



**Universitat**  
de les Illes Balears

**TESIS DOCTORAL**  
**2022**

**"QUÉ LEJOS CORRE LA RUTA": LA POÉTICA  
DEL VIAJE EN LA OBRA DE GABRIELA MISTRAL.**

**Laura Martín Morales**



**Universitat**  
de les Illes Balears

**TESIS DOCTORAL**  
**2022**

**Doctorado en Filología y Filosofía**

**"QUÉ LEJOS CORRE LA RUTA": LA POÉTICA  
DEL VIAJE EN LA OBRA DE GABRIELA MISTRAL.**

**Laura Martín Morales**

**Directora:** Carlota Vicens Pujol

**Director:** Alain Bègue

**Tutora:** Carlota Vicens Pujol

**Doctora por la Universitat de les Illes Balears**



A mis directores, por guiarme con tanta paciencia y dedicación. A Carlota, por ser la luz en mitad de las peores tormentas. A mis padres, por ser mi refugio y mi hogar. A mis personas especiales, por cuidarme y hacerme sonreír cuando más lo necesitaba.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	8
0.1. Objeto de la tesis .....	10
0.2. Plan de trabajo .....	13
0.3. Metodología y marco teórico .....	16
0.4 Estado de la cuestión e hipótesis de trabajo .....	18
APROXIMACIÓN A LA POESÍA HISPANOAMERICANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.....	24
1.1. Vanguardia y posmodernismo .....	26
1.2 Poetas latinas: canto a América y al espacio íntimo.....	37
1.3. Gabriela Mistral: apuntes para una biografía intelectual.....	52
1.3.2 La poesía de Gabriela Mistral: definición de un estilo ecléctico.....	61
<i>Desolación</i> (1922).....	66
<i>Ternura</i> (1924).....	71
<i>Tala</i> (1938).....	73
<i>Lagar</i> (1954) y <i>Lagar II</i> .....	79
<i>Poema de Chile</i> (1967).....	82
EL VIAJE EN PROSA, CARTAS Y DIARIOS.....	85
2.1. Cuadernos y diarios .....	86
2.2. Cartas a Victoria Ocampo y Doris Dana: escritura desde la frontera .....	109
2.3 Textos menores sobre el viaje en prosa poética.....	137
EL VIAJE EN LA POESÍA DE GABRIELA MISTRAL.....	151
3.1. Una breve aproximación al concepto de literatura de viajes.....	152
3.2. El tema del viaje en la obra poética de Gabriela Mistral.....	157
3.3. Poema de Chile: el último viaje por la geografía americana.....	170
3.4. La simbología del espacio.....	192
EL VIAJE COMO CONSTRUCTOR DE LA IDENTIDAD MISTRALIANA.....	212
4.1. El Valle de Elqui y el Mediterráneo: puntos de inflexión en la viajera Mistral.....	216
4.2. La multiplicidad del ser: identidades dislocadas.....	229
4.2.1. Primera máscara: Gabriela Mistral.....	232
4.2.2. Segunda máscara: la dolorosa.....	243
4.2.3. Tercera máscara: la extranjera ausente.....	251
CONCLUSIONES.....	258
BIBLIOGRAFÍA.....	268
ANEXOS.....	278
A. Poemas inéditos o manuscritos de Gabriela Mistral.....	278

1. Alcé mi casa en la llanura (1922).....	278
2. El bío-bío se lleva mi casa.....	281
3. La casa (1924).....	282
4. Nacimiento de una casa (1949).....	284
B. Textos en prosa.....	286
1. Mapa sonoro de Chile (1931).....	286
2. Viajar (1927).....	290
3. Vuelo sobre las Antillas (1931).....	294
C. Artículos redactados durante la investigación.....	295
1. La Europa clásica y Gabriela Mistral. El Mediterráneo mítico en tres poemas: ‘Electra en la niebla’, ‘Clitemnestra’ y ‘Casandra’. <i>Revue européenne de recherches sur la poésie</i> . n° 5, pp. 27 - 53. Classiques Garnier, 2020.....	295
2. Naturaleza corporizada: una visión comparativa del cuerpo y la naturaleza en Gabriela Mistral y Kathleen Raine. <i>Nuevos horizontes de la literatura comparada (vol. 2): Ecocrítica</i> , pp. 84 - 97. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2021.....	313

## **Resumen**

Esta tesis doctoral tiene como objetivo el estudio del viaje como elemento primordial y tema estructurador de la obra y vida de la escritora chilena Gabriela Mistral. La hipótesis principal de la que partía este estudio era la siguiente: el tema del viaje en la poesía mistraliana es recurrente y se constituye como un elemento fundamental en la construcción identitaria del Yo poético y del Yo autorial, algo que se aprecia asimismo en su prosa. Esto se ha podido demostrar mediante el rastreo de las representaciones y manifestaciones del viaje, tanto físico como simbólico, a través de un corpus formado por la obra poética de la autora y una selección de sus textos más relevantes en prosa. Se ha estudiado, además, al concepto de identidad, relacionado intrínsecamente con el tema principal. A este respecto, la tesis demuestra como la autora construye su yo poético en una posición de margen, de frontera. Para ello, se ha analizado la trascendencia de sus continuos desplazamientos y su vida nómada en la creación de su obra y en la configuración de una identidad fragmentada, haciendo hincapié en el modo en el que el viaje, el exilio y la ausencia del hogar dan lugar a una poética de dislocación. Por último, se ha prestado atención, de modo complementario, a la simbología del espacio en la poesía de Mistral, es decir, a la presencia de simbolismos, motivos e imágenes recurrentes en sus versos que enlazan con nuestros temas principales: el viaje y la identidad. En definitiva, se concluye que los numerosos viajes y mudanzas realizados a lo largo de toda su vida se codifican en sus textos mediante la inscripción de un sujeto móvil y diseminado, algo que se aprecia con especial claridad en su poesía de madurez, en la que se puede observar la escisión de la voz poética en distintas voces o personas. Esta multiplicidad de voces sugiere la expresión de una identidad compleja y fragmentada, construida en pleno tránsito, fruto de los desplazamientos, los viajes y la ausencia prolongada de un hogar permanente.

## **Resum**

Aquesta tesi doctoral té com a objectiu l'estudi del viatge com a element primordial i tema estructurador de l'obra i la vida de l'escriptora xilena Gabriela Mistral. La hipòtesi principal de què partia aquest estudi era la següent: el tema del viatge a la poesia mistraliana és recurrent i es constitueix com un element fonamental en la construcció identitària del Jo poètic i del Jo autoral, cosa que s'aprecia així mateix en la seva prosa. Això s'ha pogut demostrar mitjançant el rastreig de les representacions i les manifestacions del viatge, tant físic com simbòlic, a través d'un corpus format per l'obra poètica de l'autora i una selecció dels seus textos més rellevants en prosa. A més, s'ha estudiat el concepte d'identitat, relacionat intrínsecament amb el tema principal. Així, la tesi demostra com l'autora construeix el seu Jo poètic en una posició de marge, de frontera. Per això, s'ha analitzat la transcendència dels seus continus desplaçaments i la seva vida nòmada en la creació de la seva obra i en la configuració d'una identitat fragmentada, posant èmfasi en la manera com el viatge, l'exili i l'absència de la llar donen lloc a una poètica de dislocació. Finalment, s'ha prestat atenció, de manera complementària, a la simbologia de l'espai a la poesia de Mistral, és a dir, a la presència de simbolismes, motius i imatges recurrents als seus versos que enllacen amb els nostres temes principals: el viatge i la identitat. En definitiva, es conclou que els nombrosos viatges i mudances realitzats al llarg de tota la seva vida es codifiquen en els seus textos mitjançant la inscripció d'un subjecte mòbil i disseminat, cosa que s'aprecia amb especial claredat en la seva poesia de maduresa, en què es pot observar l'escissió de la veu poètica en veus o persones diferents. Aquesta multiplicitat de veus suggereix l'expressió d'una identitat complexa i fragmentada, construïda en ple trànsit, fruit dels desplaçaments, els viatges i l'absència prolongada d'una llar permanent.

## **Summary**

This PhD thesis aims to study travel as the main element and structuring theme of the work and life of the Chilean writer Gabriela Mistral. The main hypothesis is that travelling in Mistral's poetry is a recurring topic and constitutes a fundamental factor in the construction of the poetic self and the authorial self, also noticeable in her prose. This has been proved by tracing the representations and manifestations of the journey, both physical and symbolic, through a corpus composed of the author's poetical writings and a selection of her most relevant prosaic work. The concept of identity, intrinsically related to the main theme, has also been studied. Regarding this, the thesis establishes how the author constructs her poetic self in a marginal position. To further prove this point, the influence that her constant travels and her nomadic way of life had on her work has been analyzed, emphasizing the way in which traveling, exile and the absence of a home endows a dislocation poetics. Finally, the symbology of space in Mistral's poetry (that is, the symbolism, motifs and recurring images in her verses linked to our main themes, journey and identity) has been addressed. In closing, the numerous trips and motions that took place throughout Mistral's life are codified in her texts through the inscription of a scattered subject. This is clearly noticeable in her mature poetry which exhibits a splitting of the poetic voice into multiple voices or personas. Said multiplicity of voices suggests the expression of a complex and fragmented identity, shaped in full transit as a direct outcome of her numerous journeys and the absence of a permanent home.

## INTRODUCCIÓN

Gabriela se había propuesto firmemente regalarme América. Tiene fantasías como ésa. Pero exigía en cambio que yo regalase a América -flaca retribución- mi propia persona, sin reservas. Sospecho que ya existía un entendimiento entre América y yo y que nos habíamos adelantado un poco a sus deseos. De otro modo, ¿la hubiera yo comprendido tan pronto? Lo dudo. Gabriela no se descifra, no se explica sin la clave de este Continente: el suyo, el mío. (Victoria Ocampo, 1946: 174)<sup>1</sup>.

En 1954, tres años antes de su muerte en Nueva York, lejos de su Valle de Elqui natal, Gabriela Mistral escribe “Recado a Victoria Ocampo”, una íntima misiva en forma de poema que incluye en *Lagar* (1954), último poemario que vería publicado en vida. Sus versos destilan una calidez e intimidad que va más allá de la mera demostración de amistad que unió a las escritoras durante la mayor parte de sus vidas. En todos sus recados, especialmente en el dirigido a la poeta argentina, Mistral ahonda en la memoria viva y entreteje una red de ausencias y presencias, aunando el pasado ya perdido que pervive todavía en el presente a través de los recuerdos y la palabra escrita, creando así un espacio acrónico en el que poder revivir y preservar los vestigios de la infancia y de los días pretéritos.

En su recado a Victoria Ocampo, Mistral se abre en canal y se derrama sobre el papel, ofreciéndonos un fragmento extraviado de sus numerosas aristas, de su compleja personalidad. En sus versos, la chilena recoge en pocas líneas los temas más significativos que definieron su identidad en fuga: el hogar añorado, América, el viaje y las ausencias, motivo por el cual considero que este fragmento en particular merece abrir la introducción de esta tesis doctoral.

---

<sup>1</sup> “Gabriela Mistral y el premio Nobel”, en *Testimonios Tercera Serie*, Sudamericana, Buenos Aires, 1962 (1946).



Mistral era asidua a escribir unas breves líneas —o textos más extensos en manuscritos inéditos— acerca de los motivos y las esencias de algunos de sus poemas, ofreciéndole al lector una mirada más profunda hacia su propia intimidad, más allá de los significados ocultos en sus versos. Porque lo importante en la poesía mistraliana es sentirla para poder descifrarla y, para ello, desde un punto de vista analítico, es necesario discernir los complejos mecanismos cognitivos y afectivos que se entretajan en su creación poética. Así, pues, en sus motivos acerca de sus versos, Mistral habla sobre Ocampo en los siguientes términos:

Mis querellas traigo yo con mi Victoria porque me adopte la América criolla en total, sin ahorrarse ni los rincones ni los miembros más desventurados de ella. Y este Recado para ella, que voy a leer a ustedes es en primer lugar de recuerdo de su casa. Unas tres casas yo me he descrito en verso por llevármelas en los ojos del mundo. (Mistral, 2007: 1)

La alusión a la América criolla en su totalidad actúa como referencia a la cita que abre este apartado, en la que se menciona el regalo de América por parte de Mistral a Ocampo y, a su vez, la extraordinaria petición de la chilena a la argentina: que regalase su propia persona a América. Dice Ocampo que Mistral tenía “fantasías como esa”, pero también añade un punto clave para comprender no sólo su poesía, sino su propia intimidad. “Gabriela no se descifra”, dice Ocampo, “no se explica sin la clave de este Continente: el suyo, el mío.” Y es que, efectivamente, Latinoamérica juega un papel fundamental en la escritura de la chilena. Más allá de su poesía, toda su narrativa, ensayos, discursos, incluso correspondencia personal, se construye en torno a la defensa de su continente, de su cultura, de sus exuberantes parajes, de sus gentes y, en especial, de las mujeres latinas. Así continúa Mistral en su disquisición sobre “Recado a Victoria Ocampo”:

Errante soy y desesperada de mi colección horrible de hoteles, suelo darme alegría y darme sosiego y darme dicha, mirando con el recuerdo hacia algunas casas queridas, donde viven las mujeres felices, las que tienen una mesa suya, unos estantes suyos y una almohada suya. Así quiero yo ver y tener cerca la casa de Victoria. (Mistral, 2007: 3)

Aparecen, aunados en este párrafo, los temas fundamentales sobre los que se construye este trabajo. En primer lugar, el viaje. Mistral fue una persona errante, dada al “vagabundaje”, palabra que ella misma utiliza en numerosas ocasiones y que denota su carácter nómada, bien por obligación bien por gusto, incapaz de instalarse durante mucho tiempo en un mismo lugar. A su vez, menciona las “casas”, un elemento intrínsecamente unido a la noción de desplazamiento, pues el hogar es el lugar que uno deja atrás al emprender un viaje, un lugar “de anclaje” y una imagen que despierta en la memoria una sensación de añoranza, de recuerdo de lo perdido. Nos hallamos ante una relación ambivalente entre lo estático (el hogar) y lo inconstante (el nomadismo). La casa, evocación de la quietud y la estabilidad, es un punto fijo de eterno retorno al que uno puede acceder mediante la memoria o la palabra escrita. Y es que escribimos para recordar, para ser recordados, para no olvidar. Mistral siempre recordaría, aún en sus prolongadas estancias en el extranjero, el hogar de su niñez, su pequeña casa y su huerto del Valle de Elqui. También recordaría las casas cálidas y acogedoras que la recibieron durante sus viajes, como la de Ocampo, en el Mar de Plata, o la de Lolita Arriaga, en México. Estas casas guardan en sus paredes la esencia de las mujeres latinas para las que Mistral escribía y a las que convirtió en sujetos poéticos de sus versos, otorgando una valiosa plataforma a sus voces, hasta entonces silenciadas.

Imposible no analizar, pues, el concepto de hogar: las mesas vestidas para comer, llenas de pan y frutos de la América criolla que tanto amaba, alegorías de la compleja concatenación de desplazamientos y dislocaciones que Mistral experimentó a lo largo de su vida y que, en esta tesis, se rastrearán a través de su obra poética para demostrar que el viaje es más que un simple recorrido, más que meras descripciones paisajísticas, más que un itinerario de contemplación. Es una patria añorada, pero no perdida, memorias fragmentadas por la distancia y el tiempo, ausencias que desgarran, culturas que se sobreponen en un caleidoscopio de identidades colindantes.

Y, por supuesto, recuerdos, como el de la casa de Victoria Ocampo.

### **0.1. Objeto de la tesis**

Este proyecto doctoral tiene como objetivo el estudio de la figura y obra de la escritora, educadora y embajadora Gabriela Mistral (Lucila Godoy), nacida en Vicuña,

Chile, en abril de 1889. De una trayectoria brillante y una obra rica en matices, Mistral ha sido mayormente reconocida por su labor como maestra y por sus poemas dirigidos a niños, así como por sus obras de carácter educativo como son *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje* (1923) y *Ternura. Canciones de niños: rondas, canciones de la tierra, estaciones, religiosas, otras canciones de cuna* (1923). También destaca por su canto y defensa de la tierra latinoamericana, un tema presente en su poesía de madurez y que culmina con su póstumo *Poema de Chile* (1967).

Sin embargo, su obra poética va más allá de su excelente labor como maestra y cantora de las Américas. Entre otros reconocimientos, la autora recibió el premio Nobel el 15 de noviembre de 1945 por su poesía llena de emociones, símbolo de las letras y culturas latinoamericanas, así como honores oficiales de distintos países como Francia (recibe en París el título de *Chevalier de la Légion d'Honneur*), Italia (*Doctora Honoris Causa* por la Universidad de Florencia) y Estados Unidos (Nueva Orleans la declara “Hija de la ciudad” y recibe título de *Doctora Honoris Causa* por el Mills College de California). Además, ocupa puestos de importancia internacional como el de cónsul chilena en Madrid, Niza, Petrópolis, Los Ángeles, Veracruz, Nápoles y Nueva York.

Pese a que la poesía de Mistral se enmarca habitualmente en un punto intermedio entre el Modernismo y la Vanguardia, cabe destacar el estilo ecléctico y singular de su obra, tan dispar como reticente a encajar en una única definición. La propia Gabriela expresó que su poesía huía de los clásicos corsés métricos y estilísticos, que era semejante a una emoción intuitiva que seguía el ritmo de su propio corazón. Cada poema era un viaje, “una aventura con rutas nuevas, incluso con armas y animales desconocidos”<sup>2</sup>. Por ello no son extraños los diferentes cauces por los que navegó su poesía a lo largo de los años: *Desolación* (1922), su primer poemario, se inclina por la melancolía trágica en la que se encuentran tonos más sentimentales y religiosos. En este poemario se recogen sus famosos “Sonetos de la Muerte”, un conjunto de tres poemas que le valió la más alta distinción de los prestigiosos Juegos Florales celebrados en Santiago en 1914. En estos sonetos, siguiendo la línea temática de *Desolación*, abunda la imaginería cristiano-judaica y un “misticismo” intimista, cuya pertenencia a la tradicional corriente de la mística ha sido muy debatida por la crítica. Por otro lado, se observan en *Lagar* (1954) reminiscencias clásicas que, sin embargo, resultan esporádicas y pueden ser consideradas “pequeños rezagos” de las que aparecieron en

---

<sup>2</sup> Carta de Gabriela Mistral a Fedor Ganz, el 4 de enero de 1955, en Cartas, vol. 3 Gabriela Mistral: *Antología mayor*, edición de Luis Alberto Ganderats, Santiago: Cochrane, 1992, pp. 574-75.

*Tala* (1938) dieciséis años antes<sup>3</sup>. Es imposible, asimismo, no mencionar *Lagar II*, uno de sus poemarios póstumos junto a *Poema de Chile*, publicados en 1991 y 1967 respectivamente, como dos trabajos excepcionales de recopilación de poemas y fragmentos inéditos, dispersos, algunos inconclusos, que resultan un reto para el análisis de la evolución y la metamorfosis de la poética mistraliana<sup>4</sup>.

El motivo por el cual surge este proyecto doctoral es la escasez de estudios profundos y actuales sobre Gabriela Mistral, en especial, sobre su poesía y los temas específicos que le otorgan una calidad académica poco reconocida (clasicismo, indigenismo, identidad, mito, viaje, etc.). Por ello, este estudio desea poner el énfasis en la relevancia de la figura de Gabriela Mistral no solo en el panorama literario hispanoamericano sino también en las letras universales. El aparente olvido en el que ha parecen tenerla los programas académicos de literatura, más allá de las fronteras chilenas, podría deberse a su condición de mujer y de escritora latina, algo que la podría haber relegado a un discreto segundo plano en los catálogos de estudios universitarios durante décadas junto a innumerables autoras.

En particular, los estudios generales destacan su labor de maestra y cantora de la tierra chilena y latinoamericana, aunque en ocasiones pueden caer en una simplificación de su obra, conocida, pero poco profundizada. Se ha atendido en muchas ocasiones a la melancolía y al dolor como dos de los temas centrales de su poética, haciendo hincapié en sus poemas elegíacos y religiosos pertenecientes a sus primeras obras. Sin embargo, pocos son los investigadores que han tratado de rastrear el origen de esta melancolía y su presencia a lo largo de toda su obra poética. Son también escasos, como se verá más adelante, los que han atendido al potencial del dolor y la angustia en sus versos como elementos clave de una poética de desplazamiento, de viajes y ausencias, rica en simbolismos, alegorías y relaciones intertextuales. En su lugar, nos encontramos ante decenas de estudios cuyos análisis, aunque relevantes en cierto modo, navegan en muchas ocasiones sobre una superficialidad manida, tratando una y otra vez los mismos

---

<sup>3</sup> Ambos poemarios comparten unas similitudes temáticas significativas (intimismo, presencia de imágenes y temas clásicos, tonos vanguardistas y formas libres, entre otras). Estas similitudes de contenido y de forma, que parecen apuntar a la presencia de una cierta transición entre ambas obras pese a la distancia cronológica, han permitido su recopilación en ediciones conjuntas (*Tala*, *Lagar*, ed. De Nuria Girona, 2017, Madrid: Cátedra). Tal y como la propia Mistral afirmó, todas sus composiciones poseen pequeñas reminiscencias de sus anteriores obras: “Lleva este libro [*Tala*] algún pequeño rezago de *Desolación*. Y el libro que le siga —si alguno sigue— llevará también un rezago de *Tala*” (Mistral en Girona, 2017: 256).

<sup>4</sup> *Poema de Chile* fue publicado en 1967 por Doris Dana, compañera sentimental de Mistral, diez años después de la muerte de la poeta, mientras que *Lagar II* vio la luz en 1991 de la mano de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile.

temas desde el mismo punto de vista, así como otros que cometen el desliz de reducir la significación tanto del dolor como de la pérdida en la poesía mistraliana a meras consecuencias de sucesos biográficos —estos son, entre otros, el suicidio de un supuesto amante que justificaría la escritura de sus “Sonetos de la muerte”, la muerte de su sobrino Yin-Yin, así como la ausencia de un matrimonio o marido, que empujaría a Mistral al anhelo melancólico de sus amores perdidos. Dicho esto, sería impropio negar la existencia de numerosos estudios y trabajos de excepcional valor académico y literario que estudian en gran profundidad varios de los temas centrales de la obra tanto poética como narrativa de Mistral, y a los cuáles aludiré en el apartado correspondiente.

Así, pues, debido al gran valor que todas sus facetas, tanto profesionales como personales han supuesto para el panorama literario y cultural del siglo XX —valor vigente, en mi opinión, todavía hoy— esta tesis tratará de demostrar la profundidad y relevancia académica de la obra mistraliana, en la que hallamos una convivencia de temas cultos y populares, una mezcla inaudita de clasicismo y folklore que aparece como signo de las distintas identidades culturales que convivieron en la persona de Gabriela Mistral.

## **0.2. Plan de trabajo**

La tesis se estructurará en tres puntos principales.

En primer lugar, se estudiará **el viaje** como elemento primordial y tema estructurador de la obra y vida de Mistral. Simbólicamente, se prestará especial atención a la presencia del mar y la tierra como espacios poéticos y simbólicos, en íntima conexión con el sujeto poético, así como a otros espacios relevantes en el imaginario de la obra mistraliana. Asimismo, se atenderá mediante el estudio de cartas, diarios personales y poemas seleccionados a los numerosos viajes que llevaron a Mistral a México, España, Francia, Italia, Portugal, Madrid, pasando por Brasil, Cuba, Uruguay, Argentina y, finalmente, EE. UU. donde pasaría sus últimos años de vida. En este sentido, queremos poner énfasis en el nomadismo constante que caracterizó su vida: la autora se marchó de su Chile natal en 1922 y tan sólo regresó en tres ocasiones (1925, 1938 y 1954) para breves estancias. Mistral vivió siempre a caballo entre dos aguas —el mar Mediterráneo y el océano Atlántico— y dos tierras —su América criolla y Europa—, algo que marcó profundamente su personalidad y contribuyó a la construcción de una identidad compleja, fluida y fragmentada. Esta es una de las

hipótesis de las que partimos en este estudio: el papel del viaje en la obra de Mistral evidencia, en efecto, una identidad inestable, y como tema parece cruzar toda su obra tanto poética como prosaica. Es, además, un elemento presente, en mayor o menor medida, en todos sus poemarios y estos mismos se pueden considerar en su conjunto como una suerte de hoja de ruta.

En segundo lugar, se analizará **el concepto de identidad y la construcción de esta en relación con el tema del viaje**. A este respecto, la tesis tratará de demostrar como la autora construye su yo poético en una posición de margen, es decir, en la frontera entre dos realidades: Mistral fue una mujer latinoamericana con claras inclinaciones humanistas y clásicas, estuvo íntimamente comprometida con el desarrollo social y cultural de su tierra, Chile, pero, a su vez, viajó y residió en Europa y Norteamérica durante largos períodos, forjando una identidad compleja y profunda gracias a su contacto directo con diversas culturas. Esta convivencia de convicciones aparentemente dispares (humanismo e indigenismo, clasicismo y folklore, melancolía y euforia) no es tanto una contradicción como una visión más profunda de la complejidad humana, una huida de los esencialismos, una subversión de los binarismos y una aproximación a las nuevas identidades híbridas, multiculturales, siempre en movimiento. A su vez, se analizará la trascendencia de sus continuos desplazamientos, tanto voluntarios como obligados, en la definición de su identidad fragmentada, haciendo hincapié en el modo en el que el viaje, el exilio y la ausencia del hogar dan lugar a una poética de dislocación. Nos referiremos, en este punto, al término dislocación tal y como lo define Pérez Villalón: “dis-locar viene de *locus*, lugar, del cual prefixo ‘dis’ indica la des-trucción por el des-plazamiento.” (2004: 60)

Por último, se analizará **la simbología del espacio** en la poesía de Mistral, prestando especial atención a elementos como la casa, el agro, la ciudad, entre otros, tomando como referencia las bases teóricas de la geopoética para completar el estudio del viaje, tanto metafórico como físico, en su obra poética. Se presentará y estudiará, así, la presencia de simbolismos, motivos e imágenes recurrentes en sus versos que enlazan con nuestros temas principales: el viaje y la identidad. Especial atención se prestará al tratamiento del espacio, en concreto, al espacio natural (el mar, la tierra), al espacio geográfico (el paisaje americano y europeo), así como a la presencia abrumadora de símbolos elementales (la niebla, el agua, el fuego...). Lo natural adquiere un papel significativo en su poética, más allá de la mera descripción paisajística o de la contemplación lírica y se construye en íntima relación con la identidad del sujeto

poético, con lo corporal, creando una simbiosis entre Naturaleza y cuerpo, una metamorfosis que es reflejo y expresión directa de su intimidad más profunda. Hablaremos, pues, de algo que va más allá de simples metáforas estilísticas: una naturaleza y un paisaje que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural que lo rodea.

En definitiva, con el análisis de estas tres líneas de investigación se pretende atender a unos temas poco trabajados y ofrecer una visión novedosa y actualizada de la obra poética mistraliana, cuyos versos, significados y valores poseen una vigencia relevante en nuestra sociedad actual. Además, se resaltarán la calidad académica y la riqueza poética de la obra de Gabriela Mistral. Se plantea, asimismo, la importancia del espacio y del desplazamiento en la creación de una poética de dislocación. De igual modo, se pretende completar este análisis con el estudio de un tema presente en la mayor parte de la obra de Mistral: el viaje, que será tratado a su vez como motivo simbólico y como posible base teórica de una subcategoría dentro del género “relato de viajes” que giraría en torno al concepto “poesía de viaje”.

El **corpus** del análisis comprende los poemas, así como las anotaciones a los mismos, publicados bajo el nombre de Gabriela Mistral, poeta chilena nacida en Vicuña (Chile) en 1889, durante su trayectoria profesional y de forma póstuma. Se atiende, así, pues, a la totalidad de su obra poética, citada a continuación por orden cronológico y año de publicación: *Desolación* (1922), *Ternura. Canciones de niños: rondas, canciones de la tierra, estaciones, religiosas, otras canciones de cuna* (1923), *Tala* (1938), *Lagar* (1954), *Poema de Chile* (1967) y *Lagar II* (1991)<sup>5</sup>.

Los poemas seleccionados para su análisis e interpretación están intrínsecamente relacionados con dos de los temas principales que estructuran el cuerpo de la tesis doctoral: el viaje y la identidad. En los versos que aparecerán a lo largo del estudio, se establece una relación de analogía en cuanto a tópicos y simbolismos que hacen referencia tanto a la construcción del sujeto poético y la voz creadora –identidad–, así como al concepto viaje, en el cual se incluye cualquier tipo de desplazamiento, físico o metafórico, que aparezca cifrado en el discurso poético de la autora.

Por otra parte, se estudiarán también textos no poéticos, tales como correspondencia personal, diarios, manuscritos en prosa, discursos y artículos bajo la

---

<sup>5</sup> Las ediciones con las que se trabajará en esta tesis son: Mistral, Gabriela (2017). *Tala, Lagar*, ed. Nuria Girona, Madrid: Cátedra; Mistral, Gabriela (2019). *Antología*, ed. Conmemorativa, Barcelona: Penguin Random House; Mistral, Gabriela (1967). *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.

autoría de Mistral en su capítulo correspondiente con el objetivo de profundizar en la importancia del tema del viaje más allá de su imaginario poético. Especial relevancia tendrán en nuestro análisis las cartas a Doris Dana, compañera sentimental de la autora, y a Victoria Ocampo, escritora, colega y amiga íntima de juventud. Mistral establece con ambas mujeres una estrecha red de afectos e intercambios tanto a nivel profesional como personal, lo cual resulta muy interesante tanto para el estudio de su obra poética, sobre la cual diserta en su correspondencia, como de los numerosos viajes que realizó durante su vida. De estos hallamos numerosas referencias en sus cartas: rutas de viaje, relatos de experiencias en el extranjero, así como descripciones de trayectos a lo largo del continente americano y europeo. Estas alusiones al viaje y a la errancia que caracterizó su experiencia viajera las hallamos también en los diarios personales de Mistral, a los cuales se les prestará atención como figuras relevantes para la aproximación crítica al corpus poético, teniendo en cuenta relaciones de intertextualidad y metatextualidad.

Por último, en el apartado titulado “Anexos” se podrá encontrar una selección de algunos de los textos analizados, como bien pueden ser manuscritos de poemas, textos en prosa y publicaciones inéditas y no recopiladas en las ediciones críticas citadas en el cuerpo de esta tesis. Además, se incluye un artículo publicado durante el curso de la investigación que explora la idea de una Europa mítica en la poesía mistraliana representada en sus reescrituras de los mitos clásicos de Electra, Casandra y Clitemnestra.

### **0.3. Metodología y marco teórico**

La principal metodología utilizada para el análisis del corpus parte de la rama teórica de la **literatura de viajes**, género híbrido que permite múltiples aproximaciones que van desde el estudio de figuras retóricas como la écfrasis, a la aproximación imagológica o al estudio de las recurrencias temáticas. Al respecto, se tomará como referencia las definiciones y aportes teóricos de Roland Le Huenen (2006), Ángela Rosca (2006), Luis Alburquerque-García (2011) y Antoine Berman (1995) y su aproximación al tema de la experiencia de lo extranjero (*L'épreuve de l'étranger*). Sobre el viaje en la obra mistraliana, se atenderá a los ensayos de Daydí-Tolson (1967), Pérez Villalón (2004) y Raquel Olea (2018), así como el estudio de Adriana Valdés (1994) y su concepto de “identidades tránsfugas”.



El motivo del viaje se configura como uno de los más significativos en la obra de Mistral y en torno al cual se construye su poesía en dos niveles —el primero siendo simbólico y atendiendo al imaginario poético de sus versos; el segundo extra textual, ya que sus poemarios podrían constituir, en sí mismos, la historia de un viaje. Se abordará parte de la obra mistraliana (en concreto, el poemario *Poema de Chile*) como una posible apertura a la poesía de viajes, un nuevo enfoque dentro de la literatura de viajes cuyo grueso, tanto teórico como creativo, es representado mayoritariamente por textos en prosa.

Se recurrirá, además, a los estudios de Elisabeth Horan (1990) para tratar la relación entre Mistral, su identidad de mujer india y su solidaridad con las mujeres latinoamericanas, a las que convierte en protagonistas y receptoras de la mayoría de su obra. En esta línea de defensa de la cultura indígena, se atenderá a los estudios de Tolson (1987, 1994), Jaime Giordano (1989), Amy Kaminsky (1993) y Patricia Villarroel (1989). Asimismo, se tendrá muy en cuenta la excelente labor crítica y ensayística de Grínor Rojo (1977), experto crítico literario chileno cuya obra aporta una visión esclarecedora sobre la obra y biografía de Mistral en el contexto de las letras hispanoamericanas. Respecto a la identidad, se atenderá a la línea teórica presentada por Stuart Hall (1998, 2003), además de recurrir a la lectura de Patricio Marchant (1984) sobre la obra mistraliana en términos psicoanalíticos.

Otra rama teórica de la que bebe esta tesis es la de la comparatística. Se tomará así, pues, como referencia la obra ensayística de Mijail Bajtin (1982), Roland Barthes (1972, 1973), Julia Krieteva (1976), Darío Villanueva (1991), Wladislaw Tatarkiewicz (1988 [1975]) y Susan Bassnett (1993). Mediante la Teoría de la Literatura se realizará una múltiple aproximación a los textos literarios que nos ocupan (en este caso, los poemas, diarios y cartas seleccionados en el corpus) mediante disciplinas como la estilística, el psicoanálisis o la comparatística. Con esta última, se pretende ofrecer un análisis más profundo y detallado sobre la obra de Mistral y alejarnos de la perspectiva de su poesía como ente ajeno a su contexto histórico, cultural y sociopolítico, abstracta y construida en una burbuja aislada de referencias, influencias y conflictos sociales. El análisis detenido del tejido textual resulta, para ello, de especial relevancia. Más allá de las meras y casi obligadas dedicatorias que encabezan ciertas piezas, los versos mistralianos están llenos de referencias intertextuales no sólo a obras clásicas, sino también a textos de escritoras y escritores admirados. Así, pues, la teoría comparativa se

vuelve imprescindible con el fin de otorgar al análisis una profundidad necesaria para la correcta interpretación del corpus.

#### 0.4 Estado de la cuestión e hipótesis de trabajo

La poesía mistraliana ha sido objeto de estudio crítico desde sus primeras publicaciones, si bien es cierto que su obra alcanzó una más que considerable relevancia a partir del año 1945, fecha en la que la poeta chilena fue galardonada con el Premio Nobel de Literatura, convirtiéndose en la primera persona latinoamericana en recibir el galardón. Su candidatura fue abiertamente respaldada por la prensa del continente y por la mayoría de los países hispanos, así como por la comunidad literaria chilena y sus instituciones. Se demuestra, así, que tanto la autora como su obra ya contaban con una significativa presencia en las letras nacionales e internacionales, pues algunos de sus versos inéditos habían visto ya la luz en revistas europeas: ejemplo de ello son sus asiduas colaboraciones con la revista *Elegancias*, dirigida por el nicaragüense Rubén Darío desde París. Numerosas fueron, asimismo, las traducciones de su obra que se realizaron con motivo de su candidatura al Premio Nobel, pues uno de los requisitos que recoge la Academia Sueca en su reglamento es el necesario conocimiento del autor y de su obra por parte del jurado académico, por lo que esta debía haber sido traducida al inglés, al sueco o al francés. Lo que en un inicio supuso una dificultad notoria, pues Mistral jamás quiso ser impulsora de su propia candidatura<sup>6</sup>, resultó en la traducción de sus poemas al francés por Max Daireaux y Mathilde Pomes, con comentario de Francis de Miomadre, autor que sustituyó a Paul Valéry como prologuista de la obra por decisión de la propia Mistral. Pese a su admiración profunda por el poeta francés, ella admitió que, al no ser conocedor de su idioma, no podría juzgar sus versos con la misma eficiencia que Miomadre, reconocido por su labor como traductor del español<sup>7</sup>. La edición francesa, a cargo de Miomadre y Pomes, comenzó a prepararse en 1939, pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial paralizó su producción que no se reanudó hasta

---

<sup>6</sup> «Yo... no me doy ninguna diligencia en ayudarlos, aunque agradezco mucho su generosidad. Jamás haré el papel de vocero de mi nombre literario ni de mi obra misma» (Mistral en Zegers Blachet, 2007).

<sup>7</sup> «Yo tengo por Valery -señala Gabriela en carta a Matilde Pomes- la más cabal y subida admiración en cuanto a capacidad intelectual y a una fineza tan extremada, que tal vez nadie posee en Europa, es decir, en el mundo». Lo que ocurría, en opinión de Gabriela es que Valery no poseía un cabal conocimiento del español y, por tanto, «no podía juzgar con efectividad sus versos». (Mistral, en Zegers Blachet, 2007). Valery escribió, finalmente, un prefacio a la selección de poemas de Mistral que se publicaría en la *Revue de Paris*, en 1946, traducido por Luis Oyarzún en la revista *Atenea*, año XXIV, tomo LXXXVIII, Nos 269-270, noviembre/diciembre de 1947.

1946. Otras versiones de su obra poética incluyen la selección traducida al sueco de poemas pertenecientes a *Desolación* y *Tala* por parte de Hjalmar Gullberg, secretario de la Academia Sueca, en 1941<sup>8</sup>.

La poesía de Mistral suscitó una admiración e interés intelectual por su inspiración en “poderosas emociones [que] ha convertido su nombre en un símbolo de las aspiraciones idealistas de todo el mundo latinoamericano”<sup>9</sup>, méritos declarados a la entrega del premio Nobel. Su obra ha sido, pues, fructífero objeto de estudio desde distintos ámbitos de la crítica literaria. Desde el estilístico, el temático y el comparatista, pasando por el biográfico e, incluso, llegando al campo de los estudios de género y de la teoría del psicoanálisis en las dos últimas décadas. A pesar de la evidente transversalidad de la obra mistraliana, susceptible de ser analizada desde distintos aspectos teóricos que se retroalimentan y se enriquecen mutuamente, numerosos ensayos críticos se centran en el estudio individual de sus poemarios, atendiendo únicamente a sus temas y estilos particulares, creando, así, tratados de referencia sobre los versos de la poeta chilena. Entre ellos, destacan por su gran calidad y relevancia los ensayos de Jorge Guzmán (1985), Patricio Marchant (1984, 2000), Grínor Rojo (1997) y Gastón Von Dem Bussche (1972, 1989) sobre *Desolación*, así como el imprescindible análisis sobre los tres poemas de “Sonetos de la Muerte”. Sobre estos últimos, también es necesario señalar el revelador análisis entre el ser, el espacio poético y la conciencia femenina de Harriet Turner (1990). Son destacables, asimismo, los estudios de Jaime Quezada (1989) y Nita Dewberry (1993) que atienden a *Ternura*. Respecto a *Tala*, es imprescindible señalar el análisis de Roig-Miranda (1978) sobre la etimología y significación del título del poemario, así como de la patria en sus versos (1989). También destaca la aproximación de Ana María Cuneo (1998) a *Lagar* y *Lagar II* desde una perspectiva crítica, biográfica e histórica. Margot Arce de Vázquez (1990) realiza, también, un completo estudio sobre la composición, métrica y lenguaje de los versos de *Desolación*, *Tala*, *Ternura* y *Lagar*, así como un análisis detallado sobre su evolución poética.

---

<sup>8</sup> Hjalmar Gullberg tradujo al sueco los poemas “Balada”, “El corro luminoso”, “El niño solo”, “Los huesos de los muertos”, “Meciendo” y “Poema del hijo”, pertenecientes al poemario *Desolación*, y “Adiós”, “Beber” y “La copa”, de *Tala*. Estas traducciones fueron recopiladas en una antología titulada *Poema del hijo*, publicada en 1941 en la revista *Bonniers Littera Magasin*.

<sup>9</sup> “The Nobel Prize in Literature 1945 was awarded to Gabriela Mistral "for her lyric poetry which, inspired by powerful emotions, has made her name a symbol of the idealistic aspirations of the entire Latin American world.” (The Nobel Prize in Literature 1945. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2020. Sab. 8 Feb 2020. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1945/summary/>>)

En cuanto a estudios temáticos, abundan hasta la fecha aquellos que prestan especial atención al análisis y presencia de la imaginería bíblica y el misticismo en sus numerosas vertientes (ascetismo, devoción, amor y contemplación espiritual, entre otros), temas de gran significación que se observan tanto en su prosa como en su poesía. De gran calidad y riqueza son los realizados por Caimano (1969), Cuneo Macchiavello (1981, 1994), Hernández de Trelles (1991) y Benjamín Carrión (1956).

Asimismo, otro de los campos de estudio sobre la obra mistraliana más abordado ha sido el análisis de género de muchas de sus piezas poéticas y narrativas, especialmente, de la sección “Locas mujeres” de *Lagar*, que cuenta con dieciséis poemas protagonizados por voces femeninas; tal ha sido el afán de estudio e interés académico que se han publicado versiones bilingües y anotadas de esta sección concreta de su poemario<sup>10</sup>. Y es que la clara vertiente feminista de Mistral, que siempre luchó por la educación digna de las niñas y mujeres latinoamericanas, así como por la defensa de la mujer indígena, se deja entrever no solo en su poesía sino también en sus ensayos y cuentos, algo que recogen los magníficos estudios de Tolson (1987, 1994), Licia Fiol (2000, 2002), Jaime Giordano (1989), Amy Kaminsky (1993) y Patricia Villarroel (1989).

Pese a la indudable calidad de los estudios realizados sobre la autora chilena en relación con la simbología poético-religiosa y a su defensa de la mujer latina y la voz femenina, dos de los temas más abordados por la crítica literaria, son escasos los estudios referidos a la mitología grecolatina, cuya presencia es especialmente notable en *Tala*, *Lagar* y *Lagar II*, así como en su correspondencia personal. En general, los trabajos críticos que abordan la presencia de referencias mitológicas en su obra, es decir, de las alusiones y reescrituras de mitos clásicos e indígenas que abundan en sus versos, han sido los grandes olvidados de la crítica mistraliana. Más aún aquellos que indagan en el diálogo establecido entre ambas mitologías, tema que será tratado de forma tangencial en esta tesis. Entre los estudios y artículos que abordan el asunto mítico se encuentran los de Hernández de Trelles (1991), Millares (2007) y Alganza Roldán (2013). Como se puede comprobar, en comparación con los anteriores estudios presentados, estos han sido publicados en fechas más contemporáneas, lo que advierte de la novedad del tema mitológico, especialmente el clásico, y de su todavía amplio campo de estudio esperando ser abordado.

---

<sup>10</sup> Véase Gabriela Mistral (2008). *Madwoman “The Locas Mujeres” poems of Gabriela Mistral. A bilingual edition*. Ed. Randal Couch. Chicago: University of Chicago Press.

Otro de los temas predilectos ha sido el canto a la América Criolla y a sus parajes, algo que le otorgó a la autora el título popular de “Cantora de las Américas”, y que ha ocupado gran cantidad de estudios críticos a lo largo de los años. Entre ellos destacan el análisis de Vandercammen (1958) sobre la materialidad y espiritualidad de la visión mistraliana de América, el estudio de Luis Advis (1972) sobre las materias, naturaleza e indio americano como motivos recurrentes en su poesía y la visión crítica de Mauricio Ostria (1989) y Luis Oyarzún (1967) sobre el americanismo y la significación de la naturaleza americana en su obra poética. Parece imprescindible mencionar, en este punto, las aproximaciones al *Poema de Chile* (1967), un peregrinaje mítico cuyos rasgos estilísticos y retóricos se recogen con especial acierto en los ensayos críticos de Margaret Bates (1961), Gastón Von Dem Bussche (1992) y Carrasco Muñoz (1989), así como los apuntes de la propia Doris Dana sobre las dificultades de la recopilación de los poemas para la edición del libro<sup>11</sup>.

Los estudios acerca de la identidad mistraliana están íntimamente ligados a su americanismo criollo, pero también al ámbito de los estudios de género. Es necesario mencionar, así pues, los apuntes biográficos de Raquel Olea (1998) y Fernando Pérez Villalón (2004) y su análisis del sujeto nómada, así como el estudio de Olga Grandón Lagunas (2005) sobre la prosa mistraliana en relación con el complejo concepto de Modernidad.

El tema del viaje, por su parte, ha sido tratado de forma muy tangencial y casi inexistente en la poesía. El estudio del viaje se ha atendido siempre desde una perspectiva prosaica, tomando como objeto de estudio textos en prosa como diarios, relatos de viaje, crónicas o novelas. En ellos, el viaje se desarrolla como una suerte de hoja de ruta, por placer o por obligación, y que comprende el desplazamiento como un peregrinaje o, incluso, como un camino del héroe, al estilo odiseico, o semejante a las *Bildungsroman* (novelas de aprendizaje) en las que la vida misma se convierte en un camino que el protagonista recorre, desde su niñez hasta la vida adulta. Encontramos, sin embargo, muy pocas referencias al viaje como elemento central y estructurador de una obra poética. Su tratamiento en poesía es casi inexistente, y se limita a estudiar la naturaleza del espacio natural, urbano o fantástico que enmarca al sujeto poético. No es hasta la aparición de los últimos estudios en geopoética que se ha comenzado a prestar atención al espacio del poema, su correspondencia con el espacio físico real que simboliza, y a las relaciones que entre ambos se establecen. Aún así, a pesar del

---

<sup>11</sup> Dana, Doris (1967). “Al lector”. *Gabriela Mistral, Poema de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire.

tratamiento del espacio en la teoría geopoética, el tema del viaje en poesía continua siendo un territorio poco explorado.

Santiago Daydí-Tolstoi (1989) estudia exclusivamente el viaje en *Poema de Chile* y lo relaciona con la simbología del peregrinaje, centrándose tangencialmente en la “experiencia de extranjería y errancia” del viajero. Asimismo, Fernando Pérez Villalón (2004) analiza en un breve artículo el papel que representó el viaje en la vida de Mistral, ligándolo directamente a su condición de exiliada y mujer. El viaje sería comprendido, en este sentido, “un rechazo de la domesticidad, una dislocación de lo propiamente femenino”. En esta misma línea apunta Raquel Olea (1998) al referirse directamente a la relación entre identidad (femenina, chilena) y viaje (nomadismo), señalando a Mistral como un “sujeto social plural y autodiseminado en distintas zonas geográficas y en múltiples funciones sociales (...) sujeto de diferencia femenina por ausencia de las funciones reproductivas y máximamente sedentarias de la mujer chilena de esa época, ligada al espacio doméstico y a las funciones familiares.” (1998: 68).

Esta tesis doctoral trata de suplir esta falta de atención a la poesía como literatura de viajes y se ocupa de ofrecer un estudio riguroso sobre la vigencia del tema del viaje en la poesía de Gabriela Mistral. Este estudio se realiza desde un análisis profundo y detallado de una serie de poemas cuyo tema central, bien sea explícito o implícito, es el viaje o el desplazamiento más allá del simple motivo estético, de las descripciones paisajísticas, de metáforas y símbolos arquetípicos. Nos referimos a poemas que profundizan en los efectos que el sujeto poético experimenta con cada uno de sus tránsitos, en la dislocación de la propia identidad y de los cuerpos en movimiento.

Atendiendo tanto a las líneas teóricas ya señaladas como a los antecedentes del tema, **la hipótesis de trabajo** sentará sus bases en los tres ejes principales anteriormente mencionados: el viaje, la identidad y, en menor medida, el simbolismo del imaginario mistraliano, siempre analizado en íntima correspondencia con los dos primeros. Con ello, esta tesis pretende atender a la poética de Gabriela Mistral desde un foco distinto en el que el viaje, tanto físico como metafórico, se construye como eje principal de su obra a dos niveles, literario y extraliterario. El tema y los motivos del viaje cohesionan la obra mistraliana tanto en prosa como en verso, y se anuncian desde muy pronto como vectores de la construcción de una identidad en continúa búsqueda de sí misma, dislocada.

Así, pues, la hipótesis de partida de este trabajo es que el tema del viaje en la poesía mistraliana es recurrente y aparece ligado intrínsecamente a la construcción del yo poético y del yo autorial, algo que se aprecia igualmente en su obra en prosa. A ello se unen, de manera tangencial, otros aspectos, entre los cuales interesa señalar la simbología espacial, el diálogo entre distintas mitologías y culturas y la presencia de identidad(es) tensionada(s) en sus textos. Para ratificar —o no— esta hipótesis, el propósito de la tesis es responder a las siguientes preguntas:

1. En primer lugar, nos preguntamos si el viaje como tema da lugar a una fragmentación del “Yo”, pues los desplazamientos que hallamos en los poemas de Mistral parecen propiciar la construcción de una identidad fragmentada, repleta de aristas y máscaras que se irán entretejiendo en sus versos por medio de complejas metáforas y símbolos.
2. Por otro analizaremos si el tema del viaje, pese a aparecer interrelacionado con una sensación de dislocación, de no pertenencia, de otredad, puede llegar a establecer una unidad entre los poemarios, dispares y, al mismo tiempo, similares: la evolución del estilo poético de Mistral es, en sí mismo, un viaje evidenciado en ocasiones por los propios títulos de sus obras. Así *Tala* (1945) hace referencia al desprendimiento de todo lo antiguo, al allanamiento de una tierra que dará sus frutos maduros en el *Lagar* (1954), un recipiente donde se pisa la uva después de la cosecha. La mención constante al movimiento y al desplazamiento abunda también en las secciones de sus poemarios (“Rondas”, “Vagabundaje”), en los títulos de sus piezas (“País de la Ausencia”, “La Extranjera”, “La Cuenta-Mundo”, “La que camina”, “El regreso”, “Despedida”, “Patrias”), así como en los numerosos textos en prosa cuyo protagonista es la reflexión sobre el viaje y lo extranjero (“El viaje”, “Mapa sonoro de Chile”, “Vuelo sobre las Antillas”, “Elogio de los países pequeños”, “La unidad de la cultura”, entre otros). Precisamente por la presencia indiscutible de las travesías y vagabundajes en la vida de Gabriela Mistral se pretende atender a su obra poética con la intención de analizar la presencia e influjo del tema del viaje en todas sus facetas, atisbando lo que, quizás, podría llegar a designarse como “poesía de viaje”.
3. La tercera pregunta a la que queremos responder es si, como parece, el viaje participa de algún modo en la formación de la identidad de Gabriela Mistral como persona y como poeta.

## **CAPÍTULO UNO**

### **APROXIMACIÓN A LA POESÍA HISPANOAMERICANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

Las primeras décadas del siglo XX estuvieron claramente marcadas por la abrupta aparición de los movimientos de vanguardia y su sed de renovación estética y agitación intelectual, primero en el continente europeo y, años más tarde, en el americano, en el cual fueron más allá de la mera experimentación artística y se convirtieron en una fuerza imprescindible de innovación literaria y revolución cultural.

Un 20 de febrero de 1909, Marinetti publicaba su manifiesto futurista en el diario francés *Le Figaro* y, al otro lado del Atlántico, Rubén Darío se encargaría de transcribir y comentar el texto fundacional del futurismo en la publicación argentina *La Nación*, un cercano 5 de abril del mismo año. No obstante, pese a su temprana presencia en las letras hispanas, los movimientos de vanguardia no irrumpirían del todo en el panorama artístico latinoamericano hasta 1921. Este es el año por excelencia de la aparición en América de las nuevas formas poéticas que se extendieron casi de manera simultánea por diez países distintos y se manifestaron en numerosos movimientos de renovación estética y de matiz nacionalista. Sus principales preocupaciones oscilaban entre la expresión de unos nuevos principios artísticos que rompieron con la inmediata tradición realista-naturalista y la exaltación del tema nacional e indígena.

A principios del siglo XX, el Modernismo que tuvo su auge con los “azules” de Darío se hallaba asido en una decadencia evidenciada por su repetición de imágenes, el desgaste de sus temas y el enquistamiento de un estilo ornamentado y preciosista que no alcanzaba a traducir las diferentes aristas de la realidad americana. Este declive del movimiento esteticista tuvo como resultado una bifurcación de la poesía del continente latinoamericano, hasta entonces predominantemente modernista, en dos direcciones muy diferenciadas: la aparición de los poetas posmodernistas y el estallido de las vanguardias. Ambas corrientes estéticas convivieron de forma cuasi sincrónica durante



la primera mitad del siglo hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, en ocasiones de modo antagonista, otras influyéndose y enriqueciéndose mutuamente. Su solapamiento cronológico se debió, fundamentalmente, a la aparición temprana del posmodernismo y las vanguardias tardías<sup>12</sup>, lo que propició una coexistencia única.

En este apartado nos centraremos en las dos corrientes predominantes que coexistieron en la literatura hispanoamericana de siglo XX con tal de situar en un contexto adecuado la producción poética de Gabriela Mistral. En concreto, trataremos de desenredar el complejo caleidoscopio de “ismos” y formas vanguardistas que irrumpieron en los distintos países americanos durante las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, antes de profundizar en sus características y especificidades es necesario realizar ciertas precisiones.

En primer lugar, se recogerá, en este capítulo y en los siguientes, toda la producción poética, independientemente de su cariz estético, bajo el término “literatura o poesía latinoamericana” con el fin de eliminar las restricciones lingüísticas de la voz “hispanoamericana” que referencia únicamente a la lengua española, excluyendo el resto de idiomas que conviven en el continente, siendo el portugués y el francés los más representativos, pero sin olvidar las lenguas criollas y los dialectos nativos de cuya esencia está impregnada gran parte de la poética latinoamericana.

En segundo lugar, se presentará el adjetivo “posmodernista”<sup>13</sup>, con todas sus complejidades y matizaciones, para hacer referencia a una poesía que nace dentro del movimiento modernista y que, sin atentar contra su esencia, introduce sutiles variaciones que conllevan la aparición de obras de difícil clasificación. Sus cambios con respecto al movimiento anterior no fueron tan radicales como para encajar en la línea de

---

<sup>12</sup> La coincidencia cronológica de las vanguardias y los posmodernistas ha sido ampliamente señalada por la crítica, entre la cual sobresalen por su exhaustividad y precisión los análisis de la vanguardia hispanoamericana y el posmodernismo de Sáinz de Medrano (1993, 2008) y Videla de Rivero (2011).

<sup>13</sup> El término, introducido por Federico de Onís en 1934, ha sido objeto de polémica entre los críticos literarios de la época y posteriores, considerando que hay “al menos, tantos motivos para aceptarlo como para rechazarlo.” (Sáinz de Medrano, 2008: 483). Para críticos como Perry Anderson, de Onís “lo empleaba [el término] para referirse al reflejo conservador dentro del propio modernismo que, ante el formidable desafío lírico de éste, se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico, cuyo rasgo más original fueron las nuevas posibilidades de expresión auténtica que ofrecía a las mujeres.” (Anderson, 2000: 10). Siguiendo a Sáinz de Medrano (2008), el valor más notable de la palabra es su factor cronológico, que le permite distinguirse de su predecesor, movimiento ya en franca decadencia. Tomando su significado como una distinción entre estéticas muy semejantes, pero distintas tanto en época como en su catálogo de autores, pertenecientes a generaciones posteriores a los modernistas de referencia, el término posmodernista presenta un matiz interesante a tener en cuenta para la clasificación de la producción poética latinoamericana de principios del siglo XX. Por supuesto, no se debe confundir con el posterior uso de “posmoderno” o “posmodernidad”, que alude al movimiento cultural occidental surgido a partir de los años 60, caracterizado por su cuestionamiento y ruptura con las ideas tradicionales de la modernidad occidental.

renovación vanguardista, pero sí lo suficientemente distintivos como para desentenderse, en cierto modo, de la estancada tradición esteticista del Modernismo. Por este motivo, precisamente, gran parte de la crítica coincide en otorgar al posmodernismo una entidad propia y clasificarlo como una corriente de expresión independiente que convivió con unas vanguardias tardías durante la primera mitad del siglo XX.

### 1.1. Vanguardia y posmodernismo

Como ya se ha señalado, la irrupción de las vanguardias en el continente americano tiene lugar en 1921, año en el que se produce una entrada sistemática y casi simultánea de las nuevas formas estéticas europeas en diez países distintos. Sin embargo, antes de esa fecha ya existían retazos y presencias de la vanguardia que habían pasado desapercibidos debido, fundamentalmente, a la admirada tradición modernista que gozaba de una gran reputación en los círculos intelectuales y críticos de Latinoamérica, incluso durante sus últimos años de decadencia. Pese a la dificultad para introducir un nuevo modo de comprender y “hacer” el arte en una tradición absoluta que ocupaba todos los frentes de creación artística, fue el propio Rubén Darío, padre y emblema del movimiento modernista, el que transcribió por primera vez el manifiesto futurista en 1909, señalando el uso precedente de la palabra “futurista” en una conferencia del mallorquín Gabriel Alomar de 1904 en el Ateneo Barcelonés:

Pero el hablaros ahora de Marinetti es con motivo de una encuesta que hoy hace, a propósito de una nueva escuela literaria que ha fundado, o cuyos principios ha proclamado con todos los clarines de su fuerte verbo. Esta escuela se llama El Futurismo. Solamente que el Futurismo estaba ya fundado por el gran mallorquí Gabriel Alomar. Ya he hablado de esto en Dilucidaciones, que encabezan mi Canto errante<sup>14</sup>. ¿Conocía Marinetti el folleto en catalán en que expresa sus pensamientos de futurista Alomar? Creo que no, y que no se trata sino de una

---

<sup>14</sup> “Precepto, encasillado, costumbres; clisé... vocablos sagrados. Anatema sit al que sea osado a perturbar lo convenido de hoy, o lo convenido de ayer. Hay un horror de futurismo, para usar la expresión de este gran cerebral y más grande sentimental que tiene por nombre Gabriel Alomar, el cual será descubierto cuando asesine su tranquilo vivir, o se tire a un improbable Volga en una Riga no aspirada” (DARÍO, Rubén, 1918. *El canto errante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Reproducción digital de la edición de Madrid, Mundo Latino, [s.a.] (Madrid, Tipografía Yagües, 1918), 206 p., (Obras completas; 16).

coincidencia. En todo caso, hay que reconocer la prioridad de la palabra, ya que no de toda la doctrina. (Darío, 1909: 403)<sup>15</sup>

La influencia de Alomar en la doctrina futurista se debe analizar de forma cuidadosa, sin caer en afirmaciones precipitadas y sin fundamento. Su ideología no comparte con el futurismo más que la idea de la existencia de un estado superior del ser humano y una renovación de la sociedad basada, entre otras cosas, en un marcado nacionalismo que, posteriormente, Marinetti exaltará de forma beligerante en sus ideales estéticos y políticos, de clara tendencia fascista. Para Alomar, el término “futurismo” hacía referencia a una visión del hombre contemporáneo y su misión intelectual en los tiempos futuros mientras que, para el italiano, el “futurismo” fue una bandera bajo la cual se fraguó una predilección por los versos fragmentados, la velocidad, las imágenes de la ciudad en movimiento y una belleza que buscaba su esencia en la violencia, en la lucha contra toda otredad que no fuera el propio individuo. La exaltación de la guerra, del militarismo y la valía del presente en contraposición a la ruptura y el escepticismo frente a la tradición anterior no sólo se reiteran en el manifiesto de Marinetti de forma metafórica. El italiano utiliza una literalidad más cruenta al pedir abiertamente la quema de bibliotecas, museos y la pugna contra el feminismo “y otras cobardías oportunistas”, y al calificar a la guerra como “la sola higiene del mundo”, lo cual asienta la postura radical y violenta del Futurismo no sólo en el ámbito artístico, sino también en el personal, en el social y en el político. El lema “El Tiempo y el Espacio han muerto ayer” ondea como bandera en las trincheras para justificar el absolutismo de la palabra nueva, su palabra. Esta se impone como La Verdad que surge de entre las cenizas de la apolillada tradición cultural.

El arcaísmo del que huye el Futurismo cantando al hombre nuevo, a las muchedumbres trabajadoras, a “las estaciones glotonas y tragadoras de serpientes que humean”, al aeroplano, a la locomotora, al automóvil —estandartes de la velocidad urbana—, se traduce en una proclama para el cambio inmediato. Este aparece suscitado e inspirado por la revolución industrial de finales del siglo XIX, el crecimiento del capitalismo y las constantes innovaciones tecnológico-científicas que se sucedieron con una rapidez vertiginosa durante los primeros años del XX, así como la aparición del urbanismo y la creación de grandes áreas metropolitanas. Todo ello, en suma, apunta a

---

<sup>15</sup> *La Nación* del 5 de abril de 1909, reproducido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, FCE, 2002, pp.403-408.

la configuración del concepto de vertiginosa modernidad que caracterizó el espacio urbano de las estéticas de vanguardia en sus primeros años.

Este cambio no fue, como bien apunta Darío en sus anotaciones de *La Nación* al *Manifiesto Futurista*, una ruptura radical con la estética anterior, sino un peldaño más en el sinuoso recorrido de la historia del arte y de la literatura. En efecto, la anhelada Modernidad, aspiración de innumerables artistas a lo largo de la historia, no surge espontáneamente en el siglo XX sino mucho antes, pues todos los movimientos artísticos, independientemente de su cariz, beben unos de otros, se retroalimentan de sus predecesores e inspiran a sus sucesores: ninguna corriente de expresión brota súbitamente de un limbo creador. Toda inclinación artística, en su contexto histórico particular, puede considerarse “moderna” en cuanto a que suele rechazar, o, al menos, variar la práctica artística inmediatamente anterior a la suya.

Las críticas al futurismo por parte de Darío no fueron únicas: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Carlos Mastronardi, Evar Méndez y sus compañeros del grupo de poetas argentinos de la revista iconoclasta *Martín Fierro* aturdieron a Marinetti durante su visita a Buenos Aires en 1926. Borges, en concreto, terminó sintiendo más afinidad por la postura ultraísta (al menos, en un inicio) que por el percedero arrebatado de violencia futurista, cuyo valor más prominente fue el de dar el pistoletazo de salida al resto de ismos que se sucederían a lo largo de la primera mitad de siglo.

Poco después de 1909, hallamos el que fue uno de los hitos en la historia de la vanguardia latinoamericana: Vicente Huidobro (1893-1948) publica en 1914 su célebre manifiesto “Non Serviam” en el que rechaza la servidumbre de la poesía a la Naturaleza y reivindica la postura del poeta creador. Huidobro reconoce la agencia del mundo natural, la belleza de su flora y su fauna, pero se niega a continuar sirviéndolo, cantándolo, imitándolo. Su manifiesto constituye una de las primeras premisas de la vanguardia incipiente: la experimentación creadora, la ruptura con la tradición –en su caso, el rechazo de la estética naturalista que, a pesar de su decadencia, “dominaba toda la literatura, crítica e historia literaria de América” (Mendoza Teles, 2000: 28) – y la exaltación del arte como herramienta de renovación estética. Atrás quedó ya, como clama el chileno en su manifiesto, la necesidad de imitar y encorsetar la belleza del mundo en unos versos: “No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo”, clama Huidobro en “Non Serviam”, “Yo tendré mis árboles, que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.” (2011: 243). A esta proclama estética de autonomía y subversión le siguen otras como

“Arte poética” (1916), “La creación pura” (1921) y “El creacionismo” (1925) y “La poesía”, un fragmento de una conferencia en el Ateneo de Madrid en 1921, recogida posteriormente en el prólogo a su obra *Temblor del cielo* (1931). En líneas generales, lo que debe distinguir al nuevo poeta del antiguo es la capacidad de moldear una nueva realidad caleidoscópica, cambiante y, a veces, sin sentido para con las leyes existentes. El poeta debe dejar, pues, de ser cantor y debe convertirse en una fuerza de creación autónoma. “El poeta es un pequeño Dios”, (2011: 234) establece en su “Arte poética”. Huidobro eleva así al artista a una posición omnipotente, casi divina, y niega la necesidad de someterse al mundo pasado, presente o futuro, reclamando, en su lugar, uno nuevo:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear. (Huidobro, 2011: 243).

El chileno establece un precedente que posteriormente seguirán los numerosos “ismos” de América latina: la idiosincrasia del artista emancipado cuyo arte existe más allá de cualquier pretensión estética y que tiene un valor por sí mismo en cuanto a que no se somete a la crítica, pues no busca ser aclamado sino agitador, ni a la realidad presente, a la que no pretende imitar, sino perturbar y transmutar en algo insólito. Se podría decir que, si algo comparten todos los movimientos de vanguardia, es una búsqueda incesante de la originalidad bajo la cual subyace un miedo a la reproducción, a repetir lo ya existente, hasta tal punto que algunos “ismos” rozan lo inconsecuente por excederse en su extravagancia. Quizá por este motivo no resulta demasiado sorprendente la aparición de los poetas posmodernos, que oscilaron en una postura intermedia entre la tradición que les había engendrado –modernismo– y la vanguardia rupturista.

