de Mistral (la que incluye su prosa y los artículos críticos a los que me referiré brevemente sobre la obra de otras mujeres), ésta aparece siempre ligada a la creación artística⁸⁹. La locura para ella está, por una parte, estrechamente ligada a la labor artística, lo que es un tópico de antigua tradición y que se inicia con el *Fedro* de Platón, donde la locura divina de los poetas aparece expuesta por primera vez. Esta teoría “proviene en última instancia de la profunda idea de la inspiración divina de la poesía, idea que surge una y otra vez y constituye algo así como una conciencia esotérica del origen divino de la poesía” (Curtius, 668), equiparable a lo que veíamos en “Todas íbamos a ser reinas” en el que Lucila “en la lunas de la locura/ recibió reino de verdad”.

Pero creo que Mistral va más allá al designar como “locas” a personajes femeninos, principalmente en esta sección que analizamos y también en diversos poemas de su obra. Esto podría relacionarse con lo que afirma Shoshana Felman en “Women and Madness”; la asociación de locura con la mujer ha sido determinada culturalmente y apela básicamente a su diferencia: “The woman is “madness” to the extent that she is Other, different from man”(16). Claramente, la locura está aquí relacionada con la labor artística, pero también, con su “otredad” de mujer. Como afirma Grínor Rojo:

La ecuación entre locura y femineidad devenía al cabo de un caso particular de la ecuación general entre diferencia y locura. Si el loco era el otro del orden simbólico en sentido amplio, la mujer era el otro del orden genérico en sentido estricto. Las mujeres eran “locas” no por ser locas sino por ser “otras”. (347)

⁸⁹ Grínor Rojo hace un detallado análisis de los distintos aspectos que adopta el tema de la locura en Mistral a lo largo de toda su obra. *Dirán que está en la gloria*, capítulo VIII.

Pero, además, en este caso específico, la locura va más allá porque no sólo se es mujer sino que hay un atrevimiento en el romper los moldes, siendo mujer y atreverse a escribir y a escribir poesía. Al respecto Gilbert y Gubar (2000) piensan que el denominarse loca era una forma frecuente en las escritoras de autorrebajar su trabajo para que otros no lo hicieran por ellas, y rescatan un comentario de Virginia Wolf sobre el tema: “As Woolf’s comments imply, women who did not apologize for their literary efforts were defined as mad and monstrous: freakish because “unsexed” or freakish because sexually “fallen”. (63) En el caso de Mistral, el llamar locas a las mujeres de este ciclo va precisamente en esta línea: ella las denomina locas porque en la mayoría de los casos se refiere a la mujer poeta e interpreta con su denominación a la gran mayoría que no entiende de poesía, ni de sus opciones personales para dedicarse a ella. Pero creo que no es que ella lo pensara así, sino que es una estrategia para restarle importancia a estos poemas, inocentes en apariencia, pero que contienen importantes declaraciones sobre la poesía y críticas a algunos de sus coetáneos en este oficio⁹⁰. Parte de un pensamiento según el cual la mujer rompe con lo establecido al dedicarse y considerarse a sí misma “poeta”, lo que en sí mismo es una transgresión. Las “locas mujeres” vienen a ser así, dobles de la propia Mistral:

The madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the author’s double, an imagine of her own anxiety and rage. Indeed much of the poetry and fiction written by women conjures up this mad creature so that female authors can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be. (Gilbert and Gubar, *Madwoman..* 78)

La dualidad característica de las locas mujeres (Zaldívar 174), relacionada con esta otredad, se hace presente en los ensayos de Mistral que hablan de otras mujeres, las cuales son a la vez, “su” otra. Valiéndose de este reflejo Mistral define y describe para poder, así, definirse a sí misma.

⁹⁰ Pienso en la crítica al poetizar sobre cualquier cosa que aparece en “La bailarina” y su desprecio por aquellos que escriben sólo para entretener o ser populares, los “titiriteros” de “La fervorosa”.

Otro punto que me interesa destacar y que desarrollaré con más profundidad en el tercer capítulo, es el tema de la Mistral crítica y cómo su análisis, presente en sus artículos en prosa, a la obra de otras mujeres ella lo hace siempre desde su perspectiva de escritora y poeta. Como veremos, el análisis lo enfoca sobre el trabajo de mujeres artistas en general, aunque éstas no sean escritoras, pero su reflexión, que incluye la obra de artistas como Isadora Duncan (bailarina) o Rebeca Matte (escultora), la hace siempre relacionándola con el oficio poético⁹¹. Esta relación se encuentra también presente en su poesía, especialmente en los ciclos “locas mujeres” de *Lagar* y *Lagar II* y se expresa a partir de diferentes conceptos. De modo que a través del análisis desde esta perspectiva de algunos poemas de “locas mujeres”, quiero revisar la visión que de la mujer artista se desprende de los poemas de Mistral y mencionar, cuando corresponda, el correlato que esta visión tiene en sus escritos en prosa.

Uno de los conceptos recurrentes en la prosa mistraliana referida a mujeres es el de “contadora”⁹², el que tiene correspondencia con un poema del ciclo “Locas mujeres” de *Lagar II*, denominado, precisamente, “La contadora”:

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

5 Y las gentes que caminan,
en la ruta me la dejan
y la recojo de caída
en capullos que son de huellas.

10 Historias recorren mi cuerpo
o en mi regazo ronronean.
Zumban hierven y abejean.
Sin llamada se me viene
y contadas tampoco me dejan.

Las que bajan por los árboles

⁹¹ Para este análisis utilicé la selección de artículos hecha por Pedro Pablo Zegers de 1999, *La tierra tiene la actitud de una mujer*.

⁹² También utiliza una vez el de “cantadora”, al hablar de Esther de Cáceres, vocablo que encuentra correspondencia con varios de sus poemas en que el poema es descrito como “canto” o “canción” como por ejemplo los poemas “Mi canción” y “Tiempo”, ya analizados en el capítulo anterior.

15 se trenzan y se destrenzan,
y me tejen y me envuelven
hasta que el mar las ahuyenta.
Pero el mar que cuenta siempre,
más rendida, nos deja.

20 Los que están mascando bosque
y los que rompen la piedra,
al dormirse quieren historias.

Mujeres que buscan hijos
perdidos que no regresan
25 y las que se creen vivas
y no saben que están muertas,
cada noche piden historias
y yo me rindo cuenta que cuenta.

A medio camino quedo
30 entre ríos que no me sueltan,
y el corro se va cerrando
y me atrapan en la rueda.

Al pulgar va llegando las de animales
al índice las de mis muertos.
35 Las de niños, de ser tantas,
en las palmas me hormiguean.

Los marineros alocados
que las piden, ya no navegan,
y las que cuentan se las digo
40 delante de la mar abierta.

Tuve una que iba en vuelo
de albatroses y tijeretas.
Se oía el viento, se lamía
la sal del mar contenta.
45 Las olvidé de tierra adentro
como el pez que no alimentan.

¿En dónde estará una historia
que volando en gaviota ebria
cayó a mis faldas un día
50 y de tan blanca me dejó ciega?

Otra mujer cuenta lejos
historia que salva y libera,
tal vez la tiene, tal vez la trae

hasta mi puerta antes que muera.

55 Cuando tomaba así mis brazos
el que yo tuve, todas ellas
en regato de sangre corrían
mis brazos una noche entera.

60 Ahora yo, vuelta al Oriente,
se las voy dando por que recuerde.

Los viejos las quieren mentidas,
los niños las piden ciertas.
Todos quieren oír la historia mía
que en mi lengua viva que está muerta.
65 Busco alguna que la recuerde,
hoja por hoja, hebra por hebra.
Le presto mi aliento, le doy mi marcha
por si al oírla me la despierta.

Aquí la contadora es la propia hablante, quien va describiendo las implicancias de su labor. En la primera estrofa cuenta como las historias le salen al paso con sólo moverse y caminar. La segunda estrofa describe lo mismo, pero esta vez son las personas las que le dejan sus historias representadas en las huellas que dejan por donde caminan. Es decir, la contadora va recogiendo material para sus historias de todo lo que ve, escucha y experimenta, no siendo las historias que recoge necesariamente verbales. De hecho, probablemente, ninguna lo sea.

En la tercera estrofa la hablante describe su necesidad de contar: “Historias corren mi cuerpo/ o en mi regazo ronronean. /Zumban, hierven y abejean” (vv. 9-11). Es importante que las historias sean descritas como distintas formas de sonido, pues Mistral muchas veces dijo que el escribir solía comenzar con un ritmo⁹³. Reitera lo que vimos en muchos poemas en el primer capítulo: la poesía es un don que le ha llegado sin que ella lo haya querido, “sin llamada” y los versos una vez que los entrega, siguen siendo parte de ella.

⁹³ Dice en su conferencia del año 1938 en Montevideo: “Escribo siguiendo los ruidos de la naturaleza. Todo llega a mi oreja como rito de canción de cuna”.

Las historias la persiguen y la envuelven, agotándola, pero mientras ella se cansa con la avalancha de historias que revolotea en su cabeza, reconoce en la gente una necesidad por esas historias. En la sexta estrofa deja claro el rol que cumple la poeta al dar consuelo a otras mujeres que las necesitan para seguir adelante con sus difíciles vidas. La poeta reitera el cansancio que esta actividad le significa y su intento por huir de ella sin conseguirlo: “y yo me rindo cuenta que cuenta” (v 28). En la séptima estrofa cuenta cómo trata de escapar, pero la detienen, quedando prisionera de su don de contar.

La décima estrofa menciona al albatros, figura importante dentro de la poesía moderna. Como es sabido, Baudelaire escribió un poema titulado “Albatros”, en el que precisamente “compara a éste con el poeta como perteneciente a otro mundo que no es el terreno y por eso se explica su inadecuación en un mundo de hombres burdos que no lo comprenden”⁹⁴. En “La contadora”, la hablante mistraliana cuenta que tuvo una historia que volaba como un albatros, feliz mientras volaba, pero la ha olvidado “tierra adentro/ como el pez que no alimentan” (vv. 45-46). Es decir, ha olvidado una historia, la historia de su propia emoción al realizar la labor de poeta y es por esto que en la estrofa siguiente extraña una historia que le haga recordar la emoción que significaba para ella el ejercicio del “canto”, la historia en que volaba como “gaviota ebria”, poseída por la locura con la que Mistral relaciona el oficio poético, y que de tanta luz que tenía dejó a la contadora “ciega”. Ella necesita de historias como esa porque reconoce luego que ha perdido su amor por el oficio y ella misma necesita un historia que la consuele y la libere, y espera de otra contadora (siempre mujer) una historia que “salva y libera” (v. 52).

En la estrofa número trece explica que alguien a quien ella tuvo en sus brazos, presumiblemente un niño, le hacía surgir historias con las cuales ella lo mecía; ahora ella se las da para mantener viva su memoria.

En la última estrofa, la contadora relata la necesidad de niños y viejos de escuchar sus historias, pero ella ya no tiene ninguna, porque, aunque su lengua está viva, ella ha agotado su inspiración, tal vez por la pérdida de ése a quien quería, por un desencanto generalizado que parece tener, luego de una vida dedicada a contar. Pide al final,

⁹⁴ Dice la última estrofa del poema de Baudelaire: “*El poeta es similar a ese príncipe de las nubes /que ríe de la tempestad y ríe del arquero; /exilado en la tierra entre burdos silbidos/ sus alas de gigante le estorban en el suelo.*”

nuevamente, una historia que ella busca desesperadamente, una historia que la haga recordar la suya propia, porque ella ya parece, además, haber olvidado quién es.

A modo de conclusión de nuestro análisis de este poema, observamos que se repite la visión de la poesía como don, pero a la vez con dolor que vimos en el capítulo anterior. La contadora ha hecho feliz a mucha gente con sus historias y en ello ha perdido parte importante de su propia identidad. En esa entrega que a ratos parece forzada, ha perdido parte de ella misma y vive sin vivir. La posible solución a su estado es recibir también una historia que le dé consuelo, fuerza, como ella la ha dado a los demás y que vuelva despertar en ella las ganas de contar. También es destacable que la contadora es siempre una mujer⁹⁵.

Este concepto de mujer poeta como contadora, Mistral lo utiliza también en sus artículos en prosa, y no sólo para definir su propia labor, sino para calificar la de otras. El término no tiene un carácter meramente descriptivo, sino que, por el contrario, lo utiliza como un calificativo positivo, a menudo al final de su comentario, intentado elogiar a la persona descrita. De este modo contadoras son Selma Lagerlöff (“contadora rezagada de la infancia”), Blanca de Los Ríos, Teresa de la Parra y también Rebeca Matte.

La relevancia del rol de contadora es resaltada por ella misma al subrayar la palabra cuando la utiliza, por ejemplo, para alabar la maestría en la “narración campesina” de Marta Brunet: “Yo creo que tal vez ha sido ella antes de coger la cuartilla una de esas *contadoras* que allá tenemos”. (154) Y cuando habla de las hermanas Brönte, elogia a la criada que tuvieron, que les contaba historias: “Gracias a ella tal vez, ya que no hay como una contadora para hacer contar, Carlota, Emilia y Ana llenan sus borradores de novelones y estrofas”. (221)

La contadora así tiene un doble rol, de contar y hacer a otros contar, de mantener así viva la tradición a la vez que hacer a los mayores volver a la infancia, lo que es de gran

⁹⁵ En otro poema de *Lagar II*, “Hace sesenta años”, vuelve a aparecer la contadora, pero esta vez es su propia madre quien le dio la vida. Como la poeta al canto, la madre la creó a ella:

Cuenta tú, mi contadora
que dices imaginerías,
lo del bulto pequeñito,
de la gaviota, la chinchilla.

Cuéntalo tú mujer del Valle
que me besaste el primer día
entregándome al Dios Padre
como a su huerta y a su viña.

valor para Mistral y en lo que me detendré con mayor profundidad en el capítulo siguiente⁹⁶. Baste por ahora resaltar la idea de que la contadora que aparece en el poema, encuentra su correlato en la labor ensayística de Mistral, ocupando allí, un lugar que define a la mujer poeta en el poema, (incluso si cultiva la poesía oral), pero que abarca un universo artístico más amplio en el ensayo. Es decir, lo privado e íntimo del mundo poético encuentra una mayor amplitud en el ensayo por medio del distanciamiento que la Mistral crítica realiza al ponerse en situación de observadora.

Nuevos ejemplos de este correlato entre su ensayo y su poesía lo encontramos en el poema “La bailarina”:

La bailarina ahora está danzando
 la danza del perder cuanto tenía.
 Deja caer todo lo que ella había,
 padres y hermanos, huertos y campiñas,
 5 el rumor de su río, los caminos,
 el cuento de su hogar, su propio rostro
 y su nombre, y los juegos de su infancia
 como quien deja todo lo que tuvo
 caer de cuello y de seno y de alma.
 10 En el filo del día y el solsticio
 baila riendo su cabal despojo.
 Lo que avientan sus brazos es el mundo
 que ama y detesta, que sonrío y mata,
 la tierra puesta a vendimia de sangre
 15 la noche de los hartos que ni duermen
 y la dentera del que no ha posada.

Sin nombre, raza ni credo, desnuda
 de todo y de sí misma, da su entrega,
 hermosa y pura, de pies voladores.
 20 Sacudida como árbol y en el centro
 de la tornada, vuelta testimonio.

No está danzando el vuelo de albatroses
 salpicados de sal y juegos de olas;
 tampoco el alzamiento y la derrota
 25 de los cañaverales fustigados.

⁹⁶ En el capítulo III me detengo en la figura de la contadora para referirme a la tradición de mujeres artistas que Mistral intenta crear como medio de insertarse en la tradición literaria latinoamericana.

Tampoco el viento agitador de velas,
ni la sonrisa de las altas hierbas.

El nombre no le den de su bautismo.
Se soltó de su casta y de su carne
30 sumió la canturía de su sangre
y la balada de su adolescencia.

Sin saberlo le echamos nuestras vidas
como una roja veste envenenada
y baila así mordida de serpientes
35 que alácritas, y libres le repechan
y la dejan caer en estandarte
vencido o en guirnalda hecha pedazos.

Sonámbula, mudada en lo que odia,
sigue danzando sin saberse ajena
40 sus muecas aventando y recogiendo
jadeadora de nuestro jadeo,
cortando el aire que no la refresca
única y torbellino, vil y pura.

Somos nosotros su jadeado pecho,
45 su palidez exangüe, el loco grito
tirado hacia el poniente y el levante
la roja calentura de sus venas,
el olvido de Dios de sus infancias.

En este poema, la entrega de la bailarina es una entrega total, tal como la de la poeta, dejando atrás sus recuerdos de infancia, su pasado y su propio nombre, algo que aparece en varios poemas de Mistral, como en “La otra” de *Lagar* y “A veces mama te digo” del *Poema de Chile*, lo que apunta a la creación de un personaje, como en el caso de la propia Mistral, en que Lucila Godoy acaba desapareciendo de la esfera pública.

Lo que la bailarina danza es lo que “ama y detesta” del mundo, lo bueno y lo malo, así como la poeta canta sobre lo que admira y lo que desprecia. Como vimos en “la contadora”, todo es motivo de canto para la mujer artista.

En la tercera estrofa la voz explícita y reitera esta entrega total de la bailarina, que pasa por su despojarse de todo lo propio, porque ella baila lo que ve en los demás: ella misma se ha transformado en “testimonio”, es decir, encarna en su cuerpo las pasiones, alegrías y dolores del mundo.

En la quinta estrofa, tal como la poeta, la bailarina ha perdido su nombre de bautismo, su identidad: “se soltó de su casta y de su carne”(v. 29). Consecuentemente, los elementos relacionados con su sangre y su pasado (“adolescencia”), están descritos en términos de canto: “canturia de su sangre”, la cual “sumió”, y la “balada de su adolescencia”, es decir, nuevamente el paralelo con la mujer poeta y el material de su labor.

La sexta estrofa se refiere al material que danza la bailarina. Siguiendo con nuestra lectura, es equiparable al material del que la poeta hace su canto: “Sin saberlo le echamos nuestras vidas”. En este caso, la voz no es la de una poeta, sino la de una persona cualquiera que se incluye como externa a la bailarina y la vida de ella y los demás son el material de baile⁹⁷. Pero este “material” es descrito en términos negativos: “como una roja veste envenenada / y baila así mordida de serpientes⁹⁸” (vv. 33-34). El símbolo de la serpiente es complejo, dada su multiplicidad de sentidos, al punto que incluso los símbolos de adorno y triunfo, el estandarte y la guirnalda adquieren también connotaciones negativas. De ahí que se entienda que, como aparece en la estrofa siguiente, esté “mudada en lo que odia”, porque el material de canto /danza que le otorga la gente es opuesto a su condición de “hermosa y pura”; se ha transformado en una figura pública que baila a cosas vanas. La bailarina, al danzar lo bueno y lo malo del mundo, pierde su condición de pureza. No danza sólo lo bello, así como la poeta debe también cantar sobre lo bueno y lo malo del mundo. La bailarina es “jadeadora de nuestro jadeo” (v. 41), es ahora “vil y pura”. Este sufrimiento por verse alejada de la perfección y la pureza es el mismo que vive la mujer poeta en otros poemas de Mistral, particularmente los que relacionan la poesía con el dolor. Es el mismo dolor que sufre la bailarina en la última estrofa, un dolor causado por la gente y los males del mundo, porque la alejan más de la pureza acercándola a ellos.

⁹⁷ En este punto mi lectura concuerda con la de Susana Munich (2005): “le echamos encima nuestras vidas para que ella las interprete en su danza. Somos su carne. Sus ganas de bailar, su sufrimiento, su acicate. Al identificarse con nuestras vidas, que están hechas de mal y de bien, al bailarina vuelve a quedar presa de los condicionamientos que nos afectan a todos.” (78)

⁹⁸ La relación con el símbolo de la serpiente es triple, porque, si bien representa el mal, también “es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola” (Cirlot 405). Es decir, es las energías que la bailarina utiliza en el baile, pero de forma negativa ya que le hacen difícil su danza, “le repechan” y la hacen caer, lo que la acercaría a la visión de Blavatsky, quien la considera símbolo de la seducción de la fuerza por la materia, “constituyendo la manifestación concreta de los resultados de la involución, la persistencia de lo inferior en lo superior, de lo anterior en lo ulterior”. (Cirlot 406) En otras palabras, las serpientes no dejan que la bailarina se mantenga pura en su danza y la rebajan a su nivel: el terreno.

En cuanto a la relación entre este poema y la prosa de Mistral, su correferencia directa es el artículo que escribe sobre Isadora Duncan. Mistral describe la labor artística de esta bailarina como una actividad poética cuya entrega produce un goce conjunto y duradero⁹⁹.

Desde un comienzo, incluso para referirse a su origen, Mistral pone a Duncan junto a otros poetas: “Ella venía de los yanquis todavía próximos a Whitman y a Emerson, y cuando apareció en Europa, se miraba en su cuello fresco la raza sin arrugas ni fatiga”. (149) Y más adelante, al hablar de su manera de bailar la compara con la poeta uruguaya Delmira Agustini:

Pudo decir como la gran Delmira: “A veces toda soy alma y a veces toda soy cuerpo”; pero su voluntad era casi siempre, según la norma del tejedor de gobelinos, cruzar, en triángulos, el cuerpo con la idea de cada movimiento feliz.

Así el ritmo que entrega la bailarina, sus movimientos y gestos, son equiparados a los versos que entrega la mujer poeta a los otros, obedeciendo a esa necesidad y a ese ritmo que vimos en el poema “La contadora”:

Ha dejado detrás de ella un universo de gestos y actitudes, entre el cual ella está, ahora que la recordamos, como una almendra blanca y fija. ¡Fija la móvil, la deslizante Isadora! Vamos agrupando en torno de cuerpo ya inmutable de Sirio, sus visajes y sus ritmos. Ellos siguen viviendo en el aire para nosotros, como los ritmos de los grandes poetas que detrás de ellos continúan en ronda sobre los paisajes, inaplacados, llevando, por el siglo cuando menos, su impulso sobrenatural. (150)

Los gestos, las actitudes que vemos en este párrafo están también presentes en el poema “La bailarina”, en “lo que avienta sus brazos” (v. 12) y también en la “muecas”,

⁹⁹ Otro correlato en prosa de un poema de “Locas mujeres”, “Mujer de prisionero”, es el artículo que escribe sobre Victoria Kent, directora general de prisiones en España entre 1931 y 1934 y que introdujo reformas para que las prisioneras recibieran un trato más digno, lo que es alabado por Mistral.

aunque estas últimas sean más bien gestos descritos en forma negativa. Si bien esta negatividad, presente en el poema no aparece en el artículo (lo cual es lógico si consideramos que este último pretende ser un homenaje a Duncan), sí existe el elemento de desprecio a la masa y a su falta de pureza, representada en el artículo por la predilección que ésta muestra por Josefina Baker, en desmedro de Duncan, es decir, nuevamente Mistral reconoce incomprensión por parte de la gente de lo que es el verdadero arte, incomprensión que también sufre la mujer poeta:

Naturalmente todo esto, el insistir más en la mano que es tan expresiva como la comisura de la boca, que es el pétalo mismo del espíritu, sobre el ombligo centelleante de que usa tanto Josefina Baker, no era sino predilección natural de un arte superior que opta siempre por los medios más puros, aunque éstos no sean los más directos ni los eficaces sobre la inmunda masa. (149-150)

Creo que Mistral deja en claro en este párrafo lo que yo anteriormente había planteado con respecto al análisis de “La bailarina”: hay en la bailarina del poema una pérdida de la pureza al testimoniar con su cuerpo las vidas y experiencias de la masa, que no es pura, que la aleja de su pureza original de artista así como la contadora/ mujer poeta debe cantar sobre los temas que encuentra en la gente, pero para poder cumplir con esta labor, se pierde ella misma, pierde su propia historia, así como la bailarina pierde su pasado.

El siguiente poema del ciclo “Locas mujeres” que me interesa es “La dichosa”, donde, a diferencia del anterior, se destaca lo positivo de dedicarse a la poesía:

La dichosa

Nos tenemos por la gracia
de haberlo dejado todo;
ahora vivimos libres
del tiempo de ojos celosos;
5 y a la luz le parecemos
algodón del mismo copo.

- El Universo trocamos
 por un muro y un coloquio.
 País tuvimos y gentes
 10 y unos pesados tesoros,
 y todo lo dio el amor
 loco y ebrio de despojo.
- Quiso el amor soledades
 como el lobo silencioso.
 15 Se vino a cavar su casa
 en el valle más angosto
 y la huella le seguimos
 sin demandante retorno.
- Para ser cabal y justa
 20 como es en la copa el sorbo,
 y no robarle el instante,
 y no malgastarle el soplo,
 me perdí en la casa tuya
 como al espada en el forro.
- 25 Nos sobran todas las cosas
 que teníamos por gozos:
 los labrantíos, las costas,
 las anchas dunas de hinojos.
 El asombro del amor
 30 acabó con los asombros.
- Nuestra dicha se parece
 al panal que cela su oro;
 pesa en el pecho la miel
 de su peso capitoso,
 35 y ligera voy, o grave,
 y me sé y me desconozco.
- Ya ni recuerdo cómo era
 cuando viví con los otros.
 Quemé toda mi memoria
 40 como hogar menesteroso.
 Los tejados de mi aldea
 si vuelvo, no los conozco,
 y el hermano de mis leches
 no me conoce tampoco.
- 45 Y no quiero que me hallen
 donde me escondía de todos;
 antes hallen en el hielo

50 el rastro huido del oso.
 El muro es negro de tiempo
 el liquen del umbral, sordo,
 y se cansa quien nos llame
 por el nombre de nosotros.

Atravesaré de muerta
 el patio de hongos morosos.
 El me cargará en sus brazos
 en chopo talado y mondo.

Yo miraré todavía
 el remate de sus hombros.
 La aldea que no me vio
 me verá cruzar sin rostro,
 y sólo me tendrá el polvo
 volador, que no es esposo.

Este poema difiere de la mayoría al estar enunciado desde la primera persona del singular. Hay una voz que incluye a otra en su discurso. Si bien la voz pertenece al ámbito de la ficción, ciertas marcas textuales pueden ayudarnos a comprender a quiénes se refiere. En primer lugar, el poema está dedicado a Paulina Brook, una escritora mexicana. De modo que es posible que el “nos” incluya a dos mujeres escritoras.

Ambas mujeres tiene en común el haberlo dejado todo, algo que se repite en todos los poemas que hemos revisado en los que se alude a la mujer poeta/ contadora/ bailarina, es decir la mujer artista en general. Esta “gracia de haberlo dejado todo” es la que les da libertad a ambas mujeres; ya no se rigen por el paso del tiempo que acongoja a los mortales, y la luz, “identificada tradicionalmente con el espíritu” (Cirlot 239), une a ambas mujeres, son “algodón del mismo copo” (v.6).

Las dimensiones reales del haberlo dejado todo se especifican en la segunda estrofa: “El Universo trocamos /por un muro y un coloquio”. En otras palabras, han dejado al mundo terreno y común para obtener por una parte un muro, elemento que presenta diversos significados. Para los egipcios era un signo que expresaba la idea de elevarse sobre el nivel de lo ordinario. Pero también se asocia a la idea de protección, muy frecuente en el psicoanálisis: “y por ello lo tiene por símbolo materno como la ciudad o la casa. Bayley resume los dos momentos esenciales del simbolismo del muro al decir: ‘Como la casa, es

un símbolo místico que representa el elemento femenino de la humanidad” (Cirlot 324). De modo que el muro, que claramente alude al reino de la poesía, la eleva a un nivel espiritual superior al de los demás, pero también la aparta y en cierta forma la protege de las presiones del mundo exterior. Por otra parte está el coloquio, que en este caso son las palabras. Luego la voz especifica lo que tuvieron antes, “país y gentes” (v.9), es decir, pertenecían al mundo, teniendo también “unos pesados tesoros”, posesiones que eran más bien una carga y de las que se libraron por amor, por el amor a la poesía y a la escritura en general, ligado a la locura y la ebriedad.

Este amor, que es la poesía, es el que, como enuncia la voz en la tercera estrofa, quiso “soledades”, lo que es consecuencia de “se vino a cavar su casa/ en el valle más angosto” (vv. 15-16); un lugar alejado y estrecho, al que ellas llegaron siguiendo las huellas de la poesía para nunca volver: “sin demandarle retorno”. (v.18)

En la cuarta estrofa la voz, se define femenina, en “para ser cabal y justa”, y se cuenta cómo se quedó en casa de la otra mujer que siguió las huellas de la poesía, como ella.

Ahí juntas, gozan de una felicidad diferente a la que tenían antes de llegar a ese lugar y llegan a comprender que ya no necesitan ninguna de esas cosas: los labrantíos, las costas, las dunas de hinojos. El asombro de la poesía ha eliminado el asombro por cualquier otra cosa.

En la sexta estrofa se describe lo que se experimenta al dedicarse a la poesía. Por una parte, una gran dicha (de la que ya da cuenta el título del poema), pero que como al panal, la miel le pesa en el pecho y es un peso “capitoso”, es decir, caprichoso porque va cambiando siendo a veces ligero, otras grave, lo que provoca en la poeta un fluctuar en el propio reconocimiento de sí misma. Esta fluctuación de la sensación experimentada por el poeta, hemos visto que es frecuente en la poesía de Mistral, especialmente en los metapoemas que hemos analizado en el capítulo anterior.

La siguiente estrofa repite y refuerza el cambio en la poeta (la cual vuelve a la primera persona singular presente también en la cuarta estrofa), en su abandono del pasado, un cambio que implica no sólo el de su vida sino de ella misma como persona: “Ya ni recuerdo cómo era/ cuando viví con los otros”. Ella ha quemado sus recuerdos y no reconoce su antiguo entorno, pero recalca que “el hermano de mis leches/ no me conoce

tampoco”, por lo tanto, los cambios experimentados han afectado profundamente a la mujer de este poema, al punto de hacerla irreconocible aun para los suyos.

En la octava estrofa se enuncia directamente lo que ya se leía entre líneas en la primeras tres: la poeta se ha escondido en este lugar al que la poesía la ha llevado, un lugar aislado precisamente con el propósito de no ser encontrada: “antes hallen en el hielo/ el rastro huido del oso”, lo que da la sensación no sólo de lo difícil que espera sea hallarla, sino de lo remoto de su nuevo hogar. Nuevamente aparece el muro, que es “negro de tiempo”, es decir es una barrera insondable. Ellas tampoco pueden escuchar la voces que las llaman a través del umbral cubierto de un líquen, “sordo a quien nos llame/ por el nombre de nosotros”. Ellas ya no reconocen el nombre que han abandonado, lo que está presente en poemas como “La otra”, también en “La bailarina” y en “A veces mama te digo”.

En la última estrofa queda claro que la poeta no dejará su refugio sino en la muerte, cargada en los brazos de los álamos del patio. Cruzará por la aldea, “que no me vio”, estableciendo que no fue vista en vida, en parte por el camino que ella decidió tomar, pero en parte tal vez por la falta de reconocimiento que recibió en vida. Así retornará a la aldea en espíritu, como lo hace en *Poema de Chile*, en el que se reconcilia con su patria real cuando ya está muerta.

Es muy importante el cierre del poema, los dos últimos versos: “y sólo me tendrá el polvo/ volador, que no esposo”, indican que nadie la habrá poseído, que no le habrá pertenecido a nadie, de lo que se deduce lo mismo que hemos visto en otros poemas de Mistral: la mujer poeta renunciado al mundo y a la vida que se le había asignado a la mujer en ese tiempo. Sólo la tendrá el polvo que es además volador, etéreo, efímero, que no podrá detenerla, no un esposo, ni un familiar, ni las gentes, ni la patria a la que ella ha renuncia en pos de la poesía, y en esa renuncia radica su dicha. Este punto es muy importante para el tema de la mujer poeta, ya que como afirma Showalter (1977), las mujeres tenían que lograr el permiso de un hombre, generalmente sus maridos, para poder escribir. La mujer tenía “fathers or fathers surrogates around to dispense approbation in return for submission” (55), lo que no ocurre con la mujer de este poema, quien, al igual que Mistral, está libre de ese tipo de ataduras.

Ahora bien., hemos visto que esta dicha implica una entrega absoluta por parte de la mujer artista, entrega que es ilustrada de una manera diferente en el poema “La fervorosa”:

5 En todos los lugares he encendido
con mi brazo y mi aliento el viejo fuego;
en toda tierra me vieron velando
el faisán que cayó desde los cielos,
y tengo ciencia de hacer la nidada
de las brasas juntando sus polluelos.

10 Dulce es callando en tendido rescoldo,
tierno cuando en pajuelas lo comienzo.
Malicias sé para soplar sus chispas
hasta que él sube en alocados miembros.
Costó, sin viento, prenderlo, atizarlo:
era o el humo o el chisporroteo;
pero ya sube en cerrada columna
recta, viva, leal y en gran silencio.

15 No hay gacela que salte los torrentes
y el carrascal como mi loco ciervo;
en las redes, peces de oro no brincaron
con rojez de cardumen tan violento.
He cantado y bailado en torno suyo
20 con reyes, versolaris y cabreros,
y cuando en sus pavesas él moría
yo le supe arrojar mi propio cuerpo.

25 Cruzarían los hombres con antorchas
mi aldea, cuando fue mi nacimiento
o mi madre se iría por las cuestas
encendiendo las matas por el cuello.
Espino, algarrobillo y zarza negra,
sobre mi único Valle están ardiendo,
30 soltando sus torcidas salamandras,
aventando fragancias cerro a cerro.

Mi vieja antorcha, mi jadeada antorcha
va despertando majadas y oteros,
a nadie ciega y va dejando atrás
la noche abierta a rasgones bermejós.
35 La gracia pido de matarla antes
de que ella mate el Arcángel que llevo.

(Yo no sé si lo llevo o si él me lleva;

- pero sé que me llamo su alimento,
y me sé que le sirvo y no le falto
40 y no lo doy a los titiriteros).
- Corro, echando a la hoguera cuanto es mío.
Porque todo lo di ya nada llevo,
y caigo yo, pero él no me agoniza
y sé que hasta sin brazos lo sostengo.
45 O me lo salva alguno de los míos,
hostigando a la noche y su esperpento,
hasta el último hondón, para quemarla
en su cogollo más alto y señero.
- Traje la llama desde la otra orilla,
50 de donde vine y adonde me vuelvo.
Allá nadie la atiza y ella crece
y va volando en albatros bermejo.
He de volver a mi hornaza dejando
caer en su regazo el santo préstamo.
- 55 ¡Padre, madre y hermana adelantados,
y mi Dios vivo que guarda a mis muertos:
corriendo voy por la canal abierta
de vuestra santa Maratón de fuego!

En “La fervorosa” la voz cuenta cómo elabora sus poemas, los que adquieren la forma del fuego. A esta conclusión se llega una vez leído todo el poema, ya que en el principio la analogía no es tan clara, aunque sí recuerda al poema “El fuego”, de *Poema de Chile*, que habla sobre la poesía y que analizamos en el capítulo anterior.

En la primera estrofa cuenta que en todos los lugares ha encendido ese fuego y equipara sus esfuerzos por hacerlos renacer una y otra vez a la del ave Fénix, aunque no la nombre expresamente¹⁰⁰. Ella vela un faisán (forma con la que a veces se ilustra al ave Fénix), que “cayó desde los cielos” (la poesía como don) y además “tiene ciencia de hacer la nidada/ de las brasas”, es decir, una habilidad especial para de las cenizas de las brasas

¹⁰⁰ Según el mito de Fénix, este pájaro al momento de morir hacía un nido, ponía un huevo que empollaba por tres días, luego de los cuales se encendía quemándose el ave, para luego salir del huevo la misma ave Fénix.

hacer un nido y construir un poema que hace que la tradición poética siga viva, permanencia que ilustra la resurrección eterna del Fénix.

En la segunda estrofa describe las distintas formas en que ella comienza el fuego y las cualidades que adopta de acuerdo a esas formas. Así como el poema puede ser dulce y tierno, también puede crecer y ser “alocado”, si ella así lo quiere, ya que conoce “malicias para soplar sus chispas” (v.9). No siempre es fácil y en este caso “costó, sin viento, prenderlo, atizarlo” (v. 11), pero al final logra subir la llama “viva” y “en silencio”. Es importante detenerse en el valor simbólico del fuego en esta representación de la poesía. El fuego simboliza muchas cosas, pero todas ellas están relacionadas. Del significado de salud que tenía para los egipcios se deriva un significado de energía espiritual, superioridad y mando. De acuerdo al estudio de Cirlot, el fuego está muy ligado a la creación:

Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como “agente de transformación” pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad)- En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración. (...). El triunfo y la vitalidad del sol (por analogía, espíritu del principio luminoso) es victoria contra el poder del mal (las tinieblas); la purificación es el medio sacrificial necesario para que ese triunfo se posibilite y asegure. (215)

De modo que la poesía se relaciona con el fuego en este poema en cuanto a su capacidad regenerativa, lo que explica la analogía de la poeta con el Fénix al ser un agente de esta continua renovación. Crea, pero también destruye; es un elemento purificador, lo que se relaciona con la poesía como trascendencia, visión que hemos visto es constante en la poesía mistraliana.

En la tercera estrofa queda claro que habla del poema, de la poesía en general. El fuego es llamado ahora “loco ciervo” y tiene una fuerza que lo hace capaz de saltar como ningún otro animal lo haría. La hablante ha “cantado y bailado en torno suyo”, con gente de diverso tipo, reyes, cabreros, pero también versolaris, que son precisamente poetas del país vasco que improvisan sus versos en público. Y cuando parecía que el fuego moría, ella le

arrojó su propio cuerpo, en una entrega completa de ella misma que es la que aparece ligada a la poesía en todo el grupo de poemas que analizamos en este y en el capítulo anterior. Cuando no tiene historias que contar, se hace ella misma material de su poesía a la que nutre con su dolor.

En la cuarta estrofa, explica que su conexión con este fuego le viene desde su nacimiento e imagina (es algo hipotético, por el uso del condicional) que la gente cruzó su aldea con antorchas o que su madre prendió los árboles de su único valle, punto en el que la realidad extratextual hace su aparición porque éste no puede ser otro sino el Valle de Elqui, el de la infancia de Mistral. El aroma que emana de los árboles de la región le llega a ella al nacer y se hace fuente de su poesía ese paisaje consumido por el fuego. Es importante destacar que este fuego, esta tradición poética, existía mucho antes de ella nacer y ella se inserta en esa tradición, pero de una manera especial: la de los cantos de la gente de ese valle, de esa aldea de su nacimiento, y con eso se da entender en que una de las posibilidades de esta “herencia” viene de mano de la gente de su pueblo, la que llevaba esta poesía en forma de antorcha, poesía que probablemente era oral.

En la quinta estrofa la poeta habla del poder de esa ahora llamada antorcha, que llegó a ser suya y que además lleva con ella desde hace mucho tiempo (la antorcha es descrita ahora como “vieja” y “jadeada”) y de cómo va causando efecto en cerros, animales, dejando atrás la noche, iluminando todo a su paso¹⁰¹. Me parece relevante que este fuego, que al principio era sólo una llama informe se transforme ahora en antorcha; lo que creo trata de ilustrar el control que ella tiene de su poesía, ahora que parece describir el paso del tiempo y lo que hace con ella al tenerla en las manos. Los dos últimos versos son inquietantes: ella pide poder matar esta llama antes de que la propia llama mate al “Arcángel” que ella lleva. El arcángel puede simbolizar varias cosas. De acuerdo al diccionario de la RAE, es un “espíritu bienaventurado”. Según Cirlot es símbolo de lo invisible, de lo espiritual. Creo que la hablante aquí quiere decir que la poesía en esta entrega de ella, amenaza con llevarse, lo más íntimo de la poeta y teme en esta entrega total perderse a sí misma. Prefiere dejar de hacer poesía si ello implica perder su espíritu, lo único que le queda. En efecto, en la sexta estrofa la voz declara entre paréntesis que no sabe

¹⁰¹ Este bienestar que causa la poesía se relaciona también con el bienestar que se cree que algunos ritos con antorchas y hogueras provocan en el crecimiento de las mieses y el bienestar de hombres y animales. (Frazer 2006)

si ella lleva al “arcángel” o si él la lleva a ella, pero ella es su alimento, ella alimenta a este espíritu y por eso lo cuida no entregándolo a “los titiriteros” (v. 40). Por lo tanto, su espíritu, su alma, aquello que ella posee sólo para sí, aquello que ni siquiera entrega a la poesía, no es algo que ella vaya regalando a cualquiera. Dicho de otra forma, ella en su labor poética no se vende y no sacrifica su integridad. De ahí su temor a que su poesía pueda transformarse en una mera entretención, en una concesión a las masas, ante lo cual, ella prefiere que su llama poética muera.

En la séptima estrofa la hablante cuenta que su entrega al fuego es total y que le ha entregado todo y que, aunque ella caiga el fuego, no muere pues ella misma o alguno de los suyos lo mantienen vivo.

En la octava estrofa establece que la llama vino con ella al nacer y se va con ella al morir, porque este fuego es quien le ha dado la vida, la que ella ha recibido en “santo préstamo”(v. 54). En ese otro mundo al que ella se refiere, la poesía vuela libre como “albatros bermejo”, sin necesitar nadie que la “atice”.

En la última estrofa el fuego se transforma en el camino que la lleva a encontrarse con sus seres queridos muertos; la acompaña hasta sus últimos momentos en esta tierra y le permite la trascendencia¹⁰².

La mujer poeta en este poema, no se diferencia de la que hemos visto en poemas anteriores: se entrega por completo a la poesía, don que ella no pidió sino que vino con ella desde su nacimiento. Ese don es aquí equiparado al fuego, como símbolo de vida y creación y su labor es comparada a la del Fénix en un sentido de inmortalidad y resurrección, ya que ella permanece viva por la poesía, pese a la pérdida de sí misma y de sus seres queridos, y en la medida en que ella está en sus poemas, nunca morirá del todo. Este fuego la ha ayudado a vivir y a compartir con gente de alta alcurnia (reyes), gente humilde (cabreros) y también otros poetas (versolaris) y le ha permitido traer alegría, “alumbrar” por donde ella pasa, tal como lo hace la contadora con sus historias y la bailarina con su danza. Esa entrega se traduce en “fervor” y le da nombre a este poema de tono más melancólico que “La dichosa”, puesto que no habla de libertad como el anterior, sino de un deseo de dejar este mundo para reencontrarse con sus muertos y así trascender espiritualmente.

¹⁰² Eliade (1961) ha establecido que atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, y la mujer de este poema se va hacia la otra vida cruzando un camino de fuego, lo que refuerza el significado de todo el poema.

En “La que camina” se vuelve a tocar el tema de la mujer poeta, pero esta vez en tercera persona:

Aquel mismo arenal, ella camina
 siempre hasta cuando ya duermen los otros;
 y aunque para dormir caiga por tierra
 ese mismo arenal sueña y camina.
 5 La misma ruta, la que lleva al Este
 es la que toma aunque la llama el Norte,
 y aunque la luz del sol le da diez rutas
 y se las sabe, camina la Única.
 Al pie del mismo espino se detiene
 10 y con el ademán mismo lo toma
 y lo sujeta porque es su destino.

La misma arruga de la tierra ardiente
 la conduce, la abrasa y la obedece
 y cuando cae de soles rendida
 15 la vuelve a alzar para seguir con ella.
 Sea que ella la viva o que la muera
 en el ciego arenal que todo pierde,
 de cuanto tuvo dado por la suerte
 esa sola palabra ha recogido
 20 y de ella vive y de la misma muere.

Igual palabra, igual, es la que dice
 y es todo lo que tuvo y lo que lleva
 y por su sola sílaba de fuego
 ella puede vivir hasta que quiera.
 25 Otras palabras aprender no quiso
 y la que lleva es su propio sustento
 a más sola que va más la repite
 pero no se la entienden sus caminos.

¿Cómo, si es tan pequeña la alimenta?
 30 ¿Y cómo si es tan breve la sostiene
 y cómo si es la misma no la rinde
 y a dónde va con ella hasta la muerte?
 No le den soledad por que la mude,
 ni palabra le den que no responde.
 35 Ninguna más le dieron, en naciendo,
 y como es su gemela no la deja.

¿Por qué la madre no le dio sino ésta?
 ¿Y por qué cuando queda silenciosa

muda no está, que sigue balbuceándola?
 40 Se va quedando sola como un árbol
 o como arroyo de nadie sabido
 así marchando entre un fin y un comienzo
 y como sin edad o como en sueño.
 Aquellos que la amaron no la encuentran,
 45 el que la vio la cuenta por fábula
 y su lengua olvidó todos los nombres
 y sólo en su oración dice el del Único.

