

EL MITO DE ORFEO Y EL "POEMA DE CHILE" DE GABRIELA MISTRAL

por Iván Carrasco Muñoz

Universidad Austral de Chile

PRELIMINARES

Hace veinte años Gabriela Mistral falleció lejos de su tierra, en un hospital neoyorquino. Bajo cielos extraños, en medio de palabras ajenas, en su conciencia se hacía cada vez más lúcida la imagen añorada y querida de su tierra, multiplicada en innumerables variantes de color, tiempo, espacio, volumen... Doris Dana nos recuerda:

"... Durante los últimos veinte años de su vida tuvo una preocupación continua: escribir poemas sobre toda suerte de asuntos relacionados con su país: cantar sus plantas, animales, los ríos, el mar, los lugares y sensibilizar los problemas del campesino y la reforma agraria; escribir para ella estos poemas no fue un afán literario, sino una necesidad vital.

El frecuente recuerdo de su patria la movía a escribir lo que evocaba. Y cada vez que un chileno la visitó o en las cartas que escribía a sus connacionales, solicitaba información de algún nombre, la descripción de un animalito o de una planta, con un afán apasionado por penetrar el ser mismo de la historia natural de Chile y de todos los problemas de su tierra"¹.

Así se produjo la escritura de *Poema de Chile*, uno de los textos decisivos de la lírica hispanoamericana de la segunda mitad de nuestro siglo; en él Gabriela Mistral propone un nuevo verosímil lírico, válido para mostrar su particular poesía y la vinculación polémica de ésta con el sistema literario vigente².

¹"Al lector", en Mistral, Gabriela: *Poema de Chile*, Barcelona, Pomaire, 1967; prólogo que aparece en la edición en rústica. Todas las citas del libro se hacen por esta edición de 244 pp.

Para explicar este aspecto de la creación mistraliana, tomaremos "Hallazgo", poema inicial del volumen, como texto básico de la demostración, conectándolo con otros textos y elementos de su obra (cuando sea necesario). No se trata de efectuar una lectura completa del texto, menos aún del libro, sino únicamente de señalar aquellos aspectos que interesan para plantear la problemática apuntada. Para mayor comodidad, transcribiremos el poema íntegro, numerando sus versos³:

"1 *Bajé por espacio y aires*
 2 *y más aires, descendiendo,*
 3 *sin llamado y con llamada*
 4 *por la fuerza del deseo,*
 5 *y a más que yo caminaba*
 6 *era el descender más recto*
 7 *y era mi gozo más vivo*
 8 *y mi adivinar más cierto,*
 9 *y arribo como la flecha*
 10 *éste mi segundo cuerpo*
 11 *en el punto en que comienzan*
 12 *Patria y Madre que me dieron.*

13 *¡Tan feliz que hace la marcha!*
 14 *Me ataranta lo que veo*
 15 *lo que miro o adivino*
 16 *lo que busco y lo que encuentro;*
 17 *pero como fui tan otra*

³La noción de "verosímil" se refiere a un tipo de discurso condicionado como "posible real" —si se quiere de pseudo realidad— por un sistema de reglas (género), la opinión común o un conjunto de procedimientos retóricos que ocultan las leyes del discurso para hacerlas aparecer como leyes de la realidad; esta clase de discurso (a la cual pertenece el discurso literario) tiene un tratamiento inicial en la Poética clásica (especialmente Aristóteles), se desarrolla luego en la tradición crítica francesa del siglo XVII y ha sido retomado en la actualidad por los estructuralistas europeos. Estos últimos han aplicado el concepto de verosímil al análisis estructural del relato (literario, fílmico, periodístico, etc.); en el presente ensayo se muestra la posibilidad de su empleo en la interpretación de la poesía mistraliana.

³Es necesario tener presente que el volumen completo consta de 77 poemas de forma romancesca, de variada extensión, que configuran una estructura narrativo-descriptiva de carácter dialógico. Aunque la muerte de la autora impidió la revisión final y la completación de poemas que se han publicados inconclusos, *Poema de Chile* ha conservado su sentido unitario a través de una organización coherente gracias a que Gabriela Mistral concibió con claridad el plan general de la obra y por ello Doris Dana y sus colaboradores pudieron rescatar la estructuración.

18 y tan mudada regreso,
19 con temor ensayo rutas,
20 peñascales y repechos,
21 el nuevo y largo respiro,
22 los rumores y los ecos.
23 O fue loca mi partida
24 o es loco ahora el regreso;
25 pero ya los pies tocaron
26 bajíos, cuestas, senderos,
27 gracia tímida de hierbas
28 y unos céspedes tan tiernos
29 que no quisiera doblarlos
30 ni rematar este sueño
31 de ir sin forma caminando
32 la dulce parcela, el reino
33 que me tuvo sesenta años
34 y me habita como un eco.

35 Iba yo, cruza-cruzando
36 matorrales, peladeros,
37 topándome ojos de quiscos
38 y escuadrones de hormigueros
39 cuando saltaron de pronto
40 de un entrevero de helechos,
41 tu cuello y tu cuerpecillo
42 en la luz, cual pino nuevo.

43 Son muy tristes, mi chiquito,
44 las rutas sin compañero:
45 parecen largo bostezo,
46 jugarretas de hombre ebrio.
47 Preguntadas no responden
48 al extraviado ni al ciego
49 y parecen la Canidia
50 que sólo juega a perdernos.
51 Pero tú les sabes, sí,
52 malicias y culebreos...