Fuera como fuere, la urgencia de renovación que marcó las primeras décadas del siglo XX en la tradición literaria occidental suscitó la aparición de nuevas formas de expresión estética, como la exaltación de la velocidad y la belleza de lo violento (Futurismo), la subjetividad del artista y su visión particular del mundo (Ultraísmo), la creación de un espacio poético completamente nuevo (Creacionismo) o la búsqueda de

un plano de existencia superior, accesible tan sólo mediante el arte nuevo y la experimentación (Surrealismo).

Pero estos son tan sólo algunos de los más reconocidos “ismos” de la Vanguardia. Otros más efímeros y autóctonos como el nativismo (en Argentina y Uruguay), el estridentismo (en México), el indigenismo o andinismo (en Perú y Ecuador), el runrunismo (en Chile) y el titanismo (en Brasil) son evidencia clara de la propagación de las ideas de renovación literaria y del *esprit nouveau*<sup>16</sup> que irrumpieron en el continente con especial fuerza desde 1921. Además, la proliferación de estos pequeños movimientos regionales es clave para comprender la esencia del vanguardismo latinoamericano que recibió las influencias europeas del futurismo de Marinetti, se embriagó del espíritu nuevo de Apollinaire y contribuyó de forma significativa al movimiento ultraísta, estableciendo estrechas relaciones con escritores españoles<sup>17</sup>. Este vanguardismo se caracteriza por una originalidad singular que nace de la asimilación y adaptación de los principios estéticos de la vanguardia europea a los temas nacionales, como el cuestionamiento y la exaltación de la nación, la identidad criolla y la presencia de mitos indígenas y africanos en el imaginario poético. Otro rasgo intrínseco a la vanguardia latinoamericana es la expresión de un lenguaje único, basado en una experimentación lingüística que trata de ampliar las fronteras de los idiomas prominentes que convivían en el continente (español, francés, portugués), enriqueciendo su discurso con un repertorio léxico cargado de americanismos y voces regionales, procedentes de las lenguas quechua, del guaraní paraguayo y de otros idiomas aborígenes como el mapuche o el aimara.

Así, pues, tanto la preocupación por el tema nacional como la experimentación lingüística juegan un papel primordial en la defensa y construcción de una estética de

---

<sup>16</sup> Muchos son los artistas y escritores latinoamericanos que utilizaron el término para describir las nuevas estéticas y los devenires del arte de nuevo siglo. A este respecto, Juan Emar (1893-1964) hace una distinción entre espíritu viejo y espíritu joven en su proclama “Espíritu viejo y espíritu nuevo” (1924), subrayando la comodidad y conformismo para con las fórmulas generales del espíritu viejo y alabando la inquietud, la huida de los tradicionalismos y la búsqueda incesante de la renovación perpetua del espíritu nuevo (1988: 132-133). Asimismo, Fernando Paz Castillo (1893-1981) alude en su artículo “Sobre el tema del vanguardismo” (1928) al espíritu nuevo en lugar de a la vanguardia, término que rechaza vehementemente, para referirse a las nuevas formas de expresión anárquicas que pretendían construir un arte puro, autónomo (1988: 308). Por su parte, de forma más ambigua, Federico Bolaños (1896-?) menciona en “Inventario de vanguardia” (1928) el “nuevo espíritu creativo” que surgió como consecuencia de la primera guerra mundial (1988: 328).

<sup>17</sup> Algunas de las colaboraciones ultraístas más reconocidas fueron las establecidas entre Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre, miembros del grupo ultraísta junto a Juan Larrea, Gerardo Diego, Pedro Garfías, Eugenio Montes, Isaac del Nando-Villar y Rafael Lasso de la Vega. Entre ellas, destaca la publicación de “Proclama” en la revista *Prisma*, un conjunto de composiciones firmadas por Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan (*Prisma. Revista Mural*, nº 1, noviembre de 1921).

vanguardia particular, influenciada por las tendencias europeas, pero adaptada a la realidad cultural latinoamericana. Tal y como apunta Mendoça Teles, “estas dos líneas atraviesan todos los manifiestos vanguardistas, haciendo evidente la tensión entre América y Europa. Nuestra mejor vanguardia es el intento de crear un nuevo mensaje, americano y al mismo tiempo, occidental” (2000: 31). El peligro que entrañaba la imitación del modelo europeo, no sólo en el ámbito de la literatura de vanguardia sino también en el Modernismo de retórica repetitiva y esteticismo parnasiano, fue señalado por varios autores, entre ellos, la propia Gabriela Mistral<sup>18</sup> cuya obra está significativamente marcada por la exaltación del paisaje y la realidad social americana, así como por la defensa de la cultura indígena y de la mujer latina.

De este modo, podemos afirmar la importancia de la conciencia cultural y nacional como una de las características compartidas por los “ismos” que surgieron en los distintos territorios latinoamericanos a partir de 1921, de modo más o menos sincrónico. La zona más importante de creación de la vanguardia americana comprende, sin duda, el territorio de México y Centroamérica, en el que se incluyen, además, los países de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá.

En particular, México actúa como eje transmisor de la noción de vanguardia que no se extiende hasta el resto de los territorios colindantes hasta, aproximadamente, 1927 (Mendoça Teles, 2000: 32). Destaca en su producción poética la estética estridentista, que apareció tras la publicación del manifiesto *Actual N°1* de la pluma de Manuel Maples Arce (1900-1981). Del mexicano destaca, además de su texto fundacional, su obra *Andamios interiores* (1922) que encabeza la nómina del movimiento de clara influencia futurista que se definió, además, como “multidisciplinar”, al incluir no sólo poetas sino también diversas voces del panorama artístico como dramaturgos, ensayistas, pintores y músicos). Además de Maple, otros autores adscritos al estridentismo son Germán List Arzubidé, Salvador Gallardo, Tina Modotti, Arqueles Vela, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Luis Quintanilla del Valle y Leopoldo Méndez.

En la zona de las Antillas Mayores hallamos una menor intensidad de los movimientos de vanguardia (2000: 38-41), especialmente en la zona de Puerto Rico, en

---

<sup>18</sup> Mistral criticó duramente ese “falso clasicismo” tan extendido durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Latinoamérica, resonancias del último Modernismo repetitivo y de retórica ostentosa. Para la autora, este clasicismo europeizante se basaba en imitaciones y repeticiones vacías que cubrían y ocultaban la esencia de la literatura hispanoamericana para convertirla en una copia de la europea, dando como resultado obras despojadas de sentimiento e identidad: “Este [falso clasicismo] cubrió cincuenta años de nuestra literatura en una marisma parada de imitación vergonzante”, aseveraba Mistral, “y no entendió ni miró siquiera el paisaje ni costumbres americanos.” (Scarpa 1978: 196)

la cual surgen una sucesión de manifiestos que no terminan de asentar las bases de una estética concreta. Entre ellos sobresalen el “manifiesto euforista” (1922) y el “manifiesto atalayista” (1929), así como la “poesía diepática” (1921). Destaca en esta región la creación del “manifiesto postumista” (1921) en la República Dominicana por el poeta Andrés Avelino, el cual se convirtió en la cabeza del grupo Postumista, uno de los más innovadores y radicales en su experimentación lingüística y estética.

En zona de las Antillas Menores es imprescindible señalar la tensión, más marcada que en cualquier otro territorio, entre su tradición cultural e histórica y los valores europeos que se atribuyen a Guadalupe, Martinica y la Guayana francesa por su condición de comarcas de Francia. Algo muy parecido sucede en Haití, donde existe una cierta discordancia entre su realidad lingüística (el francés) y su legado cultural hispano. Resulta evidente, al atender a la producción poética de estos países, la fricción que se crea al intentar encajar la vanguardia latina en una estética europeizante.

En Venezuela hallamos un caso curioso: la vanguardia fue tardía y desincronizada del resto de países americanos, y no es hasta 1940 cuando “por influjo de H. Bremond y el surrealismo, la discusión deriva hacia la poesía pura” (2000: 44).

En países como Colombia, Bolivia, Paraguay y Uruguay las vanguardias, a menudo tardías, tiene contadas, aunque notorias representaciones: León de Greiff (Colombia), Carlos Gómez y Oscar Cerruto (Bolivia), Josefina Plá (Paraguay), Horacio Quiroga y Joaquín Torres-García (Uruguay).

En Ecuador, nos encontramos ante una poesía intimista de carácter metafísico (2008: 496) con la figura de Jorge Carrera Andrade (1903-1978). En Perú destaca de forma excepcional el poeta César Vallejo cuya obra *Los heraldos negros* (1918) resulta un evidente ejemplo del “paso nada abrupto entre el esteticismo refinado y el nacer de la vanguardia” (2008: 494). Sus poemarios *Trilce* (1922) y *España aparte de mí ese cáliz* (1938) constituyen lo que se ha denominado “vanguardismo de rostro humano”, es decir, un tratamiento de las formas vanguardistas que siempre estuvo subordinado al americanismo y al absurdo existencial, así como a la representación del dolor y la solidaridad humana, motivos temáticos más cercanos a la poesía metafísica que a la experimentación vanguardista.

Buenos Aires, por su parte, fue uno de los mayores focos de irradiación de los ismos, en particular de “una modalidad criolla del ultraísmo que Borges, como figura imprescindible en Argentina, Latinoamérica, incluso en España, vivificará tras su vuelta de Madrid” (2008: 494). Las nuevas formas vanguardistas se difundieron en una



constante sucesión de revistas fugaces como *Prisma* (1921), *Proa* (1924) y *Martín Fierro* (1924-1927), la más duradera de todas ellas.

En el área Andina Sur, Chile se configuró como otro de los países de mayor y más reconocida producción vanguardista. Entre sus autores destaca el padre del Creacionismo, Vicente Huidobro, que contribuyó a la renovación de una literatura estancada en el tradicionalismo con sus manifiestos *Non Serviam* (1914), “Arte poética” (1916), “La creación pura” (1921), *Manifestes* (1925) y el tardío “Total” (1932), además de sus poemarios *Altazor* (1931) y *Temblor de cielo* (1931) que recogieron sus preceptos estéticos y artísticos.

Observando la tendencia general de los distintos territorios latinoamericanos, podemos afirmar que la contraposición de los pares viejo-nuevo, Europa-América, tradición-modernidad, es constante en la definición de las nuevas tendencias de vanguardia. Y es que, pese a las claras influencias del viejo continente, la literatura latina no sólo se regeneró, sino que además se enriqueció considerablemente debido a la asimilación y adaptación de las corrientes artísticas europeas a la realidad cultural americana, creando una serie de movimientos regionales que adquirieron un esplendor propio y abrazaron su diferencia para convertirla en estandarte de su renovación. Como bien apunta Mendoça Teles, “la realidad cultural [de cada país americano] asume su otredad y encuentra en ello sus propias fuerzas de renovación y autenticidad.” (2000: 73)

En efecto, si algo caracteriza a la Vanguardia latinoamericana, especialmente su vertiente poética, es la aglomeración de numerosos movimientos autóctonos de breve duración, pero de especial originalidad, que basaron sus tesis fundacionales en una defensa de lo nacional y lo regional, denotando así la tensión existente entre la estética europea que había influido en su nacimiento y la historia y cultura particular de cada territorio. Asimismo, se aprecia un gusto por la experimentación del lenguaje y el uso de nuevas técnicas de expresión artística como la ausencia de nexos y adjetivos repetitivos, el rechazo de ornamentaciones y retórica aparatosa, así como una nueva predisposición del espacio poético en el que el verso se dibujaba como un trazo, buscando una aproximación —y, en ocasiones, coexistencia— de lo plástico y la palabra.

Sin embargo, pese a sus particularidades regionales, la vanguardia latinoamericana estuvo fuertemente influenciada por la previa aparición de las nuevas estéticas en los manifiestos europeos, y sería atrevido afirmar lo contrario, si bien es cierto que existen ciertos precedentes dignos de mención en el continente americano.

En primer lugar, y antes de enumerar las distintas fuentes de las que bebieron los ismos latinoamericanos, se debe tener en cuenta que la cronología de las vanguardias es ciertamente confusa y difícil de delimitar. Esto es debido, en mayor parte, a una tardía aparición que fuerza una convivencia con los últimos retazos del Modernismo y, más concretamente, con los poetas posmodernistas que buscaban, a su vez, una ruptura más moderada con su predecesor sin llegar a embriagarse del furor vanguardista por considerarlo demasiado “extranjero”. También es importante notar que las especificidades culturales e históricas de cada región influyen en la mayor o menor adopción de los principios de renovación vanguardistas.

Así, Nicaragua osciló entre su ámbito más tradicionalista, en el que hallamos una significativa veneración a Darío, y el más subversivo, rechazando cualquier tipo de práctica modernista. Esta última corriente estableció una clara frontera entre el esplendoroso pasado y lo que estaba por llegar: una vanguardia que tendría su principal centro de irradiación en la ciudad de Granada. En Paraguay, por otro lado, debido a su turbulento panorama político, salpicado de dictaduras y pugnas civiles, fue mucho más complicada la entrada del ideario vanguardista, que no llegó hasta la década de los 40 con la Generación del 40, encabezada por el paraguayo Herib Campos Cervera y organizada en el grupo literario *Vy'a Raity*, en el cual se incluyen a autores como Josefina Pla, Oscar Ferreriro, Dora Gómez Bueno de Acuña y Elvio Romero, entre otros.

Uruguay tuvo, asimismo, una vanguardia tardía, aunque destacó especialmente su repertorio de escritoras posmodernistas compuesto por voces como las de Juana de Ibarborou, Clara Silva, Idea Vilariño y Clara Berenguer. Por último, destaca en Chile la presencia del surrealismo en la revista *La Mandrágora*, a través de la cual el Grupo Mandrágora, formado en 1938 por los escritores Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, estableció un diálogo con el surrealismo francés y con el inconsciente freudiano.

A pesar de la dificultad de establecer una periodización uniforme<sup>19</sup> y aplicable a los distintos países hispanoamericanos todos los ismos, independientemente de su cariz, buscaban la ruptura con lo inmediatamente anterior y, con ella, pretendían renovar una

---

<sup>19</sup> En este sentido resulta relevante la reflexión de Sáinz de Medrano: “la periodización de las corrientes literarias es algo sumamente complejo [...], aunque constituye un objetivo imprescindible en la crítica literaria. Si resulta ardua la distinción entre Modernismo y posmodernismo, lo es más la de posmodernismo y vanguardia. De hecho, diría que los “ismos” exigían unas rupturas que no todos los países podían realizar, y menos al mismo tiempo. La pervivencia de cierto canon prestigioso impedía el fácil trueque por la novedad, pero también es cierto que la novedad se había constituido rápidamente en otro canon” (2008: 496)

literatura que permanecía enquistada en el canon tradicional. Ambas estéticas, Modernismo y Vanguardia, se enfrentaron en una lucha constante por la hegemonía, aunque también se influenciaron la una a la otra a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Su firme y rica producción artística allanó el terreno para la aparición de las primeras grandes reformas culturales y educativas<sup>20</sup> y en su esencia se fraguó una compartida ansia de modernidad que traspasaría los límites artísticos y supondría un cambio primordial en el pensamiento filosófico, político y social de Latinoamérica.

Además de esta particular convivencia en la frontera que, sin duda, es una de las marcas de especificidad de los distintos ismos americanos, el núcleo principal de influencias fueron las fuentes europeas y su posterior adaptación a los temas nacionales. Tal y como apunta de Videla de Rivero:

[Existe una] recepción transformadora de las proyecciones europeas: ya en este caso, el traspaso comporta inexorablemente notables mudanzas, determinadas, ya por los nuevos hombres que asumen las influencias, ya por las nuevas proposiciones geográficas, históricas, socio-políticas, culturales, que contextualizan la recepción. En ella se produce un complejo mestizaje de influjos procedentes de diversos movimientos europeos (futurismo, cubismo, dadaísmo, etc.) y de estos con caracteres locales (2011: 31).

A este respecto, afirma Trinidad Barrera:

Es importante reconocer la importancia del impulso europeo en su aparición y en el “furor de extranjería” al que aludía Gabriela Mistral [...] Aunque estos movimientos nacen en el Viejo Mundo, el Nuevo los infundirá de creatividad e intensidad” (2008: 493).

Evidentemente, la vanguardia debía alejarse de su progenitora europea y no caer en la imitación vacía de la que acusaban a su otro padre, el Modernismo rubeniano, motivo por el cual la euforia rebelde se concentró en modificar los elementos recibidos

---

<sup>20</sup> Entre otras, destacan las misiones culturales de 1922 que José Vasconcelos Calderón (1882-1959), en colaboración con Gabriela Mistral y otros intelectuales, inició en México para mejorar la educación del país, especialmente en las zonas rurales, así como la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918, un movimiento de rebelión estudiantil que buscaba otorgar un carácter científico y democrático al ámbito académico argentino, y que se consideró en su *Manifiesto liminar de la Federación Universitaria de Córdoba*, redactado por Deodoro Roca, como un movimiento de carácter pedagógico-político.

para que fueran un fiel reflejo de la realidad cultural americana. Una vanguardia que buscaba, en última instancia, ser por y para toda Latinoamérica, por lo que se extendió desde los centros urbanos irradiadores hacia las zonas rurales, cubriendo cada rincón de la geografía americana con el espíritu nuevo. Este término marcará la esencia de todos los movimientos literarios englobados en el amplio crisol de la vanguardia que surgieron a partir de 1921.

Una de las más curiosas influencias europeas de la nueva modernidad latinoamericana la constituyen las greguerías de Ramón Gómez de la Serna:

Como bien ha documentado Juana Martínez, las greguerías de Gómez de la Serna influyeron muy significativamente en la poesía y en general en la América hispana, adonde su autor realizó su primer viaje en 1931, mucho antes de que se instalara en Buenos Aires en 1936 (Sáinz de Medrano, 1993: 293 en Barrera, 2008: 494).

En esta línea, Richard L. Jackson coincide en la influencia del escritor madrileño en la vanguardia del continente sudamericano, aludiendo a la similitud del lenguaje de las greguerías con los versos de algunos poetas latinoamericanos cultivados entre 1920 y 1930 (1966: 49). Similitudes o confluencias, lo cierto es que la figura de Gómez de la Serna fue imprescindible referente en los ismos argentinos, tal y como anota el crítico Carlos Ghiano, entre otros<sup>21</sup>.

Otra de las convivencias entre el mundo europeo y el mundo latinoamericano puede observarse en la configuración del grupo ultraísta, movimiento inspirado por el arquetipo creacionista de Huidobro a raíz de su visita a la capital española en 1918. Siguiendo a Gloria Videla, sus orígenes se remontan a la influencia del chileno como referente del Creacionismo y a las tertulias literarias en el café Colonial de Madrid, presididas por Rafael Cansinos-Assens (2002: 28). Los discursos del grupo Ultra, recogidos por Guillermo de Torre, teórico y poeta del ultraísmo, en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), atrajeron la atención del argentino Jorge Luis Borges, quien se configuró, a su vez, como pilar del ultraísmo en Latinoamérica y en España. A

---

<sup>21</sup> “Juan Carlos Ghiano, hablando de las influencias principales en la literatura argentina, incluye, entre las figuras más importantes, la de Ramón Gómez de la Serna. Vuelve a afirmar, en otro lugar, comentando el "imaginismo" en la literatura argentina, que "de España llegaron algunos ejemplos señeros (de 'lo nuevo') desde el humorismo aprendido en el autor de las greguerías hasta los poetas unidos a la Revista de Occidente...". Añade Helen Ferro que “la preocupación vital de ultraísmo importado de España que tuvo su apogeo en Buenos Aires es la metáfora llevada a una unidad perfecta en las greguerías” (Jackson, 1966: 50).

pesar de que más adelante renegaría del movimiento, Borges redactó unos textos fundamentales para sentar las bases de dicha estética con obras como “Anatomía de mi Ultra” (1921), “Ultraísmo” (1921) y “Nota sobre el ultraísmo” (1966).

Dejando a un lado las letras españolas, voces como Tristán Tzara, Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Soupault, Cocteau, Cendrars son predecesoras e inspiradoras de los futuros ismos latinoamericanos, que asumieron sus directrices y las transformaron en un conjunto de estéticas y materias de “expresión nacional” (2000: 70) y esencia americanista. Algunos de sus nombres aparecen como figuras imprescindibles para la nueva producción literaria en el “Manifiesto de manifiestos” (1925) del chileno Vicente Huidobro, en el cual se reconoce la influencia y puntos en común que las estéticas europeas tuvieron en la configuración de sus formas creacionistas:

Tengo aquí los manifiestos dadaístas de Tristan Tzara, tres manifiestos surrealistas y mis artículos y manifiestos propios. Lo primero que compruebo es que todos coincidimos en ciertos puntos, en una lógica sobrestimación de la poesía y en un también lógico desprecio del realismo (Huidobro en 1988: 176)

Asimismo, en la siguiente afirmación se deja entrever un interesante juego de mutuas influencias y colaboraciones paraliterarias: “Rabelais, tal como mi amigo Tristan Tzara y algunos otros poetas de hoy, también inventaba palabras.” (1988: 184)

Podemos coincidir con estas palabras Mendoça Teles, quien expone en su *Vanguardia Latinoamericana* la insólita y excepcional “capacidad de recepción de las ideas nuevas emitidas por Europa, por sus movimientos, una ola precursora que comenzó en 1909. Se mezcló con otros movimientos y sobrevivió gracias a la moderación del *esprit nouveau* y a la fuerza renovadora del surrealismo [...] Estas ideas se fueron asimilando en el sentido de equilibrio entre tradición y modernidad.” (2000: 72)

## **1.2 Poetas latinas: canto a América y al espacio íntimo.**

Durante el siglo XIX, América Latina estuvo sometida a una agresiva explotación colonial que derivó en la aparición de una serie de movimientos de lucha por la independencia y de defensa de los derechos sociales y nacionales de cada región

del continente. La liberación de las políticas colonialistas europeas fue paulatina, pero imparable, y, a pesar de la gran inestabilidad política y social que propiciaron las sucesivas guerras civiles y la imposición de sistemas de gobierno cuasimilitares<sup>22</sup>, los levantamientos sociales, los movimientos obreros y el descontento general de la población para con los regímenes políticos extranjeros fueron la base que constituyó el nacimiento de las repúblicas independientes americanas a finales de siglo.

Dicho esto, tal y como anota Beatriz Guardia en su prólogo a *Escritoras del s. XIX en América Latina*, la recién conseguida democracia de los territorios latinoamericanos y su emancipación del dominio español no consiguió “la liberación de los oprimidos ni tuvo repercusión en su situación de exclusión social, económica, política y cultural en el contexto de permanentes crisis políticas y del caudillismo militar” (2012: 11).

El tan anhelado sueño de libertad, por tanto, no incluyó a las mujeres ni a los indígenas, que continuaron sufriendo abusos y desigualdades durante gran parte del siglo XX. El sufragio femenino sin restricciones no se consiguió en América Latina hasta la década de los 40’, aunque las mujeres continuaban siendo relegadas, salvo en contadas excepciones, al ámbito privado y recluidas en el espacio doméstico. Además, a pesar de la abolición de la esclavitud a lo largo del siglo XIX —siendo Brasil el último país en poner fin a la economía esclavista con la promulgación de la Ley Áurea el 13 de mayo de 1888—, los aborígenes e indígenas descendientes de los mayas, los incas y los guaraníes continuaron sufriendo iniquidades como la mita, un sistema de trabajos forzados a la comunidad, hasta su abolición en Perú por el general Juan Velasco en 1969 (Ward 2012, 14).

A pesar de la dificultad para solventar de forma significativa estas desigualdades en las tradicionales sociedades decimonónicas, el clima de cambio social y político de finales del XIX y las revoluciones técnicas y económicas de principios del XX propiciaron el gradual cuestionamiento de ciertas problemáticas hasta entonces normalizadas como la opresión de los pueblos indígenas, la insuficiente educación femenina y el papel de la mujer en la literatura. Este último punto se analizará con más detalle en este apartado. En efecto, resulta imprescindible referirse al papel de la mujer escritora en Latinoamérica no sólo como un epígrafe secundario o como una sección

---

<sup>22</sup> Para un análisis del caudillismo en Latinoamérica y su pervivencia durante el siglo XX ver Castro, Pedro. (2007). “El caudillismo en América Latina, ayer y hoy”. *Política y cultura*, (27), 9-29. Recuperado en 01 de junio de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422007000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422007000100002&lng=es&tlng=es).

marginalizada en un manual literario, sino porque constituyeron un auténtico motor de cambios sociales y culturales, en mayor o menor medida, dentro de un contexto sociocultural estancado en la tradición y el conservadurismo.

Dejando a un lado, por el momento, los movimientos y géneros a los que se adscribieron las distintas autoras resulta muy relevante señalar una característica común que la mayoría de ellas comparte: el otorgar un espacio central a la marginalidad. Entre otros factores, las escritoras latinoamericanas coincidieron en la defensa de los oprimidos (mujeres e indígenas, especialmente), otorgando voz a sujetos poéticos hasta entonces invisibles, y mediante sus obras –ensayísticas, poéticas o novelísticas– trataron de reestructurar el espacio literario y cultural mediante la inclusión en las mismas de una transversalidad de raza, género y clase hasta entonces casi inexistentes. Una de las más emblemáticas novelas hispanoamericanas y la primera novela antiesclavista en lengua española, *Sab* (1841), escrita por la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, aborda el estigma y la opresión ejercida por la sociedad colonial sobre los esclavos negros, pero también la represión de la mujer en el orden patriarcal. Se desarrolla, así, un análisis transversal en el que se hallan patentes los tres términos anteriormente mencionados (raza, género y clase). Este resulta vital para comprender la raíz compartida de un sistema de opresiones ejercido a nivel socioeconómico y político.

Por su parte, en su obra poética y ensayística, Gabriela Mistral construye una plataforma de defensa del indígena y de la mujer latinoamericana que la llevaría a participar en reformas culturales y educativas que pretendían llevar la educación a las zonas rurales, así como a manifestarse activamente a favor de una educación digna para las niñas latinoamericanas. Al margen de lo paraliterario, Mistral ofrece un valioso espacio de expresión a la voz indígena y femenina en sus poemas<sup>23</sup> que culmina en su *Poema de Chile* (1967), un conjunto de setenta y siete poemas póstumos que construyen un recorrido mítico por el paisaje latinoamericano bajo la mirada de sus dos protagonistas: un niño atacameño y la madre. Resulta especialmente destacable *Poema de Chile* en cuanto a su labor de reconstrucción de la memoria histórica y mitológica de

---

<sup>23</sup> Menos de una veintena de poemas de toda su obra poética están dirigidos a un hombre y todavía menos tienen como sujeto poético la figura masculina. No podemos hablar, sin embargo, de una animadversión a lo masculino sino más bien de una ausencia de representación masculina en comparación con la visibilidad de las mujeres en la poética mistraliana. Precisamente por ello, uno de los campos de estudio más abordado en los últimos años ha sido el análisis de género de muchas de sus piezas poéticas y narrativas, especialmente, de la sección “Locas mujeres” de *Lagar* y *Lagar II* que cuenta con veintitrés poemas protagonizados íntegramente por voces femeninas; tal ha sido el afán de estudio e interés académico que se han publicado versiones bilingües y anotadas de esta sección concreta de su poemario. Véase, a este respecto, Gabriela Mistral (2008). *Madwoman “The Locas Mujeres” poems of Gabriela Mistral. A bilingual edition*. Ed. Randal Couch. Chicago: University of Chicago Press.

un país mediante la voz de estas dos figuras sistemáticamente marginalizadas de la misma. Así, observamos, al igual que en *Sab*, una irrupción de la voz oprimida –la de la propia autora y sus sujetos poéticos– en un espacio –el literario y el académico– considerado únicamente para el escritor masculino.

En este sentido, es necesario apuntar que tanto el espacio literario como el paraliterario estaban concebidos para ser ocupados por la figura masculina y, por ende, se consideraban y se leían en términos masculinos. La literatura “femenina” era considerada cosa de menor importancia, un arte de sensibilidad y sutileza superficiales, relegada a una posición fútil en comparación a la literatura mayor que trataba temas como la Nación, la patria o el realismo social. La sensibilidad, el preciosismo, la melancolía y los sentimientos, codificados como “lo femenino”, se relacionaron con la poesía de mujeres y, en especial, con las estéticas modernistas y de vanguardia, enfrentadas a la regia tradición realista-naturalista que predominaba en el ámbito literario latinoamericano. En este sentido, como señala Oyarzún:

lo femenino era asociado a la oligarquía afrancesada, a la galicursilería, al ocio, al fuerte impacto de la migración europea, a la “belle époque” criolla y al comercio. Lo masculino, al guerrero y a veces –no siempre– a la industria. No faltaría quién sugiriese que las vanguardias implicaban en general (frente a aquel culto a la aspereza y crudeza del realismo / naturalismo decimonónico) una feminización de la cultura (Oyarzún 2000).

En especial, la poesía escrita por mujeres estuvo significativamente estigmatizada hasta el punto de no llegar a ser siquiera incluida en las antologías de mediados de siglo XX<sup>24</sup>. A excepción de contadas autoras entre las cuales destacaban como pioneras en sus campos a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarborou

---

<sup>24</sup> En *Historia personal de la literatura* (1954), Alone incluye a siete escritoras en una recopilación de cien autores. Estas fueron: María Luisa Bombal, Marta Brunet, Mariana Cox-Stuven, Inés Echevarría, Gabriela Mistral, Magdalena Petit y Marta Villanueva (Traverso, 2014: 07). Asimismo, en *Historia de la literatura chilena* (1955) y en *Breve historia de la literatura chilena* (1956) de Montes y Orlandi y Arturo Torres Riosco respectivamente, se incluía tan sólo a Mistral y un capítulo de “literatura femenina”, en la antología de 1955, y a Mistral, Martín del Solar y a cinco narradoras (Inés Echevarría, Chela Reyes, Amanda Labarca, María Flora Yáñez, María Luisa Bombal) en la historia de la literatura de 1956 (Traverso, 2014: 10). En el ámbito internacional, el panorama no era mucho más alentador. En su *Antología hispanoamericana* (1950), Jorge Campos incluye únicamente a Inés Echevarría y Gertrudis Gómez de Avellaneda como narradoras y, en el último capítulo, al margen de las secciones dedicadas a los movimientos estéticos y literarios, centra su atención en la “poesía femenina”, término paraguas que abarcaba nombres tan distintos entre sí como: Gabriela Mistral, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Concha Urquiza y Magda Portal.



en la poesía, y Marta Brunet, Inés Echevarría y Gertrudis Gómez de Avellaneda en el ámbito narrativo, pocas mujeres fueron reconocidas como agentes de creación individual, siendo siempre sujetas a la dictadura de lo autobiográfico —su obra era interpretada siempre bajo sucesos de sus vidas, generalmente trágicos— que las alejaba del ámbito de la producción artística y de la ficción, y relegaba sus escritos a la simple consideración de diarios de sus viajes sin valor literario, relatos triviales sobre sus juventudes o cantos a sus amores perdidos. Como bien señala Traverso, las escritoras eran consideradas “niñas ociosas, elegantes y ricas” (2014: 16) que, para la crítica, “escriben novelas, cuentos, viajes, páginas íntimas [...], producciones [en las que] desahogan afectos un tanto románticos con la timidez y delicadeza propias de una mujer [...] Como no se trata de escritoras propiamente tales, sino de simples ensayos, de tentativas originadas por una disposición ocasional del ánimo, sería impropio juzgar estas amables composiciones como si fueran obras que pudieran ejercer influjo en doctrinas de trascendencia o en el gusto literario” (Cruz, 1940: 109-110). Esta marcada infantilización de la mujer escritora, utilizando términos como “señorita” o “niña” para referirse a ellas, es la contraparte de la intensa masculinización a la que fueron sometidas todas aquellas que no encajaban en esa idea de la artista ociosa y sensible, esencialmente femenina.

Así, pues, incluso las no-excluidas del estricto canon tradicionalista fueron leídas, también, en términos masculinos. Gran parte de la crítica se refería a Mistral como “un poeta representativo” (Donoso, 1925: 37), “nuestro primer poeta que se mezcló al genuino canto americano” (Aldunate, 1937: 26), mientras que en la obra narrativa de Marta Brunet fue sujeta a las siguientes consideraciones: “parece la obra de un hombre, pero de un hombre de gran talento [...] este es un escritor; no es una escritora, aunque sea una dama” (Carlos Silva 1923: 3, en Traverso, 2014: 09). La polarización entre la escritura considerada femenina y masculina se acentúa con la infantilización de algunas autoras. “Criatura encantadora” fue, por ejemplo, el término elegido para describir a la poeta Winett de Rokha por parte del crítico Magallanes Moure en el prólogo al libro *Lo que me dijo el silencio* (1915), de la propia autora (2014: 13).

La crítica, pues, infravaloraba la producción de las poetisas y las encasillaba en estereotipos frívolos, restándole valor a su obra por no tener en cuenta el concepto Nación o por alejarse su estilo de la aspereza realista-naturalista. De igual modo, a las narradoras se las adscribía a los incipientes movimientos feministas, considerando su

obra como provocadora y sediciosa. Existía, asimismo, un estigma con respecto a la escritora-mujer que trataba de cultivar una cierta ficción en sus textos, especialmente en las poetas, pues el sujeto poético de sus versos tendía a identificarse siempre con una voz (la autora) biográfica, tal y como sucede en el caso de Gabriela Mistral y sus “Sonetos de la Muerte”, así como sus poemas de la sección “Dolor” en *Desolación*, que para la crítica temprana fueron inspirados por el suicidio de Romelio Ureta, un joven al cual se la vinculó amorosamente. Esta identificación con la voz autoral suscitó una lectura juiciosa de sus letras, considerándolas una suerte de eterno relato vital compuesto por confesiones íntimas y sucesos dolorosos de los que jamás lograban desvincularse; esto suponía una *invisibilización* de la individualidad y la profesionalidad de la figura de la poeta. Tal y como apunta Traverso sobre el caso concreto de Chile, “las poetas [...] van siendo homologadas entre ellas y transformadas en un canon literario independiente, femenino, al cual se le da un fin, un cierre, que culmina con el fracaso” (2014: 17).

Así, pues, en este ámbito de marginalización y exclusión operaron algunas de las más interesantes e influyentes voces femeninas de la literatura hispanoamericana, a las cuales me referiré a continuación, en mayor o menor medida, por su valor como figuras significativas en los movimientos literarios más importantes de principios de siglo (Modernismo, Posmodernismo y Vanguardia), así como por sus influencias compartidas. Se trata de escritoras que crearon una red única de solidaridad e intelectualidad exclusivamente femenina mediante correspondencias, tertulias literarias, ediciones y prólogos a sus obras y difusión crítica de sus producciones a través de publicaciones periódicas y revistas literarias.

En primer lugar, parece necesario mencionar a las predecesoras de las autoras que conseguirían profesionalizar la ocupación de escritora durante la primera mitad del siglo XX. Nos referimos a las consideradas precursoras de la novela hispanoamericana: Mercedes del Marín Solar (1804-1866), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Juana Manuela Gorriti (1816-1892), Juana Manso (1819-1875), Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909), Laureana Wright Kleinhans (1846-1896), Clorinda Matto de Turner (1852-1909) y Soledad Acosta de Samper (1883-1913).

Todas ellas compaginaron cargos educativos o periodísticos con su labor de escritoras, a excepción de Gómez de Avellaneda que dedicó su vida a cultivar una prolífica obra de más de cincuenta títulos pertenecientes a distintos ámbitos de las letras como la poesía —*Poesías de la señorita Da. Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1841),

*Poesías líricas* (1877)—, la novela —*Sab* (1841), *Guatimozín último emperador de Méjico* (1846), *La Flor del ángel* (1857), entre otras— y el teatro —*El príncipe de Viana* (1844), *La aventurera* (1853), *Catilina* (1867).

Resulta interesante advertir en la producción de estas autoras la búsqueda común de un espacio de expresión propio y seguro, más allá del ámbito doméstico, motivo por el cual muchas de ellas fundaron periódicos o revistas en las que dieron cabida y difusión a la escritura de mujeres: *La Mujer; lecturas para las familias. Revista quincenal redactada exclusivamente por señoras y señoritas* (1878-1881) fundada por Soledad Acosta de Samper, *O Jornal das Senhoras. Modas, Literatura, Bellas Artes, Teatros e Critica* (1852-1855) el primer periódico considerado feminista en Latinoamérica, fundado por Juana Manso, *El Recreo* (1876-1877) y *Búcaro Americano* (1895), fundadas y dirigidas por Clorinda Matto, *Violetas del Anáhuac* (1887), de Laureana Wright Kleinhans y *La alborada del Plata* (1878-1880), por Juana Manuela Gorriti. Esta última, además, cedió la dirección de su revista a la casi desconocida Josefina Pelliza de Sagasta (1848-1892), que otorgó a la redacción un cambio de rumbo y concilió el espíritu americanista de la publicación con un “plan de trabajo feminista” (Hebe B. Molina, 1999: 02). Este activismo feminista, que buscaba en última instancia la mejora de la educación y los derechos individuales de las mujeres en Latinoamérica, no se circunscribía únicamente a la esfera periodística, sino que también se extrapola al ambiente social y académico de la época mediante la creación de tertulias literarias y la publicación de ensayos dedicados a la problemática de la opresión femenina. A este respecto, destacan las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti en Lima<sup>25</sup> y de Mercedes del Marín Solar en Chile<sup>26</sup>, así como los textos que criticaban las desigualdades educativas, sociales y políticas de las mujeres de Clorinda Matto<sup>27</sup>,

---

<sup>25</sup> “Las veladas literarias de Gorriti fueron frecuentadas por renombrados escritores peruanos como lo fue el tradicionalista Ricardo Palma, pero también por personalidades latinoamericanas como los señores Obligado, Cerdeña y Alamos. Todos ellos coincidían en afirmar que con las veladas literarias, la escritora argentina había suplido el vacío que no podía llenar la Academia Peruana o el Club Literario, donde la membresía era reservada para el género masculino (...) En el hogar de Gorriti, la mujer era la protagonista central a la que la escritora encargaba el compromiso de influenciar directamente en el movimiento literario del país y a la cual se le incentivaba a cultivarse en el estudio de las letras, las artes y las ciencias.” (Goswitz, 2012: 80).

<sup>26</sup> “Qué de Cervantes, de Chateaubriand, i en suma de Mme. Stäel, han rodado por nuestras manos, i encantado los oídos de nuestras madres en algunos ratos de ocio en nuestras deliciosas veladas! Si no bastaban los libros de nuestras casas, los amigos traían lo suyos. Su lectura daba amplia materia de conversación a la gente joven, estableciéndose así un cambio mutuo de ideas, no menos favorable al cultivo del talento, que al desarrollo de los más puros i honestos sentimientos del corazón” (Mercedes del Marín 1892: 520, en 2014: 272)

<sup>27</sup> En su obra *Herencia* (1893), Matto de Turner aborda la problemática de la educación de las mujeres, especialmente en el aspecto sexual.

Mercedes Cabello de Carbonera<sup>28</sup> y Laureana Wright<sup>29</sup>. Especialmente reseñables fueron, asimismo, las propuestas de reforma educativa de Juana Manso, miembro del Consejo Nacional de Educación Argentino, que abogó por una educación accesible y digna para la mujer, cuya actividad reconocida se adscribía únicamente al espacio doméstico. Manso denunció abiertamente la sistemática marginalización y el rechazo por parte del orden patriarcal de los intentos de inclusión de las mujeres latinoamericanas en la esfera pública:

Todos mis esfuerzos serán consagrados a la ilustración de mis compatriotas, y tenderán a un único propósito: emanciparlas de las preocupaciones torpes y añejas que les prohibían hasta hoy hacer uso de su inteligencia, enajenando su libertad y hasta su conciencia, a autoridades arbitrarias, en oposición a la naturaleza misma de las cosas, quiero, y he de probar que la inteligencia de la mujer, lejos de ser un absurdo, o un defecto, un crimen, o un desatino, es su mejor adorno, es la verdadera fuente de su virtud y de la felicidad doméstica, porque Dios no es contradictorio en sus obras, y cuando formó el alma humana, no le dio sexo<sup>30</sup>.

Sin embargo, a pesar de la enunciación de la problemática de la mujer en la sociedad latinoamericana tradicionalista del siglo XIX, la emancipación del ámbito doméstico no se consiguió siquiera perfilar durante la época, aunque puedan señalarse puntuales excepciones. La mayoría de las escritoras oscilaron entre su faceta artística y las labores de esposas y madres que las mantenían adscritas al ámbito familiar, algo que, en muchas ocasiones, las forzaba a abandonar la primera debido a la falta de tiempo, medios y reconocimiento crítico<sup>31</sup>. Habría que esperar hasta el siglo XX para conseguir

---

<sup>28</sup> Cabello de Carbonera cultivó el género ensayístico con una riqueza singular en la que se destaca sus textos de defensa de una mejor educación para la mujer latinoamericana: *Perfeccionamiento de la educación y la condición social de la mujer* (1876) y *Estudio comparativo de la inteligencia y la belleza de la mujer* (1876). Para consultar el resto de su obra ensayística, ver FLORES, Ángel (1998) *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981: La generación de 1880-1909*, pp. 21-26, Siglo veintiuno editores: México.

<sup>29</sup> Ver *La emancipación de la Mujer por medio del estudio* (1891), *Educación errónea de mujer y medio práctico para corregirla* (1892) y su obra póstuma *Mujeres notables mexicanas* (1910), una exhaustiva recopilación de ciento dieciséis biografías de mujeres mexicanas.

<sup>30</sup> Juana Manso (1851): *La Redacción*, tomo I, n° 1, enero, 1, p.1.

<sup>31</sup> Josefina Pelliza subraya su desaparición del mundo literario y la imposibilidad de conciliar sus labores domésticas con su trabajo literario en una carta en la que explica su decisión de colaborar con Juana Manuela Gorriti en *La alborada de la Plata*: “Completamente olvidada del mundo literario, retirada á la vida tranquila del hogar, he sido sorprendida por mi querida amiga Juana Manuela Gorriti al hacerme

una cierta profesionalización del trabajo de escritora, a menudo compaginado siempre con cargos políticos o diplomáticos, y un reconocimiento por parte de la crítica, siempre con reservas.

En este contexto, y con sus predecesoras bien presentes en la memoria histórica del continente, hallamos varios de los nombres más importantes de las letras latinoamericanas del siglo XX: Gabriela Mistral (1889-1957), Alfonsina Storni (1892-1938), Mariana Cox Stiven, (1871-1914) María Luisa Bombal (1910-1980), Inés Echevarría (1868-1949), Teresa de la Parra (1889-1936), Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), María Luisa Fernández (1870-1938), Winett de Rokha (1894-1951), María Monvel (1899-1936), Juana de Ibarborou (1892-1979) y Delmina Agustini (1886-1914).

Todas se adscribieron a distintos movimientos literarios, como fueron el Modernismo —Alfonsina Storni, María Monvel—, las Vanguardias —Inés Echevarría, María Luisa Fernández, Winett de Rokha—, el Modernismo brasileño —Patrícia Rehder Galvão—, el Criollismo o el Regionalismo —Teresa de la Parra—, el Posmodernismo —Juana de Ibarborou, Delmira Agustini— y, tan sólo algunas, permanecieron al margen de las corrientes estéticas imperantes en la época, considerándose el suyo un estilo singular y ecléctico que mezclaba elementos de varias escuelas —Gabriela Mistral, Mariana Cox Stiven, María Luisa Bombal, Teresa de la Parra. Además de cultivar una obra prolífica, fueron agentes de cambio y renovación de las letras latinoamericanas, formando parte activa e intrínseca de esa nueva literatura, infundada del *esprit nouveau*. Y, pese a los diferentes cauces estilísticos que siguieron cada una de ellas, destaca el particular uso de su recién conquistado espacio público para expresar(se) mediante el canto a sí mismas y a su intimidad, tan censurada como desdeñada, y al paisaje americano, con el cual sus sujetos poéticos se unen en una suerte de metamorfosis primordial, convirtiéndose ellas en las cantantes y las cantadas.

Veamos unos ejemplos concretos de la obra de algunas de estas escritoras, ensayistas, activistas y poetas, que resultan relevantes para ilustrar la aseveración personal e intimista o, en otras palabras, el ejercicio de emancipación personal, que realizaron al elegir cantar a América y a su propia intimidad, a menudo en conjunto.

La poetisa Juana de Ibarborou, una de las voces más únicas y personales del panorama literario de la época, miembro de la Real Academia Gallega, reconocida y condecorada por la Orden El Sol del Perú en 1938 y por la Orden de la Cruz del Sur en

---

donación de su bella “Alborada”. ¿Qué hacer? He aceptado con reconocimiento, con emoción tiernísima tan noble y desinteresado ofrecimiento.” (LAP.: 73, en Hebe B. Molina, 1999: 09).

1945, fue nombrada con el honorable título de “Juana de América” en 1929. En sus poemas observamos una tendencia a la lírica preciosista que, sin embargo, experimenta con algunas imágenes de vanguardia, de carácter creacionista, y con el estilo libre, motivo por el cual Sáinz de Medrano, entre otros, consideran que la evolución de su estilo poético sigue la estela posmodernista. Así, “aunque se observan algunas imágenes creacionistas, Juana no era ni antimodernista ni proclive a seguir las novedades en auge [...] Su propia sensibilidad prima sobre cualquier corriente literaria o estética.” (2008: 489) Como su título bien infiere, Juana de América dedicó numerosos versos al paisaje americano, a sus gentes y a la defensa de la lengua hispana en “Elogio de la lengua castellana”:

¡Oh, lengua de los cantares!  
¡oh, lengua del Romancero!  
te habló Teresa la mística,  
te habla el hombre que yo quiero.  
¡Lengua en que reza mi madre  
y en la que dije: ¡Te quiero!  
una noche americana  
millonaria de luceros.  
¡Lengua de toda mi raza,  
habla de plata y cristal,  
ardiente como una llama,  
viva cual un manantial!

(Juana de Ibarborou, 2003: 41)

Sin embargo, algunos de los versos más interesantes de Ibarborou son aquellos que se alejan de la elegancia modernista y experimentan con imágenes truncadas de corte creacionista, que suelen estar intrínsecamente ligadas a la asociación paisaje-sujeto o naturaleza-sujeto:

Vas por mis llanos sin los girasoles  
de las cegadas albas del otoño;  
vas por mis noches sin las bordaduras  
de las constelaciones fuego y oro;

vas por mis ríos vueltos al silencio,  
por mis caminos de saladas piedras;  
vas donde voy, mi fiebre, tú, mi fiebre,  
entre la red oscura de las venas.

(Juana de Ibarborou, 2003: 33)

Esta unión paisaje-sujeto que hallamos en el poema “Dueña” no es sino un nivel de significación más profundo en la lectura de las odas al paisaje americano que muchas poetas cultivaron. Podríamos denominarlo un “americanismo intimista” en el que la esencia pura del espacio se funde con el sujeto poético, convirtiéndolos a ambos en un ente indivisible y creando una correlación directa entre la poeta-mujer y el paisaje al que se canta, cantando, por tanto, a ambos al mismo tiempo.

En Gabriela Mistral nos hallamos ante una correspondencia ligeramente distinta, pero muy semejante a la de la poeta uruguaya, entre el cuerpo y lo natural: la figura del árbol aparece como imagen recurrente en su imaginario poético, constituyéndose no sólo como elemento paisajístico sino también como uno de los dos elementos de asociación cuerpo-naturaleza:

En sólo una noche brotó de mi pecho,  
subió, creció el árbol de luto,  
empujó los huesos, abrió las carnes,  
su cogollo llegó a mi cabeza.

(Mistral, “Luto”, 2017: 341)

Apretadas y revueltas  
Las raíces-alimañas  
Me miran con unos ojos fijos  
De peces que no se les cansan  
Y yo me duermo entre ellas  
Y de dormida me abrazan

(Mistral, “Raíces”, 1992: 82)

Como se analizará más adelante en el apartado correspondiente, en los versos de la poeta chilena el sujeto poético a menudo se derrama sobre la naturaleza, al tiempo que esta misma surge de su interior, provocando una metamorfosis corporal, es decir: el

cuerpo cambia y se imbrica de tal manera con el espacio natural en el que se inscribe que ambos se vuelven indistinguibles. Los motivos de esta asociación sujeto-paisaje son múltiples: en primer lugar, responden a una expresión profunda de los afectos. En el caso de Ibarborou, hallamos amor y pasión asimilados en un paisaje exuberante: “Cerrando los ojos su olor aspiraste / diciéndome luego: / ¿Duermes sobre piedras cubiertas de musgos? / ¿Con ramas de sauces te atas las trenzas? / ¿Tu almohada es de trébol?” (2003: 23); “Un aroma frutal que da a mi cuerpo / Un constante sabor a primavera” (2003: 94); “No tences mis cabellos. Mis cabellos son tierra / Con la que han de nutrirse las plantas de la sierra.” (1998: 115)

Por otro lado, en los versos de Mistral observamos como la nostalgia y el dolor juegan un papel fundamental en la construcción de sus espacios naturales: la fauna y la flora indígena priman en sus descripciones topológicas, denotando un afecto íntimo por la tierra americana<sup>32</sup>. En "Luto" un árbol nace de su pecho, abriéndose paso a través de su carne hacia el exterior. Bajo esta simbiosis entre el cuerpo y la naturaleza, subyace una expresión íntima del dolor y, más concretamente, del duelo por la pérdida y la ausencia de algo o de alguien. La transformación del “yo” en árbol supone una vuelta a lo primigenio, un regreso a nuestra esencia biológica y natural, pero lejos de ser una transición agradable y buscada, una contemplación hermosa del paisaje al que se desea regresar, nos encontramos ante un cambio violento y súbito.

El rol de la naturaleza en estos versos, pues, dista mucho del canto al paisaje de la tierra americana en sus largas odas "Cordillera" y "Sol del Trópico". Esta naturaleza, a menudo representada simbólicamente por la imagen recurrente del árbol, es parte intrínseca del sujeto, llegando incluso a provocar cambios físicos en su carne, y es necesaria para comprender la intensidad de las emociones que se transmiten. Estas emociones (en este caso, el dolor del duelo) surgen del interior y se reflejan en el plano físico, en el propio cuerpo, que se vale de la naturaleza para la expresión de su intimidad.

Asimismo, esta correlación sujeto-paisaje puede leerse como un paralelismo entre la explotación de los espacios naturales y el cuerpo femenino. En este sentido, el cuerpo cambia junto a una tierra —la patria americana— que experimenta una evidente transformación a lo largo de la historia debido, en primer lugar, a la explotación de las

---

<sup>32</sup> “Scholars in the environmental humanities have extended the level of analysis even further by exploring forms of emotional attachment that take as their object the environments in which such human and nonhuman others exist. In doing so they have traced topophilia and other forms of place attachment back to processes of evolutionary adaptation, habituation, and social interactions” (Weik Von Mosser 2018: 51).



tierras indígenas por parte de los colonos europeos, y, segundo, al impacto posterior de la industrialización, así como los efectos más recientes de la globalización en el ámbito socioeconómico, especialmente a partir de la mitad del siglo XX.

En ocasiones, sin embargo, el canto al paisaje es meramente una expresión del más puro criollismo, tal y como sucede en las anteriormente mencionadas “Cordillera” y “Sol del Trópico” de Mistral, y en los versos de *Cantoral* de Winett de Rokha, seudónimo de la poeta chilena Luisa Anabalón Sanderson:

El océano de los bosques resplandece  
en la flor de la trutruca augural  
mientras los árboles dan ahora la consigna de su firmamento,  
por las banderas verdes de su colectividad antigua.  
Oscuras lunas han llovido  
aquellas rucas abrazadas de mujeres sin lecho y sin canción,  
niños de sonreír trizado, hombres de crucifijo.  
Pero el indio alumbra la ciudad con estrépito,  
sus lanzas y sus pontros pintan la palabra recuerdo en oro  
muerto  
como cuando en la montaña se precipita el paso terroso y  
amarillo de los leones,  
y hálito de catarata y asalto grita debajo de la piel indígena.  
Caras de siglos asoman su voz cobriza entre los robles.

(Winett de Rokha, 1936: 115)

Ejemplo evidente de la particular vanguardia latinoamericana, la poesía de Winett de Rokha asimila con maestría los referentes europeos, pero elimina las imágenes extranjeras y destaca, en su lugar, la esencia americanista, aportando a sus versos voces del mapudungun (trutruca, rucas, pontros) y otorgando un papel protagonista al indio. En este poema, que podría ser considerado un canto a la memoria histórica del continente, de Rokha coloca en el centro a una figura marginalizada, el indígena, y convierte el espacio poético en una plataforma de expresión y manifestación artística puramente americana. Lo mismo sucede en “Guagua del oro: Laurita”, en la que aparece una voz regional, “guagua”, proveniente del quechua. El protagonismo de sus versos creacionistas recae, de nuevo, en una niña india a la que se asocia no solo con el paisaje, sino también con la divinidad:

Niñita, tu manita conduce mi permanente canción,  
aquella que vino alucinada rodando por estepas boreales,  
aquella a quien originó la estrella mirándose en el espejo,  
aquella que fue una violeta negra con la mano en la mejilla.  
¿Qué más para su horizonte  
que tu naricita de humo  
y esos ojos rondados de claro lago absorto?  
(Winett de Rokha, 1936: 85)

El canto a América y a sus gentes está claramente presente en la mayoría de nuestras poetas, de forma más o menos recurrente, aunque se debe señalar que esta admiración a las tierras americanas no se limitaba únicamente al paisaje sino también a sus ciudades. La propia Winett de Rokha canta a Santiago de Chile en “Santiago ciudad”, Alfonsina Storni ofrece una reflexión intimista sobre Buenos Aires en “Versos a la tristeza de Buenos Aires”, Gabriela Mistral realiza un retrato de las gentes de las Antillas en “Mar Caribe” y, en el campo narrativo, Pagu, seudónimo de Patricia Rehder Galvão, edita y publica *Parque Industrial* (1933), considerada la primera novela proletaria brasileña.

Las autoras del siglo XX también se cantaron a sí mismas. En primer lugar, y en el ámbito de lo paraliterario, alcanzaron una emancipación individual y profesional que se tradujo en la publicación, edición y posterior reconocimiento de su labor artística por parte de la crítica y la Academia. En efecto, estas mujeres “afirmaron su independencia y su emancipación no solo como creadoras, sino como mujeres [...] En el campo específico de las letras, la creación de estas mujeres develó una nueva sensibilidad estética y literaria” (Zaldívar, 2006: 166), sensibilidad que sería clave para el desarrollo de las estéticas de vanguardia latinoamericana<sup>33</sup>, así como para la aparición de las formas posmodernistas. Por otro lado, en el espacio literario, las poetas asumieron y

---

<sup>33</sup> Entre otras, María Luisa Fernández, que publicaba bajo el seudónimo de Mona Lisa, fue una figura clave para la vanguardia latinoamericana y para el feminismo de principios de siglo XX. Como literata, “mantuvo en su señorial mansión de 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 a buenas cuentas una prolongación de la tertulia política (...) de la que sostendría Vicente Huidobro, desde su temprana iniciación en las letras nacionales.” (C.Goic, *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1956, p. 9-12, en *Vicente Huidobro, obra selecta*, ed. Luis Navarrete Orta, Biblioteca Ayacucho: Venezuela, 1989, p.XX)

subvirtieron las críticas a su sensibilidad y a la superficialidad de sus letras mediante la afirmación de su propia identidad en sus versos:

Yo he sido aquella que paseó orgullosa  
El oro falso de unas cuantas rimas  
Sobre su espalda, y creyó gloriosa,  
De cosechas opimas.

(Alfonsina Storni, 2017: 51)

Mi corazón se precipita  
a la orilla de los horizontes sin medida,  
deteniendo hélices,  
con un puñado de ópalos en acción,  
y, como si todo, absolutamente todo  
ocurriera,  
estoy en las fronteras del sentido habitual,  
mirando cómo las piedras,  
(sin que nadie las escuche pensar),  
lavan su cara  
con la inmovilidad del tiempo.

Pareciendo mi ser una hoja de platino.

(Winett de Rokha, 1936: 77)

Alfonsina Storni reflexiona sobre sí misma en “Humildad”, en cuyos versos se inscribe como escritora y mujer, estableciendo una tensión con lo sexual / textual que deriva en una representación de la corporeidad femenina en las palabras (Diz, 2000: 03). Monvel canta a la belleza de su juventud en “Veinte años nada más”, Winett de Rokha ofrece una visión metafísica del ser en “Trenzas de humo” y Delmira Agustini rememora sus gloriosos días de juventud e inocencia en “Las alas”. Son sólo unos pocos nombres de entre una larga lista de mujeres que asumieron un rol activo en una sociedad marcadamente tradicionalista y patriarcal, y cuya producción artística supuso una dislocación, una fractura, una anomalía en lo que era considerado como un ambiente históricamente masculinizado.

Muy pocas autoras lograrán salir airosas de estos cedazos críticos, cuando expuestas de pronto sobre la malla del colador serán homogeneizadas al resto de los autores del canon y recibirán los mismos atributos considerados válidos: inteligencia, raciocinio, capacidad de orden y estructuración, profesionalismo, interés por temáticas nacionales y universales, manejo social y público, todo lo cual se llamó viril y masculino, en contraposición a lo considerado femenino: intuición, intimismo, falta de lógica, sentimentalismo, maternidad, cualidades aceptables y esperables en una dama pero no en un “escritor”. (Traverso, 2014: 04)

Así, pues, a pesar de los cada vez más frecuentes movimientos feministas y de los excepcionales reconocimientos a su producción artística, continuaron existiendo una serie de prejuicios infranqueables para las autoras latinoamericanas, tanto para las catalogadas dentro del canon como para las excluidas, hasta bien entrada segunda mitad del siglo XX cuando sus nombres comenzaron a aparecer de forma consecuente en las antologías.

### **1.3. Gabriela Mistral: apuntes para una biografía intelectual.**

Pese a sus numerosos años alejada de su tierra natal, Chile siempre ocupó un lugar primordial tanto en la vida personal como en el pensamiento intelectual de Gabriela Mistral. Siempre preocupada por las circunstancias sociales y los conflictos políticos de su país, la poeta recoge en sus diarios y artículos periodísticos escritos desde el extranjero sus opiniones y críticas, a menudo incendiarias, acerca del estado del régimen democrático y de la realidad, plural y singular, del pueblo chileno. Los juicios de Mistral sobre la política de su país eran, tal y como apunta Quezada, de “arder y quemar” (2002: 15), y lo mismo puede decirse de su defensa a ultranza de las clases trabajadoras y rurales, las más afectadas por la pobreza y la desidia política de la clase dirigente. El agro chileno era para Mistral su patria verdadera, a la cual dedicó toda su juventud en la enseñanza y por la cual escribiría siempre con un estilo salpicado de arcaísmos vivos, de rimas internas y espontáneas, con ese “tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural con el que he vivido y con el que me voy a morir.” (Mistral, 2017: 247)

La precariedad de las clases obreras y rurales chilenas viene, en cierto modo, propiciada por las consecutivas reformas industriales acontecidas durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. En ese breve período, Chile experimentó una notable evolución industrial, basada fundamentalmente en la producción y exportación de minerales como la plata, el cobre y el carbón, y de cereales, como el trigo. Así, tras la guerra Pacífica (1879-1882), Chile se convirtió en el mayor exportador mundial de salitre y su enriquecimiento fue tal que comenzaron a crearse bancos y billetes, fomentando la circulación de crédito. Poco a poco, con el aumento de capital, la burguesía sustituyó a la aristocracia y se desarrolló una clase media para cubrir todas las necesidades laborales de un país en auge<sup>34</sup>.

Sin embargo, las condiciones de trabajo deplorables de los obreros (salarios mínimos, condiciones insalubres, jornada laboral inhumana y enfermedades) suscitaron numerosas revoluciones que culminaron en una guerra civil en 1891, tras la cual un gobierno liberal ascendió al poder. Pese a ello, los levantamientos continuaron produciéndose, ya que el nuevo gobierno burgués tampoco pudo satisfacer las necesidades de su pueblo. La pobreza pronto alcanzó niveles extremos debido al agotamiento de las minas de plata y a la inflación económica y consecuente devaluación de la moneda chilena provocada por el alto número de billetes que se pusieron en circulación durante las primeras décadas del siglo XX. Además, el trigo pronto comenzó a escasear, por lo que lo que antes resultaba una exportación que enriquecía las arcas del gobierno chileno, ahora era una necesidad que debía ser suplida con importaciones del extranjero. Así, pues, las condiciones de vida se endurecieron para las clases más bajas y la pobreza fue aumentando a medida que la población crecía.

El plano educativo no gozaba tampoco de un momento de plenitud. Como bien apunta Dorothee Blaisse (2004), en 1907 el analfabetismo llegó al 50 % y, por supuesto, la presencia de las mujeres en las aulas era mínima cuando no inexistente (2004: 27). No fue hasta 1920 cuando el gobierno chileno promulgó la ley de “obligatoriedad de la educación primaria”, que proponía la libre y gratuita educación para todos los niños entre 7 y 13 años. Si tomamos los datos exclusivos de las mujeres, su participación en la escuela a finales del siglo XIX era del 28% y en 1927, tras la aceptación y acogida de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria, el porcentaje aumentó al 52% (2004: 29).

---

<sup>34</sup> Ver GADAMES Luis (1995), *Historia de Chile*, Editorial Universitaria S.A., Santiago de Chile y BLAISSE, Dorothee (2004), “La vida sociocultural de Chile en la primera mitad del siglo XX” en *Las correspondencias entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo* (Universiteit van Amsterdam, Spaanse Taal en Cultuur)

Gabriela Mistral, nacida en 1889, se vio beneficiada con la implantación de esta ley al poder ingresar en la escuela rural de Montegrande como asesora.

La mayor participación femenina en la educación primaria se tradujo en aumento de las mujeres que podían acceder a educaciones superiores (como la universitaria), así como en un aumento de la presencia de la mujer en el panorama laboral; sin embargo, su posición siempre se mantuvo en un segundo plano, subordinada a lo masculino y jamás desligada del hogar. Muchas mujeres, incluida la propia Mistral, se vieron sujetas a ostracismo en el espacio público, siendo cuestionadas o incluso vetadas del mismo. De hecho, hubo que esperar hasta el año 1949 para conseguir el derecho universal de voto gracias al trabajo de asociaciones femeninas de carácter social y político como el Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile que luchó, entre otros fines, por la igualdad salarial de la mujer trabajadora, y el Club Social de Profesores cuyo objetivo era mejorar la educación de las mujeres chilenas. Una de sus líderes más conocidas fue, precisamente, Gabriela Mistral, quién luchó durante toda su vida por el reconocimiento y trato digno e igualitario de las mujeres latinoamericanas.

En este contexto sociohistórico situamos a la poeta chilena, que nació en Vicuña, una pequeña ciudad del Valle de Elqui situada en la región de Coquimbo, Chile, un 7 de abril de 1889<sup>35</sup>. Mistral, entonces conocida como Lucila Godoy Alcayaga, fue criada en el seno de una familia de clase media rural: su madre trabajaba como modista y su padre, minero durante su juventud, era en aquel momento maestro de una escuela rural. Pese a las numerosas reflexiones que Mistral escribió sobre su padre en sus años adultos, todas ellas parecen estar empañadas por una cierta melancolía y abstracción, puesto que éste abandonó el hogar familiar cuando la poeta tenía tan sólo tres años y jamás regresó. Una breve canción de cuna, una nana conservada en su memoria fue lo único que dejó Jerónimo Godoy antes de marcharse<sup>36</sup>. Pese a su faceta artística e intelectual romantizada por la poeta en sus posteriores memorias, Mistral también reconoce su alcoholismo y arrebatos de violencia<sup>37</sup>, algo que, sin duda, crea una compleja y problemática figura paterna y establece una primera imagen negativa de lo masculino

<sup>35</sup> Para la aproximación a la vida de Gabriela Mistral se han tomado como referencia las obras de QUEZADA, Jaime. Ed. (1993) *Gabriela Mistral. Poesía y Prosa*, Santiago de Chile y SCARPA, R. E. ED. (1978) *Gabriela anda por el mundo*, Santiago de Chile.

<sup>36</sup> “Cuatro o cinco estrofas que mi padre hizo a su compañera para acunarme. Tal vez no son hermosas, son tiernas y simples, nada más: «Duérmete Lucila que el mundo está en calma / Ni el cordero brinca ni la oveja bala / Duérmete, Lucila, que cuidan de vos / En tu cuna un ángel, en el cielo Dios” (Quezada, 1993: 449).

<sup>37</sup> Escribía Gabriela en una carta con fecha de febrero del 1954 a Radomiro Tomic, Olaya Errázuriz Tomic y familia: “Ya se había dado al licor y mi madre y mi hermana solo sosegaban cuando él partía.” (Saavedra, año: 228)

que, posteriormente, tendría impacto en su propia obra literaria. Así, la representación de la voz y sujeto masculino en la obra poética de Gabriela Mistral es menor y menos placentera que la femenina. La poeta chilena, en su amplia obra literaria, siempre ofrece un lugar primordial a la(s) mujer(es), bien sea como voz poética o como receptoras del canto o poema. En esta línea, destaca su *Lectura para mujeres*, una obra que recoge una selección de textos y poemas de escritores latinoamericanos y europeos, incluidos originales de la propia Mistral, orientados a elevar el nivel cultural y educativo que se ofrecía a las niñas en las escuelas; publicada en México en 1920, representa un claro ejemplo de su vocación y orientación particular a un público femenino.