Yo que la cuento ignoro su camino
 y su semblante de soles quemado,
 50 no sé si la sombrean pino o cedro
 ni en qué lengua ella mienta a los extraños.

Tanto quiso olvidar que ya ha olvidado.
 Tanto quiso mudar que ya no es ella,
 Tantos bosques y ríos ha cruzado
 55 que al mar la llevan ya para perderla,
 y cuando me la pienso, yo la tengo,
 y le voy sin descanso recitando
 la letanía de todos los nombres
 que me aprendí, como ella vagabunda;
 60 pero el Ángel oscuro nunca, nunca,
 quiso que yo la cruce en los senderos.

Y tanto se la ignoran los caminos
 que suelo comprender, con largo llanto,
 que ya duerme del sueño fabuloso,
 65 mar sin traición y monte sin repecho,
 ni dicha ni dolor, nomás olvido.

La hablante se refiere a otra mujer que camina por un arenal permanentemente. Ese arenal es su mundo, por ahí va y vive su vida e incluso dormida lo sueña. Ya vimos que en Mistral el sueño suele remitir a la poesía y la creación poética, por lo que el camino que la mujer descrita recorre bien puede ser el de la poesía. En esta misma primera estrofa vemos que la que camina, a pesar de todas las posibilidades de ruta que se le ofrecen, ella elige la misma, lo cual es una elección consciente, puesto que las otras posibilidades las conoce, “se las sabe”, pero igual “camina la Única” (v.8). Este caminar la lleva a pasar por los mismos lugares y no evita esta ruta “porque es su destino” (v. 11).

La segunda estrofa deja en claro que el arenal es un desierto, lo que ya se anunciaba en la estrofa anterior con la presencia de un espino en la arena. La propia tierra mueve a la

que camina y la guía por donde seguir, levantándola aun cuando ella se cansa. En una primera lectura puede parecer curioso que la poesía esté descrita como un desierto, pero no lo es tanto si recordamos que “la extranjera” venía también del desierto que representa el dominio de la abstracción y de la espiritualidad pura. La ceguera se aclara en los últimos versos de esta segunda estrofa: porque la caminante ha perdido y sigue perdiéndolo todo en él, pero lo único que conserva y que la mantiene viva es la palabra, la que de acuerdo a esa dialéctica que he mencionado en el capítulo anterior, la hace vivir pero también es causa de su muerte: “de cuanto tuvo dado por la suerte/ esa sola palabra ha recogido/ y de ella vive y de la misma muere” (vv. 18-20). En la tercera estrofa la hablante ahonda en esa palabra que la caminante posee, y queda claro que la palabra es concebida como un don y a la vez como posesión única. Es la única porque “otras palabras aprender no quiso” (v. 25); tuvo la posibilidad de hacer otras cosas, de no hablar el lenguaje de la poesía, pero no quiso, porque esa palabra es lo que la mantiene viva pese a que eso le ha traído soledad e incompreensión (vv. 27-28).

En la cuarta estrofa la hablante se pregunta cómo es que esta palabra sostiene a la que camina, adónde la lleva y por qué no la cansa, sino que, muy por el contrario, la caminante no la cambiaría por nada. Y tampoco le interesa lo que la gente le diga, porque esta palabra es la única que recibió y lo hizo al nacer, como “la fervorosa”. Pero hay otro detalle más: esta palabra “es su gemela” y por eso no la deja, es decir, ella es la poesía, se ha hecho poesía ella misma.

En la siguiente estrofa la hablante por medio de preguntas revela que la que camina recibió esta palabra de su madre, su lengua materna, y que esta palabra la acompaña siempre porque nunca esta muda sino que “sigue balbuceándola”. En este balbuceo de esa palabra, la que camina se va quedando sola; no se contacta con nadie y va caminando “como en un sueño”, lo que implica que su mundo y su soledad son fruto de ese sueño, a veces “ensueño” de la labor poética. Como en “La fervorosa”, los que quisieron a esta mujer ya no la reconocen porque ella además olvidó los nombres de todos recordando sólo el de dios, “el Único”, solamente en sus oraciones.

En la sexta estrofa la voz misma dice que pese a “contarla” no sabe cuál es el camino de la que camina ni la lengua que utiliza para referirse a los extraños, por lo tanto, ni siquiera otra mujer que escribe puede saber exactamente cómo es esta mujer poeta que se

presenta como impenetrable. Esto puede explicarse porque la voz que “cuenta” sobre esta poeta no es necesariamente una poeta, sino parece ser simplemente una mujer que cuenta historias; que repite lo que ha escuchado y otros han dicho. De hecho, en la quinta estrofa menciona que “el que la vio la cuenta por fábula” (v. 45), es decir, la que camina ha pasado a ser parte de una leyenda que se ha propagado en forma oral. El que la hablante no sea poeta queda confirmado con las preguntas que ella se hace, quedando claro que ella no habla el mismo lenguaje de la poeta.

En la séptima estrofa vuelve a aparecer lo que hemos visto en otros poemas como “La otra” o “La bailarina”, la que camina se ha olvidado de lo que era y se ha transformado en otra persona, en alguien que nadie reconoce. La propia hablante demuestra su deseo de encontrársela por los caminos, pero culpa a un “ángel oscuro” por no haber podido experimentar ese encuentro.

En la última estrofa la voz declara que la ignorancia de los caminos hacia la que camina es tan grande, que la lleva a pensar que ya ha muerto lo que la condenará al olvido.

Este poema, en suma, reproduce la idea de la mujer poeta como un ser diferente, incomprendido y solitario, cuyo único alimento es la poesía. Esta “extrañeza” que la rodea la lleva a transformarse en historia, mito, ya que se la considera un ser casi de otro mundo, como le ocurre también a la mujer de “La extranjera”. La hablante, que es una mujer que cuenta la historia de la que camina, la admira, pero no logra entender del todo su actitud, sus renunciaciones para dedicarse a su oficio. Es muy interesante la presencia de esta voz distante pero a la vez cercana a la que camina, y digo cercana porque se deja ver que si bien no la entiende quiere entenderla y que, aunque no la ha visto, le gustaría encontrarla. Esta voz a ratos incomprensiva recuerda a la del niño que acompaña a la mujer fantasma en *Poema de Chile*, el que con sus cuestionamientos, reproduce muchas veces las dudas que la gente común tenía respecto de Mistral, su labor y su vida privada.

En el poema “La humillada” vuelve a aparecer la analogía de la poesía con el fuego, con la entrega casi completa de la poeta a esa llama, pero esta vez es la llama de la poesía con dolor:

Un pobre amor humillado
 arde en la casa que miro.
 En el espacio del mundo,

- 5 lleno de duros prodigios,
 existe y pena este amor,
 como ninguno ofendido.
- Se cansa cuanto camina,
 cuanto alienta, cuanto es vivo,
 y no se rinde ese fuego,
 10 de clavos altos y fijos.
- Junto con los otros sueños,
 el sueño suyo Dios hizo
 y ella no quiere dormir
 de aquel sueño recibido.
 15 La pobre llama demente
 violento arde y no cansino,
 sin tener el viento Oeste
 sin alcanzar el marino,
 y arde quieta, arde parada
 20 aunque sea torbellino.
- Mejor que caiga su casa
 para que ella haga camino
 y que marche hasta rodar
 en el pastal o en los trigos.
 25 Ella su casa la da
 como se entrega un carrizo;
 da su canción dolorida,
 da su mesa y sus vestidos.
- ¡Pero ella no da su pecho
 30 ni el brazo al fuego extendido,
 ni la oración que le nace
 como un hijo, con vagido,
 ni el árbol de azufre y sangre
 cada noche más crecido,
 35 que ya la alcanza y lame
 tomándola para él mismo!

Tal como en “La que camina”, la hablante aquí no es la poeta, sino una voz externa que relata lo que ve en tercera persona. En este caso, habla de una llama y del amor humillado que dicha llama sufre.

En la primera estrofa cuenta de ese “amor humillado”, que “arde” en una casa que la voz dice ver. Luego aclara que esta casa equivale al “espacio del mundo”, donde este amor

aparece sufriente, ya que es un “duro prodigo”, es decir, es un don, un regalo pero que trae consigo muchas dificultades y dolores.

En la segunda estrofa se diferencia el fuego y del resto de los seres vivos: el fuego no se cansa ni se rinde como ocurre con los demás. Es decir, tal como vimos en “La fervorosa”, la poesía existe más allá de los seres vivos (y ciertamente más allá de los poetas). Sigue viva y permanece, a diferencia de los seres mortales.

En la tercera estrofa se describe que es Dios quien dio vida a la llama, una vida descrita como sueño, según describe Mistral en otros sitios a la poesía, un sueño que se relaciona con la creación. La llama no quiere dormir de ese sueño. En otras palabras, no quiere morir sino seguir viva pese al dolor.

En la cuarta estrofa se describe a la llama como “demente”, lo cual es consistente con este ciclo “Locas mujeres” y el tema de la locura asociada a la creación. Así, la llama al ser “demente”, como las mujeres de este grupo de poemas, es poesía y es también poeta porque crea y es creación a la vez. Pero, pese a que “arde” y no se cansa, en la quinta estrofa la voz alude a los límites que sufre la poeta/ poesía; la casa o el mundo no la deja rodar hasta el pastal o los trigos, donde encontraría material para arder sin problemas. La hablante está consciente de esta situación y por ello desea que “caiga su casa”, que se eliminen los límites que la detienen. En el caso de la poesía estos límites pueden estar relacionados con el propio material de la creación y en la mujer con los límites que encuentra en la sociedad para realizar su oficio y vivir esta vida diferente a lo esperable.

En las dos últimas estrofas, la voz se refiere a un “ella” que pasa a ser exclusivamente la mujer poeta, la que entrega su casa, su mundo “como se entrega un carrizo”, es decir, le da al fuego de la poesía todo lo que tiene para darle combustible, ya que el carrizo es precisamente una planta de cuyos tallos se hacen las escobas. La mujer “da su canción dolorida” (v. 27), da todo lo que tiene sin dudar. Pero sin embargo, en la última estrofa aclara que “no da su pecho/ ni el brazo al fuego extendido” (vv. 29-30); tampoco su oración. Esto equivale a lo que vimos en el capítulo anterior, particularmente en el “Credo”, y que aparece con frecuencia en algunos de sus poemas: “creo en mi corazón vertido pero nunca vaciado”. La entrega es casi total, pero siempre hay algo que pertenece exclusivamente al espíritu de la poeta, a su esencia que no está dispuesta a entregar. No obstante, este poema termina con la impresión de que la llama de la poesía va consumiendo

a la poeta al punto de llevarse lo que no debería: “el árbol de azufre y sangre” es al final alcanzado por las llamas. De acuerdo a René Alleau, el azufre es uno de los estadios de superación y simboliza la purificación profunda, razón e intuición, siendo el penúltimo estadio antes de la trascendencia. La sangre, por su parte, es símbolo del sacrificio, de modo que este árbol viene a ser la propia labor poética, la entrega con dolor que lleva a la trascendencia y que es alcanzada por las llamas de la poesía. Podríamos por esto pensar que al final la poeta entrega todo, pero en el poema queda establecido que sólo este árbol es alcanzado por las llamas, por lo que su espíritu se mantiene a salvo.

2.3 La mujer poeta en *Poema de Chile*

Basada en las repetidas alusiones metapoéticas centradas en la mujer poeta que aparecen en *Poema de Chile* y dada la diferente naturaleza de estas menciones, he decidido analizarlas como un todo aparte. Como he hecho hasta ahora, en su mayoría considero poemas completos, pero en algunos casos específicos, debido a lo extenso de los poemas, analizaré sólo las estrofas relacionadas con el tema que nos interesa.

En los últimos años ha habido diversos estudios que se refieren al *Poema de Chile* y también variadas interpretaciones¹⁰³. Independiente de ellas, creo que es importante centrarse en ciertos aspectos metapoéticos que se relacionan directamente con la poesía y la mujer poeta. Uno muy importante es la figura de la fantasma en esta obra. Recordemos que es una mujer en forma de fantasma, la que acompañada de un niño atacameño recorre los paisajes de Chile antes de abandonar completamente este mundo. La elección del personaje fantasma ha sido generalmente entendida como la presencia de la poeta en espíritu, lo que ha llevado a Santiago Daydí Tolson (1989) a considerar el *Poema de Chile* como un viaje espiritual. Grínor Rojo, en su trabajo sobre Mistral, hace un detallado análisis de la figura del fantasma en su obra, presencia que tiene como principal antecedente a un poema

¹⁰³Para autores como Doris Dana (1967) y Jaime Quezada (1997), el *Poema* surge de una necesidad vital de Mistral de reencontrarse con su patria, de alabar a su tierra materna; para Santiago Daydí-Tolson (26) el poema es un viaje espiritual que culmina con el reencuentro con Dios. Iván Carrasco (2000) amplía esta lectura y hace referencia a la cualidad pedagógica del poema mistraliano. Grínor Rojo (1997) repara en su carácter autobiográfico y en el relato de un Chile específico en base a una política de inclusiones y exclusiones.

titulado con ese nombre que aparece en *Tala*. Rojo destaca, entre otras cosas, la relación que en el psicoanálisis tienen el sueño y el fantasma: “(...) nos encontramos con que para un sector de la teoría psicoanalítica francesa el común denominador entre el deseo y el sueño y entre el sueño y la obra de arte es también el fantasma” (318), lo que es relevante considerando la importancia del sueño en las referencias metapoéticas de Mistral. Rojo concluye así que en el sueño del *Poema*, Mistral se deshace del orden simbólico del padre y todo lo que de él hay en Chile.

Sin contradecir estas lecturas, me interesa agregar un pequeño matiz a la idea del fantasma. Pérez Parejo (2007) expone que el motivo del espectro “remite a seres que *viven* en un mundo paralelo sin que puedan interferir en el real” (43) y creo que esta es una manera muy clara de representar a una poeta que en su tiempo sufrió muchas dificultades para ser comprendida. Este elemento, junto a las continuas referencias a hechos y paisajes de la vida de Mistral, incluida la aparición de su nombre, hacen de *Poema de Chile* una obra que pide ser leída metaliterariamente.

En el primer poema del libro, “Hallazgo”, ya encontramos alusiones al olvido del pasado, a la pérdida del nombre. Así, luego de relatar su llegada a la tierra y su encuentro con el niño que la acompaña, le dice en la séptima estrofa:

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

La fantasma le pide al niño que no la siga, le advierte de su locura, la cual hemos analizado un poco más arriba. Esa locura es la que lleva a la mujer a trocar los senderos, porque esos mismos senderos son fruto de su creación poética y los va creando de acuerdo a la memoria que tiene Mistral de su Valle de Elqui, que, según ella misma confiesa, es lo único que recuerda de verdad.

En “Viento norte”, la voz equipara la locura de este fuerte viento con la suya, en una forma que ya habíamos reparado en su peculiar relación con los elementos de la naturaleza:

El Viento Norte viene
 levantándose, ladino,
 y aunque es más viejo que Abraham,
 así comienza de fino,
 5 y si no se apura el paso,
 ya nos coge el torbellino
 y somos, dentro del Loco,
 un frenético, un zarcillo,
 un volantín con que juega
 10 hasta que cae vencido
 y se devuelve a sus antros,
 también él roto y vencido.

-Mama, pero te has trepado
 a donde el viento es indino.
 15 -Porque yo me envicié en él
 como quien se envicia en vino,
 trepando por los faldeos,
 siguiéndolo por el grito.
 Yo no era más, era sólo
 20 su antojo y su manojillo
 y a mí me gustaba
 ser su jugarreta sin tino
 y en donde estoy, todavía
 le llamo a veces, *mi niño*.

25 -¿Sabe a qué baja el Loco?
 Baja a cumplir su destino.

-El no sabe nada, mama,
 y hace, no más desatinos.
 Zamarreaba nuestra casa
 30 como si fuese un bandido.
 Ninguno entonces dormía
 y era como el Anti-Cristo.

-Te tiras al suelo como
 si pasase el Diablo mismo,
 35 ¡ay, mi zonzo novelero!
 Tapa tus orejas hasta
 que cruce mi Loco suelto,
 pero déjalo que a mí
 me cante en Loco divino.
 40 Porque sábelo, nosotros,
 poetas de él aprendimos

el grito rasgado, el llanto.

Este poema, además de la clara alusión al viento Norte, es susceptible de a una lectura metapoética. El viento, como advierte Cirlot, es considerado “como el primer elemento, por su asimilación al hálito o soplo creador” (466). Este soplo creador, equiparable a la poesía, es como ésta, “más viejo que Abraham” y el movimiento en ascenso que describe la hablante en la primera estrofa recuerda al del fuego/ poesía que habíamos visto en “La fervorosa” y “La humillada”: comienza “fino”, para luego transformarse en “torbellino”. Refuerza mi idea del viento como poesía, su descripción de “Loco”, así con mayúsculas. La fantasma advierte que ante un descuido el viento puede atraparnos y jugar con nosotros como si fuésemos un volatín, describiendo así la posición del poeta como instrumento de esta labor envolvente. La poeta ve la relación de ella con el viento que, cuando termina su fuerza, se devuelve “también él roto y vencido” (v. 12). “También él”, es decir como ella al terminar su labor creadora.

El niño le pregunta si ella se ha trepado en lo más alto, donde el viento es travieso. La fantasma contesta que se envició y siguió a ese viento hasta su punto más inalcanzable, es decir, como en otros poemas que hemos analizado, la poeta se entrega totalmente a la poesía al punto de ser “sólo su antojo y manojillo” y de llamarle hasta el día de hoy “mi niño”, su fruto, su obra.

El niño, quien muchas veces cumple la función de contraparte de la poeta y representando así la voz del vulgo que no entiende de poesía, le pregunta a qué baja el viento, que él esta vez llama “Loco”. Ella responde que “baja a cumplir su destino”, lo cual sigue siendo coherente con la idea de Mistral de la poesía como un don del cual, una vez recibido, no es posible escapar. Pero el niño, fiel a las voces que rechazan a la poeta, le explica por qué no lo quiere, llamándolo “bandido” e incluso “Anti-Cristo”. Esta última denominación recuerda al dios con minúscula, al que adora “La extranjera”, a la lámpara que la poeta admira en “Lámpara de catedral”, en lugar de admirar la figura de Cristo; creo que más allá de las creencias personales de Mistral, hay también un mensaje de que el adorar a la poesía implica una entrega y una adoración diferente y tan poderosa como la

cristiana. Es como una fe paralela y tal vez incompatible con la cristiana. Recordemos que la poesía de Mistral fue considerada como hereje en su momento¹⁰⁴.

En la última estrofa, la hablante, poeta y fantasma, replica al niño y a través de él al público general, que si no le gusta oír al viento que se tape las orejas pero que la deje escucharlo; que le permita escuchar su sonido que ahora es descrito como canto, lo que considero una importante declaración y defensa de la poesía: no hace daño a nadie así como tampoco la poeta, que es rechazada. Pide entonces que las dejen ser a ambas. Luego termina el poema como una abierta mención a los poetas, los cuales aprendieron del viento “el grito rasgado, el llanto”. Así, por una parte la poeta se compara al viento y a su vez el viento representa la poesía; ambos, en su locura, cumplen una función y un destino y son incomprendidos por una multitud que los critica sin siquiera conocerlos en esencia.

En el poema “La chinchilla” vuelve a haber una comparación de la poeta con un elemento de la naturaleza, esta vez con ese animal oriundo de la América meridional, especialmente cordillerana y que estuvo al borde de la extinción precisamente en la época en que escribía Mistral. Su nombre es una palabra quechua que significa “silencioso, fuerte y pequeño”, adjetivos que bien podrían ser atribuidos a la mujer poeta de acuerdo a la imagen que de ella ofrece Mistral. Por motivos de espacio, no reproduciré el poema completo, sino su segunda parte, ya que en la primera sólo se comenta que están buscando ver una chinchilla. Comienzo mi análisis en el verso 25 de los 61 que conforman el poema:

25 Escapó, mírala, mírala,
 ya se pierde en unas quilas.
 ¡Que no se la logre un pícaro!
 Es la chilena más linda.
 Su bulto me lo estoy viendo
 30 en las hierbas que palpitan.

-Tú la quieres y, ¿por qué
 dejas que otros la persigan?

-Ja, ja, ja. Yo soy fantasma,

¹⁰⁴ Ello le valió el término de su período como estudiante en la Escuela Normal de La Serena: “Luego de haber sido admitida es rechazada por Manuel Ignacio Munizaga, capellán del establecimiento. Las ideas expresadas por la joven postulante a profesora en sus artículos periodísticos trascienden no sólo cierto vago romanticismo; también ideas consideradas ateas, filosóficas y revolucionarias para la sociedad provinciana que habita”. (Quezada 742, en “Referencias cronológicas” a *Poesías completas*, 2004)

- 35 pero cuando era una viva,
nunca me tuve la suerte
de ser en rutas oída.
Tampoco en casas ni huertos.
¿Por qué tan triste me miras?
- 40 -Mira la raya que deja
sobre los trigos la huida.
- 45 -No rías tú, tal vez tienen
un ángel las bestiecitas.
¿Por qué no? ¿Cómo es, chiquito,
que todavía hay hermana chinchilla?
Las hostigan y las cogen.
Quien las mira las codicia,
los peones, los chiquillos,
el zorro y la lobería.
- Oye, ¿la mentaste hermana?
- 50 -Sí, por el hombre Francisco
que hermanita le decía
a todo lo que miraba
y daba aliento u oía.
- 55 -Eso, eso me lo cuentas
largo y tendido otro día.
Ahora, mama, tengo pena
de no mirar cosa viva.
Tú caminas sin parar
y yo me pierdo lo que iba,
- 60 apenas me alcanzo a ver,
veo aguas y bestiecitas.

La fantasma y el niño observan la persecución de la que es objeto la chinchilla. La mujer pide que no atrape ningún “pícaro” y que es “la chilena más linda”, dejando fuera a todas las mujeres que no pertenecen a ese Chile selecto del que habla Grínor Rojo, que es el que Mistral extraña, un Chile con plantas, animales, pero sin gente. Luego el niño le pregunta por qué no interviene para evitar que la persigan y es entonces cuando viene la declaración metapoética, la más importante del poema, a mi juicio. La mujer ríe y declara que ahora es fantasma, pero que estando viva “nunca me tuve la suerte/ de ser en rutas oída.

/Tampoco en casas ni huertos”. Aquí queda establecida claramente una de las intenciones que subyace a éste y el resto de los poemas de este libro: la poeta no fue escuchada ni comprendida en vida, lo que refuerza mi observación inicial de que ella es un fantasma porque no puede interferir en la realidad que describe¹⁰⁵; al igual que “La que camina”, nadie la escuchó en las rutas por donde ella pasaba, ni en las casas ni en los huertos que es donde está la gente. Por eso se identifica con criaturas de la naturaleza, que no la juzgan y que tampoco son comprendidas. La chinchilla es acosada como la fantasma del poema y como la Mistral del mundo real sentía que lo era. Por esto la llama hermana, lo que capta la atención del niño, quien al final de poema se queja de esta ausencia de personas en este paisaje de la ficción que crea Mistral y a su vez la fantasma. Este poema es uno de los tantos ejemplos de este libro en que ficcionalidad y realidad se confunden, y en donde la autora y la autora implícita coinciden.

Otro poema de alto contenido metapoético y donde la situación marginal de la mujer poeta queda claramente retratado, es “A veces, mama, te digo”:

-A veces, mama, te digo,
 que me das un miedo loco.
 ¿Qué es eso, di, que caminas
 de otra laya que nosotros
 5 y, de pronto, ni me oyes
 y hablas lo mismo que el loco
 mirando y sin responder
 o respondiendo a los otros?
 ¿Con quién hablas, dime, cuando
 10 yo me hago el que duerme, y oigo?
 Será con los animales,
 la hierba o el viento loco.

-Porque todos están vivos
 y a lo vivo les respondo.
 15 También contesto a lo mudo,
 por ser mis parientes todos.

¹⁰⁵ También esta reflexión metapoética, tiene para Mistral una función de mensaje personal a ese Chile por el cual se siente rechazada. Soledad Falabella (2003) anota que, entre los manuscritos originales del poema, se encuentran los siguientes propósitos para el libro: “Contar metáforas de la largura de Chile”, “Contar finalmente que no me dejan volver”, “hacer hablar al niño chileno y que hable bastante”. La segunda anotación da cuenta del rechazo que sintió cuando vivía y su intención por dejarlo establecido se encuentra claramente a lo largo del libro.

-Ja, ja,, ja, mama, la mama,
calla o me lo cuentas todo.

20 -Me llamaban *cuatro añitos*
y ya tenía doce años.
Así me mentaban, pues
no hacía lo de mis años:
no cosía, no zurcía,
25 tenía los ojos vagos,
cuentos pedía, romances,
y no lavaba los platos.
¡Ay! Y, sobre todo a causa
de un hablar así rimado.

30 -¿Y qué más, que más hacías?
¡Ve contando, ve contando!

-Me tenía una familia
de árboles, otra de matas,
hablaba largo y tendido
con animales hallados.
35 Todavía hablo con ellos
cuando te vas escapado.

Pero ellos contestan sólo
cuando no les haces daño.
No los hostigó mi Santo
40 Francisco y les dijo hermanos.

Este poema trata sobre la mujer poeta enteramente. El niño comienza por manifestarle sus temores de que camine “de otra laya”, de que hable como el “loco” y no escuche ni responda a los demás. Que hable sólo con animales, plantas y “el viento loco”. La mujer se justifica diciendo que son todos seres vivos y por eso les responde, insinuando que tal vez es la gente la que está muerta de alguna forma. Luego aclara que le contesta a lo mudo “por ser mis parientes todos”. Esto es importante, porque como fantasma duda de su poder para intervenir en el mundo que describe, lo que implica también un desencanto en la capacidad de la palabra, de su palabra, declarándose “muda”. El significado del silencio es importante en este tipo de poemas porque está directamente relacionado con un aspecto común a la metapoésía y es el discurso metaliterario sobre la crítica del lenguaje al que se refiere Pérez Parejo. De acuerdo a este discurso, es común que en este tipo de poemas “las palabras estorban o no son suficientes; el poeta desconfía de ellas y prefiere callar,

refugiarse en el silencio” (38); también es común en este tipo de poesía, como una forma de “expresar el divorcio entre el lenguaje y el mundo” (40), recurrir a temas vegetales. Esto cobra otra dimensión más profunda si agregamos a esa reflexión el hecho de que es una mujer la que escribe y que su silencio adquiere un valor que refleja las presiones de género a las que se ve sometida. Su silencio no es sólo desconfianza en la palabra, sino en sus posibles interlocutores y lo que ellos podrían hacer malinterpretando lo que ella dice. Su silencio, pues, refleja incompreensión, tema en el cual profundiza en el resto del poema.

Más adelante, la voz relata cómo fue su infancia, las burlas que debió tolerar al ser considerada mentalmente retrasada para su edad, al no hacer “lo de mis años”. Importa agregar que dichas actividades son todas actividades domésticas: coser, zurcir, lavar los platos; labores destinadas a las niñas y que ella simplemente despreciaba ya que “tenía los ojos vagos,/ cuentos pedía, romances” (vv. 24-25). Por lo tanto, desde niña prefirió la poesía a las labores domésticas, oponiendo una labor a la otra. Que habla de la poesía no queda duda, pues el hablar de ella era “rimado”. Ante las preguntas del niño, continúa contando sobre la familia que se armó para sí misma, con árboles plantas y animales, igual que la niña Lucila de “Todas íbamos a ser reinas”, y aclara que “ellos contestan sólo /cuando no les haces daño” (37-38), explicando así su propio silencio ante la gente: la ha dañado, y ante eso, calla, igual que “La extranjera”.

El componente autobiográfico de este poema es grande, todo coincide con la infancia y las decisiones que tomó Mistral en su propia vida. Como la mujer del poema, ella también fue considerada retrasada mental por algunos de sus maestros, rechazada por sus compañeras lo que la lleva a jugar con plantas y animales, a desconfiar y a callar y además a buscar su camino fuera del marco doméstico que le correspondía a una mujer de su época¹⁰⁶. Ficción y realidad coinciden, como en un espejo una refleja a la otra.

Menciones a este rechazo hay innumerables en este libro. Así, en “Montañas mías”, al mencionar su amor por las montañas, dice:

¹⁰⁶ Esta diferencia se transforma, de acuerdo a Patricia Pinto (1989), en una estrategia para poder expresarse libremente: “Múltiples indicios de su obra nos la muestran negando su pertenencia a la mujer como especie. Al erigirse como excepción- volvemos a la “cuatro añitos”- quita a sus saberes toda peligrosidad y, entonces, puede ejercerlos libremente”. (41) Coincido con esta idea, que explica, también en parte, el que se autodenomine loca.

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.

Y en “Hierbas locas” el niño pregunta por qué las muchachas no recogen estas hierbas y ella responde: “Sabes, por ser hierbas locas/ ellas las mientan cizañas.” (vv. 7-8). Es decir, al igual que ella, el desconocimiento lleva a las muchachas a pensar que estas hierbas al crecer libres son venenosas y no las cogen. En “Flores de Chile” hay una nueva identificación de la poeta con las flores, esta vez con las flores campesinas en oposición a las “catrinas”. Reproduzco sólo la parte mencionada, que es el inicio del poema:

-Las flores de Chile
son tantas, tantas mi chiquillo,
que si te las voy mentando
te azoran y te atarantan.
5 Te voy a contar de algunas.
Párame si es que cansas:
Unas serán las catrinas,
otras, campesinas rasas.

10 Ya sabes que no me sé
mucho a las aseñoradas
que no quieren doncelear
de las campesinas rasas
y les ponen el mal gesto
que les dan a sus cabañas.

15 Voy a decirte lo que
con la pobre menta pasa,
también con la pobre menta pasa,
también con la hierbabuena
e igual con la mejorana.

20 -¿Qué les pasa, mama, di?

Que ellas huelen todo el año
y las rosas una semana,
y tanto que pavonean
de su garbo y de su gracia.

Cuando la hablante le cuenta al niño los dos grandes grupos de flores que ella identifica, las “catrinas” y las “campesinas rasas”, claramente se refiere a los tipos de mujeres que ella identifica en la sociedad chilena. Inmediatamente se identifica con las campesinas rasas, ya que asegura no saber de las “aseñoradas”, que desprecian a las campesinas, tal como ocurre con las mujeres de la alta sociedad. Da luego sus razones: las hierbas dan olor todo el año mientras que “las rosas una semana”. O sea que, así como pasa con estas flores, esas mujeres se “pavonean/ de su garbo y de su gracia” (vv. 23-24), cualidades que son superficiales, que no trascienden, a diferencia de las otras flores cuyo aroma permanece como la obra de la poeta, la que nuevamente es llamada “loca” por el niño, varias veces en el poema.

En “Emigración de pájaros” hallamos otra vez el desprecio de la poeta a la gente maldiciente que no la comprende. Así, al hablar de los pelícanos dice:

40 La peonada ni mira
 lo linda que es su pasada.
 La gentes, chiquito, saben
 de pájaros poco o nada;
 sólo de yantares y cosas
 45 y chismes de la contrada.

Queda claro su escaso amor por esta gente que no sabe nada de pájaros y, por ende, tampoco de poesía, ya que sólo les interesan la comida y los chismes. En “Casas” queda aún más clara su predilección por los parajes no habitados, sus problemas con la gente y su identificación con los elementos de la naturaleza:

 -Mama, tienes la porfía
 de esquivar todas las casas
 y de entrarte por las huertas
 a hurgar como una hortelana.
 5 ¿No sabes tú que tienen dueño
 y te pondrá mal cara?
 A huertos ajenos entras
 como Pedro por su casa.

 -A unos enseñé a leer,
 10 otros son ahijados

y todos por estos pastos
 vivimos como hermanados,
 y las santiaguinas sólo
 me ven escandalizadas
 15 y gritan ¡*Válgame Dios!*
 o me echan perros de caza.
 Pero pasaré de noche
 por no verlas ni turbarlas.
 ¡Qué buenos que son los pobres
 20 para ofrecer sopa y casa!

-No te entiendo, mama, eso
 de ir esquivando las casas
 y buscando con los ojos
 los pastos o las mallacas.
 25 ¿Nunca tuviste jardín
 que como de largo pasas?

-Acuérdate, me crié
 con más cerros y montañas
 que con rosas y claveles
 y sus luces y sus sombras
 aun me caen a la cara.
 Los cerros cuentan historias
 y las casas poco o nada.

-Y a mí que me gusta tanto
 35 pegarme a cercos de casas
 y traerte por cariño
 rosas y lilas robadas.

-No es que deteste las flores,
 es que me ahogan las casas.
 40 Oye tú, cuando las hacen
 desperdician las montañas,
 apenas si ellos las miran
 como si fueran madrastras

-Claro, tuviste el antojo
 de volver así, en fantasma
 para que no te siguiesen
 las gentes alborotadas,
 pasas, pasas, ciudades,
 corriendo como azorada,
 50 y cuando tienes diez cerros,
 paras ríes, dices, cantas.

- Tapa tu boca, que tú
 no les pones mala cara
 y gritas cuando los Andes
 55 con veinte crestas doradas
 y rojas, hacen señales
 como madres que llamaran.
 Yo te gano la porfía,
 indito cara taimada.
- 60 ¿Cómo vas a convencer
 a la criada en sus faldas
 y guardada de sus sombras
 y de ellas catequizada?
 Me duermo a veces mirándolas,
 65 tomada, hundida en su faldas.
 Y yo entregarme a ellas
 mis penas se vuelven nada.
 Ya no soy, sólo son ellas
 y lo que manan: su gracia.
- 70 -¿Qué es lo que tú llamas gracia,
 pobrecita que no llevas
 sobre ti cosa que valga?
- La gracia es cosa tan fina
 y tan dulce y tan callada
 75 que los que la llevan no
 pueden nunca declararla,
 porque ellos mismos no saben
 que va en su voz o en su marcha
 o que está en un no sé qué
 80 de aire, de voz o mirada.
- Yo la alcancé, chiquito,
 pero la vi de pasada
 en el mirar de los niños,
 de viejo o mujer doblada
 85 sobre su faena
 o en el gesto de una montaña.
 Bien que me hubiese quedado
 sirviéndola embelesada,
 90 pero fue mi enemigo
 la raya blanqui-dorada
 de una ruta, de un río y, más
 y más, un mar de palabra.
- No te entiendo ¿por qué tú
 95 siempre andas pensando

para mí en una parada,
 en hoyos de aburrimiento
 de una casa y otra casa?

100 -Es que, como el pecador,
 amo y detesto las casas:
 me las quiero de rendida,
 las detesto de quedada.

En la primera estrofa el niño repara en el intento premeditado de la fantasma de evitar las casas, pero meterse en los huertos directamente. La hablante revela su condición de maestra diciendo que muchos fueron sus alumnos o ahijados; que su problema no es con la gente de campo sino con las santiaguinas, a las que evita y pasa de noche porque éstas le “echan perros de caza” (v. 16). Refuerza su rechazo a ellas, a las “aseñoradas” de “Flores de Chile” aludiendo a la hospitalidad de la gente pobre.

En la tercera estrofa el niño vuelve a insistir en que ella esquiva las casas, a lo que ella responde que su medio natural es el paisaje, las montañas y no las casas: “Los cerros cuentan historias/ las casas poco o nada” (vv. 32-33). Como hemos visto en la poesía de Mistral, en la naturaleza encuentra fuente de inspiración más que en las personas y sus construcciones. La naturaleza es, además, refugio con la cual se identifica por la situación de marginalidad que comparte con ella.

En la quinta estrofa explica que le molesta que la gente construya las casas obstruyendo la vista de las montañas. El niño comienza a entender la elección de la poeta de volver en fantasma para de esa forma no toparse con la gente y poder disfrutar las montañas que es cuando ella “ríe, dice y canta”.

En la séptima estrofa replica al niño que también mira a las montañas con gusto y confiesa que se duerme mirándolas y encuentra en esa vista consuelo a sus dolores, además de poder observar la “gracia” que mana de ellas. El niño le pregunta por el sentido de esta “gracia”. Si tomamos la definición que da el diccionario de la RAE, la gracia es “en el cristianismo, favor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación”. Creo que esta gracia aquí, más que salvación es un don que acerca a Dios al que lo posee. De hecho la poseen las montañas que, de acuerdo a Cirlot, “están asociadas a la idea de meditación, elevación espiritual, comunión de los santos” (317); también la poseen los niños, los viejos y la “mujer doblada sobre su faena”, es decir, “La

mujer fuerte” que vimos al inicio de este capítulo. Ella, en cambio, no alcanzó esa gracia que le hubiera gustado tener y la razón de no tenerla radica en su dedicación a la poesía: “pero fue mi enemigo/ la raya blanqui-dorada/ de una ruta, de un río y, más/ y más, un mar de palabra.” (vv. 90-93). Puede parecer curioso que declare que es la propia poesía, su dedicación a ella, la que le impidió alcanzar la gracia, idea que refuerza al compararse a un “pecador” en la última estrofa del poema; pero no lo es tanto si recordamos que su afán de perfección, que hemos visto en varios poemas, no la acerca precisamente al Dios cristiano, lo que nunca pareció importarle a esta mujer poeta¹⁰⁷. Sin embargo, algo del acercamiento de Mistral al cristianismo, luego de la muerte de Yin puede haber filtrado y aparecido en este poema en el que al final confiesa amar y detestar a las cosas al mismo tiempo. Y es probable que lo mismo valga para la gente que quiere evitar.

Pero, así como comparte esta marginalidad con la naturaleza, también la comparte con el indígena, como queda ilustrado en “A dónde es que tú me llevas”. El niño le pregunta adónde lo lleva, pues sigue caminado sin parar. Ella responde:

30 -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.
 35 Porque al fin va llegando
 para la gente que labra
 la hora de recibir
 con la diestra y con el alma.
 Ya camina, ya se acerca,
 40 feliz y llena de gracia.

Además de enunciar esta marginalidad y burlas que recibe el indígena, habla claramente de la necesidad de una reforma agraria en la que Mistral creía firmemente.

Si seguimos esta ruta de rechazo, vemos que lo vuelve a declarar en “El frutillar”, poema en el que además de hablar de este rechazo y su porfía para ejercer su labor, declara la importancia de la poesía en su vida. Me centraré sólo en la segunda parte de este poema,

¹⁰⁷ Recordemos el poema “Lámpara de catedral” y el interés de la hablante por la luz de la poesía, representada en esta lámpara, más que en la figura de Cristo.

cuando, luego de describir el encuentro de ambos con la planta de frutillar, hace mención a lo que aquí nos interesa:

No cuesta nada coger
 frutillas, aquí las tengo.
 ¿Qué no las comes, que no?
 45 son maduras, estás viendo.
 Las hueles, las vas contando
 y no las comes. No entiendo.
 Y te pones a entonar,
 y ese canto es extranjero.
 50 ¿De dónde te lo sacaste?
 No cantan eso en mi pueblo.

-Es que yo quiero que cantes
 para acortar el sendero.
 Aunque siempre lo hice mal,
 55 yo canté con alma y cuerpo

-Tú quieres decir, repite mama,
yo canté con alma y cuerpo.

-Mal se portó mi garganta,
 poquito menos el cuerpo.
 60 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,
 65 todo, todo, lo olvidaba.
 Las gentes se me reían
 de la voz y las palabras
 y yo seguía, seguía.

El niño desconoce el canto de la fantasma y, como los habitantes del pueblo de “la extranjera”, lo califica de extranjero. La mujer rebaja su propio canto¹⁰⁸ y dice que, aunque

¹⁰⁸ Este auto rebajarse por ser mujer vuelve a aparecer en “Perdices”, aunque su crítica a la masculinidad del momento es bastante clara:

Los hombres se sienten más
 hombres cuando van de caza.
 Yo chiquito, soy mujer:
 un absurdo que ama y ama,

fue malo, lo hizo con “alma y cuerpo”, es decir, con la entrega total que hemos visto en todo este análisis metapoético.

Luego la mujer recuerda el apoyo de algunos y la gran oposición de otros a su labor, también las burlas de mucho, pero además el alivio que le proporcionaba el canto a su dolor y su persistencia de seguir haciéndolo pese a las críticas.

A estas críticas y cómo influyen al niño, se refiere nuevamente al final de “Tortolas”:

45 -Como tú no comes nunca
de esto no comprendes nada.
Te hago caso algunas veces
cuando hablas como hablabas,
50 cuando eras de carne y hueso
y vivías en las casas.
Ahora las gentes dicen
que eres cosa trascordada.

-¡Cómo te echan a perder
las comadres cuando te hablan!

La gente, dice de ella, que es “cosa trascordada”, término que parece varias veces a lo largo de la obra de Mistral. Si bien en este poema se refieren a la mujer fantasma, claramente es lo que se dice de la mujer poeta, lo que decían de Mistral aún estando viva. Como en los poemas anteriores, la mujer es rechazada por ser poeta, por ser incomprendida, por tener otra fe y hablar otra lengua.

2.4. Mistral, Lucila y la fantasma

Por último me referiré al juego de planos que la autora, Gabriela Mistral, hace con la autora implícita que es la fantasma. Hay diversas menciones a una y otra, nombrando a Mistral claramente, lo que hace que el personaje creado no pueda ser leído más que como ella misma, siendo imposible negar su intención metapoética. Por si eso fuera poco, no

algo que alaba y no mata,
tampoco hace cosas grandes
de esas que llaman hazañas

siempre es Mistral la que aparece en los poemas, muchas veces es Lucila Godoy¹⁰⁹, especialmente cuando hace menciones a la infancia. Es lo que ocurre en “Tordos”, del cual sólo reproduzco la primera parte:

A estas horas y lo mismo
 que cuando yo era chiquilla
 y me hablaban de tú a tú
 el higueral y la viña,
 5 están cantando embriagados
 de la estación más bendita
 los tordos de Montegrande
 y cantan a otra Lucila.
 Pero con que yo me calle
 10 como el monte o la beguina,
 el cantar del embriagado
 me alcanza a la extranjería,
 porque no me cuesta, no,
 recobrar canción perdida.

El canto de los tordos es recobrado por la fantasma a través de la memoria, recuerdo que le “alcanza a la extranjería”, aunque puntualiza que esos tordos le “cantan a otra Lucila”. Este verso tiene varias lecturas posibles. Creo que la primera y más obvia es que

¹⁰⁹ Esta pérdida del nombre aparece también en *Lagar II*, en el poema “Balada de mi nombre”, y especifica que ese nombre es su nombre infancia y tal como ésta vaga por su valle como espíritu, transformado en su propia alma:

El nombre mío que he perdido,
 ¿dónde vive, dónde prospera?
 Nombre de infancia, gota de leche,
 rama de mirto tan ligera.

De no llevarme iba dichoso
 o de llevar mi adolescencia
 y con él ya no camino
 por campos y por praderas.
 Llanto mío no conoce
 y no la quemó mi salmuera;
 cabellos blancos no me ha visto,
 ni mi boca con acidia,
 y no me habla si me encuentra.

Pero me cuentan que camina
 por las quiebras mi montaña
 tarde a tarde silencioso
 y sin mi cuerpo y vuelto mi alma.

esa niña estaba viva y ahora la voz que habla es la de un espíritu, pero también es Lucila y no Mistral la que escucha esos cantos, y creo que es precisamente porque corresponde aún a su etapa “privada”, en que no se convertía en Gabriela Mistral, pero sí es una etapa donde ella “hablaba a río y cañaveral”, como dice en “Todas íbamos a ser reinas”. La relación con la naturaleza es la que le haría recibir el “reino de verdad” de la poesía. Esa relación directa queda expresada en “Tordos”, al decir que tanto el higueral, como la viña y los tordos, le “hablaban de tú a tú” (v. 3). Nuevamente, queda claro que ese canto que ella ha reproducido le viene de la infancia, a través de cuyo recuerdo mantiene la relación con su patria real. Esa “patria” es la de la niña Lucila en el valle de Elqui, la misma que ella intenta recobrar al escribir su poesía.

En “El castor” vuelve a aparecer lo que ya aparecía en “La otra” de *Lagar*: la muerte de la otra aquí aparece expresada con la muerte de un nombre: del nombre Lucila a favor del nombre de Mistral. Así aparece en los últimos versos del poema:

Cas-tora, cas-tor. ¡Qué lindo
es mentar un nombre nuevo!
Y tú tienes otro nombre, la mama?

-Sí, el que me dieron
y el que me di de mañosa,
y el nuevo me mató el viejo.