53 Vamos caminando juntos
54 así, en hermanos de cuento,
55 tú echando sombra de niño,
56 yo apenas sombra de helecho...
57 (¡Qué bueno es en soledades
58 que aparezca un Ángel-ciervo!)
59 Vuélvete, pues, huemulillo,

- 60 y no te hagas compañero
61 de esta mujer que de loca
62 trueca y yerra los senderos,
63 porque todo lo ha olvidado,
64 menos un valle y un pueblo.
65 El valle lo mientan "Elqui"
66 y "Monte grande" mi dueño.
- 67 Naciste en el palmo último
68 de los Incas, Niño-Ciervo,
69 donde empezamos nosotros
70 y donde se acaban ellos;
71 y ahora que tú me guías
72 o soy yo la que te llevo
73 ¡qué bien entender tú el alma
74 y yo acordarme del cuerpo!
- 75 Bien merece que te lleve
76 por lo que tuve de reino.
77 Aunque lo dejé me tumba
78 en lo que llaman el pecho,
79 aunque ya no lleve nombre
80 ni dé sombra caminando,
81 no me oigan pasar las huertas
82 ni me adivinen los pueblos.
- 83 Cómo me habían de ver
84 los que duermen en sus cerros
85 el sueño maravilloso
86 que me han contado mis muertos.
87 Yo he de llegar a dormir
88 pronto de su sueño mismo
89 que está doblado de paz,
90 mucha paz y mucho olvido,
91 allá donde yo vivía,
92 donde río y monte hicieron
93 mi palabra y mi silencio
94 y Coyote ni Coyote
95 hielos ni hielos me dieron.
- 96 ¿Qué año o qué día moriste
97 y por qué cruzas sonámbula
98 la casa, la huerta, el río
99 sin saberte sepultada?
100 Ve más lejos, sólo un poco

101 *más, donde está tu morada,*
 102 *al lugar adonde miras*
 103 *y te retardas, quedada.*
 104 *No respondas a los vivos*
 105 *con voz rota y sin mirada.*

106 *Se murieron tus amigos,*
 107 *te dejaron tus hermanas*
 108 *y te mueres sin morir*
 109 *de ti misma trascordada,*
 110 *y sueles interrogarnos*
 111 *sobre tu nombre y tu patria.*
 112 *Llegas, llegas a nosotros*
 113 *desde una estrella ignorada,*

114 *preguntando nuestros nombres,*
 115 *nuestro oficio, nuestras casas.*
 116 *Eres y no eres; callamos*
 117 *y partes, sin dar, hermana,*
 118 *tu patria y tu nombre nuevos,*
 119 *tu Dios y tu ruta larga,*
 120 *para alcanzar hasta ellos,*
 121 *hermana perdida, Hermana.*

1. LA ASUNCIÓN DEL MITO

Debido a la forma métrica elegida (el romance), a la extensión del poema y a la necesidad de situar al lector con respecto a la totalidad de la composición y del libro, la enunciación muestra un marcado carácter narrativo, sobre todo al comienzo de "Hallazgo". El yo que enuncia el poema se define como expositor de su propia historia⁴; además de fundir hablante y personaje en un mismo ser, el *Poema de Chile* también intenta identificar a éste

⁴Se hace necesaria una clarificación del "género" literario de *Poema de Chile*, que presenta evidentes rasgos poco convencionales. P. ej. en "Hallazgo", el hablante empieza narrando (estrofas 1-3), luego se dirige al indiecito (estrofas 4-5 y parte de la 3), después al huemul (estrofa 6), habla consigo misma en estrofa 9, sin perder en ningún momento la interiorización de lo enunciado; además, la presencia de un segundo hablante que apela al primero le confiere con mayor fuerza cierta dimensión dramática. Pienso que esta extraña condición genérica, evidente a través de todo el volumen, debe examinarse a la luz de las ideas de Gabriela Mistral sobre los poemas extensos (véase, p. ej., Nota sobre "Dos himnos", de Tala) y de su actitud frente a la literatura en general (Cf., p. ej. "Cómo escribo", en *Páginas en prosa. Gabriela Mistral*, 2ª ed. Bs. As. Kapelusz, 1965, pp. 1-3 (selección de José Pereira); recogido por Alfonso Calderón en *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Santiago, Universitaria, 1970, pp. 271-272).

con el autor empírico del texto⁵. Este rasgo aparece explícito en varias ocasiones, de dos maneras diferentes: haciendo suyos el nombre y el seudónimo de Gabriela Mistral⁶ y atribuyéndose características propias de ella, como el lugar de nacimiento, entre otras⁷:

*“El valle lo mientan ‘Elqui’
y ‘Monte grande’ mi dueño”*

(vv. 65-66).

De este modo, la mujer-hablante del poema (que seguiremos llamando Gabriela, pero sin confundirla con Gabriela Mistral autora) se presenta en el poema como si fuera la misma persona que ha escrito el texto, mezclando los niveles de la ficción y de la realidad en un ámbito mayor de significación. Este afán de romper las fronteras entre realidad imaginaria y fáctica para crear una realidad distinta en que arte y vida parezcan estar integrados en una misma dimensión, junto a otros recursos que cumplen una función semejante (el uso de citas textuales, de notas explicativas al texto de los poemas y dedicatorias a seres del mundo real, la apelación al hablante, etc.), demuestra el propósito de crear un nuevo verosímil lírico, invalidando la concepción vigente que exige una rigurosa separación entre arte y vida⁸.

No nos detendremos en caracterizar la forma de enunciación del poema, puesto que el objetivo del trabajo es otro, sino tomaremos en cuenta sólo los rasgos pertinentes al desarrollo de éste.