Pese a la importancia de no caer en reduccionismos biográficos, resulta interesante considerar el abandono paterno como la primera gran falta en la vida de Mistral a la que siguen otras muchas encarnadas en su intimidad lírica, algo que se aprecia en la(s) ausencia(s) que cruzan sus versos. Así, pues, tras el abandono paterno, Petronila Alcayaga, madre de Gabriela, se traslada con su hija a Montegrande, un pequeño pueblo del Valle de Elqui donde reside Emelina Molina de Barraza, hermanastra de Mistral e hija de un anterior matrimonio de su madre. Ésta, maestra local, asume las responsabilidades familiares y convierte Montegrande en el verdadero hogar de Gabriela, un hogar fundamentalmente femenino que tuvo gran relevancia en la vida de Gabriela. Tanto es así que este lugar, junto al Valle de Elqui, aparece representado en numerosos poemas como una suerte de paraíso perdido e irremplazable, a menudo unido a un sentimiento de inocencia y pureza relacionado con la infancia, etapa de cándida sencillez. Este deseo de vuelta a los orígenes se articula en torno a la cruda imposibilidad del mismo: a pesar de que el retorno físico sí sea posible, ni el lugar ni el tiempo serán idénticos, así como tampoco lo será el individuo que regresa al país natal después de años de viaje, residencia y contacto con culturas extranjeras. Así, pues, en tanto que el regreso real a ese paraíso perdido es imposible, se crea un sentimiento de nostalgia y melancolía traducido en alusiones y recreaciones simbólicas de ese lugar, tan solo accesible ya mediante la memoria y la palabra: “Todavía tengo yo el valle / tengo mi sed y su mirada / Será esto la eternidad / que aún estamos como estábamos” (Mistral, 2017: 178)

Con sólo catorce años, Gabriela empezó a trabajar como asistente en la escuela rural de una pequeña aldea llamada Compañía Baja, enseñando a leer a los alumnos más jóvenes durante el día y, durante la noche, a muchachos y obreros más mayores que ella. En aquel pueblo de las afueras de La Serena, a tres kilómetros de la ciudad, la autora

comenzó a ocuparse en sus primeras piezas literarias: “La muerte del poeta”<sup>38</sup>, una prosa dramática, y “En la siesta de Graciela”<sup>39</sup>, primeros versos de Mistral que todavía firmaba como Lucila Godoy, se publicaron en la revista *El Coquimbo* el 30 de agosto y el 25 de octubre de 1904, respectivamente. Tan solo dos años más tarde, en 1906, Gabriela publica en *La Voz de Elqui* un artículo titulado “La instrucción de la mujer” en el que aborda por primera vez su preocupación por la educación de las mujeres chilenas<sup>40</sup>.

Estos primeros textos ven la luz gracias al patronaje de Bernardo Ossadón, periodista y maestro reputado de La Serena. Éste fue figura clave en el desarrollo cultural de la joven y no solo se interesó y abogó por sus tempranas composiciones literarias, sino que también permitió a Mistral el acceso a su librería personal, una magnífica colección que supuso el primer contacto de la autora con la literatura europea<sup>41</sup> hasta 1924, cuando atravesó el Atlántico en su primer viaje oficial a Europa. A este viaje le seguirían muchos más a lo largo de los años veinte y treinta, pero fue su primera travesía por el Atlántico la que marcaría profundamente sus impresiones sobre Grecia y Roma.

Hasta ese momento, la escritora había establecido ya un temprano gusto por los clásicos y, durante toda su trayectoria educativa, literaria y parlamentaria, subrayó incesantemente la necesidad de aproximar el humanismo a las escuelas para mejorar una educación que consideraba precaria y poco docta. Gran defensora del clasicismo —un clasicismo particularmente pensado por y para América— y detractora de los calcos europeos, abogó por la importancia del humanismo y las letras para la mejora de la enseñanza de los jóvenes latinoamericanos. Entre otros muchos proyectos, colaboró con las misiones culturales de José Vasconcelos Calderón (1882-1959) que se llevaron a cabo en México en el 1922.

---

<sup>38</sup> Mistral, Gabriela (1904). “La muerte del poeta”, en *El Coquimbo*, n°3959, año XXV, recogido en 1994: 18.

<sup>39</sup> Mistral, Gabriela (1904). “En la siesta de Graciela”, en *El Coquimbo*, n°3982, año XXV, recogido en 1994: 26.

<sup>40</sup> “Se ha dicho que la mujer no necesita sino una mediana instrucción, y es que aún hay quienes ven en ella al ser capaz sólo de gobernar el hogar. [...] Instruir a la mujer es hacerla digna y levantarla. Abrirle un campo más vasto de porvenir, es arrancar a la degradación muchas de sus víctimas [...] porque casi siempre la degradación de la mujer se debe a su desvalimiento. [...] En todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros, ¡’la esclava de los civilizados! ¡Cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo! ¡cuántos genios no habrán vivido en la esclavitud vil, inexplorados, ignorados! Instrúyase a la mujer, no hay nada en ella que le haga ser colocada en un lugar más bajo que el hombre.” “La instrucción de la mujer” en *La voz de Elqui*, n° 988, año X, jueves 8 de Marzo de 1906, Vicuña.

<sup>41</sup> “El libro mayor [de la colección] es un ensayo filosófico de Montaigne, «donde me hallé por primera vez delante de Roma y de Francia.»” (Quezada, 1993: 452)



La sucesión de publicaciones en la *Voz de Elqui* durante los años 1906-1909 (más de cuarenta artículos, fragmentos, prosas, poemas y cartas) crece en paralelo a su carrera educativa: fue nombrada secretaria del Liceo Femenino de La Serena en 1908, consiguió el título de maestra de escuela primaria en 1910, animada por el poeta Víctor Domingo Silva, y dos años después consigue el puesto de inspectora y profesora de Geografía y Castellano en el Liceo de Niñas de los Andes, al norte de Santiago de Chile. Durante este período, Gabriela publica numerosos poemas y prosas en revistas como *Idea*, *El Coquimbo* y *El Mercurio*, donde escribiría más de 300 textos en prosa entre 1921-1956 utilizando, por primera vez, el seudónimo de Gabriela Mistral. En 1914 recibe el prestigioso premio de los Juegos Florales de Santiago por su obra *Sonetos de la muerte*, una trilogía de poemas trágicos.

Sus andaduras la llevan a impartir clase en la capital, Santiago de Chile, en 1921, donde accede al puesto de directora del Liceo n° 6 de Niñas y consigue gran influencia al publicar sus “Poemas de la madre” en la célebre revista *Repertorio americano*. Posteriormente, es invitada por el ministro de educación mexicano José Vasconcelos a residir en México como educadora, diplomática y escritora, un honor que Mistral siempre guardaría en el corazón, al igual que el creciente y eterno amor por el país centroamericano: “Mi México, el único que está en mi corazón, mis indios de palabra sobria y donosa, mis niños de largo ojo oscuro, que me corrigen la pronunciación de una palabra azteca, mis mujeres de piel dorada y habla dulcísima” (Quezada, 1994: 459). Es precisamente en México donde ocurren dos de los acontecimientos más importantes en la vida de Mistral: el primero, su colaboración permanente en las misiones culturales que Vasconcelos inició para mejorar la educación del país, especialmente en las zonas rurales; el segundo, la publicación de su primer poemario, *Desolación*, por iniciativa del director del Instituto de las Españas de Nueva York, Federico de Onís, en 1922 (en ediciones posteriores, el repertorio de *Desolación* se vería ampliado con la adhesión de doce textos más).

Su labor pedagógica, así como su obra poética y ensayística, la ayudaron a alcanzar una popularidad considerable tanto en el continente latinoamericano como en Europa, cuyo culmen fue la recepción del Premio Nobel, el 15 de noviembre de 1945. La autora recibió el prestigioso galardón por su poesía llena de emociones, símbolo de las letras y culturas latinoamericanas, convirtiéndose en la primera persona latina en conseguirlo. Su candidatura fue abiertamente respaldada por la prensa y la crítica, tanto hispanohablante como extranjera, algo que demuestra que tanto la autora como su obra

contaban con una significativa presencia en las letras nacionales e internacionales. Algunos de sus versos inéditos habían visto ya la luz en revistas europeas: ejemplo de ello son sus asiduas colaboraciones con la revista *Elegancias*, dirigida por el nicaragüense Rubén Darío desde París. Numerosas fueron, asimismo, las traducciones de su obra que se realizaron con motivo de su candidatura al Premio Nobel, pues uno de los requisitos que recogía la Academia Sueca en su reglamento era el necesario conocimiento por parte del jurado académico tanto del autor como de su obra, en cuanto a que esta debía haber sido traducida al inglés, al sueco o al francés. Lo que en un inicio supuso una dificultad notoria, pues Mistral jamás quiso ser impulsora de su propia candidatura<sup>42</sup>, resultó en la traducción de sus poemas al francés por Max Daireaux y Mathilde Pomes con comentario de Francis de Miomadre, autor que sustituyó a Paul Valery como prologuista de la obra por decisión de la propia Mistral. Pese a su admiración profunda por el poeta francés, ella admitió que, al no ser conocedor de su idioma, no podría juzgar sus versos con la misma eficiencia que Miomadre, reconocido por su labor como traductor del español<sup>43</sup>. Otras versiones de su obra poética incluyen la selección traducida al sueco de poemas pertenecientes a *Desolación* y *Tala* por parte de Hjalmar Gullberg, secretario de la Academia Sueca, en 1941.

Sus innumerables viajes la llevaron no solo a México, sino también a Suiza, España, Francia e Italia, donde residió durante un tiempo en Florencia antes de regresar a su Chile natal en 1925, pasando antes por Brasil, Uruguay y Argentina. A partir de entonces, viviría siempre entre dos mares —el Mediterráneo y el Atlántico— y dos tierras —su América natal y el mundo occidental—, algo que marcó profundamente su personalidad y definió su identidad fluida y multicultural<sup>44</sup>. Durante sus numerosos “vagabundajes” europeos, Mistral pudo conocer de primera mano la cultura del viejo continente y amó con especial fervor Nápoles, Cataluña y Portugal (todos ellos territorios colindantes con el Mediterráneo), pero no sintió la misma afinidad por el resto de España debido a su pasividad ante la miseria del pueblo<sup>45</sup>, por lo que no gustó

---

<sup>42</sup> «Yo... no me doy ninguna diligencia en ayudarlos, aunque agradezco mucho su generosidad. Jamás haré el papel de vocero de mi nombre literario ni de mi obra misma» (Mistral en Zegers Blachet, 2007).

<sup>43</sup> «Yo tengo por Valery -señala Gabriela en carta a Matilde Pomes- la más cabal y subida admiración en cuanto a capacidad intelectual y a una fineza tan extremada, que tal vez nadie posee en Europa, es decir, en el mundo». Lo que ocurría, en opinión de Gabriela es que Valéry no poseía un cabal conocimiento del español y, por tanto, «no podía juzgar con efectividad sus versos». (Mistral, en Zegers Blachet, 2007).

<sup>44</sup> «Cuando no soy una campesite de Elquí, yo soy de la Campania o de Sicilia.» (Gabriela Mistral en Quezada, 1994: 183)

<sup>45</sup> «Vivo hace 2 años en medio de un pueblo indescifrable lleno de oposiciones, absurdo, grande hasta noble, pero absurdo puro. Hambreado y sin ímpetu de hacerse justicia.» (Mistral, 2002: 131); «Tal vez sea

de la vida seca y gris del Madrid peninsular, donde estuvo a cargo del consulado chileno entre 1933 y 1935. Fue muy crítica, por semejantes razones, con Europa dada su rigidez y su conservadurismo, ambos ligados a una marcada xenofobia que se esforzó en denunciar durante toda su vida.

Tras recibir el premio nobel el 15 de noviembre de 1945 por su poesía llena de emociones, símbolo de las letras y culturas latinoamericanas, Mistral recibe honores oficiales de distintos países como Francia (recibe en París el título de *Chevalier de la Légion d'Honneur*), Italia (*Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Florencia) y Estados Unidos (Nueva Orleans la declara “Hija de la ciudad” y es investida *Doctor Honoris Causa* por el Mills College de California), entre otros puestos de importancia internacional como cónsul chilena en Los Ángeles. Es precisamente en Estados Unidos, muy lejos del Valle de Elqui de sus infancias, donde fallecerá a los 67 años, un 10 de enero de 1957 en su residencia de Long Island, al noreste de Nueva York, junto a su compañera sentimental Doris Dana con la que vivió durante sus últimas décadas.

Mistral vagó por el mundo en una errancia continua durante casi toda su vida. Siempre marchó allá donde ella sentía que era necesaria su palabra o su pluma: “no voy sino a pueblos en que puedo servir”<sup>46</sup>.

Todos los países que visitó y en los que residió, durante un mayor o menor período, propiciaron ese encuentro con la otredad y su consecuente experiencia de lo extranjero. Todo esto supone la producción de un discurso del viaje, tanto en su obra en prosa como poética, en el que se aprecia una urgencia de inscribirse como individuo en un mundo fronterizo, siempre en constante cambio. A excepción de sus años de infancia y adolescencia en Vicuña y Montegrande y sus últimos años de vida en Long Island, donde vivió desde 1953 hasta su muerte en 1957, Mistral no residió más de cinco años seguidos en un mismo lugar. Esta errancia se codifica en sus textos mediante una construcción compleja y dislocada de la identidad, llegando, incluso, a una expresión de género fluctuante en la que varía entre el masculino y el femenino<sup>47</sup>, y un creciente temor a la pérdida y a la soledad.

---

que dé más en más me siento sola en Europa, y que, salvada una estancia larga en Cataluña, esta España me ha dado la más cabal, la más completa sensación de extranjería.”(Mistral, 2002: 127).

<sup>46</sup> Mistral en Quezada, 2016: 10.

<sup>47</sup> “Yo sólo soy una poeta, mitad niño, mitad vieja” (2002: 214); “I’m not a romantic or sentimental man” (2018: 103) [en español: “no soy un romántico ni un sentimentaloides”]; “You completely forgot that I’m a sick man [...] Yes, I’m alone since I fired Beta.” (2018: 78) [en español: “olvidaste enteramente que yo soy un enfermo (...) Sí, estoy sola desde que despaché a Beta”].

Resulta evidente, siguiendo únicamente los pasos de su temprana carrera docente en Chile, que entre los años 1891 y 1922 Mistral recorrió su país desde el Norte hacia el Sur, hacia la zona más austral que es la Región Antártica y de Magallanes. Sus diarios íntimos dan cuenta de las particularidades de las diferentes regiones de Chile, así como de sus breves estadías en las comunas del interior y en las ciudades de la costa, destinos predilectos de la escritora<sup>48</sup>.

La importancia de la errancia en su vida y su obra viene admitida no sólo por la propia autora en sus diarios literarios, sino también por especialistas y biógrafos como Quezada (1999, 2002) y Horan (2000, 2003, 2009), que subrayan el vagabundaje “voluntario” de la autora como una particularidad más allá del mero apunte biográfico, como un enriquecimiento de su creación poética y prosaica dada la diversidad cultural y lingüística que asimiló durante sus numerosos viajes:

Ella, Gabriela Mistral, que nos nace en un valle de Elqui, que se recorre el territorio patrio en andanzas educacionales, se nos irá luego por otros países y continentes en una errancia o extranjería de vagabundaje voluntaria. (Quezada, 2002: 11)

The rootless, vagabond quality of Mistral’s early career accelerated with her move from national to international fame. Constant changes of residence enriched the depth and diversity of Mistral’s writings. (Horan, 2003: 02).

Con un legado inmenso, no solo literario sino también pedagógico y político, Gabriela Mistral continúa siendo una de las grandes figuras de las letras hispanoamericanas. Su estilo, siempre en movimiento y constante evolución, perfiló las distintas facetas de su profunda personalidad: la más romántica y trágica en *Desolación* (1922), la elegíaca de los *Sonetos de la muerte* (1914, 1952), la más indoamericana y metafísica en *Tala* (1938), *Lagar* (1957) y *Recados, contando a Chile* (1954), y la más didáctica y defensora de lo materno en *Ternura* (1924). Todas ellas son distintas, pero a

---

<sup>48</sup> “Eran incontables los beira mar, los rincones marítimos, las caletas perdidas que había de tener en todas partes. Pero cuando de vuelta de todas llamo única costa a una marea y a un habla de mar, y que acude y cae a los ojos, es esa playa menudilla que en el mapa no apunta y que no anda en cuadernos de turismo. Nos ataranta el mar fuerte, la costa larguísima no se disfruta: la línea recta es Oslo goce de sí misma, pero el mar dulce y metido en bahía o ensenada, éste es el que nos contornea, nos mira, nos mece y nos conversa.” (Mistral, 2002: 24)

la vez idénticas “Gabrielas” que demuestran la complejidad de su obra ecléctica y rica en matices y significados que merece ser explorada más allá de los límites críticos establecidos, en ocasiones reduccionistas y demasiado orientados a lo biográfico, que confinan a la autora chilena a la imagen popularizada e institucionalizada de maestra y madre de Chile —dos realidades admirables de su vida y obra literaria que, sin embargo, considero no deben invisibilizar su inmensa labor crítica y social, revisada en esta breve aproximación biográfica.

### 1.3.2 La poesía de Gabriela Mistral: definición de un estilo ecléctico.

El estilo literario de Gabriela Mistral es difícil de definir y casi imposible de encasillar en una única categoría estética. Pese a ello, es cierto que en sus primeros escritos publicados en torno a 1904 en la revista *El Coquimbo* (“La muerte del poeta” y “En la siesta de Graciela”, entre otros), la autora bebe de las influencias modernistas más cercanas, pero acaba desligándose pronto del canon tradicional, así como también de la melancolía romántica que impregna su primer poemario, *Desolación* (1922), para dar paso a un estilo más personal e intimista. Ella misma lo define del siguiente modo en una carta personal al escritor y pintor suizo Fedor Ganz:

Amigo mío, yo sé intuitivamente lo que hago; no tengo esa ciencia de otros escritores, que pueden exponer sus rasgos o sus trucos como quien dicta una cátedra de mineralogía. Cada poema es una aventura con rutas nuevas, incluso con armas y animales desconocidos. Y hay que inventar a toda prisa el arco capaz de tumbar al bólido incandescente que se nos viene encima o al ave vertiginosa que nos anilla. Parto de una emoción que poco a poco se pone en palabras, ayudada por un ritmo que pudiera ser el de mi propio corazón.<sup>49</sup>

Mistral trataba de encontrar “palabras primordiales y que nombren derecho, palabras sin desgaste, duras como los ejes de madera de espino de mis carreteras de Monte Grande”<sup>50</sup>. La atención dedicada a la esencia de la palabra poética fue una constante en sus más de doscientos poemas donde cada palabra y cada acento rebosan

---

<sup>49</sup> Carta de Gabriela Mistral a Fedor Ganz, el 4 de enero de 1955, en *Cartas, vol. 3 Gabriela Mistral: antología mayor*, edición de Luis Alberto Ganderats, Santiago: Cochrane, 1992, pp. 574-75.

<sup>50</sup> *Ibid*, pp. 574-75

una potente carga emotiva y sonora. Su objetivo, pues, no versaba tanto hacia la rigurosidad académica sino hacia la construcción minuciosa de una musicalidad que apelara a la sensibilidad del lector. Su propósito no era sino descubrir y dirigir la mirada del lector hacia la esencia poética de cada palabra. Tal y como apunta Navarro Tomás, “bajo la apariencia de improvisación y descuido, cultivó una métrica refinadamente elaborada. Dejó abundantes detalles de aparente indisciplina para sorpresa del lector”<sup>51</sup>. Así, pues, la atención al componente emocional de sus piezas resulta claramente mayor que su preocupación por las formas canónicas, lo cual justifica el uso indistinto del estilo libre y de una métrica rigurosa (en ocasiones, incluso, hallamos una mezcla de ambas)<sup>52</sup>. A este respecto, la propia Mistral apunta en sus notas a *Tala* la consciente elección de “rimas internas” y arcaísmos en sus versos, algo que mantuvo inalterado pese a los ataques de los críticos retóricos más estrictos:

Cuantos trabajan con la expresión rimada, más aún con la cabalmente rimada, saben que la rima, que escasea al comienzo, a poco andar se viene sobre nosotros en una lluvia cerrada, entrometiéndose dentro del verso mismo, de tal manera que, en los poemas largos, ella se vuelve lo natural y no lo perseguido [...] Ahí he dejado varias de esas rimas internas y espontáneas. Rabie con ellas el oído retórico, que el niño o Juan Pueblo, criaturas poéticas cabales, aceptan con gusto la infracción (2017: 242).

Como bien señala Valdés (1994), podemos apuntar un cambio en la selección métrica de *Desolación*, donde se observan rimas y construcciones clásicas como alejandrinos y endecasílabos, a *Tala*, en cuyos versos predomina el eneasílabo, alejándose así la autora del pomposo embellecimiento modernista y de la musicalidad y sensualidad de influencia rubeniana (1994: 688).

Dejemos a un lado la métrica por el momento y redirijamos el foco de análisis a los motivos temáticos principales de *Tala*. El título mismo del poemario resulta

---

<sup>51</sup> Tomás Navarro Tomás, “Métrica y ritmo de Gabriela Mistral” en *Los poetas en sus versos: Desde Jorge Manrique a García Lorca* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1973), pp. 294.

<sup>52</sup> Este juego de acentos y rimas variantes en favor del factor emocional lo hallamos en su pieza “Electra en la Niebla”. Tal y como anota Randal Couch en *Madwomen*: “In “Electra en la Niebla”, a poem in unrhymed endecasílabos, Mistral inserts a single alexandrine at a critical juncture: *o yo me tumbe, para detenerte con mi cuerpo tu carrera*. Clearly sound is here an echo to the sense—the extra three syllables of this line interrupt the metrical flow even as Electra imagines impeding her brother’s journey.” (2008: 24)

iluminador: indica un desprendimiento de lo antiguo para dar paso a lo nuevo, un enriquecimiento del suelo para que puedan surgir nuevos brotes. Las imágenes y temas poéticos de la obra son muy disidentes, pero todos tienen algo en común: la ausencia. De hecho, no es casual que el primer poema que abre el libro y sobre el cual parece articularse la estructura temática del mismo sea “La Fuga”, en cuyos versos el sujeto poético trata de alcanzar la figura materna en evasión sin éxito, pues ambas se encuentran separadas por una frontera metafísica: la madre camina por el reino de la muerte mientras que la voz poética (claramente identificada como Mistral en esta pieza) anda por el de los vivos, pero viajando entre ambos como se puede apreciar en el espacio onírico en el que transcurre la acción del poema.

El resto de las piezas que componen *Tala* se dividen en ocho secciones: “Muerte de mi madre”, “Alucinación” (en esta, “Gestos” e “Historias de loca”), “Materias”, “América” (en esta, “Dos himnos”), “Saudade”, “La ola muerta”, “Criaturas” y “Recados”. Pese a la diferencia temática que hallamos en su composición, la red de ausencias –de la madre, del cuerpo, de la palabra, de la patria– presente de forma perpendicular en toda su obra consigue ensamblar mediante la experiencia de la melancolía<sup>53</sup> el repertorio lírico del poemario. El tema de la locura y la creación alucinada puede, también, apreciarse en gran parte de los poemas de *Tala*, especialmente en los agrupados en “Historias de loca” y en “Gestos”, subsecciones de “Alucinación”, y en *Lagar* y sus secciones tituladas “Desvaríos” y “Locas mujeres”.

Mistral articula, en este sentido, una locura creativa basada en la palabra ajena, marginal: esta expresión de lo *otro*, de una realidad situada lejos de los límites canónicos se entiende como una defensa de la voz silenciada, invisible (“Y dejé de gritar mi grito / cuando vi que se adormecían”)<sup>54</sup>. A este respecto apunta Nuria Girona:

el conjunto de estos poemas construye un lugar de la enunciación que parte de ellas [las alucinaciones]. No puede perderse de vista la experiencia básica sobre la que giran ambos libros [*Tala* y *Lagar*] es el sentimiento de desposesión: este sujeto habla desde lo que le falta y la

---

<sup>53</sup> La melancolía, en este sentido, tal y como la comprende Julia Kristeva en *Soleil noir: Dépression et mélancolie* (1941): una añoranza y eventual duelo que el melancólico sufre respecto a un objeto o pre-objeto, ese algo arcaico concebido como parte de sí mismo, que ha perdido y que no puede recuperar, así como toda una serie de construcciones simbólicas que se establecen a raíz de la ausencia de lo otro perdido en relación con el uno doliente.

<sup>54</sup> “La muerte-niña” en *Tala*, Gabriela Mistral, ed. Nuria Girona, 2017, Madrid, Cátedra, pp. 124-126.

falta (amorosa, materna, divina o lingüística) lo enloquece. (Girona, 2017: 45).

Pese a la evidente base mística, pagana y religiosa desde la cual Mistral enuncia sus alucinaciones, no puede olvidarse su fin último, esto es, afirmar la ausencia de voz, de cuerpo, de divinidad, de camino, de patria, de afectos<sup>55</sup>. Estas ausencias melancólicas producen un desgarramiento, un dolor que viene ya anunciado desde *Desolación* y del que la poeta desea desprenderse en *Tala* para dar lugar a un nuevo espacio de creación. En este sentido, se puede hablar de “renacimiento”, de una vuelta al origen y a las raíces primigenias para hallar un estado elemental y natural desde el que suplir las desposesiones materiales y emocionales que el sujeto poético experimenta.

Así, pues, no es extraña la mirada cálida y emotiva de Mistral hacia la naturaleza y el paisaje americanos (en “Materias” y “América”, especialmente). En estos, no solo encuentra un camino de regreso al hogar sino también una recreación simbólica de un nuevo espacio, imaginario e idealizado, desde el que alcanzar ese paraíso perdido —el Valle de Elqui, el lugar de la infancia—, la primera gran ausencia que la poeta experimenta. Sin embargo, no podemos hablar de americanismo sin atender a la complejidad del término. Si bien este hace referencia a la condición o lo que es propio del continente americano, no es posible aplicar tan generalista definición a los poemas de Mistral cuyos protagonistas son el paisaje y realidad indígena, así como la defensa del indio y de la mujer latinoamericana.

En las piezas incluidas en “Materias”, Mistral canta descriptivamente a las esencias más ínfimas (el pan, el agua, la sal) que conforman la condición y experiencia (particular y general) americana desde un tono místico, otorgando a tales elementos una significación sagrada, casi mágica<sup>56</sup>. Esta convivencia de lo sencillo y lo divino crea más una simbiosis que una contradicción<sup>57</sup>; la elevación de lo humilde es base de la estética que define estos poemas, imposibles de limitar a una mera descripción naturalista del paisaje. En “América”, con sus dos himnos (“Sol del Trópico” y

---

<sup>55</sup> “Oigo / a mi madre dormida / con dos alientos / (Duermo yo en ella, / de cinco años) / Oigo el Ródano / que baja y que me lleva como un padre, / ciego de espuma ciega / Y después nada oigo / sino que voy cayendo / en los muros del Arlés / llenos de sol...” (“La medianoche”, 2017: 115).

<sup>56</sup> “El maíz del Anáhuac / el maíz de olas fieles, / cuerpo de los mexitlis / a mi cuerpo se viene” (El maíz, 2017: 161).

<sup>57</sup> Es necesario apuntar que las numerosas contradicciones, significativamente presentes en la poética mistraliana (como la ya mencionada armonía entre divino y lo sencillo), terminan siempre articulándose y fusionándose en una simbiosis cultural, algo muy notable en la convivencia de las imágenes y mitos indígenas junto con las clásicas grecolatinas a las que se atenderá con más detalle en los siguientes puntos de este trabajo.



“Cordillera”) Mistral se convierte en cantora y poeta de América, de lo pequeño y lo alto, lo material y lo divino, una suerte de Walt Whitman que canta no ya para la América del Norte sino para la América del Sur, la olvidada, la silenciada, la otra. Así,

lo propiamente latinoamericano es un contenido que se recrea según diferentes conexiones simbólico-sociales que mueven localmente límites de inclusión / exclusión que separan y oponen entre sí lo propio y lo ajeno, lo superior y lo inferior, lo metropolitano y lo periférico. (Richard, 1996: 737).

Este juego de propios y ajenos, de lo subordinado y lo dominante, lo oprimido y la fuerza opresora, se advierte en el trato que Mistral presenta sobre la realidad americana, su realidad, pero a la vez la de toda una comunidad a la que la poeta ofrece un espacio de enunciación, nombrándolos sujetos poéticos, dignos de ser reconocidos y escuchados. Este americanismo tan particular se caracteriza por la presencia de una voz colectiva (indo)americana, cuyo mayor exponente puede hallarse en dichos himnos, y que constituye una translocación del sujeto poético que pasa del “yo” al “tú”, representando así la adopción de una identidad americana compartida<sup>58</sup>.

De igual modo, cabe señalar que Mistral construye su poética desde una base de solidaridad y colaboración entre mujeres, algo notable en el protagonismo absoluto de las voces y realidades femeninas que aparecen en sus poemas (menos de una veintena de poemas se construyen en torno a un sujeto masculino, siendo este, en su mayoría, identificado con la figura de Dios o Jesucristo). También es significativo el modo en que Mistral dirige su obra a una audiencia muy particular: a las mujeres, pero especialmente, a las mujeres latinoamericanas —su “familia espiritual”, como se dirige a ellas en su *Lectura para mujeres*.

Si bien sería excesivo y erróneo hablar de animadversión hacia lo masculino, sí existe una ausencia de representación masculina en comparación con la visibilidad femenina en la poética mistraliana. Ejemplos de esto son la sección “Locas mujeres” de *Lagar y Lagar II* —veintitrés poemas protagonizados por mujeres caracterizadas por su diversidad— y *Poema de Chile* —conjunto de poemas que narra mediante la voz de la

---

<sup>58</sup> “Si nos perdemos que nos busquen / en unos limos abrasados” (2017: 149), “Sol de los Andes, cifra nuestra / veedor de hombres americanos” (2017: 150), “No sabemos qué es lo que hicimos / para vivir transfigurados” (2017: 151), “Y nos lleva, pecho con pecho / a lo madre y a lo marejada” (2017: 155), “¡Anduvimos como los hijos / que perdieron signo y palabra” (2017: 158).

“madre de la creación” un génesis indoamericano, cargado de referencias míticas, geográficas e históricas del continente.

Mistral, que coloca como protagonista de un canto al pueblo y la historia a la mujer-madre-divinidad en *Poema de Chile*, nos ofrece una muestra más de la constante femenina en su obra. Ejemplo de ello son las numerosas mujeres que aparecen en sus poemarios *Tala y Lagar* (“La Muerte-Niña”, “La otra”, “La abandonada”, “La fugitiva”, “La humillada”, “Madre bisoja” ...), pero en especial, cabe señalar la presencia casi universal en su obra de la figura de la madre. Y es que, pese a que la poeta jamás tuvo hijos, proporcionó en sus textos una visibilidad y dignidad del hogar y lo materno desde el punto de vista femenino poco frecuente hasta la fecha.<sup>59</sup>

### ***Desolación (1922)***

*Desolación* se publica en 1922 en la ciudad de Nueva York bajo el sello editorial del Instituto de las Españas, un proyecto que comenzó a gestarse gracias a la admiración del crítico literario español Federico Onís, quién alabó la figura de la poeta en una de las conferencias del Instituto y dio a conocer su nombre y sus versos a una serie de profesores de español. Este sencillo hecho propició que las poesías de la maestra chilena, hasta entonces publicadas y difundidas únicamente por periódicos y revistas literarias, viajaran de mano en mano y creciera la expectación en torno al que podría ser su primer poemario completo, una idea que los maestros del Instituto le comunicaron a la poeta, quién les hizo llegar una compilación de poemas bajo el título *Desolación*<sup>60</sup>.

Mistral ya había conseguido impresionar a la crítica chilena con sus “Sonetos de la muerte”, galardonados en los Juegos Florales de 1914, el más prestigioso certamen poético de Santiago de Chile. Sin embargo, es *Desolación* el poemario que la lanza al

---

<sup>59</sup> Para una aproximación al tratamiento de lo materno y lo femenino en Gabriela Mistral, resulta esencial el estudio de Elisabeth Rosa Horan “Matrilineage, Matrilanguage: Gabriela Mistral’s Intimate Audience of Women” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 14, No. 3, *Presencia y ausencia de la mujer en las letras hispánicas* (Primavera 1990), pp. 447-457.

<sup>60</sup> En el prólogo a la edición norteamericana de *Desolación*, se subraya así la solidaridad y admiración profesional entre los maestros de español que dio lugar a la edición del poemario: “Corrieron de mano en mano las pocas poesías de Gabriela Mistral que habían sido publicadas en periódicos y revistas y la «Oración de la maestra» fue rezada en lengua española por muchas voces con acento extranjero. Y vino, naturalmente, el deseo de conocer más, de conocer la obra entera de tan excelsa escritora. Cuando los maestros de español supieron que esto era imposible por no haber sido coleccionada en forma de libro por su autora, surgió entre ellos la idea de hacer una edición y dar así expresión a su admiración y simpatía por la compañera del Sur.” (“Prólogo de la edición norteamericana” en Mistral, Gabriela (1954). *Desolación*, Santiago de Chile: Editorial del Pacífico)

panorama internacional y que consigue un considerable prestigio no sólo en Hispanoamérica, sino también en Europa, siendo considerada como una de las obras más relevantes de la poesía latinoamericana del siglo XX.

Pero, ¿qué es *Desolación*? Podría describirse, en cierto modo, como el acto mismo del dolor, una tragedia intimista brillantemente codificada en simbolismos de carácter bíblico que concatenan en un clamor desesperado a Dios para ser perdonada, amada, encontrada. Casi rozando la aridez y hondura de la mística española, Mistral comienza en *Desolación* la construcción de una identidad compleja, unida en estos poemas a tres factores: la cuestión y el acto del amor, una búsqueda constante de la unión del sujeto con Dios y una reflexión metafísica sobre el hecho mismo del ser.

Siguiendo estas tres directrices temáticas, sus poemas se inscriben en un lugar del dolor desde el que crece un sujeto poético trágico y construido desde la melancolía, desde la más profunda ausencia —de amor, de identidad, de hogar— que se va gestando tímidamente a lo largo de toda la obra. Como bien apunta Adriana Valdés, “la identidad en *Desolación* es prácticamente inseparable de la actividad de clamar al cielo” (1994: 686). Y la obra es, en efecto, un llanto devoto a Dios, una persecución del amor presente y ausente, pero también una reflexión intimista y vital sobre la desolación del alma, todo ello presentado bajo una encorsetada métrica tradicional y revestido con la musicalidad y sensualidad modernista de la que, después, Mistral se alejaría para cultivar un estilo más maduro y templado. Reconoce la autora, en unas líneas de sus anotaciones íntimas, su exacerbación romántica en esos inicios poéticos:

Fui una romántica escandalosa. *Desolación* flota apenas encima de tanto almíbar. Aprendí, después de los clásicos y de la vida, a no arder tan aparatosamente como las Ferias de Pamplona, para arder mejor, es decir, con brasa larga, con tizón escondido, como los griegos de siempre.

(Mistral, 2002: 225)

Mistral quiso desligarse del trágico sentimentalismo de *Desolación*, pero, como ella bien apuntó, lleva *Tala* trazas de sus anteriores poemarios, tal y como el siguiente llevaría también rezagos de su predecesor<sup>61</sup>. Este indicador de continuidad, no tanto estética sino temática, nos obliga a indagar en las entrañas de *Desolación* para confirmar la posible existencia de una afinidad con *Tala* y *Lagar*, sus otras dos grandes obras.

---

<sup>61</sup> Ver “Introducción”, nota 3.

Como bien he mencionado en anteriores líneas, bajo mi consideración *Desolación*, *Tala* y *Lagar* (incluida su segunda versión ampliada con poemas inéditos e inacabados) forman parte de una trilogía de ausencias. En este caso, debo aclarar, no aludo al término “trilogía” en su acepción más consensuada —esto es, como una única historia dividida en actos que se ofrece al lector en tres volúmenes distintos, necesarios para comprender la totalidad de la obra— sino que prefiero subrayar el prefijo “tri” para hacer referencia a esa tríada de libros que, aún distintos y alejados entre sí cronológicamente, vienen marcados por un tema en común que estructura el resto: la ausencia.

En efecto, no hablamos de una trilogía al uso: *Tala* no es la segunda parte de *Desolación*, ni tampoco *Lagar* lo es del primero. La autora lo deja patente en sus *cuadernos de California* (1946-1947)<sup>62</sup>. Sin embargo, es interesante observar cómo, junto a la pérdida de su sobrino Yin, Mistral subraya la necesidad vital de la escritura para tratar de fijar un punto estable desde el que construirse:

Escribo poesía porque no puedo desobedecer el impulso, sería como cegar un manantial que pecha en la garganta [...] Pocos entenderán qué 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.  
(Mistral, 2002: 224)

Una identidad entre dos aguas, entre dos tierras, siempre en deseo de fuga. Esta es la constante temática que hallamos en *Desolación*, en *Tala* y en *Lagar*, y que cohesiona estos poemarios como trilogía de las ausencias. En esta, hallamos una pérdida de la patria, de lengua y voz, de la madre, del hijo, del cuerpo, del Dios al que fervorosamente se clama en *Desolación*. Girona apunta, en su prólogo a *Tala* y *Lagar* las diferencias y continuidades entre ambos: la muerte de la madre, repetida como reescritura en uno de los poemas de *Lagar*, puede ser considerada como una huida circular que jamás termina (2017: 34). Asimismo, el título *Lagar* podría haber estado ya presente en la mente de la autora años antes de su publicación como bien se puede apreciar en la sustitución de la palabra “lagar” en la edición de *Tala* de 1947, en un

---

<sup>62</sup> “Los escasos han entendido que *Lagar* no puede ser la segunda parte de *Tala*, así como *Tala* no lo es respecto a *Desolación*. Hay quienes nos quisieran cadena de eslabones gemelos, nunca capaces de variar la forma, el tono, la visión.” (2002: 224)

fragmento de las notas de la autora que preceden al volumen<sup>63</sup>. Esto subraya la continuidad de ambos, no sólo notada por Mistral, que cambió la palabra a sabiendas de que los lectores se apercibirían de ella, sino también por la coexistencia semántica de los dos títulos: *Tala*, que hace referencia a una poda, a una siega de aquello que ya no es necesario, aquello que es viejo y que debe dar paso a una tierra fértil en la que crezcan los frutos que se exprimrán en el *Lagar*.

Claros ejemplos resultan las casi paralelas secciones que hallamos en *Tala* y *Lagar*, consecutivamente: “Alucinación”, en *Tala*, reverbera en “Desvaríos”, de *Lagar*, ambas hacen referencia a la locura como agente creativo y representan esa “materia alucinada” que Mistral afirmaba que era la poesía. En esta línea, hallamos “Historias de Loca”, en *Tala*, y su reflejo “Locas mujeres” en sendos volúmenes de *Lagar*; sus contenidos son muy similares, voces femeninas que adoptan numerosas máscaras: La Muerte-Niña, La Flor del Aire, La Sombra y El Fantasma en el primero, La Abandonada, La Ansiosa, La Bailarina, La Desasida, La Desvelada, La Dichosa entre muchas otras en *Lagar* y Antígona, La Cabelluda, La Contadora, Electra en la Niebla, Madre Bisaja... en *Lagar II*, años después. Asimismo, el eco de la sección “Recados” de *Tala* se halla en el poema “Recado”, de *Lagar*.

Evidentemente, *Desolación* resulta, en comparación, el volumen más alejado de ambos en esta trilogía de las ausencias: tanto el título como su forma, contenido y estética se alejan considerablemente de sus sucesores. Y, no obstante, podemos rastrear huellas y fragmentos que resuenan en los versos de sus obras posteriores.

Un claro ejemplo es el poema “El Dios triste”, perteneciente a la sección “Vida” de *Desolación* y su resonancia en el “Nocturno del descendimiento”, de la sección “Muerte de mi madre” en *Tala*. El primero nos presenta a un dios debilitado, sostenido por una fe sincera, pero igualmente frágil, a punto de desprenderse de la mismísima existencia, cuya veracidad se pone en duda en los siguientes versos:

Y en esta tarde lenta como una hebra de llanto  
por la alameda de oro y de rojez yo siento  
un Dios de otoño, un Dios sin ardor y sin canto  
¡y lo conozco triste, lleno de desaliento!

---

<sup>63</sup> Tal y como señala Nuria Girona en su prólogo a la edición de *Tala* y *Lagar* (2017: 34): “La segunda edición de Losada 1947 presenta una variante: sustituye “las hendijas del lagar” por “las hendijas de los cestos”. Como ha observado Jaime Concha: “Es fácil inferir que la autora ha evitado el término porque tiene en mente el nombre de su libro de 1954” (Jaime Concha, *Gabriela Mistral*, ob. Cit, pág. 118)”

Y pienso que tal vez Aquel tremendo y fuerte  
Señor, al que cantara de locura embriagada,  
no existe, y que mi Padre que las mañanas vierte  
tiene la mano laxa, la mejilla cansada. (2019: 26)

Este Dios desfallecido al que el sujeto busca y roza con sus manos (“busco el rostro de Dios y palpo su mejilla”) acaba cayendo finalmente en sus brazos, totalmente desecho, en el “Nocturno del Descendimiento”:

El ímpetu del ruego que traía  
se me sume en la boca pedigüña,  
de hallarme en este pobre anochecer  
con tu bulto vencido en una cuesta  
que cae y cae y cae sin parar  
en un trance que nadie me dijera.  
Desde tu vertical cae tu carne  
en cáscara de fruta que golpean:  
el pecho cae y caen las rodillas  
y en cogollo abatido, la cabeza.  
Acaba de llegar, Cristo, a mis brazos,  
peso divino, dolor que me entregan. (2019: 229)

La fuga de la divinidad, una débil sombra de lo que antaño fuera una fervorosa devoción, se perfila ya en “Dios Triste”, pero termina de confirmarse en estos versos en los que el sujeto poético recibe el “bulto”, que es el cuerpo de Cristo, caído de la cruz de su sufrimiento. El motivo del descendimiento ha sido uno de los más representados en la iconicidad bíblica, siendo las dos figuras protagonistas la de Cristo y la Virgen María, que llora y arropa su cuerpo cuando es desprendido de la cruz. En esta reescritura, Mistral superpone al sujeto poético con la figura de la madre de Dios, la madre por antonomasia de las escrituras bíblicas, a la que se afilia simbólicamente, una unión de lo mortal —el sujeto devoto que recibe el cuerpo de Cristo— con lo sagrado —la propia divinidad, perdida, pero encontrada en su trágico final en brazos de quién la ha perseguido durante tanto tiempo. En una correlación ontológica, la muerte de Cristo se adscribe a la muerte de la madre, a la que Mistral persigue durante la primera sección

del poemario *Tala*: ambas figuras se pierden y ausentan en vida, pero su esencia es hallada más real que nunca en la muerte.

Se advierte, asimismo, la presencia de motivos temáticos que se repetirán en mayor o menor medida a lo largo de toda la obra mistraliana: la figura de la madre — “Ruth”, “La mujer estéril” —, el simbolismo de las entrañas —“El ruego”, “Poema del hijo” —, la ausencia del cuerpo y la correspondencia simbiótica entre cuerpo y naturaleza —en “La encina”, “Tres árboles caídos” —, que alcanzará su culmen en los versos de *Lagar*.

### ***Ternura* (1924)**

El segundo poemario de Mistral se publica en Madrid en 1924, bajo el amparo de la editorial Saturnino Callejas. La particularidad de sus numerosas ediciones y reestructuraciones de sus secciones internas lo convierten en un libro en constante construcción, un proyecto vital intrínsecamente unido a su vocación educativa en el que la autora trabajará hasta años antes de su muerte: en 1945, la Editorial Espasa-Calpe Argentina publica una segunda edición en Buenos Aires —considerada la versión oficial en la que se reordenan los contenidos y se sustituye el título de la sección “Canciones de niños” por “Casi escolares”<sup>64</sup>— y en 1962, póstumamente, aparece una variación de *Ternura* recopilada en las *Poesías Completas* de la autora en la editorial madrileña Aguilar.

El impacto de esta obra, que en ocasiones parece quedar relegada a un segundo plano en su bibliografía<sup>65</sup> debido a su aparente llaneza, fue muy significativo en el ámbito educativo chileno y, posteriormente y gracias a sus numerosas reediciones y variaciones de contenido, en el latinoamericano. La necesidad de esta poesía para escolares surge, en mayor parte, a raíz de la deficiencia que la autora advierte en el sistema educativo infantil tras participar en las reformas educacionales de México en 1922: una forma de enseñar sistemática y recta, calco del clasicismo más europeizante, sin hondas preocupaciones por la realidad americana.

He querido hacer una poesía escolar nueva, porque la que hay  
en boga no me satisface; una poesía escolar que no por ser

---

<sup>64</sup> Quezada, 1987: 110.

<sup>65</sup> Entre otros, el crítico Jaime Concha apunta: “No es necesario dedicar muchas páginas a *Ternura*, ya que se trata en gran medida de un desprendimiento -rezago diría tal vez su autora- de la anterior *Desolación*” (*Gabriela Mistral*, Ediciones Júcar: Madrid, p. 79, 1987)

escolar deje de ser poesía, que lo sea, y más delicada que cualquier otra, más honda, más impregnada de cosas de corazón, más estremecida del soplo del alma. (Mistral en *Epistolario*, 1995: 270-271).

Mistral añade, pues, a sus rondas y sus canciones de cuna elementos propios del folklore indígena, arcaísmos y particularidades lingüísticas que aparecerían más adelante en *Poema de Chile* como diminutivos, diálogos e interjecciones. Recoge las fábulas de su infancia y las adapta a un lenguaje accesible y de gran riqueza léxica y temática, pues en los versos de “El agua”, “Canción de la muerte” y “La casa”, por nombrar unos pocos de muchos ejemplos en *Ternura*, puede apreciarse la presencia de motivos temáticos que se repetirán, años más tarde, en *Tala*: la presencia del agua como espacio poético primordial y la vertiente más elemental, aquella que canta a las materias sencillas americanas. Asimismo, como bien anota Jaime Quezada, los “desvaríos” de *Lagar* recogen la semilla de “La Desviadora”, una sección del poemario que trata sobre la madre, la hija y las “mujeres locas / no griten y sepan los versos”, que evolucionarán a las “Locas mujeres” emblemáticas de *Lagar* (1989: 117).

Bajo estas afinidades que cruzan la totalidad de la obra mistraliana, y que podrían pasar desapercibidas al lector rápido y con prisas, subyace una clara conclusión: *Ternura* es, en efecto, poesía infantil brindada a los niños latinoamericanos, pero no por ello cae en simplicidades o reducciones temáticas al absurdo. Mistral adapta el folklore y el paisaje americano al que canta y reconstruye desde la misma memoria en *Tala* y, más especialmente, en *Poema de Chile*, en un volumen dedicado a su hermana Emelina<sup>66</sup> y a varias figuras del mundo literario y educativo<sup>67</sup>, algo que apunta directamente al segundo lector objetivo de la obra, los adultos encargados de la educación de los más jóvenes.

Los pequeños detalles temáticos y los juegos lingüísticos que hallamos en *Ternura*, así como las numerosas interferencias que sus versos tienen en obras

---

<sup>66</sup> En la ciudad de La Serena (Chile) muere su hermana Emelina Malina Alcayaga (junio 1947). La maestra rural que le enseñó a leer y ver el mundo en el Valle de Elqui. Gabriela Mistral le había dedicado la edición argentina de *Ternura* (1945). Y, también, el poema-ronda: *El corro luminoso*. Era su único directo familiar sanguíneo. "Yo soy ahora un ser sin pariente alguno: en mí se acaban dos líneas de gentes" (Quezada, 2002: 276)

<sup>67</sup> Esto se aprecia en las diversas dedicatorias de algunos poemas, entre otros, “Arrorró elquino” a Isolina Barraza de Estay (escritora y farmacéutica chilena), “Niño chiquito” a Fernanda de Castro (escritora portuguesa), “Dame la mano” a Tasso de Silveira (escritor brasileño), “Ronda de la paz” a Enrique Molina Garmendia (educador y filósofo chileno) y “Ronda de la ceiba ecuatoriana” a Emma Ortiz (profesora chilena del Conservatorio Nacional en Chile, que compuso piezas musicales a partir de las “Canciones de Cuna” de *Ternura*).



posteriores<sup>68</sup>, evidencian la complejidad cifrada de este poemario que Mistral consiguió ocultar, dejándola en un discreto plano intertextual que los lectores ávidos podrían deducir, para no desviar la atención de lo verdaderamente importante: llevar una poesía de calidad a todas las escuelas, especialmente a las rurales, y que estas “rondas”, además de enseñar palabras y lecturas, enseñasen a los niños la esencia de su pueblo, la verdadera realidad americana a menudo ausente en las aulas. Es en las palabras de la propia Mistral, que durante toda su vida reeditó y reordenó *Ternura*, denotando así su compromiso tanto con la educación como con esta obra en particular, que podemos hallar el verdadero significado y motivo de sus versos.

### ***Tala* (1938)**

*Tala* ve la luz un 27 de abril de 1938 en Buenos Aires, bajo el sello de la Editorial Sur, acompañado por una serie de anotaciones recogidas bajo el título “excusa de unas notas”, en las que la autora expresa desde su “dejadez criolla” sus razones particulares no sólo sobre sus propios versos, sino también sobre el hecho mismo de la creación poética. En sus primeras líneas, Mistral expresa su desazón ante la impavidez de América Latina frente al conflicto bélico que sacudía España en aquellas fechas: la Guerra Civil. “Es mi mayor asombro”, escribe la autora, “podría decir también que mi más aguda vergüenza, ver a la América Española cruzada de brazos delante de la tragedia de los niños vascos.” Públicamente pacifista y antibelicista, Mistral, que siempre clamó ser mestiza de sangre vasca, muestra una honda preocupación por las víctimas de la guerra civil y por los exiliados españoles que debían buscar refugio en “países de lengua imposible, de climas agrios”, pero, en especial, por los niños, a los que dedicó la recaudación íntegra de *Tala*<sup>69</sup>.

Ya en este ofrecimiento aparece implícito uno de los temas cardinales del poemario: el viaje, más concretamente, el exilio comprendido como un desarraigo de la propia tierra, la no-pertenencia. Unida la identidad vasca a la americana, en especial a la

---

<sup>68</sup> Quezada, 1989: 116.

<sup>69</sup> “La grande argentina que se llama Victoria Ocampo y que no es la descastada que suele decirse, regala enteramente la impresión de este libro hecho en su Editorial Sur [...] En el caso de que la tragedia española continúe, yo confío en que mis compatriotas repetirán el gesto cristiano de Victoria Ocampo. Al cabo, Chile es el país más vasco entre los de América.” (Gabriela Mistral en 2017: 240).

chilena<sup>70</sup>, Mistral considera que los huérfanos vascos son responsabilidad de una América que les ha vuelto la espalda.

Una de esas instituciones catalanas a las que alude Mistral es la Residencia de Pedralbes, una casa rural de Cataluña a la que dedica uno de los poemas de *Tala* y que le ofreció “un techo que también me dio amparo a mí en un invierno duro.” La solidaridad entre ambas tierras se hace patente en estas líneas, aunque resulta muy interesante el establecimiento primero en estos apuntes paraliterarios de esa primera ausencia de patria, de padres –algo que comparten los huérfanos y la propia autora–, así como el sentimiento de dislocación patente en la tragedia de la guerra y del exilio, de movimiento forzado hacia un lugar en el que el ser y el cuerpo no pertenecen, algo que constituirá el eje temático del poemario.

El viaje en *Tala* se construye desde dos perspectivas: una ontológica y otra geográfica. Los “viajes” intimistas de búsqueda identitaria se cruzan con los desplazamientos reales que la autora realizó durante los años anteriores a la publicación de *Tala* y también a posteriori. Incansable “vagabunda”, como ella misma definía sus interminables marchas, Mistral siempre admitió sentirse atraída por los países con mar. Durante sus numerosos “vagabundajes” europeos, pudo conocer de primera mano la cultura del viejo continente y amó con especial fervor Italia y Cataluña (ambos territorios colindantes con el Mediterráneo), pero no sintió la misma afinidad por el resto de España debido a su pasividad ante la miseria del pueblo, por lo que no gustó de la vida seca y gris del Madrid peninsular, donde estuvo a cargo del consulado chileno entre 1933 y 1935. Fue muy crítica, por semejantes razones, con Europa dada su rigidez y su conservadurismo, ambos ligados a una marcada xenofobia que la poeta se esforzó en denunciar durante toda su vida.

Así, no es de extrañar su predilección por los espacios acuáticos presentes en *Tala* en forma de ríos, mares y océanos. La omnipresencia del agua en la poética mistraliana propone, en un nivel de significación más profunda, una búsqueda y (re)descubrimiento del ser, una retrospectiva hacia las profundidades de nuestro interior. El agua refleja nuestra imagen en su superficie como un cristal, pero jamás de forma fija y continua sino fragmentada: nuestra imagen se quiebra inevitablemente bajo los movimientos de las olas o el fluir del río y surge así una imposibilidad de unidad, de

---

<sup>70</sup> “Es imposible en este momento rastrear desde la América las rutas y los campamentos de aquellas criaturas desmigadas por el suelo europeo. Destino, pues, el producto de *Tala* a las instituciones catalanas que los han recogido dentro de su territorio, de donde ojalá no hubiese salido, a menos de venir a la América de su derecho natural”. (Mistral, 2017: 240)

permanencia, de estabilidad. La multiplicidad de nuestro propio ser, nunca idéntico y siempre susceptible al cambio, se ve representado alegóricamente en el movimiento constante del agua. Esta forma parte, en mayor o menor medida, de todos los elementos: se halla en las raíces de la tierra, en la atmosfera y resulta contraparte esencial del fuego. “El agua es el elemento más favorable de combinación [...] Se impregna de todos los colores, de todos los sabores, de todos los olores” (Bachelard, 2003: 144).

Este carácter transversal del elemento, que fluye en todas direcciones, puede, en ocasiones, considerarse errático: la aparente docilidad del agua clara y cristalina de la fuente en la que nos podemos observar sin apenas perturbaciones no se asemeja en nada al vaivén violento de las aguas oscuras del océano. Así, pues, debe comprenderse el agua no como un elemento alegórico con un único valor sino como un complejo abanico de significados que varía según el propósito del autor. Por ejemplo, un baño en unas aguas tranquilas puede transmitir una imagen de inocencia y pureza mientras que una travesía tempestuosa por las aguas bravas del océano Atlántico evoca un significado más crudo de lucha, pérdida y muerte. En comparación, los elementos del fuego y de la tierra se construyen en torno a un simbolismo bastante más unitario: pasión, ardor, sentimentalismo, el primero, y materialidad, fuerza, pertenencia e inmovilidad, el segundo.

El agua aparece en este poemario relacionada no solo con la ausencia y la dislocación de la identidad, sino también con la mitología clásica: numerosos poemas contienen alusiones a figuras de la mitología grecolatina<sup>71</sup>, y en algunos podemos llegar a discernir relaciones intertextuales entre el texto mistraliano y su original clásico, como en “La Memoria Divina”, poema que bebe del tema odiseico, en cuyos versos podemos observar paralelismos con un breve pasaje de *La Odisea*.

Si lo clásico se relaciona con el agua y la pérdida, las alusiones a la mitología indígena se corresponden, como contraparte intrínseca a las anteriores, a la tierra y a un fuerte sentimiento de pertenencia y de configuración de la identidad americana. Siguiendo la línea temática de “El maíz”, poema que rastrea el origen de este “fruto” universal de las Américas, elemento sacro de las culturas precolombinas, hasta sus

---

<sup>71</sup> “Una noche como esta noche / se han de dormir viniendo el día / de Circe llena” (2017: 100); “A veces por el aire / o por la gran llanada / a veces por el tuétano / de Ceres subterránea” (2017: 119); “La miraron Nemrod y Ulises, / pero ninguno comprendía...” (2017: 125); “Me fui ganando la montaña / ahora negra como Medea” (2017: 129); “La tierra es fuerte como Ulises, el mar es fiel como Nausica” (2017: 231).

raíces míticas<sup>72</sup>, Mistral canta a lo orgánico en su sección “Materias”. En esta, se comprenden los poemas “Agua” y “Sal”, “Cascada en Sequedal”, “Aire” y “Pan”. Este último resulta especialmente significativo porque se aleja de la materialidad elemental (no hallamos una referencia específica al agua, ni al fuego ni al aire ni a la tierra) y parece más afín al canto sacro-mítico que la autora ofrece en sus himnos de “América”. Sin embargo, a pesar de que en “Pan” dicho alimento adquiere también una cierta carga espiritual<sup>73</sup>, esta se aproxima más al simbolismo cristiano y no pretende esbozar un génesis mítico, sino más bien una reconstrucción de la memoria y la juventud perdida, mediante el consumo del alimento. En este sentido, el tono elegíaco y amargo de los versos se aleja por completo del alborozo sagrado y del orgulloso canto indígena que hallamos en “El maíz”, al que siguen los dos grandes himnos americanos: “Cordillera” y “Sol del Trópico”.

Por otro lado, los viajes geográficos, como apuntamos más arriba, se entrecruzan con el viaje intimista e identitario que el sujeto poético emprende ya en *Desolación*, pero que alcanza su máximo cenit en este poemario. Las materias, como el agua y la tierra, actúan como elementos constructores de una identidad desarraigada, “desmigada”, que se fractura bajo el peso de las numerosas ausencias que brotan de los versos de *Tala* como los frutos maduros de un árbol.

Dejando a un lado los viajes, el ya mencionado tema de la(s) ausencia(s) abre *Tala* y marca su configuración temática ya desde su primer poema, en el que se nos presenta una de las más importantes ausencias en la poética mistraliana que resonará a lo largo de su obra y a raíz de la cual se establecerán configuraciones simbólicas con el resto de vacíos.

En “La Fuga”, al que brevemente se ha aludido en páginas anteriores, el sujeto poético persigue a la madre en evasión, y viceversa, en un ambiente alucinado en mitad de ambos mundos: el del sueño y el físico. Así, pues, los dos sujetos deambulan por el sueño: “Vamos las dos sabiéndonos, / mas no podemos vernos en los ojos / Y no podemos trocarnos palabra, / cual la Eurídice y el Orfeo solos, / las dos cumpliendo un voto o un castigo, / ambas con pies y con acentos rotos.” (2019: 220)

La mención de Eurídice y Orfeo remite al pasaje mitológico más reconocido de las leyendas órficas: el viaje de Orfeo al reino de Hades para rescatar a su esposa

---

<sup>72</sup> “El maíz del Anáhuac / el maíz de olas fieles / cuerpo de los mexitlis, a mi cuerpo se viene [...] y me cubre y me baña / el Quetzalcóatl verde / de las colas trabadas” (2017: 161)

<sup>73</sup> Y no hay nadie tampoco en la casa / sino este pan abierto en un plato, / que con su cuerpo me reconoce / y con el mío yo reconozco (Mistral, 2017: 137)

fallecida. Dicho mito pierde su carga religiosa y se convierte en un tema literario que se repite como una constante en las historias artísticas, siendo habitual la reescritura de la leyenda, la alusión a los protagonistas o su protagonismo en el mundo del arte pictórico<sup>74</sup>. La bajada a los infiernos de Orfeo es un mito multitemático y polisémico, es decir, que posee en sí mismo varias estructuras de alta significación las cuales se prestan, a su vez, a distintas lecturas simbólicas. En el caso concreto del mito de Orfeo nos encontramos con varios temas de carácter principal: en primer lugar, el tema estético de la música y las artes y el poder de las palabras para superar obstáculos aparentemente imposibles (como el límite entre la vida y la muerte). Así mismo, otro de los temas con importante carga significativa es el de la muerte y la resurrección, tratado en este mito desde el punto de vista romántico-heroico (la muerte queda embellecida por los elementos artísticos y musicales, así como por la melancolía del héroe hacia el destino fatal de su esposa). Por último, también se puede analizar el mito de Orfeo y Eurídice bajo un punto de vista más realista: la imposibilidad de vencer a la muerte mediante la fuerza del amor o las bellas palabras. Ningún sentimiento humano, por muy poderoso que sea, es capaz de perturbar el orden natural de la existencia. A este respecto, apunta Luis Gil:

Por añadidura, en el mito de Orfeo hay una trágica historia que simboliza la limitación de las capacidades humanas. Ni siquiera dos fuerzas tan poderosas como el amor y la poesía pueden nada contra la destrucción implacable de la muerte, arrebatadora de aquello que se ama. (Gil, 1974: 136)

Esta tercera interpretación simbólica ofrece una interesante perspectiva sobre el poema “La fuga” de Mistral, en el que el yo poético reconoce la imposibilidad de alcanzar físicamente a la persona “fugada”, aunque pueda percibir su presencia en un sentido espiritual. La presencia y a la vez ausencia de la madre es la causa del dolor y la melancolía que impregnan los versos del poema. Tal y como en el mito original, se habla de la travesía de dos almas que, aunque unidas por el lazo inquebrantable del amor, jamás podrán reencontrarse en el plano físico. Se encuentran condenadas, pues, a buscarse y perseguirse eternamente.

---

<sup>74</sup> Algunos ejemplos de esto son *Orfeo y Euridice* de Rubens, *Orfeo y Euridice* Federico Cervelli, *Muerte de Orfeo* Antonio García Vega, entre otros.

Asimismo, Mistral utiliza la palabra poética para viajar por los parajes oníricos en busca de su madre, tal y como Orfeo utilizó su música para poder entrar en el reino de Hades. De igual modo, la madre hereda el destino fatal de Eurídice: su muerte y su desaparición en un paisaje confuso y onírico representado por la niebla (“Te has disuelto con niebla en las montañas / te has cedido al paisaje cardenoso”).

Una de las principales diferencias, sin embargo, respecto al mito original es que el yo es representado, a la vez, como buscador y perdido. Si bien el yo poético hereda los rasgos característicos de Orfeo (la búsqueda de la persona amada y perdida, el uso del arte y la palabra poética para lograr sus objetivos) también muestra indicios de la confusión y desesperación propias de aquel que se encuentra errante:

Pero a veces no vas al lado mío:  
te llevo en mí, en un peso angustioso  
y amoroso a la vez.  
(...)  
O te busco y no sabes que te busco  
o vas conmigo y no te veo el rostro. (2019: 219)

Siguiendo esta línea, el yo poético no abandona el reino onírico tras comprender la imposibilidad de la resurrección: al contrario, continúa vagando por un paisaje yermo y laberíntico en el que encuentra constantemente la presencia de la madre. La fusión de la figura de su madre con un paisaje delirante y surrealista denota la negación del yo a admitir la pérdida y regresar al mundo real:

Te has disuelto con niebla en las montañas,  
te has cedido al paisaje cardenoso.  
Y me das unas voces de sarcasmo  
desde tres puntos, y en dolor me rompo,  
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,  
y tú eres un agua de cien ojos,  
y eres un paisaje de mil brazos. (2019: 220)

Mientras su presencia siga existiendo, aunque sea de forma nimia, espejismos de la mente, en el paisaje, el yo continuará buscando. Este desasosiego de la búsqueda interminable de la madre, irremediablemente perdida en un mundo de muerte al que la

humanidad no tiene acceso verdadero, y la condena de la voz poética a vagar por entre la niebla cual Orfeo incansable convierten “La fuga” en una reescritura magnífica del mito órfico cuyo tema principal es la ausencia.

Pese a sus semejanzas, en “La fuga” se pierde el romanticismo y el embellecimiento otorgado por la descripción ovidiana de la perfección del arte y el poder de las palabras y se centra en la tragedia de aquel que busca vencer a la muerte. Por ello, Mistral elige presentar su poema en el escenario más angustioso del mito original, el paso del reino de Hades (considerado, aquí, como la Muerte) hacia el mundo de los vivos, un escenario rodeado de niebla en el que no está permitido mirar ni tocar aquello que se busca (“Vamos las dos sintiéndonos, sabiéndonos / más no podemos vernos en los ojos”; “O vas conmigo, y no te veo el rostro / o en mí tú vas, en terrible convenio; sin responderme con tu cuerpo sordo”). Al contrario que en el mito original, el Yo no regresa al mundo de los vivos, como el héroe Orfeo, sino que se queda atrapado en un limbo eterno de búsqueda, dolor y soledad, como quien realiza un voto de castigo voluntario. Mistral no es capaz todavía de desprenderse de la figura materna: la busca en los sueños, la observa en el paisaje y oye su voz en el viento, burlándose de su ingenuidad. Esto se refleja, formalmente, en una pérdida de la rectitud y la narrativa rectilínea de los mitos clásicos, siendo sustituida, como bien apunta Bedell en *El tema de Ulises*, por un “viaje nietzscheano de los personajes (...) un viaje que continúa siempre adelante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza tambaleándose en la nada.” (2013: 10)

Es muy significativo, en este sentido, que “La fuga” sea la pieza que abra el poemario *Tala*. La melancolía de lo perdido, de lo fugado, y la angustia metafísica del espacio vacío todavía deja huella en la tierra segada (o quizá sería más adecuado decir “talada”) que debe sanar para poder albergar vida, otra vez.