Aquí es inevitable pensar que se habla de Mistral, pero hay que considerar que así como ella cambia de nombre y crea a una persona pública que no es Lucila, esta fantasma es también su creación, de modo que a pesar del reflejo total de ambos mundos y la coincidencia de autora y autora implícita, hay que siempre tener en cuenta que no estamos frente a una autobiografía, sino ante un perfecto relato especular en el que Mistral y Lucila son también personajes.

Otra referencia a su nombre aparece en “Copihues”, poema curioso, ya que de hablar de esa flor pasa a referirse al viento y, nuevamente, a ella como mujer poeta, al rechazo vivido y a su locura. Por esa razón reproduzco aquí esta segunda parte:

- Para qué, si está silbando
 desde ayer el mismo puelche
 y te dio miedo, sí, sí.
 40 Paremos ¿quieres? Verás
 que te toma y te gobierna.
- ¿Quieres decir, mama, que
 a ese loco le obedeces?
- Tal vez, chiquito. Me gusta
 45 caminar con él, seguirlo,
 hablarle a trechos, decirle
 viejas palabras mimosas.
 El tiene cuarenta nombres
 y uno le robé, sin miedo.
- 50 -¿Para qué, di, mama loca?
- Me lo hallé en tierras extrañas,
 duro, juguetón, violento.
 Las mujeres lo temían
 como demonio de cuento;
 55 a mí me doblaba el alma,
 el respiro y el contento.
- ¡Ay, mama! Será que es cierto
 lo que de ti me dijeron.
 Yo no lo quise creer
 60 ¡y era cierto, y era cierto!
- ¿Qué? Dilo, dilo, cuenta.
- Que tú eres mujer pagana,
 que haces unos locos versos
 donde no mientas, dijeron,
 65 sino a l mar y a los cerros.
- ¡Ja, ja, ja! Niño, parece
 que todo lo que cruzamos
 y todo lo que tenemos
 y todo lo que alabamos
 70 hemos de amarlo y lo amamos;
 pero que no lo decimos
 por locos o renegados.

75 -Mama, y no te aburres, di,
de caminar sin descanso
tierras ajenas, oyendo
ajenas lenguas y cantos.

80 -No me canso, no chiquito
a todos perdí en marchando.
La montaña me aconseja
el viento me enseña el canto
y el río corre diciendo
que va al mar de su muerte,
como yo, loco y cantando.

Así como en “Viento norte” que analicé previamente, el viento es calificado de loco y la poeta se identifica con él, porque, a su vez, como mostré en su oportunidad, representa a la poesía en todo su arte y antigüedad. En los versos 48-49, la hablante hace alusión a que tomó su nombre de una de las denominaciones del viento. Es decir, Mistral, de un modo en que nuevamente la voz coincide con la figura de la propia Mistral. El niño le contesta llamándola “Loca” una vez más. La voz le cuenta que lo encontró en “tierras extrañas”, aquellas tierras extrajeras que remiten a la poesía y quien se dedica a ella, y que “las mujeres lo temían”, pero ella no. La poeta sabe que es diferente al resto de las mujeres y esa sería la razón por la cual no ha sido aceptada, eso y su condición “rústica”, que como vimos con anterioridad la lleva a compararse con las hierbas silvestres. Lo que a las otras mujeres causaba miedo, a ella le “doblaba el alma,/ de respiro y de contento.” (vv. 55-56). Tal como establece en “ A veces, mama, te digo”, ella no cumplía con ninguno de los requisitos establecidos para las mujeres y así como prefería los cuentos a las labores domésticas, ama al viento y le provoca alegría en lugar de miedo.

Ante esa explicación y declaración de diferencia, el niño siente que ella ha confirmado lo que la gente dice de ella: que es “mujer pagana”, que escribe “locos versos”, en los que aparece sólo naturaleza. Aquí Mistral se adelanta a las críticas y reproduce a través del niño lo que cree dirá la gente de este libro, y tiene bastante razón porque al principio algunos llegaron a pensar que no amaba a Chile¹¹⁰, previendo esta crítica, ella

¹¹⁰ Me refiero a las declaraciones de Jaime Concha en *Gabriela Mistral*, 1987: “La Mistral no amaba ni nunca amó a Chile” (23)

aclara, a través de la fantasma, lo siguiente: la poeta no es que no ame a su tierra, sino que no lo dice por loca o renegada. Luego continúa diciendo que no se cansa de caminar y oír cantos, a los que el niño describe como “ajenos”, pero que en el fondo no lo son para ella, puesto que ella se identifica y se nutre del canto del viento y del río y de todos los elementos de la naturaleza.

Podemos concluir este breve repaso a sus autorreferencias en *Poema de Chile* diciendo que. Mistral se vale de la fantasma para expresar su visión sobre la poesía, la mujer poeta y ella misma, justificando sus elecciones, su vocación y estableciendo una subjetividad muy marcada, y por ende, muy difícil de ignorar.

Conclusión

En este capítulo creo haber delineado la imagen de la mujer de su tiempo que tenía Mistral, cuál es el tipo de mujer que admiraba y los valores que intentaba rescatar a través de ella.

La mujer poeta une y atraviesa su reflexión metapoética. Una mujer que puede ser campesina, maestra o artista, pero que comparte las cualidades básicas de la poeta: su entrega que es un don recibido, su intento por enseñar a través de su arte, su intención también por rescatar las tradiciones y el enorme rechazo e incompreensión sufrido por el medio artístico, por la sociedad patriarcal, y, peor aún, por las propias mujeres de esa sociedad, quienes al verla diferente y no sometida, la rechazaron y tildaron de “loca” y no precisamente en un sentido poético. Mistral en cambio utiliza esta denominación en parte reproduciendo esa opinión general, pero también asociando el término a la capacidad creadora que tienen ciertas mujeres que son “contadoras”, al margen del arte al que se entreguen.

Su visión de la artista está directamente relacionada con una visión de entrega, pero también de rescate de las tradiciones lingüísticas, culturales y, por qué no decirlo, afectivas, ligadas estas últimas a la recuperación de la infancia y la memoria. Estas características le otorgan a la artista un don, pero también un rol dentro de la sociedad y el mundo cultural.

También constatamos la relación existente, pese a sus diferencias genéricas, de la temática de su prosa con la de su poesía, especialmente en lo relativo a la mujer artista. Es así como encontramos una correspondencia entre los temas presentes en su labor crítica con los retratados en los poemas de la serie “locas mujeres” de *Lagar* I y II. El que estos temas ocupen, precisamente, un rol central en ese ciclo poético, tampoco es casual, ya que la locura de estas mujeres estaría directamente relacionada con su labor creadora, por una parte, y con su condición de “otras” al ser mujeres. De esta condición de otredad, Mistral se sirve para revertir el binarismo hombre/ mujer, que anula a esta última para, a través de otras mujeres, lograr reafirmar su subjetividad, su posición como mujer artista y también su labor crítica.

CAPÍTULO III: LA MUJER ARTISTA Y LA TRADICIÓN POÉTICA LATINOAMERICANA

El “contador” es la figura en que el justo se encuentra consigo mismo”.
Walter Benjamín.

En los capítulos anteriores he intentado establecer, a través del análisis metapoético de la obra de Mistral, cómo la figura de la mujer poeta viene a ser el epicentro de su labor, no sólo en su obra poética, sino también en su prosa. Por un lado, ha emergido con claridad dentro de este panorama, la figura de la “contadora”, que Mistral utiliza para referirse a aquella narradora campesina que rescata las tradiciones de su pueblo en forma oral, y por otro, la de la poeta y las mujeres artistas en general.

En este capítulo, mi intención es establecer a la figura de la contadora como un arquetipo que concentra no sólo la visión y subjetividad poética de Mistral sino también su proyecto literario. Dicho de otra forma, mi tesis es que Mistral utiliza esta figura no sólo en el plano de la ficción, sino que se apropia de ella para establecer su propio lugar en el mundo artístico y literario, creando una tradición poética femenina y estableciendo una particular relación con el canon literario de su tiempo.

Ya varias críticas feministas habían advertido la importancia del concepto de contadora para las mujeres que escriben (Montefiore 2004). Este nexo lo han hecho a partir del concepto que Walter Benjamín desarrolla en su ensayo de 1936 titulado “Der Erzähler. Betrachtungen das Werk Nikolai Leskovs”, “The storyteller”, en inglés¹¹¹. Este “cuenta historias” o “contador”, realiza, de acuerdo a Benjamín, una labor que, aunque en declive, él considera de vital importancia, ya que posibilita la unión de un grupo de gente en torno a una historia (contrario a lo que ocurre con la lectura de una novela, por ejemplo), así como también ayuda a mantener viva la memoria al transmitir conocimiento aprendido por vía oral, utilizando la misma vía. El contador crea comunidad, lo que de acuerdo a Montefiore

¹¹¹ La más reciente traducción de esta obra la español, fue hecha por Pablo Oyarzún (2008). En ella Oyarzún explica el significado del término “Erzähler”: “El sustantivo *Erzähler* y el verbo *erzählen* tienen en su núcleo la palabra *Zahl*, “número”, de manera semejante a la significación aritmética que tiene nuestro “contar” (del latín *computare*, “calcular”). Se presume que proviene de la raíz indoeuropea *del- “calcular, engañar, dañar mañosamente, contar relatar”, que daría múltiples formaciones en las lenguas germánicas y anglosajonas (cf. el inglés *tale* “cuento”)” (97). Personalmente, y puesto que el término “narrador” tiene también otros significados, a diferencia de Oyarzún, opto por leer *Erzähler* bajo la acepción de “cuenta historias”, ya que las características que da Benjamín sobre este personaje corresponden a dicha acepción.

ha sido de gran importancia en la poesía escrita por mujeres: “the rise of storytelling poetry among women poets, especially feminists, is very likely to be connected with the existence of a feeling -and a practice- of community between women” (41). Contar historias crea comunidad, o al menos, sentido de comunidad. Este sentido es el mismo que en mi opinión Mistral quiso lograr con la figura de la contadora, que a diferencia de la figura de Benjamín, es siempre una mujer¹¹², y que está presente tanto en su poesía como en su prosa. Con esto intenta buscar un canon literario alternativo a aquel del cual las mujeres han estado excluidas ya que, como expone con lucidez Lillian Robinson (1983), el concepto mismo de “canon” es una creación masculina:

The whole business is so much more informal, after all, than any of these terms implies, the concomitant processes so much more gentlemanly. Surely, it is more like a gentlemen’s agreement than a repressive instrument -isn’t it? (...) But a gentleman is inescapably -that is, by definition -a member of a privileged class and of the male sex. From this perspective, it is probably quite accurate to think the canon as an entirely gentlemanly artifact, considering how few works by non-members of that class and sex make it into the informal agglomeration of course syllabi, anthologies, and widely commented-upon “standard authors” that constitutes the canon as it is generally understood. (116)

En el caso chileno, y más particularmente en el de la poesía de la primera mitad del siglo XX, la situación del canon no era diferente. En su artículo “Construcción del canon poético masculino/femenino (entre la década del los cincuenta y los setenta)”, Ana Traverso sostiene que “si bien hay aquí un esfuerzo por integrar el trabajo de las poetas mujeres a las distintas tendencias del período, la mayor parte de ellas viene a ocupar el

¹¹² Este no es un detalle menor porque, si bien las escritoras feministas han usado esta figura de Benjamín como un símbolo de una comunidad perdida que buscan recuperar, dicho autor siempre pensó en un hombre. Sin embargo, como dice Montefiore: “Yet his arguments apply readily enough to the experiences and traditional occupations of women.” (40) y en esa identificación de parte de algunas poetas es que radica su importancia para una lectura feminista de la poesía de mujeres, ya que hay una conexión entre el contar y la experiencia comunicable de la poesía de mujeres.

lugar de las “otras tendencias”, es decir, el “cajón de sastre” que no llegó a convertirse en ninguna propuesta con un nombre y un objetivo que lo identificara” (103).

Aunque Mistral pudo ser la excepción, no fue así, ya que como indica Traverso, si bien luego del Nobel Mistral fue incluida en las antologías, las más de las veces no era considerada un pilar dentro del canon: “Y sin duda, los críticos fueron más proclives a organizar sus mapas literarios en relación con los cuatro vates¹¹³ (muchas más veces en base a los tres varones, y casi siempre centrados en Huidobro y Neruda).” (107)

Por otra parte, independiente de la inclusión de su nombre dentro de las antologías, Traverso advierte que en ellas no se busca a herederos de Mistral. Se la considera, como un caso atípico, como “una brillante excepción” (108). Personalmente, creo que la razón de esta inclusión excepcional radicaría no sólo en la genialidad poética de Mistral, que es a estas alturas indiscutible, sino precisamente en su conciencia de que el canon es masculino y patriarcal, lo que la lleva a desarrollar una serie de estrategias para ser considerada por sus pares, intentando, primeramente, lograr el apoyo de otras escritoras latinoamericanas, creando así lo que yo llamo una “hermandad artística”, que le sirve de marco y justificación de su labor como poeta. Es destacable que Mistral no sólo buscara por medio de estas redes la manera de encontrar apoyo y darse un lugar, sino que también apoyó a escritoras más jóvenes, lo que vemos en sus escritos críticos, en las introducciones que escribió para los libros de algunas de ellas y también, a través de su correspondencia personal. Como veremos, pese a que todas las escritoras, poetas y artistas con las que Mistral se relaciona son muy diferentes entre sí, ella está consciente de que el sentimiento de exclusión las une. Dicha conciencia le permite a Mistral crear sus redes porque, como sugiere Jo Gill: “These women poet’s understanding and acceptance or manipulation of their position may vary from period to period, from culture to culture and most importantly, from individual to individual. Nevertheless, it is this sense of writing from a position outside or beyond the mainstream which, arguably all share.” (8)

Concuerdo con Jill en que, de hecho, la escasa inclusión de mujeres poetas en las antologías obedece no sólo a un tema de contenido: “Instead, we might think about the structural or institutional barriers (in terms of education, participation in elite circles, of publication, promotion and reviewing, and so on) which might take and about the politics

¹¹³ Se refiere a De Rokha, Huidobro, Mistral y Neruda.

of anthologisation” (11). Estas barreras, si consideramos la estrecha relación entre género y lenguaje, se reflejan en ciertas estrategias discursivas que Mistral utiliza gracias a su clara conciencia de ellas, intentando transformarse ella misma en una “contadora” que crea una comunidad de mujeres artistas.

De esta forma, el corpus del presente capítulo, que como ya mencioné más arriba tiene a la figura de la contadora como centro y punto de partida para las estrategias discursivas de Mistral en su intento por hacerse un lugar dentro de la tradición literaria latinoamericana y de crear una tradición de mujeres, queda constituido de la siguiente manera: 1) poemas de cuya reflexión metapoética se desprende su autoinclusión en la tradición literaria occidental; 2) recados dirigidos a otras mujeres incluidos dentro de sus libros de poemas; 3) prosa crítica dedicada a otras mujeres artistas, ya sean recados en prosa, semblanzas o retratos, lo que nos permitirá observar las estrategias de inclusión de Mistral y la ideología que prevalece en su discurso ; 4) y, por último, paratextos, que en este caso son básicamente las dedicatorias que acompañan a algunos de los poemas, que creo que dan pistas sobre las relaciones que Mistral estableció o quiso establecer¹¹⁴. Lo que intento mostrar con esta selección, es que Mistral paralelamente a lo que encontramos en sus textos metapoéticos sobre la poesía y la mujer poeta, desarrolla un discurso público que va desde una poesía abiertamente sujeta al canon, hasta la creación del recado poético en *Tala* para luego llegar a un discurso público en prosa, donde la figura central y explícita es la contadora. El caso de los paratextos muestra las redes que esa contadora de la “vida real” crea para ser parte de una comunidad poética y artística más amplia.

Con respecto a la correspondencia que Mistral entabló con ciertos escritores, si bien en algunos casos hago referencia a ella, no será objeto de mi análisis pormenorizado porque rebasa los límites de este estudio. La utilizaré, en cambio, como apoyo para fundamentar la relaciones que Mistral estableció con otros/as escritores y escritoras de la época, así como ciertos recursos discursivos que dicen mucho acerca de su ideología. Si bien las cartas pertenecen a otro género y al ámbito privado, como afirma Leonidas Morales: “La regla viene a ser (...) la “privacidad” del circuito de comunicación en el que entran emisor y receptor de la carta: su cierre en torno a la intimidad de un yo y un tú (un cierre

¹¹⁴ Pese a que las notas explicativas que Mistral agrega para acompañar a algunos poemas son también paratextos, por motivos de organización he decidido referirme a ellas cuando analice el poema correspondiente.

resguardado ya por el sobre engomado que la contiene y por leyes que penalizan la “Violación de la correspondencia”) (40), creo de todas formas, que Mistral siempre temió que pudieran ser leídas por terceros¹¹⁵. De aquí que mucha de la correspondencia se transforme un híbrido y, que nos revele mucho sobre su pensamiento público.

3.1 Contenido metapoético relativo al canon

En este apartado mi objetivo es analizar algunos de los poemas cuyo contenido metapoético inserta a la mujer poeta dentro de la tradición canónica occidental. La mayoría de estos poemas corresponden a *Desolación*, es decir, al primer momento dentro del oficio poético de Mistral. Esto tiene una explicación lógica desde el punto de vista del género. De acuerdo a Showalter (1999), las escritoras pasan por tres fases dentro de su escritura:

First, there is a prolonged phase of *imitation* of the prevailing modes of the dominant tradition, and *internalization* of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and *advocacy* of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of *self-discovery*, a turning inward freed for identity. (13)

Por lo tanto, parece razonable pensar que Mistral se encontrara en esta primera etapa de internalización de los estándares del arte propios de la tradición dominante. Esto se observa claramente en el poema “Mis libros”:

¡Libros, callados libros de las estanterías,
vivos en su silencio, ardientes en su calma;
libros, los que consuelan, terciopelos del alma,
y que siendo tan tristes nos hacen la alegría!

5 Mis manos en los días de afanes se rindieron;
pero al llegar la noche los buscaron, amantes,

¹¹⁵ Así lo expresa en muchas oportunidades a Alfredo Videla Pineda y Manuel Magallanes Moure. Este temor se acrecentaría luego de la filtración de una de sus cartas a Armando Donoso y María Monvel, cuyas explosivas opiniones sobre los españoles generó un incidente diplomático que le costó su puesto en Madrid siendo trasladada a Portugal.

en el hueco del muro donde como semblantes
me miran confortándome *aquellos que vivieron*.

10 ¡Biblia, mi noble Biblia, panorama estupendo,
en donde se quedaron mis ojos largamente,
tienes sobre los *Salmos* como larvas hirvientes
y en su río de fuego mi corazón enciendo!

15 Sustentaste a mis gentes con tu robusto vino
y los erguiste recios en medio de los hombres,
y a mí me yergue de ímpetu sólo el decir tu nombre;
porque yo de ti vengo he quebrado al Destino.

20 Después de ti, tan sólo me traspasó los huesos
con su ancho alarido, el sumo Florentino.
A su voz todavía como junco me inclino;
por su rojez de infierno fantástica atravieso.

Y para refrescar en musgos con rocío
la boca, requemada en las llamas dantescas,
busqué las Florecillas de Asís, las siempre frescas
¡y en esas felpas dulces se quedó el pecho mío!

25 Yo vi a Francisco, a Aquel fino como las rosas,
pasar por su campiña más leve que un aliento,
besando el lirio abierto y el pecho purulento,
por besar al Señor *que duerme entre las cosas*.

30 ¡Poema de Mistral, olor a surco abierto
que huele en las mañanas, yo te aspiré embriagada!
Vi a Mireya exprimir la fruta ensangrentada
del amor y correr por el atroz desierto.

35 Te recuerdo también, desecha de dulzuras,
verso de Amado Nervo, con pecho de paloma,
que me hiciste más suave la línea de la loma,
cuando yo te leía en mis mañanas puras.
Nobles libros antiguos, de hojas amarillentas,
sois labios no rendidos de endulzar a los tristes,
sois la vieja amargura que nuevo manto viste:
40 ¡desde Job hasta Kempis la misma voz doliente!

Los que cual Cristo hicieron la Vía-Dolorosa,
apretaron el verso contra su roja herida,
y es lienzo de verónica la estrofa dolorida;
¡todo libro es purpúreo como sangrienta rosa!

45 Os amo, os amo, bocas de los poetas idos,
que desechas en polvo me seguís consolando,
y que al llegar la noche estáis conmigo hablando,
junto a la dulce lámpara, con dulzor de gemidos!

De la página abierta aparto la mirada
50 ¡oh, muerto! y mi ensueño va tejiéndoos semblantes:
las pupilas febriles, los labios anhelantes
que lentos se deshacen en la tierra apretada.

Este poema, que lleva entre paréntesis el subtítulo “Lectura en la Biblioteca mexicana Gabriela Mistral”, parte precisamente con la invocación a aquéllos que pese a su silencio dicen muchas cosas. Aparece otra vez lo que vimos en el primer capítulo referido a la poesía como un don que trae consuelo. Ese don aparece aquí en términos más amplios, referido a la literatura en general y al contenido de los libros “que consuelan” (v. 3), que “nos hacen la alegría” (v. 4).

La hablante busca aquella alegría al finalizar el día, cuando está sola con el silencio y ve en los libros a quienes los escribieron; a aquellos autores que ya no viven pero que permanecen en su obra. Luego comienza a enumerar libros específicos que considera importantes en su vida. El primero, la Biblia, destacando particularmente la influencia de los salmos (vv. 11-12). En la cuarta estrofa la hablante habla de la fuerza que la Biblia le ha dado a la gente y también a ella diciendo: “porque yo de ti vengo he quebrado el destino”. Es probable que esté queriendo decir (como Mistral afirmó en varias oportunidades) que de las historias de la Biblia su voz sacó inspiración para escribir, y ese hecho la hace “quebrar al destino”, romper con la tradición patriarcal de ser una mujer dueña de casa, esposa dedicada sólo a su familia. Pero este rebelarse a la cultura patriarcal es aparente en este poema, o al menos contradictorio, ya que si bien la hablante no cumple con el destino de las mujeres de su pueblo, en la escritura apela a la tradición cristiano-occidental para ser considerada, siendo aún minoría en la labor “rupturista” que elige tener.

En la quinta estrofa la hablante reconoce que luego de la Biblia sólo Dante, “el sumo Florentino”, logró conmoverla. Hay una especie de sumisión, de admiración que la hace inclinarse “como un junco” ante la voz de Dante.

Del Infierno de Dante la hablante pasa a Francisco de Asís y luego a Frédéric Mistral, haciendo alusión a su obra principal, *Miréio* (Mireya), de la cual la voz se expresa

admiradora, como la propia Mistral, quien tomó el nombre del autor, lo cual es, en cierta forma, un guiño a la tradición patriarcal, pues no toma el nombre de una escritora, por ejemplo.

En la estrofa siguiente reconoce la influencia de Amado Nervo, para en la estrofa décima volver su alabanza a los libros antiguos y haciendo alusión a una tradición literaria: “la vieja amargura que nuevo manto viste” (v. 39). En el verso cuarenta da ejemplos de esta tradición, desde el libro de Job (parte del antiguo testamento) a Kempis, beato alemán del siglo XV que escribió *Imitación de Cristo*, obra de gran inspiración e influencia también en otros escritores. Lo anterior implica que es una tradición occidental y cristiana a la que apela la voz y de la que se siente en cierta forma heredera.

La estrofa undécima vuelve a calzar en el patrón de análisis que en el capítulo uno he llamado de la “poesía con dolor”: los libros, así como el verso y la estrofa, aludiendo claramente a la poesía, equivalen al dolor de Cristo en su vía crucis, porque si bien la literatura ofrece consuelo, es a la vez una actividad dolorosa en el vano intento del poeta por alcanzar al perfección y, con ella, la trascendencia.

En la penúltima estrofa el reconocimiento es abiertamente a los poetas muertos: “os amo, bocas de los poetas idos”, y a través de ellos a una tradición literaria canónica.

A esta misma tradición apela la hablante de “Elogio de la canción”, un poema que analicé en detalle en el primer capítulo, pero a diferencia de ese poema, aquí los nombres son más y rebasan los límites cristianos y en algunos casos, también occidentales. Así, junto al griego Teócrito, al jonio Anacreonte, al italiano Petrarca y Salomón como figura de la Biblia, encontramos al poeta persa Omar Khayyam, al azteca Netzagualcoyotl y al bengalí Tagore. Si bien el espectro se amplía y ya no podemos decir que la hablante apela a una tradición meramente occidental, de todas formas es una tradición masculina, que incluye a un Tagore, que aunque asiático fue ganador del Nobel. Esto se ve reforzado con que el poeta que aquí se menciona, es un “hombre” y un “cantor”, aunque la cualidad creadora lo equipare a una mujer, “madre de la creación”.

Este primer momento de Mistral, de identificación con la tradición hegemónica, tiene también un correlato en el poema “La sombra inquieta”, que la propia autora a pie de página reconoce ser “un comentario de un libro que, con ese título, escribió el fino prosista chileno Alone. El personaje principal es una artista que pasó dolorosamente por la vida.” Si

bien hay una identificación de la hablante del poema con esta mujer artista del libro, el hecho de que Mistral escribiera el poema basándose en un libro de Alone y, más aún, que lo explicitara así en una nota al pie, sigue en la línea de identificarse con la tradición imperante y de la figura de la mujer más como personaje que como autora. El único poema de *Desolación* dedicado completo a una mujer es “Teresa Prats de Sarratea”, que no es precisamente una poeta, sino una educadora, inspectora de liceos de niñas y por lo tanto el escribir sobre ella no la inserta en ninguna tradición; al contrario, sólo refuerza su imagen de maestra, aunque por otro lado, acerque este poema al “recado” que es a su vez complemento y punto intermedio entre su poesía y su prosa que, como en seguida veremos, intenta reforzar y crear una tradición de mujeres.

3.2 El caso de los “recados”

En un punto intermedio entre la poesía y la prosa, entre el sometimiento al canon y la creación de una tradición de mujeres artistas, se encuentran los “recados” que Mistral incluye en *Tala*. Estos recados son transgresores no sólo por estar dedicados en su mayoría a otras mujeres, sino por ser en sí un género diferente, híbrido, entre poesía y prosa. De la diferencia del recado con respecto a su poesía, Mistral tiene claridad y lo ve como un punto medio entre poesía y habla. Veamos el comentario que ella agrega sobre lo mismo al final de *Tala*:

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- y lo demasiado menudo – el natalicio, el año nuevo, el cambio de casa-. Y cuando, además, se las escribe sobre el rescoldo de una poesía, sintiendo todavía en el aire el revoloteo de un ritmo sólo a medias roto y algunas rimas de esas que llamé entrometidas, en tal caso, la carta se vuelve esta cosa juguetona, tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que se la disputan.

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 al que sonreíamos; un cerro suele cubrir la casa que estábamos mirando y por cuya puerta la carta va a entrar llevando su manojo 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 por una razón atrabiliaria, es decir, por una loca razón, como son las razones de las mujeres: estos recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y en el que me voy a morir.

Este comentario dice mucho del proyecto de Mistral, el que, como he sostenido en la introducción, creo que abarca tanto su poesía como su prosa, siendo el recado un puente entre ambos géneros. Ella reconoce en el primero de los párrafos citados esta fusión surgida entre el intento de hacer una carta, que como tal tiene por objetivo llevar un mensaje a su destinatario, y los resabios de poesía que la acompañan transformándose en “esta cosa juguetona”. En el último párrafo Mistral rebaja su atrevimiento: primero lo llama “capricho”, luego afirma que no es ella quien ha creado este sub-género; “otros las han hecho”, pero, a diferencia de ella, han tenido “pudor” y se lo han guardado. Ella, si bien no se lo guarda, justifica su decisión al dejarlo al final de libro, en sus límites por su “clase un poco plebeya y tercerona”. Finalmente, además de rebajar el género del recado, termina por rebajarse ella misma, ya que incorpora estos textos “por una loca razón, como son las razones de las mujeres”. Por lo tanto, este “atrevimiento”, que le permite a Mistral utilizar un registro más conversacional- su “dejo rural”-, es sancionado por la propia autora y para justificarlo recurre al estereotipo que se tiene de la mujer, porque de ese modo las posibilidades de rechazo por su atrevimiento creativo disminuyen. Este recurso es muy utilizado por la escritoras. Como apuntan Gilbert y Gubar (2000) tomando una idea de Showalter: “If she refused to be modest, self-deprecating, subservient, refused to present her artistic productions as mere trifles designed to divert and distract readers in moments of idleness, she could expect to be ignored or (sometimes scurrilously) attacked”. (61-62) De estos ataques Mistral sabía bien y por eso es que se escuda en las supuestas debilidades de su género, para atreverse a innovar, algo que también advertí en su exposición sobre

cómo escribe hecha en Montevideo en 1938¹¹⁶. Por supuesto, esto se aplica a sus recados escritos en verso, ya que los escritos en prosa son más bien crítica literaria y de ellos me ocupó en la sección siguiente.

Es importante sí destacar este interés en una lengua “rural”, porque esta es una de las características de la contadora, figura vital para comprender la visión poética de Mistral y el rol que ella le asignaba a la mujer dentro de ella. Como expliqué en la introducción a este capítulo, Mistral se inspira en estas contadoras del campo para crear una tradición de mujeres escritoras y en varios poemas expresa su admiración por esta figura. Su deseo de utilizar una lengua rural o, como ella diría en su ponencia del 38, “lengua conversacional que tanto desprecian los poetas jóvenes”, es también un deseo por encontrar una voz propia, que se acerca a la de aquella mujer que cuenta historias y que con ellas reúne a la colectividad de su pueblo rescatando las tradiciones.

En *Tala*, los recados en verso tienen mucho en común, como podremos observar luego con sus trabajos críticos y recados en prosa, los que Mistral dedica mayoritariamente a mujeres que admira o considera destacadas por alguna razón¹¹⁷. Así hay uno dedicado a Lolita Arriaga, maestra rural de Zacapoaxtla, a quien conoce en su recorrido por tierras mexicanas; a Rafaela Ortega, hermana de Ortega y Gasset, mujer piadosa que dedicó su vida a acoger y educar a jóvenes mujeres en la Residencia de Señoritas, y a su amiga la escritora Victoria Ocampo. En dichos recados, Mistral destaca las cualidades de las homenajeadas. Es significativo que estas tres mujeres representan el perfil del tipo de las mujeres a las que Mistral homenaja en sus recados en prosa: la maestra, la mujer que hace obras sociales y la artista.

Veamos el primero:

Recado a Lolita Arriaga

Lolita Arriaga, de vejez divina,
Luisa Michel sin humo y barricada,
maestra parecida a pan y aceite
que no saben su nombre y su hermosura,

¹¹⁶ Para eso ver Garrido (2005).

¹¹⁷ El único recado en verso que dedica a un hombre es “Recado terrestre”, de *Lagar*, que, aunque ello no aparezca en el título, está dirigido a Goethe y su obra.

- 5 pero que son los “gozos de la Tierra”.
- Maestra en tiempo rojo de vikingos,
con escuela ambulante entre vivacs y rayos,
cargando la pollada de niños en la falda y
sorteando las líneas de fuego con las liebres.
- 10 Panadera en aldea sin pan, que tomó Villa,
para que no lloraran los chiquitos, y en otra
aldea del azoro, partera a medianoche,
lacando al desnudito entre los silabarios.
- 15 O escapando en la noche del saqueo
y el pueblo ardiendo, vuelta salamandra,
con el recién nacido colgado de los dientes
y en el pecho terciadas las mujeres.
- 20 Providencia y perdón de tus violentos,
cuyas torvas azota Huitzilopochtli, el negro,
“porque todos son buenos, alanceados del diablo
que anda a zancadas a medianoche haciendo locos”.
- 25 Comadre de las cuatro preñadas estaciones,
que sabes mes de mangos, mamey y de caña,
mañas de raros árboles, trucos de injertos vírgenes;
florear y frutal con la Cibeles madre.
- 30 Contadora de “casos” de iguanas y tortugas,
de bosques duros balanceados de faisanes,
de ponientes partidos por cuernos de venados
y del árbol que suda el sudor de la muerte.
- 35 Vestida de tus fábulas como el jaguar de rosas,
cortándolas de ti por darlas a los otros
y tejiéndome a mí el ovillo del sueño
con tu viejo relato innumerable.
- 40 Bondad abrahámica de Lola Arriaga,
maestra del Dios del cielo enseñando en Anáhuac,
sustento de milagro que me dura en los huesos
y que afirma mis piernas en las siete caídas.
- 40 Encuentro tuyo en la tierra de México,
conversación feliz en el patio con hierba,
casa desahogada como tu corazón,
y escuela tuya y mía que es nuestro largo abrazo.

Madre mía sin sueño, velándome dormida
 del odio suelto que llegaba hasta la puerta
 como el tigrillo, que hallaba tus ojos,
 45 y que se iba con carrera rota.

Los cuentos que en la Sierra a darme no alcanzaste
 me los llevas a un ángulo del cielo.
 ¡En un rincón, sin volteadura de alas,
 dos viejas blancas como la sal diciendo a México
 50 con unos ojos tiernos como las tiernas aguas
 y con la eternidad del bocado de oro
 sobre la lengua sin polvo del mundo!

En este recado la hablante destaca las cualidades de la mexicana Lolita Arriaga a quien compara, por lo luchadora, a la anarquista francesa Luisa Michel. Con todo, a diferencia de Michel, la lucha de Arriagada no es armada. En las dos primeras estrofas destaca su condición de maestra, nutridora, “parecida a pan y aceite” (v. 3) y ambulante protectora en un tiempo adverso, “cargando la pollada de niños en la falda” (v. 8).

Pese a las condiciones adversas, Arriaga supera las dificultades para servir a los demás y dar consuelo a quien lo necesita. Así es panadera donde no hay pan, partera donde nacía un niño, o escapando de aldeas saqueadas con niño y madre bajo su protección. Pero a la vez que huye de las torvas violentas, las perdona porque cree en la bondad de los hombres.

Fuera de ser fuerte, entregada y compasiva, Lolita Arriaga posee otra característica considerada un valor por Mistral y que lo vimos en el capítulo anterior sobre la mujer poeta: conoce de frutas, árboles y plantas. Sabe así qué frutas son de cada estación, “mañas de raros árboles trucos de injertos vírgenes” (V. 24), de hecho, la equipara con Cibele, diosa frigia equivalente a Gea, diosa de la madre tierra.

La séptima estrofa es de gran relevancia para nuestro análisis, ya que como veremos, todas las mujeres que Mistral admira y a las que dedica algún artículo en prosa, son “contadoras”. Lo mismo ocurre con Lolita Arriaga, la cual tiene esa habilidad de mujer de campo de contar historias o “casos” de animales y plantas. La importancia de esas historias es expresada en la octava estrofa, donde la hablante cuenta que Lolita está cubierta por esas historias que a la vez ella entrega a los demás, lo que a la hablante le da material

para soñar, es decir, que estas historias dan alegría a la gente y nutren a la poeta con el insumo de su “canto”.

En la novena estrofa se destaca la bondad de Arriaga, descrita como “abrahámica”, y por tercera vez se resalta su condición de maestra, pero no de cualquier tipo: es “maestra del Dios del cielo”; su labor de entrega, en medio de condiciones adversas, la ha hecho, a ojos de la hablante, alcanzar otro estatus, el de un apoyo para ella misma.

En la décima estrofa se deja en claro la relación de amistad entre ambas, la conversación compartida, la hospitalidad de Arriaga al recibir a la hablante en su casa, y por último, lo que tienen en común: el ser ambas maestras, “escuela tuya y mía que es nuestro largo abrazo” (V. 41).

También Arriaga es para la hablante como una madre (estrofa once) que la cuida y protege “del odio suelto”. Tal vez Mistral se refiera a los problemas que tuvo en México, al ocupar el lugar que muchos no consideraban que debía tener una extranjera. Se refiera a esto o no, está claro que Arriaga era un apoyo y un descanso.

La última estrofa parece apuntar a la muerte de Arriaga, pues los cuentos que no alcanzó a contarle a la hablante se los lleva al cielo, donde habla de México “con la eternidad del bocado de oro”. De esta forma, Lolita Arriaga encarna muchos de los valores que ya observé en el capítulo anterior sobre la mujer poeta/maestra, preservando la tradición a través de sus historias, su vida y sus enseñanzas; siendo una mujer fuerte, que enfrenta y se sobrepone a la adversidad, es además completamente desinteresada y se dedica a velar por los demás; por último, mantiene una relación con la naturaleza, como parte de ella y de la tierra, siendo portadora de una sabiduría ancestral.

El siguiente recado dedicado a una persona es “Recado a Rafaela Ortega en Castilla”:

Sabiduría de Rafaela Ortega,
hallazgo en la vía,
copa de plata ganada en mi viaje.
Se me rompe tu cara
5 en los cien países cruzados,
y voy a juntarla
y a colgarla en el muro de todas mis casas.

En comisura la paciencia,

10 la piedad en la otra, y, al medio, la sonrisa;
gotas de aceite dorado que tiemblan,
las dos iguales como sus cejas.

Grueso cuerpo sin marchas y ademanes dormidos,
algodones candeales que se van y se vienen.
15 Modo de hablar de madeja lana,
tan suave, tanto, que engaña al rebelde,
porque es gobierno de cuanto la toca,
imperceptible y ceñido gobierno.

Si me lo enseña, volteo este mundo,
mudo los cerros y tuerzo los ríos
20 y hago danzar a mozos y a viejos
sin que ellos sepan que danzan sonámbulos.

Caminar suave que el aire no parte,
para salas de hospitales con caras volteadas
y oídos que el dolor vuelve maravillosos;
25 o para playas con siestas de niños
hundidos como huevos de gaviota en la duna.
Ella haciendo la rueda
sin que el viento le grite en la cofia
ni rezongue la guija a los pies.

30 Vino después de su tiempo. Ha dejado
por cortesía pasar a los otros;
a Las Casas y a Vasco Quiroga.
No llegó a la América a plantar oficios
–oficios viejos en tierra doncella –
35 y yo perdí con ella, para siempre,
marco de telar cruzando mi cara,
el hacer los tapices vehementes
y el redondear cantando una jarra.

40 Rojez de prisa, no se la miraron.
Carrera loca, no le han conocido.
Una reina perdió su reino,
más no rompió el césped con su cabalgata,
para llegar a tiempo al reparto.

45 Su único pecado yo se lo conozco:
se quedó sola; reza y borda sola,
sin nube de amor sobre su cabeza
y sin arrayán de amor a su espalda.
Pecado en tremenda tierra castellana,
donde las aldeas de soledad gritan

50 a cielo absoluto y tierra absoluta.

Sabiduría de Rafaela Ortega,
 tarde llegó a sazónarme la lengua.
 ¡Cómo la oveja lame la sal gema
 que afirma un corazón que lleva al matadero,
 55 yo la he conocido de paso a la muerte,
 y la dejo aquí contada y bendita.

Rafaela Ortega y Gasset era hermana del filósofo y, como ya anticipé más arriba, cumplió un rol muy importante dentro de la Residencia de Señoritas fundada en Madrid en 1915, cuya directora era María de Maeztu. Dicha residencia acogía a las estudiantes universitarias a la vez que complementaba su formación con charlas y seminarios y fue vital para la incorporación de las mismas a la vida intelectual española. Mistral colaboró en algunos cursos de la residencia durante el período 1924-1925, y ahí es cuando seguramente conoció a Ortega.

El recado dedicado a Ortega comienza con la hablante recordando que la conoció en uno de sus viajes y que de tanto recorrer el mundo casi no recuerda su cara, y es por eso un esfuerzo de memoria el que trata de hacer con su recado. Así comienza a reconstruir la “cara” con las características que recuerda: la ciencia, la piedad, la sonrisa.

En la tercera estrofa se refiere a sus gestos y caminar lentos y a su manera de hablar que engaña por ser suave, pero que es a la vez muy persuasiva; en la quinta, la hablante expresa su admiración por este don que ella no posee y que le gustaría para cambiar el mundo, para llevar a la gente al mundo de la poesía que aquí aparece como danza, algo que ya vimos al analizar “La bailarina”: “y hago danzar a mozos y a viejos/ sin que ellos sepan que danzan sonámbulos” (v.v. 20-21).

Los gestos de Rafaela Ortega, son descritos como suaves, al igual que su caminar y sus ademanes, pasa por entre los lugares donde va y trabaja sin hacer ruido, sin perturbar la tranquilidad.

La hablante pone a Ortega a la altura de Bartolomé de las Casas y Vasco de Quiroga, ambos dedicados a mejorar las condiciones de los indígenas en América. El hecho de que Ortega no hubiera ido a América, como los anteriores, privó a la hablante de sus

enseñanzas en el telar, tapices y artesanía, labores que al parecer ella reconoce como paralelas a las de alfabetización que Quiroga y Las Casas hicieron con los indígenas¹¹⁸.

La hablante le reconoce un “pecado” a Ortega: el haberse quedado sola, sin amor ni hijos; al parecer tampoco hizo nada “para llegar a tiempo al reparto” y se quedó sin “reino”. Sin embargo, su sabiduría ha sido fuente de inspiración para la escritura de la hablante, quien siente que conocerla le ha dado vida en su camino a la muerte. La idea de la contadora vuelve a aparecer: “la dejo aquí contada y bendita” (v.56). Es decir, lo que la poeta hace en estos recados es contar, y ese contar propio de la mujer del campo, le permite preservar la figura y la memoria de Ortega, tal como la contadora del campo preserva la(s) historia(s) de su pueblo con su relato. Hay una conciencia y un objetivo de crear una comunidad femenina que permite a través del relato/recado/cuento/poema rescatar la figura de mujeres destacadas y preservar su recuerdo a través del tiempo.

El tercer recado es para Victoria Ocampo:

Recado a Victoria Ocampo en la Argentina

Victoria, la costa a que me trajiste,
tiene dulces los pastos y salobre el viento,
el mar Atlántico como crin de potros
y los ganados como el mar Atlántico.

5 Y tu casa, Victoria, tiene alhucemas,
y verídicos tiene hierro y maderas,
conversación, lealtad y muros.

Albañil, plomero, vidriero,
midieron sin compases, midieron mirándote,
10 midieron, midieron.

Y la casa, que es tu vaina,
medio es tu madre, medio tu hija...
Industria te hicieron de paz y sueño;
puertas dieron para tu antojo
15 y el umbral tendieron a tus pies.

Yo no sé si es mejor fruta que pan
y es el vino mejor que la leche en tu mesa.

¹¹⁸ En varias cartas de Mistral, así como en comentarios de algunas amigas cercanas, queda claro que a ella no le gustaban las labores domésticas y ese era un ámbito en el que se sentía bastante inútil.

20 Tú decidiste ser “la terrestre”,
y te sirve la Tierra de la mano a la mano,
con espiga y horno, cepa y lagar.

25 La casa y el jardín cruzan los niños;
ellos parten tus ojos yendo y viniendo;
sus siete nombres llenan tu boca,
los siete donaires sueltan tu risa
y te enredas con ellos en hierbas locas
o te caes con ellos pasando médanos.

30 Gracias por el sueño que me dio tu casa,
que fue el vellón de lana merino;
por toda hora en que olí alhucema,
por la mañana en que oí las torcazas;
por tu ocurrencia de “fuente de pájaros,”
por tanto verde en mis ojos heridos,
y bocanada de sal en mi aliento:
35 por tu paciencia para poetas
de los cuarenta puntos cardinales.

40 Te quiero porque eres vasca
y eres terca y apuntas lejos,
a lo que te viene y aún no llega;
y porque te pareces a bultos naturales:
-rebosa mano, rebosa boca-,
y la Pampa que es de su viento
y al alma que es del Dios tremendo.

45 Te digo adiós y aquí te dejo,
como te hallé, sentada en las dunas.
Te encargo tierras de la América,
¡a ti tan ceiba y tan flamenco,
y tan andina y tan fluvial
y tan cascada cegadora
y tan relámpago de la Pampa!

50 Guarda libre a tu Argentina
el viento, el cielo y las trojes;
libre la Cartilla, libre el rezo,
libre el canto, libre el llanto,
el pericón y la milonga,
55 libre el lazo, el galope:
¡el dolor libre, el dolor: la dicha libre!

Por la Ley vieja de la Tierra;
por lo que es, por lo que ha sido,

60 por tu sangre y por la mía,
 ¡por Martín Fierro y el gran Cuyano
 y por Nuestro Señor Jesucristo!