El hablante Gabriela inicia el poema dando explicaciones sobre su situación en el momento de hablar (vv. 1-7); indica que viene llegando de otro lugar, dando a entender que viene volando⁹, aunque identifica esta actividad con la de caminar (v. 5).

⁵Sobre la diferencia entre yo ficticio y yo del autor se ha dicho mucho en los estudios de orientación estructuralista y fenomenológica; entre los últimos, me parece de importancia decisiva la triple precisión propuesta por Félix Martínez de autor empírico, autor ideal y hablante ficticio (en *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Ediciones de la U. de Chile, 1960, o Barcelona, Seix Barral, 1972, Tercera Parte, Cap. II).

⁶En “Tordos” el hablante señala que su nombre de infancia es “Lucila”; en “El mar” el niño indígena dice dirigiéndose a la mamá: “Mentaste, Gabriela, el Mar...”.

⁷Tales como los espacios habitados por Lucila Godoy (Cf. “Valle de Elqui”, entre otros), o familiares (como Yin-Yin, véase “Canción de cuna del ciervo” y nota de Hugo Montes al respecto).

⁸Recuérdese que hacia 1904, cuando Gabriela Mistral empezaba a publicar, en Chile predominaba la escuela modernista, a la cual ella se adscribió sólo parcialmente (al respecto Cf. Montes, Hugo: *Poesía actual de Chile y España*, Barcelona, Sayma, 1963, Cap. II y III).

⁹Este rasgo (volar) junto a otros (como el carácter profético que se arroga Gabriela, por ejemplo) le otorgan un cierto aire chamánico. Esta imagen

Viene desde arriba y por ello su viaje implica un descenso (vv. 1-2, 6). No viene determinada por ninguna fuerza exterior, sino impulsada por su propia voluntad. Por esta causa, su traslado la llena de regocijo y entusiasmo; no es un viaje triste, un peregrinar doliente por lo que se ha perdido, sino un movimiento vital, ansioso por llegar a la meta, urgente, arrebatado, sin cansancio ni sufrimiento:

*"¡Tan feliz que hace la marcha!
Me ataranta lo que veo
lo que miro o adivino
lo que busco y lo que encuentro"*

(vv. 13-16).

Gabriela indica que el viaje es un regreso a un lugar muy querido, abandonado hace tiempo, por lo que se maravilla ("ataranta") descubriendo con gozo la hermosura de la naturaleza, contemplando cosas que el común de las personas no alcanza siquiera a percibir en la vida diaria ("gracia tímida de hierbas", "unos céspedes tan tiernos"); este lugar, su "dulce parcela" o "reino", lo ha habitado durante sesenta años.

Luego, comunica el encuentro con los que serán sus compañeros de camino: un niño indígena atacameño y un huemulito (vv. 35-58). Al interrogarnos sobre el destino y la naturaleza del viaje de este trío tan especial por nuestro territorio, descubriremos la significación profunda del *Poema de Chile* en uno de sus aspectos.

El encuentro se ha producido "en el punto en que comienzan / Patria y Madre que me dieron". Hasta aquí, el viaje puede ser considerado como un hecho habitual, al interpretar a la mujer como un viajero que retorna al lugar de origen. Sin embargo, no se trata solamente de una persona que vuelve a visitar de nuevo un lugar determinado con fines turísticos o afectivos, por dos razones: primero, porque Gabriela tiene una concepción sacralizada de la naturaleza, por lo que su viaje tiene connotaciones rituales, de peregrinaje, y segundo, porque la mujer que va a realizar el viaje está muerta¹⁰.

de Gabriela-chamán ha sido desarrollada por Antonio Skármeta en su cuento "Una vuelta en el aire", que integra el volumen *Desnudo en el tejado*, Bs. As., Sudamericana, 1969, pp. 69-92; véase sobre todo pp. 73, 79 ("...te imaginas, amigo (me hablaba a mí) volando sobre América como un ángel, te imaginas, los indios asustados refugiándose en sus chozas de la vieja fantasma..."), 88-89, 91-92.

¹⁰Sobre el mito existe una amplia gama de estudios, proveniente de diversas áreas del saber de la Antropología, los trabajos de Lévi-Bruhl (*La men-*

Veamos lo primero. Gabriela Mistral concibe a la Patria como una Madre (v. 12); el espacio patrio para ella es un lugar animado, provisto de cualidades genésicas. La identificación de "patria" con "madre" nos revela esta concepción. Chile no es un simple territorio organizado según normas legales determinadas por los hombres: es la "tierra madre"¹¹.

De esta actitud surge la tendencia a antropomorfizar los elementos; Gabriela Mistral trata a los seres animales e inanimados como si fueran humanos, incluso les coloca nombres como a las personas, lo que se expresa gráficamente en el uso de mayúsculas y estilísticamente en el empleo de epítetos caracterizadores para nombrarlos (Padre Cobre, Desierto, Madre y Señora Ruta, Patrona Blanca, Padre Aconcagua, Susana —por la manzanilla—, Norte aventurero, Madraza Araucaria, etc.). En este sentido, es interesante el tipo de metáfora usado por Gabriela Mistral en ocasiones, en las cuales invierte la relación habitual entre estos elementos, para mostrar la naturaleza como un ser vivo de índole sacral:

*"En tierras blancas de sed
partidas de abrasamiento,
los Cristos llamados cactus
vigilan desde lo eterno"*¹².