### ***Lagar (1954) y Lagar II***

*Lagar* ve la luz en 1954 en Chile, bajo la Editorial del Pacífico, convirtiéndose en el primer poemario de la autora en ser publicado primero en su país natal. El que sería su último libro editado en vida representa la culminación del viaje comenzado en *Desolación*, y es el último componente de la trilogía de las ausencias. Estas resuenan en los maduros y reflexivos versos de *Lagar*, a pesar de que Mistral afirmase que ese “tremendo viaje” que fue la muerte de su madre terminaba con la esperanza de “Locas

letanías”, sección de su anterior obra. En este sentido, las ausencias y vacíos que aparecen a lo largo de *Tala* y sendas partes de *Lagar* nos obligan a replantearnos la continuidad de ese viaje, un viaje ontológico desde el lugar fijo del dolor en el que el sujeto se inscribe y define durante años. La vida errante que la poeta llevó a lo largo de su vida nos ofrece una contraposición de esas esperanzas frente a las numerosas faltas que se presentan en sus poemas, codificadas en sus versos: ausencias de país, de madre, de cuerpo, de Dios.

*Tala* puede relacionarse, hasta cierto punto y sin caer en esencialismos biográficos, con su propia experiencia vital, con ese tremendo viaje que la autora realiza desde su intimidad más profunda, a la vez que pueden rastrearse sus pasos errantes por la geografía americana y europea. Nos encontramos, en última instancia, ante un sujeto poético que se halla dislocado, fuera de lugar en el dolor –el segundo “hogar” conocido– y que vaga por el mundo sosteniendo una multiplicidad de identidades que se representan en las múltiples voces o máscaras adoptadas en su producción simbólica (“la extranjera”, “la viajera”, “la vieja”, ...).

*Lagar*, por su parte, nos ofrece una visión más reflexiva sobre este viaje eterno mediante una convivencia de la primera y tercera persona. El sujeto poético no adopta ya la voz colectiva americana y, en su lugar, se reinscribe sobre sí mismo para poder alcanzar la culminación de una identidad que se nos había presentado fragmentada, dislocada, a lo largo de sus anteriores obras, pero especialmente en *Tala*, donde la voz poética adopta diversas máscaras bajo las cuales subyacen construcciones identitarias múltiples: múltiples mujeres, múltiples personas y máscaras que son, en última instancia, ecos de un sujeto en movimiento, siempre fuera de lugar. Este halla la plenitud, de existencia y de expresión, en una mirada profunda y reflexiva hacia la naturaleza, muy alejada de los antiguos y orgullosos cantos al paisaje americano, en la que el cuerpo mismo establece una asociación casi simbiótica con lo natural.

Así, en *Lagar*, el sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza sobre la tierra que la vio nacer, partir y regresar, y permite que su cuerpo sufra una suerte de metamorfosis, un cambio esencial, que lo modela y refleja sus emociones y sentimientos más profundos. Hablamos, pues, de una naturaleza que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural que lo rodea y lo transforma. Esto puede apreciarse con especial claridad en los versos de «Luto»:



En sólo una noche brotó de mi pecho,  
subió, creció el árbol de luto,  
empujó los huesos, abrió las carnes,  
su cogollo llegó a mi cabeza.  
Sobre hombros, sobre espaldas,  
echó hojazonas y ramas,  
y en tres días estuve cubierta,  
rica de él como de mi sangre.  
¿Dónde me tocan ahora?  
¿Qué brazo daré que no sea luto? (341)

El rol de la naturaleza en estos versos dista mucho del canto al paisaje de la tierra americana en sus largas odas «Cordillera» y «Sol del Trópico». Esta naturaleza, a menudo representada simbólicamente por la imagen recurrente del árbol, es parte intrínseca del sujeto, llegando incluso a provocar cambios físicos en su carne, y es necesaria para comprender la intensidad de las emociones que se transmiten. Estas emociones (en este caso, el dolor del duelo) surgen del interior y se reflejan en el plano físico, en el propio cuerpo, que se vale de la naturaleza para la expresión de su intimidad.

Esta recurrencia del tema del dolor enlaza directamente con las ausencias que cruzan la obra poética de Mistral. En este sentido, Nuria Girona señala algunas de ellas, como la de la madre, la de la divinidad, la falta de palabra y la ausencia de patria y cuerpo (2017: 33-34). Adriana Valdés, asimismo, alude a una ausencia de identidad fija debido al abandono de la divinidad, algo que deriva en la reconstrucción del sujeto poético desde un vacío existencial y la adopción de una serie de máscaras o identidades múltiples (1994: 686). Ambas autoras prestan especial atención a las ausencias de *Tala*, pero lo cierto es que esta compleja red de abandonos y faltas comienza a perfilarse ya en el anterior poemario de Mistral, *Desolación*, y continúa en *Lagar*, creando una cierta continuidad temática entre los tres poemarios, a los que considero adecuado denominar “trilogía de las ausencias.”

Ejemplos de la representación del dolor en *Lagar* pueden observarse en sus “Nocturnos”, sección que abre con un poema dedicado, de nuevo, a la memoria de la madre: “Estoy sola con la Noche / la Osa Mayor, la Balanza, / por creer que en esta paz / puede viajar tu palabra / y romperla mi respiro / y mi grito ahuyentarla” (2019: 417). Nos hallamos ante la soledad del sujeto poético que busca, en la noche, un cuerpo ausente que se percibe a través de la experiencia de la naturaleza: “Padece pedrusco,

escarcha / y espumas alborotadas. / Por amor a tu hija acepta / oír búho y marejada” (2019: 417). Esta ausencia emocional, intrínsecamente ligada a la melancolía, no se limita a las pérdidas personales, sino también a las geográficas: el dolor de la patria perdida se codifica en los versos de “Emigrada judía”. En ellos, de nuevo, el cuerpo adquiere rasgos de una naturaleza que se va desprendiendo, poco a poco, de la carne: “A cada trecho de ruta / voy perdiendo mi caudal: / una oleada de resinas / una torre, un robledal / (...) ¡y aventada en mi memoria / llegaré desnuda al mar.” (2019: 443-444).

Esta correlación de lo corporal con el espacio natural, esta relación casi simbiótica en la que la naturaleza se entiende a través de lo corporal y lo corporal, a través de los elementos naturales (como la fauna y la flora), se inscribe con especial fuerza en los versos de «El último árbol». En este poema el sujeto poético narra su camino vital y, cerca ya de la muerte, decide entregar su cuerpo a la tierra, muriendo bajo un árbol. Bajo el tema principal subyace, de nuevo, esta íntima conexión entre la materia y la naturaleza, dejando entrever la intrínseca presencia de lo natural en relación con nuestros cuerpos. Así, el don que el “yo” recibe al nacer lo devuelve a la tierra cuando muere, cerrando un ciclo vital: “Por si en la segunda vida / no me dan lo que ya dieron / y me hace falta este cuajo / de frescor y de silencio, / y yo paso por el mundo / en sueño, carrera o vuelo, / en vez de umbrales de casas, / quiero árbol de paradero.” (2019: 456)

Es el último árbol, como bien indica el título del poema: el último árbol bajo el que dormir, bajo el que sentarse y soñar, pero también es el primer árbol (“el árbol sin nombre / que cargué como a hijo ciego). El sujeto establece la posibilidad de que ese árbol, el último y el primero, sea uno determinado, sugiriendo un tiempo mítico en el que ya desde su propio nacimiento ambos (sujeto y árbol) estuvieran predestinados a ser uno, completando así un círculo vital que pone fin a esta trilogía de ausencias e identidades dislocadas, iniciada con timidez en *Desolación*, continuada con especial intensidad en los versos de *Tala* y culminada en la intimidad reflexiva de *Lagar*.

### ***Poema de Chile (1967)***

Publicado póstumamente en 1967 por su pareja y albacea Doris Dana, quien recopiló con gran cuidado los setenta y siete poemas que formarían parte de la edición de la editorial Pomaire de Barcelona, *Poema de Chile* fue uno de los proyectos literarios más importantes en la vida y obra de Mistral. Como ya se ha mencionado en páginas

anteriores, la voz protagonista de esta obra, que evoca en una red de complejas referencias paganas, religiosas y metafísicas, la geografía del paisaje chileno es la madre-divinidad. Esta guarda con su presencia etérea, presente, pero ausente a la vez, a un niño indígena del desierto de Atacama y a su acompañante, un huemul, en su viaje imaginario por un Chile fabuloso.

Nos hallamos, pues, ante una obra de claro contenido telúrico narrada desde una perspectiva mítica, casi mágica, que supone, en última instancia, la recuperación de la historia primitiva no sólo de Chile, sino también, en un sentido más universalista, del continente americano.

Así, pues, la mayor parte de la crítica centra su interés en la esencia americanista de *Poema de Chile*, fundamental, en efecto, para comprender la relevancia de la obra, así como su posterior impacto en la cultura y las letras latinoamericanas. Los paisajes son descritos con una precisión puntillista y un vocabulario rico en matices, arcaísmos y localismos que llenan de vida los versos mítico-históricos del poemario. Ya se ha mencionado en la breve aproximación a *Tala*, la correlación entre lo indígena y lo terrestre, ese imaginario orgánico que representa la esencia criolla que Mistral defendió y dignificó durante toda su vida. Por ello, y por los exhaustivos análisis ya realizados por otros académicos sobre esta cuestión particular, considero innecesario repetir de nuevo los mismos patrones a fin de no resultar esta sección demasiado redundante. En este sentido, me gustaría focalizar la atención en la voz central que estructura el poema: la madre-divinidad, cuya narración mítica nos remite a una génesis indígena.

Y es que la voz femenina adopta, en *Poema de Chile*, no solo una posición sagrada, reservada en la tradición cristiana a la figura de Cristo, sino también una sabiduría que, históricamente, ha sido siempre adjudicada a su contraparte masculina, un conocimiento propio de la vejez y la experiencia. Valdés apunta, en su esclarecedora lectura de *Tala*, la aparición de una identidad muy particular adoptada también por la voz poética en dicho poemario, a la que podemos identificar como la sibila de la antigüedad clásica o como una vieja sacerdotisa, más próxima al cristianismo<sup>75</sup>.

En *Poema de Chile*, la aparición de esta voz sabia y antigua no es circunstancial: adquiere un rol protagonista y constituye un espacio de representación único de la voz femenina. Resulta interesante, en este sentido, el uso de la madre-divinidad como agente

---

<sup>75</sup> Ver Adriana Valdés (1994). "Identidades tráfugas (Lectura de *Tala*)" en Raquel Olea y Soledad Fariña, editoras. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago. Ed. Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional, 1990.

creador y narrador en los versos de este último poemario, ofrecidos a un oyente universal encarnado en la figura de un niño indio que recibe las maternas enseñanzas. Se crea, de este modo, una relación filial sacra que contiene en su entraña el conocimiento primigenio, ostentado por la “Madre de la creación”, representativa de todas las madres del mundo. En efecto,

Mistral celebrates the Singer as “la madre de la creación” who carries on the universal tradition of sacred song. Her exploration of language as a system of signs within culture reflects reciprocity between individual women and continuity between generations of women. (Horan, 1990: 454)

El cantar como método de narración y transferencia de historias, generalmente familiares, pero también pertenecientes a la cultura local, ha sido tradicionalmente asociado a un folklore femenino, en especial, a las mujeres de color o racializadas cuya única forma de preservación de su cultura (oprimida e invisibilizada por la cultura dominante) era el relato de sus conocimientos e historias particulares en el ámbito familiar. La “mother tongue” o lengua materna posee en sí misma un valor social y cultural en cuanto a que articula una serie de relaciones familiares, nacionales y raciales (Horan, 2016: 454). Para Horan, es necesario subrayar esta afinidad y solidaridad femenina como una de las constantes más importante en la poética de Mistral, siempre presente junto a otros temas como el americanismo, el indigenismo, el viaje, la identidad híbrida, la soledad y la muerte: “Mistral’s concept of woman-centered relationships speaks of a comunal and ultimately national identity [...] founded in symbiosis rather than in conflict” (Horan, 1990: 456).

Así, no solo en la poética, sino también en la obra de Mistral se observa un interés particular por la palabra, la educación y la narración femenina, una innegable voluntad de conectar con una audiencia muy particular y de nombrar a las mujeres latinoamericanas —entre ellas, a las madres— como sujetos poéticos hasta entonces ignorados casi por completo en el canon histórico y literario. En este sentido reside la trascendencia de la voz protagonista de *Poema de Chile*, esa madre-divinidad que adopta el papel de cantora, de cuidadora, de madre de la patria y de la creación; a ella nos referiremos en posteriores capítulos en relación a la construcción de la identidad mistraliana, motivo por el cual no se desarrolla más esta sección.

## CAPÍTULO DOS

### EL VIAJE EN PROSA, CARTAS Y DIARIOS.

La producción del discurso del viaje en la prosa mistraliana traduce una urgencia de inscribirse como individuo en un mundo fronterizo, siempre en constante cambio. Como ya hemos apuntado, a excepción de su infancia y adolescencia en Vicuña y Montegrande y sus últimos años de vida en Long Island, Mistral no residió en un mismo lugar más de cinco años seguidos. Esta errancia se traduce en sus textos mediante una construcción compleja y dislocada de la identidad que, en ocasiones, conlleva una expresión de género fluctuante<sup>76</sup>, así como un temor a la pérdida y a la soledad. En este sentido, las ausencias que Mistral sufre y codifica en sus textos cruzan su obra, tanto poética como en prosa. Estas forman una red de pérdidas, añoranzas y desapropiaciones que deben leerse desde la melancolía (Girona, 2017: 35). A mi parecer, las pérdidas más significativas de la poeta son tres: la de la patria, la de sus familiares más cercanos y la de su lengua. Frente a la primera, Mistral expresa constantemente su inquietud ante los regímenes militares y políticos de Chile a lo largo de los años, así como su deseo de regresar a la campiña chilena). Ante la segunda, tras sufrir las grandes pérdidas de su madre, su hermana y su sobrino, Mistral establece una relación de dolor y culpabilidad con sus recuerdos<sup>77</sup>. Finalmente, en relación con la lengua, la chilena a menudo lamenta en su correspondencia y sus diarios íntimos el estar perdiendo fluidez con el español debido a sus largas estancias en territorio extranjero<sup>78</sup>. Otro significativo objeto de añoranza, que analizaremos con detalle a continuación, es el del hogar de la infancia: el Valle de Elqui utópico e idealizado, intrínsecamente unido a la inocencia y la pureza infantil.

---

<sup>76</sup> Ver nota 47.

<sup>77</sup> “It tends to happen to me, dear, that I get the feeling that all *my people* have died and... myself, as well [...] when I realize *this, that* other thing comes, a kind of shame in still being alive, in my having them without their having me, like a *fraud*.” (Mistral, 2003: 197) [en español, traducción propia: “Me suele pasar, querida, que tengo la sensación de que toda mi gente ha muerto y... yo misma también (...) cuando me doy cuenta de esto, me viene otra cosa, una especie de vergüenza en seguir viva, en que los tengo sin que ellos me tengan a mí, como si fuera un fraude.”]

<sup>78</sup> “Estoy perdiendo la lengua, no la leo sino en un mal diario español de aquí [...] Tengo un cuadernito y copio, es lo mejor.” (Mistral, 2002: 177)

En última instancia, las ausencias suscitadas por el viaje, casi siempre motivado por motivos laborales o políticos, marcan y cincelan la identidad, expresión artística y pensamiento de Gabriela Mistral, y se hallan diseminadas por toda su obra. En este capítulo, indagaremos en dichas cuestiones con más detalle mediante el análisis de sus diarios íntimos y una selección de su correspondencia personal, así como con otras manifestaciones relevantes del viaje en prosa que ocupan su obra.

Se realizará un análisis de los espacios geográficos desde una perspectiva sociocultural, atendiendo a lugares como las ciudades, las metrópolis, el agro y las aldeas rurales. Atenderemos así, pues, a aquellos textos en los que prevalezca, en primer lugar, la presencia del desplazamiento físico ya sea en distancias cortas —viajes de una ciudad vecina a otra— o largas —desplazamientos entre países o continentes. En relación con esto, se analizará cualquier referencia geográfica que aparezca en sus textos, es decir, se rastreará mediante topónimos, fechas o títulos las distintas alusiones al viaje y se trazará un paralelismo, cuando sea posible, entre los diarios y las cartas seleccionadas en el corpus. Asimismo, se indagará sobre la compleja relación de Mistral con el espacio extranjero y la alteridad por medio de sus reflexiones sobre la urbe, el ruralismo, lo foráneo y el hogar.

## **2.1. Cuadernos y diarios**

En 1946, Gabriela Mistral especifica en una de sus cartas al cónsul de Chile en Nueva York, Alfonso Grez, la intención de que sus diarios sean leídos tras su muerte para que el público comprenda los motivos de su tan polémica y compleja relación con Chile: “Lo mejor y lo peor que he recibido en mi larga vida está en unos cuadernos que se leerán a mi muerte. Entonces sabrán los míos —allá adentro— muchas cosas, y entenderán mi ausencia de país” (Mistral, 2002: 12). Estos cuadernos comprenden cronológicamente casi toda la vida de la poeta chilena, desde sus primeros años de maestra en la Serena, en 1905, cuando era una adolescente de quince años, hasta sus últimas décadas en EE.UU., donde falleció en la ciudad de Nueva York en enero de 1957. Así, pues, estos diarios contienen una significativa carga biográfica, aunque no están exentos de un lenguaje expresivo con una evidente intencionalidad estética, algo que se observa tanto en el léxico cuidado como en las numerosas figuras retóricas que componen sus textos (metáforas, epítetos, alegorías, aliteraciones, sinestesia, entre otras). De su pulida prosa, así como de su declaración en la carta anteriormente citada,

se deduce la creación consciente de estos textos, concebidos para ser interpretados por un tercero, el público lector. En este sentido, resulta interesante trazar una comparación entre los cuadernos y las cartas seleccionadas en el corpus, dirigidas a Victoria Ocampo (1890-1979) y Doris Dana (1920-2006), que vieron la luz años después de la muerte de la poeta y que fueron escritas y reservadas para el ámbito de la intimidad.

Y es que, a pesar de la mirada íntima de los cuadernos, Mistral se inscribe en su prosa autobiográfica con la intención de preservar su imagen pública, motivo por el cual se reserva muchos detalles de su vida privada que sí aparecen en sus cartas —como, por ejemplo, sus desavenencias con sus secretarías, Palma Guillén y Consuelo (Coni) Saleva, o su relación sentimental con Doris Dana. En el epistolario seleccionado, Mistral utiliza un lenguaje más cercano y coloquial, con dejes rurales, arcaísmos y extranjerismos. Todo ello responde a un claro propósito comunicativo, a ese “efecto de inmediatez” y “efecto de realidad” (Lucero Bustos, 2013) que caracteriza al discurso epistolar y que contrasta con la prosa más ornamentada de sus diarios, los cuales analizaremos a continuación.

Estos se dividen en quince segmentos o capítulos, correspondientes a diferentes épocas de la vida de Mistral, y en ellos se recogen deliberaciones, opiniones y anécdotas sobre un amplio abanico temático: el exilio, la ciudad, el campo y la ruralidad de Chile, la política, tanto americana como europea, el tránsito, la religión, el cuestionamiento de la identidad, así como concepciones metafísicas sobre la existencia y reflexiones metaliterarias y metalingüísticas. Pese a la significativa presencia del tema viaje, no pueden ser considerados diarios de viaje, pues este no actúa como eje vertebrador del contenido temático de los textos. Sin embargo, su estructura interna resulta muy esclarecedora para nuestro análisis: cada capítulo, a excepción del quinto (“Cuaderno de Varia Lección”), el décimo (“Cuaderno de los sueños”) y el último (“Cuaderno de los adioses”), alude a uno de los países o ciudades a los que Mistral viajó y en los que residió durante un breve período de tiempo (México, Madrid, Lisboa, Petrópolis, California, Veracruz, Nápoles, Long Island). Incluso, uno de ellos hace referencia a la vida nómada (“Cuaderno de la Errancia”) y a la escritura en el camino, en puro tránsito, mientras que otro (“Cuaderno Liminar”) nos traslada a los límites entre un lugar y otro, a ese estar-y-no-estar que caracteriza la poesía mistraliana, en definitiva, a una escritura de frontera. Por estos motivos se ha decidido analizar una selección de sus diarios como muestras imprescindibles del viaje y su expresión en prosa en la obra de Mistral.

En líneas generales, el diario personal es una forma difícil de rastrear, pues existe en una doble vertiente cronológica: la de su creación, es decir, el momento histórico en el que fue escrito, y la de su publicación, a menudo tardía, incluso póstuma, tras la muerte de su autor. La entrada en la literatura del diario personal se remonta a los siglos XVII-XVIII, momento en el que se regulan las publicaciones de los mismos, habitualmente con carácter póstumo (Luque, 2019: 61). Si bien es cierto que ya existían textos de carácter autobiográfico en la Grecia clásica<sup>79</sup>, la construcción del diario moderno en Europa aparece por primera vez en las tradiciones anglosajona y francesa, especialmente notable en la literatura gala es la escritura *diarística* con los denominados *cahiers d'écrivains* como el *Diario íntimo* de Henri-Frederic Amiel, considerado el primer gran diario personal (Luque, 2019: 62). Del contexto anglosajón destacan los seis *Diarios* de Samuel Peppys (1633-1703), el *Diario* de John Evelyn (1620-1706) y el *Diario londinense* de James Boswell (1740-1795), así como su *Diario de un viaje a las Hébridas*, que relata su viaje a las Islas Hébridas en el 1773. Todos estos textos fueron publicados de forma póstuma: los diarios de Peppys vieron la luz en una primera edición de dos volúmenes en 1825, el de John Evelyn fue publicado en 1818, mientras que los diarios de James Bowell no fueron editados hasta 1950 y 1936, respectivamente. Por otra parte, en el ámbito francófono destaca el *Journal* de Stendhal (1783-1842), que abarca un largo período de diecisiete años, de 1801-1818; el *Diario íntimo* de Benjamin Constant (1767-1830), cuya escritura comprende diez años, de 1805 a 1816; y, por último, el *Diario íntimo* de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), un proyecto ambicioso que cuenta con un total de 16900 páginas y que contiene casi toda su vida. Considerado como el gran diario personal, este comienza a gestarse en 1839, pero no será hasta 1847 que se escriba de forma regular. Amiel construye un espacio íntimo y personal en el que vuelca su cotidianidad y sus reflexiones más profundas, algo que lleva a los críticos a considerar sus textos como una forma paradigmática del diario personal moderno (Luque, 2019: 68). Si bien hubo más manifestaciones del diario personal durante el siglo XIX en Europa, ninguna fue tan prolífica como las que aparecieron en la literatura inglesa y francesa, aunque resulta interesante señalar en la tradición germana los *Diarios* de Frank Kafka (1883-1924), escritos con un tono sincero y crudo desde 1910 hasta un año antes de su fallecimiento, y los *Diarios* de León Tolstói (1828-1910), en la

---

<sup>79</sup> Ver la distinción de Bajtín (1989) entre las formas autobiográficas de tipo retórico y de tipo platónico, además de su teoría del “hombre biográfico” en la que rescata textos clásicos que se aproximan a la escritura autobiográfica moderna como las *Meditaciones* de Marco Aurelio, las cartas de Séneca o las *Confesiones* de San Agustín (Bajtín, 1989: 285-297).



tradición rusa, desarrollados desde 1847 hasta su muerte. El primero es, sin duda, un texto *diarístico* en el que Kafka vuelca sus frustraciones y crea un espacio privado de confesión y liberación, mientras que los diarios de Tolstói se aproximan más a las anotaciones por su brevedad, aunque siguen conservando un valor autobiográfico dada la descripción de su vida cotidiana.

Existen, pues, numerosas manifestaciones *diarísticas* que pudieron haber servido de referente a Mistral, ávida lectora de textos franceses y rusos, con lo cual considero que sus cuadernos íntimos son, en efecto, un diario personal escrito a lo largo de toda una vida, desde 1905 hasta 1956, un año antes de su fallecimiento. Estos se dividen en quince capítulos organizados, en su mayoría, como ya se ha señalado, según el lugar desde el que fueron escritos: “Cuaderno Liminar” (Años diversos), “Cuaderno de la Serena” (1905), “Cuaderno de Coquimbo” (1906-1909), “Cuaderno de Los Andes” (1914-1917), “Cuaderno de Varia Lección” (1918-1921), “Cuaderno de México” (1922-1924), “Cuaderno de la Errancia” (1925-1935), “Cuaderno de Madrid y Lisboa” (1934-1940), “Cuaderno de Petrópolis” (1942-1945), “Cuaderno de los Sueños” (sin fechas), “Cuaderno de California” (1946-1947), “Cuaderno de Veracruz” (1948-1950), “Cuaderno de Nápoles” (1952), “Cuaderno de Long Island, N.Y.” (1953), “Cuaderno de los adioses” (1956).

Los cuadernos se configuran así, pues, de forma fragmentaria y autobiográfica, y dan cuenta de sus numerosas andanzas y de los acontecimientos de su vida privada durante las prolongadas estancias como cónsul y como lectora en distintas universidades europeas y americanas. Es significativo señalar, además, la cuidada construcción de un espacio privado en el que prima la intimidad y la interioridad de la autora, algo que viene dado por sus numerosas reflexiones tanto de carácter político, como filosófico o religioso, además de la confesión constante de arrepentimientos y miedos. Mistral comparte, asimismo, nombres y recuerdos de gran trascendencia vital, como la muerte de sus familiares más allegados. Estos cuadernos podrían ser considerados una mezcla entre biografía, por la creación de un Yo *diarístico* que coincide con el Yo autoral, y el diario de viajes, puesto que los textos actúan como una suerte de memoria de viaje, a la vez que se producen durante las distintas estancias de Mistral en el extranjero. Considerando que el viaje es uno de los temas que vertebran toda la producción mistraliana y, por ende, sus diarios íntimos —catalogados, como ya hemos señalado, por el nombre de los países en los que fueron escritos—, analizaremos dichos textos bajo el espectro temático del viaje y sus distintas ramificaciones: entre ellas, las

descripciones de trayectos e itinerarios, los distintos tipos de desplazamiento (por mar, en tren, a pie, etc.) y los alojamientos, las reflexiones sobre la errancia, la mudanza y la patria, así como la sensación de extranjería y la relación con el espacio y la lengua del Otro.

A este respecto, en la primera entrada del denominado “Cuaderno liminar”, un diario que comprende diversos años de su errancia, Gabriela Mistral escribe:

¿Que si tuve otro nombre? Sí, yo tuve dos: el que me dieron de veras (Lucila Godoy) y el que me di de mañosa (Gabriela Mistral). Y el nuevo me mató el viejo. Una en mi maté, yo no la amaba. (19)<sup>80</sup>

Resulta muy reveladora la muerte del individuo previo al viaje (Lucila Godoy) y su sustitución por otro, Gabriela Mistral, quien se convertirá eventualmente en la persona pública y la viajera incansable que recorrerá el continente americano y el europeo durante más de la mitad de su vida. En efecto, cuando el viajero realiza un desplazamiento, la persona que regresa al punto de partida no es la misma que se marchó: el contacto con otros pueblos, la asimilación de una lengua extranjera y la integración en un nuevo espacio sociocultural someten al individuo viajero a un cambio inevitable. En ocasiones, este es mayor y más acentuado —especialmente notable en el viaje por exilio o en la diáspora— y, en otras, es menor, pero igualmente apreciable, como es el caso de los viajes diplomáticos o el peregrinaje, desplazamientos voluntarios en los que, sin embargo, la persona que viaja debe adaptarse a unos nuevos códigos socioculturales ajenos a su propia realidad. En este sentido, el viajero se enfrentará siempre, en mayor o menor medida, a una alteridad irremediable y se encontrará siempre frente a un “Otro” en oposición que le definirá sistemáticamente como extranjero.

En el caso particular de Gabriela Mistral, y como se analizará detalladamente en el capítulo referido a la construcción de su compleja identidad, el uso de un seudónimo como máscara y herramienta de representación identitaria viene intrínsecamente relacionado con su errancia, pues su identidad, siempre inestable y desarraigada, se

---

<sup>80</sup> Para el análisis de los diarios de Mistral se ha utilizado la edición de Mistral, G., & Quezada, J. (2002). *Bendita mi lengua sea: Diario íntimo de Gabriela Mistral, 1905-1956*. Santiago, Chile: Planeta / Ariel. En los fragmentos citados en este capítulo, se aludirá tan solo al número de página para evitar reiteraciones.

construye y se entiende mediante el nomadismo que marcó su vida y, por ende, su producción artística.

La importancia de la errancia en su vida y su obra viene admitida no sólo por la propia autora en sus diarios literarios, sino también por especialistas y biógrafos como Quezada (1999, 2002) y Horan (2000, 2003, 2009), que subrayan el vagabundaje “voluntario” de la autora como una particularidad más allá del mero apunte biográfico, como un enriquecimiento de su creación poética y prosaica dada la diversidad cultural y lingüística que asimiló durante sus numerosos viajes:

Ella, Gabriela Mistral, que nos nace en un valle de Elqui, que se recorre el territorio patrio en andanzas educacionales, se nos irá luego por otros países y continentes en una errancia o extranjería de vagabundaje voluntaria. (Quezada, 2002: 11)

The rootless, vagabond quality of Mistral's early career accelerated with her move from national to international fame. Constant changes of residence enriched the depth and diversity of Mistral's writings [El desarraigo y el vagabundaje que caracterizaron la carrera temprana de Mistral se vieron acentuados por su ascenso de fama nacional a fama internacional. Los numerosos cambios de residencias enriquecieron la profundidad y diversidad de los escritos de Mistral] (Horan, 2003: 02).

Mistral tuvo, en efecto, numerosas “patrias”, algo que trascendió lo biográfico e influyó en la construcción lingüística de su imaginario simbólico:

El análisis del uso que Gabriela Mistral hace del término "patria" y del motivo que éste genera permite comprobar que, aunque la escritora lo aplica en su acepción tradicional, no del todo ajena a las preferencias de un momento intelectual hispanoamericano, adquiere además una significación figurada, haciendo de la patria natural la concretización emotiva de una realidad trascendente. Considerando como una reacción obvia de Mistral la preocupación constante por las patrias americanas que aprendió a amar desde su viaje a México, es posible distinguir varios niveles más de significación que, sin dejar de apuntar a una realidad concreta, trascienden en su designación los límites de lo circunstancial del lugar, la nación o el o continente. (Daydi-Tolson, 1967: 197)

Atendiendo a dichos viajes y a la inscripción de esas “patrias” en el espacio textual de los diarios, debemos prestar especial a uno de los símbolos más característicos de cualquier viaje: el camino. Más allá de su valor alegórico, el camino y, más concretamente, el acto de caminar resulta una suerte de catarsis para la autora:

Caminar es una maravilla olvidada por este tiempo. No caminar, como los ingleses, el mismo camino. Andar a pie todo lo que está medianamente cerca de nuestro pueblo. Caminar me aviva entero el cuerpo y la mente: hay un alma de los caminadores y otra de los poltrones. Camino rápido, a grandes zancadas inglesas. Suelo andar a caballo<sup>81</sup>, aunque tengo un tobillo roto de una caída. Se respira bien y se siente no sé qué sensación de poder, de energía donosa. (19)

Este andar se traduce no solo en su vida diaria, como un ejercicio habitual en su rutina junto con el cuidado de sus jardines, sino también en una de las formas predilectas y más auténticas del viaje. Para Mistral, marchar a largas zancadas entrañaba un contacto directo con los paisajes y rincones más hermosos de la naturaleza, especialmente, de la campiña chilena. A este respecto, escribe en una de las últimas entradas de su “Cuaderno de los Adioses” (1956): «En el último día de la vida, quien ha caminado por sobre toda la tierra, puede decir: “Yo tuve las visiones más nobles de este mundo”» (237) La autora referencia, aquí, la producción de *Poema de Chile*, que comenzó titulándose *Recado sobre Chile*, ya en 1952 durante su breve estadía en Nápoles, subrayando la ardua tarea de lectura e investigación necesaria no sólo para recopilar el amplio compendio de flora y fauna que aparece en los versos del poemario, sino también para suplir los huecos de la memoria:

Escribo un *Recado sobre Chile*, un viaje imaginario que me exige mucha lectura. Nuestra gente o no hace ciencia o la hace a lo bizco. En tres librotos franceses e italianos persigo a mi huemul. No está. Solo aprendo la vida de los ciervos en general [...] El paisaje chileno solo me lo conozco de veras en mi Patagonia querida y en mi valle de Elqui y en los Andes. (212)

Es necesario apuntar que, por aquel entonces, Mistral tenía ya sesenta y dos años y no había visitado Chile desde 1937, durante el período de su consulado portugués. A

---

<sup>81</sup> Mistral acuña una especie de expresión propia, o bien elide parte del sintagma para evitar la reiteración: “Suelo andar a [zancadas de] caballo”.

este respecto, la autora establece, en una de las entradas de su “Cuaderno de Madrid y Lisboa”, que “los Cónsules tenemos el deber de volver allá después de cuatro años, pero hay dos cosas que yo considero para un regreso” (149). En efecto, el regreso a la patria siempre fue un complejo episodio en la vida de Mistral, especialmente por las campañas de desprestigio emprendidas contra su persona por algunos literatos contemporáneos y los sucesivos regímenes políticos de orden fascista y dictaduras militaristas que la mantuvieron alejada de su país natal. Problemas con la dictadura de Ibáñez, envidias y “chismorreos”, privaron a Mistral de regresar a Chile, de ese último viaje que construyó desde la distancia y la memoria en *Poema de Chile*. Si bien es cierto que en 1954 realiza un último regreso a la patria, ella misma admitió que no iba a poder ver el “Chile real”, sino que “solo vería casas de señores y hoteles.”<sup>82</sup> Dos fueron los viajes de regreso a Chile, realizados en 1936 y 1954. A este respecto, Mistral redacta en sus cuadernos unas concisas entradas sobre su itinerario que, pese a su brevedad, poseen una significativa carga descriptiva, emocional y anecdótica, algo que nos aproxima ligeramente al género de la crónica de viaje. En el primero, realizado en tren, la autora traza, mediante un paisajismo cargado de descripciones y topónimos, una estampa idílica del sur de Chile:

Ayer no más. Hace siete meses, yo atravesé nuestro valle central después de años de no verlo, en su raya brava y fácil de tierra maniquea, aquí llana, allá arisca [...] Iba en mi tren de ventanas anchas, gozándole la donosura, bebiéndole los olores frutales y mirando por todas partes la retirada del bosque y la invasión del buen cereal. Cruzaba mi vieja tierra sorprendida y contenta, agradeciéndole una vez más al sur de Chile que sea tan lindo como para encandilar de gozo a sus propios hijos y tan recio como para plantar entre la piedra, sobarle la esquividad y anegarla en verdes y verdes.

Las cumbres medio nevadas saltaban a mis ojos al paso de cada provincia; eran los volcanes nuestros [...] El Llaima, el Villarrica [...] En Chillán me detuve, por deseo de sentir la vieja chilenidad, el Chile clásico que es una de las orillas en donde duran mis pies. Era el mes de mayo. El agro de Chillán había hecho ya su trilla, y volcado su pan. (148)

---

<sup>82</sup> “Mi mayor interés de ir a Chile, después de ver a los pocos míos de frontera adentro y hablar con ellos unas semanas, es la necesidad de acabar un larguísimo *Recado sobre Chile*. Pero sé que no me dejarán verlo [el Chile auténtico]. Sé que tengo que entregarme a la gente por no herirla. Sé que solo veré hoteles y casas de señores. No el paisaje, no los pastos cuyos nombres me faltan, no las cosechas, no la Cordillera a la cual no puedo subir.” (213)

Por otra parte, el último viaje de regreso a Chile, en 1952, es realizado en barco:

Salgo para Chile en una semana más [...] Ya mi barco se va acercado a la Patria y con él me voy allegando a Valparaíso, a Santiago, a Vicuña y a mi Valle de Elqui. [...] Desde aquí [Valparaíso] puedo yo subir hacia mi Valle de Elqui y bajar hasta mi Punta Arenas. Es este un deseo, pero además una deuda. De paso por las provincias del Sur, y por la mía, me será muy grato conversar con mi gente y recoger el material que me falta sobre la flora chilena en un largo Poema sobre Chile. (229)

Destacan, de nuevo, los distintos topónimos que configuran el itinerario ideal de la poeta: de Valparaíso a Santiago de Chile, de ahí al pueblo de Vicuña y hacia el interior, al Valle de Elqui para realizar un descenso hacia la costa, al puerto interoceánico de Punta Arenas. Asimismo, hallamos una alusión a la producción de *Poema de Chile*, un tema recurrente en sus últimos diarios<sup>83</sup>. El interés casi obsesivo de recopilar información geográfica sobre los lugares que fallaban en su memoria, los que no había recorrido todavía, así como de la flora y fauna autóctonas, marcó la vuelta de Mistral a su país. Siempre con su obra en mente, la poeta deseaba hacer justicia a su gente, los campesinos de las aldeas, a sus niños de las escuelas rurales y, en definitiva, a la esencia americana que ella identificaba con la figura del indio y el criollo, y que plasmó en su larguísima obra póstuma. Una “deuda” que pagó con creces, haciendo justicia a las voces silenciadas del Chile rural.

Otro de los viajes más importantes que realizó Mistral y que marcó profundamente su pensamiento y su vocación política y educativa fue el que la llevó a México en 1922, justo después de la Revolución Mexicana (1910-1920), donde vivió hasta 1924. Así lo describe en su “Cuaderno de México” (1922-1924):

Viajo, contenta y admirada perpetuamente, por este país, que llega aparecer, de maravilloso, cosa de fábula. He conocido al pueblo, al indio, sentidor y fino [...] México me ganó el corazón con sus reformas sociales. Con sangre (con algún barro también), con tragedia cotidiana. (93)

---

<sup>83</sup> En su “Cuaderno de Nápoles” (1952), Mistral anota: “Escribo un largo poema sobre Chile, aunque mi Valle de Elqui es mi único Chile por ser mi infancia. Se llama Viaje imaginario. Ya van 70 estrofas y sé que me falta mucho que añadir en orden descriptivo [...] 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 lo que se puede.” (212)

Confieso que cuando les hablo me esfuerzo un poco en pronunciar mejor mi español tan chileno. Ha sido mi mayor alegría oír conversar a los pescadores en el lago de Chapala, a los obreros de cerámica en las fábricas de Puebla, y por todas partes, a los campesinos. Y este encanto de su lenguaje tal vez sea una de las cosas que les ha ganado mi corazón tan profundamente. (92)

De nuevo, resulta interesante apuntar la amplia selección de topónimos que aparecen en sus textos y que permiten, al igual que en sus memorias del viaje a Chile, trazar una ruta aproximada de su paso por los países americanos. Mistral no sólo recoge reflexiones personales sobre la ruralidad y los problemas sociales de la clase obrera mexicana y chilena, descripciones de paisajes y recuerdos de los lugares de su niñez, irremediamente mutados a su regreso. Además de las descripciones de paisajes y puntos geográficos, Mistral alude a menudo a los medios de transporte —ya sea tren, avión o barco— y a los puntos cardinales, marcando en todo momento su posición y su desplazamiento en el espacio. Escribe, pues, en un tiempo presente que nos traslada a una inmediatez narrativa, a un movimiento perpetuo, un tránsito que está sucediendo en el momento mismo de la escritura:

Desde la otra orilla, la ajena, yo miro con el espíritu, yo recojo en una gran bebedura de recuerdo, el país [México] que he recorrido con los trenes trepidantes o con el paso lento de mi caballo de sierra [...] Amé aquí lo que he amado siempre: los niños, las obras del pasado y los relieves del porvenir. Y vi más dichosos a los campesinos que son mi verdadera familia en cualquier tierra, y mis ojos gozaron de mirar igualdad entre los hombres. Sufrí lo que se sufre en país extraño o propio, por los celos de cualquier bien ajeno [...]

El tren me arrebató el paisaje en grandes planos que bebe el horizonte; y yo sigo por el territorio extranjero, pura desolación, con los ojos velados, para aceptar lo más tarde posible, la mudanza irremediable. (94-95)

Evidentemente, la cuidada prosa y la retórica utilizada —especial atención a la aliteración en “trenes trepidantes”—, muy cercana al lenguaje poético, ponen de manifiesto la calidad literaria de sus cuadernos, los cuales bien podrían ser considerados una obra narrativa de pleno derecho en su amplia bibliografía, a caballo entre la prosa intimista y el diario literario.

Así, podemos encontrar una continua referencialidad al viaje en sus cuadernos, entre las cuales destacan alusiones al deseo de viajar, ya en su madurez impedida:

Al despertar cada mañana, yo suelo llamar a Doris y hablarle de ir a lugares que son de Francia, y de Italia, y de... Chile. Pero yo no he realizado en mi memoria —que es pobre— la distancia que me separa de esos lugares. Doris me la ha contado porque se da cuenta de que anda muy mal mi mapa. Esto deriva de mi vagabundeo, repito. (222)

Espero en un año más no padecer de frío, irme a Túnez o a Argel y tener palmeras, cara morena y calor para mis huesos. (234)

Hallamos, también, traslados de un país a otro:

Tronó la tempestad sobre mí y no pude más: salí de Madrid y espero, al fin, tener asidero en este Portugal. (135)

Ahora busco el sosiego que necesito para vivir. Portugal es de una dulzura no... española que me irá sanando, día por día, con sólo mirarle, desde la ventana, su luz y sus nubes. Ojalá el Portugal me hechice lengua y oídos con esta música cotidiana: ¡habrá que escribir de nuevo toda la poesía castellana en portugués! (137)

Y encontramos numerosas reflexiones sobre el viaje y la memoria como una recuperación del espacio y el tiempo de la infancia:

Toda mi vida yo sentiré el remordimiento de no haber caminado Chile zancada a zancada (233)

Ahora, escribiendo estrofas de mi *Recado sobre Chile*, huelo en el aire frío, atrapo sobre el frescor de la nieve, un aroma que llega roto por los pinares, y en el que reconozco, pobre de mí, las manzanillas que mi madre ataba para sus infusiones. Y me acude un aroma a brasero que es toda mi vida de maestra pobre en escuela más pobre aún. (237)



Una piedra de Montegrande, grande y blanca como una gaviota encucillada, que era mi escondedero de toda cosa, metida tengo debajo de ella mi infancia y si vuelvo, la encuentro buscando el lomo de gallina blanca, la levanto como el ave con pollada y la recojo mis 5 años intactos. Que yo tuve 5 años y llevé *piedrecitas de la suerte* para poner bajo la almohada volviendo del río, como niñas que se quieren ahogar. (236)

Intrínsecamente unida al tema del viaje se halla la cuestión de la alteridad. El inevitable encuentro con el Otro y su espacio sociocultural suscitan una compleja y dislocante **experiencia de lo extranjero** en Mistral, que jamás llegó a sentir que pertenecía a ningún lugar, ni siquiera a su propia patria, en la que llegó a sentirse extranjera con el devenir de los años. “Viví alejada, escribe en sus diarios, “de una patria que nunca me quiso o que llegó a tolerarme” (211). Uno de los posibles motivos de este rechazo que Mistral sentía en tierras chilenas y americanas se debía, en parte, a su condición de criolla<sup>84</sup>, es decir, descendiente de europeos nacida en un país hispanoamericano. Ella siempre se identificó como una “mestiza de vasco” (2003: 15) y reclamaba sus orígenes europeos por parte de madre, pero siempre de forma parcial, alegando su pertenencia al pueblo vasco, pero no a España, donde tampoco se sintió apreciada ni querida. Así, nos hallamos ante una serie de identidades entrelazadas que oscilan entre dos aguas: por una parte, la clase media-baja rural de Chile —y su consecuente hermandad con las gentes más humildes y olvidadas del país, los campesinos— y, por otra, su herencia vasca, pueblo al que ella compara con los judíos en numerosas ocasiones, en especial durante y tras la Guerra Civil española<sup>85</sup>.

En este sentido, el americanismo tan frecuente en toda su producción poética y ensayística de madurez resulta vital para comprender no sólo su condición de mujer mestiza, sino también su eterno conflicto con la soledad y la sensación de extranjería. Mediante el uso de los temas americanos y la exploración del territorio en diversos viajes (en su adolescencia y juventud, de descubrimiento y asombro; en su madurez, de retorno y *aislamiento*), Mistral construye una identidad propia que permuta de forma

---

<sup>84</sup> “Sabía yo que esa gente me llama *extranjera* por ser una de las pocas criaturas criollas que van quedando en un país ya bastante sajonizado. Sabía que me odiaban por eso y por mi vida en Europa más el ruido exagerado y vano de mi pobre nombre que anda en mis papeles.” (136)

<sup>85</sup> Mistral destinó la recaudación íntegra de *Tala* a los niños vascos que quedaron huérfanos tras la Guerra Civil española. Asimismo, desde su residencia temporal en Portugal, ayudó junto a Victoria Ocampo a numerosos disidentes políticos (entre ellos, María de Maeztu y Maruja Mallo) a abandonar España, ofreciéndoles cobijo en su casa de Lisboa antes de conseguirles un billete hacia países de Hispanoamérica.

constante a lo largo de los años. Así, en uno de sus primeros viajes de regreso a Chile tras su estancia en México, en 1925, la autora escribe:

Tengo entre las impresiones más penosas de mi vida mi vuelta a Chile. Yo viví siempre en mi país encerrada y no conocía a mi pueblo. Volví a Chile (1925) con una gran curiosidad de verlo bien y de sentirlo, porque desde afuera tuve alguna vez el arrepentimiento de ignorarlo en muchos aspectos. Mejor hubiese sido volver a salir sin conocerlo, porque no miré sino síntomas feos y odiosos e hice constataciones. (113)

Se pone de manifiesto en estas líneas su compleja relación con la patria a su regreso. En este sentido, el viaje no supone solo un desplazamiento de cuerpo, sino también un movimiento interior, una alteración del pensamiento y del inconsciente emocional que busca el retorno a un lugar que existe únicamente en la memoria.

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. (228)

Siempre entre dos orillas, entre dos fronteras, a medio camino entre la estancia y la partida, Mistral reconoce su errancia como parte intrínseca de su propio ser:

No me hace ninguna gracia vivir de nuevo vivida en un mismo cuerpo cuarenta años, comer media vida los frutos de un solo clima, y salir a ver el mundo [...] cuando los pobres ojos seniles ven sólo roca donde hay sirena encaramada. (28)

Hay en mi mucho vagabundaje, o sea, intemperie [...] Mudar de país no es malo, pero a veces representa una empresa tan seria como el casamiento; nos casamos con otra costumbre, lo cual es cosa muy seria. La lengua forastera nos toma y literalmente nos inunda [...] El propio cuerpo se vuelve otro, zarandeado por el más o el menos de la electricidad atmosférica, y por los alimentos novedosos para la lengua. (99)

El cuerpo, comprendido como un elemento inestable que cambia y se transforma de forma constante, es muy habitual en los textos mistralianos, en especial, en referencia a la relación de este con el espacio ajeno:

Cierto es que hay una especie de conjuración del país en contra del cuerpo intruso: cae sobre nosotros una serie de bautismos que quieren borrar el agua bendita de la pila bautismal. Rara vez lo extranjero resulta confirmación; lo que parece es conspiración, una prueba a fuego de cuerpo y alma. (99)

Ando con un cuerpo que ya no vale nada (228)

La posición de Mistral, consciente de su otredad como latinoamericana y como criolla, la lleva a sentir el rechazo de lo extranjero en su propio cuerpo, que se va debilitando a lo largo de los años, cosa que ella achaca a los numerosos viajes y a los distintos climas que mellaron su salud, y también en parte esencial de su identidad: su lengua materna. Lo extranjero “nos inunda”, el cuerpo “se vuelve otro”, apunta la poeta; la colisión con lo Otro es violenta e invasora, trata de asimilar la diferencia debido al binarismo arraigado en el pensamiento eurocentrista —pues, por definición, lo Otro siempre será lo opuesto a lo Uno. En este sentido, resulta muy frecuente en los movimientos migratorios la aparición de una relación ambivalente entre la patria y el nuevo país. Dependiendo del tipo de migración —voluntaria o forzada, temporal o permanente— se adjudican a ambos países una calificación binaria y radicalmente opuesta basado en la experiencia del migrante: un país será “malo” y, el otro, “bueno”, surgiendo así mecanismos de dependencia y rechazo.<sup>86</sup>

Una de estas dependencias es la adhesión a la lengua materna, sin importar el carácter de la migración. Esta, intrínsecamente vinculada a la expresión identitaria del individuo, supone, en ocasiones, el único nexo de conexión con el país de origen. Así

---

<sup>86</sup> “It is common in immigration that the homeland and the new country become the objects of intense ambivalent emotions. These are often expressed in a split off form, whereas the homeland is experienced as “all bad” while the new country is “all good” and vice versa. It was suggested in earlier publications (Mirsky & Kaushinsky, 1988, 1989) that in immigration the conflict between dependency and autonomy needs is reactivated [...] Immigration becomes possible only when the splitting mechanism is applied and the regressive pull towards dependency is denied. But, as the conflict remains unresolved, it reemerges some time after time after immigration and the love and anger must be worked through and integrated before whole and realistic representations of both countries (and of the original love objects) can be established.” (Mirsky, 1991: 620)

sucede en el caso concreto de Mistral que, pese a su relación contradictoria con su Chile natal, siempre expresó su temor por la pérdida de la lengua materna:

Estoy perdiendo la lengua, no la leo sino en un mal diario español de aquí [...] Tengo un cuadernito y copio, es lo mejor. He luchado sobre unos originales de hace años. Reviso estrofas de mi *Hospital* aun cuando sé que las hago torturadas. Ya me repugnan los versos tristes. (177)

Daña mucho a la lengua nuestra una larga vida bajo idioma extranjera. Es una mala cosa. Se acaba hablando “en libro” porque solo se lee y no se oye alrededor del idioma propio. (200)

Hay en mí una tonta y sentimental porfía interior: la de creer que voy a perder mi lengua si no la uso al vivir dentro de otro idioma. Entonces me largo por un mes hacia cualquiera de nuestros pueblos sentimentales a la vez que venenosos. Porque nuestra raza juega, a la vez, con el cariño y el odio. (212)

En la última línea de este fragmento, se aprecia claramente la polarización en la relación con el país de origen y el nuevo país que se establece en el sujeto migrante: la poeta siente que pierde su lengua, su identidad primera, y regresa a sus pueblos, sentimentales a la par que venenosos. Su raza, dice, juega a la vez con el cariño y el odio. Opuestos que se definen mutuamente en una contradicción constante, ya desde la propia ascendencia mestiza de la poeta. Muestra de esta dicotomía interna que oscila entre las dos fronteras, la propia y la extranjera, entre la Mistral cosmopolita y la campesina del Valle de Elqui, es también su admiración y uso de algunas lenguas forasteras, como el portugués o el francés.

Durante su estancia como cónsul en Portugal (1935-1937), la poeta adoptó algunas influencias de la estética de los poetas lusos de principios de siglo —en concreto, el ámbito onírico como espacio poético y como instrumento de indagación del subconsciente<sup>87</sup>—, pero, además, hizo suyas palabras y expresiones propias del idioma extranjero como se aprecia especialmente en su correspondencia y en sus diarios personales, en los que sugiere, incluso, traducir toda su poesía castellana al portugués:

---

<sup>87</sup> Poetas como Fernando Pessoa (1888-1935), Anthero de Quental (1842-1891) y Guerra Junqueiro (1950-1923), son claros ejemplos de la preferencia de la poesía portuguesa por lo misterioso y lo irracional, y algunos de los referentes con cuyas obras Mistral entró en contacto durante su estancia en Portugal (Horan, 2009: 414)

Sin empacho escribo yo, en este dulce suelo y dulce aire portugueses, un ciclo de poemas con esta palabra *Saudade* [en *Tala*]. (137)

Pero la verdad es que a mí me ha dado una grande, una profunda pena dar mi vida de paz de este Portugal medio-angélico, donde yo mejoro bastante mi salud y donde he tenido un año de felicidad [...] Tengo aquí tierra verde, un río precioso, mis libros. Preparo un libro nuevo de versos dónde está mi trabajo de diez años [*Tala*]. He escrito lo que era dable sobre Chile para el extranjero. (141)

Ahora busco el sosiego que necesito para vivir. Portugal es de una dulzura no... española que me irá sanando, día por día, con sólo mirarle, desde la ventana, su luz y sus nubes. Ojalá el Portugal me hechice lengua y oídos con esta música cotidiana: ¡habrá que escribir de nuevo toda la poesía castellana en portugués!  
(137)

Portugal fue para Mistral un remanso de paz que le sirvió para sanar las heridas emocionales causadas durante su estancia como cónsul chilena en Madrid (1933-1935), ciudad en la que jamás encajó, tanto por experiencias personales como por su afiliación política antifascista —recordemos que Mistral llegó a Madrid justo tres meses después de la caída del gobierno de Azaña (1931-1933), en medio de una importante crisis económica, y residió en la capital durante el conocido como Bienio Negro (1933-1936), un período político tumultuoso, precedente a la Guerra Civil española. Su traslado casi forzado a Portugal como cónsul de segunda clase en comisión de propaganda, en octubre de 1935, se debió a la filtración de una carta privada en la que la poeta y diplomática criticaba duramente las condiciones de vida y el carácter de los habitantes de la capital<sup>88</sup>.

Sus reflexiones sobre la vida en España y, concretamente, sobre Madrid, una ciudad sin mar ni atisbo de costa, son frecuentes en sus diarios y condicionan de forma significativa su experiencia con lo extranjero:

---

<sup>88</sup> “The letter consisted of thirty-three pages torn from a block, written in pencil “con correcciones hechas al correr”, full of the harshest criticisms toward Spain and composed with absolutely no thought of publication. Now, four months later, with the ink still fresh on that special law for her, the letter made its way into a folder and from there into an otherwise apparently friendly article which furthermore included ample quotes from the letter’s text along with facsimile materials that would make the materials impossible to deny. Unknown enemies made copies of printed article. Third parties underscored in red the most inflammatory lines of her letter and sent copies to members of Chile’s Spanish colony.” (Horan, 2009: 412).

Tal vez sea que dé más en más me siento sola en Europa, y que, salvada una estancia larga en Cataluña, esta España me ha dado la más cabal, la más completa sensación de extranjería. (127)

Vivo hace 2 años en medio de un pueblo indescifrable lleno de oposiciones, absurdo, grande hasta noble, pero *absurdo puro*. Hambreado y sin ímpetu de hacerse justicia. (131)

Esta expresión de la más pura alteridad, aislada en un lugar en el que está-y-no-está, en el que no es capaz de asimilarse, nos remite, en cierto modo, al discurso de los exiliados, que se configuran como individuos ajenos, disociados del nuevo espacio sociocultural que han sido forzados a habitar. En este sentido, aunque el de Mistral fue un destierro voluntario, motivado principalmente por su profesión de diplomática y su reticencia a regresar a Chile, ella siempre se consideró una vagabunda, alguien sin patria ni hogar fijo. La elección de su estilo de vida nómada es una de las muchas oposiciones directas que Mistral estableció contra el tradicionalismo social chileno, siendo otra su rechazo al matrimonio y su condición de persona pública, escapando, así, al ámbito de lo privado al que las mujeres de principios de siglo se veían recluidas.

Sobre su destierro y vagabundaje, Mistral apunta:

Yo he sufrido bastante en mis últimos años para echarme de bruces en la aventura y regresar ya con un rótulo de “reaccionaria” pegado a la frente, más una cosecha de odio en la falda. Quiero morirme en paz en este destierro que parece enteramente voluntario, pero que no lo es. (181)

Con los años de vagabundeo, cargando con estos ponchos o choapinos, de lo criollo, yo he ido aligerando sus urdimbres, hasta quedarme vestida como... el buen Inca [...] Quiero decir que ando en criolla y que ando en europea, ahora, y con una soltura real, no postiza, menos jactanciosa, sin “show”, a lo... Dalí. Dios me deja andar, voy caminando mi postrimería con el bulto inclinado hacia la huesa, con los odiosos picoteando como gaviotas contra mi nuca. (185)

A modo de síntesis, se puede afirmar tras el análisis de sus cuadernos íntimos que la experiencia de lo extranjero en Gabriela Mistral es dislocante y propicia la comprensión de la alteridad, de lo ajeno, como un ente antagónico que rechaza y, a la

vez, es rechazado. Este sentimiento de no-pertenencia, de desarraigo tanto del país natal como de cualquier otro lugar de residencia, conlleva la construcción del Yo en oposición directa con la otredad, aunque no hablamos aquí de una oposición violenta, sino de una definición por oposición, es decir, “soy lo que soy porque no soy aquello otro.”

El adjetivo “extraño” acompañó a menudo sus reflexiones sobre su posición en los distintos contextos político-sociales a los que se vio conducida por su profesión de cónsul, y de escritora laureada, así como su condición de mujer chilena. Sin embargo, se aprecia una cierta fascinación por algunos de los países extranjeros en los que residió, como México, Portugal o Italia, en especial, de las zonas costeras como Veracruz, Lisboa, Cataluña o Nápoles. El uso de la lengua lusitana como parte de su discurso íntimo se verá con especial detalle en sus correspondencias, aunque ya se aprecia en las anotaciones de sus cuadernos la adopción de la palabra *saudade*, no solo como vocablo sino también como expresión de su melancolía y experimentación poética en su libro *Tala*, en la sección titulada, precisamente, “Saudade”, formada por poemas que se aproximan a lo irracional y lo onírico. Otro de los usos del portugués puede observarse en la elección del sintagma “beira mar” [costero], en una de sus primeras entradas del “Cuaderno Liminar”:

Eran incontables los *beira mar*, los rincones marítimos, las caletas perdidas que había de tener en todas partes. Pero cuando de vuelta de todas llamo única costa a una marea y a un habla de mar, y que acude y cae a los ojos, es esa playa menudilla que en el mapa no apunta y que no anda en cuadernos de turismo. Nos ataranta el mar fuerte, la costa larguísima no se disfruta: la línea recta es Oslo goce de sí misma, pero el mar dulce y metido en bahía o ensenada, éste es el que nos contornea, nos mira, nos mece y nos conversa. (24)

Asimismo, también se aprecia en sus diarios el interés por la lengua francesa, siendo una de las tres lenguas en las que sería posible, según la poeta, adaptar su obra<sup>89</sup>. Tal y como veremos en sus epistolarios, Mistral utiliza en su intimidad expresiones francesas como *Moi, Pur Sang* [“yo, pura sangre] o *sagesse* [“sabiduría”], algo que subraya esa ambivalencia entre la lengua materna y la lengua extranjera, y que se atenderá con más detalle en el apartado correspondiente.

---

<sup>89</sup> “Reunidas, muy a la larga, las traducciones de una parte de mi obra, bien escogida, sería sólo entonces el tiempo de editarla en la triple versión: española, inglesa y francesa (Mistral, 2002: 144).

Cabe señalar, en este punto, como los análisis y estudios del desplazamiento y del espacio usualmente se centran en nociones como el país de origen y las relaciones interpersonales establecidas por el individuo migrante en su nuevo espacio sociocultural, descuidando el que considero uno de los puntos clave de cualquier debate sobre el viaje y la alteridad: la casa.

La casa se alza no sólo como símbolo del hogar, del origen, sino también como anclaje del individuo a un tiempo pasado —al tiempo primero de la infancia— que trata de recrear, de rastrear, en el presente. Es, por tanto, un fundamento en el análisis del viaje, pues nos traslada a ese punto de partida y aparece, de nuevo, en el estado de llegada, de finalización del tránsito, cuando el viajero trata de asentarse, ya sea temporal o indefinidamente, en un nuevo país receptor, reconstruyendo ese primer hogar perdido en un espacio totalmente ajeno.

Una casa es, en principio, un simple edificio, un techo bajo el que resguardarse de la intemperie, en el que se pueden realizar actividades cotidianas como comer, reposar o dormir. Sin embargo, cuando hablamos de hogar nos referimos a algo más complejo, a un concepto, en ocasiones relacionado con un lugar que puede ser o bien la casa, como inmueble, o bien el país de origen. La noción de hogar aporta una sensación de estabilidad, de unidad y de seguridad al individuo, y, especialmente, se considera que el viajero que abandona el suyo para aventurarse por el mundo, acaba anhelando su regreso a ese espacio seguro, a ese refugio individual, único y personal en el que, asimismo, se halla imbricada la noción de identidad.

En efecto, “when we talk of a place called home and of the supports it may provide of stability, oneness and security [...] there are different ways in which reference to place can be used in the constitution of the identity of an individual” (Massey, 1995: 167). Este hogar puede ser considerado desde distintos puntos de vista: ya hemos atendido al de la patria, en el apartado sobre la sensación de extranjerismo en Mistral, y procedemos ahora a analizar la construcción del hogar a través de sus cuadernos íntimos en los que recoge sus memorias de viaje.

Así, hallamos dos espacios fundamentales de inscripción identitaria en la escritura mistraliana: la ciudad y el campo. Ambos lugares operan a niveles opuestos, diametralmente contrarios. Para Mistral, su hogar se halla en los pastos, en la campiña y en la más pura naturaleza, una suerte de idílica recreación de su Valle de Elqui de la infancia y la adolescencia:



En mí no existen las ciudades de Chile: existen las aldeas miserables del Valle de Elqui, en las cuales me crié, sobre todo Montegrande [...] Dios guarde a ese Valle que es el único lugar de Chile que tengo íntegro en la memoria, que es mi vivencia casi cotidiana. (203)

La identificación del hogar como el espacio y el lugar de la infancia no es algo casual. En este sentido, Bachelard (1964) define el hogar como un espacio de acogida, de amor, un factor esencial del desarrollo humano, en especial en sus primeras etapas. Así, pues, la correlación del idílico jardín de Edén que era para Mistral el Valle de Elqui con cualquiera de sus nuevas casas —siempre con jardín o junto al mar— se halla invariable en todas sus reflexiones sobre sus nuevos alojamientos y hábitats. Sobre su estancia en la ciudad de Nápoles, en 1952, escribe: “Nápoles es una especie de Valle de Elqui en donde las gentes se ocupan de visitarse.” (211) y, respecto a su casa en México, en la cual residió durante dos años, apunta:

El valle en que nací la tiene semejante [la luz], y yo le debo a mi rica sangre, mi férvido corazón. Mis años de tierra fría fueron un largo castigo para estos ojos, los acostumbrados a beberla y vivir de ella, como se vive del sustento. La he recuperado, aunque sea por un tiempo y dejó que me riegue lentamente. (87)

La recuperación de la luz del valle es, consecuentemente, un rescate simultáneo del hogar perdido y de la infancia, dos espacios volubles que entrelazan con el tema del exilio y las prolongadas estancias de Mistral en el extranjero, en ese “destierro que parece voluntario, pero que no lo es.”

Respecto a la ciudad, como contrario absoluto a esa ruralidad que viene unida a la identidad mistraliana, hay una cierta sensación de desorientación, de pérdida del espacio. Así, escribe la chilena en su “Cuaderno liminar”:

Duermo, hace diez años tal vez, en las pobres casas ciudadanas, y no puedo todavía al despertarme aceptar sin repulsión física violenta los ruidos sin nobleza de municipal y bajísimo ajeteo [...], formada por camiones, sirenas, tártaras de avalancha de trenes e interjecciones de mercado; todo lo que me entra por el cuadrado odioso de la ventana o la puerta. (26-27)

El rechazo físico de lo urbano resulta significativo y subraya cómo la relación de un individuo con un espacio deriva de sus interacciones con lo otro, con lo ajeno. Mistral identifica la ciudad como una alteridad que la repele, que le impide formar parte de su propia naturaleza.