En este recado, la hablante agradece la invitación que le ha hecho Ocampo a la costa Argentina, para luego centrarse en su casa como espacio de acogida y amistad. La descripción feliz que la hablante hace de este espacio nos retrotrae a la idea de Gastón Bachelard en *La poética del espacio*, de la casa como un lugar privilegiado para estudiar “los valores de intimidad del espacio interior” (83). Bachelard ve el espacio de la casa y el de la poesía (ensueño) como muy ligados y en ese sentido: “si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (36). Esta paz y felicidad es la que describe la hablante al hablar de la casa de Ocampo, quien a la vez está representada por la casa que fue hecha un poco a su semejanza y manera de ser: “Y la casa, que es tu vaina,/ medio es tu madre, medio tu hija” (v.v: 11-12). Esta visión de la casa protectora concuerda con lo descrito por Bachelard, la casa asociada a características maternas. La casa es, en efecto, descrita como un espacio que permite la creación: “Industria te hicieron de paz y sueño; puertas dieron para tu antojo/ y el umbral tendieron a tus pies.” (v.v. 13-15).

En la estrofa tercera la hablante elogia otra característica que Mistral aprecia, el trabajar la tierra y alimentarse de sus frutos. Hay sí en la denominación de Ocampo de “la terrestre” una segunda implicancia, de recorredora de la Tierra, por sus viajes alrededor del mundo.

En la cuarta estrofa se describe a Ocampo ya en el jardín jugando con los niños, entre las plantas y la arena.

En la quinta estrofa la hablante agradece, esta vez directamente, la felicidad que recibió en el tiempo pasado en la casa de Ocampo. La casa es nuevamente descrita como un ámbito protector que facilita el sueño, por el olor de las flores, el canto de los pájaros. Por lo mismo, es una fuente de descanso, de alegría recuperada: “por tanto verde en mis ojos heridos”. La hablante finalmente agradece “tu paciencia para poetas/ de los cuarenta puntos cardinales”(v.v. 34-35), ya que es sabido que Ocampo recibía en su casa a muchas personalidades del ambiente literario, entre ellas la propia Mistral.

La sexta estrofa reproduce en cierta forma lo que Mistral opina de Ocampo y que, como veremos, deja claro en un artículo en prosa. Valora por un lado lo adelantada y vanguardista de Ocampo, pero trata de hacerle ver que su identidad no debe buscarla tan lejos (esto es, en Europa), sino que en América. Eso se refuerza en la estrofa siguiente en que le “encarga” tierras de la América y la compara con elementos naturales propios del continente: ceiba, flamenco, los Andes, cascada y relámpago de la Pampa.

Las dos últimas estrofas piden la paz y la libertad en Argentina apelando a lo común que tiene con Chile y a la amistad que las une.

Es cierto que hay en este recado menos rasgos de admiración por la homenajeadada que en los anteriores, tal vez por lo increíblemente diferentes que eran Mistral y Ocampo. Hubo, sin embargo, una gran amistad entre ellas, avalada por una correspondencia de años y que, como veremos en las dos secciones siguientes, quedó también plasmada en un artículo y en la dedicatoria de un poema.

3.3 Creando un nuevo canon: De la “hermandad lírica” a la “hermandad artística”

Como adelanté en la introducción de este capítulo, la contadora es la figura central sobre la que Mistral forja todo su proyecto artístico y personal. Lo que en un principio fue sometimiento al y adquisición del conocimiento patriarcal, que encuentra un punto intermedio en la creación del “recado” poético, da con su punto de mayor desarrollo en su labor crítica, esto es, en sus escritos en prosa sobre otras mujeres artistas¹¹⁹. Con esto no quiero decir que su poesía no intente rescatar a esta figura, lo que me parece que en el capítulo anterior sobre la mujer poeta en la poesía de Mistral queda claro. No obstante, por razones obvias, es más fácil observar la visión de Mistral sobre la mujer artista y sus intentos por crear una nueva tradición, un nuevo canon, en su prosa, así como podemos observar las distintas técnicas discursivas que Mistral ocupa para validar su pensamiento y su posición en el ámbito público.

¹¹⁹ El corpus que utilizo para este análisis lo constituyen los artículos incluidos en la compilación *La tierra tiene la actitud de una mujer* de Pedro Pablo Zegers, y en adelante, las citas que hago, a menos que indique lo contrario, corresponden a este libro.

Como noté también en el capítulo anterior, esta tradición ella la extiende también a las mujeres artistas en general, ya que piensa en esas otras artes como hermanas de la literatura. También se puede ser más específicos y argumentar que ella no hace distinción dentro del campo de la mujer artista y que siente una unión con ella porque, al igual de lo que ha sido su propia experiencia como escritora, todas estas mujeres han debido vencer dificultades y prejuicios para realizar su labor. Es lo que se ha llamado “hermandad lírica”. Como afirma Iker González-Allende, “Ante la oposición de gran parte de la sociedad, las mujeres se apoyaban unas a otras (...) Así, se dedicaban poemas mutuamente, se escribían prólogos para sus libros y mantenían correspondencia aun sin conocerse”. (43)

La anterior es una característica que está presente en Gabriela Mistral (lo veremos con claridad en el próximo apartado al analizar su dedicatorias y parte de su correspondencia), pero en su caso ella la extiende también a lo que yo denomino “hermandad artística”, la cual, como plantean Gilbert and Gubar (2000), obedece a un intento desesperado de parte de la mujer artista por autodefinirse en un mundo patriarcal:

Thus the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention- all these phenomena of “inferiorization” mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart. (50)

Para Mistral la idea de sentirse parte de una tradición, es vital, si no en su primera etapa, en sus años posteriores. Por ello en la conferencia que da en Uruguay el año 1938, parte invocando a las ya partidas:

Recordaremos a nuestras dos grandes muertas. Pensaremos en Delmira Agustini, maestra de todas nosotras, raíz hincada más o menos en las que aquí estamos y pensaremos en María Eugenia¹²⁰, alma heroica y clásica que

¹²⁰ Se refiere a la poeta María Eugenia Vaz Ferreira.

se fue demasiado temprano, quien heroica y clásicamente, hubiera querido pastorearnos a todas.

Para luego agregar: “Siento un tumulto que quiere hablar por mi boca. De todas las poetisas uruguayas. Sara, Ester, ángeles custodios de las calles de Montevideo. Me siento como un cúmulo. de hablas reunidas. Apenas llevo el acento individual, la voz que lleva un nombre solo”.

Pero ¿qué mujeres son las que Mistral incluye en su hermandad artística? Ya he aclarado que, pese a lo que la denominación de contadora pudiera indicar, no todas las analizadas son escritoras o poetas. Hay también una escultora, varias maestras, pintoras, una pianista, y hasta una directora de prisiones. Lo único que todas tienen en común es que fueron mujeres destacadas en su tiempo, pioneras que abrieron paso a otras mujeres en su área o mujeres que Mistral conoció y admira por tener con ellas cierta afinidad más que de labor, de valores. Así entre las analizadas está Isadora Duncan, considerada la creadora de la danza moderna; Sor Juana Inés, la primera poeta e intelectual latinoamericana; Selma Lagerlöff, primera mujer en recibir el Nobel de literatura; Ada Negri, primera mujer miembro de la Academia Italiana de la Lengua; Laura Rodig, una de las fundadoras de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores además de ser la primera artista chilena en impulsar un arte social; Victoria Kent, intelectual española y primera mujer Directora General de Prisiones en su país, Herminia Raccani, pianista chilena, primera mujer directora del Conservatorio; Carmen Conde, primera mujer en ser aceptada en la Real Academia Española, por nombrar sólo algunas.

Tratando de encontrar este apoyo y sentido de pertenencia, Mistral apela a una solidaridad femenina, ya que sólo una mujer puede entender a otra mujer. Así en el recado a la escritora brasileña Carolina Nabuco y su novela *A Sucesora*, sostiene:

Ayuna de toda técnica de novela y muy consciente de mi falla, estoy diciéndole aquí, bien torpemente, la delicia pura, la complacencia viva con que hice lectura de su novela. Este encantamiento estaba formado del gozo que produce siempre ver y palpar, en conversación, en actos o en libros, la madurez de las potencias y hecho

también de la avidez que produce en una mujer la expresión genuina de otra mujer.
(271)

Y al hablar de la obra de Esther de Cáceres afirma:

Las mujeres que escribimos en toda esa América española nos sentimos dueñas de cierta carta de ciudadanía uruguaya, tácita y efectiva a la vez. Compatriotas mías son, entre las grandes vivas, Juana la continental; compatriotas, Sara Ibáñez y Sara Bollo. En cuanto a Esther de Cáceres, yo tengo con ella más que la ciudadanía, tengo la consaguinidad, cierto primo-hermanazgo. Tal parentesco, que me pareció siempre la más linda de las ataduras humanas, salvo la de madre e hijo, es el idilio de unas almas que no habiendo alcanzado hermandad física, toman la revancha creando otra. (303-304)

Como vemos, la importancia que Mistral le da al apoyo y reconocimiento que las mujeres poetas deben dar a otras, es un tema recurrente en sus escritos en prosa¹²¹, al punto que reconocer a las predecesoras se transforma en una virtud. Así, cuando dedica un artículo a Alfonsina Storni, una de las características que más destaca de ella, junto con su inteligencia y la calidad de su poesía, es el reconocimiento que ésta hace de Delmira Agustini: “Tuve con Alfonsina el momento de mayor compenetración cuando me hizo el elogio total que debemos a Delmira Agustini (...) Me dio alegría el oírlo: es cosa desusada en al América dar su valor exacto a los vivos y seguir dando la admiración a los muertos”. (145)

Este es otro punto importante en la crítica de Gabriela Mistral: es frecuente su referencia a la falta de reconocimiento hacia los artistas, en particular hacía las mujeres escritoras, destacando una carencia de comprensión de parte del público y de la crítica que entonces era ejercida completamente por hombres. Les critica a esos hombres su falta de miras y el rechazo instantáneo frente a cualquier obra que supere lo “esperable”. En otras palabras, les critica la “pereza intelectual” propia de su gremio. Dice al hablar de Teresa de

¹²¹ Los ejemplos de esta solidaridad son infinitos y por las restricciones de este trabajo no los incluyo todos.

La Parra: “Yo no sé si en Venezuela se darán cuenta del tamaño de la narradora que les ha nacido” (171). Y al referirse a la obra de Emily Brönte: “la obra mereció a un crítico, al que hay que agradecerle el que viese algo, la antipatía que provoca un temperamento arrollador a los endebles”. (228)

Algo similar observa respecto de la obra de Luisa Luisi: “la discusión en torno de Luisa habrá cesado. El famoso *Sol de los muertos* sirve para disipar las cataratas de la ceguera, pero también el vaho de la malignidad pequeña en nuestros pueblos se exhala constantemente sobre el individuo cuya superioridad molesta, a causa del espolonazo cotidiano que aplica a la pereza común”. (268)

Su menosprecio de la crítica literaria aparece claramente en su comentario a la pintura de Norah Borges: “Los adjetivos en este negocio tampoco sirven para nada y la crítica de pintura anda peor que la literaria, tanteando, sin hallar vocablo pleno” (249). No obstante lo anterior, esta carencia de criterio afectaría no sólo a las escritoras, sino también a otras mujeres que desempeñan cargos públicos, como es el caso de la española Victoria Kent, a quien Mistral dedica un largo artículo. Siendo Directora General de Prisiones entre 1931 y 1934, Kent fue muy criticada por intentar transformar las cárceles en lugares de rehabilitación y, según Mistral, por desempeñar una labor que se consideraba de hombres: “Cuando le dijeron que el menester de la reforma carcelaria correspondía a varón y no a mujer, pudo contestar que manos viriles habían manejado el problema sin sacarlo de su encenagamiento en la crueldad o el abandono”. (257)

Considerando estos ejemplos, es inevitable hacer el paralelo con la propia situación de Gabriela Mistral, la cual recibió críticas muy adversas hasta bien avanzada su carrera literaria¹²². Creo que hay claramente en ella, al querer rescatar la obra de otras mujeres, un intento por rescatar su propia obra y, de esa forma, legitimar su posición como escritora, ya que en medio de algunas afirmaciones en apariencia objetivas, encontramos otras muy subjetivas que ocultan una ideología clara. Mediante su prosa ella “construye un discurso reflexivo que captura el ámbito místico y práctico de la mujer, creando con él un espacio femenino, lejos del poder patriarcal dominante de comienzos de siglo”¹²³. De esta manera,

¹²² Por citar algunos ejemplos, véanse las críticas de Omer Emeth (1923), Pedro Nolasco Cruz (1940) y Raúl Silva Castro (1961) en Nómez 2000, p. 22.

¹²³ Figueroa, Silva, Vargas. *El pensamiento social de Gabriela Mistral*, Santiago: LOM, 2000, P.85

trata de obtener una voz en un ambiente (el de la crítica), en el que la mujer tenía aún menos espacio que en el de la poesía.

Esto se hace aún más evidente si observamos con detención cuáles son las cualidades en que ella fija su mirada cuando escribe sobre la obra de otra mujer. Aclarado el punto de la solidaridad femenina/artística, falta aún aclarar la siguiente pregunta: ¿Qué quiere decir Mistral cuando utiliza el término “contadora”?

Si vamos a su poesía, veremos que el concepto es clave y que aparece descrito como tal en el poema del mismo nombre de *Lagar II*, que analizamos en el capítulo anterior. En dicho poema, la hablante se refiere a su necesidad de contar: “Historias corren mi cuerpo/ o en mi regazo ronronean./ Zumban, hierven y abejean/ Sin llamada se me vienen/ y contadas tampoco me dejan”. Este concepto de mujer poeta como contadora, es algo que Mistral extiende para calificar la labor de otras mujeres, siendo siempre un calificativo positivo que aparece en alguna parte del artículo para referirse a la aludida. Así dice de Selma Lagerlöff: “contadora rezagada en la infancia”; de Blanca de los Ríos: “bibliógrafa, periodista, además de la contadora y poetisa”; de la escultora Rebeca Matte: “la mano que era la contadora de nuestra piadosa Rebeca Matte”.

La utilización de esta denominación, creo, obedece a dos ideas diferentes. Por una parte, Mistral destaca esta capacidad de transmitir emociones por parte de las mujeres que escriben y subraya esta capacidad como de la mujer artista, en general. Por otra parte, hay implícito en el concepto de “contadora” su valoración de la oralidad, algo a lo que me referí brevemente en la introducción a este capítulo, como muestra de una “lengua viva”, y también le adjudica el rol cultural de reunir a la gente en torno a un relato que mantiene viva la tradición. Así aparece en “La contadora”: “Los viejos las quieren mentidas,/ los niños las piden ciertas./ Todos quieren oír la historia mía/ que en mi lengua viva está muerta”.

La relevancia del rol de contadora es resaltada por ella misma al subrayar la palabra cuando la utiliza, por ejemplo, para alabar la maestría en la “narración campesina” de Marta Brunet: “Yo creo que tal vez ha sido ella antes de coger la cuartilla una de esas *contadoras* que allá tenemos” (154). O cuando habla de la criada de las hermanas Brönte, Tabita Aylroyd, quien cual les cuenta a las niñas diversas historias, lo que posteriormente las motiva a escribir: “Gracias a ella tal vez, ya que no hay como una contadora para hacer

contar, Carlota, Emilia y Ana llenan sus borradores de novelones y estrofas” (221). Este elemento oral, es valioso para ella, lo destaca en muchos de sus escritos en prosa, donde establece que lo aprecia aún más que a la escritura misma. Es lo que dice al hablar de la argentina Marta Salotti:

El genio de contar, que para mí vale más que el de escribir, porque equivale a la toma de un “moulage” angélico sobre las criaturas y las cosas sin perderles brizna, es virtud rarísima en nuestros pueblos de tradición oral ya desangrada y en agonía y este don medio perdido pertenece a mi colega tanto como su respiración y su andar. (292)

Este ejemplo, junto con destacar la importancia de la tradición oral, constituye también una muestra de los recursos discursivos que Mistral utiliza para identificarse y constituirse a través de la otra, lo que vemos en su utilización del término “colega”. Dicho uso va más allá de querer resaltar que ambas comparten el oficio de maestras; es más bien un intento por equipararse con ella¹²⁴, y pienso que es más bien para resaltar su condición de contadora, que su labor de maestra, porque la diferencia entre ambos oficios, es que Mistral no elige enseñar¹²⁵, en cambio decide escribir y dedicar su vida a ello. Ella lo elige y lo llama su “condena”, por su obsesión de desarrollarlo a la perfección y por las dificultades que acarrea dicha elección, pero le reconoce a la vez, una capacidad de sanación. Así escribe en uno de sus artículos sobre Teresa de la Parra: “en el oficio o condena de escribir donde duelen las palabras por desabridas e incapaces, de pronto ellas mismas abren unos disparaderos de consolación” (175).

Hemos dado entonces, con la característica central de la mujer artista en la sociedad de acuerdo a Gabriela Mistral, y ella consiste en el rescate de las tradiciones, pero también de la memoria y la infancia.

¹²⁴ Tal como afirma Fairclough, creo que “a text’s choice of wordings depends on, and helps create, social relationships between participants” (2001, 97)

¹²⁵ De ello da cuenta en repetidas ocasiones, nunca de manera explícita, pero al escribir sobre Rebeca Matte y valorar su vocación comenta entre líneas: “la necesidad crea más fácilmente la vocación falsa; ella nos pone en un suplicio de rueda para que escojamos pronto y escogemos con la urgencia que la sopa nuestra y de los nuestros, o mejor, no escogemos, atrapamos lo primero que da de comer, a los catorce años; el que carga madre o hermana a cuestas, corre, corre, lo mismo que el carga tronco en el lomo”. (202)

Al hablar del rescate de las tradiciones, ella lo hace en términos muy amplios y lo alaba no sólo en escritoras chilenas, como Marta Brunet, sino también en las extranjeras como la sueca Selma Lagerlöf, la española Blanca de los Ríos y la venezolana Teresa de la Parra. Este rescate se relaciona con el amor y el apego de Mistral a la tierra y también está ligado al tema de la memoria, que ella conecta con la infancia, tema central no sólo en su poesía, sino también una de sus razones para hacerla¹²⁶. Pero, claramente el tema de fondo que Gabriela Mistral tiene en consideración permanentemente y que se refleja en estos artículos, es el de educar. Piensa que la educación debe mantener vivas las tradiciones y está consciente, que eso se logra no sólo a través de la literatura. Por eso valora la pintura de Mrs. Horne, que pintaba plantas con un detallismo “didáctico”. Dice Mistral:

Mrs. Horne se las ha arreglado gracias a su cabal buen gusto, para hacer grabado casi científico, manteniendo la emoción floral; para mostrar las secciones sin estropear la unidad, y para hacer, en buenas cuentas, pintura siempre, haciendo didáctica; maravilla es eso que llaman el “arte en la escuela”.

Esto es algo que ella tenía en mente al escribir su *Poema de Chile*. Por eso también destaca la pintura de motivos indígenas de la boliviana Marina Núñez, el criollismo de Carolina Nabuco o la de las flores chilenas que hace Inés Pujó. Pero esta contribución de la mujer artista no es sólo de conocimiento y rescate de las tradiciones que refuerzan una identidad, en nuestro caso americana, y el apego a la tierra que ella consideraba esencial, sino también contribuía a la educación espiritual a la que Mistral adjudicaba tanto o más valor. Por eso destaca la pintura de la argentina Norah Borges, que tenía como tema figuras de niños. La llama “pintora de todas las niñeces”, y ve de inmediato las posibilidades de esa pintura en la formación infantil:

¹²⁶ En su ponencia del año 1938, en Uruguay, Gabriela Mistral habla de la sensación que le produce escribir y la relaciona con la infancia: “Escribir me suele alegrar, me suaviza el ánimo, me regala un día tierno, ingenuo e infantil. Me da la ilusión de haber estado algunas horas en mi patria real, en mi suelto antojo de costumbres, en mi libertad total.”

Ya va siendo tiempo de que entiendan ministerios y maestros que la decoración completa de una escuela no puede hacerse a base de las puras cabezotas de nuestros héroes civiles y militares y tampoco en exclusivo por las alegorías bíblicas de que otros atosigan la mirada infantil. Me los sé de años: la galería de próceres hastía a los niños a la larga y también a la corta, y el sermón hincado en friso lo hacen solamente los pintores de cromo. La decoración natural de las salas de clase para pequeños no puede ser otra cosa que la de unos grandes y limpios frescos, imagería a lo Norah Borges. (251)

Pero esta formación espiritual no debe estar dirigida sólo a los niños, sino también a los adultos. Cuando se refiere a la escritura de Carmen Conde y al tema de la memoria y la infancia, dice: “Creo yo que no hay regalo que se le pueda agradecer más a un escritor que este regalo de hacernos un desgarrón impetuoso en lo velado que guardábamos y reencontrar un mundo, perdido pulpa adentro de la memoria” (245). En efecto, el rescate de la memoria infantil le parece a Mistral como una de las tareas de las mujeres artistas y por eso añade:

Nosotras, Carmen, estaríamos *destinadas*¹²⁷, - y subraye fuerte el destinadas, porque sería un destino pleno- a conservar, a celar y a doblar la infancia de los hombres. Las corrientes de frescura y de ingenuidad que arrancan la infancia en ellos, y que después, muy pronto, se encenegan, se paran o se secan en su entraña. (246)

La mujer artista tiene, entonces, el rol de cultivar el alma de niños y adultos. Y este rescate pasa también por la dignidad, que es lo que hace que le dedique varias páginas a Victoria Kent, la única no artista del grupo, cuya gran obra fue reformar el sistema carcelario español, creando una cárcel para mujeres en Madrid, la que por primera vez contemplaba el tema de la rehabilitación, incluso en su arquitectura. Por eso, Mistral la incluye. Con anterioridad había dicho que la mujer debía cumplir con la maternidad fuera

¹²⁷ Itálicas en el original.

esta real o espiritual. Resalta en muchas la maternidad espiritual de crear obras como se tienen hijos. Pero en el caso Victoria Kent surge para Mistral un nuevo tipo de maternidad:

Ella habla de los sostenes morales con que cuenta para su lucha y que llegan en su correo cotidiano y añade: *No se olvida nunca cuando un hombre o unos hombres en desgracia nos han llamado madre*. Belleza grande de esos tres renglones que don Miguel de Unamuno comentaría, sacando a la luz un género de maternidad que el mundo comienza a conocer: la maternidad de la jefe de prisiones y de hospitales o de las veladoras de salas-cunas, y que corre desde el gris desabrido de un funcionalismo laico enteco hasta una piedad patética o una mística vertiginosa. (260)

El mensaje de Mistral es que tanto la mujer artista como la mujer en general, ha de procurar educar espiritualmente. Por medio de su quehacer, debe recobrar el niño perdido en el adulto y, como las contadoras de su Valle de Elqui, mantener vivas las tradiciones.

Un tema que se repite en los artículos mistralianos es el tema del lenguaje. Coherente con su visión educativa, la característica que más destaca es la sencillez, lo directo del lenguaje, que para ella debe ser una característica en la mujer que escribe, así como de las pintoras destaca su honestidad y también simpleza al pintar. De la poeta María Monvel, por ejemplo, afirma: “En María Monvel la tortura se halla en el espíritu, pero el verbo no conoce confusión ni torcedura desgraciada” (239) Esta simpleza, es también lo que destaca de Teresa de la Parra:

De allí ha salido con este castellano limpio y fácil, como una arcilla blanca, como ese kaolín que suda la buena porcelana, que la lengua perfecta es como la sangre, en el correr sin atajo de arenilla por la vena breve y suficiente, y que esta sangre nutre sin alharaca, se acuerda una, de tarde en tarde, por escritores como Teresa de la Parra. (168)

Lo mismo destaca de Carolina Nabuco, una cualidad a la que denomina llama “señorío verbal”: “‘Señorío’ llamo el oro mate de su portugués, exento de explosivos verbales; ‘señorío’, la naturalidad clásica para manejar las pasiones sin tardarse en ellas por sobra de complacencia” (272).

Al utilizar el término “manejar”, Mistral deja claro el control que hay que tener sobre el lenguaje y el cuidado para combinar los términos y construir así una obra que transmita sentimientos o pensamientos complejos, a través del uso de palabras en apariencia simples. Esta misma conciencia discursiva ella la aplica en su escritura, ya que sabemos que era una incansable correctora de sus textos, especialmente de sus versos¹²⁸. Esta cualidad de control del discurso es algo que elogia también en la ya mencionada Teresa de la Parra, de quien afirma: “Engaña la facilidad de su párrafo con que la lengua es función natural. No es sino en los adultos muy adultos del lenguaje” (168-169).

Pero sus observaciones lingüísticas no excluyen los reparos, como los que le hace a su amiga Victoria Ocampo, a quien critica de “miedosilla”, por no atreverse a expresar todo lo que sabe y ocultarse en su lengua:

Esta Victoria criolla es dueña de todas las holguras y desenvolturas que dan el nombre y la riqueza para vivir, y sin embargo, ella es hasta tímida consumada para lo que nos es el vivir, para lo que es el decir (ella dice “expresarse”), para derramar su rica médula humana sobre un papel. ¡Parece defenderse con su verbo, y su verbo bastaría como dato mental! (278)

Esto confirma mi observación de que Mistral, efectivamente, intenta no sólo manifestar, sino ejercer poder y de esta forma constituir su subjetividad por medio del discurso. Esta osadía y fortaleza que, como hemos visto, ella valora en otras mujeres, no las ve en Ocampo y se lo reprocha. Más adelante, dice: “Las literaturas grandes que ella frecuenta, le han dado, respecto al derecho de escribir y del texto literario, una especie de respeto supersticioso y un miedo parecido al que sentimos las mujeres y los niños hacia las maquinarias complejas” (278). Conuerdo con Alicia Salomone y Darcie Doll al referirse a

¹²⁸ Prueba de ello son varios de sus manuscritos, así como el testimonio de Palma Guillén: “Ella trabajaba la versión primera, la corregía, tachaba versos y estrofas enteras”. En Luis Vargas Saavedra, *El otro suicida de Gabriela Mistral*, Santiago: Universidad Católica, 1985, p 15.

la correspondencia entre Mistral y Ocampo: “Es notable la destreza que Gabriela exhibe, desde su posición frecuentemente adoptada de maestra o vieja sabia, en el empleo de estrategias que considera las más acertadas para moverse en el mundo predominantemente masculino de lo literario /intelectual” (294).

Otra estrategia discursiva, que Mistral valora profundamente, es la ironía, en la que Reisz reconoce una estrategia común de la poesía de mujeres:

Como para compensar su tendencia *omnívora*, que las lleva a echar mano de las más variadas formas literarias y a hacer con ellas audaces injertos, muchas de las poetas hispanoamericanas realizan el acto de apropiación con una actitud de no-compromiso, de distanciamiento irónico y hasta renegación de lo absorbido. (Reisz 56)

Tal vez sea por eso que Mistral valora la ironía como recurso de defensa en la mujer intelectual. Dice, por ejemplo, de Sor Juana:

No hay que asombrarse demasiado de esta alianza con la ironía y el sayal: También la tuvo Santa Teresa; era su invisible escudo contra el mundo tan denso que se movía alrededor: Monjas obtusas que solían recelar de la letrada y veían el cuerpo del demonio asomado entre los libros de la formidable estantería (139)

Este recurso de la ironía Mistral lo ilustra utilizando la imagen de la abeja, la que, además de aguijón, puede producir dulzura: “pero en la abeja rubia y pequeña el aguijón se embellece porque el mismo instrumento que punza fabrica miel” (139).

Esta comparación, vuelve a aparecer cuando Mistral se refiere a la escritura de Teresa de la Parra: “Su burla de abeja buena, de una abeja que hubiese metido el aguijón en su propia cera antes de picar, no da la ortigadura” (169). Es decir, Mistral explica que el empleo de la ironía no es causada por maldad, de hecho, trata de hacerla aparecer como inofensiva. Ella misma se vale de este recurso en repetidas ocasiones en su prosa,

generalmente como un intento por hacer creer que acepta la idea patriarcal de la mujer y sus actividades como secundarias a las del hombre.

Otro elemento importante para Gabriela Mistral es la profundidad y la intelectualidad/inteligencia en la mujer, sobre todo en la artista. Así valora el “ansia de conocimiento en Sor Juana, lo que la hizo entrar al convento para poder dedicar su vida al estudio; la inteligencia de Storni; la intelectualidad de la poesía de Luisa Luisi. Cuando habla de la escritora andaluza Blanca de los Ríos, destaca su profundidad e inteligencia al escribir y le molesta que algunos críticos, “con intención de halagarla”, la llamen “mente varonil”: “Ya resulta majadería llamar varoniles cualidades que son de mujer y que nosotras podemos voltear lo mismo hacia el marido y al niño que a la biblioteca y las probetas. Aquí no hubo criatura que nutrir y peinar y por eso la diligencia tierna se volvió libro y libro” (164-165).

Nuevamente Mistral elogia cualidades que son de ella misma, justificando así su lugar en el mundo intelectual, su interés en saber y aprender y su producción literaria en una vida de mujer independiente, sin un hombre o una familia tradicional, rasgo común a todas las mujeres que mencionamos en este apartado.

Hay claramente en ella una conciencia del poder del discurso. Su manejo del ensayo le permite introducir su ideología y así introducirse a sí misma en el campo intelectual de su época. Esta característica ha sido destacada con anterioridad por críticos como Ana Pizarro (1997), quien entiende la escritura ensayística de Mistral como parte de su modernidad: “Esto me parece ser pues una de las formas fundamentales de su modernidad: el asumir con una naturalidad que no puede ser sino el producto de permanentes tensiones, el ensayo como género y el hacer de este discurso una forma profesional de expresión” (50). De esta manera, Gabriela Mistral se apropia de una voz y un lugar públicos, desde donde expresa abiertamente sus ideas: “Mistral the essayist, appropriates the public sphere of male critical discourse by infusing the traditionally distant, overtly objective essay form with the informal, the intimate in order to engage in untraditional practices of interpretive power” (Nanfito 121). Pero, aun cuando estas ideas están presentes también en su poesía, no son percibidas aquí con la misma fuerza, no sólo por la falta de masividad del género sino también por ser uno que se ha considerado muy ligado a la mujer y, por ende, a su ámbito

privado¹²⁹. De todas formas, como he podido comprobar a lo largo de esta investigación, hay un correlato claro de su visión de la mujer artista de su prosa con la de su poesía.

Por último, cabe preguntarse qué busca Mistral al escribir sobre estas mujeres. Eligiéndolas, Mistral intenta mostrarnos no sólo su admiración por ellas, sino que el público lector las admire igualmente, por su fuerza para imponerse en una época donde la situación para la mujer era desfavorable en muchos ámbitos. La fuerza para vencer esta adversidad y la compasión, generosidad que ella reconoce en las mujeres que elogia, es lo que quiere destacar. Y lo dice cuando habla de Carolina Nabuco: “Tengo a la mujer como más saturada de sabiduría de vida que el hombre común” (271). Al hablar de Victoria Kent: “Pudor escaso en la casta política, cuyo menester es batir a las multitudes como clara de huevo, pudor de líder de altura, delicadeza doblada por la condición mujeril” (258). Lo mismo observamos en el artículo sobre Carmen Conde: “Gran captadora, muy mujer; es decir: una piel delgada y leal que recibe y responde” (246). O al referirse a la pintura de Mrs. Horne: “Las mujeres no pintábamos entonces, ahora sí; y comienza con ello un renglón nuevo de pintura preciosamente detallista, salida al cabo de manos que por siglos bordaron casullas y encaje” (233).

Todos estos ejemplos, de los cuales he elegido sólo una muestra, no pueden ser tomados a la ligera; al contrario, no es necesario leer con demasiada atención a Mistral para encontrar lapidarias críticas al mundo patriarcal y a la situación que la mujer ha vivido por siglos. Conuerdo plenamente con lo que, a propósito de sus recados, afirma María Esther Martínez¹³⁰, que Mistral va más allá de lo informativo y que sus recados pueden ser considerados manifiestos críticos. Esto adquiere mayor relevancia a la luz del análisis del discurso crítico, y particularmente, en la visión de uno de sus grandes exponentes: Norman Fairclough, para el cual: “Resistance and change are not only posible but continuously happening. But the effectiveness of resistance and the realization of change depend on people developing a critical consciousness of domination and its modalities, rather than just experiencing them” (2001, 3). Es decir, que para lograr un cambio en las relaciones sociales y de poder a través del discurso, hay que estar conscientes del poder que ejerce el lenguaje

¹²⁹ Ello a pesar de que para Mistral el verdadero atrevimiento sea el de escribir poesía y no la prosa o los poemas en prosa: “generalmente lo cultivamos las mujeres por pereza de construir la poesía en verso, lo cual es la norma racional”. (241)

¹³⁰ Martínez S., María Ester, “Crítica literaria en recados de Gabriela Mistral”, en *Taller de Letras*, N° 24 (Rev. de Literatura del Instituto de Letras - PUC), Nov. 1996, Santiago

a través de las palabras, y Gabriela Mistral estaba plenamente consciente de este poder. Por eso, me parecen extremadamente relevantes sus alusiones a él y la crítica que hace de su uso por parte de otras escritoras. A través del estudio de sus obras, Mistral busca reafirmar su subjetividad, su posición como mujer artista y también su labor crítica.

El rol de esta contadora es entonces múltiple y muy necesario: por una parte rescatar las tradiciones y el folclor de los pueblos en general, y en el caso latinoamericano reforzar nuestro pasado indígena, permitiéndonos conocer nuestras raíces, recobrando el vínculo perdido con la tierra. Por otra parte, cultivar el espíritu de niños y adultos. Tanto así que incluso la pintura debe tener un fin educativo y formador. La contadora es también una mujer que ejerce una maternidad espiritual con los que la rodean, trayendo afecto y dignidad a quienes la necesitan. Es también una mujer fuerte, que desarrolla su vocación pese a la adversidad del medio patriarcal, abriendo con su labor paso a otras mujeres, motivándolas a seguir o, en palabras de la propia Mistral, “contando para hacer contar”.

Pese a que mi análisis se centra prioritariamente en los artículos dedicados a otras mujeres, quiero referirme, también, brevemente, a los artículos que Mistral escribe sobre hombres. Si tomamos en consideración, a modo de ejemplo, los artículos incluidos en la recopilación de Roque Esteban Scarpa, y que se titula *Gabriela piensa en...*, la cantidad de hombres a los que Mistral dedica un artículo es considerable e incluye a personajes de América, España, Europa y Asia. Muchos de ellos fueron efectivamente amigos de Mistral o figuras que ella admiraba, tal cómo ocurre con las mujeres. ¿Significa lo anterior que podemos hablar también de “contadores”¹³¹?

En este sentido, uno de los artículos más significativos, por ser una figura que Mistral admiraba mucho, es el que dedica a José Martí, titulado “La lengua de Martí”, de 1934. En dicho artículo, Mistral destaca muchas de las mismas características que valora en las mujeres de las que escribe: la originalidad en el uso de la lengua, el vocabulario, las imágenes, su americanismo; sin embargo, llama la atención que gran parte de los adjetivos que Mistral utiliza para describir la obra de Martí estén relacionados con no ser mujer. Por ejemplo; así, por ejemplo, su originalidad, a la que califica como una cualidad “antifemenina”:

¹³¹ Agradezco enormemente a Elizabeth Horan por plantearme esta interrogante.

La primera, la segunda y la última impresión de Martí es la de una voz autónoma levantándose desde un coro de voces repetidoras. Veremos a Martí marcar varonía en cada paso de su vida de hombre; pero desde que comienza su carrera literaria varón será también en esta naturaleza antimitativa, o sea, antifemenina. (163-164)

Y luego agrega:

¿En qué consiste la originalidad de Martí? Las mujeres no sabemos explicar nada en bloque, y sólo tenemos una habilidad de encajeras, es decir, detallista. Parece que la originalidad esencial de Martí arranque de una vitalidad tropical. Si la imitación se explica como la cargazón de muchas atmósferas sobre el cuerpo que no las resiste, la originalidad sería la robustez brava de un airoso que puede con ellas, se ríe del peso y corre con él sobre el lomo. (164)

¿Cómo puede explicarse esta crítica a la condición de escritora, que ella tanto defiende en su poesía y en los artículos que analizo más arriba? De acuerdo a Elaine Showalter, las difíciles condiciones para la mujer escritora hacía que ellas mismas se presionaran mucho para poder validarse frente a la tradición patriarcal: “Such high standards, made the first generation severe with their sisters and hard on themselves” (199, 46). Por otro lado, si bien Mistral destaca la condición “viril” de Martí, y lo llama “varón”, no deja de reconocerle su dulzura y ternura:

Es cierto que se puede hablar aquí de “un caso”. ¿De dónde sale este y hombre viril tan tierno, por ejemplo cuando en nuestra raza el viril se endurece y se brutaliza? ¿Y de dónde viene este hombre, según la teología, trayendo de veras en su ser el trío de “memoria, inteligencia y voluntad”? ¿De dónde meridiana, la mujer su condición de misericordia y el niño su frescura y su puerilidad? ¿De dónde sale en raza de probidades dudosas este varón que no da de sí una borra de logro, y no acepta condescender con la corrupción? (174)

Claramente Mistral reconoce ciertas cualidades como propias de la mujer y otras del hombre y es, como dije más arriba, muy dura con ella misma y con las otras mujeres que escriben; sin embargo, creo que estos ejemplos prueban que, en efecto, por mucho que ella admire a Martí, el cubano no forma parte del círculo de las contadoras. Dicho de otra forma, hay admiración de Mistral hacia Martí, por su honestidad y por su uso magistral del lenguaje, pero desde el comienzo establece la diferencia entre él y las mujeres. No lo califica de “contador” y lo considera en cambio un “orador” cuya función es convencer más que reunir, entretener y conservar tradiciones. Hay valoración, pero con clara conciencia de que Martí pertenece a una tradición paralela.

De otro de sus maestros, Rubén Darío, admira una de las características a las que ella misma aspira. Me refiero a su relación literaria con otros escritores, especialmente si son mujeres: las relaciones literarias. Dice:

Después del hábito laborioso que es por sí solo una forma de moralidad, hay que anotarle a Rubén Darío la hidalguía perfecta en las relaciones literarias, otra señal fuerte de moralidad. Hombre lavado de la clásica envidia en fiebre palúdica, del mestizaje latinoamericano, fue nuestro Rubén Darío. Lleno de derechos al desdén, por estar colmado de capacidad verdadera, cabeza confesada de vasta escuela literaria, aristócrata, y nato, a lo largo de su obra sin caída, a nadie desdeñó en la masa de sus seguidores; a ninguno le rasó la alabanza cuando la merecía. Más alabó de lo que debía hacerlo un escritor de su tamaño, en esas crónicas suyas disminuidas y despreciadas precisamente a causa de una prodigalidad de niño cariñoso. (204)

Revisando el resto de los artículos, observo que Mistral suele criticar al sistema literario, cultural y político de Latinoamérica en el cual el escritor referido sería una excepción. A diferencia de los artículos sobre mujeres, hay reconocimiento, pero siempre rodeado de mucha crítica. Ello me lleva a sostener que hay en estos artículos una fuerte crítica a ciertos valores patriarcales que priman en el modelo cultural y literario latinoamericano, como la cursilería, el extranjerismo, el europeísmo, la negación de las

minorías, como en el caso de la mujer y los indígenas¹³². Estas personalidades que ella también admira, vendrían a ser una excepción a la norma patriarcal homogeneizante, y los admira en cierta forma por eso mismo.

A veces da también la impresión de que se ha visto de alguna forma forzada a escribir sobre ciertos personajes considerados importantes dentro de la tradición literaria del momento. No tenemos que olvidar que Mistral escribía en diversos periódicos como una forma de sustento económico, algo común a las escritoras de la época¹³³. Como afirma Scarpa en el prólogo que hace a estos artículos:

Gabriela escribe por una doble necesidad: de repetir para los otros su experiencia de las vidas que contribuyen a darnos conciencia de la nuestra, que pueden formar parte del tuétano del alma que los mira y los admira, como sucediera con ella, la admiradora de las biografías formativas, y la necesidad pequeña pero impostergable de escribir para subsistir honrosamente en la existencia terrena. Porque la otra pervivencia se la da su talento, por añadidura. (12)

Yo llevo esta idea un poco más lejos y me atrevo a afirmar que el caso de los artículos sobre mujeres, Mistral trata de validar su posición en el ámbito público, reforzar su subjetividad por medio de una hermandad artística y crear un canon paralelo en torno a la figura de la contadora. En el caso de los hombres, si bien los admira, les reconoce ser parte de otra tradición, critica al sistema patriarcal y no los considera “contadores”.

¹³² Al propio Neruda le critica su reconocimiento con el mundo europeo y el considerarse blanco: “Las facultades opuestas y los rumbos contrastados en la criatura americana se explican siempre por el mestizaje; aquí anda como en cualquier cosa un hecho de sangre. Neruda se estima blanco puro, al igual que el mestizo común que, por su cultura europea, olvida fabulosamente su doble manadero. Los amigos de Neruda sonríen cariñosamente a su convicción ingenua” (130).

¹³³ Rasgo presente, de acuerdo a Showalter, especialmente en las mujeres solteras: “Unmarried women were increasingly drawn to writing as a means of support” (47).

3.4 Las redes de la contadora: el rol de las dedicatorias en la obra de Mistral

Como acabamos de ver en el apartado anterior, parte importante del proyecto de Mistral consistía en la creación de redes, de las “relaciones literarias”, lo que admiraba de Darío, a quien conoció precisamente enviándole una carta con algunos de sus primeros poemas.

El objetivo de esta sección es revisar y analizar las dedicatorias que Gabriela Mistral hace de sus poemas y parte de su prosa. Me interesa examinar quiénes son los destinatarios de estas dedicatorias y qué lleva a Mistral a dedicarles tal o cual texto, pudiendo ver así las redes de relaciones que ella tenía o que buscaba lograr como una forma de insertarse en el ámbito público. Dicho análisis se verá complementado con una revisión a su correspondencia, mucha de la cual recién se halla disponible luego de que, tras la muerte de su albacea, Doris Dana, fuera traída a Chile. Esta revisión, como anuncié en la introducción a este capítulo, será básicamente en términos de apoyo a los datos obtenidos sobre quienes reciben el homenaje de Mistral¹³⁴.

Para este propósito se hace fundamental revisar la noción de *paratexto* desarrollada por Gérard Genette en su libro *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Genette describe allí cinco tipos de relaciones transtextuales (entre textos): la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. La relación paratextual aparece definida como aquella que en el conjunto formado por una obra literaria el texto tiene con su *paratexto*: “titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux.” (9) Es decir, el paratexto es todo lo que rodea al texto principal y le otorga un entorno variable.

El propio Genette, destaca a continuación, la importancia de los paratextos al privilegiar la dimensión pragmática de la obra, es decir, su influencia sobre el lector, “lieu

¹³⁴ A menos que se indique lo contrario, la correspondencia ha sido tomada del material que se encuentra en línea la biblioteca nacional.

en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique." (9)

Queda establecido, entonces, que en el caso que me interesa aquí las dedicatorias son paratextos que en el caso específico de los poemas de Mistral sirven a menudo como guía de lectura¹³⁵. Eso debido a que, y siguiendo el enfoque de la pragmática, el espacio paratextual lleva asociado ciertos actos de habla (Austin y Searle) que ponen al autor y al lector en una situación interactiva: "the key insight is that language can be seen as a form of action" (Fairclough 2001, 9). En el caso de la dedicatoria, ello alcanza niveles performativos, ya que puede ocurrir sólo dentro de la escritura. El valor del paratexto es que en la mayoría de los casos es una llamada que se le hace al lector a reinterpretar y modificar su horizonte de expectativas.

Pero, además de dar luces en algunos casos acerca del significado del poema, creo que las dedicatorias de Mistral también dicen mucho de sus relaciones, de los vínculos que creó y quiso crear. Al ser de lectura pública (a diferencia de su correspondencia) lleva implícito no sólo un agradecimiento a muchas de estas personas, sino que a los ojos del público las dedicatorias la vinculan a esas personas, lo que nos habla acerca de la imagen que de sí ella quería crear en un sentido que es más amplio de lo que vimos en su prosa relativa a otras mujeres artistas. No es raro así, que un número importante de las dedicatorias estén dirigidas a hombres. La explicación es simple: al ser el canon literario eminentemente masculino, el poder acceder a él implicaba para Mistral su conexión con tales hombres, esto sin olvidar que muchos de ellos fueron amigos o conocidos, que ocupaban cargos de poder y a quienes ella a menudo escribe para pedirles favores, sobre todo en lo concerniente a su situación personal, laboral y económica. También lo hace para utilizar las influencias de esos nombres en temas culturales y políticos o para ir en auxilio de otros de sus amigos, sobre todo durante la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Creo que Mistral, en esto como en muchos otros aspectos de su obra, hace un doble juego. Por un lado, se relaciona con otras artistas, a quienes apoya especialmente, y por otra, se cartea con intelectuales hombres de los que espera ayuda, apoyo para encontrar la validación que cree no tener, sobre todo en Chile.