talité primitive): de Lévi-Strauss ("The Structural Study of Myth", "La estructura de los mitos", *El pensamiento salvaje*, Mitológicas I, II y III); Pouillon ("El análisis de los mitos"); Sosa (*Mito y realidad*), Sperberg ("El estructuralismo en Antropología"), Da Matta ("Myth and Anti-myth among the Timbira"), etc.; de la Filosofía y la Psicología, las reflexiones de Jung (*El hombre y sus símbolos*, *Symbolismos de transformación*), Campbell (*El héroe de las mil caras*), Cassirer (*El mito del Estado*, *Mito y lenguaje*, *Antropología Filosófica*), Gusdorf (*Mito y Metafísica*), Grassi (*Arte y mito*), Chase (*Myth as Literature*), Geltman (*Los mitos*), etc.; de la Lingüística y la Semiología, las investigaciones de Barthes (*Mitologies*), Greimas ("Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", "The interpretation of Myth: Theory and Practica"), etc. En el campo del estudio literario propiamente tal, desde hace tiempo se habla de un "método mítico" de interpretación de obras literarias (al respecto, Cf., por ejemplo, Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, y de Villegas, *La estructura mítica de la aventura del héroe*). Particularmente valiosos por su difusión y su acercamiento a diversos problemas literarios son los estudios de Mircea Eliade, *Mito y realidad*, *Lo sagrado y lo profano*, *Mitos, sueños y misterios*, *El mito del eterno retorno*, *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, etc.

¹¹Al respecto, Cf. Eliade, Mircea: "La Tierra-Madre y las hierogamias cósmicas", en *Mitos, sueños y misterios*, Bs. As., Cía. Gral. Fabril Editora, 1961, (trad. de Lysandro Z. D. Galtier), pp. 187-227; "Terra mater", en *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama, 1967, pp. 136-144 (trad. de Luis Gil).

¹²"En tierras blancas de sed", p. 13.

Lo normal habría sido decir: "los cactus llamados Cristos", colocando los elementos vegetales en el nivel de la realidad sensible y al personaje divino en el de la realidad figurada que es evocada por aquélla; sin embargo, Gabriela ha dicho "los Cristos llamados cactus", con lo cual ha invertido el orden de los niveles y le ha dado otro sentido, que niega la percepción corriente de la realidad cotidiana.

La segunda razón por la cual este viaje representa un hecho especial es la siguiente: Gabriela, protagonista y hablante de *Poema de Chile*, no es una persona viva, sino una mujer muerta que ha venido a recorrer por última vez su tierra, muy consciente de ello.

En "Hallazgo" la mujer se refiere varias veces a su diferente condición existencial, pues sabe que no es igual a cuando era mortal:

"éste mi segundo cuerpo"

(v. 10).

*"pero como fui tan otra
y tan mudada regreso"*

(vv. 17-18).

*"O fue loca mi partida
o es loco ahora el regreso"*

(vv. 23-24).

Por este motivo su viaje es más bien una peregrinación, un viaje provisto de una significación y una meta santas, referidas a lo sagrado, y de allí su carácter ritual: caminar a Chile viniendo desde la **muerte**:

*"... este sueño
de ir sin forma caminando
la dulce parcela, el reino
que me tuvo sesenta años
y me habita como un eco"*

(vv. 30-34)

Como en gran parte de su obra, en *Poema de Chile* Gabriela Mistral hace suyos diversos mitos tradicionales y trata de crear otros¹³, pero en este volumen mostrará una actitud nueva frente

¹³Al respecto, Cf. esp. Von dem Bussche, Gastón: *Visión de una poesía*, Santiago, Ediciones AUCH, 1957 p. 10 y ss., 37-42, 52-58, 59 y ss. También González, Myriam-Rojas, Alejandra y Villagrán, Ana María: *Aspectos religiosos y míticos determinantes en la lírica de Gabriela Mistral*, UC, Sede Temuco, Depto. de Artes y Literaturas, 1975, Cap. V y VII (Seminario para obtener el título de Profesor de Castellano, patrocinado por el autor).

al mito: no sólo lo asumirá en diversos momentos, asociándolo a su religiosidad, sino que también intentará superarlo, como ya veremos.

En cuanto a revivir el mito, Gabriela lo hace a través de su consciente asunción de su carácter de muerta. Esta actitud es visible en todo el libro. Así, en "Hallazgo", dice:

*"aunque ya no lleve nombre
ni dé sombra caminando,
no me oigan pasar las huertas
ni me adivinen los pueblos"*

(vv. 79-82).

No tiene ningún reparo en dar a conocer su condición, aceptada con naturalidad:

*"Cómo me habían de ver
los que duermen en sus cerros
el sueño maravilloso
que me han contado mis muertos"*

(vv. 83-86).

En diversos otros poemas, Gabriela también declara que es una muerta. P. ej. en "La chinchilla":

*"—Ja, ja, ja. Yo soy fantasma,
pero cuando era una viva,
nunca me tuve la suerte
de ser en rutas oída"*

(p. 34).

Conversando con el niño atacameño, le dice en el poema "Huerta":

*"—Chiquito, soy un fantasma
y los muertos, ya olvidaste,
no necesitan de nada"*

(p. 52).

Y él responde:

*"—mama, oye: algunas veces
me lo creo, otras veces, nada...
Me dices que te moriste
pero hablas tal como hablabas."*

*Cuando voy solo y con miedo,
siempre vienes y me alcanzas,
casi nada has olvidado
¡y caminas tan ufana!*

(p. 52) .