El sentimiento de pertenencia que se halla en la intimidad del hogar se pierde en el espacio urbano, que siempre se describe en sus diarios en términos negativos siempre en oposición a las bondades del campo donde ella creció:

Entre las razones por las cuales yo no amo las ciudades -son varias- se halla ésta: la muy vil infancia que regalan a los niños, la paupérrima, la desabrida y también la canallesca infancia, que en ellas tienen muchísimas criaturas. (25)

La ciudad pequeña no me satisface como transacción en esta pugna de la ciudad y el campo para sede infantil. Veo los patios de sus casas, sus rincones, a fuerza de arena, mosaico o asfalto, y no puedo conformarme con el higueral de la hacienda vecina, y más yo que por patio tuve la viñita de mi casa, y más allá una pradera de varios kilómetros. En las grandes ciudades el envilecimiento es peor. Las ventanas de cuarto del niño dan a una calle hedionda, si es pobre, o a un muro bárbaro y ciego de almacén o de oficinas, si es burguesista. Yo abro mentalmente las puertas del mío, que caían a un cerro lleno de abolladuras prodigiosas y de fantástico peñascal, desde allí saltaba el sol como un gimnasta rojo y las lunas se desprendían próximas en el aire limpiísimo como para caerme en la falda. (26-27)

Resulta interesante apuntar la preocupación de Mistral acerca de la pobreza infantil que se desarrolla en las ciudades, un lugar que considera terrible para la crianza y la educación infantil. De nuevo, la autora relaciona el campo y el hogar con la infancia, con ese tiempo pasado e irrecuperable, relacionando estrechamente los conceptos de hogar e infancia<sup>90</sup>. Por tanto, su hogar ideal, ese refugio que buscó desesperadamente durante sus largos viajes, es una casa con jardín, alejada de las ciudades, y cerca del mar,

---

<sup>90</sup>Otra muestra de la equiparación campo / hogar-infancia, en su “Cuaderno liminar”: “Si yo hubiese de volver a nacer en valles de este mundo, con todas las desventajas que me ha dejado par la vida “entre urbanos” mi ruralismo, yo elegiría cosa no muy diferente de la que tuve entre unas salvajes quijadas de cordillera [...] A fin de que mis manos tomen posesión concienzada y fina de los tactos de las cosas y se me individualicen cabalmente las lanas, los espartos, las gredas, la piedra porosa, la piedra-piedra, la almendra velluda, la almendra leñosa, y muchísimos cuerpecitos más [...] La infancia en el campo, que avergüenza como un vestido de percal a nuestra gente cursi, la he sentido yo siempre y la considero todavía, y cada día más, como un lujoso privilegio.” (Mistral, 25-26)

una suerte de espacio liminar entre las ciudades en las que debía residir y ese Valle de Elqui utópico:

Mi casa en México queda frente a la montaña del Iztaccihuatl, línea a línea, es una mujer tendida y vuelta al cielo. La blancura de su nieve eterna aumenta la visión deleitosa. La saludo al abrir mi ventana como a mi diosa tutelar. ¡Qué dulces suben de ella las mañanas! (87)

Yo tuve la intención de comprarme en Arica una lonja de tierra y hacerme allí un barracón donde vivir rodeada de naranjos y bananos. Ese proyecto se me desbarató [...] Santiago para mí es intocable. Se ha vuelto una super ciudad caliente, bochinchera, presumida y peligrosa para cualquiera que diga lo que piense. (181)

Media hora en el jardín, que es el único ejercicio que hago y me hace mucho bien (sé de plantas casi tanto como de literatura). En la tarde sólo leo (esta casa de Santa Bárbara tiene espacio para dos mil libros), converso, recibo gente, etc. (186)

Las numerosas residencias que Mistral tuvo a lo largo de su vida se traducen, de forma más conceptual, en una multiplicidad de espacios inestables, en una sensación de extrañamiento y alienación relacionada, asimismo, con ese sentimiento de eterna extranjera. Para el viajero, tal y como apunta Bell Hooks (1989), el hogar no se identifica únicamente con un lugar, sino con muchos:

Home is no longer just one place. It is locations. Home is that place which enables and promotes varied and everchanging perspectives, a place where one discovers new ways of seeing reality, frontiers of difference.<sup>91</sup>

En este sentido, apunta Mistral:

Yo dormí en tantas casas que no puedo contarlas. Comí en las mesas más dispares los guisos de las más variadas cocinas, comí en tarasco y en zapoteca,

---

<sup>91</sup> Hooks, B. (1989). "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 15-23. Retrieved July 15, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/44111660>.

en yanqui y en otomi. El común denominador de estas cocinas lo ponían las especias [...] Con todas sus bayas y sus cereales y sus bestezuelas finas me agasajaron e hicieron de mí, por el repertorio de mesas, de costumbres y de vínculos inefables, la curiosa industria chileno-mexitli que me volví.

Las casas no me amarran. Al mes de comprar la de Santiago me fui a México; al año de la que tengo en La Serena me volé a Europa. Un mal genio se burla de mí cada vez que elijo un suelo para vivir en paz. (116)

La multiplicidad de casas es exponencial a las distintas ciudades en las que residió. Estos lugares-hogar son, sin duda, un elemento imprescindible en la construcción de su identidad enraizada en una inestabilidad permanente que le impidió asimilarse en el espacio del Otro. Esta alteridad es, a menudo, representada como la urbe gris y sucia que tan sólo podía ser redimida si se hallaba cerca del mar. Así, en sus cuadernos íntimos, podemos rastrear todas las ciudades que formaron parte de su itinerario vital no solo por los títulos que encabezan las secciones de cada diario, sino también por las reflexiones y detalladas descripciones de Mistral sobre cada uno de esos lugares. Entre ellos, destaca Buenos Aires, donde residió en 1938 en la calle Elizalde y desde la cual buscaba los jardines y patios, oasis de verde en mitad de la urbe:

Es una tarde más que cálida. El calor me atenaza y me ahoga con su aliento húmedo. El tráfico de la ciudad se hace más lento y la gente se mete a los cafetines de Corrientes en pos de una bebida refrescante [...] Calle Ayacucho. Un patiecito con flores. Allí llego despedida de un taxi y me hundo en el ambiente refrescante y sevillano a más no poder. ¿Quiere usted oír canciones criollas y ver nuestras danzas tradicionales, danzas que hoy día ya ni se conocen? ¿Qué me dice? No me hago de rogar y en un dos por tres me arranco de la ciudad comercial y moderna para absorberme por unos momentos en criollismo puro. (100)

También Nápoles, ciudad costera de la que canta la hermosa campiña bañada por el Mediterráneo:

La ciudad es sucia, pero se puede vivir en lindos alrededores y viajar en tren o bus cada día al puerto. Pintoresca la ciudad, con sus calles sin aceras, de una

estrechez de ciudad de juguete. Con sus vehículos que tiran asnillos vivaces, un asno plateado y alegre que yo no conocía [...] Con sus casas de cuatro a seis pisos pintarrajeadas por sus tenderos de ropa, que caen hacia cualquier palacio. Con sus músicas, que son como la sangre sensual de la noche napolitana. ¡Mi Nápoles, con su golfo mediterráneo que deja saciados de hermosura los ojos! Todo se me llena de azul. ¡Me quedo en Nápoles! (105-106).

De forma similar, la sequedad y tosquedad de Madrid y Castilla llegan a influir en la producción poética de Mistral:

Hace diez meses que estoy en el consulado madrileño. Escribo poco, me he olvidado de hacer versos. Voy viviendo algo peor [...] Mucha vida he tirado y perdido yo por ahí, pero nunca tanta como pierdo en esta Castilla que, para peor, no amo ni llevo camino de amar. (127)

Y, de nuevo, la redención de la ciudad que se alza junto al océano, lejos del interior:

Santa Bárbara es para mí, sobre todo, un cierto airecillo que me aligera el corazón, que me lo descansa y suaviza. Ando aquí sin cansarme a causa de él, ando con otro genio, ando otra. Y creo que todo eso es el cierto airecillo de mar. (176)

## 2.2. Cartas a Victoria Ocampo y Doris Dana: escritura desde la frontera<sup>92</sup>

En su ensayo titulado “Gabriela Mistral en sus cartas”, Victoria Ocampo escribía: “Comunicarse por escrito una persona con otra. Atenderse y amarse recíprocamente: esta es la definición que da el diccionario de la Real Academia de la palabra “corresponder”. Ese, el doble sentido que la palabra ha tenido siempre para mí. Cartearse es eso o no es nada”. (2007: 314)

Para Ocampo, cartearse era una empresa muy seria, algo íntimo y personal que establecía significativas relaciones interpersonales. Para Mistral, las cartas eran una

---

<sup>92</sup> Respecto a las correspondencias, se han consultado y analizado las cartas entre Gabriela Mistral y dos de sus relaciones más íntimas y cercanas, Doris Dana y Victoria Ocampo, en ediciones en español y lengua inglesa, siendo estas las siguientes: Mistral, G., Horan, E. A., & Ocampo, V. (2007); Mistral, G. (2009). Horan, E., & Meyer, D. (2003); García Gorena, V. (2018).

“cosa juguetona”, a medio camino entre la prosa y la poesía<sup>93</sup>. Ambas escribían más de una docena de cartas al día<sup>94</sup>, algo que subraya la importancia que las dos escritoras otorgaban a las correspondencias, cultivando el epistolar como un género más en su producción literaria. Ocampo conservó las cartas que Mistral le escribió desde sus inicios, en 1926, cuando todavía no había alcanzado esa fama internacional que la catapultaría al Premio Nobel en 1945, y se conservan, en total, ochenta y cuatro cartas escritas por Gabriela Mistral y treinta y seis de la pluma de Victoria Ocampo. La diferencia entre ambas cifras se debe, probablemente, a la pérdida de algunas por parte de la chilena durante sus numerosas mudanzas o a una dificultad para conservarlas, dada su mala memoria en su madurez y los problemas para gestionar la cantidad exorbitada de papeles personales y profesionales que poseía.

La dificultad para fechar sus cartas<sup>95</sup> o para conservarlas es algo que se aprecia con especial detalle en las que recibía por parte de Dana, las cuales solía transcribir antes de destruir las originales por temor a que sus secretarias las hallaran<sup>96</sup>. Como bien se puede apreciar en las siguientes líneas de una carta fechada el 14 de abril de 1949, Mistral rompe sistemáticamente las cartas con el fin de proteger su privacidad, llegando incluso a llevarlas siempre consigo en el bolsillo:

“Una sola carta tuya he tenido yo, una. Pero es tan hermosa, tan lindamente escrita, que hace tres o cuatro días la llevo conmigo y no la romperé sin haber copiado las frases de ella que más me han reconfortado, removido. Cada vez que la saco de mi bolsillo, la beso, como si se tratase de un documento de vida o muerte.” (Mistral, 2009: 55)

---

<sup>93</sup> “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 año 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.” (Mistral, 2017: 246)

<sup>94</sup> “They also shared a penchant for letter writing. Each cultivated hundreds of correspondents, writing up to a dozen letters a day” (Horan & Meyer, 2003: 08).

<sup>95</sup> Horan & Meyer, 2003: 18.

<sup>96</sup> “¡Qué barbaridad vida mía! ¡Emma ha debido leer la carta adjunta! (2009: 93); “Y hoy, Eda Ramelli me llevó a la galería, donde yo estaba escribiendo una carta mía, te la mando. Dijo haberla hallado en un bolsillo mío. Ella —¡qué horror— trajina mis bolsillos [...] Voy a ver si ha hallado otras cartas por allí. Es casi seguro. Las guardo dentro de libros” (2009: 167-168); “Palma llegó hoy de mañana. Yo estaba en mi cama y yo tenía cartas tuyas bajo mi colchón. Apenas miró parece que sacó una de allí, o bien de debajo de las ropas o frazadas. No leyó nada. Pero Eda Ramelli se ha ido a mis bolsillos y ha llegado con una carta tuya a dármele [...] Yo estoy abismado. ¿Qué vida voy yo a vivir aquí? ¿Cuál?” (2009: 170)

La filtración de la correspondencia con Dana era uno de los mayores temores de Mistral, algo que denota la adhesión de sus cartas al ámbito privado y que subraya la importancia del espacio íntimo que ambas configuraron a lo largo de todo su epistolario, un espacio vedado a la mirada pública: “Hay cartas perdidas, mías y tuyas”, escribe Mistral, un 17 de abril de 1949, “Ya eso ha comenzado y es cosa fatal. ¡Me da una cólera! No olvides este dato.” (2009: 61).

En cuanto a Doris Dana, la escritora y profesora americana conservó más de doscientas cartas y casi cincuenta horas de conversaciones entre ella y Mistral, en las cuales se puede oír a la escritora leyendo sus poemas, hablando con amigos y conversando con Dana en su casa de Roslyn, Long Island<sup>97</sup>. Las cartas no fueron, únicamente un medio de comunicación, sino que se convirtieron en una herramienta muy valiosa para construir una serie de relaciones interpersonales con ambas mujeres que comenzaron y se establecieron desde la distancia. Debido, precisamente, a la intimidad compartida entre Mistral, Dana y Ocampo, intimidad que contribuyó a conceptualizar las cartas como un espacio seguro en el que poder expresarse e inscribirse como sujeto privado frente a su persona pública que transluce, con menor intensidad, en sus cuadernos íntimos.

En este sentido, resulta significativo definir la carta como una forma de escritura particular que tiende a “implicar a su autor en un proceso de objetivación, distancia y construcción de su propia persona, o de la imagen ofrecida al otro” (Bustos, 2013). Se construye, así, un discurso epistolar basado en la autorreflexión del “yo”, que es, a la vez, objeto y sujeto del texto: es quién lo produce, pero, a su vez, también quién es leído y observado por una segunda persona (el destinatario) e, incluso, por una tercera (el lector) en caso de que la epístola traspase la esfera de lo privado al ámbito literario. Precisamente al pasar del ámbito privado al público mediante la donación previa y posterior recopilación en un tomo, ambos epistolarios se convierten en materia literaria y objeto de nuestro análisis desde un enfoque crítico-temático, sociológico y, en menor medida, semiológico.

Las cartas seleccionadas para el corpus pertenecen, pues, a la pluma de Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Doris Dana. Cronológicamente, el epistolario que Mistral mantuvo con Ocampo comprende los siguientes períodos: 1926-1939 (escritas desde Uruguay, Argentina, Francia, Brasil Madrid, EE. UU., Italia, Lisboa), 1940-1952 (desde

---

<sup>97</sup> García Gorena, 2018: 07.

Brasil, París, Florencia, Cuba, Los Ángeles, Santa Bárbara, Monrovia, California y México) y 1953-1956 (desde Italia, Cuba, Long Island, Chile).

En el caso de la correspondencia mantenida con Dana, esta se divide en los siguientes años: 1948-1950 (en California y México), 1952 (Italia, Nápoles) y 1953-1956 (desde Long Island, Nueva York y Nueva Orleans).

Durante los primeros años de su correspondencia, Mistral comparte detalles sobre sus itinerarios con **Doris Dana** con la intención de cuadrar sus agendas de viaje. Resulta significativa la amplia concentración de topónimos y la alusión a los medios de transporte más adecuados para cada desplazamiento —Mistral, que sentía predilección por el barco o el tren, evitaba casi siempre los viajes en avión debido a sus problemas cardíacos. Asimismo, otro medio de transporte muy frecuente entre ambas mujeres era el coche de Doris, en el que la americana se desplazaba para encontrarse con Mistral en los dispares rincones del continente americano a donde la llevaban sus responsabilidades de cónsul:

Yo también estoy proyectando un viaje a México en mi auto. ¡Cuánto me gustaría que nuestros viajes coincidieran! Si así fuera, ¿me daría el gusto de aceptar mi ofrecimiento de llevarla en auto? Nunca estuve en México, pero sé que los cambios de altitud son muy drásticos. Viajando en automóvil podríamos detenernos cuando y donde Ud. Gustase para que se ajustara a cualquier cambio [...] Nos podríamos encontrar en California o en cualquier otro lugar. Estaría tan feliz de poderle acompañar en su viaje. (Dana, 2009: 32)

Este viaje nuestro por México sería una fiesta. Pero mi itinerario se ha torcido un poco. Parece, aún no es seguro, que yo iría por tren, de Los Ángeles a Alabama, para tomar allí un barco rumbo a San Juan. Yo no sé, querida, cuándo Ud. Viene y es casi seguro que no le interesa el trayecto Los Ángeles-Nueva Orleans en auto (El avión me sube la presión y me da mareo) (Mistral, 2009: 34).

Dígame Ud. Su itinerario. Porque yo pretendo hacer este recorrido: Los Ángeles-San Diego; San Diego-Tijuana; Tijuana-Ensenada; Ensenada-Guaymas; Mazatlán-Mazatlán; Acapulco-Acapulco-Guadalajara. (En Acapulco yo me tardaría un poco.) Es muy posible que Ud. No pueda hacer esas jornadas,



querida. Pero tal vez podamos ir juntas, en su auto, hasta algunos de esos puntos.  
(Mistral, 2009: 36)

El viaje a través del continente americano fue, como se puede comprobar en la figura 5, un largo recorrido a través de la costa oeste americana que se iniciaría en el estado de California —Mistral residía, en aquel entonces, en Santa Bárbara, donde ejercía de cónsul— hasta llegar a México. Allí recorrió los estados de Baja California, Sonora, Guerrero y Aguascalientes, siendo el fin del viaje la ciudad de Acapulco, en la cual se quedaría unos meses. Debido a la longitud de la ruta y a los diferentes transbordos necesarios para llevarla a cabo, tanto en tren como en barco, el viaje se pospuso en varias ocasiones: “I’ve postponed the trip to Mexico until the end of October”, escribía Mistral a Doris en una carta fechada el 12 de agosto de 1948, “and I didn’t go to Puerto Rico because of a small student rebellion there.” (2018: 25)

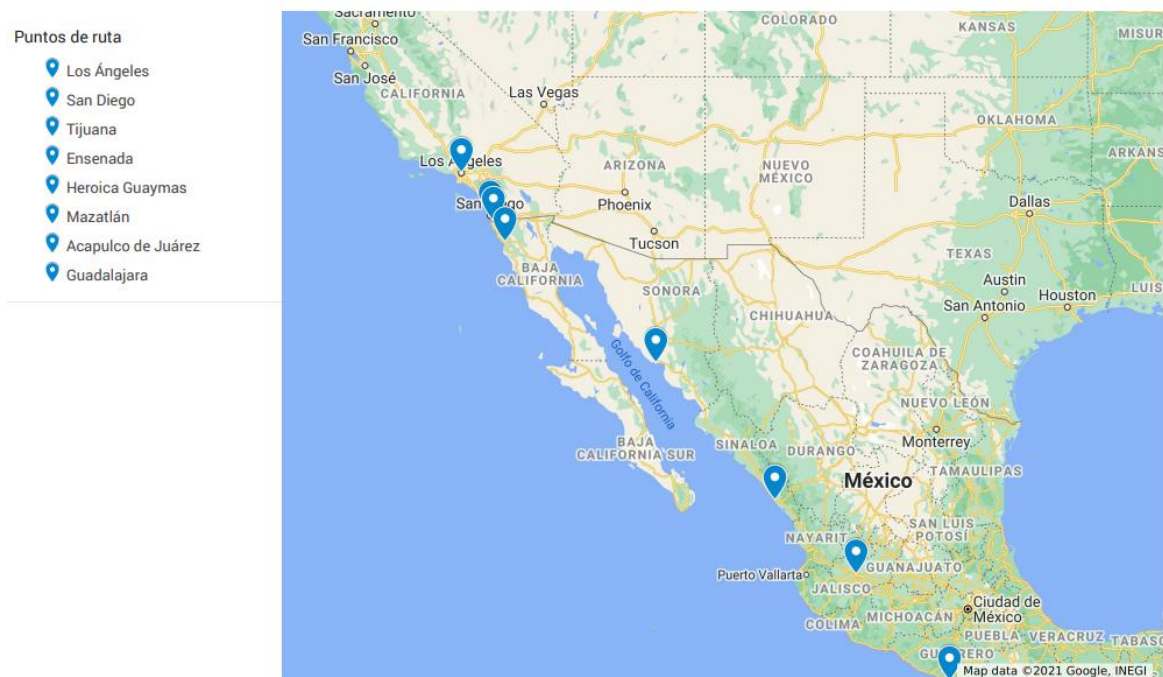


Figura 1: Mapa aproximado del viaje de Gabriela Mistral por la costa oeste americana (1948). Realización propia.

Otro de los problemas con este viaje continental, así como con otros que realizaría Mistral a lo largo de su vida, era la diferencia entre los diferentes climas y la altitud de los territorios. Los hábitos de Mistral, a menudo referidos en su correspondencia, le impedían viajar sin realizar constantes paradas para evitar la fatiga, por lo cual los trayectos solían alargarse más de lo habitual:

No recuerdo si le dije que mi viajar es muy fastidioso, porque debo evitarme el calor y las alturas, y cortar las jornadas para evitarme la fatiga. Pero viajaremos juntas hasta donde se pueda, querida. (Mistral, 2009: 39)

Anoche pensé que muy probablemente, no sea aquí donde nos reencontremos, amor mío, vida mía, sino en tu California. Pero tú tienes que venir a buscar tu coche. Si no me mandan a Europa, sería muy lindo irme contigo, vida, ir lado a lado cuatro o seis días. Porque viajaremos a jornadas cortas. ¿No es así? Y me llevarías como un bultito a tu costado (Necesito saber si te hizo mal el avión.) Porque en tal caso, mi pobrecita, tendrías que salir de Nueva York por tren o bus y viajar a jornadas cortas hasta encontrarme. (2009: 58-59)

Otros hábitos de viaje mencionados en sus cartas incluían la lectura de libros científicos (como enciclopedias o compendios, en especial, durante su investigación para la escritura de *Poema de Chile*), reuniones con admiradores y otros escritores o la escritura de sus largos mensajes a Doris Dana, casi diarios, y que frecuentemente tenía problemas para enviar debido a los precarios servicios de correo en algunos de sus destinos:

Vida mía, esa carta que va es “diplomática”, tú comprendes. Yo no pienso nunca ni en irme sin ti a Santa Bárbara ni a Italia [...] El retardo de tus cartas — y de las mías— se debe a que no sale ni llega aquí el correo aéreo. Va de aquí a México, de ahí parte de tu Nueva York. (Mistral, 2009: 75-76)

Doris Danita:

Hoy es 5. Yo regresé ayer tarde de Jalapa (ya te conté en carta de ayer lo del viaje con Paulita y Emma Godoy). He andado cargando un montón de cartas mías para ti. Por fin hoy las certifiqué yo mismo y las puse al correo en Veracruz. Fueron en dos grandes sobre certificados. Y con acuse de recibo. (Tal vez no te hallan en tu apartamento y no las dejan. Yo pensé en esto). Cóbralas vida mía. Son mucha escritura. Porque, excepto los días de viaje, yo te escribo casi todas las noches. (Mistral, 2009: 159)

Hijita, yo resolví irme a Italia. Por dos años a lo menos, tal vez tres. Ayer te mandé unas letras desde Veracruz, sin certificar, porque se pasó la hora. Pero yo

creía haberte mandado la carta que va hoy. ¡La encuentro en mi bolsillo, de los hurgados por Eda Ramelli y por Palma! (Mistral, 2009: 174)

Estas mismas preocupaciones sobre el correo y la dificultad comunicativa durante los viajes se trasladan, asimismo, a las cartas con Victoria Ocampo:

Muy querida Gabriela:

Tu carta —que me enviaron desde Buenos Aires— me llegó a Lisboa. Antes de ayer desembarcamos con Angélica en Cherbourg, después de soportar durante un día y una noche un mar de fondo que lanzaba contra el suelo cuanto había en las mesas y hacía rodar de un lado para otro sillas, valijas y personas. Todavía no hemos descansado bien de esos sacudones (algunos viajeros se lastimaron y dicen que los *stewarts* [sic] estaban asustados). But *tout est bien que finit bien* (Victoria Ocampo, 2007: 177)

Su carta ha andado paseando el Sur de los EE.UU. Al fin me alcanzó en Atlanta. Porque dejé hace rato St. Augustine, y me fui a N. Orleans, que me pareció la ciudad de peor gusto que he visto, una sub-Marsella de horribles calles, paseos y vestimentas [...] De allí me fui a Atlanta, dicen que para ver a un preso de P.Rico [...] Quise ver Atlanta, porque, si he de volverme de Europa acá, pudiera ser a ese punto en que la Florida caliente y árida se acaba y no comienza aún en pleno el reino yanqui. (Mistral, 2007: 96).

En esta última, observamos también una suerte de itinerario que Mistral describe a Ocampo siguiendo el recorrido de su carta: esta ha estado “vagando” por el sur de los Estados Unidos, y la ha alcanzado en la ciudad de Atlanta (Georgia) porque dejó San Agustín (Florida) hace un tiempo y se trasladó a Nueva Orleans (Luisiana). Asimismo, la chilena añade que desde Nueva Orleans partió hacia Atlanta, de nuevo, para ver a un prisionero de Puerto Rico, y que posteriormente deberá regresar a Europa. Todos estos puntos de ruta se superponen creando otro mapa de viaje al que se le añade la inscripción de fecha de la carta, que nos indica dónde fue escrita: “Nueva York o Washington D.C., En Ruta a Francia, principios de febrero, 1939”. De nuevo, nos encontramos ante una escritura “en movimiento”, en pleno camino hacia Francia, de regreso al continente europeo.

Esta logística del viaje es una parte muy significativa y recurrente en la correspondencia personal de Mistral. La preocupación por los gastos de desplazamientos, la dificultad de hallar un hospedaje adecuado, así como la mención de los diferentes hoteles y medios de transporte utilizados son un tema constante en las cartas, especialmente en aquellas dirigidas a Doris Dana, con la que siempre compartía y trazaba sus itinerarios:

Te repito que te mandaré tus pasajes de barco. Tú no debes, por ti y por mí, volver a viajar nunca en avión ni hacer tampoco viajes con calor (daña mucho el corazón) ni en jornadas largas por tierra. No me hagas repetírtelo como una obsesión. Tú eres el ser más precioso que yo tengo, y eres además lo único que tengo (Mistral, 2009: 98).

No comprendí con claridad la fecha aproximada de tu viaje. Me dio un calofrío la sola idea de que te vengas por avión. Espero que me oíste el NO. Ten paciencia y vente por barco: es peligro mucho menor. (Mistral, 2009: 102).

Tenía yo la candidez de creer que tú realmente querías seguirme hacia Europa. Lo creía a pies juntillas. [...] Y yo no he salido antes de México para liberarte de las plagas tropicales porque un cónsul no puede moverse sin recibir sus pasajes. (Mistral, 2009: 135).

A pesar de la distancia que las separaba —la cual era, también, motivo recurrente en estas cartas—, ambas mujeres compartían a menudo detalles sobre sus viajes o excursiones durante los períodos que permanecían lejos. En numerosas ocasiones, Mistral aconseja a Dana posibles fechas o transportes seguros, así como destinos en los que poder encontrarse. Dana, por su parte, establece una preferencia clara por el viaje en automóvil en sus cartas, en especial, en las primeras, cuando ambas mujeres todavía no se habían conocido en persona y planeaban un viaje por la costa norteamericana hacia México (2009: 30, 31, 34, 35, 36 y 40).

La planificación de sus viajes es, pues, una constante en el epistolario que establece con Dana, algo que, junto con los relatos de una cotidianidad que roza lo costumbrista y que Mistral plasmaba en sus cartas diarias (en ocasiones, más de dos o

tres<sup>98</sup>), nos ayuda a trazar un plano bastante preciso de los desplazamientos que realizó durante su última década: EE. UU. [California], México (1948-1950), Veracruz (1951), Italia (1952), EE. UU. [Long Island, Nueva Orleans] (1953-1956) y Chile (1954).

Una de las etapas más importantes de Mistral en sus últimos años fue, sin duda, su estancia como cónsul en Nápoles y la ciudad italiana de Rapallo, de 1950 a 1953. La diplomática, que servía por aquel entonces como cónsul en Jalapa y Mocambo, cerca del estado de Veracruz (México), solicitó un cambio de destino al gobierno chileno debido a varias razones, entre ellas, la xenofobia que experimentaban tanto ella como Dana —ambas residían juntas— y varios conflictos de índole personal con su secretaria, Palma Guillén. Así, el 20 de diciembre de 1949 Mistral comienza a escribir a Dana, que trabajaba a temporadas en Nueva York, con detalles sobre su próxima partida hacia Italia:

Acabo de despachar la selección de libros que llevo y o que dejo en [el hotel] Mocambo. Porque mañana nos vamos al [Hacienda el] Lencero [...] Creo que hoy hayas recibido mi carta sobre el viaje a Italia. Y espero que me pongas un telegrama diciéndome si vas o no vas conmigo a Italia [...] (Mistral, 2009: 177).

La distancia entre ambas es, de nuevo, motivo capital de la escritura de las cartas, que pasan de ser un simple medio de comunicación para convertirse en un complejo espacio íntimo en el que Mistral se configura como un sujeto “paciente”, que se halla enclaustrado en una espera continua y que, por tanto, anhela el viaje como modo de escape de esa inmovilidad:

Yo tuve ayer carta tuya. ¡Gracias! En toda esta mudanza, tú habrías ayudado mucho. Pero solo te preocupaba el viaje a Nueva York. Han pasado, creo, casi dos meses y no has vuelto. Me decías que tus asuntos iban bien; pero quisiste hacer allí más cosas y de este modo yo estoy aquí con el viaje mío a cuestras. Creo haberte dicho que, de golpe, me di cuenta de que me dieron una comisión para Italia, con orden de pasaje incluso. Por eso y además por ciertos imponderables, yo he resuelto irme. (Mistral, 2009: 177).

---

<sup>98</sup> Algunos ejemplos: dos cartas fechadas el 22 de abril de 1949 (2009: 90, 92), dos el 26 de abril de 1949 (2009: 98, 99), dos el 25 de mayo de 1949 (2009: 115, 119), cuatro el 27 de noviembre de 1949 (2009: 142, 144, 146, 147), dos el 5 de julio de 1950 (2009: 238, 241), entre otras. En ocasiones, Dana también enviaba más de una carta al día: “Tú dices que tú has recibido tres cartas mías. En el mismo día he mandado cuatro —dos a Hotel México— y dos a Hotel Salmones. (Dana, 2009: 86).

Bustos (2013) realiza un interesante enfoque semiológico en su análisis de la correspondencia mistraliana con Dana al que merece la pena referirse. Argumenta que, en efecto, “la ausencia se convierte en un episodio que se codifica lingüísticamente como prueba de abandono; el “otro” se encuentra en estado de perpetua partida, es migratorio, huidizo; mientras que el sujeto que enuncia construye una autopercepción que lo sitúa en la inmovilidad, en el sedentarismo.” No resulta así, pues, extraño que Mistral tratara de incluir a Dana, la “otra” ausente, en sus viajes y mudanzas, algo que se observa en la planificación de su viaje a Italia, en el invierno de 1949:

Me duele que no estés aquí: mis libros y papeles tendrán que arreglarlos las criadas. Me parece mal. Yo llevaré lo más necesario. Porque yo debo volver a causa de esta tierra dada. Estoy agitada, muy nerviosa. Creo que te corresponde tomar tu pasaje allá [en Nueva York] y embarcar en la Habana. Me apena eso. ¡Yo soy tan inválida ahora para viajar! Arregla allí todos tus asuntos. Piensa en que no vas a volver enseguida. Desembarcaremos en Génova. Daré conferencia e iremos bajando poco a poco: Turín, tal vez Milán, Venecia, etc., etc. En judíos errantes. Ten paciencia y valor. Por ti y por mí. (Mistral, 2009: 175).

La planificación de un itinerario se configura ya desde el primer indicio del viaje como una especie de éxodo, de errancia forzada por una serie de agentes externos como son la ausencia reiterada de Dana y la invasión de la privacidad de Mistral por parte de Palma Guillén y Eda Ramelli. “Ayer te mandé unas letras desde Veracruz, sin certificar, porque se pasó la hora”, escribe Mistral, en una carta fechada el 18 de diciembre de 1949, “¡La encuentro hoy en mi bolsillo, de los hurgados por Eda Ramelli y por Palma. No es vida esta de no ser libre ni aun en su casa [...] Yo funciono, por «acumulaciones». Y ya me cargué, me colmé y vino la explosión.” (2009: 174).

Esta “explosión” a la que alude Mistral justificaría la rapidez con la que fue planeado este viaje, que conllevaba una mudanza completa a un país extranjero y a un nuevo hogar. Dana escribe, al respecto, varios telegramas de respuesta en los que ruega a Mistral paciencia y que la espere antes de partir hacia Italia<sup>99</sup>. Ambas mujeres intercambian varias cartas y telegramas los días posteriores, ultimando los últimos detalles de ese viaje que finalmente realizarían por barco en noviembre de 1950, tras

---

<sup>99</sup> “Me da mucha pena noticias. Ten paciencia y perdónala [a Palma]. También Yin quería esto. No abandona la tierra, te ruego. Yo no debo tirar mi trabajo en este momento. Me haría mucho daño. Va carta larga. Rogándote no hacer cosas en definitiva. Espérame en México. Todo tiene que salir bien” (Dana, 2009: 179).

sucesivos impedimentos y un breve consulado en Veracruz (2009: 189, 193, 213, 234, 237, 244). El barco, sin duda, fue el medio predilecto de viaje para Mistral, ya fuera en distancias intercontinentales (de América a Europa) o nacionales (de Nápoles a Palermo), como se observa en la planificación de sus desplazamientos:

Te encontraré Havana. Ruégote detalles claros. Avisa fecha deberé llegar havana por avión. No puedo comprar pasaje barco aquí. Nadie conoce la línea. Arréglalo para mí. Girarete cuando vendo coche. Felices navidades. Cariños, Doris. Pd.: Piensa bien salida durante invierno. Informareme Italia carece calefacción. (Dana, 2009: 180).

Puedo retardar en un mes como tú quieras, nuestro viaje. El barco italiano parece que es muy pequeño. Veré manera de que vamos a La Habana. Voy a preguntar si salen de allí barcos grandes. Pregunta tú si salen de Miami. No lo olvides. (Mistral, 2009: 186)

Hijita mía, vamos al mar. Y que Dios nos ayude. Es otra vida la que comienza. ¡Ayúdame tú a vivirla! Dime todo, todo lo que te falta en Veracruz, créate un vivir más dulce. Pide lo que necesites para ello. (Mistral, 2009: 234).

Hoy saldremos Gilda y yo hacia la Isla. Vamos a navegar de noche y a amanecer en Palermo [...] Voy a quedarme allá varios días para darme cuenta del clima y no engañarme. Parece que yo soy ya una tropical. (Mistral, 2009: 375).

México, EE. UU., Italia, Cuba o Francia son solo algunos de los países que Mistral visitó a lo largo de su última década. En su correspondencia con Dana, recordemos, fechada de 1947 a 1956, Mistral escribía con especial detalle todos sus itinerarios y rutas. El estilo cuidado de sus descripciones va más allá del mero paisajismo; se arraiga en una especie de costumbrismo naturalista mediante el cual autora crea un espacio íntimo y personal, recreando todos y cada uno de los pequeños detalles de su vida diaria, de los lugares visitados, de los hogares habitados. Mediante esta configuración privada, íntima, de los espacios cotidianos en sus cartas a Dana, Mistral transmite una parte muy significativa de su mundo personal. Este actúa como un marco de inscripción en el que el Yo autoral se registra como un sujeto desarrollado de

forma fragmentaria, desde un enfoque introspectivo en el que abundan las reflexiones personales y profundas expresiones de pasión y melancolía.

Sobre su viaje y estancia consular en Veracruz, en 1950, escribe y propone encontrarse en la frontera entre México y EE. UU.:

En cuanto a mí, yo creo que después de estar unos meses en Veracruz (me han nombrado cónsul allá) yo podría ir a verte a la frontera y tal vez llegar a California por lo de mis casas. Ay, esta esperanza me mantendrá. Estoy a oscuras y no sé si todavía tú puedes salir de EE. UU. y venir a México. (Mistral, 2009: 234).

Me llegó carta del embajador diciéndome que el gobierno me ha nombrado cónsul en Veracruz. Tengo, pues, mudanza y búsqueda de buena casa en Veracruz, cerca del mar. (Mistral, 2009: 237).

Sus encuentros en territorios fronterizos eran habituales, así como también lo era la vida migratoria y los viajes constantes entre dos o más ciudades, lo cual sugiere la configuración de un espacio liminar en el que se producían no solo las reuniones entre ambas, sino también, la escritura de las mismas cartas:

Este viaje, querida mía, tendrías tú que hacerlo por barco, si vinieses a Veracruz-Jalapa o a Guadalajara-Chalapa, y por tierra si yo me fuese a Ensenada. Si tú fueses hacia la frontera norte a encontrarte conmigo, deberías hacer, a lo menos, cuatro o cinco jornadas. El movimiento del tren daña el corazón. Esta sería cuestión de que me prometieras que tú harás esas jornadas en tu viaje a Nueva York. Los Ángeles o Nueva York-Laredo. Yo no te permitiré más que te fatigues ni abuses de tu fuerza. Nunca más. (Mistral, 2009: 68-69)

Ya no puedes viajar más por avión. Piensa cómo llegarás tú a California. Y cómo se arregla lo de tu auto. Tal vez el chofer de Palma pudiese llevarme con mis bultos a California. Allí, en la frontera, nos juntaríamos (Mistral, 2009: 74).

Hijita mía: te escribo desde Sorrento, donde estamos a causa del calor africano de Nápoles [...] ¿Dónde estás, pajarito volador? No sé dónde ubicarte [...] ¿Cómo te portas? ¿Qué haces? Sin tus cartas, que estarán en Nápoles, estoy a ciegas. Yo quisiera saberte en el campo (Mistral, 2009: 297).



En estas cartas, escritas desde numerosos países y ciudades, abundan, como ya hemos apuntado, los topónimos, los detallados itinerarios que Mistral seguía, con fechas exactas y los nombres de los hoteles donde se hospedaba, así como sus impresiones sobre las ciudades o sobre el acto mismo de viajar:

¡Qué colmo no saber los puntos cardinales! Sí, saldremos por Génova, embarcándonos el 5 de enero y arribando el 17. No lo olvides, por favor. No nos falles. Te repito, hijita mía, que no voy a quedar en Nueva York sino a seguir muy pronto a mi destino. No olvides eso. Sigo: ya sabes tú el terror que yo tengo de Nueva York [...] Mi cuerpo pide a gritos el calor. Yo no valgo para nada en el frío. (Mistral, 2009: 389).

Llevo miedo de que nuestra navegación sea mala. Está malo el mar desde hace muchos días. Vuelvo a pensar en ese espantoso accidente de aquel barco vuestro a poca distancia de Nápoles. Dios vele sobre nosotras, aunque no seamos buenas [...] Tal vez yo me alojo unos días donde la poetisa que tú sabes, se me va su nombre. Por evitar el gentío que me puede agotar. Prefiero, después de mi discurso salir a las provincias de Cuba. Tú deberías verlas, repito. (Mistral, 2009: 388)

[P.S.] En mi hotel de Roma. Seguiremos de aquí hacia el puerto, hacia Génova. (Mistral, 2009: 389)

Inclusive en sus últimos años de su vida, cuando ambas residían juntas en Long Island, Mistral continúa documentando en sus cartas sus viajes y desplazamientos por el continente americano con un gran detallismo. Un ejemplo de ello son sus cartas a Dana escritas durante el trayecto a Nueva Orleans, textos gestados en el camino, en puro tránsito:

Querida y pensada a cada rato: no tengo ninguna noticia tuya aunque tú sabes donde estoy. Yo sigo pasado mañana hacia Nueva Orleans. [...] Por ejemplo: yo pienso aprovechar mi bajada al mar para observar si, como otras veces, él me alivia el corazón. No anda bien. Si yo me aliviase allá, pediré al gobierno mudarme a cualquier punto del mar. (Mistral, 2009: 425)

Querida: perdón por la tardanza: nos vinimos aquí (Nueva Orleans) buscando sol y hasta hoy no sale... De seguir así —me da rabia— habría que devolverse [...] Esperamos seguir viaje pasado mañana. Si sigue lloviendo habrá que suprimir el viaje y regresar. Yo necesito del Mar, no de Nueva Orleans. (Mistral, 2009: 431)

Es necesario apuntar como décadas antes de iniciar su correspondencia con Dana, Mistral ya relataba sus viajes en sus cartas a la argentina Victoria Ocampo. Las líneas compartidas entre las dos escritoras trataban, de forma mayoritaria, su interés común por la literatura, por la cuestión americana y por sus propias producciones poéticas.

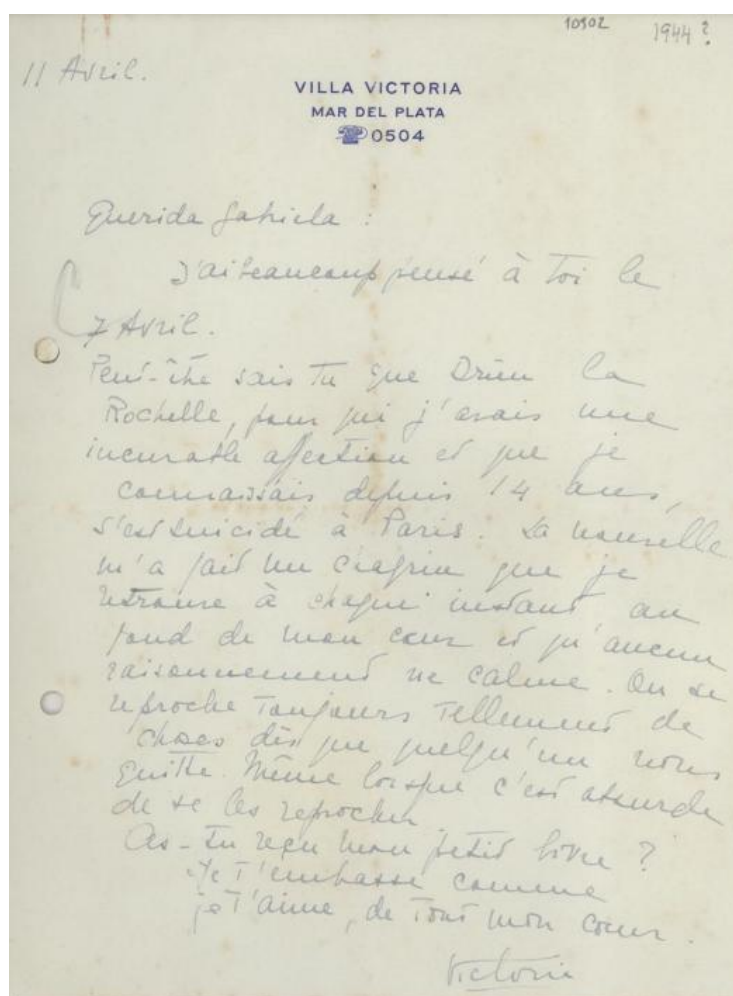


Figura 2: Carta de Victoria Ocampo a Gabriela Mistral, escrita en francés, en la que pregunta si recibió su pequeño libro (1944).<sup>100</sup>

Aún así, y debido a las responsabilidades profesionales de ambas, que las obligaban a estar a menudo en movimiento, hallamos múltiples memorias de sus viajes:

<sup>100</sup> Ocampo, Victoria, 1891-1979. [Carta] 1944 abr. 11, [Mar del Plata, Argentina] [a] Gabriela Mistral [manuscrito] Victoria Ocampo. Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-145418.html> . Accedido en 27/4/2022.

Yo deseo mucho —cada vez más— hablar con mi Victoria. He andado más de dos meses fuera, en Francia, Alemania y Dinamarca. He de mandarle al sosegar —acabo de regresar— ese art. Sobre Ud. Oí a Duhamel y su mujer recordarla, en París. (Mistral, 2007: 58).

Vivo en el *Hotel de la Trémoille, 14 rue de la Trémoille, Paris*. (Ocampo, 2007: 179).

Querida: Yo salgo mañana para Nueva Orléans. El invierno de N.Y. me dobla el reuma. (Mistral, 2007: 259).

Llevaremos 21 días en Lima. Nos iremos el 17. No sabemos aún si a... Guayaquil. Quiere Zaldumbide que vaya a su país, pero no puedo subir a carrito. Yo vuelvo a estar cansada como cuando salí de Uruguay. Y Coni suspira en pleno organdí por el aire de EE. UU... En todo caso quedaríamos sólo ocho días en Guayaquil (Dicen que es lindo ver *pasar* el Guayas, el río grande y lento). (Mistral, 2007: 93).

Son frecuentes los detalles como los medios de transporte que utilizaban (tren, coche, barco) o los hoteles en los que se hospedaban (el *Hôtel Trémoille* era el predilecto de Ocampo en París, y Mistral se solía hospedarse allí durante sus estancias en la capital francesa). Asimismo, la mención de sus itinerarios y sus destinos, unido al uso de verbos como el pretérito perfecto compuesto (“He andado”, “He de mandarle”), el presente (“Yo deseo”, “Salgo mañana”) o de perífrasis verbales como “Acabo de regresar” subrayan ese “efecto de inmediatez” o “efecto de realidad” (Bustos, 2013) tan particular de la forma carta que traslada tanto al receptor como al lector a un “falso presente” —falso, en cuanto a que ya ha sucedido y, por tanto, pertenece al pasado. En otras palabras, al momento inmediato de la escritura.

Volviendo al contenido temático de las cartas, en concreto, al relato de sus viajes, el más significativo fue, sin duda, el realizado por Gabriela Mistral a Argentina, invitada por Victoria Ocampo a su casa en el Mar de Plata. Fue durante esa breve estancia en 1937 en la que hallamos un registro, por parte de Ocampo, de la llegada de Mistral a su hogar, de su experiencia de viaje y la relación que establece con la tierra natal de la argentina. Escribe, así, en uno de sus ensayos sobre la chilena:

Nuestra amistad empezó de veras cuando vino a Buenos Aires y yo la invité a pasar una temporada en Mar de Plata. Supe que había llegado allí cuando su secretaria me telefoneó de la estación para anunciarme (sin previo aviso) que ya estaban esperando que alguien las fuese a buscar. Diluviaba y ni encontraban taxi, ni sabían a ciencia cierta donde vivía yo [...] Cómo se manejaban esas dos mujeres que andaban rodando por el mundo y que caían a Mar de Plata con ideas tan vagas de su paradero y el mío era cosa que nunca me he explicado. Pero Gabriela tenía un Dios aparte [...] A la media hora de mandar yo el auto, Gabriela estaba sentada junto a mi cama. Me hablaba no sólo de la lluvia sino de la tierra, del cielo y de la condición humana. (Ocampo, 2007: 317).

Muy significativa en estas líneas resulta la admiración de la argentina por la forma tan natural, casi innata, de viajar que tenía Mistral: “rodando por el mundo”, “cayendo” en lugares extranjeros sin nada más que su maleta y su anhelo de viajar. A pesar de que sus correspondencias nos demuestran, mediante sus detallados itinerarios, que planeaba de forma coherente sus viajes, en muchas ocasiones sus partidas eran repentinas e improvisadas, como su arrebatada mudanza a Italia, en 1950, o su traslado a Lisboa, en 1933, al igual que las numerosas solicitudes de cambio de residencia consular que solicitó al gobierno chileno lo largo de su vida.

El viaje marcó indudablemente la larga amistad de Mistral y Ocampo, siendo, también, origen de la misma, pues ambas se vieron por primera vez en tierras extranjeras después de haberse carteadado varias veces. “La conocí hace 27 años, en España”, decía Ocampo en un ensayo escrito en marzo de 1957, dos meses después de la muerte de Mistral<sup>101</sup>. “María de Maeztu, la tan española, me llevó a casa de la tan viajera, aunque tan chilena, india y vasca”. En el mismo ensayo, Ocampo rememora y cita los países y ciudades más relevantes en su relación y como cada uno de ellos perteneció a una época concreta que marcó la vida de la chilena:

En Madrid (cuando me la presentaron).

En Mar de Plata (donde vivió feliz).

En Buenos Aires (con sus amigos, en mi casa).

En Niza (con su sobrino).

En Roma (con su angustia).

---

<sup>101</sup> “Y Lucila, que hablaba a río...”, recogido en Mistral, G., Horan, E. A., & Ocampo, V. (2007), pp. 305-313, y publicado originalmente en el periódico *La Nación*, el 2 de marzo de 1957.

En Washington (aquella noche, de vuelta de Estocolmo, después de recibir el Premio Nobel, cuando me contó el suicidio de su sobrino, el ser que más quería).

En Rosslyn (entre los árboles sin hojas de la casa de Doris Dana).

En el sanatorio anónimo de Hempstead (viéndola pasar por el momento ya previsto y descrito por ella):

*Cuando mi cuello roto no pueda sostenerme.*

En el océano Atlántico (al pasar mi barco a nuestro hemisferio).

(Ocampo, 2007: 310)

Con todo esto, resulta evidente que el tema viaje no es solo un motivo estético en la poesía mistraliana, sino que va más allá del verso y cruza hasta su prosa más íntima: su correspondencia y sus diarios personales. Tanto en estas últimas líneas de Ocampo sobre la relación de Mistral con los espacios geográficos que ocupó, como en las innumerables cartas a Dana, que podrían ser consideradas un compendio de todos los desplazamientos que realizó la chilena desde 1948 hasta el final de sus días, se demuestra la forma en la que el viaje estructura y vertebró tanto la vida como su producción poética —véase como muestra, la redacción de *Poema de Chile*, ligada a sus viajes de regreso al país natal.

Así, se pone de manifiesto que ese tránsito continuado que fue su vida es un elemento clave que no sólo marca su obra poética y ensayística, sino que, incluso, condiciona la inscripción de Gabriela Mistral como sujeto identitario en sus textos públicos y privados, y en los distintos espacios socioculturales que ocupó como mujer extranjera y racializada.

Y es que, al igual que en sus cuadernos íntimos, la expresión mistraliana de lo extranjero se recoge en sus cartas, en especial en las intercambiadas con Victoria Ocampo, junto con la cual compartió, a lo largo de su vida, una búsqueda constante de la identidad americana. Mistral, que era india y mestiza, recelaba del “afrancesamiento” de Ocampo, que había nacido en el seno de una familia aristocrática y había sido educada en francés —de hecho, la primera carta escrita por Ocampo a Mistral estaba escrita en dicha lengua (Blaisse, 2004: 74). La cuestión de la americanidad es frecuente tanto en la obra poética como en la ensayística de Mistral, y más allá de su bibliografía, ese auténtico americanismo que la chilena trató de definir a lo largo de su vida se revela, también, en sus escritos privados. Así, escribía Mistral en una carta del 24 de enero de 1937, desde Portugal:

Qué bueno es que su Argentina sea lo bastante grande para sí misma y para los que la necesitan en estos trances. México, a Dios gracias, va a llevar diez, nada menos que diez, profesores en poquito más. Yo todavía no saco nada de mi tierra, pero esto de México, logrado desde este Portugal, por Ministro amigo, me aliña la conciencia americana (Mistral, 2007: 57).

En efecto, la “conciencia americana” de Mistral era parte intrínseca de su identidad como mujer mestiza y motivación fundamental de sus empresas de reforma educativas y de su labor como escritora, siempre por y para América. Imposible resulta, pues, separar la obra mistraliana del americanismo, especialmente su obra de madurez, del mismo modo que sería erróneo eludir el tema de su compleja relación con su país natal, Chile. Ocampo en sus *Testimonios*, recuerda como “Gabriela se había propuesto firmemente regalarme América. Tiene fantasías como esa. Pero exigía, a cambio, que yo regalase a América —flaca retribución— mi propia persona, sin reservas.” (2004: 72) Y, sin embargo, Mistral a menudo expresaba sus propias reservas sobre su regreso al país de origen, prolongando sus estancias en el extranjero todo lo posible: “Algún día me llevarán a tirones hacia Chile. Pero yo confío en el pobre pedazo de memoria que tengo para acordarme de que nuestros países tropicales son xenofobia pura y... una urticaria rabiosa hecha de envidia.” (Mistral, 2007: 172).

Durante uno de sus breves viajes de regreso a la patria, en julio de 1954, Mistral escribía a Ocampo en el camino hacia Chile:

Nos vinimos por unos días a un lugar de turismo, pero no para quedarnos sino... para seguir hasta... Chile. Por primera vez me llaman. Hay un ministro nuevo y muy persona. Por esto le obedezco enseguida. Pero, aún así, llevo metido en los huesos un miedo loco. Del gentío. [...] Espero irme a mi valle de Elqui, si es que no me retienen en esa capital [Santiago] que nunca quise, y espero no quedar en ella más de un mes y medio. Iré por barco, no por aire. (Mistral, 2007: 250, 254)

La chilena establece, no solo en su correspondencia sino también en sus diarios, su predilección por las aldeas y el trato con las gentes campesinas frente a su aversión de la urbe y todo lo relacionado con lo metropolitano, ya fuese en Nueva York o en Santiago. Huyendo siempre de las ciudades, Mistral pretendía continuar desplazándose

entre las provincias chilenas, seguramente con la intención de recopilar más datos para su largo *Poema de Chile*. Sin embargo, resulta interesante anotar como, en una nueva muestra de la ambivalente relación con la patria, Mistral apunta que en Norteamérica nadie se interesa por las letras hispanoamericanas, algo que le irrita casi tanto como que “su gente” no comprenda la gravedad de ese asunto:

Cuando fui a Chile, la gente llovió hasta el punto de no dejarme ni dormir [...] He viajado en las provincias (estados) (cosa que me fatigó bastante). Estoy esperando el verano para continuar el viaje haciendo lo mismo. En este país, Vict., no le importa a nadie lo que escribe nuestro Continente y esto no quieren entenderlo mis gentes. (Mistral, 2007, 261).

La compleja relación con su patria y sus “gentes” se configura como una ambivalencia entre lo privado y lo público, así como entre lo propio y lo ajeno. Mistral amó y defendió su país natal, representado con símbolos como el Valle de Elqui de su infancia y el huerto como epítome de lo rural. Sin embargo, detestaba el discurso público chileno, que la convirtió a menudo en objeto de habladurías y críticas debido a sus prolongadas estancias en el extranjero y a su pensamiento político crítico con los regímenes totalitarios y fascistas. Todo ello propició un distanciamiento con el pueblo chileno, al cual terminó considerando como “extranjero”:

Yo estoy harto herida de mi gente; pero he perdonado a los españoles que me insultaron, no como a Ud., muchísimo más, y no será difícil que un día perdone yo a mis chilenos. Hasta hoy eso no ocurre, Victoria; yo soy india rencorosa y vasca testaruda, las dos cosas, ¡Dios mío, juntas! (Mistral, 2007: 65-66) 31 agosto 1937, Río de Janeiro.

Tú volverás a decirme por qué no vuelvo al Valle de Elqui y me quedo allí con un huerto. Lo habría hecho si no me hubiese robado aquella indecente Coni todos mis ahorros [...] No puedo volver allá para vivir. Nos jubilan con una miseria y yo tengo dos gastos gordos: médico y medicinas, y... el viajar. (Mistral, 2007: 211)

Tú comprendes esto que es tan fuerte cosa: la gente de hoy —la chilena— a causa de mi ausencia son tan extranjeros para mí como los yanquis con quienes convivo. (Mistral, 2007: 270)

Lo mismo ocurre en cartas a Dana<sup>102</sup>. Asimismo, resulta muy significativo en esta experiencia de lo extranjero y de su relación con la identidad, analizar otro de los temas predilectos que hemos destacado ya en sus cuadernos íntimos: la pérdida de la lengua materna. Esta preocupación, casi una obsesión, se recoge en varias cartas a Ocampo:

Creo que si yo comenzase mi día oyendo cantar un gallo u oyendo un grito en español de alguien que me diga “Levántate” yo no tendría esta cosa fea y deprimente [de ánimo]. (Mistral, 2007: 210)

Favor de traerme unos *catálogos* de tus librerías. Yo estoy olvidando el español. (Mistral, 2007: 259)

De igual modo, Dana reconoce el rechazo de Mistral por los Estados Unidos y lo relaciona con la ausencia del idioma materno en los siguientes términos: “Tú no quieres a los Estados Unidos y tú no tienes la lengua. Y ahora yo sé bien que horror de sufrimiento es vivir sin lengua.”, como se puede leer en la figura 3.

---

<sup>102</sup> “Pero es cosa muy grave cambiar su patria por una peor y huir del odio chileno para caer en esto” (Mistral, 2009: 173); “La otra causa de mi depresión es imaginar un regreso mío a Chile. El reglamento manda regresar si se está en país con guerra [...] Creo que para el ministro debe ser más grato no verme que verme, y esto me da la esperanza de que no me muevan ni me llamen (Mistral, 2009: 355-356); “Yo sé que en Chile también yo dejé casa o casas. Pero temo de la robaduría de mis criollos.” (Mistral, 2009: 424)



V.m. - ~~no~~ se que debo decir sobre  
 tus preguntas respecto a  
 donde podemos ir. Sobre todo,  
quiero tu felicidad! No se si de  
 veras, tu podrías ser feliz en los  
 Estados Unidos. Si tu regresas a S.B.  
 o a otro lugar en E.U.B. tu vas a  
 ser mas feliz que antes - porque  
 tu eres libre ahora de la  
 maldad, la brujería venenosa de  
 Cori - y tu tienes a mi. Yo  
 tengo muchas faltas, chiquita -  
muchas faltas - yo no soy nada -  
 soy un ser muy pobre para ti -  
 pero, al pesar de esto, no  
 tengo maldad - y, talvez, tu  
 puedes vivir conmigo una vida  
 más alegre - y mas segura  
 (con mas confianza.) Pero,  
busca bien dentro de tu  
alma - tu no  
quieres a los Estados Unidos -  
y tu no tienes la lengua.  
 Y ahora yo sé bien que  
Horror de sufrimiento es vivir  
sin lengua.

Figura 3: Fragmento de una carta de Doris Dana a Gabriela Mistral (1949).<sup>103</sup>

Nos encontramos aquí ante una convivencia tensionada entre la lengua materna y la extranjera, pues, aunque existe un temor a la pérdida de lo natal, de los orígenes, también se observa una adopción de vocablos y expresiones tanto del portugués como del francés, idioma en el que Mistral solía leer<sup>104</sup>:

<sup>103</sup> Dana, Doris, 1920-2006. [Carta] 1949 abr. 21 [a] Gabriela Mistral [manuscrito] Doris Dana. Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.biblioteca nacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-143382.html>. Accedido en 27/4/2022.

<sup>104</sup> En sus cuadernos íntimos, escribe: "Los libros franceses son mi pan." (2002: 210) y "¿Puedes tú, Votoya, mandarme una lista -tuya, repito- de libros franceses? Lo que te agradecería es algo que no sea viejo y resabido, darme los nombres de lo nuevo que sea bueno. Perdona y pasa a alguien este afán." (Mistral, 2007: 212)

Un día híbrido, el de ayer, de puras *saudades* [anhelos] tuyas. (Mistral, 2007: 69)

*Saudades* anchas y conmovidas, en Connie y en mí, de estos 8 días dichosos (miedo que me da estampar el adjetivo...). (Mistral, 2007: 69)

*Moi, Pur Sang* [Yo, pura sangre]. (Mistral, 2007: 81)

Llegó un número de Sur con dos cosas tuyas y aquel largo y maduro artículo del francés, denso de cultura y de *sagesse* [sabiduría] (Mistral, 2007: 119)

Tu manía ambulatoria, tus dos vidas es lo que no nos deja ser felices: a mí me destrozan tus ausencias de mes a mes, y a ti te amarga la ausencia de Nueva York y te inquieta —esto lo comprendo— el haber paralizado la publicación de tus cuentos y de tus libros. Ay, ambas tenemos, parcialmente, la razón, ambas. Y es preciso que hallemos una salida a esto, a este “impasse”. [callejón sin salida] (2009: 204)

De nuevo, se manifiesta la posición dislocante, casi contradictoria, en la que Mistral oscilaba entre dos orillas: el país natal y sus nuevas patrias extranjeras, a medio camino entre unas y otras. Incapaz de echar raíces en ningún lugar, su experiencia nómada la llevará a este eterno estar-y-no-estar, a una polarización entre la presencia y ausencia, pues, como bien admite en sus diarios de madurez, “la vida pierde todo sentido y una se siente un mero fantasma [...] Mi vida es, a la vez, un tumulto de visitas y una gran soledad interior” (2002: 222).” Al igual que en su imaginario poético, la figura del fantasma o espíritu, y el simbolismo del cuerpo desecho, ausente<sup>105</sup>, está intrínsecamente ligada a su vagabundaje y a esa incapacidad de asimilación cultural que la aislaría en una condición de eterna extranjera, sentimiento que recoge en su correspondencia y diarios —“Gracias a Dios tú tienes familia, Votoya y país”, escribía Mistral, en una carta de marzo de 1953, “No extranjerismo *perpetuo*.” (2007: 211)—, así como también en su poesía.

---

<sup>105</sup> “Ando con un cuerpo que ya no vale nada” (Mistral, 2002: 228); “Con los años nos vamos reduciendo a escombros” (Mistral, 2002: 236); “Se me va todo, se nos va todo. Apenas puedo despedirme” (Mistral, 2002: 237). En poesía, ver “La extranjera” o “Desecha” en *Tala* (1938)

Paralelamente a la escritura de los cuadernos íntimos, el tema de la casa y el hogar, tan presente en su poesía, se desplaza también a las correspondencias de Mistral con Ocampo y Dana, tratando en ellas nociones de identidad, pertenencia y desarraigo. Resulta significativa la reconceptualización del espacio “casa” que Mistral realiza en sus textos y la construcción del lugar-hogar a partir de las relaciones interpersonales que se establecen en el mismo. La pertenencia del lugar físico, propiedad de Dana, se extrapola tanto a Mistral, que residía con ella, como a Ocampo, que estableció una profunda amistad con la americana.

Así, una casa puede ser considerada hogar de alguien que no vive allí, por extrapolación directa de una relación social. Una muestra de ello es una carta escrita a Ocampo en 1953, desde la residencia de Mistral y Dana en Santa Bárbara:

Doris ha tomado de su cuenta la casa [de Santa Bárbara] desde donde te escribo, que es muy grata. Puedes dar por tuyo lo de ella, que te quiere tanto como yo.  
(Mistral, 2007: 209)

Asimismo, en las numerosas descripciones que Mistral realiza sobre las casas en las que vive temporalmente hallamos la misma correlación campo-hogar que en sus diarios. Sus residencias, a menudo situadas en las afueras de la ciudad, siempre poseen un jardín o un pequeño huerto que constituye un espacio rural insertado en uno urbano, una especie de respiro orgánico que aproxima la “casa” a la noción de “hogar”:

Menos mal que la casa tiene una palma y un jardincillo, más una terraza que mira al mar. (Mistral, 2007: 191).

Gabriela pasó una temporada feliz en mi casa de Mar de Plata (y luego en Buenos Aires) [...] Además, Gabriela estaba rodeada de árboles, flores, pájaros. El mar estaba cerca y el cariño más aún. (Ocampo, 2003: 320).

Creo, chiquita, creo que nosotras dos debemos tener un nidito nuestro en alguna parte [...] Pero voy a hacerte o a repetirte mis encargos, *dear*: 1º comprar cerca de tu ciudad, pero no demasiado cerca porque el aire no sería sano; 2º comprar lo suficiente para las dos en habitaciones y con un huertecito pequeño. Muy bien si hallas eso cerca del mar que es mi segundo sueño. (Mistral, 2009: 325-326)

Te ofrezco, chiquita esto; el dinero que tengo —tenemos— ahorrado son ya nueve mil dólares. Yo pienso invertirlo así: tú buscarás lo que a mí me gustaría allá, en los alrededores de Nueva York, un lugar con vegetación. La casita debería tener un huertecito aunque sea chico y estar bien comunicado con Nueva York, esa casita se compraría a nombre de las dos. (Mistral, 2009: 328).

Es muy frecuente, en especial en sus correspondencias con Dana, la obsesión de Mistral con la adquisición de una casa para ambas, la casa ideal, junto al mar y con un gran jardín, algo que ella define como su “sueño”<sup>106</sup>.