¹³⁵ A modo de ejemplo, recordemos que en el capítulo II, al analizar el poema "La encina", la dedicatoria "A la maestra Brígida Walker", fue de gran ayuda en el momento de interpretar el poema y confirmar mi lectura de la encina como maestra.

Ahora bien, pese a que el espectro de sus amistades es amplio, como era de esperar, la mayoría corresponde a gente de su oficio, u otros escritores, algo completamente lógico desde el punto de vista de la psicología social. De acuerdo a esta disciplina:

(...) se ha hallado que esta tendencia [la de crear redes sociales] repercute en el grado de adaptación frente a entornos tensionantes. Esto debido a que generalmente las personas buscan apoyo mutuo cuando se encuentran en las mismas situaciones de tensión, estableciendo así un proceso de comparación social en virtud del cual obtienen información acerca de las circunstancias compartidas, lo que permite reducir ostensiblemente la incertidumbre y la ansiedad respecto de las mismas (Madariaga, Abello, Sierra, Magendzo, 1).

Lo anterior es cierto en un ambiente difícil para el escritor, en momentos en que era casi imposible vivir sólo de la literatura. Y más duro aún en el caso de una mujer. Atendiendo a la correspondencia de Mistral con otros escritores, vemos el apoyo que ella busca y que también provee cuando se lo solicitan.

Poniendo atención ahora al número de dedicatorias hechas por Mistral, el número casi idéntico en *Desolación*, *Tala* y *Lagar*; lo que no deja de llamar la atención, como si hubiera un cálculo premeditado respecto de su cantidad, que sólo es sobrepasada en *Ternura*, con veinticinco, de todas formas un número no muy alejado de los otros. Este número decrece a uno en *Lagar II*, debido claramente a su condición de obra no terminada, y a cero en el *Poema de Chile*, lo que puede deberse a la misma razón¹³⁶.

Tanto el número coincidente de las dedicatorias como el hecho de que los dos libros no terminados de la autora no las tengan, sugiere que Mistral las ponía al final y que, por lo tanto, había de su parte una intención que iba más allá de el nexo afectivo que pudiera tener con los receptores de las mismas. Había de alguna forma una planificación, la que a mi parecer, demuestra que las dedicatorias aportan una información que no se puede pasar por alto.

¹³⁶ Si bien circula la idea de que *Desolación* fue un libro publicado en contra de la voluntad de Mistral y que por ende la cantidad de dedicatorias sería un resultado azaroso, el prólogo a la primera edición de *Desolación* deja en claro que el Instituto de las Españas le propone la idea de un libro y ella les envía una especie de volumen con poesía publicada e inédita.

3.4.1 Dedicatorias en *Desolación*

El libro en su conjunto está dedicado “Al señor don Pedro Aguirre Cerda y a la señora doña Juana A. de Aguirre, a quienes debo la hora de paz en que vivo”. Esta dedicatoria no aparece en la edición original, sino que fue incorporada el año 1923 a la que realizó en Chile la Editorial Nascimento. El agradecimiento de Mistral a Aguirre Cerda es grande, ya que él fue quien, al transformarse en Ministro de Educación, la nombra en 1918 Directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas, luego del de Temuco y del Liceo N° 6 de Niñas, protegiéndola y ayudándola durante su permanencia en el exterior. El uso de “Don”, que Mistral le da, refleja la importancia de su cargo y también el enorme respeto que ella sentía por él.

Las dedicatorias al interior del libro son dieciocho, de las cuales nueve corresponden a mujeres y nueve a hombres. Entre las mujeres, las homenajeadas están la escultora Laura Rodig, la escritora Sara Hübner, la maestra Fidelia Valdés Pereira, la maestra Brígida Walker, la poeta Alfonsina Storni, la poeta César Duayén, Luisa F. de García-Huidobro, la poeta María Enriqueta y Celmira Zuñiga. Entre los hombres se cuentan Torres Rioseco, González Martínez, Federico de Onís, Juan Contardi, Alberto Guillén, , Eduardo Barrios. Constancio Vigil, Max. Salas Marchán y Rafael Díaz.

La primera edición tenía cinco dedicatorias más, porque incluía también varios poemas que posteriormente formaron parte de *Ternura* y fueron eliminados de *Desolación*. Me refiero al poema “El corro luminoso” (que parece en la primera edición dedicado “A mi hermana”, dedicatoria que desaparece cuando se le incluye en *Ternura*) y a todo el ciclo “Infantiles” de la primera edición de *Desolación*, que incluía los poemas “El himno cotidiano”, “Piececitos”, “Himno al árbol”, “Echa la simiente” y “A Noel”. El caso de “Rondas de niños” es diferente, porque posteriormente desaparecería completamente.

En el caso de las mujeres, y volviendo a la edición definitiva de *Desolación*, si seguimos el orden de aparición de las dedicatorias, la primera de todas es la escultora Laura Rodig, a quien Mistral dedica el primer poema de *Desolación*, “El pensador de Rodin”. Esta dedicatoria no nos sorprende; ya vimos en la sección anterior que Laura Rodig es una de las contadoras a las que Mistral había hecho tema de un artículo. Revisando distintas

fuentes compruebo que el nexo ente ambas era cercano. Primero, Rodig había sido profesora del Liceo de los Andes y Mistral la lleva a Punta Arenas cuando es nombrada directora del Liceo de esa ciudad, en 1917. En calidad de secretaria, la seguiría luego al Liceo de niñas de Temuco y al Liceo N° 6 de Santiago. Finalmente acompaña a Mistral a México en el año 1922, y permanece allí hasta 1924. De modo que era una amiga cercana de Mistral, y ésta pudo ver de cerca el desarrollo artístico de Rodig, de quien dice en el artículo que ya mencioné más arriba: “he aquí pues un espíritu bello, que aparece en nuestra raza”.

El poema “El pensador de Rodin”, tiene directa relación por el tema con Rodig No sólo por tratarse de una escultura reconocida, sino por ser una de Rodin, el que la misma Mistral reconoce como uno de los maestros de Rodig: “Y el culto a los maestros, hondo y ardiente, los nombres de Rodin y Mestrovic siempre enlazados con sus impresiones y credo artístico” (128). Como Mistral, Rodig ve el arte como su religión, como una forma de trascendencia, algo que al “Pensador” del poema también le preocupa: sufre por ser mortal, por darse cuenta que, aunque inmortalizado en el bronce, es la figura de un muerto:

Con el mentón caído sobre la mano ruda,
el Pensador se acuerda que es carne de la huesa.
carne fatal, delante del destino desnuda,
carne que odia la muerte, y tembló de belleza.

Laura Rodig, en sus comienzos, también abordó el tema de la mujer y la maternidad, al igual que Mistral, y al ir con ella a México, “bajo la influencia del movimiento del muralismo mexicano, que pudo apreciar como testigo directo, Rodig realizó esculturas, como "India Mexicana", con lo que se posicionó como una de las primeras artistas en ingresar la temática indígena y popular al arte chileno, promoviendo de manera importante el desarrollo del arte social”¹³⁷. Dicho interés social se refleja en la correspondencia que ambas sostuvieron, en la que se puede observar este compromiso

¹³⁷ Tomado de <<http://www.portaldearte.cl/autores/rodig2.htm>>

compartido¹³⁸; de modo que esta primera dedicatoria está llena de sentido y viene a reforzar la idea de la comunidad artística que Mistral quiso formar y que se observa en el apartado anterior.

La siguiente dedicatoria a una mujer, corresponde a Sara Hübner y es el poema “El niño solo”. Sara Hübner Bezanilla fue escritora y periodista. Colaboró con la Revista *Zig-Zag y Artes Letras*. En esta última escribió con un pseudónimo, como muchas mujeres de la época: Magda Sudermann¹³⁹. Uno de estos artículos, titulado “Del diario íntimo de Magda Sudermann”, fechado el primero de mayo de 1918 y lo dedica a Gabriela Mistral, “casi con humildad”. Ello implica una relación de admiración y respeto entre ambas escritoras, pese a que por esas fechas ambas compartían su amor por Manuel Magallanes Moure, que en el caso de Hübner, sí fue correspondido¹⁴⁰. También corre la historia de que Mistral habrá tenido un romance con el hermano de Sara, Jorge Hübner, pero como la mayoría de las historias que rodean a Mistral, no hay nada que verifique tal hecho.

El relato de Sara Hübner se acerca mucho a la llamada prosa poética: en él relata las vivencias de una escritora. Se destaca su deseo de un hombre que la acompañe y su soledad, que rompe sólo la compañía de un hijo. En partes recuerda al “Poema del hijo” de Mistral: “toda entera quisiera descansar en el alma de un hombre. Sueños!, sueños de noche de luna! Mi corazón se inclina sobre el hijo dormido y sé que mi vida entera será sólo para él. Hijo, que esta violencia de ideales se torne en ti ambición de belleza. Que tú y los que vienen repartan por la vida mi ternura” (224). Tal vez sea por eso que el poema de Mistral hable de una mujer que, al caminar por el campo, encuentra a un niño solo, llorando en la cuna. Su madre está afuera, en el patio, mirando la siembra. La hablante coge al niño y lo mece mientras le canta una canción de cuna que lo hace dormir.

¹³⁸ En carta de Mistral a Rodig, fechada en el año 1929, dice Mistral: “He visto menos que Ud., naturalmente, la miseria de nuestro país, pero la he visto bastante. Yo lo he dicho en público y en privado cada día y varias veces al día”. Y luego agrega: “Me he ocupado y lo haré de más en más, de la pobre indiada. La he defendido en cada país. El campesino me lo sé mejor que el obrero y por eso puedo servirle más”. Pero para Mistral esta preocupación tiene sentido para el artista, siempre y cuando no olvide su arte, que es la fuente de su espiritualidad, por eso le aconseja a Rodig: “No olvide usted su arte, Laura, y con él puede el arte también mío”. (172, *Antología Mayor*).

¹³⁹ Al igual que Mistral, elige el nombre de un autor europeo que probablemente admiraba: el escritor alemán Hermann Sudermann (1857-1928), cuya obra maestra es la obra de teatro “Magda”.

¹⁴⁰ Respecto de ese romance, afirma Alfonso Calderón (2009): “¡Ah, increíble Sara Hübner! Años antes, en 1915, se enamoran con Manuel Magallanes Moure y tiran las casas por las ventanas. ¿matrimonio? Ni hablar. Se escriben en francés y Magallanes le dedica un poema, ‘Apaisement’” (149).

Aunque ha sido difícil encontrar datos precisos sobre la vida de Hübner, Alfonso Calderón (2009) nos habla de sus artículos, de su crítica a la sociedad superficial y consumista chilena, de sus problemas para adaptarse a la sociedad santiaguina y de su postura feminista: “Sara dijo, defendiendo a las mujeres, que los hombres tenían trocha ancha para vivir aquí y que ‘cualquier pinganilla nos deja atrás’” (150). Creo que los pocos ejemplos que he podido entregar ilustran la similitud de posturas entre ambas mujeres y es tal vez lo que lleva a Mistral a incluir a Sara Hübner en esta hermandad artística a la que ya me he referido.

La siguiente dedicatoria a una mujer, no corresponde a un poema ¹⁴¹. Es todo el ciclo de “La escuela”, que Mistral dedica a la “Maestra Señorita Fidelia Valdés Pereira, gratitud”. Analicemos primero la denominación. Al llevar el sustantivo “maestra”, queda establecido que es el rasgo que Mistral quiere destacar por sobre otros. Sin embargo, el uso del término “Señorita” puede llevar a confusión, puesto que no es necesario. Parece ser que estamos frente a un típico caso de lo que en el análisis crítico del discurso se denomina “overwording”, es decir, un exceso de vocablos para denominar algo:

Classification schemes in different discourse types may differ quantitatively, in the sense of wording particular aspects of reality to different degrees, with a larger or smaller number of words. We sometimes have ‘overwording’- an unusually high degree of wording, often involving many words which are near synonyms. Overwording shows preoccupation with some aspect of reality – which may indicate that it is a focus of ideological struggle. (Fairclough 2001, 96)

El último aspecto de la explicación que cito creo que se refiere directamente al tema de fondo que encubre el uso de “Maestra” y “Señorita” juntos: definen una zona de lucha ideológica que en el caso de Mistral, pienso, va más allá de ser una muestra de respeto a la aludida. Hay una intención de establecer que es una mujer soltera, lo que no sólo la equipara a ella, sino que como hemos visto, aunque tácitamente en distintos poemas y artículos en prosa, para Mistral debe ser una característica de la maestra. Por un lado está su

¹⁴¹ Como advertí más arriba, he separado las dedicatorias que son “paratextos” de los poemas que completos son homenaje a alguna persona, por considerarlos “textos”.

pureza (“la Maestra era pura” dice en el poema “La maestra rural”), lo que le impediría verse ligada a un amor terrenal, pero por otra está su entrega a su labor y a los niños, algo que Mistral ve como una especie de apostolado. Ello hace de la entrega de la maestra algo exclusivo, dejando postergada su vida personal. Hay, entonces, una ideología implícita tras la elección de las denominaciones en esta dedicatoria, que según veremos, se repite más adelante con otras maestras.

De acuerdo a una reseña biográfica escrita por Alone¹⁴², Mistral conoce a Fidelia Valdés Pereira el año 1912, en el liceo de Antofagasta. Ella será su protectora y Mistral su ayudante hasta el año 1917, ya que Valdés la lleva a trabajar con ella el Liceo de Niñas de Los Andes, del cual era directora, lo que explica la “gratitud” que ella expresa escuetamente en su dedicatoria.

El ciclo “La escuela” está compuesto a su vez de los poemas “La maestra rural” y “La encina”. El primero está dedicado a Federico de Onís y el segundo a “La maestra señorita Brígida Walker”. Al analizar el poema “La encina” en el capítulo anterior, me referí al valor del paratexto para reforzar la idea de la encina como una maestra. Tal como ocurre con la dedicatoria del ciclo, vemos otra vez el exceso de palabras, el “overwording”, que acompaña al nombre de Brígida Walker. El énfasis de su condición de maestra y de mujer soltera se repite.

De acuerdo a la información encontrada en el libro de Felicitas Klimpel, *La mujer chilena (el aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*, en el capítulo séptimo, “La mujer en la educación”, Brígida Walker fue directora de la Escuela Normal N°1, donde Mistral rindió su examen de grado y obtuvo el título de profesora primaria. En dicha escuela, Walker creó además la Escuela Nocturna para adultos, donde ella misma enseñaba, además de organizar la Escuela Normal de Valparaíso. Junto con ello, “Estimuló el ahorro, la higiene, la ayuda mutua, etc. Interesó a los padres y al público en general, en los temas culturales, dictando charlas y conferencias, creando un periódico, un Salón de Lectura, un Ateneo Escolar, Juegos Florales, etc.” (228). De manera que fue una persona importante dentro del ámbito educativo y cultural de la época, además de ser una persona importante en la carrera educativa de la propia Mistral. En el poema, que ya he analizado en el capítulo

¹⁴² Tomada de:

http://gabrielamistralfoundation.org/web/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=244&limit=1&limitstart=5

anterior, la voz expresa admiración por la labor desinteresada de la maestra representada en esta encina, a su alma que es a la vez “viril y delicada”, que el dolor ha hecho bella y santa.

El “Poema del hijo” es el primero que Mistral dedica a una poeta no chilena: Alfonsina Storni, con quien compartió muchas similitudes en sus comienzos. Ambas eran maestras de oficio para sobrevivir pero poetas de vocación. Como ya analicé más arriba, a Storni dedica una de sus siluetas y le expresa su admiración. El año 1938 coincidieron en el curso de verano que ofrecía la Universidad de Montevideo y junto a Juana de Ibarbourou, pudieron hablar sobre la escritura y lo que significaba para ellas. De modo que esta admiración y simpatía por Storni podría explicar esta dedicatoria, además de la hermandad artística que he mencionado quiere crear. Hay que tener en cuenta también, que en esa época Mistral no tenía hijos (Yin-Yin llegaría en 1926), y Storni, por el contrario, había tenido a su hijo el año 1912 y, tal como haría Mistral después, lo había criado sin el apoyo de un hombre.

Las siguientes dedicatorias corresponden la sección en prosa de *Desolación*, siendo la primera a César Duayen, a quien dedica “La oración de la maestra”. Duayen fue el pseudónimo de la escritora argentina Emma de la Barra, cuya obra más conocida es la novela *Stella* (1905). De acuerdo a Norma Alloati, Duayen tiene el merito de haber puesto a las

voces femeninas en el espacio público, y así, a través de la ficción Duayen sostiene miradas que otras escritoras desarrollarán más tarde. En años recientes, la revisión de su obra por estudiosas de la historia del género y la literatura de mujer detecta en *Stella* y, en menor medida en las otras novelas de Duayen, una caracterización de los personajes femeninos con roles activos en la vida familiar y en la actividad pública¹⁴³.

La propia de la Barra fue, además, iniciadora de la Primera Escuela Profesional de Mujeres lo que creo, unido a su literatura y la inclusión de la mujer que en ella hace, pueden haber llevado a Mistral a admirarla y dedicarle este texto: “La oración de la maestra”.

¹⁴³ Tomado de la página del Instituto Cervantes:
<http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/marzo_08/06032008_02.asp>

La siguiente dedicatoria es “A Doña Luisa F. de García-Huidobro”, a quien dedica “Poemas de las madres”, ciclo de prosa poética en que una madre describe distintas etapas de su estado de gravidez hasta el nacimiento del niño. María Luisa Fernández, era escritora, madre del poeta Vicente Huidobro y, al parecer, una conocida feminista, De ella dice Cedomil Goic (1956):

Doña María Luisa Fernández fue conocida en el mundo de las letras nacionales bajo el pseudónimo de “Monna Lisa”, con el que acostumbraba firmar sus artículos críticos polémicos o simplemente literarios. Mantuvo en su señorial mansión de la Alameda y San Martín una tertulia literaria concurrida, verdadero salón literario a donde concurría lo más granado de las letras nacionales de entonces. Este salón era en buenas cuentas una prolongación de la tertulia política que mantuvo don Domingo Fernández Concha, durante muchos años, y el antecedente inmediato de la que sostendría Vicente Huidobro, desde su temprana iniciación, en las letras nacionales.(12)

Fernández tuvo una relación de amistad y simpatía con Mistral, y presidió el Ateneo Gabriela Mistral cuando esta última partió a México en 1922. Llama la atención, entonces, que Mistral se refiera a ella en términos de “Doña”, denominación que hasta ahora, como hemos visto, sólo utiliza para referirse a la esposa de Aguirre Cerda. Mi impresión es que la utilización del “Doña” va ligado a una marca social. Sabemos que Fernández pertenecía a la alta aristocracia santiaguina, y Mistral, si bien se relacionó con varias mujeres de ese sector, no se sentía cómoda entre ellas, ya que se sabía diferente. Como dice en carta a Eugenio Labarca, fechada en 1915:

Sobre el Círculo de Lectura: me eligieron hace poco miembro del jurado de un concurso femenino del Círculo. No acepté. No soy persona preparada y...hay otras razones. Me gusta la obra que realiza el Centro y miro con gusto el interés de las damas por las cosas del espíritu. Pero nunca me deslizaré entre ellas para nada. Mi democracia es muy humilde y muy altiva. Tengo correspondencia con algunas

señoras pero no voy a verlas. Me es antipático hacer de trepadora... (*Antología Mayor*, 20)

Claramente, la relación de Mistral con la clase alta era complicada y esas “otras razones”, de las que habla pero no explicita, para no ser jurado del concurso, son tal vez la razón principal: no quiere ser relacionada con las mujeres del Círculo de lectura por miedo a ser acusada de “trepadora”¹⁴⁴, lo que implica la marcada conciencia de una diferencia social que le era incómoda. Diferente es escribirse con esa gente, instancia en la que se siente segura por ser de su dominio; pero muy diferente es codearse con ella directamente¹⁴⁵. En una carta al mismo Labarca, Mistral se refería a una crítica de Inés Echeverría, “Iris”, escritora y parte del Círculo de mujeres que funcionaba paralelo al de lectura, quien insinuaba que en Mistral había “cierta tendencia a halagar a los grandes”. De modo que hay un cuidado que va más allá del respeto, y la denominación “Doña” parece funcionar como marcador social, no así en el caso de los hombres. Sí, existe, en efecto, un aprecio por Luisa Fernández, a quien describe en otra carta a Labarca como una “dama de alto espíritu”, denominación que refuerza mi análisis: Mistral llama “damas” a las mujeres de la alta sociedad.

La próxima dedicatoria es relevante desde el punto de vista de la mujer poeta y artista, ya que la hace a María Enriqueta, poeta y escritora mexicana, quien además elaboró una serie de libros de lectura para las escuelas primarias, llamada *Rosas de la infancia*. La importancia de esta dedicatoria radica en que acompaña al grupo de prosas titulado “El arte” que, como se vio en los capítulos anteriores, contiene importantes declaraciones sobre lo que es la poesía y el rol de la poeta y del artista en general. Creo, por lo tanto, que hay una intención en Mistral al dedicar esta sección a una de las pocas poetas latinoamericanas destacadas en ese momento (junto a las uruguayas Vaz Ferreira y Agustini). Esta elección refuerza la idea según la cual la contadora era central en la perspectiva ideológica y estética

¹⁴⁴ Cabe agregar que la fundadora de este círculo fue Amanda Labarca, con quien Mistral tenía una gran enemistad que se ve reflejada en varia de su correspondencia.

¹⁴⁵ Sin poder detenerme en profundidad en el análisis del fragmento de la carta que cito, hay en Mistral también un desprecio por esas mujeres, también basado en un punto de vista social. Que diga “mi democracia es muy humilde y muy altiva” implica que por el contrario, la “aristocracia” no es democrática porque, como dice en otras ocasiones, esos círculos incluyen sólo a un tipo de mujeres: las de clase alta, por ende, tampoco humilde.

de Mistral. Así como los poemas de la maestra los dedica a otras maestras, este ciclo de alto contenido metapoético se lo dedica a otra mujer poeta.

La sección “Poemas del hogar” está dedicada a Celmira Zuñiga, profesora y compañera de Mistral en varios liceos. Fue la que quedó a cargo de la dirección del Liceo N° 6 cuando Mistral partió a México y aún estando allá, Mistral siguió preocupándose de ella y de otras profesoras, como Laura Polizzi y María Baeza, como se lo cuenta a Eduardo Barrios: “Me siento hermanito, responsable de la suerte de estas tres personas, que me han acompañado en otros colegios i me han servido con mucha abnegación” (*Antología Mayor*, 102).

En el caso de los hombres, la segunda dedicatoria del libro está hecha “A Torres-Rioseco”, es decir al “profesor y crítico chileno Arturo Torres Rioseco (1897-1971), quien fue uno de los fundadores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y ex-director de la *Revista Iberoamericana*¹⁴⁶” Luego de enseñar en Estados Unidos, en el William College y la Universidad de Minnesota, fue invitado por Pedro Henríquez Ureña en el año 1922, a enseñar en la escuela de verano que tenía lugar en Ciudad de México. Ahí conoció a Gabriela Mistral, junto a otros escritores e intelectuales como Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet. El poema que Mistral le dedica es “Al oído de Cristo”, un conjunto de tres sonetos en los que la hablante se lamenta por la poca fe de la gente, su falta de espiritualidad, su preocupación por los bienes materiales.

Mistral sentía gran admiración por Torres Rioseco, cuya amistad conservó a lo largo de los años. De hecho, su figura es materia de uno de sus artículos publicado en *Revista de América* (Colombia), el año 1945. En él, Mistral alaba su difusión de la cultura latinoamericana en Estados Unidos, particularmente gracias a su libro sobre la novela hispanoamericana y al que Mistral califica de “substancial”: “Actualmente su libro substancial sobre la novela hispanoamericana es allí obra de consulta para tres mil profesores de español. Se ha acabado la larga cuarentena que retuvo al libro íbero en los malecones para averiguar si valía o no desembarcarlo...” (235, *Poesía y prosa en Colombia*). Valora su autenticidad, al no perder su lengua ni su cultura pese a su dominio del inglés; alaba su poesía y resalta su labor pedagógica, que lo lleva a Brasil en una visita

¹⁴⁶ Tomado de <<http://www.pitt.edu/~hispan/iili/rioseco.html>>

destinada a preparar un tomo de clásicos brasileños para publicar en inglés y a dar un ciclo de "Conferencias sobre literatura hispanoamericana". En conclusión, Torres Ríoseco comparte mucho con Mistral: es profesor, poeta, también un hombre de provincia que sale al mundo e intenta rescatar la cultura y la literatura latinoamericana, tanto es así que si no fuera hombre, podría formar parte de su círculo de contadoras.

La tercera dedicatoria, aparece en el poema "Ruth" y es a Enrique González Martínez, poeta mexicano, Embajador de México en Chile y que de acuerdo a Roque Esteban Scarpa en su prólogo a *Desolación*¹⁴⁷, fue quien "interesó a José Vasconcelos, esa gran figura del pensamiento de su patria, que estaba empeñado en una reforma educacional, a que pidiera la colaboración para esa obra de una maestra chilena que, por esos años, estaba seriamente pensando buscar otro aires para su espíritu" (9). Y más adelante agrega: "La gestión de González Martínez y de Vasconcelos se concretó en una invitación oficial para Lucila Godoy Alcayaga a colaborar en la que tenía relación con lo rural y las preocupaciones por la masa indígena" (9-10). Por lo tanto, González Martínez fue una figura tan importante para Mistral como lo fue Vasconcelos, ya que sabemos la importancia que tendría para ella ese viaje a nivel profesional y personal.

"Ruth" es una trilogía de sonetos en los que la protagonista es la moabita Ruth, figura del antiguo testamento que vuelve con su suegra Noemí a Belén, y a la que pese a ser extranjera, Booz le permite trabajar en sus campos espigando las eras. A diferencia del relato bíblico, en que Booz toma por esposa a Ruth para que las tierras y posesiones del marido de Noemí, Emelich, queden en la familia, en el poema de Mistral esa unión es algo mágico, y está marcada por la presencia de los astros, los que sirven de mensajeros entre Ruth y Booz, quien se encuentra triste por su soledad y su falta de hijos. Esto termina con la llegada de Ruth, quien, escuchando su llamado, va a su encuentro:

Y suspiró por su lecho baldío,
Rezó llorando, e hizo sitio en la almohada
para la que, como baja el rocío,
hacía él vendría en la noche callada.

¹⁴⁷ Utilizo aquí la reimpresión hecha el año 2000 por la Editorial Andrés Bello, y que incluye, además del prólogo de Scarpa, el de Alone, el de Pedro Prado y el de la Casa de las Españas.

Ruth vio en los astros los ojos con llanto
de Booz llamándola, y estremecida,
dejó su lecho, y se fue por el campo.

Dormía el justo, hecho de paz y belleza.
Ruth, más callada que espiga vencida,
puso en el pecho de Booz su cabeza.

La relectura del relato bíblico hace de Ruth un personaje de otra dimensión, que ve en el trabajo una entrega espiritual y que, pese a ser extranjera, no siente que necesita permiso para trabajar esos campos, porque ve que los campos son de Dios. La dimensión divina del trabajo y particularmente del trabajo de la campesina, que vimos ya en “La mujer fuerte”, vuelve a aparecer en esta serie, así como el amor como un vínculo espiritual y mágico. Tal vez esa visión del trabajo y del derecho del campesino a la tierra sea lo que la impulsó a dedicárselo a González Martínez.

A Federico de Onís Mistral dedica “La maestra rural”. Extraña que se lo dedique a un hombre y no a otra de las tantas maestras que Mistral conoce. Sabemos que fue una figura importante en la carrera de Mistral como poeta, ya que gracias a su gestión se publicó la primera edición de *Desolación*, en 1922, lo que puede explicar la dedicatoria de Mistral y su agradecimiento. Como aparece en el prólogo a la edición norteamericana, Federico de Onís era por entonces uno de los directores del Instituto de las Españas en Nueva York y profesor de Literatura Española en la Universidad de Columbia. El año 1921 dio una conferencia sobre Mistral, que tuvo buena acogida y despertó mucho interés en alumnos y profesores, lo que lo llevó a pensar en la idea de un libro que recopilara la obra de la poeta, propuesta que le hizo a Mistral: “Su respuesta, bien generosa por cierto, fue el envío de este libro, en que por primera vez aparece coleccionada su obra anterior, los mismo la publicada que la inédita” (58).

El poema “La maestra rural” que le dedica a Onís, ya ha sido analizado en profundidad en el capítulo anterior. Baste sólo reiterar aquí la idea de pureza, de entrega profunda de la maestra, quien sufre de soledad y de una gran incompreensión, cuyo reino y labor se asemejan a los de la poeta.

Siguiendo con otra dedicatoria, la del ciclo “Naturaleza”, Mistral lo dedica a “Don Juan Contardi”, un italiano que emigra a Punta Arenas, donde llega a ser una importante figura pública, de modo que Mistral debe haberlo conocido en sus años como Directora del Liceo de Niñas de esa zona. De hecho, la primera subsección del ciclo “Naturaleza” se titula “Paisajes de la Patagonia”. Entre las múltiples labores de Contardi, se destacan la fundación del cuerpo de Bomberos de la ciudad, profesor del Liceo de Hombres, director de la Sociedad de Instrucción Popular (cursos en los que Mistral colaboró). Por la denominación de “Don”, que usa Mistral para referirse a Contardi, inferimos una relación de jerarquía, o una cierta distancia, tal vez un excesivo respeto de ella hacia él. Es una denominación que usa pocas veces y cuando lo hace es generalmente para referirse a alguna autoridad, como la dedicatoria del libro completo que hace “Al señor don Pedro Aguirre Cerda” y a su esposa, a quien también llama “Doña”.

De este mismo grupo de poemas de “Paisajes de la Patagonia”, “Árbol muerto” está dedicado a Alberto Guillén (1897-1935), poeta peruano autor de *Prometeo* (1918), *Deucalión* (1920) y *La linterna de Diógenes* (1921), este último un libro bastante polémico este último en que Guillén criticaba a los escritores españoles que conoció en su estadía en ese país por los años veinte. Sin embargo, Mistral lo admiraba, ya que su comentario sobre el libro (incluido junto a otros en un apéndice del mismo) fue “usted e Hidalgo son toda una época literaria: la hacen homogénea y definida, valen por una gavilla de poetas. Y qué diferente del resto de América”¹⁴⁸. Es interesante este reconocimiento de Mistral porque tanto Hidalgo como Guillén fueron parte de

una corriente ‘antiespañolista’ que reniega de los literatos españoles. Es decir, había llegado para ellos la hora de prescindir de una literatura como la española que hasta entonces había impuesto sus modelos y había generado, salvo excepciones, una —en su opinión— detestable literatura nacional basada en las más burda imitación; era necesario, pues, un endurecimiento de sus críticas contra la literatura española y sus cultivadores como requisito indispensable para sanear la literatura de su país. (Martínez 361)

¹⁴⁸ Tomada de “El libro-galería como manifiesto en la vanguardia peruana. (Alberto Hidalgo y Alberto Guillén”, Juan Martínez Gómez, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº26 II, Servicio de publicaciones, UCM, Madrid, 1997, p360.

Tal vez este llamado a lo autóctono, a la originalidad en la escritura, era lo que agradaba a Mistral y de ahí tal vez que le dedique a Guillén un poema en que se refiere a un elemento del paisaje local.

La próxima dedicatoria es del grupo de poemas “Motivos del barro” y la hace a su amigo el escritor Eduardo Barrios, por entonces profesor de la Universidad de Chile. Dicha amistad queda registrada en la correspondencia entre ambos, en la cual Mistral lo trata de “hermano” o “hermanito” y en la que no sólo le cuenta su parecer sobre diversos temas, como la religión y la teosofía, sino que le da consejos literarios, además de contarle sobre sus problemas personales y pedirle ayuda desde México. Mistral también escribe un poema dedicado a *El niño que enloqueció de amor*, que se incluyó en el libro al final, en una sección llamada “Elogios sentimentales”, donde aparece también uno escrito por Daniel de la Vega.

Avanzando en la revisión de las dedicatorias a hombres que se encuentran en *Desolación*, encontramos que la sección “Lecturas espirituales” está dedicada al uruguayo Constancio Vigil, quien, radicado en Argentina, escribió cuentos para niños y creó la revista y la Editorial Atlántida, en la que se publicaron revistas de gran tiraje como “El gráfico” y “Billiken”. De acuerdo a Roque Esteban Scarpa, en su prólogo a *Desolación*, Vigil le había ofrecido a Mistral la dirección de varias revistas. En una de las cartas a Eduardo Barrios¹⁴⁹, vemos que, preocupada de su futuro económico y laboral, consideraba como una posibilidad irse a vivir a Buenos Aires y trabajar para Vigil: “Mi vida yo me la hago en Argentina así: con trescientos nacionales en Atlántida, oferta de Vigil desde hace cuatro años, i con una cátedra de historia de doscientos nacionales, que me ha sido ofrecida igualmente”. Si bien esto nunca se concretó, la dedicatoria de Mistral, con “don” incluido muy probablemente por la situación de poder de Vigil, es un agradecimiento al reconocimiento del escritor uruguayo por valorar su labor como escritora, algo que ella no veía que ocurriera en Chile.

La siguiente dedicatoria es también a otro profesor del que está muy agradecida, “Don Max Salas Marchán”, “pedagogo a quien admiraba y que la había apoyado en su tarea

¹⁴⁹ Fechada el 31 de diciembre de 1922 y escrita desde México. *Antología Mayor*, 95.

docente, tan puesta a la envidia por su carencia de título profesional”¹⁵⁰. Esta admiración queda grabada en múltiples alusiones encontradas en la correspondencia de Mistral. En carta a Eugenio Labarca, en 1916, afirma: “Ahora he hecho la semblanza de un maestro a quien quiero mucho: don Max Salas Marchant, director de la Normal J.A. Núñez”. Luego, en 1917, le dice a Eduardo Barrios: “Salas Marchant (para mí el primer maestro de Chile)”. La admiración es clara, y parece haber cercanía por los términos que utiliza para expresar su cariño por él. Por lo tanto, ese “don” es aquí una muestra de respeto más que un marcador social, lo que fundamenta mi análisis de que funciona de este modo sólo cuando se refiere a otras mujeres.

Para terminar con las dedicatorias de *Desolación*, el cuento “El cardo” está dedicado a “Don Rafael Díaz”, de quien, lamentablemente, no pude encontrar mayor información.

Por lo tanto, las dedicatorias de *Desolación* reflejan en gran medida lo que fue el círculo de Gabriela Mistral durante los primeros años de su carrera. Los reconocimientos incluyen a varias maestras, maestros y gente que valoró su trabajo en Chile o en el extranjero. Hay tres maestras: Valdés, Walker, Zuñiga. Hay tres mujeres poetas latinoamericanas: María Enriqueta, César Duayen y Alfonsina Storni. Dos poetas chilenas: Sara Hübner y Luisa Fernández, y dos de las mujeres a la que dedica artículos: Storni y Laura Rodig. Si bien hay una hermandad artística en estas dedicatorias, también se observa que Mistral está consciente de que sus redes debe formarlas en un mundo patriarcal donde son los hombres los que tienen el poder. Así, dedica sus poemas a personas como González Martínez, Contardi, Vigil y Onís. Pero también hay escritores como Guillén y Barrios y maestros a quienes admiraba mucho: Torres Rioseco y Salas Marchán, de modo que hay en sus dedicatorias masculinas también personas con quienes ella sentía afinidad y le interesaba ser vinculada.

3.4.2 Dedicatorias en *Ternura*

Ternura es uno de los libros de Mistral que más modificaciones sufrió durante sus sucesivas ediciones y por lo tanto, variando su contenido, varían también sus dedicatorias.

¹⁵⁰ Scarpa, prólogo a *Desolación* (8-9).

La primera edición, hecha en 1924 en Madrid por la editorial Saturnino Calleja, se llama *Ternura. Canciones de niños*. El libro está dedicado “A Graciela” e incluye algunos poemas que originalmente habían pertenecido a *Desolación* (“Himno al árbol”, “El himno cotidiano”, “Piececitos”, “Echa la simiente” y “A Noel”) conservando las mismas dedicatorias. Hay sin embargo un poema llamado “La guerra”, que le dedica a “D. Enrique Molina” que desaparece en ediciones posteriores¹⁵¹. Ya en la edición del año 1945, de Espasa-Calpe, *Ternura* se acerca más a la edición que hoy circula, pero faltan precisamente “Himno al árbol”, “El himno cotidiano” y “Ronda del fuego”. Reaparece sí “El corro luminoso”, que perteneciera a *Desolación*, pero al estar el libro dedicado “A la memoria de mi madre y de mi hermana Emelina”, la dedicatoria del poema a su hermana desaparece.

Ediciones posteriores a la de año 1945 incluyen los poemas de la versión que hoy se conoce y por lo mismo, tal vez, es el libro de Mistral con más dedicatorias: veinticinco. Claramente las redes de Mistral se habían ampliado mucho con los años, y estas dedicatorias dan cuenta de ello. Tal vez por cubrir tantos años de relaciones (más de veinte si consideramos la edición de 1945) y por el lugar que Mistral ya tenía dentro de las letras mundiales y particularmente latinoamericanas, es que vemos como la comunidad de contadoras ha crecido enormemente, sobrepasando en gran número a las dedicatorias hechas a hombres (diecisiete de las veinticinco son a mujeres).

La primera es a Amira de la Rosa, pseudónimo de la poeta y dramaturga colombiana Amira Arrieta Mc Gregor. De la Rosa pertenecía además a una familia de educadores y ella misma ejerció la docencia, además de ser agregada cultural en España por varios años. De la relación entre ella Mistral, de admiración mutua, da testimonio no sólo esta dedicatoria del poema “La tierra y la mujer” sino también el Colegio Gabriela Mistral que De la Rosa fundó con sus hermanas en 1926.

La segunda dedicatoria es a Isolina Barraza de Estay, sobrina de su media hermana Emelina y con quien mantuvo una amistad que duró hasta sus últimos días, de hecho la visitó en su venida a Chile el año 1954. Una nutrida correspondencia da cuenta de ese vínculo. En una entrevista a Isolina Barraza, ella cuenta que Mistral le dedicó el poema “Arrorró Elquino” cuando nació su primera hija y que dicho poema “es una invitación para

¹⁵¹ Curiosamente, en la primera edición de *Desolación*, también dedica un poema a Enrique Molina, el “Rondas de niños”, que igualmente desaparecerá de ediciones posteriores.

quienes no conocen la región¹⁵², refiriéndose al valle de Elqui, y más específicamente, a Paihuano y Cochiguaz. En carta a Barraza, fechada en 1946, dice Mistral: “Me quedé contenta de que a usted le gustara *Arorro elquino*, cuyo fondo es todo verídico, porque a mi hermana ni a mí nos ha gustado otra cosa que el amor en la soledad y no las fiestas”.

Más adelante encontramos el poema “Semilla” dedicado a Paula Alegría, primera embajadora mexicana de carrera, quien luchó por obtener el derecho a voto para las mujeres de su país. En sus comienzos, al igual que Mistral fue maestra, estudió en la Escuela Nacional de maestros de la que se graduó en 1929. Por lo tanto, lo más probable es que Mistral la conociera en México cuando aún no terminaba sus estudios de maestra. Como hemos visto en otras dedicatorias a mujeres en este período, la mayoría son a otras maestras.

Una ruptura con esta característica es la dedicatoria del poema “Niño chiquito”, a Fernanda de Castro, escritora portuguesa que escribió poesía, teatro, novelas e incluso literatura infantil. Para el año 1924 ya había recibido el Premio Nacional de Teatro en su país, por la obra *Náufragos* (1920). Como Mistral, tuvo gran preocupación y dedicación por los niños, siendo la fundadora de la Asociación Nacional de Jardines Infantiles de Portugal, de manera que no extraña que Mistral le dedique este poema por su temática, pese a que no he encontrado vestigios de que hubo efectivo contacto entre ambas, ni tampoco ningún artículo crítico de Mistral o alguna carta. Tal vez fue un intento de iniciar un contacto que no se materializó o un simple reconocimiento a su obra.

La siguiente dedicatoria a una mujer es del poema “Sueño grande”, dedicado a Adela Formoso de Obregón, mexicana, denominada “precursora de los derechos de la mujer en México”¹⁵³. Fundó la Universidad Femenina, se dedicó a la docencia y a la diplomacia y escribió cuentos, ensayos y novelas. Le preocuparon mucho los temas que eran de interés para Mistral: “Acusa a la mujer de su época de egoísmo por no oír el llamado de los niños que se mueren de hambre, por olvidar al niño en su parte psíquica. También se lamenta de la situación en las cárceles y pide que las mujeres se ocupen del

¹⁵² Entrevista tomada de la página
<http://gabrielamistralfoundation.org/web/index.php?option=com_content&task=view&id=165&Itemid=193&limit=1&limitstart=1>

¹⁵³ De acuerdo a la información encontrada en el sitio <<http://www.articlearchives.com/76933-1.html>>

asunto” (García Jordán 575). Muy similar a la visión de Mistral en su artículos en prosa y del rol de la mujer en la sociedad, como vimos en el apartado anterior sobre la contadora.

“La ola del sueño” lo dedica a su amiga uruguaya Queta Regules, amiga a su vez de la escritora Esther de Cáceres. Siguen las dedicatorias con “Arrullo Patagón”, a “Doña Graciela de Menéndez”, de quien no pude encontrar datos significativos.

El poema “La margarita” se lo dedica a Marta Samatán, abogada y escritora nacida en Vicuña en 1901, pero que al cumplir cuatro años emigra con sus padres a Santa Fe, Argentina, donde residió hasta su muerte. Samatán, como la mayoría de las mujeres de las dedicatorias de Mistral, fue maestra y persona destacada en su tiempo. Fundó el Departamento de Pedagogía Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral. Luchó por los derechos de la mujer y participó en muchos proyectos culturales. Uno de ellos fue dirigir la filial de la “Unión Argentina de Mujeres”, en Santa Fe, cuya casa matriz estaba en Buenos Aires, bajo la dirección de Victoria Ocampo. De acuerdo a sus propias palabras: “Todas estas instituciones lucharon denodadamente por hacer de la mujer una persona, es decir, conseguir los mismos derechos civiles, políticos y económicos que el hombre”¹⁵⁴. Ya en 1973, escribió un libro sobre Gabriela Mistral.

El poema “La ronda del arcoíris” lo dedica a Fryda Schulz de Mantovani, escritora, poeta, ensayista y profesora argentina. Cultivó de preferencia la literatura infantil, pero también publicó libros de ensayo como *La mujer en la vida nacional* y *Genio y figura de José Martí*. Es decir, podemos ver como una constante que las mujeres a las que Mistral dedica sus poemas son la mayoría profesoras y escritoras. Pero además, son todas mujeres con preocupación por el rol y los derechos femeninos, lo que viene a apoyar mi idea de identificación con la otra, expuesta en el apartado anterior. También es de notar, en el caso de Fryda Schulz, la admiración compartida por Martí.

Los siguientes poemas, “Jesús” y “Ronda de la ceiba ecuatoriana” están dedicados a dos maestras, a “la maestra Yandyra Pereyra” y a “la maestra Emma Ortiz”, sucesivamente. La primera fue una amiga cercana de Mistral en Petrópolis, por lo que pude comprobar en la carta que Agustín Nieto le envía a la primera desde Colombia el año 1943, donde le envía saludos y mensajes para Mistral. Por su parte, Ortiz fue una maestra ecuatoriana que perteneció al Consejo Interamericano de la Unión de Mujeres Americanas,

¹⁵⁴ En <<http://www.patrimoniosf.gov.ar/ver/0-2773/>>

con sede en Nueva York, y al que pertenecían mujeres de distintas partes de América y cuyo objetivo era unir a las mujeres y difundir su labor social y cultural. Emma Ortiz escribió un discurso especial dedicado a Mistral cuando esta recibió el Nobel y que fue leído en la radio “El Telégrafo” de Guayaquil.