Es una muerta con apariencia de mujer viva, un fantasma, un ánima, al modo de las tradiciones populares de nuestro país; esta autodenominación es repetida varias veces por la hablante: en el poema "Flores" se nombra "mama fantasma" (p. 92). También se presenta explícitamente como fantasma en el mismo texto (pp. 93 y 95), en "Manzanillas" (p. 115), "Perdiz" (p. 140), "Chillán":

*"porque la que va en fantasma
voz no lleva ni dineros"*

(p. 159) .

en "Noche andina" (p. 154), en "Concepción" (p. 185), "Helechos" (p. 203), "Cisnes" (p. 218); en "La malva fina" se llama "mujer fantasma" (p. 130). A veces sólo lo sugiere, como en "Tordos":

*"No me lloren, no me busquen
en cementerio perdido,
ni cuando cae la nieve
ni travesea el granizo"*

(p. 58)

o en "Flores": ,

*"Cuando es tiempo del maíz
granado y el trigo tierno
y se siente cortar mazorcas
que caen como entendimiento,
con mi cuerpo de mentira
donde se sientan me siento.
No me duele el que no vean
en cuerpo a la que es de sueño
que se hace y se deshace
y es y no es al mismo tiempo"*

(p. 100) .

Es importante recalcar la distinta identidad ontológica que se atribuye Gabriela al compararse o relacionarse con los otros, con los vivos. La diferencia entre ella y el resto de los hombres se

ha ahondado tanto, que ya pertenece a un modo distinto de ser. Por eso, trata de pasar inadvertida, sin ser vista ni oída, porque sabe que al darse cuenta de su origen los otros se asustarán, como le ha pasado al indiecito algunas veces:

*“Sí, mi niño, yo sabía
que vendría una mañana
en que tu manita diestra
se soltaría asustada
de palpar y darte cuenta
de que es mano de fantasma”.*

(p. 140).

Dado el carácter de incomprensible de su experiencia para los demás, prefiere no referirse a ella:

*“Yo no te cuento la muerte,
ya la tuve y la he olvidado”.*

(p. 209).

Gabriela no viene de regreso a este mundo para hablar del más allá, sino para reencontrarse con su tierra; por eso, no desea hablarle a su compañero de viaje de la muerte, sino de la vida, de este mundo:

*“pero te cuento el Volcán
en cuanto hayamos pasado”*

(p. 209).

y por eso también se lamenta, refiriéndose al río Bío-Bío:

*“Poco lo tuve de viva;
ahora lo recupero”.*

(p. 188).

y, más adelante, indicando que el objetivo de su viaje es doble (proteger al indígena y recorrer el país):

*“—No te podría dejar
en la tierra ajena y rasa,
sin un techo que te libre
de viento, lluvia y nevadas.
¿Cómo volvería yo
a mis huertos y a mi Patria,
a mi descanso, a mi término,*

*al ruedo ancho de mis muertos
y a la eternidad ganada,
dejándote a media Ruta
como las almas penadas?"*

(p. 92).

El indiecito también se ha dado cuenta que su mamá es una mujer muerta:

*"—Es que tú no eres de veras
y andas... sí, como trocada |...|
—Como tú no comes nunca
de esto no comprendes nada.
Te hago caso algunas veces
cuando hablas como hablabas,
cuando eras de carne y hueso
y vivías en las casas...
Ahora las gentes dicen
que eres cosa trascordada |...|
—Oye, pobrecita, óyeme:
ahora ya sé lo que pasa.
Me han contado las comadres
que tú eras, que tú fuiste,
que tuviste nombre y casa,
y bulto, y país, y oficio;
pero ahora eres nonada,
no más que una "aparecida",
bulto que mientan "fantasma"
que no me vale de nada |...|
—Oye, por qué a veces, vos
calláis, mi mamá-fantasma
y parece... sí, parece
que contra alguno porfiaras.
Yo no veo a nadie, pero
es como que a alguien hablaras"*

("Perdiz" pp.
136, 139, 140, 141).

*"—A que tú no puedes, no
ir quebrando las castañas.
Sí, no puedes, porque no eres
mujer, sino que eres "ánima"*

("Castañas", p. 144).

“—Voy, voy, pero te descansas.
Que no te rindas. Parece
y que tu cuerpo no es cuerpo.
Por eso ya voy creyendo
que eres fantasma sin sueño”

(“Frutillas”, p. 154).

La condición de muerta de Gabriela permite comprender por qué viene volando (por ser ánima o fantasma es inmaterial, incorpórea), descendiendo (viene desde la eternidad, ubicada especialmente en lo alto, según el pensamiento mítico popular), alegre, gozosa (viene de la muerte a la vida) y de regreso (vuelve a la tierra de la cual había “partido”, según el eufemismo que connota a la muerte).

Esta original actitud le permite a Gabriela asumir rasgos míticos propios de la mentalidad de un sector del pueblo chileno del cual ella había surgido (el estrato campesino y de origen rural de los poblados de su valle de Elqui); para un pensamiento de carácter mítico es algo normal aceptar el entrecruzamiento de planos de realidad singularmente distintos, como son el ámbito de la vida y de la muerte, por lo que le resulta fácil concebir el desplazamiento por la tierra de seres sobrenaturales o venidos de otras esferas de la realidad concebida como posible y, por tanto, el diálogo entre personas vivas y fallecidas¹⁴.

De aquí, entonces, que el sentido del viaje se nos aclare más: es el peregrinaje de una muerta (acompañada por un niño y un animal) al mundo de los vivos: es el viaje mítico entre lo sagrado y lo profano. Como es fácil darse cuenta, es una situación similar a la que relata el mito de Orfeo.