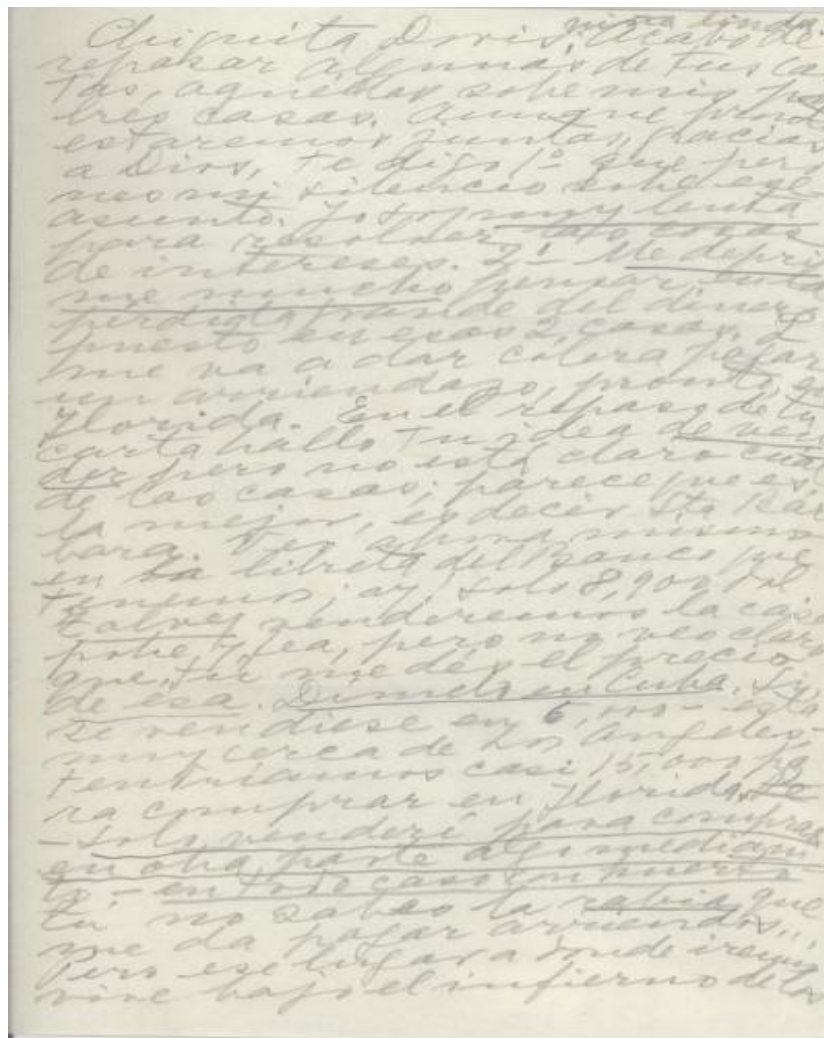


Figura 4: Carta manuscrita de Gabriela Mistral a Doris Dana en la cual se discute un traslado a Florida para ambas (1946-1956?)<sup>107</sup>

<sup>106</sup> “Y si mi cuerpo mejora y a ti te interesa el lugar, vamos a comprarnos una casita con huerto (Ya sabes que eso es mi delirio)”. (Mistral, 2009: 374) “¡Me haces tanta falta! Yo no volveré a dejarte partir, yo me aferraré a ti. Juntas escogeremos nuestra casita con huerto. Y tendremos la puerta de la casa con tres vueltas de llave.” (Mistral, 2009: 388)

<sup>107</sup> Mistral, Gabriela, 1889-1957. [Carta] [1946-1956?] [a] Doris Dana [manuscrito] Gabriela Mistral. Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-143332.html> . Accedido en 27/2/2022.

Opuesta a este hogar idílico se halla la ciudad, de nuevo, y, en concreto, la ciudad de Nueva York, que Mistral detestaba tanto por su repulsa por las grandes urbes como por el tiempo que Dana pasaba allí, lejos de ella.

Tal vez te escribo esta noche del 17 porque algo me dice que no llegarás el 20. Tú eres a la vez muy seria y muy voluble. Yo sé que te cuesta mucho arrancarte de la terrible ciudad, desprenderte de ella. (Mistral, 2009: 203)

Doris querida, tu vidita se ha vuelto misteriosa para mí desde que te fuiste. El monstruo helado que es esa ciudad te tomó después de dos semanas. (Mistral, 2009: 100)

Ayer salimos a buscar casas en el campo. Yo no puedo más con las ciudades después de meses. Y son casi dos o tres años los que soporto ya [...] No te inquiete lo de mi ajeteo por casa en el campo: yo siempre comienzo a morir dentro de las ciudades, a decaer, a enrabiarme. Ayer fui feliz sólo de ver campo, huertas lindas, preciosas. (Mistral, 2009: 272-273)

Mistral, que siempre se sentía deprimida en las ciudades, trata, sin embargo, de establecer un hogar en un espacio liminar entre la urbe y las afueras, una tregua en esa constante oposición que se traslada, también, a su relación con Dana, simbolizando Mistral esa naturaleza rural idílica y Dana la moderna metrópolis neoyorquina. “Yo sé que tú [Doris] no quieres otra cosa que no dejar Nueva York”, reconoce Mistral, en una carta sin fecha de 1953. “Yo creo que Uds. Tienen algunos alrededores botánicos, es decir, arbolados y frescos. Dime las posibilidades que haya de hallar ahí algo que se parezca a una vida en el campo (2009: 402)”. Esta vida en el campo, recreada incluso dentro del espacio urbano, resulta primordial para la configuración de hogar en el imaginario mistraliano.

Finalmente, ambas mujeres lograron establecerse primero a las afueras de Santa Bárbara y, después, en Roslyn, Long Island, en una casa rodeada de árboles que perteneció a las dos<sup>108</sup>, pero cuya propiedad conjunta se mantuvo en secreto en las

---

<sup>108</sup> En sus cartas con Doris Dana, Mistral habla sobre el alquiler de las casas que ya tenía en propiedad y la urgencia de venderlas para poder comprar una nueva casa a nombre de las dos: “Voy a vivir a Florida solamente por ti, porque tú vivas conmigo allí, ya que no quieres volver a Europa. Voy únicamente por esta razón. [...] Yo necesito hacer una vez más una instalación de casa y pretendo, además, comprarme una casa en Florida. El proyecto es hasta ambicioso (Para las dos la casa).” (Mistral, 2009: 387)

correspondencias a Ocampo. Así, cada vez que Mistral escribe a la argentina sobre su casa de Roslyn, en los últimos años de su vida, la describe como “la casa de Doris”:

Estoy en casa de Doris, la que me da mucha paz y leo un libro pequeño, pero que me da mucha paz, mucha [...] (Me he entretenido haciendo ese largo Poema de Chile. Hoy he pensado en alargarlo más, en esto: las plantas y las flores. No tengo tampoco quién me dé las de Chile). (Mistral, 2007: 260)

Muy relevante resulta la mención de la “paz” que le otorga ese hogar compartido, una intimidad y seguridad que lo convierten en un refugio tras la larga serie de residencias que acogieron a la chilena durante su vida. Ocampo describe, en este sentido, la casa de Long Island donde Mistral pasó sus últimos días como su verdadero hogar, ese lugar soñado, rodeado de árboles y pura naturaleza:

El lugar donde vive (donde se está muriendo) es precioso, lleno de árboles y de casitas suficientemente *espacées* para no molestarse mutuamente. La suya [...] está sobre *a hill*. De cada cuarto [...] se ven los bosques circundantes; en realidad, son más bien plantación de árboles con espacio entre ellos, de modo que no se ahogan. A lo lejos, hay algo así como unas colinas. La casa moderna, con su buen garaje y un envidiable auto delante de él [...] está rodeada de un jardín sin verja, a la americana. Dentro tiene cuartos de buen tamaño, excelente cocina y una calefacción de los mil demonios, como toda casa americana cuya temperatura he podido experimentar (Ocampo, 2007: 287)

Por último, resulta imposible no nombrar la tercera casa más importante en la vida de Mistral —tras su casa de la infancia en el Valle de Elqui / Montegrande y su residencia en Roslyn—, “Villa Victoria”, la casa de Victoria Ocampo en el Mar de Plata (Argentina). Fue precisamente allí, donde Mistral residió durante varios meses, donde realmente se formalizó la duradera amistad entre la chilena y la argentina. Regresamos, así, a la idea de que el hogar es más que un lugar, más que una casa, y que viene conceptualizado por las relaciones interpersonales que en él se desarrollan.

En particular, Ocampo escribió en un largo ensayo, una memoria sobre sus días en la casa del Mar de Plata, describiendo el paisaje idílico y las rutinas de Mistral durante su estancia:

En mi casa de Mar de Plata, donde pasó una temporada en 1937 [sic, 1938], quien servía la mesa entonces y la sigue sirviendo ahora recordaba: “La señorita Gabriela se quedaba a veces conversando en el comedor. Cuando llegaba la hora del té, no se había movido. Y cuando llegaba la hora de comer, tampoco. Le gustaban los higos de España. Los comía a la hora del té. Todos andábamos a la pesca de buenos higos.” Cómo habíamos de olvidar esas tardes en el comedor azul de humo en que Gabriela pasaba del café al higo y del higo al mate sin interrumpir su conversación. Anochecía. Se encendían las luces. Entraban amigos, salían amigos. Se sentaban a oír y ver a Gabriela más que a almorzar, tomar el té o comer. De vez en cuando, yo me escabullía. Iba a dar una vuelta por el jardín y a ver qué hacían los chicos. Había siete en la casa [...] Contribuían al contento de Gabriela. (Ocampo, 2003: 307)

La distinción que Ocampo establece entre el interior de la casa —cerrado, acogedor cobijo— y el exterior —la amplitud del jardín junto al mar— resulta interesante. Como ya se ha anotado, Mistral anhelaba las residencias con jardines o huertos y junto al mar, pero la mayoría de sus hábitos —lectura, conversaciones y escritura— los realizaba en el interior de la casa. Los recuerdos de Ocampo sobre Mistral son, en su mayoría, siempre en el interior, en el refugio seguro del hogar:

Cuando yo volvía al comedor, el aire me parecía lo que era: irrespirable. Protestaba: “Lucila Godoy, ¡qué manera de fumar! ¿Querés enfermarte? Contame en dos palabras qué se ha dicho en tu toldería durante mi ausencia?”. Gabriela sonreía. La sonrisa cambiaba el dibujo casi amargo de los labios tristes y subía hasta los ojos, hasta las cejas en media luna [...] Sonreía. Nunca, frente a mí, le conocí otra reacción. Yo era una de las tantas calabazas transformadas por ella en carrozas. (Ocampo, 2003: 307)

De igual modo, Mistral rememora la experiencia de su estancia en la casa del Mar de Plata en una carta a Ocampo, recordando los ramitos de lavanda que había en cada habitación, en el interior de la casa:

Yo he tenido [en el hospital] una curiosa entrada en tu casa del Mar de Plata. De los cuartos poco me acuerdo, pero sí de la lavanda sentada en cada uno de ellos. Hice esos versos; son demasiado largos y tú debes tirar afuera todo lo que sobre. (Mistral, 2007: 165)

Sin duda, la conceptualización del espacio del hogar surge desde el interior, desde el corazón mismo: los dormitorios, la cocina, el comedor donde se desarrollan las actividades de la vida cotidiana y donde se forjan los vínculos interpersonales entre los residentes. En Mar de Plata, Mistral y Ocampo vivieron juntas el cumpleaños que compartían —ambas cumplían años el 7 de abril— y el recuerdo de aquel día se desarrolla, de nuevo, en el interior del hogar, en la intimidad del dormitorio:

Pasó en Mar de Plata el 7 de abril de 1937. Era el día de su cumpleaños. Lo compartíamos, pero sólo descubrimos la coincidencia entonces. Bajé temprano a desearle la felicidad que acostumbramos a desear en fechas fijas, como pidiendo prórroga. Estaba sentada en la cama, lápiz en mano, corrigiendo algo. “¿Qué has escrito?”, le pregunté. “Un recado para ti, para el día de tu santo, como le llamas.”

Era temprano y sólo se oían los ruidos de una casa que empieza a despertar: persianas que se abren, pasos cuidadosos, el nombre o sobrenombre de algún niño madrugador, impaciente por salir al jardín [...] El aire tenía el picante frescor matinal de los otoños cerca del mar y olía a pan tostado. Gabriela, lápiz en mano, me pasaba las páginas una tras otra. Ahora comprendo que aquel fue el día de la despedida. Los adioses se dicen de antemano... nunca se sabe cuándo, hasta después. (Ocampo, 2003: 308)

Ocampo establece un paralelismo entre ese 7 de abril de 1937 y otro tiempo más lejano, un invierno de 1956 en el que ambas mujeres vuelven a reencontrarse, por última vez, en el dormitorio de Mistral, en su casa de Roslyn, en Long Island:

Como el 7 de abril de 1937, ella estaba en cama, rodeada de árboles que asomaban su ramas y copas por las ventanas; circundaban el dormitorio. Como el 7 de abril, yo estaba sentada junto a ella, escuchando, mirando. Era una tarde helada y radiante del invierno de Long Island. Una tarde con abedules y cielo azul y viento insistente. Me conocía sin acordarse bien del presente, creo yo. (Ocampo, 2003: 308)



En esta oposición entre el espacio exterior, natural y orgánico, y el interior, íntimo y privado, se construye ese concepto de hogar que la inestabilidad y el nomadismo de Mistral le impidió obtener hasta los últimos años de su vida. Las diferentes residencias estacionarias en las que la chilena se estableció se constituyen como elementos de extrañamiento y alienación, unidas a esa sensación de extranjerismo perpetua en su compleja identidad.

Esta relación con lo extranjero viene intrínsecamente ligada al viaje, como bien se demuestra en la lectura y análisis de sus cuadernos y sus correspondencias. Muy significativo resulta también ese estar-y-no-estar en muchos espacios al mismo tiempo, sin lograr una estabilidad suficiente como para asimilarse en un contexto sociocultural particular. “Es algo muy melancólico esta situación de mujer extranjera y sola”, escribía Mistral en su “Cuaderno de los Adioses”, “Y más que eso, muy triste, envejecer en tierras extrañas, leer noticias extrañas, aprender cosas que a uno ya no le valen para vivir.” (235)

Por último, resulta muy interesante señalar la referencia a un pasado reconstruido desde la memoria y la nostalgia que Ocampo establece en su recuerdo de la chilena una, a través del tiempo, dos casas muy distintas: esa casa del Mar de Plata y la residencia en Roslyn, concediendo a ambas la condición de hogar, pues en ambos lugares se gestó una intimidad y un sentimiento de pertenencia imprescindible en la articulación del espacio privado del hogar.

### **2.3 Textos menores sobre el viaje en prosa poética.**

Tal y como se ha podido comprobar tras el análisis de los cuadernos íntimos y su correspondencia, el viaje ostentó un papel protagonista en la vida y obra de Mistral, especialmente en su prosa. En ella destacan, además de los diarios y epistolarios, los ensayos y discursos publicados en prensa, sobre todo en *La Voz de Elqui*, *Idea*, *El Coquimbo* y *El Mercurio*, donde realizó más de 300 colaboraciones entre 1921 y 1956. De entre ellas, veintidós narran las impresiones de sus viajes por tierras latinoamericanas y europeas, relatando trayectos en tren por la pampa argentina, en coche por Portugal o en barco por los canales de la ciudad de Brujas, entre otros muchos destinos variopintos como Puerto Rico, Michoacán, Castilla y Florencia. Estos textos,

que originalmente vieron la luz en los distintos periódicos y revistas literarias chilenas ya mencionadas, fueron recopilados de forma póstuma en las ediciones de la obra en prosa de Gabriela Mistral seleccionadas por Scarpa (1978), Calderón (1989) o almacenadas en el fondo “Legado Gabriela Mistral” (2007) de la Biblioteca Nacional de Chile.

Con todo ello, hemos considerado adecuado aludir brevemente a cuatro de estos artículos, concretamente, a aquellos que aluden al viaje en su forma más arquetípica y cercana a la crónica: “Mallorca I” (1925), “Mallorca II” (1925), “Viajar” (1927) y “Volando sobre las Antillas” (1931), publicados en el periódico *El Mercurio*. En un segundo lugar, analizaremos detalladamente un texto de gran relevancia por su originalidad, tipología y tratamiento de la temática del viaje titulado “Mapa sonoro de Chile” (1931)

“Mallorca I” y “Mallorca II” vieron la luz en el periódico *El Mercurio* el 26 de julio de 1925 y el 1 de agosto del mismo año, respectivamente. Ambos textos podrían ser considerados, pese a su brevedad, la crónica o el relato de un viaje improvisado a la isla de Mallorca durante la estancia de Mistral en Barcelona. De hecho, “Mallorca I” comienza subrayando la improvisación del periplo: «Pero yo ando por las ramblas con la nostalgia de las ciudades viejas, y en cuanto me salta el mar al fondo de las avenidas, digo “Hoy nos vamos a Mallorca.”» (1989: 22)

La urgencia del viaje surge al contemplar el mar, al “recibir bastante azul de Mediterráneo en los ojos” y es precisamente a través de este que se realiza el desplazamiento en una narración que, pese a ser meramente testimonial y prosaica, está imbricada de imágenes poéticas: “Embarcamos de noche para esta navegación que me parece fuego.”; “Deshacemos caminos hacia los olivares”; “El pueblecito cabe en media mirada [...] presidido por la Cartuja, como un numen noblemente cansado”; “Troncos duplicados por un tajo en el centro con dos columnas vertebrales para la savia.” (1989: 22-23)

Mistral establece el itinerario en los primeros párrafos (“Mirar rápidamente Palma e irse a descansar a Valldemosa”), y procede a transcribir sus impresiones sobre la capital mallorquina:

Amanecemos en Palma. Vamos atravesando la playa, llena de barcas con sueño, tumbadas todavía por la alta marea. Entramos en la ciudad blanca, de la que dice Rusiñol: “Cuando desde el cielo miran hacia la

tierra, ven un punto blanco, y eso no hay que preguntar lo que es, que es Palma de Mallorca.” (Mistral, 1989: 22).

En ella pasaría tres días de los que registraría sus impresiones de los lugares más emblemáticos antes de partir hacia Valldemossa: “Tres días de la ciudad. Se me quedan de ella la noble Catedral, el parque y el castillo feudal con sus pinares [...] Visto la sepultura de Ramón Lulio y me leo una vida suya en una plaza llena de payeses” (1989: 22). En el texto conviven la observación del paisaje mallorquín, la descripción de sus gentes y costumbres y el establecimiento de un itinerario de viaje que arranca desde Barcelona, se detiene en Palma y cruza la isla hasta llegar a la aldea de Valldemossa. La exposición del trayecto está presente en una prosa esteticista y cargada de alegorías y metáforas:

El objeto del viaje no es Palma, y salimos una mañana, bajo una niebla ligera. Se cruza el llano con plantíos de almendros, kilómetros y kilómetros. Yo creo la primavera de Mallorca, que no he alcanzado. “Es solo comparable, me dice un mallorquín, a la estación de los cerezos en el Japón.” Hay dos semanas en las que [...] Mallorca es rosada y ligera como un tirso, y parece que pueda cogérsela y jugar con ella en este aire transparente. (Mistral, 1989: 22)

Del paisaje de los almendros en flor, Mistral escribe sobre su impresión de los campos de olivos, árbol tradicional de la isla de Mallorca, que ya había conocido a través de las letras de Rubén Darío<sup>109</sup>. En el paisajismo imperante del texto es reseñable la convivencia de elementos mediterráneos y americanos mediante los cuales la autora realiza una superposición de espacios y evoca su tierra a través del paisaje mallorquín:

Deshacemos caminos hacia los olivares. El paisaje es griego, es decir, de olivos y de rocas marinas, hacia Miramar [...] Cruzan payeses cargados de aceitunas; son las gentes de mi valle elquino, digo a las dos mexicanas: son los hacendados que vuelven de la cosecha, conversando con sus peones, como en la Biblia. ¡Ya están aquí los olivos de Pilar! [...] El viento del mar los ha labrado durante siglos. (Mistral, 1989: 23)

---

<sup>109</sup> En su reconocido poema “Los Olivos. Recuerdo de Mallorca”, dedicado al pueblo de Valldemossa y a la pintora mallorquina Pilar Montaner de Sureda.

Mistral reconoce a sus gentes en los rostros de los campesinos y establece un vínculo entre ambas geografías a través de su palabra poética oponiendo motivos de distantes culturas como “Este Isaías de aceite” y “El gesto blasfemo de mi árbol de la Patagonia”. La concatenación de similitudes es continua. Mediante la equiparación, Mistral trata de establecer un paralelismo del espacio extranjero con el hogar que ha dejado atrás. Así, la búsqueda de lo familiar, de lo conocido, se produce mientras la viajera explora el territorio desconocido. En el paisaje de olivos Mistral encuentra a “mis profetas, mis santos y mis poetas”. Darío también se halla inscrito en el texto, en los árboles. En un claro ejercicio de intertextualidad, que caracteriza también la escritura del viaje, la voz de ese “Rubén deforme, pesado de aceituna negra” halla su eco en los versos que Mistral recoge de su poema “Los Olivos”. De este modo, confluye no solo su propia experiencia del viaje sino también el testigo de Darío, que visitó la isla de Mallorca en 1906 y en 1913. Esta sensación de pertenencia al espacio extranjero culmina con una completa identificación con la figura de la payesa, la campesina mallorquina: “Acaba mi primer día de Mallorca”, dice Mistral, en sus últimas líneas, “y yo me siento mujer mallorquina, desde las faldas de las mujeres hasta la torcedura del olivo; nada me rechaza; se me crea un acuerdo con las cosas que es casi la dicha.” (Mistral, 1989: 23).

La segunda parte de este viaje por la isla mallorquina concluye en “Mallorca II”, texto en el que Mistral deja a un lado del paisajismo y el relato de su itinerario para centrarse en una reflexión sobre la Cartuja de Valldemossa, antigua residencia real que fue secularizada y en la que se hospedaron Chopin y George Sand en el invierno del 1838. La descripción de la Cartuja, aunque breve y centrada más en el mobiliario y en su distribución espacial que en su situación geográfica, recupera la figura de Rubén y, de nuevo, la familiaridad, lo particular evocado en el lugar ajeno: “Otra celda es la que me importa, la que es casa de Pilar y donde vivió nuestro Rubén con bastante vino mallorquín en su mesa y con su tristeza india, aferrada como un jaguar a sus riñones.” (Mistral, 1989: 26) El interés de Mistral en la habitación donde residió Darío, hogar de la pintora Pilar Montaner, se ve frustrado al encontrarse esta última fuera de la isla. Sin embargo, esta ausencia nos deja un interesante recordatorio, la promesa de un viaje futuro, de un regreso: “Yo sé que he de volver a Mallorca y que andaré en todas las casas y subiré cada uno de los cerros” (Mistral, 1989: 26).

Por otra parte, los artículos “Viajar”, publicado en el Mercurio el 5 de junio de 1927, así como el titulado “Volando sobre las Antillas”, escrito en Santo Domingo en 1931, se configuran de forma muy distinta a las crónicas del viaje mallorquín. Estos dos textos constituyen una reflexiva voluntad de describir el acto mismo de viajar, y en ellos Mistral desgrana el viaje parte por parte, desde sus inicios hasta sus finales, insertándolo en la categoría de lo sublime. En “Viajar”, teoriza sobre su trascendencia histórica:

Antes el viaje constituía suceso, dividía la vida en dos partes, como el matrimonio; ahora va volviéndose ejercicio vulgar como el baño. Un Lunes se desayunará en Copenhague y el miércoles se estará mirando ese magnífico perfil de affiche de la Libertad de New York. La facilidad de los transportes mató lo heroico del viaje, el heroico a lo Godofredo de Bouillon, reduciéndolo a la gestión sin énfasis del American Express.

La proliferación del ejercicio de viajar durante las primeras décadas del siglo XX constituye una especie de desvirtuación del acto del viaje en sí mismo para Mistral que, considera, se ha convertido en algo tan mundano como ir al cuarto de baño. La romantización del viaje es evidente en la reflexión que la escritora realiza sobre el afán de viajar y que relaciona intrínsecamente con lo poético:

Marco dos períodos interesantes en el amor del viaje; el trimestre inicial del viaje primero y el paso del viaje-sport hacia el viaje-pasión. Aquél tiene todavía el aliento ascendente de un poema comenzado con plenitud de los sentidos: éste es el corazón mismo del poema, grave de enjundia. Después de ellos viene esa tragedia de la semiinercia dentro del propio movimiento, miseria de los ojos y de la mente que no pueden con la felicidad que tiene -dicen algunos- peso de ave, pero peso al cabo.

Además de lo que podríamos llamar “estética” del viaje, es decir, de esa visión poético-metafórica del acto mismo de viajar que pasa de ser novedad y descubrimiento para convertirse en costumbre, Mistral ofrece una dimensión espiritual en su definición del auténtico viajero:

¿Existe un místico del viaje? Para mí el místico es el que a cada hora saborea el cielo como de nuevo. Santa Teresa va de un éxtasis al otro como un sembrador

por diversas calidades de suelo fértil. No se fatiga porque sigue hincándose en la experiencia como en un fruto que tuviese capa a capa sabores diferentes. El místico del viaje ha tomado la tierra por cielo. Entiende en calidades del aire, hace jerarquías de paisajes con la tierra de llanura, la de montaña y la de colinas; ha aprendido a atisbar semblantes y tiene no sé qué goce de bibliófilo, con la diferencia sobrenatural de la cara de los hombres.

La mención de la mística coincide con la definición de Mistral del viaje como “escuela de humanidades”, una escuela, apunta la chilena, “para aprender quiénes verdaderamente nos hacen falta en el mar o el paisaje, el comentario de cuál amigo servía para las catedrales y cuál paciencia de compañera ayudaría en los "Cuidados pequeños", que decía Rubén [Darío]. Escuela para descubrir qué ausentes faltan efectivamente, haciéndonos dolor”. Este dolor, profuso en su producción poética, viene íntimamente ligado al acto mismo de viajar, de partir, de perder patria y rostros conocidos. Para la escritora, viajar es la costumbre del olvido:

Nada penetra en nosotros sin desplazar algo: la imagen nueva se disputa con la que estaba adentro, moviéndose con desahogo de medusa en el agua; después la cubre como una alga suavemente, sin tragedia. Viajar es profesión del olvido.

De modo similar, en “Volando sobre las Antillas”, Mistral describe la sensación de vacío que le produce viajar por primera vez en avión y observar la nimiedad de un continente que ella creyó inmenso, inabarcable, al recorrerlo por tierra:

Maestra de geografía unos años, caminadora siempre del suelo verde, metida treinta años en bolsillos de cordillera, ¡cómo este vuelo me desprestigio el ídolo con sólo achicármelo! ¿Era no más que eso la tierra, la muy definitiva y la muy ancha? Era no más que eso: un garabateo de ríos que se vuelven hilachas y de sembradíos en rombos primarios.

La emoción que precede a su primer vuelo se ve inmediatamente sustituida por una agridulce reflexión sobre el modo en que la Modernidad avanza y devora los pequeños resquicios de autenticidad que todavía se conservan en lo terrestre:

Ahora la isla ya no es nada, ni apunte borroso. Vamos entre los dos inhumanos que se llaman aire y mar, hermosos y salvajes inhumanos. Haremos con el aire

lo que hemos hecho con el mar; poblarlo de maquinitas resopladoras y nuestras, y él se nos quedará tan árido y tan hosco como se nos quedó el otro: sólo la tierra es socia de nuestro dulce negocio de vivir y a mí se me dobla en el vuelo la ternura de ella como de la nodriza vieja que, baldada y grotesca, se quiere aún.

Será, pues, el viaje por tierra, bien sea a “a pie, a caballo y hasta en el automóvil estropeador del paisaje” o en los “dos mil viajes de tren” lo que para Mistral redimirá el acto de viajar, convertido en costumbre más que en hallazgo por las primeras muestras de una globalización que comenzaba ya a manifestarse con especial fuerza en el ámbito tecnológico-científico.

Con más detalle, procedemos a analizar el “Mapa sonoro de Chile”, que vio la luz en el periódico chileno *El Mercurio* en 1931 y en el que Mistral da cuenta de un viaje hacia el interior del país, que atraviesa de comarca en comarca, desde el Norte hacia las regiones australes en lo que, debido a la configuración geográfica del mismo, es también un viaje bordeando los 6.435 kilómetros de costa. De la Pampa salitrera hasta el Aconcagua o Chillán, pasando por Santiago y el Coquimbo, la autora construye en su mapa un retrato mitificado y a la vez una especie de cartografía afectiva del país. El análisis detallado de la representación tanto de los espacios urbanos (incluyendo el agro y las aldeas rurales de Chile), como las descripciones de la naturaleza y de la geografía chilena permite ver las inquietudes sociales que marcaron la trayectoria vital y profesional de la escritora.

Como se ha mencionado, Mistral pasó la infancia y la adolescencia viajando por su país: en la Serena y el Coquimbo reside brevemente su familia, antes de trasladarse a El Molle, aunque Mistral se quedaría en La Serena como ayudante en una escuela de la Compañía Baja hasta 1907 cuando es nombrada inspectora del Liceo de Niñas de La Serena. Dos años después, se traslada para ejercer de maestra en la escuela de Los Cerillos, cerca de Ovalle, una ciudad de la provincia de Limari. Todavía permanecería en la misma región de El Coquimbo un año más, hasta 1910 cuando fue nombrada profesora de primaria en Barrancas, una comuna del sector norponiente de Santiago. Desde este instante se intensifica su andadura por tierras chilenas, siguiendo su vocación de maestra: en 1911 se traslada al Liceo de Traiguén (ciudad situada en el Sur del país, en la región de la Araucanía), en 1912 a Antofagasta (comuna portuaria del Norte Grande de Chile) y a Los Andes (región de Valparaíso), donde es nombrada inspectora y profesora de Lengua. En 1918 Mistral es nombrada profesora y directora

del Liceo de Punta Arenas (Región de Magallanes y de la Antártica Chilena) hasta 1920 cuando es trasladada al Liceo de Temuco (Región de la Araucanía). En 1921, regresa a Santiago para ser nombrada primera directora del recién fundado Liceo de Niñas n°6 de la ciudad. Finalmente, en 1922 Mistral partiría hacia México para colaborar en una serie de reformas educativas y no regresaría a Chile más que en tres breves estancias a lo largo de su vida: en 1925, en 1938 y en 1954.

Resulta evidente, siguiendo los pasos de su carrera educativa, que entre los años 1891 y 1922 Mistral recorrió su país desde el Norte hacia el Sur, hacia la zona más austral que es la Región Antártica y de Magallanes. Como se ha visto, sus diarios íntimos dan cuenta, asimismo, de las particularidades de las diferentes regiones de Chile, así como de sus breves estancias en las comunas del interior y en las ciudades de la costa, destinos predilectos de la escritora. El resultado de todos estos viajes y mudanzas es, en efecto, el “Mapa sonoro de Chile”, una singular aportación a la literatura de viajes cuya originalidad radica en que el itinerario viene determinado por el recurso a los sonidos propios del paisaje y de los habitantes de las distintas regiones recorridas. Se trata de un texto heterogéneo que conjuga elementos textuales y elementos visuales a fin de presentar, en forma de un viaje a lo largo y ancho del país, la geografía e historia chilenas. Lo que aparentemente podría ser un mero artículo divulgativo se convierte en un complejo entramado paratextual al tener en cuenta el mapa lateral, dibujado a mano por la propia Mistral<sup>110</sup>, y las fotografías de algunas de las ciudades y regiones mencionadas en el texto. Éste se presenta en forma de artículo periodístico, es decir, en columna; posee, sin embargo, un marcado tono literario, cercano a la prosa poética.

Respecto a la escritura de viaje, tanto Roland Le Huenen (2006) como Albuquerque-García (2011) ponen el acento en el predominio de la función referencial del lenguaje frente a la función poética y de lo factual frente a lo ficcional, lo que lleva a hablar de la veracidad de los acontecimientos narrados que, necesariamente, son anteriores al proceso de escritura. Por otro lado, como recuerda Friedrich Wolfzettel<sup>111</sup>, el siglo XIX pone fin al relato de viajes ‘humanista’, centrado en el saber y en la transmisión del conocimiento, para pasar a una nueva etapa que dará pie a hablar de “relato de viajes literario” (*literarischer Reisebericht*). Escribe Wolfzettel citando a

---

<sup>110</sup> “Se ha acabado el mapa audible de Chile. Recordando el otro, el visual, largo como un remo, y que he acortado en lo posible, ha de perdonárseme el tendido abuso que he hecho de su cortesía como de mis alientos.” (Mistral, 1931)

<sup>111</sup> En un artículo titulado “Sobre el nacimiento de una poética de lo subjetivo en el relato de viajes francés”. En *Quimera. Revista de literatura*, n°298, 2008, pp. 33-39.



Joseph Strelka que “la diferencia entre el relato de viajes literario y el relato de viajes no literario reside, por tanto, sobre todo en la postura adoptada por el autor, en su capacidad de darle una forma y en su aptitud para manejar el lenguaje” (2008: 33).

Tomando como referencia estas observaciones teóricas, aludiremos a la convivencia de lo subjetivo y lo documental en el viaje recreado por Mistral en su “Mapa sonoro de Chile”. Resulta imprescindible señalar los elementos factuales que salpican el mapa y que lo convierten en una clara muestra de la literatura de viajes, como, por ejemplo, los indicadores geográficos diseminados por el texto que dividen el viaje en cuatro grandes zonas. En primer lugar, La Región Norte (donde hallamos el Desierto de la Sal, Atacama y Coquimbo), seguido de la costa (Bahía de Valparaíso, Punta Arenas), el interior (Valle Central, Valle del Ródano, Valle del Pó, Aconcagua, Chillán) y, finalmente, la Patagonia austral. Es en este punto donde más se advierte la mezcla entre elementos textuales y visuales, pues se referencian doce topónimos, a los que se suman otros ocho en los pies de foto (fotos intercaladas, no lo olvidemos, con el cuerpo escrito), además de todas las regiones y localidades chilenas señaladas en el mapa lateral que circunvala el texto desde el principio hasta el final. Todas las partes que conforman el “Mapa sonoro de Chile” fueron concebidas para ser leídas en consonancia, en especial las fotografías y el mapa esbozado, que otorgan un significativo valor documental al texto.

Existe pues un recorrido lógicamente descrito que puede ser recreado, como ya hemos apuntado, siguiendo los diferentes topónimos y las cuatro grandes divisiones geográficas (Región del Norte, costa, interior y zona austral). Se trata de un desplazamiento simultáneo del norte hacia el sur y de la costa hacia el interior y, de nuevo, hacia la costa, con un punto de partida muy claro —el Desierto de la Sal— y un punto de llegada —la Patagonia. En el plano autobiográfico, siguiendo únicamente los pasos de Mistral durante su carrera docente, se ha mencionado ya que entre los años 1891 y 1922 la poeta recorrió su país desde el Norte hacia el Sur, hacia la zona más austral que es la Región Antártica y de Magallanes. El viaje de Gabriela Mistral no es, sin embargo, uno, sino que es la suma de varios viajes realizados en diferentes momentos por motivos laborales. Lo que sería verdad si no fuera demasiado reduccionista, pues en cada desplazamiento la autora “se gozaba y se padecía” del paisaje y de las gentes; absorbía con avidez cuanto le rodeaba hasta en los más nimios detalles. Y gustaba, además, de recorrer los caminos:

Caminar es una maravilla olvidada por este tiempo. No caminar, como los ingleses, el mismo camino. Andar a pie todo lo que está medianamente cerca de nuestro pueblo. Caminar me aviva entero el cuerpo y la mente [...]. Se respira bien y se siente no sé qué sensación de poder, de energía donosa.” (Mistral, 2002: 19)

Asimismo, el carácter descriptivo del texto posee un gran peso en el mapa sonoro si bien no se debe menospreciar la narración que empuja a este viajero-lector hacia delante, que lo lleva “de la mano” durante todo el recorrido. De nuevo, se pone de manifiesto el dinamismo que marca la narración del viaje: no se trata de escenas sueltas o de imágenes estáticas, sino de un movimiento constante que enlaza unas regiones con otras, sin saltos espaciales ni elipsis.

Por otro lado, desde el título se da importancia al elemento sonoro, que viene a substituir aquí a la prevalencia de lo visual, y por tanto de la écfrasis, en los relatos de viajes más canónicos. Quisiera Mistral un mapa audible, que pudiera transmitirse por la radio:

Se nos ocurre que la radio podría dar [...] un ensayo de ‘mapa audible’. Ya se han hecho los mapas visuales y también los palpables, o sea los de relieve; faltaría el mapa de las resonancias, que volviese una tierra «escuchable». La cosa vendrá, y no muy tarde: [...] Posando angélicamente los palpos de la Radio sobre la atmósfera brasilera o china se nos entregará [...] el doble sonoro, el cuerpo sinfónico de una raza que trabaja, padece y batalla. (Mistral, 1931)

La atención del yo viajero se centra en la sinfonía de voces, sonidos, ruidos que construyen un paisaje real y, a la vez, imaginario, recreado en la mente del lector a partir del texto, que sería el medio de transporte utilizado. Destaca así, más que la descripción paisajística, el elemento sonoro: se describe el ruido de los picos y de la dinamita, de las máquinas perforadoras y de las palas que atraviesan la tierra, con un estilo siempre cuidado y con una evidente intencionalidad estética. Pronto, la intención de crear un “mapa audible”, cuya base serían las resonancias de una tierra “escuchable”, se asevera cierta.

Tanto más cuanto que el oído, o mejor dicho, la oreja, se convierte en la guía del yo viajero y, por ende, del viajero lector. La oreja estructura el texto y, a la manera de una guía, marca los diferentes altos en el camino: “La caja de sonidos [de Chile] es

larguísima de recorrer y de atrapar. Hay que escuchar como el venado [con oreja abierta]”. Y empieza el recorrido: “Oye la oreja delgada el jadeo del hombre”, “salir ahora, echando la oreja en flecha tirada al sur”, “la oreja se suelta ahora de la costa”, “la oreja se duerme ahora en esta anchura blanca o verde”. Durante el viaje, el acento recae sobre el sentido del oído, no de la vista, y lo que mueve y traslada al viajero de región en región no es el observar, sino el escuchar.

No es de extrañar, pues, la riqueza de un léxico específico que alude al ámbito sonoro, con palabras como “estruendo”, “ruidos”, “caja de sonidos”, “alboroto”, “resonancias”, “aceros musicales”, “canciones” o “notas quebradas”, todo ello convertido en poesía por la pluma de Mistral, que nos ofrece hermosísimos sintagmas (que bien podríamos llamar sintagmas-verso) siempre ligados al elemento “aire”: “hay primero un alboroto de puerto”, “los barcos entran y salen de la bahía arriesgada a los vientos”, “corre un aire suave y dulce, sobresaltado de poco viento” o bien “este aire rural tiene más canciones que los otros que dijimos”. Incluso el silencio es audible: “hay unos silencios de hierbas inmensas, de gruesos y dormidos herbazales”. Notemos que el léxico del sonido va ligado al elemento “aire”, a ese viento que con el viajero atraviesa Chile de Norte a Sur: no en vano señaló Bachelard la ambivalencia del viento, a la vez dulzura y violencia, pureza y delirio; el viento es una especie de vacío en el que se mecen los sueños; no en vano cita Bachelard en *L'air et les songes* los siguientes versos de Gabriele d'Annunzio: “Y el viento era como el pesar de lo que ya no es, era como la ansiedad de las criaturas no formadas aún, cargado de recuerdos, henchido de presagios, compuesto de almas desgarradas y de olas inútiles”. También el viento de Gabriela Mistral está hecho, como veremos, de almas desgarradas, de quejidos humanos, empezando quizás por los suyos propios, pues no olvidemos que una vez decidida a firmar con pseudónimo, buscó “un nombre de viento que pudiera ser de persona, y encontré Mistral”.

En oposición a estos sonidos hermosos de la naturaleza chilena, la poeta deja constancia en sus Cuadernos de los ruidos de las ciudades en las que ha vivido. Veamos tan solo un ejemplo:

Duermo, hace diez años tal vez, en las pobres casas ciudadanas, y no puedo todavía al despertar aceptar sin repulsión física los ruidos sin nobleza del municipal y bajísimo ajeteo [...] formado por camiones, sirenas, tartanas de avalanchas de trenes e interjecciones de mercado. (Mistral, 2002: 26-27)

Todo ello nos lleva a abordar el aspecto social y comprometido con la clase trabajadora que se desprende del Mapa sonoro. Como hemos indicado al inicio de esta intervención, sueña Mistral con un mapa audible que entregue a los oyentes “el cuerpo sinfónico de una raza que trabaja, padece y batalla”. Si conocemos los espacios naturales de Chile a través de los sonidos del viento, conoceremos el pueblo chileno, sus gentes, a partir de los sonidos asociados a las profesiones de cada región. La cartografía sentimental deviene pues una defensa de la clase trabajadora y del agro chileno, defensa que atraviesa toda la obra mistraliana, tanto en prosa como en verso, tanto de su patria como de fuera. Así, en su “Cuaderno de México”, escribe:

Ha sido mi mayor alegría oír conversar a los pescadores del lago de Chapala, a los obreros de cerámica en las fábricas de Puebla y por todas partes a los campesinos. He conocido al pueblo, al indio sentidor y fino [...]. México me ganó el corazón con sus reformas sociales. Con sangre [...], con tragedia cotidiana. (Mistral, 2002: 92-93)

Bajando por el mapa de Norte a Sur, yendo del interior hacia la costa y viceversa, el viajero conoce a los mineros del Desierto de la Sal por un “resonar de barretas, picos y palas en un infierno rítmico”, mientras que más abajo, en Atacama y Coquimbo “el barroteo y la picadura es la misma, neta y testaruda, pero se muelen materiales más nobles”, es decir, cobre, plata y oro. Al llegar al puerto de Valparaíso canta Mistral el ajeteo propio “de descargadores, de grumetes y gente de pesca” mientras que en el Valle Central se oye la paz de la maquinaria agrícola, el canto de las mujeres que vendimian, a veces su vocerío, otras su algarada. Y de ahí, siguiendo el yo poético, nos adentramos en el Gran Estrecho, lugar de “los gritos alzados y caídos de los pastores”.

Como puede verse, el elemento aire al que nos referíamos cede el protagonismo al elemento tierra: se desprende de estas líneas un sentido telúrico que une indefectiblemente el hombre a la tierra: “Los hombres – exclama Mistral – tenemos que decir al revés de San Juan el Evangelista: ‘En el comienzo era la tierra’” (“Conversando sobre la tierra”: Ed. Ganderats, Luis, *op. cit.*, vol. II, p. 273). La mina se identifica en el imaginario con la cueva y ésta, siempre siguiendo a Bachelard, es refugio, es imagen del reposo, quizás del reposo último al pie de un árbol con el que Mistral sueña: “Pero tal

vez su follaje / ya va arrojando mi sueño / y estoy, de muerta, cantando / debajo de él, sin saberlo.”

Pero no se nos escapa la ambigüedad de la materia terrestre que es, como todos los elementos, bivalente. En las páginas mistralianas, la dureza de la roca se opone al “caliche” hecho de grava y barro, el cobre se convierte en “sangre” y la plata ralea. En cuanto a las aguas, el mar “voluntarioso y bravo” convive con el agua dulce de los arroyos y el riego. De toda esta entreveradura está hecho el hombre chileno, el hombre humilde cuya dignidad posee su sonido propio, pues avanza “como dueño de todo el suelo y parece que clavara, con el talón señor, cada uno de sus pasos”. Los sonidos dejan de ser exteriores al hombre para decir su esencia misma. Cumple Mistral con el objetivo de dar a conocer la realidad social de la gente del agro y de la clase trabajadora, mencionada como personajes colectivos a lo largo del texto (campesinos, mineros, pescadores). No se trata, pues, de un viaje meramente ocioso, sino que subyace bajo este trayecto un claro enfoque sociopolítico, de defensa de clase, que caracteriza la escritura ensayística de la poeta chilena.

Metonímicamente, los sonidos se convierten en el método de reconstrucción de una geografía humana con una alta carga simbólica, de una cartografía imaginaria que se corresponde con una serie de espacios reales, representados de manera triple: por medio de la palabra poética, del mapa dibujado y anotado por Mistral y por las fotografías que acompañan el texto, entrando en diálogo con él.

El lector-viajero recorre con el yo poético el país chileno, recreado por Mistral en una convivencia de elementos factuales, como son los distintos topónimos que aparecen a lo largo del trayecto, y de elementos subjetivos y sentimentales, como las descripciones de los espacios naturales y urbanos, la defensa de la clase trabajadora y la elección de los sonidos que caracterizan cada región. La presencia de una cierta subjetividad no es impedimento, sin embargo, para la consideración de este mapa sonoro como un auténtico viaje realizado por la escritora a lo largo de su juventud en Chile y rememorado desde la distancia, temporal y espacial —recordemos que fue escrito en 1931, época en la que Mistral residía en Estados Unidos.

Las descripciones y las imágenes que configuran el corpus del texto son fluidas: la inmediatez de los sonidos propicia la sensación de movilidad que acompaña al viajero-lector mientras camina, sin detenerse hasta llegar al final del itinerario. Deja atrás sonidos regionales y se empapa de otros nuevos que acompañan su marcha hacia el sur, lo cual, junto a la elección del presente de indicativo, subraya ese dinamismo y crea

una sensación de inmediatez, haciendo del momento del viaje (un viaje, recordemos, recreado desde la memoria) el presente del lector.

Pero hay también, no nos hemos detenido en ello, otro sonido: la voz poética, ya sea la de Mistral o la de otros “contadores”:

Ahora ya rematamos el viaje. La Patagonia estará muy lejos, pero la retenemos contra Geografía y destino y debemos decirla.

Quien navegó la conoce y «la cuenta» siempre al contar sus mares.

Cuentistas y poetas, cuando quieren decir al hombre nuestro, no lo hacen sino marino o minero, y dicen así sus dos forjas naturales.

Concluiremos diciendo que el viaje que hallamos en “Mapa sonoro de Chile” es un viaje producido en el espacio, aunque relatado en un tiempo distante al de su realización. Compuesto por una mezcla tipológica y diferentes códigos semióticos —texto, fotografía y mapa—, se trata, en última instancia, de un recorrido espacial que muestra una geografía pluridimensional en la que abundan los topónimos y los indicadores factuales, así como los sonidos regionales que actúan como guía y foco de la narración. Asimismo, existe una subjetividad latente que convive con lo meramente documental y que responde a una clara intencionalidad estética.

## CAPÍTULO TRES

### EL VIAJE EN LA POESÍA DE GABRIELA MISTRAL

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

[...]

–Paremos donde haya gente  
y yo pido alojamiento.

(Gabriela Mistral, “Fuego”, *Poema de Chile*).

Tradicionalmente, la literatura de viajes ha sido considerada un subgénero literario que engloba distintas manifestaciones textuales cuyo punto en común es, en líneas generales, la narración de las experiencias o impresiones vividas durante un viaje, además del itinerario realizado y de la descripción de los espacios recorridos, sean estos urbanos o rurales. Partiendo de la literatura crítica preexistente, en este capítulo se intentará acotar las características del género, evitando, para no alejarnos de nuestro propósito, cualquier recorrido histórico por el género apodémico, pues es nuestro objetivo analizar el papel del viaje en la poesía mistraliana, lo que se hará atendiendo a la aparición de dicho motivo (o tema) en *Desolación*, *Ternura*, *Tala*, *Lagar*, *Lagar II* y *Poema de Chile*. Éste último debe ser considerado el mayor exponente del viaje en la obra de la autora tanto por su forma como por su contenido. Nos acercaremos así, con mucha cautela, a un terreno aún por analizar, que sería el de la ‘poesía de viajes’.

### 3.1. Una breve aproximación al concepto de literatura de viajes

En los últimos años, coincidiendo con la llegada del nuevo milenio, se observa un interés creciente por la literatura de viajes, género híbrido que permite múltiples aproximaciones que van desde el estudio de figuras retóricas como la écfrasis, a la aproximación imagológica o a los más modernos estudios de geo-poética. Partiremos en este apartado de dos definiciones que nos parecen capitales, en tanto que de manera concisa acotan el término y se complementan. En 2006, el profesor canadiense Roland Le Huenen escribía:

Tout récit [de voyage] qui s'en réclame se doit d'observer les deux règles suivantes : d'une part le respect du rôle régulateur prêté à la fonction référentielle dont le corollaire est d'accorder une nécessaire antécédence au voyage réel, entendu comme un déplacement effectif dans l'espace au long d'une certaine durée, ce qui exclut le voyage fictif; d'autre part le devoir de faire de la matière viatique, présentée sous la forme d'observations, d'évènements circonstanciés, de descriptions de lieux ou de coutumes, des réactions issues de la rencontre du divers ou de l'autre culturel, l'objet privilégié du récit. (2006: 224)

Por su parte, Luis Alburquerque-García precisa que

Los 'relatos de viaje' responden [...] a tres rasgos fundamentales que se complementan con algunos más [...]: (1) son relatos factuales en los que (2) la modalidad descriptiva se impone a la narrativa y (3) en cuyo balance entre lo objetivo y lo subjetivo tienden a decantarse del lado del primero, más en consonancia, en principio, con su carácter testimonial. (Alburquerque-García, 2011: 16)

Ambos autores ponen el acento en el predominio de la función referencial del lenguaje frente a la función poética, de lo factual frente a lo ficcional, lo que lleva a hablar de la veracidad de los acontecimientos narrados que, necesariamente, son anteriores al proceso de escritura. Además, el relato se vertebra sobre las figuras retóricas ligadas a la descripción de lugares y costumbres, de ahí la importancia que adquiere lo “otro” cultural y, finalmente, al ser un relato testimonial, lo objetivo tiene



mayor peso que lo subjetivo. Ahora bien, como recuerda Friedrich Wolfzettel en un artículo muy acertadamente titulado “Sobre el nacimiento de una poética de lo subjetivo en el relato de viajes francés”<sup>112</sup>, el siglo XIX pone fin al relato de viajes ‘humanista’, centrado en el saber y en la trasmisión del conocimiento, para pasar a una nueva etapa que dará pie a hablar de “relato de viajes literario” (*literarischer Reisebericht*). Escribe Wolfzettel citando a Joseph Strelka que “la diferencia entre el relato de viajes literario y el relato de viajes no literario reside, por tanto, sobre todo en la postura adoptada por el autor, en su capacidad de darle una forma y en su aptitud para manejar el lenguaje” (2008: 33). No es nuestra intención entrar en la polémica de si el relato de viajes ‘humanista’ era o no literario, pero sí parece justificado que ‘lo subjetivo’ llegó al género con el romanticismo, con los relatos de Goethe en Alemania o de Chateaubriand en Francia, como ilustra Roland Le Huenen en el minucioso estudio del *Itinerario de Paris a Jerusalén*, de Chateaubriand:

[...] il s’agit là d’une relation de voyage en bonne et due forme qui répond aux critères énoncés plus haut [...]. Ensuite, il s’agit aussi d’un voyage d’écrivain qui inaugure l’entrée en scène de l’homme de lettres dans un lieu d’écriture qui, sans lui être absolument étranger, restait néanmoins jusqu’alors largement hors de sa saisie, et dont la soudaine mise en charge ne pourra qu’en modifier la praxis. Là où le voyageur d’autrefois envisageait son récit comme une conséquence ou encore une séquelle de son voyage, Chateaubriand fera de l’écriture la motivation même de son déplacement [...]. D’autre part, ce qui désigne en propre le récit de voyage à l’orée du Romantisme, c’est le remplacement d’une économie descriptive orientée vers le l’objet, au profit d’une économie narrative fondée sur le sujet, ou encore le passage d’un inventaire du monde à un usage du monde qui accorde au moi du voyageur scripteur une autorité régulatrice jusqu’alors insoupçonnée. Cette dimension subjective Chateaubriand la poussera jusqu’à ses limites [...]. (Le Huenen, 2006 : 226-227)

En el contexto hispánico, también Alburquerque-García (2006; 2011) insiste en la literaturidad de muchos relatos de viajes, en el cambio de rumbo que éstos sufrieron en el siglo XIX y se centra en dos otras características del género: la paratextualidad y la intertextualidad, que no nos parecen en absoluto menores.

Asimismo, la distinción entre la literatura de viajes ficcional y factual requiere especial atención. El componente factual, es decir, el tránsito real por una topografía

---

<sup>112</sup> En *Quimera. Revista de literatura*, nº298, 2008, pp. 33-39.

concreta y el testimonio del autor sobre dicho desplazamiento sería lo que distinguiría al “relato de viajes” de “las novelas de viajes”, las cuales se adscriben al ámbito de la ficción literaria (Albuquerque, 2011: 21). Ambas modalidades son posiblemente las dos grandes manifestaciones de la literatura de viajes, siendo esta por definición narrativa (Barrientos, 2011)<sup>113</sup>. Y, sin embargo, difiere en la exclusividad de la narración –no tanto en su evidente predominio– como forma representativa de la literatura de viajes. A este respecto, Albuquerque-García o Carrizo Rueda apuntan a la literaturidad que se puede apreciar en algunos relatos de viajes, es decir, la presencia de un imaginario textual que organiza la sucesión de hechos narrados:

Situaciones de riesgo narrativo", "clímax y anticlímax" son fuertes operadores formales del nivel de la literaturidad de los cuales carecen la "guía" o el "itinerario" y que, por lo tanto, los separan del relato de viaje, a pesar de evidentes afinidades. (Carrizo Rueda, 1994: 124)

Asimismo, la autora apunta a las crónicas y biografías históricas como manifestaciones textuales que operan en una dualidad entre lo factual y lo literario:

Indudablemente, es imposible aprehender tal carácter si no se atiende a su constitución bifronte, a la inescindible conjunción de lo documental con una serie de rasgos que se reconocen como propios de la literaturidad. Pero además se plantea otro problema. Géneros como las crónicas o las biografías históricas también presentan éste carácter dual. (Carrizo Rueda, 1994: 105)

Resultaría erróneo ignorar el aspecto estético de la narración del relato y la presencia, en mayor o menor medida, de una subjetividad que se entrelaza con lo documental al inscribirse en el ámbito de lo literario.

Y es que, para comprender la verdadera amplitud del término, se debe destacar su carácter fronterizo, la convivencia de distintos géneros literarios y la convergencia de múltiples manifestaciones textuales en su trayectoria histórica. La crónica, el diario de viajes, la correspondencia, incluso el cuento y la novela, son ejemplo de la diversidad y el carácter interdisciplinar de este género que, además, se quiere autobiográfico según se

---

<sup>113</sup> “Dicho sin contemplaciones, la literatura de viajes es por definición narrativa y por tanto no puede ser teatral”, Barrientos García, José Luis (2011), “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”, *Revista de Literatura* 73 (145): 35-64, DOI: 10.3989 / revliteratura.2011.v73.i145.251.

desprende de las definiciones de las que partimos. Todos son, en efecto, tipológicamente narrativos y constituyen la mayor parte del corpus de literatura de viajes. La narración de un viaje se realiza a menudo desde la memoria y, en el preciso instante en el que ingresa en el campo de la literaturidad, nos hallamos ante un texto imaginado –que no imaginario–, cargado de figuras retóricas, anáforas, metáforas, elipsis, paisajismo... En definitiva, con una retórica del viaje que transforma la “imagen real” en una “realidad artística”, una imitación de la realidad que trata de representarla con mayor o menor fidelidad, pero que no deja de ser, al fin y al cabo, una reproducción. A este respecto, señala Ángela Rosca: “el libro de viajes no representa simplemente un duplicado del modelo real [...]; la producción de un discurso de viaje, igual que la de cualquier texto literario, requiere creatividad e ingeniosidad.” (2006: 25). De igual modo, Rubio Martín considera que la actual literatura de viajes es como “una caprichosa yuxtaposición de espacios depositados en la profundidad del tiempo que la memoria invoca, lo cual convierte el viaje hoy en “la escritura de la memoria”. (2011: 66)

Esta “escritura de la memoria” puede ser rastreada hasta el siglo XVIII<sup>114</sup>, aunque como se ha señalado es la experiencia de lo subjetivo en el relato de viajeros románticos del siglo XIX lo que supone un antes y un después en el género de la literatura de viajes. Resulta evidente en estos la idealización del desplazamiento por parte del sujeto viajero, así como su construcción del discurso de viaje desde la memoria de modo que la objetividad de los “relatos de viaje” se debe analizar cuidadosamente debido a la literalidad y los juegos de la memoria y la nostalgia.

Es razonable así, pues, considerar que el viaje viene unido irremediamente a la memoria, incluso en los relatos o diarios de viaje cuyos acontecimientos son, al fin y al cabo, rememorados y transmitidos por el viajero que los ha vivido a un tercero ausente, el lector. No hay una inmediatez de la escritura –ni siquiera en las cartas–, pues la escritura del viaje se realiza siempre a posteriori.

---

<sup>114</sup> Escritores como Rousseau hicieron hincapié en el significativo papel que juega la memoria en el relato de un viaje. En sus *Rêveries du promeneur solitaire* (*Ensoñaciones de un paseante solitario*), el autor hace referencia a los “recuerdos imperfectos” que surgen al rememorar ciertos aspectos de sus viajes pasados y a las lagunas mentales que rellena con detalles imaginados como souvenirs: «J'écrivais mes Confessions déjà vieux, & dégoûté des vains plaisirs de la vie que j'avois tous effleurés & dont mon cœur avoit bien senti le vide. Je les écrivais de mémoire ; cette mémoire me manquoit souvent ou ne me fournissoit que des souvenirs imparfaits & j'en remplissois les lacunes par des détails que j'imaginois en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étoient jamais contraires ». Rousseau, Jean-Jacques (1782). *Les rêveries du promeneur solitaire* in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 10, in-4°, p. 29.

Como conclusión de esta breve aproximación a la compleja clasificación y definición de la literatura de viajes, considero que el viaje se tematiza<sup>115</sup> al entrar en el campo de lo literario y que la experiencia factual pasa a ser en mayor o menor medida subjetiva, pues su narración siempre dependerá de la posición del sujeto viajero frente a la alteridad, frente al espacio del Otro y frente al Otro mismo.

Debemos convenir que en ciertos relatos de viaje en prosa la función poética del lenguaje acaba igualando a la referencial, cuando no imponiéndose a ella. El carácter estético del lenguaje es innegable en *Ecuador. Journal de voyage*, de Henri Michaux (1929) en el ámbito francófono o en *Impresiones y paisajes*, de Federico García Lorca (1918), en el ámbito hispano. ¿Y qué decir de los relatos de viaje en continuo diálogo con las fotografías que, lejos de ilustrarlos, son parte de la narración misma? A estas alturas no parece baladí, pues, preguntarse si podría hablarse de una poesía de viaje, cuestión sobre la que la crítica “pasa de puntillas”: A partir del análisis de la obra poética mistraliana intentaré aportar mi particular punto de vista.

En los últimos años se ha aludido a la exclusión sistemática de la lírica por parte de la crítica en los estudios sobre el viaje, algo que Romuald–Achille Mahop (2015) aborda en sus “Apuntes para una poesía de viajes” y que, considero, merece ser discutido en estas páginas. El autor señala como principal motivo de la exclusión de la poesía la escasa presencia del “componente factual”, es decir, de la objetividad propia de la narrativa de viajes frente a la subjetividad de la lírica, algo que sorprende ya que “el predominio de lo factual sobre la ficción se relativiza cada vez más debido a la imposición de la subjetividad del escritor viajero a la experiencia objetiva.” (Mahop, 2015: 35).

Un segundo estudio sobre las relaciones entre poesía y viaje que merece ser mencionado es el de Ángela Fabris, “Impresiones y paisajes en García Lorca: el viaje interiorizado”, que ya desde el principio incluye la ópera prima de García Lorca en el género apodémico: “es la única huella del enfrentamiento del granadino con la literatura de viaje” (2008: 161), para insistir unas líneas más atrás en lo que considera una “aportación directa en el mundo de la literatura de viajes” (2008: 162). El ‘viaje’ de Lorca eran en verdad diversos viajes realizados entre junio de 1916 y agosto de 1917 por Castilla y León, Andalucía y Galicia, además de sendas estancias en Baeza y Burgos.

---

<sup>115</sup> “La aproximación de la crítica moderna al problema del viaje es una aproximación a un tema. Ortega añadiría a esto que es una aproximación a un tema que se agota [...] La dimensión estética radicaría bien en el tratamiento que el tema recibe.” (Beltrán Almería, 2007: 102)

Se trata de una serie de “cuadros estáticos” en prosa poética, sin que en ningún momento, señala Fabris, se muestre un recorrido lógico ni apuntes sobre el desplazamiento, sino que está compuesto de:

una serie de cuadros fuertemente estáticos que se suceden los unos a los otros, sin ninguna conexión manifiesta. Por estas razones no se puede, además, hablar de un viaje cerrado en si mismo, dado que el autor parece haber borrado cualquier tipo de periplo lógicamente organizado con un principio, un desarrollo y un regreso. Así que, en el texto, el soporte otorgado por los elementos tópicos de un relato de viaje es muy reducido (Fabris, 2008: 167)

Sin embargo, hay poemas que escapan a esta afirmación, como el titulado “El viaje”; por otro lado, la autora se apoya para su inclusión en la literatura de viajes en otras constantes del género que se han señalado: se trata de un texto testimonial sobre un viaje realmente realizado, escrito a posteriori, en el que claramente domina la modalidad descriptiva o, mejor dicho, poético-descriptiva, sin olvidar la identificación entre autor, narrador y viajero.

### **3.2. El tema del viaje en la obra poética de Gabriela Mistral.**

Analizaremos en este apartado el tema del viaje en la poesía de Gabriela Mistral, tema o motivo tan presente que parece actuar como eje vertebrador de su obra poética. En esta línea, Pérez Villalón habla del viaje como “columna vertebral” de los “Recados” mistralianos, crónicas escritas desde el extranjero con las que la autora se aventura en el ámbito periodístico, aunque sería más adecuado considerarlas como un conjunto de reflexiones y meditaciones personales sobre la propia patria y el acto de viajar. Este tema, el del viaje, articula no sólo estos “fragmentos” a modo de reflexiones, sino que también cruza su poesía, “definiendo un lugar de enunciación incierto, movedizo, nómade, a la vez que anclado en el recuerdo y la nostalgia” (Pérez Villalón, 2004: 52). Asimismo, Olea apunta a Mistral como “un sujeto social y plural, autodiseminado en distintas zonas geográficas [...] Errancia y heterogeneidad constituyen un signo de la experiencia biográfica de Gabriela Mistral” (2004: 51).

La experiencia de lo extranjero en Mistral es dislocante en sí misma y se enuncia desde la diferencia con la alteridad, por lo que resulta irremediable la construcción en su obra de un Yo inestable, complejo y desarraigado que se comprende siempre en oposición al Otro. Esta experiencia del viaje subraya la imposibilidad de una sola visión del mismo al analizar su obra, de igual modo que resultaría erróneo hablar de una única identidad, estable y definida en Gabriela Mistral.

Es necesario, pues, aproximarse con cautela a la poesía mistraliana y analizarla teniendo en cuenta tanto el nomadismo que caracterizó su vida como el desarraigo que permeabiliza e impregna sus versos. El particular y ecléctico estilo de Mistral se aleja de los cánones y complica la delimitación de los temas tratados, entre ellos, el del viaje. Desde el punto de vista crítico, analizar el movimiento en sus poemas se vuelve imprescindible para ser capaces de atisbar la importancia del viaje en su obra poética, ya que “en el tránsito lo esencial es el movimiento y este deviene un medio de percepción” (2006: 53).

Así, pues, es evidente que tanto la fugacidad del movimiento de algunos de sus poemas como la errancia y el vagabundaje que construyen un sujeto poético alienado y dislocado, eternamente extranjero, propician la yuxtaposición de imágenes cambiantes y escenas desarticuladas, que se trasladan como el propio viajero. No es extraña la omisión de ciertas partes del viaje en algunos de sus poemas: encontramos “saltos” — elipsis— en el espacio que nos transportan de un lugar a otro, algo que podría suscitar el cuestionamiento del viaje como tema al estar ausentes ciertas partes de su estructura como el trayecto o la llegada

Aun así, considero que el viaje ostenta un papel protagonista frente a otros subtemas, pese a que en ocasiones no hay referencia al camino entre los dos puntos, el de partida y el de llegada —recordemos que, en ciertos tipos de viaje como el exilio, el esquema natural del mismo se rompe al estar ausente el retorno. Estos poemas se caracterizan por sus detalladas descripciones tanto de las impresiones del sujeto viajero como de las particularidades del paisaje. Asimismo, se pueden apreciar alusiones constantes al desplazamiento pues el léxico del viaje es rico y variado: topónimos, verbos de movimiento como “caminar”, “andar”, “llegar” y otras voces como “sendero”, “ruta” o “camino” están muy presentes en los versos mistralianos.

De este modo, tanto los poemas que contienen un evidente componente factual — aquellos que describen y aluden a lugares a los que Gabriela Mistral se desplazó en vida— como los que construyen un viaje imaginario, un regreso ficticio a la patria,

pueden, en mi opinión, ser considerados dignos objetos de estudio de la literatura de viajes, pese a no ser piezas narrativas.

A continuación, se examinará el tema del viaje a lo largo de la obra poética mistraliana en cualquiera de sus manifestaciones temáticas, bien sean simbólicas o factuales, y su evolución desde su primer poemario, *Desolación*, hasta *Lagar II*, excluyendo *Poema de Chile* que será analizado con detalle en su correspondiente sección. Se atenderá así pues, a aquellos poemas en los que prevalezca, en primer lugar, el movimiento (descripción de un trayecto, alusión a un desplazamiento, ...) y en cuyos versos podamos rastrear algún tipo de componente factual –ya sea por medio de topónimos u otros indicadores poemáticos como el título, la fecha o la rúbrica. En cuanto a estos, nos acogemos a la definición de Arcadio López-Casanova, que denomina indicadores poemáticos a las indicaciones que sirven como “vectores primarios o signos de guía hacia las claves del universo representado” (1994: 13), siendo el título uno de los más significativos. Este, por ejemplo, puede convertirse en “un indicador catafórico, pues anticipa notas de referencialidad del universo imaginario” (2013: 42).

Por último, se tratará de aportar una visión general previa a las conclusiones sobre el tema del viaje en la poesía de la autora y la relación que este establece con la construcción identitaria del sujeto poético, al que se atenderá en los próximos capítulos.