La “Ronda de los metales” la dedica a Martha Salotti, maestra argentina de quien escribe un recado que analicé en el apartado anterior. Además de ser una maestra, Salotti escribe literatura infantil. El que no la denomine “maestra” en la dedicatoria, cosa que sí hace en el título del recado, hace pensar que, a diferencia de lo que ocurre con otras maestras a las que dedica sus poemas, Mistral tuvo con Marta Salotti un lazo más allá de compartir la profesión y “el genio de contar” que Mistral le atribuye. De hecho, al indagar descubro que fue amiga personal de Mistral e, incluso, su representante legal en Argentina. Ello implica que la dedicatoria más que a la figura pública de Salotti es a la persona, a la amiga.

El poema “Encargos” está dedicado a Amalia Castillo Ledón, mexicana, diplomática, ministra, primera mujer embajadora. Fundó el Ateneo Mexicano de Mujeres y el Club Internacional de Mujeres. Impulsó el decreto que permitía a la mujer mexicana “votar y ser votada”. También escribió ensayos y obras de teatro.

A Carmen Valle le dedica “Bendiciones”, pero no encontré registros de correspondencia ni nada que me diera pistas sobre su persona.

Doña Isaura Dinator, a quien dedica el famoso “Piececitos”, fue una destacada educadora chilena, además de una luchadora por los derechos de la mujer. Perteneció en 1919 al “Consejo Nacional de Mujeres” al que también pertenecía Juana de Aguirre Cerda. Fue la primera mujer designada como miembro del Consejo de Instrucción Pública en 1925. En 1930 publicó el artículo “La renovación pedagógica y el liceo”, además de libros de lectura para niños. Fue amiga de Gabriela Mistral, como pude confirmar por la correspondencia entre ellas. Sobre el trato de “Doña”, doña Isaura es, una vez más, una mujer de clase alta. En rigor, el “Consejo nacional de Mujeres”, estaba compuesto sólo por mujeres de clase alta, algo que, como observan Figueroa et al. (2000), molestaba a Mistral:

En relación a él, Gabriela Mistral cuenta: *“Hace años se me invitó a pertenecer a él. Contesté, sin intención dañada: ‘Con mucho gusto, cuando en el Consejo tomen*

parte las sociedades de obreras, y sea así, verdaderamente nacional, es decir, muestre en su relieve las tres clases sociales de Chile”¹⁵⁵ (102)

Por lo anterior, el apelativo de “Doña” es más que una muestra de respeto en ella; es, sobre todo, una marca social. La marca del esfuerzo de Mistral por diferenciarse de las mujeres de clase alta y que no se pensara, como ya vimos, que ella tenía intenciones de “filtrarse” en ese medio. Cabe destacar que en la primera edición de *Ternura*, así como en la primera de *Desolación*, este poema Mistral lo dedica al hijo de Isaura Dinator, Jorge Guzmán Dinator, quien era un niño cuando Mistral publicó el poema por primera vez. El cambio en la dedicatoria se explica, tal vez, por este interés, más marcado ahora en Mistral, de ser parte de una red de mujeres exitosas y con cierto poder, en el ámbito de la educación y la literatura.

La última dedicatoria de *Ternura* está a la cabeza del poema “El himno cotidiano” y es a “la señorita Virginia Trehwela”, profesora conocida en Chile por haber fundado junto a su hermana el Trehwela’s School, en 1937, pero que ya en 1901 constaba en la nómina de profesoras del Liceo de Niñas de Concepción. También trabajó en el Liceo Fiscal de Talcahuano.

Entre las pocas dedicatorias a hombres que se encuentran en *Ternura*, está “Niño rico”. Mistral lo dedica “A Arévalo Martínez”, escritor y poeta guatemalteco, quien posteriormente sería director de la Biblioteca Nacional de Guatemala durante veinte años. Cuando Mistral le dedica el poema, él ya había publicado dos libros de poemas y cuatro novelas, entre las que se encuentra *El hombre que parecía un caballo* (1914), considerada por muchos como su obra cumbre. En 1933 Arévalo le devuelve el gesto de reconocimiento y le dedica los cuentos publicados bajo el título *La signatura de la esfinge*: “A GABRIELA MISTRAL/respetuosamente./ A Gabriela ofrece este símbolo/de una gran desolación femenina./ EL AUTOR”¹⁵⁶ Dicha edición incluye un poema de Gabriela Mistral titulado “Carta casi lírica a Arévalo Martínez”, en el que, de acuerdo a Enrique Marini-Palmieri, “discierne en este autor la universalidad modernista”(35) . Es probable que ambos se hayan

¹⁵⁵ Aparece en cursivas en el texto de Figueroa et al, *Tierra, indio, mujer*, Santiago: LOM, 2000.

¹⁵⁶ Tomado de Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA Universidad de Costa Rica, 1997. Nota filológica preliminar, p XXXVII.

conocido mientras Mistral estaba en México, ya que comparten además la amistad con Torres Rioseco, a quien, como vimos, Mistral le dedica “Al oído de Cristo”, y quien escribe también un “Retrato de Arévalo Martínez”. Son importantes estas conexiones de Mistral en México, ya que le permitieron ser aún más reconocida y hacerse un lugar dentro de la poesía latinoamericana, así como también crear nexos, que por ahora son mayoritariamente masculinos.

Otra de las dedicatorias a hombres en *Ternura*, la vemos el conocido poema “Dame la mano”, que Mistral dedica a Tasso de Silveira, escritor brasileño, quien también fue fundador de la *Revista Festa* y colaboró en revistas literarias de Rio de Janeiro y Sao Paulo y enseñó literatura portuguesa en la Universidad Católica de Rio de Janeiro. El por qué de esta dedicatoria parece quedar claro en una nota al pie de la propia Mistral: “Mi compañero el poeta Tasso de Silveira, me salvó una estrofa perdida de esta Ronda, la única que tal vez importaba cuidar, y que había sido suprimida por editor o tipógrafo...(nota de la autora)”.

La “Ronda de la paz” la dedica a “Don Enrique Molina”, a quien había dedicado también “Ronda de niños”, de la primera edición de *Desolación*, y “La guerra”, de la primera edición de *Ternura*, ambos poemas desaparecidos en ediciones posteriores. Molina fue un destacado profesor chileno, quien luego de ser profesor en varios liceos (Chillán, Concepción), fue enviado en 1918 a Estados Unidos para conocer los sistemas universitarios de ese país, conocimiento que usará luego para fundar la Universidad de Concepción, transformándose en su rector el año 1919. Publicó también diversos temas relacionados con pedagogía, sociología y filosofía.

Marcos Ayerza, a quien Mistral dedica la “Ronda de segadores”, también fue su amigo, al igual que su esposa, lo que aparece ilustrado en una carta de la propia Martha Salotti a Mistral desde Río de Janeiro (24 enero, 1945) y en un telegrama fechado el 17 de noviembre de 1945 en el que Ayerza la felicita por “justiciero premio”.

El caso de Gabriel Tomic revela la relación cercana que Mistral tuvo con Radomiro Tomic y su esposa Olaya Errázuriz. El niño era su ahijado y cuentan que recibió el nombre en honor a la poeta. En las cartas de Mistral a Radomiro Tomic y esposa, los llama “compadres”, como es la costumbre cuando hay ahijados de por medio. Al propio Gabriel Tomic le escribió en el reverso de una imagen religiosa impresa con ocasión de su bautizo:

Los ángeles dan, además, inspiración y de ella necesitan todos los hombres que emprenden alguna obra. Tómalos por camaradas, Gabriel Tomic, niño chileno y cristiano. Pídeles la alegría que ellos tienen y dan. Cada mañana míralos con atención y pídeles que te presten su gracia.

Un beso mío te lleva cada uno de ellos. (*Antología Mayor* 549)

De esta relación con los Tomic hay otro vestigio: la dedicatoria que hace al mayor de los hijos del matrimonio en “Ocho perritos” de *Tala*, Esteban Tomic.

A Carlos Préndez dedica “La madre niña”. Préndez fue poeta y periodista, ligado al modernismo y a la poesía criollista y rural, muchos de sus poemas se han musicalizado¹⁵⁷. Fue director en varios períodos de la Sociedad de Escritores de Chile. Llegó a ser director del diario *La Nación*. Su hermana Graciela fue gran amiga de Mistral. Al parecer, Carlos Préndez intercedió para que Mistral obtuviera el consulado en Portugal y que se lo pagaran (antes era honorario), ya que en carta a Graciela, fechada el 4 de septiembre de 1935, Mistral escribe: “A Préndez he contado la razón por la cual le di esta subida molestia.” Para agregar más adelante: “Escribí, pues, Al Presidente y a Relaciones, contándoles de una vez por todas que renuncio y por qué. El resto lo sabe Ud.: nuestro Carlos, con una nobleza que es la de su sangre y de su poesía, se decidió a hacer esa arriesgada gestión de un Consulado libre y con renta y vitalicio” (*Antología Mayor*, 233). En otra carta el propio Préndez le dice a Mistral que la Sociedad de Escritores ha tratado de interceder por ella, de modo que Mistral tiene sobradas razones para dedicarle este poema.

A “Don Eduardo Santos”, le dedica “Mariposas” y, como luego veremos, también le dedica “Sol de Trópico” de *Tala*. Es la única persona que recibe dos dedicatorias (además de la pareja Cosío) y en ambas Mistral lo trata de “Don”. La razón de este trato parece ser el gran agradecimiento de Mistral hacia Santos, director del diario colombiano *El Tiempo*.

¹⁵⁷ Al parecer tenía una estética muy llamativa, ya que he encontrado varias menciones al respecto. Como ejemplo incluyo la descripción que de él hace Oreste Plath: “Carlos Prendez Saldías, periodista y poeta de tono romántico, caracterizado por sus triunfos femeninos, por sus anteojos, sostenidos con una cinta negra y su gran sombrero; en el invierno se cubría con una elegante capa española, que lucía muy bien dada su altura”. En *La Estrella* de Valparaíso viernes 14 de agosto, 1992, p.49.

De acuerdo a Doris Dana, el sueldo que recibía por publicar en dicho periódico era lo que le permitió a Mistral mantenerse económicamente:

No hay que olvidar que era pobre. Era cónsul en todos los países que ella andaba y recibía un salario de 100 dólares por mes. Ganaba lo que necesitaba para vivir del periódico *El Tiempo*, de Colombia. Eduardo Santos era jefe y le daba un fondo. Ella mandaba muchos ensayos, porque no le gustaba recibir plata sin trabajar". (*El Mercurio*, 22 noviembre 2002, revista "El sábado")

Recordemos que este "Don" lo usa Mistral con hombres a quienes admira pero que a al vez le han ofrecido o le han dado trabajo (Aguirre Cerda, Vigil.).

El "Himno al árbol" lo dedica a José Vasconcelos, de quien no sólo estaba agradecida, sino que mucho admiraba por su labor y convicciones. Como le dice en un carta fechada el 2 de octubre de 1927: "Tengo la honra de no haberlo adulado jamás. Debiéndole, como le debo, los años de sosiego en México, mi gratitud no me venda los ojos para completarle en toda su reciedumbre intelectual y en toda su fragilidad de pseudo líder". De él escribe tres artículos: "Primeras luchas de Vasconcelos", "Hispanoamericanos en París, José Vasconcelos: *Indología*" y "Vasconcelos y Chocano".

Por último hay una dedicatoria a una pareja: "La cajita de Olinalá" la dedica a Emma y Daniel Cossío. Emma Cossío Villegas fue una de las amigas más cercanas de Mistral, de acuerdo a Doris Dana y a la correspondencia que pudimos encontrar. Era también amiga de otra gran amiga de Mistral, Palma Guillén. Daniel Cossío, esposo de Emma, fue un importante historiador, economista y sociólogo mexicano. Tuvo una estrecha relación con José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña. Participó en varios proyectos culturales importantes durante los años treinta en México, entre ellos la fundación del Fondo de Cultura Económica (1934) y La Casa de España (1938), futuro Colegio de México, proyecto que compartió con Alfonso Reyes, intelectual admirado por Mistral y también cercano a ella. Su hermana Emma fue historiadora también y que participó en su proyecto de reconstruir la historia moderna de México, libro que consta de diez tomos. Precisamente, las cajitas de Olinalá son, como expresa Mistral en nota al pie, cajas artesanales mexicanas, hechas de madera coloreada. En carta a Eduardo Santos, Mistral

cuenta que con Daniel Cossío compartió tiempo en Portugal cuando él también era diplomático¹⁵⁸. Esta pareja es la única, junto con Eduardo Santos, que recibirá dos dedicatorias a lo largo de la obra de Mistral.

Podemos ver, entonces, que la red literaria y cultural de Mistral había aumentado considerablemente hacia 1945 y eso en parte la ayudó a ser conocida en América y el resto del mundo al punto de haber recibido el Nobel de Literatura. La cantidad de mujeres que reciben una dedicatoria aumenta, superando en número a la de los hombres. Todas estas mujeres se destacaron en su época, tal como las contadoras a las que ella alaba, luchando por los derechos de la mujer y del niño, relacionadas todas con la educación y la literatura.

3.4.3 Dedicatorias en *Tala*

En *Tala* se revierte la tendencia que vimos en *Ternura*, la de las dedicatorias hechas en su gran mayoría a mujeres, aumentando el número de hombres que reciben una. Incluyendo la dedicatoria del libro completo, *Tala* tiene veinte dedicatorias: trece a hombres, seis a mujeres y una a la pareja Diez Canedo. Dentro de las mujeres incluidas, sólo tres son escritoras: Victoria Ocampo, Elsa Fano y Margot Arce. Palma Guillén fue principalmente profesora y las otras dos son su sobrina Graciela y su secretaria por varios años, Consuelo Saleva. En el caso de los hombres, por el contrario, casi todos son escritores destacados en Latinoamérica. Hay también agradecimientos a dos franceses que tradujeron algunos de sus poemas al francés: Miomandre y Daireaux y los periodistas que le dieron trabajo: Eduardo Santos (de *El Tiempo*) y Carlos Silva Vildósola (de *El Mercurio*). Es probable que Mistral intentara compensar en *Tala* el escaso número de dedicatorias que hace a hombres en *Ternura*. Como veremos luego en *Lagar*, el número de mujeres incluidas en las dedicatorias vuelve a ser mayor que el de hombres.

¹⁵⁸ Le dice Mistral “Mi querido amigo D. Daniel Cosío, ex-diplomático y compañero mío en duros días de Portugal, es un hombre que le agradaría: su cabeza es clara y ordenada como la de Arciniegas; el mundo económico entró en él y lo hizo realista; su cultura inglesa lo libró de los efectos de la latinidad: yo lo tengo por uno de los menos perceptibles, pero más eficaces jefes de México.” (desde Petrópolis, Brasil, 27 de mayo de 1941)

El libro completo lo dedica a su gran amiga Palma Guillén “y en ella, a la piedad de la mujer mexicana”. La amistad con Guillén fue muy estrecha y comenzó cuando Mistral llegó a México, en 1922, y fue recibida por la profesora Guillén y el poeta Jaime Torres Bodet. Guillén, como ella misma lo relata en su artículo sobre Gabriela Mistral, era “entonces profesora Normal y en la Preparatoria y trabajaba, además, con Vasconcelos, en la organización de las escuelas populares que debían completar, en la capital, las escuelas primarias y los centros de alfabetización, y en las que debían viajar, con las Misiones rurales, al campo.¹⁵⁹” Vasconcelos le dio la misión de mostrarle México a Mistral, para que ella pudiera tener una idea de cómo era y cómo funcionaba el sistema educativo. Guillén se transformó en la mejor amiga de Mistral y juntas tenían la tuición de Yin.

El “Nocturno del descendimiento” lo dedica a Victoria Ocampo, con quien mantiene correspondencia entre los años 1926 y 1956 y con quien la unirá una gran amistad, ya que “A pesar de sus diferencias, tenían mucho en común”¹⁶⁰. Ya vimos con anterioridad en este mismo capítulo, que Mistral escribe un artículo sobre Ocampo, a quien admira y respeta, pero le reprocha su falta de atrevimiento con la lengua, el no escribir en español. A la Editorial Sur, que dirige Ocampo, Mistral confía la publicación de *Tala*.

De acuerdo a Horan y Meyer, en su análisis a la correspondencia entre ambas, lo que las habría unido era que “Gabriela Mistral, cuya fascinación por América alimentó buena parte de su escritura, reconoció en Victoria Ocampo a alguien que, al igual que ella, entendía el concepto de América como una identidad en gestación.” (21) Ocampo introdujo a Mistral a muchos escritores e intelectuales de la época, que ella conocía bien en las tertulias y encuentros que organizaba en su casa. Es interesante sí, que, de acuerdo a Horan y Meyer, haya sido Ocampo quien inició el contacto, enviándole unas flores a las que Mistral correspondió con una nota. Creo que, pese a sus diferencias, Ocampo inicia este contacto, al tener clara, tal como Mistral, la importancia de estas redes en el mundo literario, sobre todo entre mujeres.

“La memoria divina” está dedicado a Elsa Fano, puertorriqueña, muy amiga de Mistral por lo que se puede observar en la correspondencia entre ambas. En ella Fano la

¹⁵⁹ En *Lecturas para mujeres*. Gabriela Mistral (1922-1924), Palma Guillén de Nicolau, México: Editorial Porrúa, 1988 (7ma edición).

¹⁶⁰ En *Gabriela Mistral Victoria Ocampo Esta América Nuestra. Correspondencia (1926-1956)*. Introducción y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer. Argentina: Editorial El Cuenco de Plata, 2006, p11.

llama con cariño “mi querida indita”. Fano es también amiga de la escritora cubana Lydia Cabrera (también amiga de Mistral) y de la filósofa española María Zambrano.

El importante, poema por su contenido metapoético, que he analizado en el primer capítulo, “La flor del aire”, Mistral lo dedica a Consuelo Saleva, “Connie”, puertorriqueña que fue su secretaria en Estados Unidos (1937-1938), Francia, Brasil y México hasta junio de 1949.

Terminando el ciclo “Saudade”, viene el ciclo “Criaturas”. De él, “Canción de las muchachas muertas, Mistral lo dedica a su sobrina Graciela.

“Gracias en el mar” está dedicado a Margot Arce, puertorriqueña, destacada representante de la literatura de ese país. Fue también docente y dirigió por varios años el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Realizó su doctorado en Madrid, lugar donde conoció a Gabriela Mistral. Con ella mantuvo una larga amistad y el año 1957 publicó *Gabriela Mistral: persona y poesía*. Mistral, por su parte, había dedicado uno de sus artículos a Arce, titulado “Margot Arce, la puertorriqueña”, que se publicó en *El Tiempo*, en 1935, donde dice:

Presento con un justo pasado a complacencia a Margot Arce, profesora de la Universidad de Puerto Rico, uno de los mejores maestros de la universidad americana que yo me haya encontrado en mis viajes y criatura fina de nuestra raza, que es compleja por rica y da sorpresa al viajero en los puntos próceres del continente adonde él llega: México, Antillas o extremidad sur¹⁶¹.

La correspondencia entre ambas revela una gran amistad y mucho afecto.

La dedicatoria a Arce es la última que Mistral a una mujer. Si nos centramos en los poemas dedicados a hombres, el poema “Nocturno de la consumación”, de gran contenido metapoético) lo dedica al escritor estadounidense Waldo Frank, a quien admiraba por su interés en la cultura latinoamericana y en el idioma español. También mantuvo con este escritor correspondencia y sobre él escribió: “Waldo Frank y nosotros” y “Waldo Frank en Chile”.

¹⁶¹ En *Gabriela Mistral, su prosa y poesía en Colombia* (2000) Tomo I, p298.

En cuanto a los “Nocturnos”, el “Nocturno de José Asunción” lo dedica al escritor, poeta y diplomático mexicano Alfonso Reyes. Había conocido éste a José Vasconcelos en su juventud y, junto a él y a Pedro Henríquez Ureña, fue uno de los fundadores del Ateneo de la Juventud en 1909. Estuvo exiliado en España, tiempo en el que se consagró a la literatura y al periodismo. Luego fue diplomático de su país, lo que le permitió ser embajador en Argentina (1927-1930) y relacionarse en ese país con Victoria Ocampo, quien le presentó a escritores como Lugones, y Borges. Con Mistral lo unía una gran amistad. Ella admiraba su obra, como lo deja claro en sus artículos “Un hombre de México: Alfonso Reyes” (1926) y en “La hora de Alfonso Reyes en América”. Por su parte, Alfonso Reyes retribuye su afecto en un discurso transmitido radialmente, cuando Mistral recibe el Nobel:

Respecto al motivo amistoso, Gabriela Mistral es persona de mi mayor predilección, a quien mucho admiro y mucho quiero; que se me presenta siempre cuando me da por meditar en los graves motivos humanos y en las profundas cosas de América, y a quien asocio naturalmente entre mis más cercanos afectos familiares, de los que no acierto a distinguirla. (...) En esta mujer hay, habiendo mucho de mujer, algo de montañoso y mitológico que yo no podría expresar en pocas palabras¹⁶².

A “Don Carlos Silva Vildósola” Mistral dedica “La cabalgata”. Silva Vildósola fue periodista y uno de los principales colaboradores del diario “El Mercurio”. Mistral lo elogia en un artículo publicado en *La Nación* el 21 de abril de 1940. De acuerdo a Luis de Arrigotía (1989), Mistral había sido invitada por Silva Vildósola en 1922 a colaborar junto a él en *El Mercurio*, lo que haría por mas de treinta años, hecho que explica este homenaje.

“La gracia” está dedicado al destacado lingüista y crítico literario español, Amado Alonso. Entre otras cosas, Alonso fue director del Instituto de Filología de Buenos Aires (1927-1946) y dirigió la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Fue también profesor de la Universidad de Harvard. Mistral fue amiga de Alonso, quien era a su vez amigo de Alfonso Reyes.

¹⁶² En *Obras completas de Alfonso Reyes*,. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Volumen 8, p 194.

El primer poema del ciclo “Historias de loca”, “La muerte niña”, Mistral lo dedica a Gonzalo Zaldumbide, escritor y diplomático ecuatoriano, con quien Mistral coincidió en Francia cuando ambos representaban a sus respectivos países (1927). Con Zaldumbide también mantiene correspondencia y aparece nombrado en varios de sus artículos¹⁶³. Éste era, además, amigo de Margot Arce y Teresa de la Parra, ambas amigas de Mistral.

Del ciclo “Materias”, el poema “El aire” está dedicado a José María Quiroga Plá, poeta y ensayista español, traductor de Marcel Proust. Fue secretario de Unamuno, quien se convirtió posteriormente en suegro. Vivió sus últimos años en el exilio, en Ginebra, y también en París, donde fue secretario de la UNESCO. Pese a no haber encontrado cartas de Mistral a Quiroga Pla, ni ningún artículo sobre él, ciertas cartas de Quiroga a Mistral revelan una relación cercana. En una carta escrita desde Salamanca, el 8 de diciembre de 1935, escribe Quiroga:

Se me quedó dentro, con todos su detalles, nuestra última entrevista. Al separarme de V., que me despedía desde el umbral del saloncillo “Viena capellanes” como desde la puerta de su casa, tuve que luchar con mi emoción y con el impulso de volverme hacia atrás y decirle: “Yo no me despido así de V., Gabriela.! Venga un abrazo!”. Creo que sí, que la hubiera abrazado como a una mujer de mi familia.!

Así también, en carta fechada el 25 de enero de 1946, Quiroga le pide ayuda a Mistral desde París para encontrar un trabajo o en Estados Unidos, México o Argentina, y la trata con un léxico que demuestra cariño y cercanía.

En el ciclo “América”, Mistral dedica “Sol de Trópico” a “Don Eduardo Santos”, periodista colombiano y que, como vimos la revisar las dedicatorias de *Ternura*, es el único, junto al matrimonio Cosío, que recibe dos dedicatorias (en el libro anterior le había dedicado “Mariposas”), tal vez por el gran apoyo económico que para Mistral significó colaborar en su diario.

En la misma sección, Mistral dedica “Mar Caribe” “A E. Ribera Chevremont”. Evaristo Ribera Chevremont fue un poeta puertorriqueño, considerado junto a Luis Lloréns

¹⁶³ Como en “Sobre la muerte de Teresa de la Parra”, “Bolívar en Roma”, “Dos culturas: Brasil y América”.

Torres y Luis Palés Matos como los más importantes de ese país, muy respetado por críticos como Federico de Onís. “Mar Caribe”, precisamente, es un poema sobre Puerto Rico. No he podido establecer cuál fue la relación que tuvo con Mistral.

“Tamborito panameño”, que de acuerdo a una nota de la autora es un baile indígena de Panamá, lo dedica a Méndez Pereira, educador panameño que realizó sus estudios de pedagogía becado en la Universidad de Chile. Fue el principal impulsor de la Universidad de Panamá. Se destacó en el cultivo del ensayo y la historia. Fue también representante diplomático de su país en Chile, Francia y Gran Bretaña y participó en la Sociedad de las Naciones y en las Naciones Unidas. Mistral conoció a Octavio Méndez Pereira en su visita a Panamá en año 1931, donde fue recibida por éste entre otros escritores y posteriormente invitada por Méndez y su esposa a su casa. A partir de ahí mantuvieron amistad hasta la muerte de Méndez, en 1954, de acuerdo a la correspondencia a la que he podido acceder

El citado poema “La extranjera”, del ciclo “Saudade”, está dedicado al escritor y traductor francés Francis de Miomandre. Él tradujo a varios escritores hispanoamericanos al francés, así como a algunos autores franceses al español. Mantuvieron con Mistral correspondencia por varios años. Miomandre también estuvo a cargo de una edición de los poemas de Mistral en francés. Escribe el artículo “Gabriela Mistral”, publicado en *El Tiempo*, en marzo de 1946, donde alaba a su persona y poesía: “Esta gloria [el Nobel], que ella no ha hecho nunca nada para aumentar ni para entretener, se la debe sólo a su talento, a la concentración de su pensamiento y a la dignidad de su vida¹⁶⁴”.

El poema “Beber” está dedicado “Al Dr. Pedro de Alba”. En efecto, Pedro de Alba fue un médico mexicano, quien luego de ejercer la medicina por treinta años, comenzó una carrera en puestos públicos como senador y diputado por Aguascalientes. Luego emigró a la ciudad de México, donde fue director de la Escuela Nacional de Preparatoria y de la facultad de Filosofía y Letras. Fue Embajador de México en Chile el año 1948 y participó también en la Sociedad de las Naciones y en el Instituto Nacional de Cooperación Intelectual. Escribió varios libros, entre los que se destacan algunos que revelan que compartía ideas con Mistral: *Martí, amigo del indio*, y *Bolívar, abanderado del panamericanismo*. *Fray Bartolomé de las Casas, padre de los indios: ensayo histórico*

¹⁶⁴ En *Gabriela Mistral, su prosa y poesía en Colombia* (2002), p358.

social (1924). Mistral por su parte, escribe un comentario sobre este último libro titulado “Una biografía del padre Las Casas” escrito en 1936. Ahí dice:

Su naturaleza aristocrática, hecha de rigor para sí mismo y de asistencia paternal para su raza, me pareció siempre una pieza simbólica de su patria, y en consecuencia, un hombre elaborado para mostrarla por el mundo. Cada vez que lo sé en misiones extranjeras su presencia me alivia y me deja tranquila por nuestra honra americana: él es un informado de su pueblo y es un leal al que no turban los espejitos de la vanidad o el halago¹⁶⁵.

Tal vez sea por esta “Naturaleza aristocrática”, o simplemente su admiración por lo multifacética de la labor de De Alba, que Mistral le dedica el poema “Al Dr.” Y no simplemente a “Pedro de Alba”, cuando de acuerdo a correspondencia que le escribe a Margot Arce, sabemos que eran amigos. Otra posibilidad es que conserve el título de “Dr.” a la usanza mexicana que suele anteponer el título al nombre propio.

Seguimos: el poema “Cosas” Mistral lo dedica a Max Daireaux, escritor y crítico literario argentino. Hijo de franceses, gran parte de su formación la realizó en ese país, publicando principalmente en su lengua. Participó en los círculos literarios franceses, en donde se relacionó con varios escritores, entre ellos Francis Miomandre y algunos latinoamericanos, también amigos de Mistral como Alfonso Reyes, Gonzalo Zaldumbide y Teresa de la Parra. Pese a pasar largas temporadas en Europa y de escribir en francés, Daireaux mantiene un gran interés en la literatura latinoamericana y participa en el “Comité France-Amerique”, en el que, al parecer, también participó Mistral. En 1930 publicó *Panorama de la littérature Hispano-américaine*, lo que facilitó el conocimiento de los escritores latinoamericanos en Europa. También tradujo varias obras de escritores latinoamericanos al francés, entre ellas poemas de Mistral. En la correspondencia que Daireaux en vía a Mistral se observa el cariño y admiración que sentía por ella, quien a su

¹⁶⁵ En *Gabriela Mistral, su prosa y poesía en Colombia* (2002), Tomo II, p 50.

vez, le estaba agradecida por haber difundido parte de su obra en Europa, lo que fue vital para su obtención del Nobel.

La última dedicatoria de *Tala* es el poema “Poeta”, a Antonio Aita, un argentino que publicó varios libros sobre literatura latinoamericana. Fue presidente del PEN Club de Buenos Aires y mantuvo correspondencia con Mistral por varios años. Al parecer, Aita le escribió a Mistral el año 1917 felicitándola por sus rondas¹⁶⁶. El mismo Aita le pide colaboración en carta del año 1942 para un tomo con opiniones de distintos escritores sobre la situación latinoamericana.

Como en *Ternura*, hay en *Tala* un poema dedicado a una pareja: el poema “Pan” de la sección “Materias” lo dedica a Teresa y Enrique Diez-Canedo. Enrique Diez Canedo, fue un poeta, traductor, ensayista y crítico literario español. Fue embajador en Buenos Aires. Mistral tenía también una relación de amistad con él, así como con Alfonso Reyes y Amado Alonso que coincidieron con Diez Canedo en Buenos Aires¹⁶⁷. Además de la correspondencia, Mistral dedica un artículo a Diez Canedo, en el que valora su labor crítica honesta y su interés genuino por la literatura latinoamericana.

Como vemos, entonces, en *Tala* se observa que Mistral ha ampliado sus redes más allá del mundo hispanohablante, incluyendo a dos franceses, quienes habían ayudado a difundir su obra en ese país al traducir varios de sus poemas a ese idioma. Puede haberle ayudado en esas relaciones su dominio del francés, que debe haber sido bastante bueno, ya que ambos traductores, Miomandre y Daireaux, le escribían en francés. Hay también un mayor número de escritores de Centroamérica: Panamá, Puerto Rico, Colombia y Ecuador, ampliando su círculo inicial que incluía sólo a mexicanos, chilenos y argentinos. De hecho, casi no hay chilenos en este libro: sólo Carlos Silva y su sobrina Graciela.

El tipo de figura a quien dedica sus poemas se va también ampliando, disminuyendo el número de maestros, algo que puede tener relación también con el hecho de que haya menos dedicatorias a mujeres, quienes eran las que mayoritariamente ejercían este oficio. Sin embargo, como veremos en *Lagar*, de las mujeres que forman su círculo, cada vez hay

¹⁶⁶ Esta información la da el propio Aita en una carta que escribe a Mistral el año 1954, repasando el inicio de su amistad.

¹⁶⁷ De hecho, en carta fechada el 5 de septiembre de 1939 dirigida a los tres, Mistral, quien se encontraba en España, les pide intercedan para ayudar al profesor Navarro Tomás que al parecer había sido encarcelado.

menos más maestras y más intelectuales o mujeres que ejercen otras labores, aunque siempre de compromiso social.

3.4.4 Dedicatorias en *Lagar*

En *Lagar* hay diecinueve dedicatorias: once a mujeres, seis a hombres y dos a parejas.

La primera dedicatoria es a Blanca Subercaseaux, un poema que precisamente lleva su nombre: “Encargo a Blanca”. Subercaseaux era gran amiga de Mistral, y en sus últimos años era la conexión de la poeta con su tierra. En carta del primero de julio de 1954 (el mismo año en que se publica *Lagar*), le dice: “Son muchas las personas que me han oído esta ansiedad por oír noticias tuyas, a ellas mismas he dicho que Ud. es el ser más querido que yo tengo en mi país”. De hecho, en el poema que le dedica le expresa esta necesidad de oírla, de que le traiga recuerdos de su tierra:

10 Empínate por si me cuesta
 hallémonos a media marcha,
 y me llevas un poco de tierra
 por que recuerde mi Posada.

15 No temas si bulto no llevo
 tampoco si llevo mudada.
 Y no llores si no te respondo
 porque mi culpa fue la palabra.
 Pero dame la tuya, la tuya
 que era como paloma posada.

Pese a que Blanca Subercaseaux era una mujer de la aristocracia, mujeres por las que Mistral no mostraba simpatía, en Subercaseaux encontró a una amiga. Como aparece citada en Figueroa et al: “[...] allá adentro nunca tuve entre mis numerosas amistades, sino una sola alma con quien hablar: la preciosa criatura que se llama Blanca Subercaseaux de Valdés. Nada más, nada más” (94).

Ya en el ciclo “Jugarretas” nos encontramos con más dedicatorias. El poema “Jugarretas” lo dedica a María Fernanda de Mérida, de quien no pude encontrar datos.

Concha Romero James, escritora, y perteneciente a la Unión Panamericana es a quien Mistral dedica “Nacimiento de una casa”. Correspondencia de los años cincuenta muestra que ambas tuvieron una relación de amistad.

Del ciclo “Luto”. dedica “El costado desnudo” a María Muñoz Marín, cuyo nombre de soltera era Inés María Mendoza, maestra puertorriqueña, que realizó sus estudios de post grado en literatura española en la Universidad de Puerto Rico, donde conoció y se hizo discípula de Gabriela Mistral, en una amistad que duraría muchos años. Inés María Mendoza se casó más tarde con el político Luis Muñoz Marín, de quien tomó su nombre. De acuerdo a la correspondencia que pude revisar, Inés Mendoza le ofreció varias veces a Mistral que se fuera a vivir con ellos, algo que Mistral nunca aceptó.

El poema “Mesa ofendida” está dedicado a Margaret Bates, quien trabajó en la Editorial Aguilar y editó *Poesías completas* de Mistral en el 58. En correspondencia entre ambas el año 1956, se puede ver que Bates le sugiere esta edición a Mistral para corregir los errores de las reediciones de sus poemas.

Del ciclo “Locas mujeres” hay cuatro dedicatorias: “La abandonada” a Emma Godoy; “La dichosa”, a Paulina Brook; “Marta y María”, al Doctor Cruz-Coke; y “Mujer de prisionero”, a Victoria Kent.

Emma Godoy fue una maestra mexicana que entabló amistad con Mistral. Fue autora de diversos libros de poemas, narrativa y ensayos y en 1967 antologó la poesía de Mistral. La correspondencia entre ambas refleja esa amistad. En una de sus cartas, Mistral le cuenta lo sucedido con Yin.

Con respecto a Paulina Brook, me había sido imposible encontrar ningún dato sobre ella, hasta que, revisando la correspondencia de Mistral, encontré cartas de “Paulita Brook”, poeta, dramaturga y profesora mexicana, cuyo nombre real era Lucila Baillet. Su obra más famosa es la obra de teatro “Entre cuatro paredes”, de 1942. Brook era también amiga de Palma Guillén y fue gran amiga de Mistral, a quien pedía consejos sobre sus publicaciones.

Por su parte, Victoria Kent, como ya vimos en el análisis a los artículos sobre mujeres de Mistral, ocupa un lugar importante para la poeta, al ser la primera directora de prisiones en España y haber reformado el sistema carcelario, preocupada por la educación y la rehabilitación de los reclusos, por ello es lógico que le dedique “Mujer de prisionero”. Entre la correspondencia que guardaba Mistral, se han encontrado cartas de Victoria Kent

desde el año 34 hasta el 53, y su contenido refleja amistad y admiración mutuas. Kent además, le ofrece en sus cartas la posibilidad de publicar su prosa en una editorial francesa.

El ciclo “Naturaleza” contiene dos dedicatorias, una es a Eda Ramelli, “Amapola de california” y la otra es a la gran amiga de Mistral, Doris Dana¹⁶⁸: “Muerte del mar”. De Eda Ramelli podemos decir que era una profesora norteamericana. Hizo un máster en el Departamento de Lenguas Románicas de Stanford. Fue amiga de Mistral por muchos años y ayudó con las traducciones de sus poemas al inglés. En carta del año 1946 a Consuelo Saleva, secretaria de Mistral, le expresa su sorpresa y alegría de ver que ésta le ha dedicado este poema, lo que Ramelli piensa, puede ser por ser “hija de California”. Ramelli se encargó de cuidar los asuntos y la casa de Mistral en Santa Bárbara cuando ella dejó de vivir allí. Mistral, además de este poema, escribió un “Recado sobre Eda Ramelli”.

“Noel indio” está dedicado a su amiga Gilda Péndola, a quien conoció en Rapallo, después de la Segunda Guerra Mundial y que vivió con ella y Dana por casi cuatro años.

Entre las dedicatorias hechas a hombres, del ciclo “Guerra”, dedica “Caída de Europa a Roger Caillois, escritor, sociólogo y crítico literario francés. Durante la Segunda Guerra Mundial, Caillois fue invitado por Victoria Ocampo a vivir en su casa, donde se quedó por cuatro años. Es posible que Mistral lo haya conocido a través de Ocampo. Cuando regresa a Francia, en 1945, Caillois crea la colección *La Croix du Sud*, que incluye a varios escritores latinoamericanos que él traduce al francés. Entre ellos está Mistral. Ambos sostuvieron correspondencia durante varios años, en la que hablan de literatura, libros, las traducciones de Caillois de los poemas de Mistral y sobre su amiga común, Victoria Ocampo.

El siguiente es “Cajita de pasas”, dedicado a “Don Pedro Moral”, quien fuera presidente del Centro Cultural creado en Vicuña, en nombre de Mistral, como así él se lo comunica en carta del 27 de diciembre de 1935. Mistral le enviaba luego dinero a Moral para que comprara ropa y zapatos a los niños de la zona.

¹⁶⁸ Mientras me encontraba terminando este trabajo, apareció la publicación *Niña errante*, que contiene la correspondencia entre Dana y Mistral, la cual demostraría una supuesta relación lésbica entre ellas. Personalmente, creo que, independientemente de esa información, Mistral tenía mucho que agradecer a Dana, que se dedicó a acompañarla y a cuidarla en los años tal vez más difíciles de su vida, tras la muerte de Yin, el supuesto robo de dinero y medicación excesiva que habría sufrido de parte de su secretaria Consuelo Saleva, su soledad y sus enfermedades.

“Ocho perritos” lo dedica a Esteban Tomic, hijo mayor de la familia de la cual como ya vimos, era muy cercana, puesto que además era madrina de Gabriel.

El Doctor Cruz-Coke fue el único hombre que recibe la dedicatoria de un poema del ciclo “Locas mujeres”: “Marta y María”. Cruz-Coke fue un importante médico, figura de la historia de Chile, ya que no sólo fue Ministro de Salud durante el segundo gobierno de Alessandri, sino que, de acuerdo a Carlos Huneeus y María Paz Lanas (2002):

En su labor impulsó políticas que abarcaron ámbitos muy importantes de la salud y la previsión social que tuvieron un gran impacto en el desarrollo político y social del país y particularmente en el fortalecimiento del estado de bienestar que tuvo un hito en 1924 con la Ley Nr. 4.054 de seguro obligatorio para los trabajadores por enfermedad, invalidez, vejez y muerte y que creó la Caja de Seguro Obligatorio¹⁶⁹.(4)

Siendo senador (había sido también candidato a la presidencia en 1946), el 20 de noviembre de 1945, dedica en el Senado unas palabras a Gabriela Mistral al haber recibido el Nobel. Hay también algunas cartas, vestigios de la correspondencia que hubo entre ambos. Cruz -Coke le ofrece ayudarla en lo que necesite desde el Senado, le cuenta de la situación política del país y le pide su opinión.

Del ciclo “Oficios”, Mistral dedica “Herramientas” al escritor y periodista peruano Ciro Alegría. Debido a su militancia política, Alegría estuvo exiliado en Chile desde el año 1933. De acuerdo a Otto Morales (2000), el que Mistral se sintiera ligada al pueblo campesino de América era lo que le provocaba el interés por las obras reivindicatorias de Ciro Alegría, con el que mantuvo nutrida correspondencia y que ha sido publicada con un prólogo de Alegría.

“Memoria de la gracia” lo dedica “Al Rev. Gabriel Méndez Plancarte”, sacerdote mexicano. Fue también poeta y escribió un libro sobre la influencia de Horacio en los escritores mexicanos del siglo XVI y XVII: *Horacio en México* (1937). Fue también profesor y conferencista en universidades mexicanas y extranjeras. Mistral lo conoce a

¹⁶⁹ En “Ciencia política e historia. Eduardo Cruz Coke y el estado de bienestar en Chile (1937- 1938), 2002. En <http://www.cerc.cl/Publicaciones/Eduardo%20Cruz-Coke%20y%20el%20estado%20de%20bienestar%20en%20Chile.pdf>, p 4.

través de la revista *Ábside*, que él dirigía y con la que ella colaboró. Se escribieron por un tiempo hablando sobre todo de literatura (Méndez le enviaba sus poemas a Mistral), temas religiosos y espirituales.

Del “Epílogo” dedica “Último árbol” al escritor y poeta chileno Óscar Castro, quien también trabajó como profesor de castellano en Santiago y Rancagua. Castro había contactado a Mistral el año 1942, para enviarle sus libros. En carta con fecha 27 de enero de 1944, le vuelve a escribir y a reenviar sus libros junto con uno inédito (“Humana voz”), a través de Zacarías Gómez, amigo de Mistral. En carta del 21 de febrero de 1945, Castro agradece la dedicatoria de “Último árbol” que le hace Mistral.

En cuanto a las parejas que reciben dedicatorias en este libro, están las de Jacques y Raissa Maritain y Emma y Daniel Cosío. Los primeros reciben la dedicatoria del poema “Lámpara de catedral” del ciclo denominado “Religiosas”. Maritain fue un filósofo francés muy importante por su compromiso con la libertad y la democracia en momentos en que las ideologías predominantes eran totalitarias. Fue uno de los gestores de la *Declaración Universal de los Derechos del Hombre* de 1948. Su filosofía católica tuvo una importante influencia en la juventud católica de Chile que en es momento constituía la Falange Nacional, tal como lo acredita una carta de Eduardo Frei Montalva¹⁷⁰ (quien escribe aconsejado por Mistral) a Maritain. Al parecer, Mistral habría iniciado su relación con los Maritain cuando se encontraba en Francia y pasaba por una crisis religiosa, pidiéndole consejo al matrimonio¹⁷¹.

“Patrias” es el segundo poema que dedica a sus amigos Emma y Daniel Cossío, a quienes ya había dedicado “La cajita de Olinalá” de *Ternura*.

Como vemos, las dedicatorias de *Lagar* dicen mucho del momento de la vida en que se encontraba Mistral: muchos amigos y amigas cercanos que cuidaban de ella y sus intereses luego de la soledad en que se encontrara al morir Yin-Yin. (Subercaseaux, Dana, Ramelli, los Cosío). También las dedicatorias dan cuenta de la crisis espiritual que ella dijo sufrir (que se relaciona también con la muerte de Yin), y que la llevó a buscar ayuda y

¹⁷⁰ La carta es con fecha del 4 de enero de 1940.

¹⁷¹ En este sentido, concuerdo con Grínor Rojo (*Dirán...*) en que La crisis de Mistral es permanente y distintos momentos de su vida la acercan o alejan del cristianismo y la teosofía, dependiendo de su situación, pero sin abandonar a ninguno del todo: “La suya, es por el contrario, una batalla perenne, un tironeo continuo entre el orden y el desorden, entre la ortodoxia acatada y al heterodoxia irrenunciable, entre la religión oficial y las creencias alternativas, y que, como las demás batallas que libró a lo largo de su compleja existencia, duró cincuenta o más años y quedó, como no podía menos que quedar, sin definirse.” (231-232)

consejo (Maritain, Méndez Plancarte). Por último, hablan también de su estatus como escritora y figura pública, que la lleva a tener un centro en su nombre (Moral) y a que escritores más jóvenes como Óscar Castro, pidan su consejo.