Sin embargo, en *Poema de Chile* la situación se ha invertido. En el mito órfico una persona viva (Orfeo) desciende a la morada de los muertos, por amor a una mujer (su amada Eurídice); después del fracasado rescate, regresa a lo profano¹⁵. En el *Poema de Chile* (el mito de Gabriela Mistral) una mujer muerta (Gabriela)

¹⁴En diversos relatos del folklore (cuentos, chistes, casos, leyendas) aparecen en la Tierra seres de la esfera sobrenatural. Por ejemplo, sólo en el I Tomo de los *Cuentos Folklóricos de Chile* (recop. por Yolando Pino) se hallan con facilidad relatos en que aparecen el diablo (en “Pedro el herrero”, “La suegra del diablo”, etc.), San Pedro, San Francisco y San Juan (“Los padecimientos de la otra vida”), la Virgen María (“El palacio iluminado en el aire”), etc.

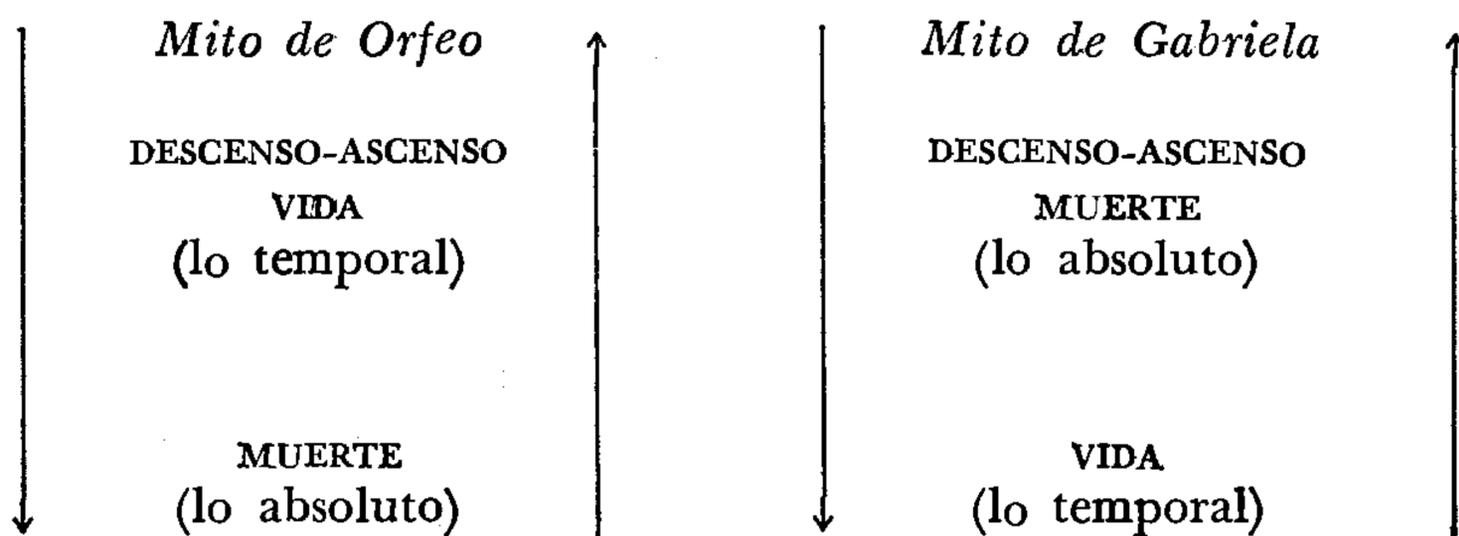
¹⁵Sobre la problemática de Orfeo y de las distintas versiones de su historia, Cf. Guthrie, W. K. C.: *Orfeo y la religión griega*, Bs. As., EUDEBA, 1970, esp., Cap. III (trad. por Juan Valmard).

desciende al reino de la vida, guiada por el amor a su país (Chile); después de su exitoso recorrido, retorna a la eternidad.

2. LA SUPERACIÓN DEL MITO Y LA CREACIÓN DE UN NUEVO VEROSÍMIL LÍRICO

Moderno Orfeo historizado, aunque afinca su relato lírico en creencias míticas populares, Gabriela especializa el mito y lo supera, pues su viaje sagrado ya no es peregrinación de la historia al más allá, sino del más allá a la historia, a la realidad concreta de su tierra y su gente, a la cotidianidad de su pueblo. En esta perspectiva, la obra de Gabriela Mistral coincide con una de las direcciones más destacadas de la lírica hispanoamericana actual: el afán por superar las limitaciones de la percepción mítica de la realidad; a diferencia de otros autores de orientación ateísta o escéptica (como Parra, Lihn, Benedetti, etc.), los rasgos desacralizadores de la lírica de Gabriela Mistral surgen de su concepción cristiana de la vida (como en el caso de Cardenal, p. ej.)¹⁶.

La estructura del viaje es formalmente análoga en el mito griego y en el poema mistraliano, pues en los dos casos se trata de un doble proceso DESCENSO-ASCENSO; sin embargo, la significación de los dos viajes es diferente, puesto que el *Poema de Chile* asume sólo parcialmente la estructura del mito órfico y si lo hace, es para oponerse a él; *Poema de Chile* constituye, como ya se ha dicho, una inversión del mito de Orfeo.



a) *Personajes*. En el mito griego, el protagonista es un hombre; en el poema mistraliano es una mujer. Aunque este aspecto pudiera considerarse irrelevante (dada la condición femenina de su autora), constituye ya un primer rasgo de oposi-