En *Desolación* (1922) el tema del viaje aparece de forma esporádica, casi anecdótica, en topónimos que nos remiten a una geografía añorada o alabada (“Envío”, “Ixtlazihuatl”) o como un catalizador de la acción poética, que da lugar a una marcha y un camino, pero en el que no se alude a la partida ni a la llegada, quedando así incompleto el esquema de viaje propuesto por Giovanni Gasparini (1998: 34). Dicho esquema establece tres grandes etapas que pueden variar ligeramente en casos únicos como el exilio o el destierro, pues se excluye en ellas el regreso del individuo y se desnaturaliza, así, la estructura base del viaje. El esquema, en líneas generales, sería el siguiente:

- A. Partida - viaje efectivo (tránsito) - llegada con retorno al punto inicial.
- B. Partida - viaje efectivo (tránsito) - llegada sin retorno al punto inicial.
- C. Partida - viaje efectivo - continuación indefinida del viaje sin llegada ni retorno.

El tipo de viaje C, sin llegada ni retorno al punto inicial, lo hallamos en el poema “El encuentro”. El dinamismo de estos versos, propiciado por una serie de léxico que induce movimiento (“le he encontrado”, “iba sola”, “siguió su marcha”), configuran la creación de un espacio de encuentro místico entre la viajera y Dios. Este espacio bien podría considerarse un punto intermedio del viaje efectivo, pues abre el poema diciendo: “Le he encontrado en el sendero”, y continúa hablando sobre el trayecto en el que la viajera “iba sola y no temía”.

Pese a ello, la temática de este poema no radica tanto en la descripción de un viaje —apenas hallamos elementos descriptivos ni trazas de paisajismo— como en el encuentro fortuito con un individuo que anda cantando, y que bien podría ser considerado materia alucinada, más que divina: “Siguió su marcha cantando / y se llevó mis miradas / Detrás de él no fueron más / azules y altas las salvias / ¡No importa! Quedó en el aire / estremecida mi alma” (37.).

En este poema el viaje caminado, por senderos, vuelve a centrarse en el trayecto, y a alejarse de lo factual para configurar una estética particular, un simbolismo ascético de catarsis y éxtasis que nos aproximan vagamente al ámbito de la mística. En última instancia, el viaje actúa aquí como metáfora. Por otro lado, debemos aludir a “Canciones en el mar”, un conjunto de tres pequeños poemas cuyo nexo de unión es una expedición marítima en la que se embarca una viajera doliente. Este trayecto se aproxima de forma más paradigmática a la tipología del viaje y se categorizaría como un tránsito tipo C en el esquema Gasparini (hallamos una partida y un trayecto indefinido, sin llegada ni retorno aparente).

Resulta muy interesante en estos versos el uso del “yo” en contraposición a la perspectiva colectiva de los viajeros:

Buscando voy en tu oleaje vivo  
Dulzura de rodillas.  
[...]  
Entre la carga de los rojos frutos,  
entre tus jarcias vívidas  
y los viajeros llenos de esperanza,  
llevas mi carne lívida. (65)



La voz poética se autoexcluye del grupo de “viajeros llenos de esperanza”, marcando así el tono melancólico y negativo de este viaje, aparentemente no deseado pues es calificado como la “marcha tremenda” de quien deja atrás los rostros queridos:

Los rostros que yo amo, los míos,  
quedaron atrás,  
y mi alma los teje, los borda  
encima del mar. (66)

Y mi alma quisiera la marcha  
tremenda quebrar,  
¡que todos los rostros que amo  
se quedan atrás! (67)

En los versos de estas “Canciones” se alude al desplazamiento con verbos de movimiento en presente que describen acciones dinámicas, como la del barco a la vez cercano y lejano, real y onírico, como se desprende del hermoso oxímoron: ¡Qué lento que abarca su barco / y vuela fugaz!” (67). Incluso encontramos un breve diálogo entre la voz poética y un viajero, algo que establece un cierto dinamismo en los versos y sitúa de nuevo la travesía en la frontera entre lo real y lo irreal, en el terreno de lo metafísico: “El viajero de proa me dice: / ¿Qué vas a buscar / si en la tierra no espera la dicha? / ¡No sé contestar!” (67).

En todo caso la descripción del viaje es circunstancial y prevalece en estas canciones la poetización del trayecto. Hay una escasa descripción de la marcha, la partida o la llegada, componentes intrínsecos del viaje a los que meramente se alude de forma referencial. Esta poetización se infiere, además, de forma significativa mediante el título del poema, “Canciones en el mar”, y dos de sus subtítulos: “Canción de los que buscan olvidar” y “Canción del hombre de proa”, pues el término “canción” nos sitúa en el territorio de la oda y la alabanza, no tanto en el del desplazamiento. El viaje en sí pierde protagonismo y se convierte en un tema subordinado al del dolor, la pérdida y el olvido, la tríada temática que marca, indudablemente, la materia de *Desolación*.

Continuando con esta aproximación al espacio del poema y del viaje en *Desolación*, debemos hacer referencia a “Paisajes de la Patagonia”, que debe considerarse una descripción de la naturaleza y la geografía de la región de dicho

nombre, situada en la zona más austral del Cono Sur de Sudamérica y que comprende territorios de Chile y Argentina. El paisaje, sin embargo, está subordinado a la intimidad de la voz poética: los versos vienen marcados por una exacerbación religiosa y un sentimentalismo que se vuelca en la naturaleza y lo subordina a la subjetividad interior. De igual modo, en “La montaña de la noche” el interior íntimo se vuelca, de nuevo, hacia el exterior y construye un paisaje subordinado a la expresión de la intimidad dolorosa, que cambia y se transforma. El entorno natural se convierte en un mero lienzo en el que el sujeto poético se dibuja, se deshace, volcando sus emociones en el escenario y convirtiéndolo en un elemento ligado a la más pura subjetividad, a diferentes lugares que sugieren el desplazamiento (cumbre, ciudad, desfiladeros, mar). Hundidos en la espesura de la noche, los “desfiladeros” parecen pertenecer al reino de los muertos, trasladan al lector a un tiempo y un espacio míticos, primigenios.

Me va ganando el corazón el frío  
de la cumbre cercana. Pienso: acaso  
los muertos que dejaron por impuras  
las ciudades, elijan el regazo

recóndito de los desfiladeros  
de tajo azul, que ningún alba baña,  
¡y al espesar la noche sus betunes  
como una mar invadan la montaña! (77-78)

Más evidencias de esta subordinación del yo poético al paisaje se hallan por ejemplo en “Otoño” e “El Ixtlazihuatl”. En el primero, se deduce un desplazamiento (“a esta alameda muriente / he traído mi cansancio”), pero, otra vez, la naturaleza se encuentra al servicio de la expresión íntima, del dolor y de la angustia. El cansancio de la voz poética convierte la alameda en un páramo desolado, y se establece una alegoría entre el otoño y la decadencia del paisaje con la vejez y la muerte (“en mis sienes la hojarasca / exhala un perfume manso / tal vez morir solo sea / ir con asombro marchando / entre un rumor de hojas secas”). De igual modo, “El Ixtlazihuatl” se establece como un canto al paisaje americano muy distinto a aquellas odas de *Tala* y *PdCh*, en las que impera un entusiasmo vital y se establece la sacralidad de la naturaleza

frente a la subjetividad y pasividad de la misma en *Desolación*, siempre al servicio de la intimidad. El paisaje deja de ser descriptivo para convertirse en un elemento espiritual:

Más tú la andina, la de greña oscura,  
mi Cordillera, la Judith tremenda,  
hiciste mi alma cual la zarpa dura  
y la empapaste en tu sangrienta veda.  
Y yo te llevo cual tu criatura,  
te llevo aquí en mi corazón tajeado,  
que me crié en tus pechos de amargura,  
¡y derramé mi vida en tus costados! (82)

En conclusión, *Desolación* es una obra en la que abunda la melancolía dolorosa y la imagería bíblica, que se construyen como expresión pura de otros temas como el abandono y el olvido. La naturaleza está sujeta a la expresión de la intimidad dolorosa: cambia y se transforma según la inmensidad íntima de la voz poética. Asimismo, cabe destacar un cierto atisbo del tema viaje en cuanto a que el mismo poemario podría ser considerado una especie de peregrinación durante la cual se cuestiona la propia fe y el silencio del Dios aclamado.<sup>116</sup>

En *Tala* (1945) se aprecia una presencia mayor del tema del viaje más allá del simbolismo. Encontramos en este poemario diversos tipos de desplazamientos: trayecto onírico en “La Fuga”, poema que abre la obra con una reflexión metafísica sobre la muerte de su madre; peregrinaje en “Nocturno del descendimiento” y en “Gestos”, y ruta marítima en “Memoria divina” y “Agua”. Todos ellos son travesías ficticias en las que el viaje, pese a estar presente, pierde su trascendencia frente a otros temas más relevantes para la adecuada lectura e interpretación de los versos. Temas como la(s) ausencia(s)—de patria, de fe, incluso, de cuerpo— vertebran la obra y convierten al viaje en una suerte de estética idealizada que sirve como telón de fondo.

Así, en poemas como “Mar Caribe” y “Tamborito panameño”, cantos cargados de topónimos (Puerto Rico, Filipinas, Panamá), regionalismos (tamborito, quebracho, venadería), culturalismos (hosanna), el tema principal es la revalorización de la figura del indígena y una defensa de la tierra, cultura e historia latinoamericana.

---

<sup>116</sup> “Ahora que llego, huérfana, tu zona por señales / confusas rastreando / Tú no esquives el rostro, Tú no apagues la lámpara / ¡Tú no sigas callando!” (“Tribulación”, 2019: 46)

*Tala* es considerado por la propia autora como un “libro de versos de diez años”<sup>117</sup>, una obra fragmentada “como de partes diversas y aún opuestas”<sup>118</sup>, que se construye como una red de ausencias interrelacionadas entre sí durante los años de viajes diplomáticos y exilios políticos en el continente europeo. Es clara, pues, la presencia subyacente del viaje en sus páginas; pese a no ser tan evidente como el viaje ficticio de *PdCh*, con su ruta concreta y sus viajeros, hallamos en *Tala* una especie de memoria de viaje, especialmente en la sección “Saudade”. Al respecto, apunta Mistral en sus notas al poemario:

Sin empacho encabezo una sección de este libro, rematado en el dulce suelo y el dulce aire portugueses con esta palabra Saudade. Ya sé que dan por equivalente de ella la castellana "soledades". La sustitución vale para España; en América el sustantivo soledad no se aplica sino en su sentido inmediato, único que allá le conocemos. (Mistral, 2017: 244)

“País de la ausencia”, escrito durante la estancia de Mistral como cónsul en Portugal entre 1935-1937, y “Extranjera” pueden ser considerados reflexiones sobre el viaje y el sentimiento de alteridad que experimenta el emigrante al abandonar su hogar, al establecer relaciones interpersonales con el Otro y las dificultades de inscribirse en un nuevo espacio sociocultural. No olvidemos que la alteridad que cambia la perspectiva del Uno por el Otro y que supone uno de los motivos privilegiados del relato de viajes, tal como se desprende de la definición de Roland Le Huenen con la que abrimos este capítulo. Uno de los mayores exponentes de esta alteridad es la asimilación de la lengua extranjera, algo que se aprecia en los siguientes versos:

Vivirá siempre entre nosotros ochenta años,  
pero siempre será como si llega  
hablando lengua que jadea y gime  
y que le entienden solo bestezuelas.  
Y va a morir en medio de nosotros,  
en una noche en la que más padezca,  
con solo su destino por almohada,  
de una muerte callada y *extranjera*. (177)

---

<sup>117</sup> Carta de Gabriela Mistral a E. Puga, 1936 en 2009: 21.

<sup>118</sup> Ídem.

La extranjera del poema es extranjera porque sigue hablando su lengua materna, una lengua que solo entienden “bestezuelas” y que le impide integrarse en el nuevo núcleo social (por ello está “en medio de”, excluida de “nosotros”). La importancia del habla y de la lengua no sólo como método de comunicación sino de integración del emigrado se subraya en el último verso, pues su muerte será callada, al no ser comprendida, y extranjera, adjetivo intrínseco a su experiencia.

En este poema se observa, pues, una clara imposibilidad de asimilación cultural: el sujeto poético, al borde de la muerte, sigue siendo un extraño para sí mismo y los otros, a pesar de haber pasado una vida entera en tierras extranjeras. La lengua “bárbara”, árida a los oídos, y el jardín en el que cultiva plantas de su antiguo hogar, que no crecen, subraya esta alteridad irremediable para el eterno forastero.

Igualmente, “País de la ausencia” nos traslada a la tierra con la que el extranjero establece una compleja relación de pertenencia y desarraigo. La tierra es reflejo de la patria perdida —de ahí el título, “país de la ausencia—, pero, a la vez, se va construyendo como un nuevo espacio de inscripción: “Me nació de cosas / que no son país / de patrias y patrias / que tuve y perdí”. (176)

La melancolía e idealización del país de origen (“No echa granada / no cría jazmín / y no tiene cielos / ni mares de añil”) así como la mención del “país sin nombre”, que se repite en los últimos versos de la segunda y última estrofa (“nombre suyo, nombre / nunca se lo oí / y *en país sin nombre / me voy a morir*”) sugieren, de nuevo, el tema de la alteridad y la imposibilidad de asimilación cultural: el sujeto poético trata de reconstruir el hogar perdido evocando un trayecto que conduce de la cordillera al huerto y a la isla, del oro a lo azul, de lo desperdigado a lo unido:

Perdí cordilleras  
en donde dormí  
perdí huertos de oro  
dulces de vivir  
perdí yo las islas  
de caña y añil  
y las sombras de ellos  
me las vi ceñir  
y juntas y amantes  
hacerse país. (176)

El retorno imposible a la patria perdida suscita una recreación de ese espacio ausente en un nuevo “país sin nombre” que existe en una frontera entre lo propio y lo ajeno pues es país, pero no es nombrado.

Podemos encontrar más reflexiones sobre el sujeto viajero, representado en los versos de Mistral siempre desde la alteridad, la pérdida y la ausencia, en “Cosas”, poema en el que impera la presencia del exilio como temática principal y la dislocación, el estar-y-no-estar en un lugar irremediamente ajeno:

Pienso en umbral donde dejé  
pasos alegres que ya no llevo,  
y en el umbral veo una llaga  
llena de musgo y de silencio.

Viene un aroma roto en ráfagas  
[...]  
Me vuelve niños los sentidos;  
le busco un nombre y no lo acierto,  
y huelo el aire y los lugares  
buscando almendros que no encuentro. (183)

La memoria del hogar perdido regresa al sujeto viajero, que busca su origen en un espacio fuera-del-lugar. De nuevo, nos encontramos ante el silencio como manifestación de lo ausente (el hogar) y ante la significativa acción de nombrar, del habla, de la lengua como particularidad de lo real, pues algo no existe a menos que se le nombre.

Por otro lado, en “Adiós” y “Gracias en el mar” se nos presenta una sentida despedida antes de comenzar un viaje por mar sin especificar destino ni trayecto, mientras que en “Ausencia” se reflexiona sobre la desaparición total del cuerpo y de la memoria durante la marcha (“Me voy de ti con tus mismos alientos: como humedad de tu cuerpo evaporo / Me voy de ti con vigilia y con sueño / y en tu recuerdo más fiel ya me borro / Tu entraña fuera, y sería quemada / en marchas tuyas que nunca más oigo” (193).

De nuevo, nos encontramos ante una serie de reflexiones sobre el viaje, en diversas ramificaciones temáticas: la alteridad, la marcha, el exilio, la patria. Todos

estos subtemas se utilizan para construir un espacio poético de expresión identitaria. Y es que, en última instancia, el viaje en *Tala* se entiende desde la memoria y se vincula de un modo más significativo con la construcción de la compleja identidad mistraliana que con la mera descripción de un trayecto, algo a lo que se atenderá en el apartado correspondiente.

A medio camino entre la memoria de viaje y el trayecto se encuentran los “Recados”, poemas-carta dirigidos a ciertas personalidades cercanas a Mistral, de distinta procedencia. En ellos, se aprecia una alabanza a los países de origen y a la figura a la que van dedicados, así como a las experiencias compartidas entre poeta y destinatario. No hallamos alusión alguna a un tránsito, pero cabe prestar atención a los elementos paratextuales como los títulos de los poemas y las dedicatorias (“Recado de nacimiento para Chile”, “Recado a Lolita Arriaga, en México”, “Recado para las Antillas”, “Recado para Rafaela Ortega, en Castilla”, “Recado para Victoria Ocampo, en la Argentina) que actúan a modo de indicadores catafóricos, situándonos en un espacio geográfico real y concreto, en este caso, en los países mencionados.

Destaca especialmente como memoria de viaje el poema “Recado a la residencia Pedralbes en Cataluña”, donde la poeta se alojó en 1935. El espacio —la residencia de estudiantes de Pedralbes, en Barcelona— se (re)visita desde el recuerdo, y hallamos alusiones a la cultura catalana, a sus gentes y sus paisajes. Se describe el edificio (blanco y con cien puertas, radiante de luz) como también los diferentes paisajes que llegan a él y lo que sucede en su interior:

La casa blanca de cien puertas  
Brilla como ascua al mediodía.  
[...]  
La palma entra por las ventanas,  
El pinar viene de las colinas,  
El mar llega de todas partes,  
Regalándole Epifanía.  
[...]  
Por los patios corre, en espejos  
y en regatos la mocería. (231-232)

Es, sin duda, la pieza de los “Recados” en la que más se perfila el viaje como motivo temático, pues no solo hallamos descripciones detalladas del lugar y sus paisajes,

sino también una serie de topónimos que aluden a su estancia en Cataluña y a la isla de Mallorca, que visitó en 1925 y sobre la cual escribió dos breves textos ya revisados en el capítulo anterior: “De Cataluña es la aceituna / y el frenesí del malvasía; / de Mallorca son las naranjas; / de las Provenzas, el habla fina.” (232)



Figura 5: Gabriela Mistral (centro) junto a las estudiantes de la Residencia de Pedralbes en Cataluña, el 24 de enero de 1935.

Tal y como la poeta apunta, en sus notas a la edición de *Tala*, los recados se constituyen como una carta escrita desde la distancia, tanto cronológica como espacial, y subyace en sus versos el deje rural propio de la autora, su palabra más auténtica. “Recados”, dice Mistral, “llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural en el que he vivido y me voy a morir” (2019: 334). Una correspondencia poética, a medio camino entre la poesía y la prosa, que se establecen en ese territorio fronterizo entre lo real y la memoria, entre el individuo y el espacio que ocupa y visita y acaban confundiéndose: “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” (Mistral, 2019: 334). Juegan sus cartas y recados en *Tala* entre “el verso y por la prosa que se la disputan”, algo muy significativo si tenemos en cuenta el peso de la correspondencia o el género epistolar en la literatura de viajes y que nos acerca, de nuevo, a ese tema viaje que se codifica de forma sutil en los versos de su obra poética.



Muy semejante a los recados resulta el “Encargo a Blanca”, en *Lagar (1954)*, poema en el que domina un marcado léxico de viajes y abundantes verbos de movimiento (“venir”, “llego”, “marcha”, “Posada”, “bulto”) que consuman un desplazamiento deseado, pero todavía no realizado: “Yo no sé si podré venir / A ver si te cumplo, hermana”, al revés de lo que sucedía en “Canciones de mar” (*Desolación*) treinta años antes. Tanto el título –“Encargo” – como la dedicatoria, “A Blanca Subercaseaux”, remiten a esa correspondencia poética, en concreto, a los particulares recados mistralianos recogidos en *Tala*, nueve años antes.

“La que camina” ofrece la imagen de una mujer que vaga por el mundo, sin rumbo fijo, de la viajera incansable, de la nómada siempre en movimiento: “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” (275). La que camina se constituye como una especie de estampa, de santa patrona de los caminos que :

[...] tantos bosques y ríos ha cruzado  
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. (276)

Más expresiones del tema viaje en este poemario las podemos hallar en el poema “Patrias”, en el cual se perfila un mundo que oscila alrededor del hogar de la infancia – Montegrando– y el Mayab– nombre originario del Yucatán en la cultura maya. El indigenismo del poema mitifica los espacios geográficos mediante la idealización y configuración del hogar perdido que la extranjera añora en tierras lejanas, y al que regresa en un metafórico viaje de peregrinación:

Vamos, al fin, caminando.  
¡Montegrando y el Mayab!  
Cuesta repechar el valle  
oyendo burlas del mar.  
Pero a más andamos, menos,  
se vuelve la vista atrás.  
La memoria es un despeño

y es un grito el recobrar.  
[...]  
Leños al soltar la llama  
en mi aldea y el Mayab:  
solo estamos a dos marchas  
y alientos de donde estáis. (392)

Por último, de un modo más simbólico, hallamos en “El último árbol” el fin del viaje, de la errancia, del lagar, pues el poema da fin, también, a la obra homónima. En sus versos, la extranjera ausente, manifestación identitaria que se perfila ya en *Tala*, alcanza el fin de su vida y se confunde con el paisaje:

A veces cae a mis hombros  
una humedad o un oreo  
y veo en contorno mío  
el cingulo de su ruedo.  
Pero tal vez su follaje  
ya va arropando mi sueño  
y estoy, de muerta, cantando  
debajo de él, sin saberlo. (407)

Aquí, la naturaleza ya no se halla al servicio de la expresión intimista ni subyugada a la mirada del individuo como en *Desolación*, sino que se vuelve absoluta y absorbe el cuerpo que regresa a la tierra que le vio nacer, a los pies de ese último árbol que representa el hogar que la poeta siempre llevó a sus espaldas durante su interminable errancia.

### **3.3. Poema de Chile: el último viaje por la geografía americana.**

*Poema de Chile*<sup>119</sup> es un viaje de regreso a los orígenes, el último viaje que Gabriela Mistral legó al pueblo americano antes de su fallecimiento. Revisado por Doris Dana y publicado por la editorial Pomaire (Barcelona) en 1967, diez años después de la muerte de Gabriela Mistral, el poemario está formado por 77 poemas cuya constante es el relato de una travesía en la que se hallan imbricados fragmentos de realidad y ficción,

---

<sup>119</sup> A partir de este punto, se acortará *Poema de Chile* con las siglas *PdCh*.

de misticismo y naturaleza, y tradición americana que subyace bajo la detallada descripción de las diferentes localidades y sus gentes, de los periplos del camino, de un paisajismo casi místico. Las voces de los dos viajeros, madre e hijo, representan, a su vez, al pasado y al futuro del pueblo chileno. El viaje es, pues, una vez más metáfora de resurrección, de vuelta al hogar primigenio. Y es también viaje real, puesto que aúna los diferentes viajes por Chile de Gabriela Mistral a la manera de algunos relatos de viaje, así considerados, que son la suma de sucesivas entregas en la prensa o de viajes a un mismo lugar repetidos en diferentes ocasiones a lo largo de una vida.

La dificultad de aunar estos poemas, escritos a lo largo de veinte años, disgregados y diseminados en las notas póstumas de la poeta, es más notable si cabe al tener en cuenta la necesidad de una coherencia cronológica y geográfica del ya mencionado viaje por Chile para construir una estructura interna lógica. A esto alude Doris Dana en el prólogo a la primera edición de 1967<sup>120</sup>:

En esos veinte años fue acumulando textos, muchos de los cuales no fueron terminados y otros no alcanzaron a pulirse. Así nos encontramos con un conjunto suelto, al cual tuvimos que crearle una coherencia de estructura. Sólo sabíamos que el poema titulado *Hallazgo*, iniciaría el libro, y que el titulado *Despedida* sería su final. El resto ofrecía varios problemas. El primero, establecer una sucesión de poemas que correspondiese con la geografía de Chile, puesto que la obra constituye un viaje de ella a lo largo de su país, de norte a sur, en compañía del niño indio y un huemul. Ahora, los pájaros y plantas descritos y vivificados en los versos debían llevar también su ubicación geográfica, de acuerdo con la historia natural de Chile. Un orden especial debió cuidarse: el fenómeno de la temporalidad en estos romances. Si se trataba de una canción de cuna al huemul, debía situarse, dentro de la secuencia, en el atardecer y no en la mañana. Y en general, fue preciso mantener un equilibrio estético, para conservar la mejor calidad posible. (Dana, 1967: 02)

*PdCh* es, pues, un largo viaje compuesto por poemas-escena que se deben analizar como pequeñas piezas de un todo más complejo, un desplazamiento por el espacio que se inicia en un punto determinado de la geografía chilena, para avanzar verso a verso, paso a paso, hacia el Sur del país. La existencia de una ruta bien definida se aprecia no sólo en las construcciones textuales que aluden al camino y al transcurso

---

<sup>120</sup> Mistral, Gabriela (1967). *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.

del tiempo –“Vamos caminando juntos”<sup>121</sup>, “Seguimos la jornada”<sup>122</sup>, “Vamos pasando, pasando la vieja Araucanía”<sup>123</sup>– sino también en la presencia de un mismo sujeto poético –la madre-viajera– y su acompañante –el niño indio– que realizan juntos este viaje cuyo itinerario viene claramente señalado por una serie de marcadores topográficos. Teniendo en cuenta, además de dichas referencias geográficas, una serie de indicadores poemáticos, he trazado un recorrido aproximado al hilo la lectura de la obra, siguiendo así los vestigios de una ruta que comienza a relatarse en el poema “Hallazgo”.

En los primeros versos, la viajera, que ha descendido por “espacio y aires” de vuelta a su Chile natal, encuentra al niño al que guiará a través del territorio americano durante el resto de la obra:

Iba yo cruza-cruzando  
matorrales, peladeros,  
topándome ojos de quiscos  
y escuadrones de hormigueros  
cuando saltaron de pronto,  
de un entrevero de helechos,  
tu cuello y tu cuerpecillo  
en la luz, cual pino nuevo.  
[...]  
Son muy tristes, mi chiquito,  
las rutas sin compañero:  
parecen largo bostezo,  
jugarretas de hombre ebrio. (460)

La figura del Niño-ciervo, Ángel-ciervo y el huemulillo<sup>124</sup> simbolizan el inicio y el fin de los Incas, la esencia de la raza indígena que debe perseverar y que la madre-viajera cuida, protege y nutre de conocimientos durante el viaje. Hallamos dos voces muy distintas en este poema: la primera persona desde el punto de vista de la viajera

---

<sup>121</sup> “Hallazgo”, 2019: 460.

<sup>122</sup> “Noche de metales”, 2019: 463.

<sup>123</sup> “Araucanos”, 1967: 165.

<sup>124</sup> El huemul, o güemul en voz chilena y argentina, es un mamífero en peligro de extinción que habita sobre todo en la Cordillera de los Andes en Chile y, en menor medida, en Argentina. También se le denomina ciervo sur andino.

(“¡Tan feliz me hace la marcha!”<sup>125</sup>) y la primera persona del plural que actúa como voz y sujeto colectivo (“Llegas, llegas a nosotros / eres y no eres; callamos / y partes, sin dar, hermana / tu patria y tu nombre nuevos<sup>126</sup>”). Este sujeto plural es una característica intrínseca del americanismo de Mistral que “insiste en el lirismo del «yo» y lo combina [en *PdCh*] en una situación dramática y narrativa con un tú dialogante y un nosotros que incluye a ambos e insinúa lo colectivo.” (Tolson, 1982: 11) Asimismo, en algunos poemas se establece un diálogo entre la madre y el niño<sup>127</sup>, señalado por sus correspondientes marcadores discursivos, algo que veremos con más detalle en las siguientes páginas.

En la geografía de poemario se da una evidente mezcla de viaje físico —la narración de una travesía por parte de la viajera, de un punto A hacia un punto B— y simbólico —es decir, las alusiones al viaje desde una perspectiva alegórica. Además es posible distinguir dos grupos de poemas que denomino “poemas de evocación” y “poemas de ruta”, que deben diferenciarse durante la lectura y análisis de *PdCh* ya que, aunque en ambos se encuentran características propias del género, existe una diferencia fundamental de contenido: los “poemas de ruta” son aquellos en los que la voz poética relata la travesía de madre y niño por la geografía americana mientras que los “poemas de evocación” se construyen como una suerte de oda a un topónimo mítico de Chile (la Cordillera de los Andes, la Patagonia, el volcán Chiloé, el Aconcagua...).

En los primeros, encontramos un diálogo entre los dos protagonistas del viaje, la madre-viajera y el niño indio, un desplazamiento presente en el espacio de un lugar a otro y referencias a las penurias y eventos propios del camino, como, por ejemplo, el hospedaje, la comida, etcétera. Por otra parte, en los segundos, impera el paisajismo y la observación sobre el movimiento: el topónimo al que alude el poema es objeto de exaltación y se (re)construye en los versos mediante la memoria, pues el sujeto poético no se desplaza a ese lugar, sino que regresa a él a través del recuerdo.

Ejemplos de “**poemas de evocación**” son: “Monte Aconcagua”, “Volcán de Villarrica”, “Patagonia” y “Valle de Elqui”. En ellos, hallamos un objeto de alabanza que da nombre al poema. Como es sabido, el título es un indicador poemático indispensable para situar el tiempo y el espacio poético, especialmente en los poemas de ruta, pero también es significativa su lectura en los de evocación, pues señala de forma

---

<sup>125</sup> “Hallazgo”, 2019: 459.

<sup>126</sup> “Hallazgo”, 2019: 462.

<sup>127</sup> “—Mama, pero eso que no había / ¿cómo es que algo te decía? / —No eran palabras, con gestos / iba diciendo y diciendo... / — ¡Qué cara pones, mamá, y lloras y no es de miedo!” (1967: 123)

inequívoca el topónimo que se (re)visita. En “Monte Aconcagua”, se hallan únicamente dos referencias directas al objeto de alabanza: el título y un escueto “monte Aconcagua” en los primeros versos, al igual que sucede en “Patagonia”. En “Volcán de Villarrica” únicamente se menciona el nombre completo en el título, pues en el resto de los versos se le alude como “el Volcán” o como “Pillán”, diminutivo de Ruka Pillañ, su denominación en mapudungun. En “Valle de Elqui”, el topónimo sólo se inscribe de forma completa en el título; en el resto del poema se le alude como “el Valle”. Es, pues, importante analizar los títulos en *PdCh* como un signo catafórico que guía al lector hacia el espacio poético concreto en el que se desarrollará el poema. En los poemas de evocación, este espacio se halla inscrito en la memoria colectiva del pueblo americano, bien por su historia, bien por su relevancia cultural, motivo por el cual Mistral escoge (re)visitar los lugares más emblemáticos de la geografía chilena.

Existen, asimismo, poemas que se mueven en un territorio fronterizo entre ambas categorías, **de ruta y de evocación**, cuya distinción se hace, por tanto, difícil. En el poema “Chillán” (157) se canta a la comuna central de Chile, capital de la Región de Nuble: “la ciudad de amansaderas / curtidores y alfareros, / tiene tendones heridos / y un no sé qué de lo huérfano”. Prosigue, en sus versos, exaltando también al Volcán Nuevo, un topónimo que, de nuevo, debemos rastrear en la geografía chilena para poder reconocerlo ya que no se le nombra en el poema:

El Volcán baja a buscarla  
como quien busca su oreo.  
Pero ella, que es mujer,  
le hurta el abrazo tremendo,  
y de todo tiempo dura  
su amor sin aplacamiento. (157)

Caracteriza este poema la personificación de la ciudad, a la que se le asigna el género femenino, y el volcán, al que se inscribe como masculino, enzarzándose ambos en un juego de persecución: la ciudad, pasiva, recibe la visita del volcán, que se desplaza y se pierde en sus calles. Se le otorga, así, características antropomórficas, como la habilidad de moverse, observar y jugar, pero, a su vez, conserva carácter omnipotente y divino, pues vigila y protege a los habitantes de Chillán, en vida y en muerte:

Él juega en todas las rondas,  
vuelto niño de su tiempo.  
Da a Eduardo su romance  
y a Manuel sopla sus cuentos  
[...]  
Y se adentra  
por éste y otro pueblo  
donde un corro de mujeres  
baila bailes de su tiempo;  
y entre una y otra danza,  
nos averigua si habemos  
más pan, más leche y contento.  
[...]  
Él frecuenta a los ancianos  
y llega a los nacimientos,  
y acude a las bodas  
y amortaja nuestros muertos. (157)

Esta alabanza al Volcán lleva, aparentemente, en el ámbito de la evocación, pues no hay indicio de desplazamiento del sujeto poético. Sin embargo, en las estrofas finales, se pierde momentáneamente la tercera persona y se recupera la primera, en voz de la viajera: “Dejen que lo mire largo / en el último reencuentro, / que lo beba fijamente / hasta que imposible sea verlo / y que sus memorias vayan / bajando como en deshielo.” (158)

El sujeto poético está observando el volcán en el presente del poema, algo que remite, de nuevo, a la ruta, pues se ha realizado un alto en el camino para admirarlo. Esta mezcla de evocación y desplazamiento se acentúa si tenemos en cuenta que Chillán es la parada octava en la ruta por Chile (ver figura 5) y “Boldo”, el siguiente poema de la obra, nos sitúa en la Región de los Ríos, la novena parada del viaje, inmediatamente colindante a la comuna central.

Otro ejemplo de poema que juega entre la evocación y la ruta es “Cuatro tiempos del Huemul”. Este se construye como una oda a la figura del ciervo andino, no a un espacio geográfico como el resto, aunque sí hallamos en sus versos múltiples

referencias espaciales (Natales, Andes, la Pampa) y verbos de movimiento (“Rastreando voy tu pechada”; Me voy, forrada de noche, / paso el mar, llego a los trigos).

Habiéndome referido, así, tanto a los poemas de evocación claros –aquellos que cantan a un topónimo mítico de Chile– como a los que se debaten en un territorio fronterizo entre ambas denominaciones, me remitiré ahora a los segundos, a los “**poemas de ruta**”, que son el corpus principal mediante el cual puede trazarse el trayecto que realizan los protagonistas del poemario a través de Chile. Son, en breves palabras, poemas en los que se pueden rastrear espacios concretos mediante la lectura de indicadores poemáticos y geográficos, así como aquellos en los que los dos sujetos poéticos (la madre-viajera y el niño) se desplazan y describen los acontecimientos o impresiones acontecidas durante su viaje.

Volviendo al poema “Hallazgo”, se presenta en este el inicio del viaje conjunto. Señalando de manera un tanto elíptica un lugar concreto de la geografía chilena en los versos que siguen: “Naciste en el palmo último / de los Incas, Niño-Ciervo, / donde empezamos nosotros / y donde se acaban ellos.” (461)

Estos versos funcionan, efectivamente, a modo de indicador topográfico. Históricamente, los principales asentamientos incas en Chile estuvieron situados cerca de los ríos Aconcagua y Mapocho, siendo considerados los restos arqueológicos de Quillota, en el valle del río Aconcagua, parte del asentamiento inca más importante de Chile. Así, pues, cuando Mistral menciona “el palmo último de los Incas”, podría estar aludiendo a esa zona, algo que cobra todavía más sentido si continuamos leyendo el poema inmediatamente posterior, “Noche de metales”, en el cual los personajes viajan al amparo de los Andes, un área extremadamente cercana al Valle del río Aconcagua, como se puede observar en los marcadores 1 y 2 de la figura 6.



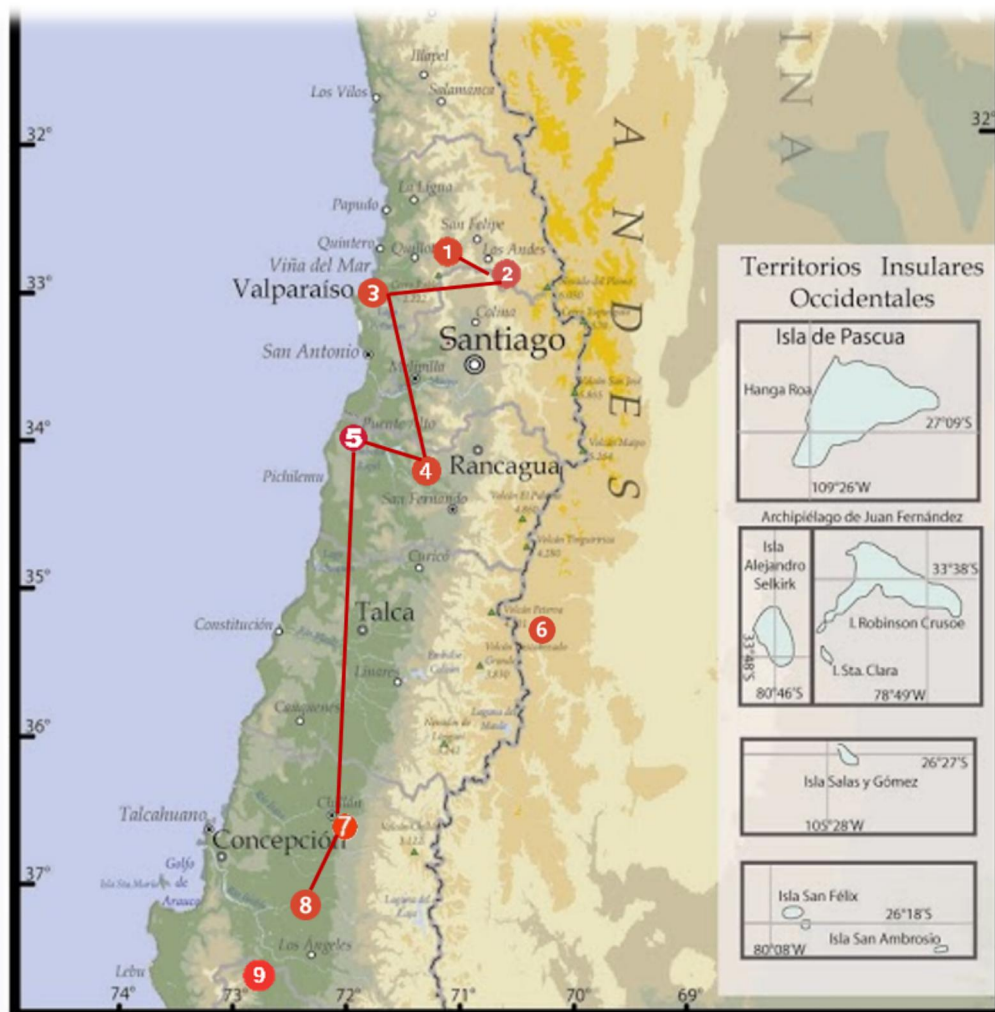


Figura 6: primera parte del recorrido aproximado de la viajera y el niño indio en *PdCh* (Quillota, Los Andes, Océano Pacífico, Valle Central, Rapel, Salto del Laja, Chillan, Región de los Ríos).128

Tal y como Doris Dana apuntó en el prólogo a la primera edición de *PdCh*, una de las mayores dificultades fue la ordenación de los poemas para que el último viaje de Mistral por su Patria y Madre<sup>129</sup> tuviera un sentido lógico, tanto temporal como geográfico. Si tenemos esto en cuenta, resulta más coherente pensar que “el palmo último de los Incas”, lugar de encuentro de los dos viajeros, hace referencia al valle del río Aconcagua dada su cercanía a los Andes —siguiente parada del viaje— y su lejanía del otro enclave de asentamiento inca, el río Mapocho, como se puede observar en la figura 7.

<sup>128</sup> El recorrido de los mapas físico políticos que aparecen en las figuras 6 y 8 han sido trazados por mí, al igual que el del pequeño mapa que se puede observar en la figura 7.

<sup>129</sup> “y arribo como la flecha / este mi segundo cuerpo / en el punto en que comienzan / Patria y Madre que me dieron” (2019: 459)



En este poema se dan claras evidencias de desplazamiento en sintagmas como “liberados caminamos”, “seguimos la jornada”, “Vamos cargando.”

Continúa el trayecto hacia “El mar” [fig. 2, punto 3] (“El Mar”) en los siguientes seis poemas en los que hallamos dos evocaciones (“Cobre, “Canción de Cuna del Ciervo”) y cuatro poemas de ruta en los que la madre y el niño dialogan sobre lo que van observando en el camino hacia su siguiente parada (“Emigración de Pájaros”, “Viento Norte”, “La Chinchilla”, “A veces, Mamá, Te Digo”).

El diálogo es, en efecto, un elemento más propio de la narración que de la lírica, algo que establece un cierto dinamismo en el universo espacial de *PdCh*: los personajes aportan, mediante sus intervenciones, datos sobre la vida, la flora y la fauna con la que se cruzan, además de ciertas anécdotas que les suceden por el camino. La descripción del viaje pasa de ser estática y mayormente descriptiva a ser fluida y construida a partir de la conversación. No se observan en este intercambio entre los personajes, los incisos o intervenciones del narrador, que usualmente van con guion largo y sin espacios en los textos narrativos, sino que el diálogo es presentado de un modo continuo, sin interrupciones ni acotaciones que orienten sobre la actitud de los hablantes. El lector camina junto a ellos, oyendo y observando lo que madre y niño experimentan, como un personaje más en su viaje.

Viene por los aires altos  
como por obra de gracia,  
cortando el azul celeste,  
la mayor "gente" emigrada.  
Vienen, vienen, los pelícanos...

— ¿Qué ves, mamá, que no veo  
y miras embelesada?

— Para que los veas, párate.  
¡Qué lindas recién llegadas!  
Son las gentes del mar último,  
pelícanos en bandadas.

— Miéntalos, mamá, ja, ja,  
ya veo ya la bandada. (27)

Muy significativa es la importancia del “nombrar” para que el niño pueda ver la fauna del paisaje que cruzan; de nuevo, Mistral recalca la importancia de la palabra para conocer, para construir una realidad y un espacio poético que se experimenta a través del habla: “Miéntalos, mamá, ya veo la bandada”.

El diálogo dota al poema de un dinamismo muy interesante; por ejemplo, la acción de reír no se indica con un verbo sino con la onomatopeya “ja, ja”, como si fuera una transcripción de una conversación real, lo cual nos traslada a ese momento presente del poema en el que se inscribe el viaje entre madre y niño. En el poema “Chinchilla” hallamos un ejemplo similar de este particular intercambio en el que, además, la sucesión de los hechos (el avistamiento, persecución y huida del animal) se relata enteramente en forma de diálogo plagado de vocativos y verbos de movimiento que contrastan con la descripción estática de los “poemas de evocación”:

—¿A quién, di, mama antojera,  
rebuscas con picardía?

—Calla, calla, no la espantes:  
por aquí huele a chinchilla.

—¡Oh las mentaba mi madre;  
pero esas tú no las pillas.  
Pero ahora es el correr  
y volar, ¡mírala, mírala!

—¿No la vez que va delante?  
¡ay qué linda y qué ladina!

—¿Qué ves, di qué se te ocurre?

—Corre, corre, ¡es la chinchilla!

—Yo veo una polvareda  
y tú como loca gritas.  
Queda atrás que yo la sigo,

suéltame que ya la alcanzo.  
¿Quién pierde cosa tan linda?  
Calla, para, yo la atrapo.  
Escapó, mírala, mírala. (33)

El diálogo es una constante en los “poemas de ruta” de *PdCh* que se repite de forma casi idéntica siguiendo el siguiente esquema: una primera estrofa introductoria, seguida de marcadores de diálogo ininterrumpidos en los que la descripción y transmisión del viaje se realiza a través de la voz de los personajes, en un tiempo presente en el espacio poético que recorren. En ocasiones, la estrofa introductoria se halla ausente y el poema comienza directamente con el marcador de diálogo. Un ejemplo lo encontramos en el poema “El Mar” que es, además, la tercera parada de la ruta:

—Mentaste, Gabriela, el Mar  
que no se aprende sin verlo  
y esto de no saber de él  
y oírmelo sólo en cuento.  
[...]  
—Échate y calla, chiquito,  
míralo sin dar palabra.  
Óyele él habla bajito,  
casi casi cuchicheo.  
[...]  
—Pero, ¿qué tiene, ay, qué tiene  
que da gusto y que da miedo?  
Dan ganas de palmotearlo  
braceando de aguas adentro  
y apenas abro mis brazos  
me escupe la ola en el pecho. (62)

La viajera, aquí Gabriela —única alusión a su nombre en *PdCh*—, y el niño han atravesado las montañas y las zonas escarpadas y han llegado al mar, un paisaje que el pequeño experimenta por primera vez. De nuevo, mediante un poema construido únicamente en estrofas marcadas con líneas de diálogo, nos hallamos ante una anécdota

de viaje que se sucede en tiempo presente ante nuestros ojos: el niño observa, primero, el mar de lejos y después se mete dentro. Todo ello se relata en la conversación que mantienen ambos interlocutores en lo que podría considerarse una poesía dialogada, en estilo directo, en la que el diálogo no es un mero pretexto que precede un soliloquio filosófico o una disertación moral al estilo de la poesía dialogada medieval<sup>130</sup> sino que cobra absoluto protagonismo en el poema, convirtiéndose en la principal vía de comunicación y transmisión del mensaje poético<sup>131</sup>.

El discurso diegético en los poemas de *PdCh* viene marcado por una disposición de sonidos asimétrica, una mezcla de versos libres con algunas rimas asonantes. El lenguaje poético de los poemas dialogados de la obra está cargado de modismos, vocativos, reduplicaciones léxicas<sup>132</sup> y otras estructuras propias de la lengua oral. La retroalimentación es imprescindible en este tipo de poemas, ya que este se desarrolla a través del intercambio entre los dos personajes-viajeros.

La voz colectiva, especialmente presente en “Hallazgo”, pero cuyos trazos podemos rastrear a lo largo de toda la obra, adquiere una significación muy importante tanto en la imagen que se construye del indio en *PdCh* como en la inscripción del sujeto identitario Mistral en su poesía.

A este respecto, el lenguaje poético de Mistral está cargado de regionalismos e indigenismos (tamboril, huemul, ocote, chiquito), mitos americanos (Tláloc, Anáhuac, Quetzalcóatl), arcaísmos (contrada, compañía), epítetos (llama cálida, nicho helado, llano verde, robles fuertes), neologismos (azoro, liberamiento) y composición de vocablos (pino-sube-cielos, Ángel-ciervo, tierras-Agar). Todo ello crea la base de un discurso esencialista y americanista que defiende la unión de las culturas latinoamericanas bajo una única voz que representaría a todo el continente, así como la recuperación del tiempo y la historia americana, rastreando la esencia común del pueblo

---

<sup>130</sup> “Procesos, preguntas, recuestas, forman parte de lo que se ha dado en llamar poesía dialogada, porque, en esencia, estas categorías poéticas se caracterizan por ser una conversación entre poetas sobre distintos asuntos: amorios, religiosos, morales, filosóficos, políticos, burlescos, etc. [...] En otros diálogos poéticos las preguntas no son más que un pretexto para mostrar cuál de los interlocutores es más virtuoso y hábil en la técnica poética.” (Ana Caiño Carballo, 2015: 26)

<sup>131</sup> Este mecanismo discursivo no es habitual en la poesía, pero tampoco resulta extraordinario: ya en el siglo XIX se popularizaron los monólogos dramáticos, en los que un personaje se dirige a un oyente implícito o explícito en el texto, siendo ejemplo de esto los monólogos dramáticos del chileno Nicanor Parra en *Cancionero sin nombre* (1937). Asimismo, es interesante apuntar la existencia de poemas dialogados en Apollinaire y su “Lundi rue Christine”, “Balada de la placeta” de Federico García Lorca, “El charmariz en el chopo” de Juan Ramón Jiménez o “Dialogo conmigo” y “Breve diálogo celestial” de Gloria Fuertes.

<sup>132</sup> Roca y Suñer, 1997: 37-64.

latino a partir de las culturas precolombinas<sup>133</sup>. Es precisamente mediante el uso y construcción de su particular habla poética que Mistral trata de crear un espacio geográfico existente, pero operativo solo en el plano imaginario, donde conviven en una oposición tensionada signos culturales e históricos de distintas naciones, incluida una coexistencia del cristianismo colonial y de un panteísmo indoamericano<sup>134</sup>.

Después del poema dialogado “El Mar”, continúa el viaje en diversas piezas que describen paisajes, flora, fauna y culturas halladas por el camino<sup>135</sup> hacia la siguiente parada de la ruta. El poema “Luz de Chile” nos sitúa en el Valle Central [fig. 2, punto 4], una zona del país ubicada en el centro del territorio que abarca desde el Chacabuco hasta el umbral del río Bío-Bío. Su clima se considera templado frente a las temperaturas más extremas del norte y del sur, propiciando la siembra de la mayoría de cultivos autóctonos de Chile, algo a lo que Mistral hace referencia en sus versos: “La luz del Valle Central / es la que nos da ardimiento, / hace ver el maizal / en muchachada que danza / y las melgas de frijoles / son un baile de muchachas”.

La personificación de la naturaleza la aproxima a la terrenidad, otorgándole características antropomórficas (“La luz viva trave sea / a donaire y devaneo / y da mirada de amante / rica de descubrimientos”), incluso designación familiar (“Hermana loca la Ruta, / Madre Luz y Padre el Viento”), aunque en una dualidad propia del estilo tensionado de Mistral se la consagra con atributos omnipotentes, propios de las divinidades primigenias, formando así parte del panteón politeísta indígena: “Ella muda el nisperal / en cargazón de luceros; / de la higuera hace matrona / inmóvil por regadora; / de cada piedra hace otra”. El americanismo propio de Mistral empapa estos versos de voces regionales como “corcoveos”, “huemul”, “frijoles”, “pergenio”, pero más allá del nivel léxico, la omnipresencia del paisaje americano y de la tierra mitificada, tanto en lo descriptivo como en su carga simbólica, les otorga un papel fundamental en el desarrollo del viaje. Esto mismo sugiere Daydí-Tolson en su lectura de *PdCh*:

---

<sup>133</sup> “Somos una curiosa raza que se ignora en la mitad de sus orígenes si no en más, al ignorarse en su parte indígena. Somos, además, pueblos que no han tomado una cabal posesión de su territorio, que apenas comienzan a estudiar su geografía, su flora y su fauna. Somos, para decirlo en una frase, gentes que tienen por averiguar su cuerpo geográfico tanto como su alma histórica” (Gabriela Mistral. *Nuestra América* 23, en 2018: 67-68).

<sup>134</sup> En relación a este conflicto identitario y su particular americanismo, Barbarovic (2018) señala cómo “El proyecto identitario que cuajaba en torno al mestizaje buscaba desplegar un manto de homogeneidad sobre la profunda heterogeneidad cultural latinoamericana, y si bien discursivamente ese manto podía ser efectivo, a la hora de transformarlo en un programa de desarrollo cultural concreto se hacía más evidente la persistencia de profundos conflictos coloniales o neocoloniales.” (Barbarovic, 2018: 85)

<sup>135</sup> Estos son: “Alcohol”, “Monte Aconcagua” (poema de evocación) y “Flores” (poema dialogado).

La naturaleza es otro personaje de la obra. Aparece considerada desde la visión primitivista de una naturaleza viva, donde cada flor, cada ser, cada brisa y curso de agua posee un nombre y una sensibilidad humanos [...] Se reconoce en esto una influencia y un motivo siempre presentes en la poesía de esta autora como lo es también el considerar a la naturaleza como una madre [...] muchas veces también una poderosa deidad que somete al hombre bajo un respeto sagrado” (Tolson, 1969: 149).

En el siguiente poema, “La Ruta”, continúa tanto esta omnipresencia de la naturaleza, que influye en el camino de los viajeros, como el propio viaje de niño y madre desde Rapel hasta el Río Laja:

¡Qué hermosa corre la ruta  
de Rapel al río Laja  
antes de que lluvia o nieblas  
la pongan bizca o cegada! (116)

Estos signos geográficos nos sitúan en Rapel [fig. 2, punto 6 ], localidad situada en la comuna de Navidad, región de O’Higgins, lugar del cual los personajes parten hacia el río Laja [fig. 2, punto 7], en la región del Bío-Bío. La ruta más directa entre ambos es de 156km. En esta ocasión no presenta ningún tipo de diálogo, pero sí detalles sobre el viaje como, por ejemplo, referencias a la duración aproximada del mismo (“Come lento, bebe lento, / que por las veinte semanas / no sabemos cortar pan”), así como lances sobre la dificultad de encontrar comida en el camino:

La mi bestiecita hambrienta  
étrese por las cebadas,  
porque vamos a pedir  
a la dueña de vacadas  
como quien cobra en el flanco  
materno, leches sobradas.  
Allégate, el indiecillo,  
coge por ti y la compañía...  
Hambre que tienes no dices  
y siempre hay que adivinártela.



Pide, que el indio no niega,  
tampoco los "caras-pálidas". (121)

Pese a que puedan parecer insignificantes anécdotas, los sucesos acaecidos durante el trayecto y la alusión a esas “veinte semanas” forman parte de la construcción del tiempo interno del poemario y, en última instancia, del viaje de *PdCh*. La instauración tanto de un recorrido concreto y reconocible como de una cronología de viaje, en la que se establece una temporalidad entre el discurso y la historia, subrayan esa continuidad que une todas las piezas del largo *PdCh*, especialmente visible en los denominados “poemas de ruta”: todos ellos son paradas y altos en el camino, ordenados de forma lógica en el espacio del universo poético de *PdCh*, que se construye como una reproducción artística de un espacio geográfico real, existente, que la propia autora recorrió en vida y que (re)visita al final de la misma, desde la ausencia y la memoria. Recordemos que, según la definición clásica del “relato de viajes” ofrecida por Roland Le Huenen, es necesario otorgar un antecedente al propio viaje, entendido como un movimiento efectivo en el espacio durante una determinada duración. Tanto en sus diarios personales, ya revisados en el capítulo cuatro, como en textos publicados en revistas literarias y periódicos, tales como el “Mapa Sonoro de Chile”<sup>136</sup>, Mistral demuestra un evidente conocimiento de la geografía chilena, así como pruebas factibles de sus viajes a las distintas regiones del país.

Así, pues, tanto lo referencial como la memoria son parte fundamental en la representación discursiva de un viaje, pues al inscribirse como texto en el campo de la literaturidad resulta casi imposible evitar el uso de ciertos recursos narrativos y estéticos cuyo objetivo es embellecer el discurso y soslayar las lagunas presentes en el recuerdo del propio viaje.

Como ya se ha apuntado, el tiempo es el eje fundamental de una historia, y la historia que Mistral desea contar con su *PdCh*, ese último viaje por la geografía chilena que dista mucho de ser figurativo, se establece en torno a una temporalidad clara y una continuidad discursiva que nos permite seguir los trazos de dicho viaje a través de sus versos.

Así, el siguiente poema es “Salto del Laja”, que nos sitúa ya en la zona del Bío-Bío y nos señala la ruta que toman los viajeros, siguiendo el propio curso del río: “Me

---

<sup>136</sup> En *Mundo hispánico*. Madrid : Instituto de Cultura Hispánica, 1948-1977 = ISSN 0027-3309. - 01 / 07 / 1949 Año II Número 16 - 1949 julio, p. 15-18

voy con el río Laja, / me voy con las locas víboras, / me voy por el cuerpo de Chile.” De este pasamos a la siguiente parada del viaje, Chillán, capital de la Región de la Nube y poema ya mencionado como una mezcla de ruta y evocación en páginas anteriores y que precede a la colindante Región de los Ríos. Esta zona no se menciona directamente en el poema “Boldo”, pero sí encontramos una pista en el propio título, indicador poemático clave, que nos remite al árbol endémico que crece en esa región particular y sobre el cual hablan los viajeros en una conversación anunciada por una breve estrofa introductoria:

Pasamos alborotados  
de una ola de fragancia.  
Demorar, mi niño, el paso,  
gozar al aire su gracia.  
[...]  
Mienten sus hojas por rudas  
que no son cosa cristiana,  
pero vuelan por el mundo  
sus hojas hospitalarias.  
Corta, ponlas en tu pecho,  
aunque son duras, son santas  
y responden al que pasa  
con su dulce bocanada. (161)

Esta estrofa resulta significativa por la presencia de verbos de movimiento, vocativos y, en suma, un diálogo indirecto en la voz poética de la viajera a su acompañante indio. Ambos acampan en el siguiente poema “Noche andina” (“Arde, palpita, conversa / la Madre Noche estrellada, / anula faenas, cuidados, / y borra ruta y jornada”), poema dialogado en el cual madre y niño charlan bajo las estrellas:

Las estrellas siguen dando  
en densa leche dorada  
sus pulsaciones ardientes  
su exigencia apasionada.  
[...]

-No deis más, que somos sólo  
un niño, un cervato y este  
atribulado fantasma.  
-Mama, no sigas hablando,  
me pones susto en el sueño. (164)

Resulta digno de mención el reconocimiento de la madre-viajera como fantasma, condición que se establece ya desde el primer poema, “Hallazgo”, pero que se repite en numerosas ocasiones en los poemas dialogados y es objeto de confusión por parte del niño indio, que a menudo cuestiona la naturaleza de la madre-espíritu, pues realiza acciones básicas como comer, dormir y beber, a pesar de estar muerta. Esta doble representación -fantasma, pero humana al mismo tiempo- evoca a la tríada cristiana cuerpo / alma / espíritu y supone una muestra más de la posición fronteriza -en este caso, entre dos mundos- en la que se inscribe el sujeto poético mistraliano: ausente, pero presente en ese estar-y-no-estar constante que va más allá de la mera concepción humana y de poeta. Daydí-Tolson señala en su estudio “El yo lírico en el Poema de Chile de Gabriela Mistral” esta trascendencia de la poeta que, en los versos de *PdCh*, se inscribe como «un ser “de sueño”, con un “cuerpo de mentira” que “es y no es al mismo tiempo” porque no teniendo materialidad “se hace y se deshace” con la absoluta libertad de los espíritus.” (1982: 18)

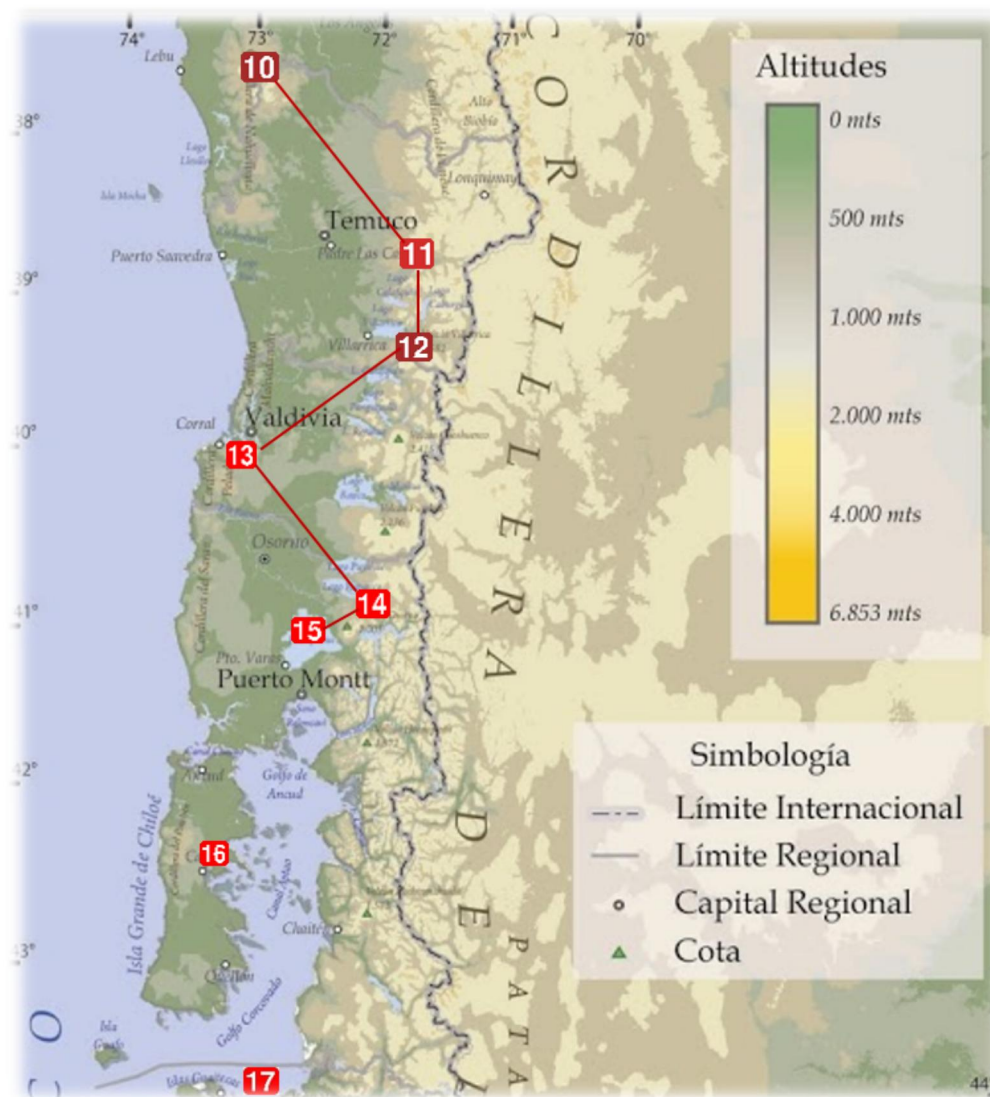


Figura 8: segunda parte del recorrido aproximado de la viajera y el niño indio en *PdCh* (Río Bio-Bío, Araucanía, Volcán de Villarrica, selva austral o valdiviana, Volcán Osorno, Lago Llanquihue, Chiloé e Islas Australes)

Volviendo a la ruta, continuamos el camino hacia la décima parada en varios poemas de evocación y otros dialogados, de entre los cuales destacan “Fuego” y “A dónde es que tú me llevas”. En el primero, ambos viajeros acampan y encienden una hoguera, alrededor de la cual el niño indio increpa a la madre por la falta de alojamiento, ya que siempre duermen al aire libre:

—Paremos donde haya gente  
y yo pido alojamiento.  
—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. (178)

La madre-fantasma le recuerda que ella no puede acercarse a ningún albergue por su condición inefable, así que el niño propone continuar el viaje que prosigue en el poema inmediatamente posterior, “A dónde es que tú me llevas”. La continuidad temática entre ambos se hace especialmente patente en la primera estrofa dialogada por el niño indio, que sigue cuestionando la ausencia de un techo bajo el que dormir y hace alusión a la reticencia de la madre de acercarse a las posadas, ya mencionada en “Fuego”<sup>137</sup>. Aunque, sin duda, lo más interesante de este poema dialogado es el cuestionamiento del viaje por parte del niño indio: “¿A dónde es que tú me llevas / que nunca arribas ni paras? / [...] Di siquiera a dónde vamos / a llegar. ¿Es en montañas / o es en el mar? Dilo, Mama.”

Estos versos revelan, por primera vez, la existencia de un punto de llegada, de un destino en el viaje por el país chileno. No se trata ya de un simple peregrinaje por tierras americanas, sino que, en efecto, existe un objetivo y un motivo subyacente en el camino de ambos personajes. Así, apunta la madre-viajera:

—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. (170)

Se subraya, de nuevo, la importancia del conocimiento primigenio –no sólo de la naturaleza, sino también de todas las culturas y pueblos conocidos y visitados a lo largo del camino–, así como el fin último del itinerario: la recuperación de la historia cultural indígena, una revalorización de la figura del indio y el mestizo, ambas claves en el

---

<sup>137</sup> “O es, di, que nunca tendremos / eso que llaman "la casa" / donde yo / duerma sin miedo / de viento, rayo y nevadas. / Si tú no quieres entrar / en hogares ni en posadas / ¿cuándo es que voy a dormir / sin miedo de las iguanas / y cuándo voy a tener / cosa parecida a casa?” (1967: 179)

americanismo de Mistral, que construye *PdCh* como un viaje de regreso a la patria, pero también como un viaje de descubrimiento.