3.4.5 Dedicatorias en *Lagar II*

Como hemos podido observar, Mistral ponía las dedicatorias una vez que sus libros estaban terminados y ello explica que *Poema de Chile* y *Lagar II* carezcan de ellas. Mientras *Poema de Chile* no tiene ninguna, *Lagar II* sólo tiene una: a Esther de Cáceres, dedica “Espíritu santo”. Cáceres fue una poeta y profesora uruguaya. De acuerdo a Grínor Rojo, la une a Mistral un catolicismo hondo y con sentido social. De hecho, Cáceres también estableció contacto con Jacques Maritain. Mistral, como vimos en el apartado anterior, le dedicó también un artículo en que analiza su obra en general y en particular “Concierto de amor”, a la vez que habla de la amistad común y los elementos que hemos visto le sirven a Mistral para identificarse con ella.

Por todo lo anterior, puedo concluir este apartado diciendo que Mistral extendió sus “relaciones literarias” por todo el mundo, ya que no se limitó a hacerlo en Latinoamérica. Mi opinión es que ello obedecía no sólo a una costumbre de la época, sino a un esfuerzo planificado por su parte, porque sabía perfectamente que ésta era la única forma de encontrar apoyo y reconocimiento dentro de un canon en el que de otra forma tal vez no hubiera tenido cabida.

Poniendo atención al lenguaje de las dedicatorias, vemos que Mistral utiliza marcadores sociales, sobre todo con las mujeres chilenas, con las que no parecía llevarse muy bien, utilizando “Doña” para referirse a ellas. En el caso de los hombres, el “don” puede indicar una relación de autoridad, pero también de admiración y agradecimiento.

La mayoría de las mujeres a las que Mistral dedica un poema fueron mujeres destacadas en su tiempo. Casi todas, dada las escasas posibilidades de la época abiertas para una mujer, ejercieron el magisterio, además de la labor literaria, diplomática o política. En un primer momento, es decir, en *Desolación*, hay más maestras que pertenecían a sus años

como tal en Chile. Vimos que en algunos casos utiliza el doble marcador de “maestra” y “Señorita”, intentado reforzar la idea de entrega y pureza de la maestra, tal como lo expresa en sus poemas.

Cabe observar, en fin, que tanto hombres como mujeres que reciben una dedicatoria tienen en común el tener ideas afines a Mistral, con un gran compromiso social, con la mujer y el niño, con el indígena y con Latinoamérica en general. Las dedicatorias también nos revelan mucho del mundo y de la vida de Mistral y creo que ayudan a entenderla mejor, a ella, a su obra, a su pensamiento y al rol que ella consideraba debía tener el/la artista.

Conclusión

A lo largo de este capítulo, he podido observar cómo la mujer poeta/artista, en otras palabras, la “contadora”, es el centro del proyecto que Mistral tiene para sí misma, tratando de rescatar la oralidad, las tradiciones, crear una comunidad, una hermandad artística que le permita a la mujer y, por ende, a ella misma, ejercer su labor literaria con libertad y reconocimiento.

Vimos que Mistral, como toda mujer poeta, pasa por distintas etapas dentro de su creación y en un primer momento hace esfuerzos por insertarse en un canon occidental y patriarcal, para poco a poco ir ampliando sus horizontes. Comienza a surgir así la figura de la mujer poeta, no sólo como figura metapoética, sino que como objeto de su poesía. El crear el recado poético es un segundo momento, que la acerca a la idea de la contadora en términos de temática, propósito y lenguaje. Es un punto intermedio entre la mujer poeta, oculta dentro los límites de la metapoésía, y el asumir públicamente sus deseos de crear una tradición femenina. Este último estado es el que vemos en la Mistral crítica, quien asume una posición pública para dar su opinión sobre otras escritoras a la vez que construye su propia subjetividad en el espejo de quien critica.

Pero, como siempre en Mistral, hay un doble juego, una ambigüedad presente en toda su obra, y así como crea esta tradición de contadoras, se relaciona con las figuras masculinas más importantes del momento en Latinoamérica, consciente, creo, de que necesita de su apoyo para poder ser reconocida y, en algunos casos, dado el poder

patriarcal, para poder sobrevivir económicamente. Las dedicatorias son un reflejo de estas redes sociales creadas por Mistral, buscando y dando apoyo a través de su correspondencia con quienes las integran.

Es sabido que Mistral dedicaba gran parte de su tiempo a la correspondencia y por la gran cantidad de cartas que pude revisar, pese a ser sólo una parte, puedo decir que para ella era una parte importante de su labor literaria. En todo caso, el movimiento era doble, ya que si bien Mistral dio el primer paso, muchas veces para entablar relación con algún escritor, sobre todo al comienzo, ella también fue contactada por mucha gente, (entre ellos la propia Doris Dana), a la cual prestó atención y entregó apoyo¹⁷².

Su correspondencia refleja también una relación, en la mayor parte de los casos muy afectuosa, particularmente las que ella recibía, donde había mucho intercambio de ideas no sólo literarias, sino políticas, educativas y espirituales, que muestran a una Mistral cariñosa, alegre y sensible, aunque también muy estricta y dura si consideraba que el actuar de su destinatario no era el adecuado.

Sus técnicas discursivas van variando y si ella es la que inicia el contacto, sobre todo si es con un hombre, comienza rebajándose ella y su escritura, para luego con el tiempo ir a adoptando un tono más seguro, a ratos maternal y a veces muy estricto¹⁷³. Desde ese punto de vista, su estrategia es la misma para enfrentarse al canon ya la tradición patriarcal: primero trata de asimilarse, de incluirse e imitar para luego ir desarrollando una voz y un concepto propios que le permiten dar su opinión sobre otros escritores a la vez que forma una comunidad de mujeres que escriben: la contadora, artífice y figura central de su obra.

¹⁷² Recordemos que esta capacidad de dar apoyo y de crear estas redes es algo que ella valora de Rubén Darío, a quien, precisamente, una Mistral joven, utilizando todos los recursos de género oprimido, pide disculpas por enviarle poemas tan malos: “Rubén: si usted no encuentra en mi cuento i mis estrofitas sino cosa hueca, hilachas volantes de cosa inútil i vulgar, escíbame sólo esto en una hoja de papel: malo, malo” (*Antología Mayor*, 9). Como respuesta, Darío publicó estos “malos poemas” en la revista *Elegancias*.

¹⁷³ Las cartas a Magallanes Moure son un buen ejemplo de lo que digo.

EPÍLOGO

Durante la realización de esta tesis, se publicó *Almácigo: Poemas inéditos de Gabriela Mistral*, compilación y edición a cargo de Luis Vargas Saavedra. Me pareció necesario revisar dicho tomo para observar qué tanto difería o coincidía con la visión que yo me había hecho de la poesía de Mistral a partir de su obra publicada. El resultado no deja sorprenderme, puesto que si bien muchos textos no estaban terminados o en otros casos hay varias versiones de un mismo poema, la reflexión metapoética de Mistral seguía ahí, en los mismos términos que en sus libros publicados. La poesía sigue siendo en *Almácigo* un don de unos pocos privilegiados, fuente de consuelo y alegría, pero también de dolor. También encontramos también poemas que se detienen en la labor poética, en su dificultad, pero también en la satisfacción que el “oficio” genera en quien lo practica. La figura de la mujer poeta y su sentimiento de desasimiento y no pertenencia se hace presente asimismo, a ratos de una forma mucho más clara y directa que los poemas que ya habíamos analizado. Tal vez sea por esta razón que Mistral no se decidió a publicarlos.

Dado que de la cantidad de poemas ahí consignados (doscientos cinco), podría surgir otra tesis doctoral, he decidido incluir sólo unos pocos de muestra, a modo de epílogo, en los cuales la visión metapoética ocupa un lugar destacado. Para sintetizar mi análisis (sin por ello simplificar) he dividido los poemas en: 1) Aquellos que hablan de la poesía, el poema y la labor poética; y 2) aquellos que hablan del poeta en general y de la mujer poeta en particular.

1. Metapoesía en *Almácigo*

El número de poemas con contenido metapoético es, como en toda la obra de Mistral, considerable en *Almácigo*. La visión de la poesía como canto atraviesa todos los poemas y sigue siendo predominante.

Dentro de la selección que hace Vargas Saavedra, el primero, “La llama”, con sus cuatro versiones, se refiere claramente a la poesía; algo que es coincidente con los poemas “La llama y yo cambiamos señas”, y “Fuego”, analizados en el capítulo uno.

Incluyo completa sólo la primera versión, no obstante, indicaré las variaciones de las otras tres.

La llama I

Con mis pobres manos de carne
y mis pulsos llenos de sangre,
cuido la llama, celo la llama.

5 A mis palmas viene la sangre
a calentarse, y viene mi alma.
Salta lo mismo que el cabrito
o la liebre, entre mis palmas
y juega doscientos juegos
y me alegran sus lanzadas.
10 Es mejor que toda flor
y toda fruta y todo amante.

Vestida, no voy vestida
de algodón, de lino o lana.
Desde el día en que nací
15 me arroparon en esta llama.

Estoy herida y estoy ciega
y a cortar pinos no salgo.
No resbale, no se me muera
mientras me duren las manos.

20 La bestia no salte sobre ella.
Las ráfagas pasen por alto
y no caiga lluvia ni nieve
en este lugar donde estamos.
Nada me den ni me traigan.
25 No le echen leña de pino.
No me hagan volver la cara.

Déjenmela hasta que caiga
rota con ella y cortada
con ella y calcinada de ella,
30 pavesa negra y copo blanco.

Olvídenme a mí con ella.
 Pase quien pase de largo.
 Denme por ida o por muerta
 y no me alarguen las manos.
 35 Me importa solo esta llama
 y en ella me roban y matan.

Tal como en los poemas relativos al fuego, que analicé con anterioridad, hay en éste una relación directa de la llama con la poesía. El fuego, relacionado con la creación, adquiere cuerpo e identidad en la llama, que la hablante cuida desde su humanidad mortal: con sus “manos de carne” y sus “pulsos llenos de sangre”.

El alma y la sangre de ella aparecen en sus manos al calentarse con esa llama que es escurridiza y que adquiere formas diferentes. En los versos diez y once aparece una importante declaración con respecto a la llama: “Es mejor que toda flor/ y toda fruta y todo amante”. Dicho de otra forma, esa llama llena la existencia, el alma de la voz y es su paisaje, su alimento y su amor.

En la tercera estrofa vuelve a aparecer algo que es común a todos los poemas sobre la poesía: es algo con lo que la hablante nació y que la diferencia del resto de los mortales. Este don le causa dolor a veces, algo que también hemos visto en forma reiterada en la metapoesía mistraliana. Así, en este caso, la hablante está “herida” y “ciega” (v. 16) y le preocupa perder ese fuego que pide le dure “mientras me duren las manos”; es decir mientras viva.

En la quinta estrofa sigue deseando que no ocurra nada que pueda apagar ese fuego. También expresa su necesidad de nada más que esa llama. En la estrofa siguiente esta necesidad de la llama se expresa en el deseo de querer morir con ella, ya que, de no tenerla, la vida perdería sentido.

La última estrofa refuerza esta idea de comunión con la llama. Ella es su única necesidad, lo único que le importa y sin ella lo pierde todo. La poesía es entonces un don innato, confort espiritual, y por último, ella misma.

La poesía es vista más como una necesidad para vivir que como un dolor, pero en la segunda versión de este poema, justamente en la primera estrofa, la dialéctica mistraliana vuelve a aparecer:

Con estas pobres manos de carne
 cuido la llama, celo la llama.
 Ella no me deja danzar,
 Tampoco me deja morir
 5 llama sierva y llama tirana.

Aquí la llama es descrita como “sierva” y como “tirana”, ya que a veces la poesía está al servicio del poeta, pero con frecuencia no la deja danzar ni morir (v. 3).

La tercera versión, más corta que las otras, no agrega nada nuevo a la interpretación del poema. La versión número cuatro, sin embargo, agrega la dimensión de la mujer poeta para quien debe existir esta llama:

Hermana de todo, hermana,
 me ha vestido y me viste, la llama.
 Ladrón de noche, bestia de día,
 a la mujer dejen la llama. (25-28)

Aunque la alusión es breve y está en medio de otras estrofas casi iguales a las de la primera versión, añaden estos versos la idea de la llama como “hermana”. La poesía viene a ser así hermana de la poeta en su condición femenina, de la mujer que habla y que le pide al ladrón y la bestia que le dejen la llama a la mujer.

Otro poema de *Almácigo* con una reflexión sobre la poesía, es “Árbol californiano”. Tal como vimos en los dos primeros capítulos, hay en Mistral una constante identificación de la poeta y la poesía con los elementos de la naturaleza, lo que no sólo se relaciona con su amor por ella y con la relación de ésta con sus recuerdos de infancia, sino, como también lo propuse, siguiendo la línea del ecofeminismo, esta identificación pasa también por la condición de explotada y sin voz de la naturaleza, así como la mujer, en un mundo patriarcal.

Así como en “Amapola de California” hay una identificación de la flor con la poeta, en “Árbol californiano” la identificación es de éste con la poesía:

Este árbol que me cubre,
 cubre dunas, cubre campos,
 cubre cuatro mil caminos,
 cubre a gentiles y paganos,
 5 Dios los hizo el octavo día,
 duro y blando, esbelto y ancho.

De los cuatro cantos del mundo
 se ve el árbol de dos mil gajos.
 El que me busque me halla
 10 por gracia del árbol santo.
 ¡Qué sombra tan grande y ligera
 y qué ambrosía en sus costados!

A sus pies juegan, gestean
 los gentiles y los cristianos.
 15 Él oye todas las lenguas
 y canta todos los cantos.
 Cuando yo no me lo había visto
 lo soñaba enarbolado.
 Aquí vine de muy lejos;
 20 aquí alcancé, aquí descanso,
 el costado contra el tronco,
 la cara bajo sus ramos.

Quien duerme aquí no se acuesta
 ni se levanta con llanto.

25 En las fábulas lo cantaban
 sin nombre, y sin contorno,
 los que creyeron lo hallaron
 y lo hallaron para gozo.

Es verdad que no se acaba,
 30 ni muere de hacha ni rayo.
 Los frutos no se le cuentan
 y nunca para su canto.

No vivo ahora en país.
 No tengo suelo ni cielos,
 35 casa no tengo, tengo un árbol.

En el Árbol de California
 cantan y cantan sin descanso
 mis profetas y mis amantes,
 mis versolaris y mis santos.

- 40 Árbol sequoia me hace la noche,
 pintan el día sus pájaros.
 Él me duerme y me despierta,
 me cura con goma y bálsamo.
 De su copa gotea el rocío.
- 45 A veces suena como el mar,
 como la guerra o el rodado
 y es cárdeno, dorado y rojo
 y en la noche está de estrellas cribado.
- 50 La sombra del Árbol
 hace los ojos verdi-dorados.
 Los brazos pone en barbecho
 y el habla cruza los vados.
- 55 Criaturas sin pena ni quebranto
 duran en la verde infancia
 mecidos por la sombra de su manto.
- 60 Yo plantaba árboles y árboles.
 Ahora ¿para qué planto?
 Antes segaba y vendimiaba.
 Ahora, vieja, no más gozo y alabo.
- 60 Aunque camine y camine,
 me refresca con su vaho.
 Sobre mi frente dura el árbol.

Como hemos visto en los capítulos previos, Mistral a menudo relaciona los árboles con la poesía y la creación (“Último árbol”, “Poda del almendro”, “Hijo árbol”¹⁷⁴). Vimos también que el árbol como símbolo es importante en todas las culturas, representando frecuentemente la inmortalidad, y por su forma vertical, es considerado un eje entre el mundo subterráneo y el cielo (Cirlot 89).

En este poema, el árbol que elige Mistral para simbolizar la poesía es una *sequoia*, el árbol más grande del mundo, a la vez el de más antigua data (dos mil años) y que, efectivamente, suele darse preferentemente entre California y Oregon. La inmensidad y antigüedad de este árbol concuerda con su visión de la poesía como una tradición que nace con el hombre y lo trasciende.

¹⁷⁴ Para ver su análisis véase capítulo uno, apartado “Sobre la creación poética”.

Si vamos al poema en detalle, vemos que en la primera estrofa la hablante describe la extensión de este árbol, que la cubre tanto a ella como a distintos paisajes y hombres de fe diversa. En el sexto verso, la dialéctica permanente de Mistral se hace presente al describir a este árbol como “duro y blando, esbelto y ancho”, es decir, presenta formas y texturas diversas.

En la segunda estrofa, la hablante expresa que dada las dimensiones del árbol, éste puede verse desde los cuatro puntos cardinales, descritos aquí como “cantos”, lo cual, siguiendo la poética de Mistral, nos hace relacionarlo con la poesía. Estos “dos mil gajos” del árbol son sus dos mil años de existencia, lo que lo relaciona a la era cristiana, como hace Mistral muchas veces al hablar de la poesía. La hablante luego advierte que el que quiera encontrarla lo hará a través del árbol (v.v. 9-10). Considero que esta es una importante declaración metapoética, ya que para encontrarla a ella, hay que mirar a su poesía, la que adquiere aquí el carácter de divina en tanto se describe al árbol como “santo”.

En la tercera estrofa se vuelve a repetir la idea de que gente de diversa fe “juega, gesticulan” a los pies de este árbol. Antes gentiles y paganos, en estos versos son gentiles y cristianos. En los versos quince y dieciséis se expresa la universalidad de la poesía y de sus formas: el árbol “oye todas las lenguas/ y canta todos los cantos”. En ella (poesía/árbol), la hablante ha encontrado descanso y ha podido apoyar su costado, imagen que, a semejanza de la pasión de Cristo, es también recurrente en la poesía de Mistral y suele equiparar al dolor que sufre la hablante con un amor no correspondido o con la falta de comprensión de su entorno. De modo que en este poema la poesía es vista como consuelo, como algo que reconforta no sólo a la hablante, sino a cualquiera que desee reposar bajo su sombra: “Quien duerme aquí no se acuesta/ ni se levanta con llanto”. (v.v. 23-24).

En la quinta estrofa se establece que se necesita de una actitud especial, de una especie de “fe”, para relacionarse con la poesía, ya que si en sus inicios como género no estaba establecida, existía de todos modos, y para encontrarla hubo que creer en ella. Quienes lo hacen, sin embargo, encuentran gozo en ella, tal como la hablante.

De lo eterno de la poesía se habla en la sexta estrofa: no muere, no se acaba, sus frutos son incontables “y nunca para su canto” (v. 32).

La siguiente estrofa da cuenta de la visión del poeta como un extraño, como un extranjero, algo que vimos en “La extranjera”, “La dichosa”, y “La que camina”. La

diferencia es que aquí, esta falta de hogar, de “país”, es suplida por el árbol de la poesía, en el que, como afirma la hablante en la estrofa siguiente, se encuentran, “cantan” todos los personajes que constituyen su mundo poético: “mis profetas y mis amantes/ mis versolaris y mis santos” (v.v. 38-39). Equiparable así a las lecturas de Mistral que se ven reflejadas en su poesía, llena de personajes bíblicos, de profetas y con mención a otros poetas.

El árbol se transforma pues, en todo lo que la hablante necesita y posee: la hace dormir, la despierta, la protege y la nutre (estrofa 9), adquiriendo distintas formas y colores (estrofa 10), algo que aparece recurrentemente en la metapoésía de Mistral.

En la estrofa once, la sombra del árbol /poesía, hace que los brazos del poeta descansen (“los pone en barbecho”), pero a la vez hace que el “habla cruce los vados”. Es decir, la poesía permite que la voz del poeta llegue a otros lugares y venza obstáculos, siendo, como en las historias de la contadora, más importante la realización oral de la poesía que la escritura, ya que al ser dicho en voz alta, aprendido o recitado, el poema supera su condición de palabra escrita.

En la estrofa que supera aparece otro de los temas frecuentes en la poesía y metapoésía mistralianas: la poesía como nexo con la infancia, como una manera de mantener vivos esos recuerdos, siempre alegres, de “criaturas sin pena ni quebranto” (v. 53)

En la última estrofa la hablante vuelve la reflexión hacia sí misma recordando un pasado en el que “plantaba” poemas permanentemente. Ahora vieja, se pregunta que para qué, implicando que podría no tener sentido hacerlo, sin embargo, reconoce que no puede alejarse de la poesía, ya que, por más que “camine”, siempre se refresca con ella y, tal como hemos visto en poemas anteriores, no se puede dejar de ser poeta; es un sino que se lleva como una marca en la frente¹⁷⁵: “Sobre mi frente dura el árbol” (v. 62)

Por lo tanto, en este poema aparecen muchos de los elementos metapoéticos recurrentes en la visión de Mistral sobre la poesía: el ser una tradición milenaria, que surge con el inicio de la condición humana (“Dios lo hizo el octavo día”); el estar al alcance de todos, pero ser el beneficio de unos pocos seres especiales o elegidos. Además, la poesía es vista aquí principalmente como gozo, como consuelo. Su trascendencia lleva también a que la voz del poeta trascienda; éste, por su parte, encuentra hogar y país en ella. La poesía mantiene viva la infancia, la alegría de esos años y aún en la vejez acompaña a la poeta.

¹⁷⁵ De esa marca habla precisamente en el poema “Marca” que por motivos de espacio no analizo aquí.

Junto con esta reflexión sobre la poesía, encontramos en *Almácigo* varios poemas relativos al poema mismo, a la realización particular de la poesía. Para ilustrar esta reflexión, he elegido “El volantín”¹⁷⁶:

La cometa no subía
y ahora sube de asustar,
me hace correr por la cuesta
y me echa en un espinal.

5 Papelote de dos bandas,
dos varillas y no más,
sube y sube de creerse
albatrós de tempestad.

Hierve el cielo de cometas.
10 El aire es loco de atar
que lo toma y no lo toma
con que apriete su torzal.

Yo lo luzco y lo gobierno
con la gana que me da
15 yo lo hice en bufonada
colorado y azafrán.

Pero el viento zamarrea
como un loco caporal
y los dos vamos jugando:
20 yo a perder, él a ganar.

El maligno toma fuerzas
de su rojo y azafrán,
me retoma y me endereza
de quererme arrebatat.

25 No me puede, no me sube,
no me tiene de ganar.
De los cielos y la nube
va a caer y capotear.

Ya me saca de los pastos
30 y ya voy sin voluntad.

¹⁷⁶ Otro poema destacable por su ilustración metapoética del poema es “Ciego” en sus cuatro versiones.

No lo llevo y él me lleva
tumbo a tumbo en el pastal.

Que la cuerda se me acaba
y que vas a capotear,
35 cosa bruja que me lleva,
volantín de Satanás.

Ahora ya solté su cuerda
de mirar en dónde está:
en el cielo, bien dormido
40 como en pecho o en nidal.

De rendido, yo me tiendo.
Despertando lo he de hallar,
magullado y en pedazos
como un pobre gavilán.

45 Yo lo hice de mis manos,
yo lo puedo perdonar
si se allega en mis oídos
a contar y más contar.

Viento y nubes que se abrían
50 en dejándolo pasar
y cómo era el ir volando
y volando sin llegar.

Esos ríos con cardúmenes
y las islas que hay sin mar,
55 los dos vientos que atajaban
en dejándolo pasar.

Y él volando oscuridades,
colorado y azafrán,
sube y baja, baila y baila
60 entre Dios y el temporal.

Este poema describe a un volantín, sus movimientos y los esfuerzos de la hablante por controlar sus movimientos y “ganárselo” al viento. Hay distintas marcas en el texto que me hacen pensar que el volantín se refiere al poema y a los esfuerzos que hace la poeta por construirlo y dominarlo. El primero es el tema del vuelo, que de acuerdo a Cirlot “está relacionado con el espacio y con la luz; psicológicamente, es un símbolo del pensamiento y

la imaginación” (468). Por lo tanto, es razonable pensar al volantín como el producto de ese pensamiento e imaginación, que en el caso de la poeta es el poema.

En la primera estrofa cuenta la voz que no podía elevar el volantín en un principio y sin embargo, ahora de tanto que ha subido, la hace correr tras él y la hace caer en un espinal, lo que recuerda el principio en la creación de un poema, que cuesta comenzar a crear pero que éste luego cobra vida propia.

En la segunda estrofa el volantín, pese a ser sólo de “dos varillas”, sube sin parar, porque, según la hablante, se cree “albatros de tempestad”. Mistral utiliza la figura del albatros en varias oportunidades en sus reflexiones metapoéticas y no se puede evitar relacionarlo con el también metapoema de Baudelaire, que alude al poeta y su condición de ser diferente. En el poema de Mistral el volantín se eleva creyéndose “albatros de tempestad”, desafiando al viento, y por lo tanto, al proceso mismo de la creación.

En la tercera estrofa se describe al volantín, al “cometa”, cuando llega al cielo acompañado de otros como él y entonces aparece el viento, elemento que hemos visto presente en la metapoésía mistraliana en varias ocasiones¹⁷⁷, ligado directamente a la locura de la creación poética. Al principio este viento es denominado “aire”, a la usanza popular, pero no contradice con ello la simbología del viento como soplo creador. Este hálito o soplo creador (según si se trate de “aire” o de “viento”) es descrito como “loco de atar” y toma y no toma al volantín. Es decir, haciendo el paralelo con el poema, éste a ratos no se deja gobernar por la poeta, lo que queda aún más claro en la cuarta estrofa, donde ella por un momento lo “gobierna” y reafirma su poder sobre él al decir que ella lo hizo. Como en la mayoría de la metapoésía mistraliana, hay alusiones a un color. En este caso, es el “colorado y azafrán”: los colores que ella eligió para construir su volantín, es decir, una mezcla de rojo y amarillo, colores presentes también en el poema “La flor del aire” de contenido claramente metapoético, donde la poesía le pide primero flores rojas que significan pasión y demencia y luego amarillas color de “sol y azafrán”, color que representa la actividad intelectual. Por lo tanto, nuevamente Mistral utiliza una dialéctica en la construcción de su poema: está hecho de pasión, locura, pero a la vez de intelecto.

¹⁷⁷ Como el caso del poema “Viento norte”, de *Poema de Chile*, donde el viento es llamado “loco divino” y su sonido es equiparado al canto del poeta. Ver mi análisis en capítulo II, apartado “La mujer poeta en *Poema de Chile*”.

Sin embargo, luego de este momentáneo control de la poeta sobre el poema, en la quinta estrofa el viento vuelve a quitárselo y entre los dos se disputan al poema.

En la sexta estrofa el viento es denominado “maligno”, ya que “toma fuerzas/ de su rojo y su azafrán” (v.v. 21-22), amenazando con arrebatarse el poema.

En las estrofas siete y ocho continúa la lucha de la poeta por dominar al poema que parece escapársele de las manos. Esta lucha casi perdida la lleva en la estrofa nueve a denominarlo “volantín de Satanás”, ya que es una fuerza maligna como ha dicho antes, la que parece quitarle el control sobre el volantín.

Finalmente, la hablante cede y deja al volantín libre flotar en el cielo (estrofa 10), para luego descansar, dormir y esperar encontrarlo, aunque roto, al día siguiente (estrofa 11).

En la estrofa doce queda claro que el volantín es la metáfora de un poema. La hablante declara “Yo lo hice con mis manos/ yo lo puedo perdonar” (v.v. 45-46) y puede hacerlo siempre que éste se acerque a su oído “a contar y más contar” (v. 48). De modo que esa lucha por dominar su propia creación, es a veces perdida, puesto que ella no siempre logra dominar al poema, no siempre logra hacer de él lo que ella quiere, pero siempre que cumpla con su función de contar ella puede aceptarlo, sin olvidar la amenaza de que, como enuncia en la estrofa once, el poema termine roto.

En las estrofas trece y catorce, ella cuenta que pese a haberse escapado, el poema no muere y logra atravesar el cielo y se queda “bailando” (ya vimos que Mistral equipara también la danza a la poesía) “entre Dios y el temporal” (v.60). Que quede flotando entre ambos es significativo, ya que Dios es la divinidad y el temporal o tempestad, como mito creador está presente en todas las culturas y, al provenir del cielo, tiene un carácter sacro (Cirlot 433). De esta manera, la poeta, en este caso, pese a su lucha por dominar el poema, no puede evitar que se le escape de las manos, pero al permitírsele, ella lo deja alcanzar la un nivel divino que lo lleva a trascender. Esta visión de la poesía como con vida propia aparece en otros poemas de Mistral, pero su valoración de darle al poema la libertad para surgir como tal¹⁷⁸, creo que está más bien ligada a escuchar lo que el poema quiere decir, a seguir su intuición, más que a dejarlo fluir libremente, puesto que las constantes correcciones que ella hacía a sus poemas indican una necesidad de controlar su obra y de

¹⁷⁸ Ello se observa con claridad, precisamente en aquellos poemas que hemos mencionado más arriba, relativos al fuego y al viento.

perfeccionarla hasta el infinito, en busca tal vez, de ese nivel que le asegurara la trascendencia.

En el primer capítulo de esta tesis analizo la metapoesía de Mistral, la que que dividí en dos grandes grupos: el de la poesía como don y la poesía como dolor. En *Almácigo* el poema “La floresta de mi pecho” sirve para ilustrar los poemas de este segundo grupo. Aquí el dolor lo causa la incapacidad de la poeta de expresar con palabras sus sentimientos, su incapacidad para verter su corazón en el poema, característica que aparece como destacada en “La copa”:

La floresta de mi pecho
no ha ascendido a mis palabras.
En ningún verso he puesto
lo que mueve mis entrañas,
5 en ningún verso ha quedado
temblando cual perla mi alma.

Llevo toda mi ansia viva,
toda mi copa colmada.
El que se entregó es dichoso,
10 el que se derramó calla.
De mi plenitud yo paso
enloquecida y cegada.

Se expresó el cactus en sangre
y en torrentes las montañas.
15 Se dio la madre en el hijo
y éste se dio en las miradas.
Todos, todos se entregaron
y yo camino colmada.

Mi estrofa quedó de sangre
y de cicutas anegada
20 pero aun va más desbordante
que río en deshielo mi alma.
Digo a mi Dios una nueva
una terrible plegaria:
25 Señor déjame despeñar
mis entrañas como tus aguas.

Yo busqué el canto de agua y sangre
de Longinos, la lanza

30 para que abriera el costado
 y me derramara el alma
 pero solo hirió pasando
 y por al herida menguada
 como un hilo ruin de sangre
 descenden las palabras.

A diferencia de la mayoría que analizamos, este poema es abiertamente metapoético. Desde la primera estrofa queda claro que los sentimientos de la hablante no logran reflejarse en sus palabras y que lo que “mueve sus entrañas”, su alma, la poeta no ha logrado ponerlo en un verso.

En la segunda estrofa dice que lleva su “copa colmada”, lo que es coherente con la visión de la poesía como copa, que vimos en el poema que precisamente lleva ese nombre. En los versos nueve y diez aparece una idea que vimos en el “Credo”: “Creo en mi corazón siempre vertido/ pero nunca vaciado”. Así, de la misma forma, se describe al que se ha entregado como “dichoso”, pero el que “se derramó” aparece en silencio; es decir, la hablante aspira a una entrega, pero no a un derrame; a verter su corazón, pero no a vaciarlo. El no poder entregar lo que siente en su poesía, le produce dolor, porque precisamente contradice uno de los deberes del artista.

En la tercera estrofa enumera la entrega de algunos elementos de la naturaleza, como el cactus y las montañas, y la entrega de una madre y su hijo. Por el contrario, ella camina “colmada”.

La cuarta estrofa parece explicar el porqué de esta incapacidad: “Mi estrofa quedó de sangre/ y de cicutas anegada” (v.v. 19-20); su dolor es tan grande que su escritura y su alma están anegadas de ese dolor, saturadas al punto de no poder liberarlo. Por eso en los versos siguientes (25-26) le pide a Dios que le dé la capacidad de vaciar lo que llena sus entrañas.

En la última estrofa la hablante dice que buscó el canto de agua y sangre que, como la espada de Longinos, que abrió el costado de Cristo, pudiera abrir su costado y liberarla de la carga de su alma, pero que contrario a lo que esperaba, el canto no la libera y las palabras apenas salen.

Vemos, entonces, que este poema es coherente con la visión de la poesía en Mistral en términos de la entrega que hay que realizar para crearla y cómo esa falta de entrega afecta la creación poética¹⁷⁹.

2. La mujer poeta en *Almácigo*

En términos generales, en *Almácigo*, encontramos poemas similares a los comentamos en el capítulo II de este trabajo. La mujer aparece destacada en ellos no sólo como poeta, sino también como “mujer fuerte”. Este es el caso de poemas como “la enfermera”, “La presa” y “Mujeres de pescadores”. Poemas de maestras, sin embargo, no encontramos ninguno, tal vez por ser un tema que le interesó sobre todo en los inicios de su carrera. En el caso de la mujer poeta, el número de poemas de esta clase aumenta, aunque hay que reconocer que hay también varios, como “Marca” y “Orillas del mar salobre”, referidos a los poetas en general.

Un poema destacado en este sentido y de una importante carga metapoética es “Me voy como en secreto”:

Me voy como en secreto,
cuerpo y alma a buscar
de la mujer de la proa,
la regalada al mar.

5 La hija del océano
mi lecho va a tomar.
La mujer vagabunda
toma la tempestad.

10 La mujer de la proa
todo su mar me da,
le dejo yo mi lecho
las naranjas y el pan.
Ella el viento, el sargazo,
las espumas, la sal.

¹⁷⁹ Otro poema relacionado con la labor poética es “Un ritmo”; y otro, que además agrega el tema de la influencia que México ha dejado en su poesía, es “Ritmo del venado”.

15 Las dos nos conocemos
de diez siglos y más.

Mudamos el destino
trocamos el afán.

Ella toma mi sueño
20 yo le recibo el mar.

Toda la noche larga
tengo lo que me dan.
Las olas, como Antígona
me enseñan a ulular.

25 El mar me enseña dobles
muerte y eternidad.

Mitad mi cuerpo es ola,
Vía Láctea mitad,
mitad carne es estruendo,
30 media carne es coral,
el cielo es un besarme
y el agua un me entregar.

La que en mi lecho duerme
sueña tierra y casal.

35 Mi almohada le da patria
y madre y cristiandad.

Cuando el alba se venga
volveremos a estar
mi hermana aquí en la proa
40 y yo en el navegar.

Marinos, cuerda y mástil
ni saben ni sabrán
y al cerrarse la noche
lo que ha sido será.

45 Ella en la proa dura
cuando se vuelve al mar
trae en la boca leche
y en las rodillas paz.

Yo ando con extrañeza
50 de marcha y de cantar
pesada como de algas
de pulpo y ceguedad.

Mis amigos no saben
 lo que se sabe el amor.
 55 Cuarenta noches negras
 velé desnuda el mar.

El poema cuenta el cambio de lugares que una mujer hace con un mascarón de proa. Creo que este cambio va directamente relacionado con la mujer poeta y su lugar o no-lugar en el mundo.

En la primera estrofa la hablante cuenta como va, “en cuerpo y alma”, a buscar a esta “mujer de la proa”.

En la segunda estrofa la hablante llama a esta mujer “hija del océano” por su posición de estar siempre frente al mar, e indica que “va a tomar su lecho”, lo que equivale luego a la “tempestad”. Ya vimos, al analizar el poema “El volantín”, el valor que en la poesía de Mistral tiene la tempestad en términos simbólicos.

En la tercera estrofa la hablante recibe el mar de la mujer de proa. También vimos la importancia del mar en la poesía de Mistral, al representar en su poesía la trascendencia. Recibe ella además el viento, elemento también ligado a la creación. El que reciba tanto el mar como el viento, hacen pensar en que en realidad lo que ella está recibiendo es la inmensidad, la inmortalidad que proviene de la labor creativa. Por lo tanto, el trueque de lugares que hace con el mascarón es al parecer el cambiar el lugar de una mujer común, al menos en apariencia, a una mujer capaz de crear. Que el mascarón reciba su lecho a cambio, anticipa que este intercambio de lugares se lleva a cabo en la noche, lo que se confirma unos versos más abajo.

En la estrofa cuatro la hablante revela que con ambas mujeres se conocen al menos diez siglos. Pienso que esta relación de ambas se refiere al tiempo de existencia de la literatura en español, ya que las *Glosas Emilianenses*, considerado como el primer escrito en lengua española, data del siglo X. Si a ello agregamos lo que afirma Menéndez Pidal, que “en esta multiseccular competencia entre la lengua latina y la romance, no es posible negar a los juglares el mérito de haber reñido la primera y más grande batalla, la de la poesía; y fue la primera, porque el cultivo literario de toda lengua comienza siempre por el

canto y por el verso, y no por la prosa”¹⁸⁰; entonces podemos afirmar que estos “diez siglos o más” que menciona la hablante, son los diez siglos de existencia de la poesía en lengua española.

En la quinta estrofa especifica las implicancias de este cambio simbólico entre ambas mujeres, ya que lo que ellas “mudan” y “truecan” es el destino. Se agrega la información de que, mientras la hablante recibe al mar, el mascarón recibe al sueño. Fuera del sentido de trascendencia ligado a la creación poética que el mar suele tener en la poesía mistraliana, Cirlot afirma que el mar y los océanos “se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma” (305). En ese sentido, que la hablante reciba al mar es la posibilidad de crear a la vez que de terminar con su vida pasada, con su “destino” de mujer tradicional.

En la sexta estrofa se confirma la idea del cambio nocturno de roles. En esa “noche larga”, las olas le enseñan a ulular “como Antígona” Ello implica que aprende a gritar de dolor como ella, pero también “ulular” se llama al sonido del viento, por lo tanto, me parece coherente con la dialéctica mistraliana, es ambas cosas a la vez: un grito a ratos doloroso; otras veces, el sonido suave del viento. En los dos versos siguientes (25-26), la hablante especifica lo que aprende del mar: muerte y eternidad. Ello es congruente con la visión del mar como fuente de vida y final de ella, unido al símbolo del viaje nocturno por el mar, que de acuerdo a Jung es símbolo de una suerte

De descenso a los infiernos, similar a los narrados por Virgilio y Dante, y un viaje al país de los espíritus, es decir, una inmersión en el inconsciente. Pero el mismo autor añade que la oscuridad y la profundidad marina son, además de un símbolo del inconsciente, el de la muerte, no como negación total, sino como reverso de la vida /estado latente) y como misterio que ejerce una fascinación sobre la consciencia, atrayéndola desde el abismo. La salida del viaje expresa la resurrección y la superación de la muerte... (Cirlot 465)

Esto nos lleva a pensar que el viaje mistraliano es una visita al inconsciente que vive la poeta al sumergirse en la creación. Ello lleva a la muerte en cierta medida de la

¹⁸⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6.ª ed., corregida y aumentada [de *Poesía juglaresca y juglares*, 1924], Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957, p. 359.

mujer “normal”, para transformarse en otra que por medio de su labor espiritual trasciende y alcanza la eternidad.

En la octava estrofa la voz vuelve al mascarón, que duerme esa noche en su cama y sueña “tierra y casal”, es decir, todo lo contrario a lo que tiene en su vida nómada. Es también la imagen de la mujer asentada en su casa y en su tierra, de hecho, tiene “patria y madre y cristiandad”, lo opuesto a la mujer poeta que, como hemos visto en tantos poemas mistralianos, no tiene otra patria que la poesía y se siente extranjera, huérfana y sin dios, o al menos con un dios diferente del cristiano¹⁸¹.

En la siguiente estrofa cuenta la hablante que al llegar el amanecer, las mujeres vuelven a su posición original, algo que nadie sabrá ni notará. Pero mientras el mascarón vuelve a su lugar, tranquila y descansada, la hablante camina y canta de una manera extraña, el cuerpo le pesa, ya no es la misma (estrofas 10, 11, 12).

En la última estrofa la mujer dice que sus amigos “no saben lo que se sabe el mar”, lo que ilustra su sentido de no pertenencia a la vez que revela poseer una sabiduría con la que muy pocos cuentan, algo que hemos visto es parte de la poética de Mistral. Finalmente, la hablante declara que veló desnuda la mar “cuarenta noches negras”, lo que recuerda las noches de Cristo ayunando en el desierto, de donde vuelve con su fe renovada. Por lo tanto, este viaje de la hablante por el mar, unido al intercambio de lugares que hace con el mascarón de proa, alude, dado los varios elementos que vemos en el poema, a un viaje espiritual relacionado con el canto y la creación poética, que llevan a la poeta a dejar de ser la mujer terrena y terrestre para ser una mujer del mar, adquiriendo nuevos conocimientos y la sensación de eternidad. Es por esto que creo que el poema ilustra el viaje que hace la mujer poeta cuando se sumerge en la creación, pero también cuando asume su rol de tal, algo que la gente que la mira desde afuera no nota o no logra valorar en toda su dimensión; por eso su “viaje” es en secreto, porque nadie sabe realmente que lo hace.

En el ciclo “Locas mujeres” de *Almácigo*, tal como ocurre con los de *Lagar* y varios poemas de *Lagar II*, el tema de la mujer poeta está presente en varios poemas. Los más destacados, por complementar en cierta forma algunos que ya analizamos, son “La calcinada”, donde nuevamente se relaciona a la mujer poeta con el fuego; “La danzadora”,

¹⁸¹ Como vimos al analizar “La extranjera”, “reza oración a dios sin bulto ni peso”. Ver capítulo II.

que es como el poema hermano de la bailarina, y que contiene muchas ideas de ésta expresados de forma más simple y directa. Voy a detenerme, sin embargo, en “La trascordada”, término frecuente en Mistral para denominar a la mujer poeta. Es un poema bastante extenso con el que elijo terminar esta breve revisión de *Almácigo*:

- La mañana cuando empinaba
cometas en la colina,
en pasando el viento Este
él la tomó en su bajada
5 y ella se dejó llevar
como el manojito de la neblina.
- Ceñida de él, amante de él,
llena de ímpetu y de vistas,
pasó aldeas y labrantíos,
10 montañas y serranías,
a ratos ciega de su ímpetu,
rota y ebria de su alegría.
- Con la boca del viento junta
a su oreja y de él ceñida,
15 el viento la hablaba la lengua
del Este, de noche y de día,
y ella, aturdida pero amante,
pasando cielos la aprendía.
- Cuando pasó, cuando bajó
20 a la tierra labrantía,
por llevada, por aupada,
apenas andar sabía
y tuvo que aprender a andar
como la recién nacida.
- 25 Con palabras del Viento Este
pidió lecho, pan y ambrosía,
rezó con palabras de él,
dijo gozos, dijo agonías,
y olvidó como los muertos
30 patria, hermanos, huerta y masía.
- Cuando era otro su rostro,
otra su marcha y su risa,
en un repecho de olivares
el viento Oeste la halló dormida,

35 y se llevó arrebatado,
como el vilano, como la brizna,
su cuerpo que bien se sabía.

En sus lienzos y sus pliegues
de azul y azul enceguecida,
40 volaba sin tierra y sin bautismo,
entera y rota, ajena, íntegra,
tomando y soltando países
desnuda o envuelta en neblinas.

Hasta que el duro viento Este
45 amainó como vela herida,
y cayó y murió en roquedales,
soltándola blanca y supina,
y a patria extraña caminó,
medio Sara, medio Antígona.

50 Como niño que balbucea
al nombrar caras, caricias
ella pidió y recibió
merced de espacio y yacija.
Y la ciñeron sin amarla,
55 comieron su sangre y su dicha.

Vivió con peñas y con árboles,
con pájaros y aguas vivas,
y subió al cerro más alto
para gritar y ser oída,
60 y el Viento Norte vino por ella
como por alma en agonía.

Atravesando albas y ocasos,
la mejilla en la mejilla,
le cantaba el Viento Norte
65 silbo y canción desconocidas,
y sin entenderle la “saga”
ella no más lo amaba y lo oía.

En donde el Norte todo lo deja
ímpetu, sal, destino, vida,
70 él la soltó, él la dejó
como el que en tierra pone a su hija,
y ella otra vez abrió los ojos
para aprenderse casta y dicha.

- De dónde la amamantaron,
 75 de dónde ella fue mecida
 de sus cielos y de sus patrias
 la trascordada no sabía,
 viento Este y viento Oeste
 su memoria le robarían.
- 80 Entre los pinos y la marea
 envejecía, envejecía
 y en la mañana de morir,
 llanto y memoria que en ella iban
 soltarían juntos su presa
- 85 que su boca rompió a cantar
 patria y canciones perdidas,
 y sin respiro y sin relajo,
 cantó llorando, recta y fija,
- 90 niñez de cactus y montañas,
 en lengua de nadie sabida,
 y en el canto y en el despeño,
 del llanto se iba, se iba,
 y por el canto se despeñaba
- 95 en albatros y en flecha india.

En este poema la hablante relata los hechos en tercera persona. En la primera estrofa cuenta que una mujer empujaba cometas en una colina, (lo que nos retrotrae al poema sobre el volantín), cuando la cogió el viento Este y ella se dejó llevar. Tal como en todos los poemas mistralianos donde hay viento, éste se relaciona con la creación, con la fuerza creadora asociada a la poesía.