¹⁶Sobre este aspecto Cf. Rodríguez, Mario: "Ernesto Cardenal", en el volumen *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano* (en col. con Hugo Montes), Stgo., Editorial del Pacífico, 1970, p. 102 y ss.; y Carrasco, Iván: "Fundamentos de la poesía de Ernesto Cardenal", *Stylo* 13 (1974), pp. 39-43.

ción entre el *Poema de Chile* y el mito de Orfeo, puesto que la poetisa bien pudiera haber creado un héroe masculino para su obra. Pienso que es significativo este hecho, ya que mediante él Gabriela Mistral se opone a la tradición que establece la presencia mayoritaria de héroes masculinos en los relatos de orden mítico, fantástico o maravilloso y coincide con sus ideas (muy avanzadas para su época) de valoración, defensa y reivindicación del status de la mujer en la sociedad.

b) *Soledad/compañía*. En los dos casos, el viaje requiere vinculación del protagonista con otras personas. Orfeo emprende la peregrinación para encontrarse con su esposa muerta y llevarla de nuevo a la vida; es decir, intenta superar un problema de soledad personal. Sin embargo, su viaje al Hades lo realiza solo, al igual que su retorno a la tierra, todo lo cual marca en forma definitiva su situación posterior: la soledad.

Gabriela, en cambio, en ningún momento está sola. Viene del absoluto, donde se encuentra junto a Dios y a los demás seres que gozan de la eternidad; el viaje lo hace en compañía de un niño atacameño y de un animalillo, pues "...son muy tristes, mi chiquito, / las rutas sin compañero..." (vv. 43-44); finalmente, al regreso de su tránsito por Chile (su segundo tránsito terrenal), espera unirse de nuevo, y definitivamente, al Creador:

*"Ya me voy porque me llama
un silbo que es de mi Dueño,
llama con una inefable
punzada de rayo recto:
dulce-agudo es el llamado
que al partir le conocemos"*

("Despedida", p. 243).

Aquí reside otro rasgo de oposición entre Orfeo y Gabriela: pese a que ambos anhelan la comunicación vital, sólo ella puede realizarla.

c) *Situación existencial*. Hay una diferencia básica entre Orfeo y Gabriela, que en gran medida explica el resto de la antítesis. El héroe órfico es un ser vivo; su hazaña (que encuentra su origen y correlatos en los ritos chamánicos)¹⁷ consiste en ingresar a un mundo definido por la condición opuesta a la suya y de volver luego a su dimensión habitual; finalmente, cuando fenezca, de-

¹⁷Sobre el particular, Cf. Eliade, Mircea: *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 1960 (Sección de obras de Antropología, trad. de Ernestina de Champourcin).

berá ir —ya no voluntariamente— por última vez, puesto que ahora no podrá regresar.

Al revés, la heroína mistraliana es una muerta (en el sentido cristiano tradicional: al fallecer se han desvinculado cuerpo y alma, disgregándose aquél y "ascendiendo" ésta al ámbito de lo absoluto, donde mora eternamente ante la presencia de Dios); su hazaña consiste en trasladarse a la dimensión espaciotemporal del universo de los vivos, después de haber permanecido en la eternidad, y de regresar para siempre a ella. Hazaña en cierto sentido más difícil que la de Orfeo, por lo insólita y compleja.

d) *Los espacios.* La inversión de los espacios también altera la jerarquización del mundo en los dos discursos. Para Orfeo la muerte (final inevitable de la vida de los hombres) está situada "abajo", en las profundidades de la tierra; este espacio subterráneo simboliza en parte el ciego poder del determinismo, encarnado en los dioses catónicos. Tanto el ingreso voluntario de Orfeo a las regiones infernales como su posterior regreso a la tierra —arriba— donde pretende reincorporar a su amada Eurídice representan el deseo —y el intento— de liberarse de la opresión de las fuerzas desconocidas y terribles que agobian a los humanos; liberación parcial y fugaz, puesto que no ha podido salvar a su mujer y pronto deberá retornar allí de modo definitivo, que muestra la limitación del hombre que puede ejercer su voluntad frente al misterio, pero no derrotarlo.

Gabriela, en cambio, viaja de la eternidad a la temporalidad y retorna a la eternidad. Su viaje es un descenso desde lo superior hasta lo inferior, para retornar a lo supremo. Esta ubicación espacial de lo eterno deriva de la concepción positiva de la vida humana, basada en la esperanza y la fe en la eternidad y lo absoluto. Es cierto que esta consideración de lo terreno como lo inferior (lo bajo) lo connota negativamente (es la aceptación de la naturaleza imperfecta del hombre por causa de su condición pecadora); sin embargo, esta actitud simultáneamente valoriza al ser humano como ser capaz de superar su finitud, puesto que puede "ascender" a un estado superior de vida permanente. Por otra parte, el hecho de retornar desde la plenitud de lo eterno a la limitación de lo temporal (y regresar con alegría, con amor, con entusiasmo) significa que esto está comprendido de modo distinto a lo habitual, ya que se le asigna un signo positivo.

La situación del espacio como lugar amado en *Poema de Chile* constituye un nuevo rasgo diferencial con respecto al mito griego. En éste, la morada de los muertos representa una prisión para Eurídice y una barrera para el héroe que desea reunirse

con ella; por eso, Orfeo va allá sólo por necesidad; en cambio, Gabriela efectúa su viaje con plena libertad, sin sentirse limitada o presionada por tener que hacerlo y con el alma inflamada de amor por su tierra.

e) *El objetivo del viaje*. La frustración de Orfeo tiene relación directa con la finalidad del viaje. Orfeo desciende al reino de la muerte, subyuga a los dioses con su música y logra su consentimiento para llevarse de allí a Eurídice, pero con una condición: no debe mirarla antes de salir de las regiones infernales. El héroe acepta pero, al no poder cumplir su decisión, pierde a su amada para siempre. El objetivo de su viaje (en el bien entendido que sea éste) no se ha cumplido.

Por su parte, Gabriela declara explícitamente en su último discurso ("Despedida") cuáles han sido los móviles de su viaje y la certeza de haberlos llevado a cabo:

*"Yo bajé para salvar
a mi niño atacameño
y por andarme la Gea
que me crió contra el pecho
y acordarme, volteándola,
su trinidad de elementos.
Sentí el aire, palpé el agua
y la Tierra. Y ya regreso"*

(p. 143).

De nuevo Orfeo y Gabriela están en las antípodas: él, fracasado, vencido; ella, plena, triunfadora. La naturaleza misma de sus fines es contrapuesta, en cierta perspectiva: Orfeo busca un fin individual, para sí mismo (rescatar a su esposa, sin la cual no puede o no desea vivir); Gabriela tiene no una sino dos metas: una de carácter personal (recobrar los vínculos con su tierra natal) y otra de índole supraindividual, humanitaria (la protección del indígena).

Conclusiones. La contrastación de ambos textos nos ha permitido darnos cuenta que Gabriela Mistral ha invertido el modelo órfico en su *Poema de Chile*. Al efectuar una reescritura del mito que, por oposición, tiende a negar la legitimidad de aquél, ha anulado un cierto modo de pensar y de escribir. En otras palabras, al no repetir el discurso mítico estructurado en torno a Orfeo y escribir un texto lírico centrado en una mujer, y al establecer a través de este discurso lírico una conexión con el mito griego, Gabriela Mistral ha superado el mito, creando un nuevo verosímil lírico.

Ahora bien, si la verosimilitud consiste en juntar dos discursos diferentes que se unen más allá de la diferencia¹⁸, el *Poema de Chile* es inverosímil en relación a la tradición mítica griega, puesto que no concuerda con el modelo aludido. *Poema de Chile* toma como base estructural el mito de Orfeo; esto sería una concesión a la tradición, una aceptación de la verosimilitud establecida. Sin embargo, no acepta este arquetipo tal como es, ya que al invertirlo lo ha distorsionado, transformándolo.

Poema de Chile es inverosímil con respecto a la tradición "discursificada" culta de origen griego y de índole mítica. Es necesario preguntarse por qué la rechaza, dado que está inmersa en ella. La respuesta es clara: el personaje Gabriela cree en el Dios de los cristianos y por ello rechaza la religiosidad griega. Pruebas de ello hay muchas a través del libro (menciones directas de Dios, uso de términos propios de la Biblia, alusiones a personajes y seres relacionados con el pueblo hebreo, actitud de aceptación de principios cristianos fundamentales —Dios como creador, la Trinidad, la divinidad de Cristo—, participación en creencias propias del catolicismo popular, etc.). Ejemplos de la relación personal establecida por Gabriela con la divinidad se encuentran, a modo de ejemplo, en los poemas inicial y final del volumen. En "Hallazgo" un interlocutor anónimo de Gabriela le dice:

*"...y partes, sin dar, hermana,
tu patria y tu nombre nuevos,
tu Dios y tu ruta larga"*

(vv. 117-119; el subrayado es mío).

En "Despedida" a Dios lo llama "mi Dueño" en dos ocasiones, indicando no sólo su relación de filiación, sino también de amor incondicional con el Creador:

*"Ya me voy porque me llama
un silbo que es de mi Dueño"*

(p. 243, versos iniciales).

"Ya me llama el que es mi Dueño..."

(p. 244, verso final).

Es la omnipotencia de este Dios la que permite la trasgresión de las leyes de la vida y de la muerte y con ello su traslado desde lo absoluto a lo temporal. De este modo, el poema conlleva una

¹⁸Kristeva, Julia: "La productividad llamada texto", en Barthes, R.; Boons, M.-C., et. al.: *Lo verosímil*, Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1970 (*Communications* 11, 1968), p. 66.

contradicción implícita entre el pensamiento y los valores culturales griegos y cristianos asumidos en Chile. La posibilidad de la existencia de un estado superior de vida se funda, en el marco de la doctrina cristiana, en la resurrección de Cristo después de su muerte en la cruz; así, en *Poema de Chile* se produce también una oposición tácita entre dos personajes: Orfeo (mítico) y Cristo (histórico).

La ascunción de la fe cristiana en el contexto de la religiosidad popular chilena (tanto discursificada como no discursificada) es el factor fundante de la nueva verosimilitud poética propuesta por Gabriela Mistral en *Poema de Chile*, que contrasta con la otra sustentada por la literatura culta convencional formalizada en el mito de Orfeo. *Poema de Chile* no constituye una evasión de la verosimilitud (no es un relato fantástico pese a la condición surreal de la protagonista), sino la búsqueda de una representación original de la realidad fundada en categorías distintas; su inverosimilitud en relación a la tradición griega es sólo parcial.

Por otro lado, la nueva verosimilitud propuesta es también relativa, puesto que se refiere sólo a un sector de la sociedad chilena y este rasgo testimonia una vez más la predilección mistraliana por los seres humildes, uniéndola con fuerza a su tierra natal:

"He cobrado el disgusto y el desapego de mis poesías cuyo tono no es el mío por ser demasiado enfático. No me excuso, sino aquellos poemas donde reconozco mi lengua hablada|...| Corrijo bastante 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, sea verso o sea prosa¹⁹.

¹⁹En "Cómo escribo", ya citado, pp. 4 y 5.