En la segunda estrofa la mujer está completamente entregada a ese viento del cual es “amante” y con él recorre distintos paisajes en un estado parecido a la locura “ciega”, “rota y ebria” de la alegría que este viento le provoca.

En la tercera estrofa, la voz cuenta que esta mujer comenzó a aprender un lenguaje diferente: el lenguaje del viento Este que él se susurraba al oído, es decir, la mujer está aprendiendo ese lenguaje de creación, que es el de la poesía, el cual ella aprende “aturdida pero amante”, mientras es transportada por los cielos. El que vaya por el cielo implica el

sentido espiritual del viaje, que es coherente con la visión de Mistral sobre la poesía, lo que vimos en poemas como el “Decálogo del artista”¹⁸².

En la cuarta estrofa la mujer vuelve a la tierra, pero ya no es la misma: ha olvidado caminar y tuvo que volver a aprenderlo, “como la recién nacida”, lo que recuerda a la mujer de “Me voy como en secreto” cuando de la proa vuelve a la cubierta del barco.

En la quinta estrofa vemos que la mujer habla ahora con el lenguaje que aprendió del viento Este, con palabras de esa lengua “rezó”, “dijo gozos, dijo agonías” (v. 28). Por eso, olvida, su nombre, su pasado, rasgo común a varios de los poemas de Mistral sobre la mujer poeta, particularmente los pertenecientes al ciclo “Locas mujeres”, como “La bailarina”, “La dichosa”, “La que camina”.

En las estrofas sexta y séptima, la mujer poeta, ahora con otra cara, otra “marcha” y otra “risa”, se duerme en una cuesta de olivos (un árbol que es símbolo tradicional de la paz). Dicha paz se ve interrumpida cuando llega el viento oeste y se la lleva a otros lugares, a distintos países, donde ella se siente –y aquí otra vez la dialéctica mistraliana- entera y rota, ajena, íntegra” (v. 41). En la octava estrofa, el viento amaina y la suelta, y ella camina a “patria extraña”, y en eso es comparada con Sara y Antígona, ambas obligadas a emigrar. Sara con Abraham hacia Egipto, y Antígona con su padre Edipo, cuando éste es exiliado. Por lo tanto, la mujer del poema es obligada a caminar a patria extraña; no va por su propia voluntad, a la vez que se equipara con mujeres fuertes que actúan pensando en los demás más que en sí mismas.

En la novena y décima estrofa, la mujer vive entre la gente que la recibe sin amarla, muy similar a lo que el ocurre a la mujer de “La extranjera”. Además, la gente se nutre de su sangre, de su obra, dejándola sin dicha. Como la niña Lucila de “Todas íbamos a ser reinas”, la mujer de este poema, es decir la poeta, vive rodeada de la naturaleza y animales en los que encuentra comprensión. Para ser oída sube al cerro más alto desde donde el viento Norte la coge y le canta en idioma que no es el de ella, descrita aquí como “saga”, que de acuerdo al Diccionario de la RAE es “Mujer que se finge adivina y hace encantos y maleficios”. Es curioso que la poeta se nombre en estos términos peyorativos. Por el hecho de estar entre comillas, creo que esa es la denominación que ella recibe de la gente, que al

¹⁸² Me refiero al cuarto y al quinto mandamiento de dicho decálogo: “IV: [El arte] no te será pretexto para la lujuria ni para la vanidad, sino ejercicio divino”. “V. No la buscarás en las ferias ni llevarás tu obra a ellas, porque al belleza es virgen y la que está en las ferias no es Ella.”

no entenderla la llama bruja. Las comillas vienen a representar el discurso de esa gente que no la entiende, algo que también aparece en “La extranjera” y que en *Poema de Chile* se expresa a través de la voz del niño.

En la estrofa número once, el viento Norte la deja en donde él deja todo “ímpetu sal¹⁸³, destino, vida”, es decir, sólo elementos positivos que auguran que esta vez la poeta llegue a buen lugar, lo que confirman los versos setenta dos y setenta y tres.

En la estrofa siguiente aparece el motivo del olvido, tan frecuente en los poemas de “Locas mujeres” o donde se habla de la mujer poeta: la poeta, al dedicarse a la poesía, se transforma en otra mujer y esto aparece simbolizado en un olvido de su pasado, su patria y a menudo, de su nombre.

En la última estrofa, la más larga del poema, se describen los años venideros de la poeta, en los que ella envejece acompañada de la naturaleza, para luego describirse el momento de su muerte, momento en que recupera la memoria y comienza a “cantar/ patria y canciones perdidas” (v.v. 85-86). En ese momento la poeta se reencuentra con su infancia y sus recuerdos, tal como lo hace Mistral a través de su poesía. Pero pese a reconectarse con sus recuerdos, canta “en lengua de nadie sabida” (v. 91), es decir, la incomprensión que sufre la poeta la acompaña hasta la muerte, algo que vimos también en “La extranjera”. El hecho de que “cante” confirma mi lectura de que la mujer protagonista del poema es la poeta y lo que se relata es su proceso de convertirse y aceptarse como tal y la vida que la lleva a no pertenecer al mundo corriente y por ende a no ser comprendida por la mayoría.

Finalmente, la poeta entre el llanto y el canto se va a otro mundo, “se despeñaba/ en albatros y flecha india”. Ya reparé en la importancia de la figura del albatros dentro de la metapoésía y en particular en la de Mistral, simbolizando por una parte la libertad, la espiritualidad de alcanzar el cielo sobre el mar y que remite al poema de Baudelaire sobre los poetas. En el caso de la flecha, ésta “Simboliza el rayo solar, tanto en Grecia como en la América precolombina” (Cirlot 211). El sol a su vez es símbolo de vida, y de vida eterna, porque “no necesita morir para bajar a los infiernos; puede llegar al océano o al lago de las aguas inferiores y atravesarlos sin disolverse” (Cirlot 422). Por lo tanto, creo que Mistral

¹⁸³ La sal tiene un valor simbólico relacionado con la fertilidad, particularmente en el imperio romano. En el Antiguo Testamento la sal es considerada una ofrenda importante, y en el Nuevo Testamento, los apóstoles y los elegidos aparecen denominados como “sal de la tierra”. Maurice R. Bloch: “The social influence of salt”. *Scientific American* 209 (1): 88-96, 98. Nueva York, 1963.

intenta ilustrar con esa flecha, no sólo la libertad que adquiere al morir, y la caída que significa, sino además una caída hacia una vida eterna, lograda a través de la poesía.

Este poema sigue la línea de muchos que Mistral escribe sobre la mujer poeta y es coherente con los que ya conocíamos de “Locas mujeres”: la mujer adquiere este don que va hacia ella, sin que se lo proponga, y del cual no puede renegar porque en él encuentra dicha y espiritualidad. El dolor viene al volver a enfrentarse al mundo real, cotidiano, en el cual la poeta se siente extraña e incomprendida. Su lengua y su manera de vivir son otras. Por otro lado, su entrega a su arte y a su nueva vida, la obligan a dejar atrás a esa que ella fue alguna vez, pero este recuerdo, que parece perdido, vuelve a ella en el momento de su muerte y se conjuga con lo que ella es ahora. Por último, Mistral cree que la poesía la lleva a la eternidad, algo que de diferentes maneras expresa en todos sus poemas de corte metapoético.

3.Tradición y hermandad artística en *Almácigo*

Por último, para terminar este epílogo, me gustaría referirme brevemente al tema de la tradición que traté en extenso en el capítulo III. En *Almácigo* hay una serie de poemas cuyo tema son aquellos hombres que Mistral admiró como poetas y que pertenecen al canon poético latinoamericano y europeo, como es el caso de los poemas “Coloquio de Lolita Darío” (en honor a Rubén Darío), “Martí” en sus dos versiones, además del reconocimiento a Goethe en “padre Goethe”¹⁸⁴. Sin embargo, pese a este reconocimiento, hay un poema que vendría a ser el opuesto de “Elogio de la canción”. Me refiero al poema “Nosotras”, en que por primera vez en un poema Mistral se incluye dentro de una tradición de mujeres poetas. Me detendré sólo en algunas estrofas relevantes:

De montañas descendimos
o salimos de unas islas,
con olor de pastos bravos
o profundas salinas,
5 y pasamos las ciudades
hijas de una marejada

¹⁸⁴ Si bien no se refieren a poetas o escritores, hay también un par de poemas dedicados a héroes-políticos, uno a Bolívar y otro a Lincoln: “Padre Bolívar”, “Padre Lincoln II”.

o del viento de las encinas.
 En el Cristo bautizadas
 o en Mahoma de la Libia
 10 pero en vano maceradas
 por copal y por la mirra.

La que en pastos de pastores
 se llamaba Rosalía
 y la nuestra del gran río
 15 que mentábamos Delmira
 y las otras que vendrán
 por las aguas de la vida.

En estas estrofas, que corresponden a las dos primeras del poema, la hablante se refiere al origen diverso de las mujeres poetas, y que a pesar de haber sido bautizadas bajo distintas religiones, éstas no lograron someterlas. Luego alude a la poeta gallega Rosalía de Castro y a la uruguaya Delmira Agustini. A la segunda nombra en su artículo dedicado a Isadora Duncan y también en su conferencia del año 1938 en Montevideo.

En la sexta estrofa precisa la condición de la mujer poeta: una mezcla de Medea, arquetipo de bruja y hechicera, y de Canidia, bruja de la poesía romana:

La canción de silbo agudo
 calofría la campiña
 o parece ritmo seco
 de hierros en roca viva,
 pero es siempre la mixtura
 de Medea o de Canidia
 y Eva tiene muerto a Abel
 y a Caín en sus pupilas. (v.v. 38-45)

Esta cualidad de adivina, de bruja, acerca la visión de Mistral a la que denuncian Cixous y Clément en *A Newly Born Woman*, como fruto de un mito que ha querido históricamente condenar a la mujer, dándole la posibilidad ser o hechicera o histérica. Creo que el uso de este término por parte de Mistral, es un recurso de por un lado rebajarse a sí misma, pero por otro lado, una manera de expresar su rebeldía como mujer. Esto la hace

nombrar incluso a Eva, quien lleva a “Caín en sus pupilas”, es decir, la maldad, una característica que ella denuncia presente de la mujer poeta¹⁸⁵.

Por último, reconoce que pese a las diferencias entre ellas, a todas las une algo común:

Las más fuertes son amargas
y las más dulces transidas,
las más duras son Déboras
y las más tiernas Rosalías
y así erguidas o cegadas
todas una sangre misma
se nos rasga el secreto
de las sin razón venidas. (52-59)

La diferencia es en temperamento, en ser amarga o triste; dura como Débora o tierna como Rosalía. Débora aparece en el Antiguo Testamento, en el *Libro de los Jueces*, IV y V. Era una profetisa, poeta, el cuarto juez y el único mujer del Israel promonárquico. Es decir, no sólo era una dura jueza, era poeta y además profetisa, que es una característica que Mistral liga a menudo con la mujer poeta. La otra cara de la moneda es la poeta tierna, como Rosalía de Castro, que aparece mencionada por segunda vez en este poema. Al final, la hablante expresa que, pese a estas diferencias, todas comparten la misma sangre y un secreto, el mismo que apreció en “Me voy como en secreto”: el hecho de transgredir el destino que la sociedad les tenía reservado; el dedicarse a una labor dominada por los hombres. Finalmente, el venir “sin razón”.

Luego de esta breve revisión a algunos poemas de *Almácigo*, podemos concluir que aparecen en este volumen los mismos temas de índole metapoética que ocuparon a Mistral durante toda su labor creadora. La poesía, el quehacer poético, siguen siendo temas destacados. Encontramos, además, que las “locas mujeres” siguen siendo, la mayoría de las veces, un reflejo de la mujer poeta y artista, y por lo tanto, de la contadora. Pero además el tema de la tradición femenina que Mistral desarrolló más bien en su prosa, encuentra un correlato en el poema “Nosotras”, el único donde abiertamente se reconoce heredera y parte

¹⁸⁵ Así, la hechicera es, de acuerdo a estas autoras, “innocent, mad, full of badly remebered memories, guilty of unknown wrongs; she is the seductress, the heiress of all generic Eves” (6), lo que concuerda con la relación que Mistral hace de la mujer poeta con Eva.

de una tradición de poetas mujeres. Quién sabe si por esta misma razón, Mistral no se decidió a publicarlo nunca, cumpliendo así con su eterna dialéctica, presente también en los poemas analizados en este apartado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Mientras me encontraba realizando este proyecto, se produjo la muerte de la albacea y amiga de Mistral, Doris Dana, originando un debate sobre el destino final del legado de la poeta. Posteriormente, y una vez que la heredera de Dana decidiera enviar dicho legado a Chile, se publicaron *Almácigo*, una selección de los poemas inéditos de Mistral, y *Niña Errante*, un libro que contiene las cartas de Mistral a Doris Dana. La noticia sobre la homosexualidad de Mistral originó otro debate, exacerbado y coloreado por la prensa, interés que sin embargo, no obtuvo su poesía inédita¹⁸⁶.

Los hechos anteriormente descritos sólo vinieron a confirmar la importancia de rescatar la poesía de Mistral, de intentar, de alguna forma, que el interés por su biografía lleve al interés por su obra, la cual, como establecí en la introducción, si bien ha comenzado a ser rescatada con nuevas lecturas, dado el volumen y la complejidad de la producción mistraliana, aún queda mucho por descubrir. Mi trabajo surgió de ese interés, de aportar, aunque fuese mínimamente, con una lectura de su obra que, si bien no la cubría ni la englobaba en toda su extensión (algo que por lo demás sería completamente reduccionista), pudiera de alguna forma dar algunas luces sobre su visión sobre la poesía, la labor poética y sobre el lugar que ocupa dentro de un canon predominantemente masculino.

De esta forma surge la figura de la mujer poeta, la que nos ha permitido analizar un corpus importante de la producción mistraliana, a la vez que nos permitió relacionar de alguna manera su producción poética con la escrita en prosa. Siguiendo entonces la larga tradición de las “Artes Poéticas”, la indagación metapoética viene ser la perspectiva

¹⁸⁶ A este propósito realicé un análisis de los artículos salidos en la prensa del año 2007. Algunos de los titulares que incluyo a modo de ejemplo son: “**Escritores en guerra por misteriosa sexualidad de Gabriela Mistral. Las cartas a su amiga Doris Dana son, para muchos, una prueba más de la relación amorosa que hubo entre ambas mujeres**”. LUN, 28 octubre, p 2. Luego hay otros defendiendo su honor: “La controversia Sobre el engarce de vida y obra. **Gabriela Mistral: “Toda obra es autobiográfica pero no de la manera que ustedes creen” ¿El saber si Mistral era o no lesbiana provoca lectura o basura? Se la ha puerilizado, billeteado y mitificado; ahora se intenta lesbianizarla. Lástima enorme porque se pretende alzarla como pedestal y estandarte para los derechos de los homosexuales, mermándole su importancia de escritora con una causa que ella jamás amadrinara.**” EM, 28 octubre, E 4 –5. El crítico literario Camilo Marks pone los puntos sobre las íes “**Ella era profundamente heterosexual**”. “**Este tema ha sido enfocado por periodistas ignorantes y analfabetos**”, dice Marks. LUN, 28 octubre, p 3. De hecho, de todo el corpus analizado que incluyó a más de 120 artículos aparecidos en la prensa de Santiago y regiones, más del 60% centró su temática en la homosexualidad de Mistral, esto aún antes de la aparición de *Niña Errante*. El tema de su legado poético pasó a un segundo plano.

predominante en este trabajo, al menos en lo relativo a la poesía, acompañada de la teoría que ofrece a nuestra disposición la crítica literaria feminista, ya que ésta nos proporciona un instrumento importante para analizar la obra y la subjetividad de una mujer poeta que realiza su labor en una época y un medio que le es bastante adverso. Como apoyo al análisis de textos en prosa, la teoría del análisis crítico del discurso nos ofreció la posibilidad de observar la ideología de Mistral y su intento, por medio de la palabra, de hacerse un lugar dentro de las letras de su época.

Mi hipótesis inicial no era solamente que la preocupación metapoética era central en Mistral y que dentro de ella la figura de la mujer poeta nos proporcionaba una clave importante para acceder a la obra y la subjetividad mistraliana, sino que además la conciencia que Mistral tenía de su situación de minoría no sólo desde un punto de vista de género, sino también social y cultural, la lleva a desarrollar un proyecto, que acompañado de un indudable talento, la lleva ser la figura que es hoy en la poesía mundial. La figura central de dicho proyecto es la contadora, la que cuenta historias que traspasa oralmente, con las que recrea y mantiene vivas las tradiciones, a la vez que cultiva la espiritualidad de quienes la oyen. Mistral usa esta figura como inspiración de su propia obra a la vez que intenta crear una comunidad de mujeres que escriben a través del intercambio epistolar y personal con otras poetisas y artistas, en quienes se apoya, prestándoles, a medida que se hace más conocida, apoyo a las más jóvenes. No obstante, Mistral no olvida que para poder triunfar en el mundo patriarcal debe ser aceptada por la mayoría, y por eso desde el comienzo busca apoyo en figuras importantes del mundo poético (como vimos que lo hizo con Rubén Darío), y también intelectual y cultural.

En el primer capítulo, centré mi análisis en el tema de la poesía, consciente de la dificultad que era en muchos casos separar el tema metapoético de la figura de la mujer poeta. Así pude observar que en un primer momento y, como ocurre con muchas poetisas al comienzo de su carrera, Mistral intenta insertarse en una tradición masculina occidental en la forma y contenido de su poesía, para luego ir poco a poco desarrollando su propia visión sobre esta labor. Comprobé que si bien hay una dialéctica permanente en la poesía de Mistral, los poemas podían ser agrupados en dos grandes temas: el de la poesía como don y el de la poesía con dolor. Dentro del primer grupo, el don de la poesía adopta muchas

formas: canto, cuento, copa, reino, mar, flor, llama, viento. Este don lo tiene la poeta de suyo, es algo no pedido sino recibido, que le provoca alegría, paz, le da consuelo a ella y a los que pueden escuchar su canto y, sobre todo, la diferencia de los demás. La poesía es una labor que se realiza con esfuerzo, con dedicación, con soledad y con incompreensión, pero que permite alcanzar la trascendencia que la vida normal de una mujer de su época, no podía proporcionarle. Por otra parte, el dolor de la poesía surge precisamente de esa soledad, de la incompreensión y crítica recibida por el medio, pero sobre todo por la incapacidad que siente la poeta de desarrollar su don a la perfección. Ya que la poesía es equiparada en muchos casos a la fe cristiana y se la asocia a la espiritualidad, el no alcanzar la perfección en el oficio poético le genera sufrimiento por sentirse incapaz de trascender, por no poder alcanzar ese nivel espiritual que, ella cree, la poesía debe tener.

En el segundo capítulo analicé la figura de la mujer poeta, cuya inspiración Mistral toma de la contadora y la mujer fuerte del campo chileno. Observé que la figura de la maestra viene a ser la otra cara de la poeta, con cuya labor se equipara, ya que ambas son incomprendidas y tienen la responsabilidad de educar sobre todo el espíritu de quienes la rodean. La labor de maestra es la que contacta a la poeta con el mundo. A pesar de lamentarse por la incompreensión y el rechazo que ambas reciben, hay también un gran sentimiento de superioridad, un desprecio a la ignorancia de la gente que no logra valorarlas ni comprenderlas. La poeta es considerada un ser diferente en la poesía de Mistral: habla una lengua diferente, tiene un dios diferente, siente y vive de una manera diferente. Esto la lleva a identificarse con la naturaleza, con elementos vivos que sufren también la indiferencia del mundo. De la naturaleza además toma inspiración, ya que la lleva a mantener viva la memoria de los recuerdos de su infancia, algo que llena a la poeta de satisfacción y consuelo. También vimos que la entrega que la poeta hace en su poesía, la lleva a perderse ella misma porque muchas veces debe cantar cosas que no quiere. Otras veces no tiene qué cantar, pero como ésa es una actividad que no puede evitar, en ese caso se hace ella misma materia de su canto, al que nutre con su dolor. Sin embargo, pese a su entrega a esta tarea, la poeta reconoce que muchas veces se mueve como ciega por el mundo de la poesía, porque ni ella sabe con certeza adónde la lleva. También establecí en este segundo capítulo la importancia de la figura de la poeta / artista particularmente, en el

ciclo “Locas mujeres”, y cómo dicho grupo de poemas encuentra correlato en los escritos en prosa que Mistral hace sobre otras poetas o artistas. Por último establecí la diferencia de *Poema de Chile* con el resto de sus libros de poesía, ya que él, los límites de la ficcionalidad son más vagos, y la fantasma, voz implícita en estos poemas, es muchas veces la propia Lucila Godoy.

En el tercer capítulo me centré en la mujer artista y la tradición literaria y traté de mostrar cómo Mistral se inserta en un primer momento en la tradición masculina, para crear paulatinamente una tradición paralela de mujeres artistas. Mostré también que los recados poéticos crean un puente entre la poesía y la prosa de Mistral, al privilegiar la oralidad que ella relaciona con la contadora. Los recados se constituyen así en un puente entre el momento inicial de imitación y un momento posterior en que Mistral encuentra un estilo propio. La figura de la contadora, que aparece en su prosa, es básicamente la de una mujer artista, destacada en su tiempo, que ejerce una maternidad espiritual, que tiene la labor de rescatar las tradiciones, la memoria y la infancia por medio de su obra. Todo esto lo realiza por medio de un lenguaje simple y directo, que la acerca a la oralidad. Hay en estos artículos una ideología implícita que intenta no sólo crear una tradición de mujeres, una hermandad artística, sino también, definir la posición de la propia Mistral dentro de este mundo literario y patriarcal. De esta manera, ella destaca en las otras (todas mujeres que ella admira), las características por las cuales ella misma quiere ser reconocida. La prosa entonces viene a ser la otra cara de su proyecto, ya que si bien pertenece a un género discursivo diferente, sirve de complemento a las ideas que encontramos en su metapoésía. Por último, a través de las dedicatorias y la correspondencia de Mistral, intenté probar que ella sabía exactamente lo que hacía al intentar apoyarse en una red de escritores hombres, en gente con poder, y en mujeres destacadas, al menos en un primer momento, para luego ella misma ejercer una especie de protectorado sobre escritoras y escritores más jóvenes.

En el Epílogo (especie de actualización y preconclusión), analicé una muestra de poemas pertenecientes a *Almácigo*, los poemas inéditos de Mistral encontrados en las cajas que fueron enviadas a Chile después de la muerte de Doris Dana. En los poemas que componen dicho libro pude encontrar la misma preocupación metapoética siempre presente

en la obra de Mistral, la misma visión sobre la poesía y la poeta con una inclusión a ratos más explícita en una tradición de mujeres artistas.

Para terminar, de más está decir que mi lectura es una propuesta que requiere ser ampliada y profundizada, y que si bien prueba ser productiva, en ningún caso cubre la extensa y compleja obra de Gabriela Mistral.

Por último, finalizo este trabajo con la esperanza de que, ya pasada la polémica sobre la homosexualidad de Mistral, comience a haber un cambio real en la apreciación de su figura y de su obra. Si bien tal como dice Hartley (1982) el rol de la persona que escribe noticias hoy refleja las presiones económicas para hacer de ellas un bien rentable, para tener más público y en algunos casos más publicidad (87), creo que es importante ser más cautos y cuidar lo que tenemos. La prensa es un medio importante que podría ayudar a generar un cambio en la imagen y en el interés sobre la obra de Gabriela Mistral. No me parece casual que el concurso “Grandes chilenos” haya sido casi la última de la lista.

Por supuesto, el rol del gobierno y de los programas de educación es clave para lograr este cambio de imagen, este interés que debe ir más allá de querer acumular todo lo que podamos de Mistral para quede arrumbado en una sala de la Biblioteca Nacional. Hay que rescatar la obra de Mistral con toda su complejidad y diversidad, su figura como una persona que superó obstáculos insondables para una mujer de su tiempo y de su condición social.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Gabriela Mistral

Almácigo. Poemas inéditos de Gabriela Mistral. Edición y compilación Luis Vargas Saavedra. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.

Antología Mayor. Cartas. Santiago: Cochrane S.A., 1992. Tomo III.

Bendita mi lengua sea: diario íntimo de Gabriela Mistral. Compilación y prólogo de Jaime Quezada. Santiago: Planeta, 2002.

Cartas de amor y desamor. Santiago: Andrés Bello, 1999.

Desolación. Texto completo. Prólogos de Roque Esteban Scarpa, Alone, Pedro Prado, Instituto de las Españas. Santiago: Andrés Bello, 2000.

Desolación: poemas de Gabriela Mistral. New York: Instituto de las Españas, Estados Unidos, 1922.

Desolación. Santiago: Nascimento, 1923.

“Disertación de Gabriela Mistral en Curso de verano Montevideo 1938 [Grabación]: [Voz de la autora]”. Archivo de Música, Biblioteca Nacional.

Gabriela piensa en... Selección de prosas y prólogo Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1978.

Gabriela Mistral, su prosa y poesía en Colombia. Compilación y prólogo de Otto Morales Benítez. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2002. Tomo I.

Gabriela Mistral Victoria Ocampo Esta América Nuestra. Correspondencia (1926-1956). Introducción y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer. Argentina: Editorial El Cuenco de Plata, 2006, p11.

Lagar II, Santiago: Dibam, 1992.

“La instrucción de la mujer”. *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui.* Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.

La tierra tiene la actitud de una mujer, Selección y prólogo de Pedro Pablo Zegers, Santiago: RIL, 1999.

Lecturas para mujeres. Gabriela Mistral (1922-1924), México: Editorial Porrúa, 1988 (7ma edición).

Niña errante. Cartas a Doris Dana. Edición y prólogo de Pedro pablo Zegers B. Santiago: Lumen, 2009.

Poema de Chile. Prólogo de Jaime Quezada. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.

Poesías completas, Estudio preliminar de Jaime Quezada, Santiago: Andrés Bello, 2004.

Ternura. Canciones de niños. Madrid: Saturnino Calleja, 1924.

Ternura. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945.

Obras sobre Gabriela Mistral

Adriasola, María Teresa. “Gabriela Mistral y la naturaleza. La Tala y el Floreo”. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral.* Raquel Olea y Soledad Fariña (eds). Santiago: Cuarto propio, 1990. (109-116)

Alegría, Ciro. *Gabriela Mistral íntima.* Lima: Universo, sin año.

Alegría, Fernando. *Genio y figura de Gabriela Mistral.* Buenos Aires: Eudeba, 1966.

Arce de Vázquez, Margot. *Gabriela Mistral, the poet and her work.* New York University Press, 1964

Bahamonde, Mario. *Gabriela Mistral en Antofagasta: Años de forja y valentía.* Santiago: Nascimento, 1980.

Carrasco, Iván. “Poema de Chile: un texto pedagógico”. *Revista Chilena de Literatura* 56. 2000. (17-25)

Carrión, Benjamín. *Santa Gabriela Mistral.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.

Concha, Jaime. *Gabriela Mistral.* Madrid: Ediciones Júcar, 1987.

Cuneo, Ana María. *Para leer a Gabriela Mistral.* Santiago: Cuarto propio, 1998.

Dana Doris. Prólogo. *Poema de Chile* (Gabriela Mistral). Santiago: Pomaire, 1967.

Daydí-Tolson, Santiago. *El último viaje de Gabriela Mistral.* Santiago: Editorial: Aconcagua, 1989.

Falabella, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo?* Santiago: LOM, 2003.

Fariña, Soledad y Raquel Olea (eds.) *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral.* Santiago: Cuarto propio, 1990.

- Figuroa, Virgilio. *La divina Gabriela*. Santiago: El Esfuerzo, 1933.
- Figuroa, L., Silva K., Vargas P. *Tierra, indio, mujer. Pensamiento social de Gabriela Mistral*. Santiago: LOM, 200.
- Fiol-Matta, Lucia. *A Queer Mother of the Nation: the state and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University Minnesota press, 2002.
- Franco, Jean. "Loca y no loca. La cultura popular en la obra de Gabriela Mistral". En *Re-leer hoy a Gabriela Mistral*. Universidad de Santiago, 1997.
- Garrido, Lorena. "Storni, Mistral, Ibarbourou: encuentros en la creación de una poética feminista. *Documentos Lingüísticos y Literarios* n° 28, 2005. (34-39)
- Giordano, Jaime. "Locas mujeres": ¿locas? *Taller de letras*, 17, 1989. (43-49)
- Guillén, Palma. Prólogo. *Desolación, Ternura, Tala, Lagar*, de Gabriela Mistral. México: Porrúa, 1998.
- Prólogo. *Lecturas para mujeres*. Gabriela Mistral (1922-1924), México: Editorial Porrúa, 1988 (7ma edición).
- Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago: Ediciones del centro de estudios Humanísticos, 1984.
- Horan, Elizabeth y Meyer, Doris. *Gabriela Mistral Victoria Ocampo Esta América Nuestra. Correspondencia (1926-1956)*. Introducción y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer. Argentina: Editorial El Cuenco de Plata, 2006, p11.
- Ladrón de Guevara, Matilde. *La rebelde Gabriela*. Santiago: Araucaria, 1984.
- Lillo, Gastón y J. Guillermo Renart (eds.) *Re-leer hoy a Gabriela Mistral: Mujer, historia y sociedad en América Latina*, , Ottawa: Legas, 1997.
- Marchant, Patricio. *Sobre árboles y madres: poesía chilena*. Santiago: Gato Murr, 1984.
- Martínez S., María Ester, "Crítica Literaria en Recados de Gabriela Mistral". *Taller de Letras*, N° 24 (1996), p. 79-86
- Münnich, Susana. *Gabriela Mistral: Soberbiamente transgresora*. Santiago: LOM, 2005.
- Nanfíto, Jacqueline Clare. "Gabriela Mistral's prose: the poetic mapping of cultural identities and feminine subjectivities". *Revista de Estudios Hispánicos*, U P Rico, año XXVI, número 1, 1999 (115-125)

Nómez, Naín. “Gabriela Mistral y la poesía femenina de principios de siglo en Chile”, en: *Re-leer hoy a Gabriela Mistral*, Gastón Lillo y J. Guillermo Renart (eds.) Universidad de Ottawa, 1997.

Oelker Dieter, “Gabriel Mistral: poesía enigmática / poesía dialéctica”. *Acta Literaria. Seminario la obra de Gabriela Mistral*. Concepción: Universidad de Concepción, 1989. (95-107).

Olea, Raquel. “Otra lectura de ‘La Otra’”. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Raquel Olea y Soledad Fariña (eds). Santiago: Cuarto propio, 1990. (153-160)

--- *Como traje de fiesta. Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral*. Santiago: Editorial USACH; 2009.

Ortega, Eliana. “Amada amante: discurso femenino de Gabriela Mistral”. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Raquel Olea y Soledad Fariña (eds). Santiago: Cuarto propio, 1990. (133-138)

Oyarzún, Kemy. “Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral”. *Revista Nomadías* número 3, Santiago: Cuarto propio, 1998.

Pinto, Patricia. “La mujer en Poema de Chile: entre el decir y el hacer de Gabriela”. *Acta Literaria* n° 14, 1989. (25-43)

Pizarro, Ana, “Mistral, ¿Qué modernidad?”, *Re-leer hoy a Gabriela Mistral: Mujer, historia y sociedad en América Latina*, Gastón Lillo y J. Guillermo Renart (eds.), Ottawa: Legas, 1997. (43-52)

--- *Gabriela Mistral: El proyecto de Lucila*. Santiago: LOM, 2005.

Quezada, Jaime. Prólogo a *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.

Rodig, Laura. “Presencia de Gabriela Mistral”. *Anales de la Universidad de Chile*, 106, 1957 (282-292)

Rodríguez, Mario. “El lenguaje del cuerpo en la poesía de la Mistral”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 23, 1984 (116-128)

Rojo, Grínor, *Dirán que está en la gloria...(Mistral)*, Santiago: Fondo de cultura económica, 1997.

Salomone, Alicia y Doll, Darcie, “La literatura menor de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: la prosa epistolar y las alianzas”, en Mágara Russotto (editora), *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Editorial Equinoccio – Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2006, pp. 291-306.

- Teitelboim, Volodia. *Gabriela Mistral: Pública y secreta*. Santiago: Sudamericana, 1996.
- Trevizán, Liliana. “Deshilando el mito de la maternidad”. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago: Cuarto propio. Segunda edición, 1997. (119-128)
- Valdés, Adriana. “Identidades tráfugas”. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Raquel Olea y Soledad Fariña (eds). Santiago: Cuarto propio, 1990.
- Vargas Saavedra Luis, *El otro suicida de Gabriela Mistral*, Santiago: Universidad Católica, 1985.
- Von Dem Bussche. *Visión de una poesía*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1957.
- *Proyecto preservación y difusión del legado de Gabriela Mistral*. (Con Magda Arce) Santiago: Universitaria, 1993.
- Zaldívar, María Inés, “Gabriela Mistral y sus ‘locas mujeres’ del siglo veinte”. *Taller de Letras* n° 38, (2006), p.165-180.
- Zegers, Pedro Pablo. “Infancia y Valle de Elqui en Gabriela Mistral”. *Re-leer hoy a Gabriela Mistral: Mujer, historia y sociedad en América Latina*, Gastón Lillo y J. Guillermo Renart (eds.), Ottawa: Legas, 1997. (127-145)

Bibliografía teórica e historiográfica consultada

- Aguirre, Raúl Gustavo. *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983.
- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- Aleixandre, Vicente. *Antología total*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Alleau, René. *Aspects de l'alchimie traditionnelle*. París: Les Éditions de Minuit, 1953.
- Arévalo Martínez, Rafael. *El hombre que parecía caballo y otros cuentos*, edición crítica de Dante Liano, ALLCA Universidad de Costa Rica, 1997. Nota filológica preliminar, p XXXVII.
- Assiter, Alison. *Enlightened Women. Modern Feminism in a Postmodern Age*. London and New York: Routledge, 1996.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- *La poética de la ensoñación*. Segunda edición en español, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Bakhtin, M. *Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. London, New York: E. Arnold, 1994.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Bello, Andrés. *Gramática de la lengua castellana*. Notas de Rufino J. Cuervo. Buenos Aires: Sopena, 1958 (Quinta edición)
- Benett, Paula. *My Life a Loaded Gun*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1986.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008.
- Berthelot, René. *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*. París: Payot, 1949.
- Berenguer, C. y Brito, E. (Editoras) *Escribir en los bordes. Congreso nacional de literatura femenina latinoamericana, 1987*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Bloch, Maurice. "The social influence of salt". *Scientific American* 209 (1): 88-96, 98. Nueva York, 1963.
- Bradley, Andrew. *Oxford lectures on poetry*. London: Mac Millan and Co., 1963.
- Bremond, Henri. *Le poésie pure*. París: Bernard Grasset, 1926.
- Boyne, R. *Foucault and Derrida: The other Side of Reason*. London: Unwin Hyman, 1990.
- Buckley, Jerome H. *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. New Jersey: Replica books, 2000.
- Burin, Mabel y Dio Bleichmar, Emilce, (eds). *Género, psicoanálisis y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Calderón, Alfonso. *Oficina de mujeres extraviadas. Escritoras, cortesanas, actrices y otras señoras y señoritas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- Calefato, Patricia. "Génesis del sentido y horizonte de lo femenino", en *Feminismo y teoría del discurso*, Giulia Colaizzi (ed.), Madrid: Cátedra, 1990.
- Castagnino, Raúl. *Fenomenología de lo poético*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- Castillo, Debra. *Talking Back: Towards a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

- Castro-Klarén, Sara. “ La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán Inc., 1997. (27-43)
- “The novelness of a possible poetics for women”. *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso- Brazilian feminist literary criticism*. Hernán Vidal (ed.) Series Literature and Human rights nº 4, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. (95-106)
- Chodorow, T. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Cernuda, Luis. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1985.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 7ma edición, 2003.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa” (1975). *Feminism. An anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn Warhol, Diane Price Herndl (eds.), New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007. (347-362)
- Cixous, H. And Clément, C. *The Newly Born Woman*. Trans. Wing, B. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Colaizzi, Giulia. “Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate”. *Feminismo y teoría del discurso*, Giulia Colaizzi (ed.), Madrid: Cátedra, 1990.
- Coseriu, Eugenio. “Lenguaje primario y metalenguaje”, *Teoría del lenguaje*. Santiago: Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas, 1972. (14-32)
- Crowley Jack, Dana. *Silencing the self: Women and Depression*. Harper Collins, 1993.
- Cook, Barbara. “Introduction: Nature Writing from the Feminine”. *Women Writing Nature*. Barbara J. Cook (ed.), Plymouth: Lexington Books, 2008. (1-6)
- Corbata, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en América Latina*, Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Cuddon, J.A. *Literary Terms and Literary Theory*. London: Blackwell Publishers, 1998.
- Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Darío, Rubén. *Azul*. Santiago: Andrés Bello, 1978.
- De Castro, Rosalía. *Obras completas*. Madrid: Turner, 1993.

Díaz-Diocaretz, Myriam. "Sieving the matriheritage of the sociotext". *The Difference Within: Feminism and Critical Theory*. Elizabeth Meese y Alice Parker (eds.) Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins P C, 1989. (115-147)

Diccionario de Botánica. P. Font Quer (Dir.). Barcelona: Labor, 1953.

Dimen, Muriel. "Power, Sexuality, and Intimacy". *Gender/ Body/ Knowledge. Feminist Reconstruction of Being and Knowing*. Bordo y Jaggar Eds. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989.

Eliade, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

Fairclough, Norman, *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*. Essex: Longman, 1995.

--- *Language and Power*. Essex: Longman, 2001.

--- *Analysing Discourse. Textual analysis for Social Research*. London and New York: Routledge, 2003.

Felman, Shoshana. "Women and madness": The critical phallacy" (1975). *Feminism. An anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn Warhol, Diane Price Herndl (eds.), New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007. (7-20)

Flax, Jane. *Psicoanálisis y feminismo*. Pensamientos fragmentarios. Madrid: Cátedra, 1995.

Flores, Ángel (ed) *Spanish poetry, A dual- Language anthology 16th –20th Centuries*. New York: Dover, 1998.

Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications, 1972.

Frazer, James. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Freud, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 1970.

García Jordán, Pilar. *Las raíces de la memoria: Amèrica Llatina, ahir i avui, Cinquena Trobada, Debat*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 1996.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Gill, Jo. *Women's Poetry* (Edinburgh Critical Guides series). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Gilligan, Carol. "Introduction" (IX-XIV) *Analyzing the different Voice*. Fisher y Silber (Eds), Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, 1998.

- Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1956.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Antología poética*. La Habana: Editorial letras cubanas, 1983.
- González Allende, Iker. "Entre la modestia y el orgullo: las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado". *Decimonónica*, N°1, 2004. (33-51)
- González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán Inc., 1997.
- Gilbert and Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- *Shakespeare's Sisters: Feminist essays on Women Poets*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Hartley, John. *Understanding News*, London: Methuen, 1982.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Traducción y prólogo de Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Hjemslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language (1943)*. Baltimore: Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics (IJAL Memoir, 7) (2nd OD (slightly rev.): Madison: University of Wisconsin Press, 1961. Dt.: Hjelmslev 1974.
- Hübner Bezanilla, Sara. "Del diario íntimo de Magda Sudermann". *Revista de artes y letras*. Santiago: Ediciones de Artes y Letras, 1918 n° 3 (1 mayo 1918).. 223-226
- Huidobro, Vicente. *Sus mejores poemas*. Santiago: Zig-Zag, 1984
- Hughes, Christina. *Key Concepts in Feminism and Theory Research*. London, California, New Delhi: Sage, 2002.
- Hugo, Víctor. *Prólogo a Cromwell*. Barcelona: Ediciones península, 1971 (19-94)
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- *This Sex Which is not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.
- *Sexes and genealogies*. New York: Columbia University Press, 1993.
- *Ser dos*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Huneus, Carlos, Lanas, María Paz. "Ciencia política e historia. Eduardo Cruz Coke y el estado de bienestar en Chile (1937- 1938), 2002.

- Hunt, Alex. "Modernist Women, Snake Stories, and the Indigenous Southwest: An Ecofeminist Politics of Creation and Affirmation". *Women Writing Nature*. Barbara J. Cook (ed.), Plymouth: Lexington Books, 2008. (7-20)
- Jakobson, Roman "Lingüística y poética". *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile: los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 1996.
- Klimpel, Felicitas. *La mujer chilena. (El aporte femenino al progreso de Chile): 1910-1960*. Santiago : Andrés Bello, 1962.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*, London: Tavistock, 1977.
- Lagmanovich, David. "Las artes poéticas de Neruda". *Espéculo* (Universidad Complutense de Madrid), nº 28.
- Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán Inc., 1997.
- Mallarmé, Stephan. *Oeuvres completes*. Gallimard, 1945.
- Madariaga, C., Abello, R. Sierra, O.; Magdenzo, S. *Redes sociales: infancia, familia, comunidad*. Colombia: Universidad del Norte, 2003.
- Martínez Gómez, Juan. "El libro-galería como manifiesto en la vanguardia peruana. (Alberto Hidalgo y Alberto Guillén", Juan Martínez Gómez). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº26 II, Servicio de publicaciones, UCM, Madrid, 1997.
- Mattelart, M. *La cultura de la opresión femenina*. México: Serie Popular Era. 1977.
- Medeiros Lichem, María Teresa. *Reading the feminine voice in Latin American women's fiction*. New York: Peter Lang Publishing, Inc. 2002.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6.^a ed., corregida y aumentada [de *Poesía juglaresca y juglares*, 1924], Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957.

- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Editorial Cátedra, 1988.
- Montes, Hugo. *Para un curso de poética. De Platón a Neruda*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1985.
- Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing*. London, Chicago, Sydney: Pandora, 2000.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*, Santiago: LOM, 2000, Tomo II.
- Oyarzún, Kemy. "Edipo, autogestión y producción textual: notas sobre crítica literaria feminista". *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso- Brazilian feminist literary criticism*. Hernán Vidal (ed.) Series Literature and Human rights nº 4, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. (587-623)
- Paz, Octavio. *Cuadrivio: Darío: López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación del 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.
- *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética*. (Generación de los 50- Novísimos). Madrid: Visor, 2007.
- Poéticas: Aristóteles; Horacio; Boileau; Gilles*, Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Poe, Edgar Allan. *Essays and reviews*. New York: Literary Classics of the United States Inc, 1984
- *Poesía completa*. Edición bilingüe. Arturo Sánchez (trad), Barcelona: Ediciones 29, undécima edición, 2001.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Volumen 8.
- Robinson, Lillian. "Treasure our text: Feminist Challenges to the Literary Canon" (1983). *Feminism. An anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn Warhol, Diane Price Herndl (eds.), New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007. (115-128)
- Sánchez Torre, Leopoldo. "Metapoesía española contemporánea: 'celadas' novísimas y complicidades realistas". *Revista Anthropos*, nº 208, 2005. (115-121)

- Schweickart, Patrocino. "Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading" (1986). *Feminism. An anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn Warhol, Diane Price Herndl (eds.), New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007. (607-634)
- Schimmel, Anne Marie. *Deciphering the signs of God: a Phenomenological Approach to Islam*. State University of New York Press, 1994.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- Showalter, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Expanded Edition. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.
- . "Toward a Feminist Poetics," *Women's Writing and Writing About Women*. London: Croom Helm, 1979.
- . "Feminist Criticism in the Wilderness," *Critical Inquiry* 8. University of Chicago: Winter, 1981.
- Storni, Alfonsina. *Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Prólogo de delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 2001.
- Torres Bodet, Jaime. *Canciones*. México: Editorial Cultura, 1922.
- Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán Inc., 1997. (22-26)
- Traverso, Ana. "Construcción del canon poético masculino/femenino (entre la década del los cincuenta y los setenta)". *Anales de Literatura Chilena*, N°10, 2008. (101-117)
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998.
- Vaz Ferreira, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1956.
- Violi, Patricia. "Sujeto lingüístico y sujeto femenino". *Feminismo y teoría del discurso*, Giulia Colaizzi (ed.), Madrid: Cátedra, 1990.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London and New York; 2nd edition, 1988.
- Weedon, C. *Feminism, Theory and the Politics of Difference*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Woolf, Virginia. *A Room of one's Own*. New York: Quality Paperback Book Club, 1992. Copyright 1929 by Harcourt brace Jovanovich, Inc.
- Yorke, Liz. *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*. New York: Routledge, 1991.