El lugar a donde llegan continúa siendo inexacto, aunque los siguientes puntos de itinerario nos ofrecen una evidencia clara. La madre-viajera, el niño indio y su acompañante huemul llegan al río Bío-Bío, en el poema homónimo, y a la Araucanía, en “Araucanos”. En ambos se (re)construye la imagen mítica de un tiempo pasado en el presente del poema, apuntando nuevamente a esa significación de la historia cultural latinoamericana, a menudo olvidada o soterrada bajo el eurocentrismo neocolonial. En “Bío-Bío”, se alude al nombre del río, “dulce que lo llamaron / por quererle nuestros indios” mientras que en “Araucanos” se recupera la figura del mestizo o indígena, en concreto, de los originarios pueblos mapuches y pehuenches que se mantuvieron rebeldes en el territorio araucano hasta mediados del siglo XIX. Hallamos en ambos una sacralización de la naturaleza en la que la tierra y el agua se presentan como signos divinos de pleno derecho, siendo la tierra poseedora de la memoria histórica y el agua del río, caudal en constante movimiento, como claridad de espíritu:

Dale de beber tu sorbo  
al indio y le vas diciendo  
el secreto de durar. (“Bío-Bío”, 189)

Deja, la verás un día  
devuelta y transfigurada  
bajar de la tierra quechua  
a la tierra araucana,  
mirarse y reconocerse  
y abrazarse sin palabras.  
Ellas nunca se encontraron  
para mirarse a la cara  
y amarse y delectar  
sobre los rostros sus almas. (“Araucanos”, 197)

Los últimos poemas de ruta nos trasladan a la parte más austral de Chile: la visita a dos de los grandes volcanes, Villarrica y Osorno, así como el paso de los personajes por el Lago Llanquihue y la Selva Valdiviana apuntan a las etapas finales del viaje. El país se va deshaciendo en pequeñas islas cubiertas por una densa capa de

niebla, desde Chiloé hasta la Tierra de Fuego, “en donde Chile cansado / por fin de rutas y espacio / quiere morir como todos”, y es precisamente en ese punto, en el que se ha recorrido de punta a punta el territorio, que la madre-viajera, espíritu de Mistral, oye la llamada del Dueño y da fin al viaje. Se da por cumplido, así, el cometido de guiar al niño indio —representación del pasado y, a la vez, futuro del pueblo latinoamericano— a través de la memoria y el presente histórico, aunando ambos para reivindicar la necesidad de comprender y asumir el conocimiento cultural precolonial para construir una América más justa y digna, unida y propia de todos sus pueblos. En el poema titulado “Despedida”, el espíritu de Mistral apunta:

Yo bajé para salvar  
a mi niño atacameño  
y por andarme la Gea  
que me crio contra el pecho  
y acordarme, volteándola,  
su trinidad de elementos.  
Sentí el aire, palpé el agua  
y la Tierra. Y ya regreso. (243)

La trinidad elemental (agua, tierra y aire) se sacraliza<sup>138</sup>, de nuevo, y se construye como una alegoría paralela a la trinidad cristiana (cuerpo, alma y espíritu), ambas presentes en el *PdCh*, unidas en un particular sincretismo que abarca las características animistas de algunas espiritualidades nativo-americanas precolombinas y el concepto de salvación y resurrección de la tradición cristiana. Otra muestra más de la convivencia tensionada de distintas identidades culturales en el imaginario mistraliano, en este *PdCh* que se entona como canto salvador y redentor de su patria y de la propia Mistral, que halla en la escritura un modo de regreso al hogar, ese paraíso perdido de la infancia ya olvidada. No es casual, pues, la elección del niño atacameño como figuración de la inocencia perdida y su viaje con el “almita” de Mistral, ya fallecida tanto en el poema como en el momento en que su obra vio la luz. La palabra poética se convierte en la principal herramienta con la que se perfila el espacio de *PdCh*, a caballo entre la realidad, la ficción y la memoria, cruzado por estos dos viajeros tan particulares:

---

<sup>138</sup> “El Espíritu del aire, / el del metal, el del viento, / la Tierra Mama, el pedrisco, / el duende de los viñedos, / la viuda de las cañadas / y la amistad de los muertos.” (1967: 243)

un niño que debe conocer su pasado para construir su futuro y una madre en espíritu, madre de una tierra que la vio nacer, pero no regresar.

El tema del viaje aún una complejidad de subtemas, como la clase, el género, la raza, la pobreza y la injusticia social, y resulta imprescindible su análisis para comprender la significación última de la obra, pensada y planeada como un trayecto ya desde sus inicios. Al igual que su particular lenguaje poético, mezcla de voces modernas y arcaicas asentadas en el habla rural y popular que Mistral poetiza en sus versos, el viaje se encuentra indudablemente enraizado en la esencia de su poesía, desde sus tímidas manifestaciones en *Desolación* hasta la influencia de este en la producción de *Tala*, a lo largo de una década de viajes por Europa y América, y su culminación en el trayecto final, *Poema de Chile* donde el espacio referencial por donde transcurre el viaje se abre hacia un universo simbólico.

### **3.4. La simbología del espacio**

“Un mar azul poblando el espacio con sus eternos arrullos; la poesía cubriendo como un ala la morada solitaria, agreste y soñadora; todo en ella respirando, palpitando belleza, arte y ternezas”, escribía una jovencísima Mistral en *La voz de Elqui* (1905). En estas breves y tempranas líneas, confluyen los tres elementos que configuran la simbología espacial de su universo poético: el mar la poesía y la casa. A lo largo de toda su obra, la poeta nos irá desgranando una serie de espacios y paisajes que adquieren materialidad y significación en el lenguaje poético, y que configuran lo que se ha denominado “espacio del poema”.

En el caso concreto que nos ocupa, se ha abordado la relación entre los espacios desde una dicotomía interior / exterior y dentro / fuera, distinguiendo así entre espacios interiores (como las casas) y exteriores (como el paisaje), y todo lo que yace en el medio (espacios liminares, como el umbral, las puertas o los jardines). Para establecer la base de esta poética del espacio se ha tomado como base teórica el concepto de geopoética, acuñado por Michel Collot en *Pour une géographie littéraire* (2005) y el estudio de las geopoéticas materiales de Macarena Urzúa Opazo (2017). En cuanto a la simbología de los espacios, concretamente, de los paisajes elementales, se aborda desde las propuestas teóricas de Gaston Bachelard (1938, 1942, 1943, 1948, 1952).

En este capítulo se analizará así, pues, la forma en que la palabra, concretamente la palabra poética, construye, mediante una subjetividad que viene determinada por la



mirada del sujeto, el espacio del poema. Se subrayará, pues, la importancia de dicha subjetividad y de cómo este espacio poético se organiza en una “estructura de lugares”, es decir, en un sistema espacial concreto marcado por la organización dentro / fuera. En los poemas de Mistral, se establecen unos lugares-tótem que destacan sobre el resto, una serie de imágenes-metáfora que ofrecen una mirada introspectiva de la geografía espacial que configura su imaginario simbólico. Uno de ellos es la casa, que contiene en sí misma una “inmensidad íntima”, en palabras de Bachelard, una capacidad simbólica que trasciende la simple materialidad. Otro, el paisaje natural, en especial las montañas, el valle y el mar, que se circunscribe a esta espacialidad simbólica de forma fragmentada, pues la reproducción de un paisaje siempre dependerá de una mirada y voluntad particulares. En otras palabras, lo que se elige describir, contar, dibujar siempre estará sujeto a la contemplación del sujeto que observa. Aquí entra en juego una evidente subjetividad que marca el espacio del poema desde su mismo origen, ya que “el establecimiento de la idea de paisaje -según la percibimos hoy, desde la imagen y la centralidad de la mirada humana- no habría sido posible sin la concepción de la subjetividad.” (Opazo, 2017)

Creo fundamental atender, aquí, al concepto de geopoética de Michel Collot:

*La littérature est une forme spécifique de géo-graphie, une façon d'écrire le rapport à la terre qui met en crise le savoir géographique, une géo-critique ; au lieu de reproduire les données géographiques, elle les réinvente et les recrée : elle est une géopoétique. [...] On assiste donc à une convergence remarquable entre les deux disciplines, les géographes trouvant dans la littérature la meilleure expression de la relation concrète, affective et symbolique qui unit l'homme aux lieux, et les littéraires se montrant de leur côté de plus en plus attentifs à l'espace où se déploie l'écriture. (Collot, 2015 : 10)<sup>139</sup>*

Collot sugiere, tomando como punto de partida la existencia de una convergencia entre geografía y literatura, una lectura conjunta de los lugares geográficos y de las obras literarias con el fin de descifrar las relaciones simbólicas,

---

<sup>139</sup> [La traducción que sigue es mía: La literatura es una forma específica de geografía, una forma de escribir la relación con la tierra que pone en crisis el conocimiento geográfico, una geocrítica; en lugar de reproducir datos geográficos, los reinventa y recrea: es una geopoética [...] Asistimos, por tanto, a una notable convergencia entre las dos disciplinas, donde los geógrafos encuentran en la literatura la mejor expresión de la relación concreta, afectiva y simbólica que une al hombre con los lugares, y los literatos se muestran cada vez más atentos al espacio donde la escritura se desarrolla].

concretas y afectivas que se establecen entre el espacio real y el espacio imaginado. En efecto, la relación intrínseca y existente de la geografía física y del espacio simbólico de las obras literarias parece imprescindible para determinar la correspondencia entre paisaje, poesía y sujeto. Como bien anota Opazo: “el poema atiende al paisaje desde una espacialidad y temporalidad particular, que sitúa al poema, al lector y, por ende, a la relación entre este espacio retratado y el sujeto poético.” (2017) Por ello, mi aproximación al estudio del espacio del poema mistraliano se realiza desde una triple perspectiva: geográfica, simbólica y afectiva.

En líneas generales, el espacio del poema en Mistral se comprende desde un yo íntimo que se vuelca en los versos y modifica la visión de lo interior y de lo exterior. Para ello, comenzaremos con el análisis siguiendo la dicotomía espacial dentro / fuera, dejando para el final los espacios liminares que se establecen en un limbo fenomenológico entre lo íntimo y lo externo.

Así, pues, las casas de Mistral fueron numerosas y, todas juntas, constituyen un mapa que nos permite rastrear las huellas de sus viajes y residencias. La casita del Valle de Elqui, la de Victoria Ocampo, en el Mar de Plata, la “casa desahogada” de Lolita Arriaga en México, la “casa blanca de cien puertas” de Cataluña, que fue refugio para Mistral en un invierno muy duro, y la casa de Long Island, donde moriría rodeada de árboles. Estas casas múltiples se hallan imbricadas en una geografía concreta que se codifica en su poesía, creando una cartografía íntima que permite al lector desplazarse y contemplar el interior de esos lugares a través de la mirada del sujeto poético.

La imagen-metáfora de la casa fluctúa en sus poemas entre una materialidad sólida que configura el hogar de la infancia y de la patria, situado siempre en valles, como una casa perdida, recreada en el imaginario simbólico desde la memoria y la nostalgia; y una casa-cárcel que oprime y encierra, y que acaba siendo destruida por las fuerzas de la naturaleza.

La primera, la casa situada en un valle, se imbrica en el paisaje al pie de una montaña (en ocasiones nombrada, otras no) que se caracteriza como un ente absoluto, casi sagrado, que protege el hogar: “El Ixtlazihuatl mi mañana vierte; / se alza mi casa bajo su mirada, / que aquí a sus pies me reclinó la suerte / y en su luz hablo como alucinada” (82); “Y he venido a vivir mis días / aquí, bajo de tus pies blancos. / A mi puerta desnuda y fría / echa sombra tu mismo manto.” (20). Tanto el monte mexicano como la colina sin nombre bajo la que se cobija la casa poseen un valor sagrado que se corresponde con la imagen alegórica de la virgen. En el poema “Ixtlazihuatl”, leemos:

“Te doy mi amor, montaña mexicana; / como virgen tú eres deleitosa; / sube de ti hecha gracia la mañana, / pétalo a pétalo abre como rosa.” (82) mientras que en “La virgen de la colina” el propio simbolismo religioso viene marcado por el título y por la figura de la virgen que reposa en lo alto de la montaña. Dicen sus versos: “A beber luz en la colina / te pusieron por lirio abierto / y te cae una mano fina / hacia el álamo de mi huerto.” La mención del huerto y del álamo, árbol tradicionalmente funerario que evoca el sufrimiento y las lágrimas, nos traslada a un lugar del dolor que se corresponde con la expresión dolorosa propia de *Desolación*. Únicamente la colina y su virgen consiguen aportar un sentimiento de amparo que se traslada al interior del hogar: “Ahora estoy dando verso y llanto / a la lumbre de tu mirar. / Me hace sombra tu mismo manto. / Si tú quieres, me he de limpiar” (21). De un modo similar, se establece la correlación hogar-montaña en el anterior poema, esta vez, siendo el Ixtlazihuatl una personificación de la Madre-Tierra que da cobijo y amamanta al sujeto poético: “Y yo te llevo cual tu criatura, / te llevo aquí en mi corazón tajeado, / que me crié en tus pechos de amargura, / ¡y derramé mi vida en tus costados!” (83). La presencia maternal se relaciona íntimamente con la concepción de hogar, y no solo se limita a influenciar la concepción de la casa, sino que también altera la visión del paisaje exterior: “El Ixtlazihuatl con su curva humana / endulza el cielo, el paisaje afina. / Toda dulzura de su dorso mana; / el valle en ella tierno se reclina.” (83).

Resulta interesante señalar, aquí, la recurrencia de la “maternidad terrestre” que hallamos en el imaginario poético mistraliano, la imagen de la Gea o Madre-Tierra que se resignifica en un nivel simbólico como un ente absoluto que es, a la vez, madre y hogar. En “La tierra y la mujer”, Mistra escribe: “Yo le digo a la otra Madre, / la llena de caminos: / ¡haz que duerma tu pequeño / para que se duerma el mío!” (92) Estos versos configuran, ya desde *Ternura*, la imagen-metáfora de la tierra maternal que persiste en sus siguientes poemarios, como puede observarse en los versos de “Palmas de Cuba” (“Palmas reales doncellando / a medio cielo y a media tierra, / [...] si no las hallo quedo huérfana”), “Ceiba seca” (“Parada junto a mi Madre / antes que las hachas lleguen, / mascullando un santo salmo / tengo que entregarla al Fuego”) o “Cordillera” (“Cordillera de los Andes, / Madre yacente y Madre que anda”). En “Tierra”, la Madre terrestre se configura como la madre absoluta, que todo lo contiene:

Niño indio, si estás cansado,  
tú te acuestas sobre la Tierra,

y lo mismo si estás alegre,  
hijo mío, juega con ella... (174)

En lugar de dormir sobre un lecho, el sujeto poético recomienda al niño indio dormir sobre la Tierra, subrayando esa condición de hogar, pues no es sino en ese espacio íntimo, en el interior de nuestra casa, donde descansamos y reposamos. Esta Tierra, en mayúsculas, la Madre de todas las madres subvierte, sin embargo, el espacio cerrado de la casa y se configura como una entidad omnipotente que posee en sí misma toda la geografía:

Se oyen cosas maravillosas  
al tambor indio de la Tierra:  
se oye el fuego que sube y baja  
[...]  
Rueda y rueda, se oyen los ríos  
en cascadas que no se cuentan.  
Se oyen mugir los animales;  
se oye el hacha comer la selva. (174)

También contiene todas las personas, todas las vidas:

Todo lo toma, todo lo carga  
el lomo santo de la Tierra:  
lo que camina, lo que duerme,  
lo que retoza y lo que pena;  
y lleva vivos y lleva muertos  
el tambor indio de la Tierra. (174)

La “maternidad terrestre” queda evidenciada en los siguientes versos, en los que se solapan la imagen de la madre y la de la Tierra-Madre, que ofrece amparo y consuelo al hijo huérfano, volviéndose madre entera y eterna:

Cuando muera, no llores, hijo:  
pecho a pecho ponte con ella,  
y si sujetas lo alientos

como que todo o nada fueras,  
tú escucharás subir su brazo  
y la madre que estaba rota  
tú la volverás a tener entera. (175)

La capacidad simbólica de lo terrestre, sin embargo, no se limita únicamente a la figura de la Madre-Tierra, sino que abarca toda una serie de imágenes y elementos que se imbrican directamente con la configuración del hogar. Así, en la sección “Materias”, de *Tala*, hallamos una serie de poemas dedicados a los alimentos que llenan las mesas de los hogares, como el pan, la sal, las jarras de agua. Estos no actúan solo como materias anecdóticas, sino que alcanzan una categoría superior que influye directamente en el espacio poético.

En los versos de “Pan” (255), este actúa como un catalizador de un lugar lejano, el hogar de la infancia, perdido en la memoria y que se rescata desde el olor de la materia en una suerte de evocación proustiana: “Dejaron un pan sobre la mesa / mitad quemado, mitad blanco / [...] Me parece nuevo o como no visto, / y otra cosa que él no me ha alimentado, / pero volteando su miga, sonámbula, / tacto y olor se me olvidaron.”

El tacto y el olor de la materia despiertan un recuerdo añorado, un tiempo perdido de la infancia que se vierte en el espacio del poema, en esa casa vacía donde “estemos juntos los reencontrados / sobre esta mesa sin carne y fruta / los dos en este silencio humano” (256). El pan, escribe Mistral en sus versos, “huele a mi madre cuando dio su leche, / huele a tres valles por donde he pasado: / a Aconcagua, a Pátzcuaro, a Elqui / y a mis entrañas cuando yo canto.” (255) Alcanza, así, el grado de lo sublime al trascender la mera materialidad y ser capaz de transformar la casa vacía en la casa de los tres valles, en el hogar de la infancia y la juventud pasada.

De una forma similar, en el poema “Sal” la materia reposa, olvidada, sobre la mesa: “Yo voy y vengo por la casa / y parece que no la viera / y que tampoco ella me viese / santa Lucía blanca y ciega. / De la mesa viene a mi pecho; / va de mi cuarto a la despensa / con ligereza de vilano / y brillos rotos de saeta” (257). En estos versos, la sal adquiere potestad propia y se desplaza por la casa, recorriendo las estancias interiores (el cuarto, la despensa) mientras que el sujeto poético, pasivo en la contemplación de la materia que ocupa el espacio íntimo, recibe la sal en sus manos:

Y mis manos la espolvorean,  
y resbalando con el gesto  
de lo que cae y se sujeta  
halla la blanca y desolada  
duna de sal de mi cabeza.  
Me salaba los lagrimales  
y los caminos de mis venas,  
y de pronto me perdería  
como en juego de compañera,  
pero en mis palmas, al regreso,  
con mi sangre se reencuentra... (257)

La materialidad no solo habita el espacio del poema (la casa), sino que también deja una huella en lo corporal, en lo más profundo del sujeto cuando ambos se reencuentran en la sangre, en las lágrimas, adquiriendo así una dimensión íntima.

Pero no solo lo terrenal entra y ocupa el espacio privado del hogar. También el agua recogida “en una fuente por mi madre / y en la siesta salga a buscarla, / y en jarras baje de una peña / un agua dulce, aguda y áspera” devuelve al sujeto poético al tiempo de la infancia al ser consumida (“Me venza y pare los alientos / el agua acérrima y helada / ¡Roma mi vaso y al beberla / me vuelva niñas las entrañas”). De nuevo, la materialidad se imbrica con lo corporal, alterando tanto el espacio poético desde la evocación y la distancia (“Quiero volver a tierras niñas; / llévenme a un blando país de aguas”) como la temporalidad del poema, que oscila entre el tiempo presente y el tiempo perdido, olvidado de la niñez.

De un modo análogo, en “Aire”, otro de los poemas de la sección “Materias” de *Tala*, el viento fluctúa entre dos espacios, el exterior y el interior: “En el llano y la llanada / de salvia y menta salvaje, / encuentro como esperándome / el Aire [...] Cuando camino de vuelta, / por encinas y pinares / todavía me persigue / el Aire / Entro en mi casa de piedra / con los cabellos jadeantes / ebrios, ajenos y duros / del Aire”. El movimiento en los cabellos, ecos del viento que ulula tras los muros de piedra, permanece hasta la mañana, momento en el que, al fin, el aire se cansa “como un albatros gigante” y permite el reposo: “Al amanecer, me duermo / -cuando mis cabellos caen- / como la madre del hijo, / rota del Aire.” (262). La autoridad del aire, que atraviesa incluso los muros del hogar de piedra, aferrado a los cabellos del sujeto poético, sugiere de nuevo una superposición del interior/exterior que se traduce en una

materialidad que entra y ocupa el espacio íntimo, alterando la percepción del mismo. Mistral construye, de este modo, una geografía elemental y material cuyos sujetos y voces se mimetizan con la naturaleza, concepto que retomaremos y concluiremos en el análisis del paisaje como elemento simbólico en su poesía.

Siguiendo con el análisis de las casas que se construyen como espacios interrelacionados con el paisaje (construidos a los pies de las montañas absolutas, susceptibles de ser alterados por las materias), debemos abordar las casas lejanas a las que Mistral canta en sus “Recados”, de *Tala*. La propia autora los describe en sus notas al poemario como “cartas que van para muy lejos [...], una cosa juguetona, tirada aquí y allá por el verso y la prosa que se la disputan.” (334). En efecto, todos y cada uno de los recados, estructurados en verso libre con “un ritmo solo a medias roto y algunas rimas de esas que llamé entremetidas” (334), van dirigidos a una persona particular, a excepción del “Recado para las Antillas” que describe las costumbres regionales y a las gentes de las islas del Trópico. Este recado, sin embargo, puede leerse igualmente como una carta íntima, a medio camino entre la poesía y la prosa, pues para Mistral personas eran también los países (334), cuyo territorio en ocasiones desplazaba al destinatario a un segundo plano.

Esta concepción de la “persona nacional” resulta imprescindible para la construcción de una cartografía afectiva que se inscribe en los “Recados”: los paisajes se imponen a la figura humana y la descripción se impone desde una mirada introspectiva que resignifica el espacio y el territorio nacional. Así, apunta Mistral, “Un paisaje de huertos o de caña o de cafetal, tapa de 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 manojito de noticias.” (334) Estos paisajes que cubren el cuerpo y los rostros adquieren en sus versos un carácter poetizado y un valor simbólico. Son espacios rememorados desde la distancia, cruzados por los afectos íntimos y alterados por la visión subjetiva de la mirada que los contempla y los describe. En este sentido, Collot” (2014) plantea una poética de los lugares basada en una geografía subjetivizada que se entiende desde la escritura en la que el sujeto poético internaliza el espacio y crea, a partir de esta internalización, otro paisaje poetizado y poetizable. El paisaje deviene absoluto, una “geografía traspasada por el texto” (Opazo, 2017) que se inscribe en el imaginario poético y en el del propio territorio. La necesidad de una lectura desde la geopoética resulta, pues, indispensable para el estudio de los lugares del poema:

La idea de una geopoética responde al modo en que, por un lado, se poetiza el espacio, y por otro lado, se crea un imaginario del territorio que, atendiendo a una definición de paisaje desde la subjetividad, crean otro mapa, otro paisaje. Es decir, la geopoética remite siempre a la mirada del sujeto poético [...] La forma de operar sería el espacio poroso entre lo real y la mirada del sujeto poético [...], una línea que denomina temporalmente un lugar que no se puede habitar, pero que siempre está del otro lado: diremos que este es el lugar del poema (Opazo, 2017).

En este sentido, podemos decir que los “lugares del poema” de los recados mistralianos están a medio camino entre el espacio interior y el exterior: hallamos una presencia indiscutible de la casa, pero esta se alza como marca geográfica que nos permite situarnos en una espacialidad y una temporalidad determinadas. Por ejemplo, “Recado para la residencia de Pedralbes en Cataluña”, leemos: “La casa blanca de cien puertas / brilla como ascua al mediodía. / La palma entra por las ventanas, / el pinar viene de las colinas, / el mar llega de todas partes, / regalándome Epifanía.” (324)

En estos versos, el espacio poético se corresponde con un lugar geográfico determinado (Cataluña) y se sitúa en un tiempo concreto (un invierno muy duro de 1925) que se deduce de la anotación biográfica de la propia Mistral a este poema. Sin embargo, lo más relevante es, aquí, la descripción de un paisaje que entra en el interior de la casa y lo ocupa, desde los olores hasta los colores y la luz del mediodía que brilla en las paredes blancas de la residencia. Así, pues, de nuevo nos hallamos ante una dimensión simbólica del paisaje que desplaza a la persona humana, pues el recado no va dirigido a las gentes de la residencia de Pedralbes, sino a la propia casa que acaba convirtiéndose en un eco del hogar perdido: “Hacía años que no paraba, / y hacía más que no dormía. / Casas en valles y en mesetas / no se llamaron casas más.” Y también en la esencia, en la entraña misma del individuo: “Pulpa de sombra de la casa / tome mi máscara en carne viva.” (326)

La casa de Pedralbes se comprende, durante el tiempo de la estancia, como un lugar de reposo, de cobijo y adquiere una carga íntima en cuanto a que el sujeto se desprende de su máscara y queda expuesto, abierto en el espacio del poema. Las otras casas de los “Recados” son casas pasajeras que, en ocasiones, Mistral siente como



propias como la casa de Victoria Ocampo, en el Mar de Plata la de Lolita Arriaga, en México: “Encuentro tuyo en tierra de México / conversación feliz en el patio con hierbas / casa desahogada como tu corazón / y escuela tuya y mía que es nuestro largo abrazo” (319). Ambas casas se configuran, de nuevo, en un espacio que oscila entre la materialidad y el paisaje, entre lo humano y lo natural. En la de Lolita Arriaga adquiere protagonismo el jardín de hierbas frente a las estancias interiores de la casa. De igual modo, en la descripción de la casa de Victoria Ocampo, el edificio se subordina a la significación del paisaje que lo rodea y lo define: “Gracias por el sueño que me dio tu casa / que fue de vellón de lana merino; / por cada copo de tu árbol de ceibo, / por la mañana que oí las torcazas / por tu ocurrencia de “fuentes de pájaros” / por tanto verde en mis ojos heridos / y bocanada de sal en mi aliento. (327)

La trascendencia del paisaje, recordemos, espacio exterior, frente a la casa (espacio interior) se subraya en la descripción de los llamados espacios liminares, lugares que oscilan en la frontera entre el dentro / fuera como son el jardín, los huertos, las puertas y los umbrales. A las puertas dedica un poema Mistral, describiéndolas como “el gran fruto de la casa” (439), pero también otorgándoles características naturales: “Parecen tristes moluscos / sin marea y sin arenas”; “Parecen en lo ceñudo / a la nube de tormenta”; “Sus llaves de anguilas muertas / y no oírles más el crótalo.” (440) El paisaje, de nuevo, trata de irrumpir en el hogar a través de la puerta, que actúa como última frontera entre el interior y el exterior. Así, las puertas dicen “¡No!” al viento marino / que en su frente palmotea / y al olor de pinos (440) Y, mientras tratan de detener la irrupción del paisaje en el espacio íntimo del hogar, el sujeto poético atraviesa las puertas de todas las casas:

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

mi salvación o mi pérdida.  
Voy a cruzar sin gemido  
la última vez por ellas. (440)

A través de estos versos se aprecia una alusión al movimiento transfronterizo, de cruce de caminos y de límites, de un largo exilio que termina, al fin, al regresar a casa<sup>140</sup>. El sintagma “voy a cruzar” se repite, en una estrofa posterior, subrayando esa inscripción en el espacio interior, íntimo, del hogar primero que es, a la vez, todos los espacios en los que el sujeto poético ha ocupado a lo largo de su vida y de sus viajes: “Ya quiero irme y dejar / la sobrehaz de la Tierra / el horizonte que acaba / como un ciervo, de tristeza / y las puertas de los hombres / selladas como cisternas” (440)

Otro espacio liminar relevante es el jardín o el huerto, que adquiere una espacialidad poética en el poema “Vertiente”, en el “Recado a Victoria Ocampo en la Argentina” y “Marta y María”, como podemos leer en los siguientes fragmentos:

En el fondo de la huerta  
mana una vertiente viva  
ciega de largos cabellos  
y sin espumas herida,  
que da de abaja no llama  
y no se crece, de fina. (378)

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. (327)

Nacieron juntas, vivían juntas,  
comían juntas Marta y María.  
Cerraban las mismas puertas,  
al mismo aljibe bebían,

---

<sup>140</sup> El tema del exilio en relación con la vuelta al hogar se aprecia de forma similar en el poema “Fantasma”, donde también aparece la imagen-metáfora de la puerta como lugar de transición y frontera: “Aquí me estoy, y yo no supe / que volvería a esta puerta” (252).

el mismo soto las miraba  
y la misma luz las vestía.  
[...]  
Rasgaba el aire, gobernaba  
alimentos y lencerías,  
el lagar y las colmenas  
y el minuto, la hora y el día. (358)

Contrariamente al espacio exterior, las estancias interiores de la casa se describen de una forma circunstancial, casi anecdótica, en poemas dispersos como “Cosas” (288), “La desvelada” (346), “Mesa ofendida” (408), “Despedida” (442), y en ningún momento adquieren la significación espacial suficiente como para ser considerados lugar del poema. Tanto la casa refugio como el hogar de la infancia se hallan subordinadas frente a la omnipresencia de lo natural. De un modo u otro, la casa en el imaginario mistraliano se alza en comunión con la naturaleza e imbricada en la geografía. Así, en *Locas Mujeres*, “La Dichosa” se vino “a cavar su casa / en el valle más angosto” y atravesará de muerte “el patio de hongos morosos. / Él me cargará en sus brazos de chopo talado y mondo”, mientras que “La que camina” duerme en la tierra y “en ese mismo arenal sueña.” En estos versos, la dicotomía dentro/fuera se diluye en estos espacios liminares (el patio, el jardín, la casa excavada en la montaña, la tierra convertida en lecho para la caminante) que oscilan entre la intimidad simbólica, representada por el hogar, y la inmensidad íntima que se derrama sobre el paisaje y que lo modifica mediante la mirada subjetiva del sujeto poético. Tal y como sugiere Bachelard, “Parece entonces que por su inmensidad los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza en la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden.” (1957: 178)

Considero de suma importancia prestar atención, llegados a este punto, a la alteración del paisaje y a la subjetividad del espacio, que en el imaginario poético no solo se imbrica con la casa, sino también con el cuerpo. Esta aproximación a la geografía simbólica, no solo desde el punto de vista descriptivista del paisaje, sino desde las relaciones que establece con el sujeto poético y el cuerpo ha sido descuidada por la crítica. Y es que, generalmente, el paisaje en la obra poética de Mistral se ha leído habitualmente desde una perspectiva americanista, basada en el regionalismo y las voces autóctonas que colman sus cantos épicos a la geografía americana. Ejemplos

evidentes de ello son “Sol del Trópico” y “Cordillera”, dos largas odas que contribuyen a crear una topografía mítica, enlazada con lo histórico, lo cultural y lo imaginario, del continente sudamericano. El paisaje, aquí, queda subordinado a la exaltación de lo tradicional, de lo propio y a una idealización tanto de la figura del indio como de la naturaleza americana, que alcanza el nivel de lo sublime. La espacialización en estos poemas, pues, se desarrolla en torno a las vastas zonas geográficas como el Trópico, la Patagonia o la Cordillera de los Andes y, al igual que las denominadas “novelas de la tierra”, trasciende una intención de recuperar una tradición mítica, un pasado glorioso que se halla integrado en la naturaleza. Y es que, como bien anota Fernando Ainsa, “Todo espacio que se crea en el texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad [...] (2000: 10). En otras palabras, el espacio del texto —en este caso del poema— queda de nuevo marcado por la visión subjetiva de una realidad, por la mirada del sujeto que observa, disecciona y describe el objeto contemplado, eligiendo lo que permanece dentro del texto y fuera del mismo.

Más allá, sin embargo, de este americanismo tan característico, me dispongo a analizar el paisaje en la poesía de Mistral desde un nivel simbólico que enlaza con lo corporal y que configura una naturaleza corporizada o un que arraiga en lo más hondo, en las entrañas, del sujeto poético<sup>141</sup>.

En el imaginario poético mistraliano, el paisaje establece una relación íntima con lo corporal: el sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza, lo cual propicia que su cuerpo sufra una suerte de metamorfosis, un cambio esencial, que lo modela y es reflejo de sus emociones y sentimientos más profundos. Hablamos, pues, de una naturaleza que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural en el que se inscribe.

Así puede verse en los poemas “Luto” y “Poda del almendro”.

En sólo una noche brotó de mi pecho,  
subió, creció el árbol de luto,  
empujó los huesos, abrió las carnes,  
su cogollo llegó a mi cabeza.

---

<sup>141</sup> Este es una continuación de un análisis comparativo titulado “Naturaleza corporizada: una visión comparativa del cuerpo y la naturaleza en Gabriela Mistral y Kathleen Raine”, publicado en *Nuevos horizontes de la literatura comparada (vol. 2): Ecocrítica*, por la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC) y realizado paralelamente durante la investigación de esta tesis. Puede ser consultado en el anexo C.2.

Sobre hombros, sobre espaldas,  
echó hojazonas y ramas,  
y en tres días estuve cubierta,  
rica de él como de mi sangre.  
¿Dónde me tocan ahora?  
¿Qué brazo daré que no sea luto? (406)

Como creo la estrofa verdadera  
en que dejo correr mi sangre viva,  
pongo mi corazón a que reciba  
la sangre inmensa de la primavera.  
Mi pecho da al almendro su latido  
y el tronco oye, en su médula escondido,  
mi corazón como un cincel profundo. (377)

Mistral establece, así, un vínculo afectivo con lo natural y una lectura del paisaje y el cuerpo como un ente simbiótico. Esta simbiosis entre el cuerpo, que se deshace en el paisaje, y el paisaje, que adquiere rasgos humanos, se aprecia en la madre que se confunde con el paisaje en los versos de “La Fuga”:

Y otras veces ni estás cerro adelante,  
ni vas conmigo, ni vas en mi soplo:  
te has disuelto con niebla en las montañas;  
te has cedido al paisaje cardenoso.

Y me das unas voces de sarcasmo  
desde tres puntos, y en dolor me rompo,  
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,  
y tú eres un agua de cien ojos,  
y eres un paisaje de mil brazos. (219)

Y en las muchachas desechas que buscan su rostro en el agua y en las rosas, su cuerpo prestado de las nubes:

A veces quieren en las aguas  
ir componiendo su perfil,

y en las carnudas rosas-rosas  
casi consiguen sonreír.

En los pastales acomodan  
su talle y busto de ceñir  
y casi logran que una nube  
les preste cuerpo por ardid;

Casi se juntan las deshechas;  
casi llegan al sol feliz. (299)

Esta asociación entre paisaje y cuerpo se construye, en otros poemas, ajena a la simbiosis, pero sin perder ese punto de unión entre ambos elementos, siempre el uno íntimamente ligado al otro. A menudo es el cuerpo el que busca, casi de forma instintiva, el regreso a la naturaleza como una suerte de retorno a los orígenes, al final de la vida:

Estoy metida en la noche  
de estas raíces amargas  
como las pobres medusas  
que en silencio se abrazan  
ciegas, iguales y en pie,  
como las piedras y las hermanas.

[...]

Apretadas y revueltas  
las raíces-alimañas  
me miran con unos ojos fijos  
de peces que no se les cansan.  
Y yo me duermo entre ellas  
y de dormida me abrazan.

En este fragmento del poema “Raíces” apreciamos la corporeización de una naturaleza en la que el paisaje adquiere rasgos humanos derivados del contacto directo con el cuerpo: las raíces de los árboles miran con unos ojos finos y se abrazan en silencio. De vuelta a los versos de “Luto”, se aprecia, de forma simétrica, un cuerpo a través del cual lo natural, en este caso, un árbol, se abre paso a través de su carne. El sujeto poético se abre y se derrama en estos versos sobre la tierra que la vio nacer, partir

y regresar, y permite que su cuerpo sufra una suerte de metamorfosis, un cambio esencial, que lo modela y refleja sus emociones y sentimientos más profundos. Hablamos, pues, de una naturaleza que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural que lo rodea y lo transforma:

Mi último árbol no está en la tierra  
no es de semilla ni de leño,  
no se plantó, no tiene riesgos.  
Soy yo misma mi ciprés  
mi sombreadura y mi ruedo. (407)

El cuerpo cambia junto a una tierra —la patria mistraliana, su Chile natal— que históricamente experimenta cambios significativos, como la explotación de las tierras indígenas por parte de los colonos europeos o el posterior impacto de la industrialización, así como los efectos socioeconómicos derivados de la inestabilidad política y de la organización territorial durante la primera mitad del siglo XX. Mistral, pues, recurre al recuerdo de su tierra rural, el Valle de Elqui virgen y verde de sus infancias, para representar el espacio natural en sus poemas. La nostalgia y la memoria juegan, pues, un papel fundamental en la construcción de sus espacios exteriores, de este paisaje simbólico: la fauna y la flora indígena priman en sus descripciones topológicas, denotando un afecto íntimo por la tierra americana<sup>142</sup>, pero resulta interesante subrayar cómo cambia el rol de la naturaleza al servicio de los afectos en sus versos.

En “Luto”, un árbol nace de su pecho, abriéndose paso a través de su carne hacia el exterior. Bajo esta simbiosis entre el cuerpo y la naturaleza, subyace una expresión íntima del dolor y, más concretamente, del duelo por la pérdida y la ausencia de algo o de alguien. La transformación del “yo” en árbol supone una vuelta a lo primigenio, un regreso a nuestra esencia biológica y natural, pero lejos de ser una transición agradable y buscada, una contemplación hermosa del paisaje al que se desea regresar, nos encontramos ante un cambio violento y súbito:

---

<sup>142</sup> «Scholars in the environmental humanities have extended the level of analysis even further by exploring forms of emotional attachment that take as their object the environments in which such human and nonhuman others exist. In doing so they have traced topophilia and other forms of place attachment back to processes of evolutionary adaptation, habituation, and social interactions» (Weik Von Mosser 2018: 51).

En lo que dura una noche  
cayó mi sol, se fue mi día,  
y mi carne se hizo humareda  
que corta un niño con la mano.  
El color se escapó de mis ropas,  
el blanco, el azul, se huyeron  
y me encontré en la mañana  
vuelta un pino de pavesas. (407)

Durante la noche, el cuerpo se deshace y se transforma contra la voluntad del sujeto; ya no es carne sino corteza, no hay cabello, sino hojarasca. La violencia del cambio se observa ya en los primeros versos del poema: “creció el árbol de luto / empujó los huesos, abrió las carnes”. Poco a poco, el árbol crece y el sujeto desaparece, se convierte en algo nuevo, un árbol modelado por el dolor y la pena que crece en lo más profundo. Este pino de pavesas, sin embargo, no es un árbol verde ni frondoso, pues la emoción que ha propiciado su transformación es amarga. El dolor convierte al sujeto en un árbol de luto, un árbol muerto que no posee raíces ni brotes, ni tampoco frutos:

Ven andar un pino de humo,  
me oyen hablar detrás de mi humo  
y se cansarán de amarme,  
de comer y de vivir,  
bajo de triángulo oscuro  
falaz y crucificado  
que no cría más resinas  
y raíces no tiene ni brotes.

Un solo color en las estaciones,  
un solo costado de humo  
y nunca un racimo de piñas  
para hacer el fuego, la cena y la dicha. (408)

El uso del humo nos remite al uso frecuente de la niebla en la poética mistraliana, siempre en correspondencia con el tema de la muerte o la ausencia. El humo, más



oscuro y asfixiante que la niebla, crea una imagen fúnebre que enlaza con el tema del poema: el dolor más absoluto provocado por la pérdida, incapaz de ser asumida, transforma el propio cuerpo, volcándolo sobre la naturaleza, permitiendo que esta tome el control. Sin embargo, es tan aguda la pena que, incluso en su nueva forma, el sujeto sigue estando marcado por el dolor.

Este paisaje, a menudo representado simbólicamente por la imagen recurrente del árbol, es parte intrínseca del sujeto, llegando incluso a provocar cambios físicos en su carne, y es necesaria para comprender la intensidad de las emociones que se transmiten. Estas emociones (en este caso, el dolor del duelo) surgen del interior y se reflejan en el plano físico, en el propio cuerpo, que se vale de la naturaleza para la expresión de su intimidad.

Una naturaleza más indulgente se puede observar en los versos de “Último árbol”. En este poema, el sujeto poético narra su camino vital y, cerca ya de la muerte, decide entregar su cuerpo y morir bajo el último árbol:

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. (455)

El sujeto va en busca de un árbol bajo el que morir, bajo el que deshacerse y al que entregar sus últimos alientos de vida. Se trata, en cierto modo, de una transformación semejante a la de “Luto”, pero no hallamos en esta el componente de violencia y desarraigo que sí se lee en sus versos, pues no existe aquí una emoción amarga que propicie la metamorfosis sino una última voluntad de regreso a lo esencial, al hogar primigenio, que es la tierra. El “yo” no lucha contra la muerte, la acepta y la asimila, comprendiendo que es parte del camino:

Tal vez ya nació y me falta  
gracia de reconocerlo,  
o sea el árbol sin nombre  
que cargué como a hijo ciego.

A veces cae a mis hombros  
una humedad o un oreo  
y veo en contorno mío  
el cingulo de su ruedo.

Pero tal vez su follaje  
ya va arrojando mi sueño  
y estoy, de muerta, cantando  
debajo de él, sin saberlo. (456)

Es el último árbol, como bien indica el título del poema: el último árbol bajo el que dormir, bajo el que sentarse y soñar, pero también es el primer árbol (“el árbol sin nombre / que cargué como a hijo ciego”). El sujeto establece la posibilidad de que ese árbol, el último y el primero, sea uno determinado, sugiriendo un tiempo mítico en el que ya desde su propio nacimiento ambos (sujeto y árbol) estuvieran predestinados a ser uno.

Así, pues, en el espacio exterior, en ese paisaje que abarca no sólo el territorio sino también el cuerpo, el sujeto poético se derrama sobre la naturaleza, al tiempo que esta misma surge de su interior, provocando una metamorfosis corporal. En otras palabras, el cuerpo cambia y se imbrica de tal manera con el espacio natural en el que se inscribe que ambos se vuelven indistinguibles. A esto lo he denominado “naturaleza corporizada” o “cuerpo naturalizado” —ambos términos son adecuados, puesto que, en ocasiones, es la naturaleza la que adopta rasgos humanos (como las raíces), y en otras, es el cuerpo humano el que adquiere rasgos naturalizados (como la carne que se transforma en árbol).

En última instancia, después de esta lectura del paisaje como espacio simbólico, una íntima relación con el espacio natural, tanto en su vida personal como en lo profesional. Mistral crea una metafísica del paisaje en la que la naturaleza es el principio y el final de todo, siendo la creadora y, a la vez, receptora de nuestros cuerpos

cuando estos se extinguen. Forma, a la vez, parte de nosotros, metafóricamente capaz de nacer de nuestro pecho, roca yaciendo en nuestras venas, capaz de modelarnos en algo totalmente distinto. Es precisamente esta metamorfosis simbólica del cuerpo y su asociación con la naturaleza lo que propicia la creación de una conciencia ecológica en la que lo natural es parte intrínseca del ser humano.

Desde un punto de vista cognitivo, es importante notar cómo nuestras emociones primarias e, incluso, nuestro entendimiento está supeditado al entorno con el que el sujeto interacciona, tal y como sugiere Von Mosser, las emociones primarias como el amor y el afecto operan en un nivel relacional, aunque no exclusivo, con lo ecológico (2018: 51). Esto se sostiene en la propuesta de Antonio Damasio, en *El Error de Descartes* (1994): “Mental phenomena can be fully understood only in the context of an organism’s interacting in an environment.” (2018: 52).

En este sentido, podríamos decir que la asociación cuerpo / naturaleza que Mistral establece en su imaginario poético representa, entre otras cosas, la expresión más pura de una intimidad que utiliza el cuerpo y lo coloca en consonancia con la naturaleza para establecer un vínculo todavía más estrecho entre ambos, lo cual suscita en el lector la idea de una “naturaleza corporizada” o “cuerpo naturalizado”. Ambas imágenes resultan alegorías de gran significación: constituyen una mirada más profunda a los espacios en los que nos inscribimos, afirmando que son parte de nosotros, y nosotros parte de ellos. Este vínculo afectivo con lo natural va más allá, pues, de la mera descripción paisajística, y establece una relación tripartita: cuerpo-afectos-naturaleza en la que la intimidad se expresa a través de un cambio físico, de una mutación del cuerpo en un fenómeno natural (ya sea bien una transformación en árbol, en roca, en niebla o en humo).

## CAPÍTULO CUATRO

### EL VIAJE COMO CONSTRUCTOR DE LA IDENTIDAD MISTRALIANA

Hay en mí mucho vagabundaje, o sea intemperie, y el amor de la tierra todavía me lanza por rutas largas, tan largas que llegan hasta vuestra California (...) Mudar de país no es malo: pero a veces representa una empresa tan seria como el casamiento; nos casamos con otra costumbre, lo cual es cosa muy seria (...) Pero quién no goce la placidez o las alacridades de la atmosfera y la gesticulación de las montañas en el horizonte nuevo y el que se atolondre por el sismo que resulta la raza extranjera, y el que se asuste de la casa extraña por estar hecha en cemento y hierro y no en ladrillo o adobe, ése bien pudo quedarse en casa o puede regresar, pues no sirve para el oficio de vagabundo... (Mistral, 1989: 197)

El viaje fue un elemento esencial que definió la vida y, por consecuente, la obra tanto literaria como ensayística de Mistral. Tanto fue así que ella misma se definió en numerosas ocasiones como una errante incansable dedicada al vagabundaje, “oficio” tan noble que lo practicó hasta que las dolencias propias de la edad le impidieron continuar.

La importancia del viaje en la literatura, pero especialmente en la poesía, radica en la multiplicidad de espacios en los que el sujeto se construye y actúa. Como ya sabemos, el espacio juega un papel fundamental en la construcción de identidades, puesto que estas “no son homogéneas y por ende en los espacios se inscriben relaciones sociales marcadas no sólo desde un punto de vista de clase y raza sino también de género” (Pérez Fernández, 2009: 7). En este sentido, el espacio se configura como una superficie en la que se inscribe el sujeto y desde la cual se construye y deconstruye en un proceso constante de transformación. No solo el Yo se comprende desde su

inscripción y relación con el espacio, sino también el Otro: “Space came to dominate, by containing them, all senses and all bodies” (Lefebvre, 2005: 1).

El carácter social y político de la organización del espacio, tanto público como privado, es fundamental en un análisis de la formación identitaria. Para ello, debe dejar de ser considerado como un ente inerte y constante, y comenzar a estudiarse como un constructo social (Pérez Fernández, 2009: 07). Este espacio oscila en dos esferas: la pública y la privada. Ya nos hemos referido al ámbito privado de la correspondencia que Mistral mantuvo con Ocampo y Dana, destacando la configuración del yo autoral que se inscribe en el espacio íntimo de las cartas. De igual modo, debe subrayarse la importancia de otros dos espacios: el público y el simbólico. En poesía, este último llega cargado de significados alegóricos que codifican las particularidades del “yo” poético. De este modo, el uso de temas y motivos recurrentes en la historia de la literatura (el tema de la muerte, del viaje del héroe, de la belleza...), así como el uso de metáforas e imágenes simbólicas sirve para expresar las vicisitudes internas del ser, adaptadas a una estética particular a cada autor. La poesía codifica emociones profundas, pero también procesos complejos como el cambio y la multiplicidad de la identidad.

El tema del viaje es uno de los más recurrentes para explorar los cambios personales e identitarios del sujeto, canalizados mediante el “yo” poético —no hay que confundir ambos términos; el Yo es una percepción real de la identidad del sujeto y el “yo” poético una voz ficticia que puede o no poseer rasgos y señas del primero. Cuando el individuo se mueve de un lugar a otro y se aleja de su hogar, ya sea voluntaria o forzosamente, surgen sentimientos de desarraigo y de pertenencia, de soledad y desamparo, de añoranza y melancolía. Como el agua que fluye en todas direcciones, la voz poética se establece en una constante tensión entre estar y no estar, en un lugar y en varios al mismo tiempo. Para Oyarzún (1993), la identidad en los discursos femeninos latinoamericanos es un “concepto móvil, plural, fluido y posicional” en el que las autoras existen para ellas mismas y para otras, algo que influye directamente en la configuración de sus textos. Considero que esta complejidad de existencias, de identidades, se multiplica al insertar en la ecuación el elemento viaje y al entrar en contacto con la otredad. Este encuentro con el Otro y el espacio del Otro obliga al sujeto a reconfigurar su propia identidad para redefinirse en un lugar del que no forma parte.

En el caso particular de Gabriela Mistral, observamos como en *Tala* y *Lagar* impera el agua como elemento clave de la mayoría de los poemas, especialmente los dedicados a la naturaleza, frente a lo terrestre en *Poema de Chile*. Resulta, asimismo,

interesante la presencia casi constante del agua como espacio simbólico en el que el yo poético se construye como un sujeto fluido y fragmentado, en continuo movimiento. Asimismo, la presencia del aire en relación con la palabra y a la creación poética es susceptible de ser analizada como un elemento simbólico que contribuye, junto al agua, la tierra y, en menor medida, el fuego, a crear lo que denomino “naturaleza elemental”.

No es de extrañar, pues, que mares, océanos y ríos sean los grandes protagonistas de los poemas mistralianos. Estos, a su vez, son motivos esenciales del viaje, *topos* que se desarrolla a lo largo de todo el poemario. *Tala* es, en sí mismo, un viaje interior. Desde su inicio con el poema “Muerte de mi madre” comienza un viaje angustioso hacia el interior, de presencias y ausencias que se destapan con el fallecimiento de la madre de Mistral. En ese instante, el título del poemario, *Tala*, cobra un significado fundamental: es necesario deshacerse del pasado para poder sembrar y recoger nuevos frutos. En esta línea, *Lagar* –el recipiente donde se pisa la uva, la aceituna o la manzana para obtener su jugo– se hace eco de este viaje, ya en su etapa final: muchos de los temas recogidos en *Tala*, dieciséis años antes, se recuperan en *Lagar* y se desarrollan en una suerte de viaje cíclico que termina en “Último árbol”, el poema que cierra el poemario de 1954.

Para que algo nuevo crezca, algo antiguo debe morir. Simbólicamente, la muerte de su madre en *Tala* supone el inicio de una nueva etapa vital que concluye en la muerte del sujeto bajo el último árbol de *Lagar*. Esta etapa primera se constituye como un viaje errático en el que la autora trata de (re)descubrirse y en el que hallamos temas como el dolor, la pérdida de la madre patria, la búsqueda de nuevos horizontes y la retrospectiva a la memoria de la infancia y del hogar.

Mistral vagó por el mundo en una errancia continua durante casi toda su vida. Siempre marchó allá donde ella sentía que era necesaria su palabra o su pluma: “no voy sino a pueblos en que puedo servir”<sup>143</sup>. Todos los países que visitó y en los que residió, durante un mayor o menor período, propiciaron ese encuentro con la otredad y su consecuente experiencia de lo extranjero.

Resulta imprescindible volver a subrayar, tras el exhaustivo análisis del tema viaje en su poesía, como éste influyó más allá de su estética y contribuyó a la construcción de una compleja relación con la identidad personal. Hablamos, aquí, de la imposibilidad de mantener una identidad estable, y de la consecuente multiplicidad de representaciones personales que se codifican en su poesía como múltiples sujetos

---

<sup>143</sup> Mistral en Quezada, 2016: 10.

entendidos desde la tensión o la contradicción. Como bien establece Oyarzún en cuanto la cuestión de la identidad en los discursos literarios de escritoras latinoamericanas, esta se convierte en “un concepto móvil, plural, fluido y posicional” (Oyarzún, 1993: 41). Grandón Lagunas recoge esta hipótesis y la traslada al estudio de la prosa de Mistral, y en este sentido comparto su concepción de la identidad como un “estar siendo” donde se funden las identidades de la hablante y de las representaciones femeninas en sus textos, que devienen en una manifestación de lo *femenil* en tránsito (Grandón Lagunas, 2005: 92).

Dicha inestabilidad deriva en la aparición de una serie de identidades fragmentadas a las que he denominado “máscaras” y que han sido estudiadas circunstancialmente por la crítica como “voces poéticas”. Daydí-Tolson alude al término “máscara” en su artículo “Nombre y renombre. Las máscaras y el espejo” (2019: 611), haciendo referencia al conjunto de los primeros seudónimos que precedieron al nombre “Gabriela Mistral” y a la construcción de su persona pública. Sin embargo, considero que el término máscara se puede utilizar para definir una serie de representaciones (o interpretaciones) identitarias que Mistral codifica en sus versos como consecuencia de su compleja construcción del yo en el discurso poético. Esta identidad que, como demostraremos a continuación no es unitaria, sino fragmentada, deriva de ese tránsito perpetuo, de los viajes y migraciones, de un cuerpo siempre en movimiento con dificultades para inscribirse en espacios socioculturales.

Tránsito es, indudablemente, una de las palabras clave que nos ayudará a comprender la complejidad de la representación identitaria en el imaginario poético de la autora. Siempre en constante movimiento y cambio, Mistral realiza grandes desplazamientos por mar y tierra, dos elementos que aparecen en su poesía no sólo en relación con la naturaleza sino también con el tema del viaje —ya que este es, en sí mismo, un proto-tema que unifica su dispar obra.

Así, pues, aludiremos en primer lugar a la importancia de dos lugares sobre el resto de los países a los que mudó, dos parajes de especial relevancia por su correlación en el imaginario mistraliano con los elementos tierra y agua, respectivamente. Trataremos, asimismo, la configuración del sujeto en el imaginario poético de Mistral y, a su vez, la forma en la que la autora nos presenta este sujeto poético de forma fragmentada y escindida en distintas máscaras o identidades.

#### 4.1. El Valle de Elqui y el Mediterráneo: puntos de inflexión en la viajera Mistral.

El Mediterráneo y el Valle de Elqui oscilan en una clara ambivalencia elemental: si el primero es manifiestamente agua, el segundo es un paisaje terrestre. Es la tierra de la infancia, la madre patria, el hogar. Mistral canta en sus poemas a la tierra como Gea personificada, elevándola a materia divina: Hay dos puntos en la Tierra / Montegrande y el Mayab. / Como sus brocales arden / se les tiene que encontrar. (391)

En los versos de “Patrias” se aprecia la especial importancia de ambas localizaciones: Montegrande, pueblo de la cuenca de Elqui donde Mistral pasó su infancia, y el Mayab, denominación originaria de los mayas para el monte Yucatán. Tal es la relevancia de estos topónimos en el imaginario mistraliano que ambos se convierten en los dos únicos ejes direccionales de la Tierra, velados por un misticismo que los eleva sobre lo terrenal:

Hay dos puntos cardinales:  
son Montegrande y el Mayab.  
Aunque los ciegue la noche  
¿quién los puede aniquilar?  
[...]  
Ya podéis secar el llanto  
y salirnos a encontrar,  
quemar las cañas del Tiempo  
y seguir la Eternidad. (391)

La búsqueda de la Eternidad, en mayúsculas, se establece como un regreso a la patria mítica, al tiempo histórico-cíclico de la mitología indígena, y por otro como un regreso al tiempo perdido de la infancia. Ambos “Tiempos”, palabra que en estos versos se nos presenta en letra capital, se hallan intrínsecamente relacionados, pues los dos se imbrican en un pasado inaccesible más que mediante la palabra poética. El Valle de Elqui de sus infancias fue, para Mistral, una suerte de paraíso perdido al que siempre intentaría regresar desde la memoria, recreando en su imaginario poético una naturaleza exuberante con colores y aromas frutales, así como la ruralidad y la materialidad de los elementos más sencillos que caracterizan la sencilla existencia de las aldeas rurales de Chile. A este respecto, es interesante señalar que los fundamentos de la vida orgánica



(en contraposición a la vida urbana) tienen un protagonismo innegable en *Tala*: la exaltación de lo sencillo, la felicidad hallada en la vida campestre y la autenticidad de sus gentes aparecen en numerosas ocasiones. En este sentido, la sacralidad que Mistral otorga a lo natural puede comprenderse a través de los tres preceptos principales en base a los cuales se articulan muchas religiones antiguas: nacimiento, fecundidad y muerte (Álvarez, 1963). Estos tres conceptos, unidos íntimamente, exploran los misterios de la vida y la inevitabilidad de la muerte no solo desde el plano espiritual y místico sino también desde su raíz más orgánica y física. En la sección “América” de *Tala* destaca en este sentido el poema “El maíz” (161), donde Mistral elabora una oda al cereal cargada de imágenes y localizaciones regionales (Anáhuac, Las Sierras Madres) y de figuras mitológicas indígenas (Quezalcoátl, Xóchitl). La sacralización del maíz nos remite al valor sagrado que este poseía en numerosas tradiciones precolombinas como la cultura maya —Hunab Ku, el dios Creador, hizo al hombre de una mazorca— o en la cultura quiché, pueblo indígena de Guatemala —según la cual el hombre fue también hecho de maíz por los dioses Cayalá y Paxil<sup>144</sup>.

En el poema, la elevación de lo sencillo a la divinidad se completa con la unión del cuerpo al maíz, imagen simbólica de la vida, en una especie de comunión con el alimento sagrado. La ausencia del maíz (vida) en la estrofa final de la oda conduce irremediabilmente a un profundo sueño, preludio de la muerte:

Hace años que el maíz  
no me canta en las sienes  
ni corre por mis ojos  
su crinada serpiente.  
(...)  
Y al sueño, en vez de Anáhuac,  
le dejo que me suelte  
su mazorca infinita  
que me aplaca y me duerme.  
Y grano rojo y negro  
y dorado y en cierce,  
el sueño sin Anáhuac

---

<sup>144</sup> Cuenta el *Popol-Vuh* o *Libro de la Comunidad* (recopilación de leyendas del pueblo maya guatemalteco) que el primer hombre creado, hecho de arcilla, desapareció tras una inundación; al segundo, de madera, lo deshizo la lluvia; sólo el tercero, creado a partir de una mazorca, se convirtió en Hombre. (*Diccionario de Símbolos*, Chevalier y Gheerbrant, París, Laffont, 1982)

me cuenta hasta mi muerte. (161)

Nos hallamos, pues, ante la convivencia de lo divino y lo sagrado, y de lo material, dos tiempos que Mistral aunó de forma magistral en su poesía: el del pasado personal (su juventud en el agro chileno) y el del pasado mítico, y que unidos conforman la “Eternidad” que establece previamente en su poema “Patrias”.

Por su parte, en *Lagar* hallamos una composición semejante en el poema “Ceiba Seca” de la sección “Naturaleza”. Al contrario que la oda al maíz infusor de vida, este poema se construye como una elegía al árbol sagrado de los mayas —la ceiba—, que muere y halla una segunda vida en el acto de la resurrección. Este ritual cristiano convive con lo terrenal de los ritos indígenas, con ese regreso a la tierra y a lo natural que subyace en el uso del fuego para purificar el árbol muerto:

En la llanura del Guayas  
la ceiba se quedó muerta.  
¿Cómo es que ella se moría,  
y si murió, como reina?  
[...]  
Parada junto a mi Madre  
antes que las hachas lleguen,  
mascullando un santo salmo,  
tengo que entregarla al fuego.  
Al fuego rojo, al azul,  
al amor llamado hoguera  
que sube al Padre y la pone  
sobre su Segunda Tierra. (374)

Encontramos en la poesía mistraliana un anhelo constante del retorno a la tierra, a lo orgánico y a lo primitivo: a la tierra natal de su infancia, en un primer nivel simbólico; a la naturaleza y a lo elemental, en un segundo nivel de significación. Estas características forman parte de su complejo americanismo que se construye desde una idealización del indio y de la historia indígena. Bajo sus odas a la ruralidad y las numerosas alusiones a los ritos religiosos de mayas y quechuas, entre otras civilizaciones, subyace una intencionalidad muy clara: una defensa del sujeto indio, del mestizo y, en última instancia, de su linaje eterno que ha heredado el pueblo

latinoamericano, a quién homenajea en sus versos. *Poema de Chile* es, sin duda, la culminación del americanismo de Mistral: una larga composición que alude al tema del traspaso del conocimiento cultural, mitológico y nacional de madres a hijos, en la que coexiste una estética del viaje con una clara defensa de los derechos políticos y sociales que la sociedad latinoamericana, especialmente las áreas rurales, todavía luchaba por conseguir, un grito de agencia al resto del mundo, una exigencia de reconocimiento de la cultura y la vida indígena que se menospreciaba con desdén en el panorama internacional. Así, el interés de Mistral por la patria americana se configura de dos formas muy concretas: la primera es la más “íntima, la de los recuerdos de experiencias personales, normalmente relacionadas con los días de la niñez vivida en contacto con una naturaleza bastante idealizada” (Tolson, 1982: 06); la segunda, se relaciona con la visión colectiva y pública de unos cantos a las esencias y cartografías americanas, un canto “concebido en términos épicos que incluyen la vasta geografía, la compleja comunidad humana y los siglos de historia del continente americano” (1982: 07).

Desde el punto de vista estético-simbólico, lo terrenal en la poesía de Mistral representa la esencia del pueblo indígena, aquello que los mantiene unidos a su pasado histórico, y precisamente por ello se configura simbólicamente como un elemento sagrado y mítico. A menudo, la tierra aparece representada en sus poemas como una entidad divina denominada Madre o Madre-Tierra:

¡Cordillera de los Andes,  
Madre yacente y Madre que anda,  
que de niños nos enloquece  
y hace morir cuando nos falta! (155)

Ven, hermano o hermana, por los claros  
del maizal antes que caiga el día  
[...]  
arde la Vieja Madre que nos tuvo  
dentro de su olivar y de su viña. (315)

Tanto la Madre yacente, la Madre que anda, como la Vieja Madre o la Madre de “Ceiba seca” del poema “Caída de Europa” que acompaña al sujeto poético mientras el

árbol arde y se purifica representan a la misma entidad. Una “Gea americana”<sup>145</sup>, una “Cibeles madre”<sup>146</sup>, una Mama Ocllo<sup>147</sup>. Todas representaciones femeninas y sagradas de una tierra que no solo se limita al Valle de Elqui sino también a toda la geografía americana. Se configura así una especie de canto “whitmaniano” a la América del Sur como se puede apreciar en la sección “América” y “Materias”, de *Tala* y en la sección “Naturaleza” de *Lagar*, ampliada con poemas inéditos en la edición póstuma de *Lagar II*. En todos ellos coincide no solo la exaltación de la tierra como entidad sagrada, sino también una nostálgica idealización de la madre patria —que no es únicamente Chile, sino todo el continente suramericano. La imagen de la patria perdida está muy presente a lo largo de toda su obra poética, especialmente en relación con el tema del viaje y el exilio, una melancolía unida al anhelado regreso al hogar. Sobre las numerosas patrias de Mistral, tanto en su vida como en su poesía, apunta Daydí-Tolson:

Considerando como una reacción obvia de Mistral la preocupación constante por las patrias americanas que aprendió a amar desde su viaje a México, es posible distinguir varios niveles más de significación que, sin dejar de apuntar a una realidad concreta, trascienden en su designación los límites de lo circunstancial del lugar, la nación o el continente. (Tolson, 1986: 197)

En efecto, la patria a la que Mistral desea regresar no es solo el Valle de Elqui, ni Chile, ni siquiera el sur del continente americano. Es algo que trasciende la materialidad, la realidad, y se comprende como un anhelo de regreso al tiempo de la infancia, de la inocencia perdida: “Todas íbamos a ser reinas, / de cuatro reinos sobre el mar: / Rosalía con Efigenia / y Lucila con Soledad”. (180) Asimismo, existe un deseo de regreso a la patria eterna, mítica e histórica, que trasciende lo terrenal y lo geográfico: “¡Como racimos al lagar / volveremos los que bajamos, / como el cardumen de oro sube / a flor de mar arrebatado / y van las grandes anacondas / subiendo al silbido del llamado!” (149)

---

<sup>145</sup> “Solamente la Gea americana / vive su noche con olor de trébol, / tomillo v mejorana y escuchando / el rumor de castores y de martas / y la carrera azul de la chinchilla.” (Mistral, 2017: 315).

<sup>146</sup> “Comadre de las cuatro estaciones / que sabes mes de mangos, de mamey de yucas, / mañas de raros árboles, trucos de injertos vírgenes; / floral y frutal con la Cibeles madre.” (Mistral, 2017: 223)

<sup>147</sup> Mama Uqllu en quechua oficial, esposa del gobernante inca Manco Cápac y personaje de la leyenda de “Manco Cápac y Mama Ocllo” escrita por el peruano Gómez Suárez de Figueroa (apodado como el Inca Garcilaso de la Vega) y recogida en la crónica de los *Comentarios Reales* (Lisboa, 1609).

Las primeras, las patrias geográficas, juegan con la materialidad y la exaltación de las esencias: el pan, la sal, el maíz, el agua, los colores y sabores de Sudamérica. Las segundas, las patrias espirituales, se construyen en un nivel abstracto y simbólico: el de la memoria y la ausencia.

El regreso conlleva en sí mismo el concepto de partida. Y este, a su vez, el de viaje. Mistral estuvo siempre en movimiento cruzando fronteras y océanos con su tierra y sus raíces muy presentes en su memoria y en su pluma. Así, pues, tanto la tierra elemental (las montañas, los valles y las llanuras) como la tierra patria (el Valle de Elqui, Montegrande y Chile) se constituyen como protagonistas absolutos en el imaginario poético mistraliano. Su importancia y su gran valor simbólico se establece en paralelo a otra poderosa imagen alegórica: el agua elemental (los ríos, los mares, las cascadas) y el agua como espacio geográfico (el Pacífico y el Mediterráneo).

El Mediterráneo, en contraposición a la estabilidad de la tierra, es agua que fluye, se adapta y conecta no solo continentes sino también mares: el océano Atlántico, que baña las tierras que tanto amó Mistral, y el propio Mediterráneo se mezclan en un punto geográfico concreto y se vuelven indistinguibles.

Para Gabriela, el mar Mediterráneo constituye un lugar de transición vital. En 1924 viajó desde México a Europa, un primer gran viaje al que le seguirán varios más durante los años veinte y treinta, y que marcaría profundamente sus impresiones sobre Grecia y Roma. Hasta ese momento, Mistral había establecido ya un temprano gusto por los clásicos y, durante toda su trayectoria educativa, literaria y parlamentaria, subrayó incesantemente la necesidad de aproximar el humanismo a las escuelas para mejorar una educación que consideraba precaria y poco docta. Gran defensora del clasicismo –un clasicismo particularmente pensado por y para América– y detractora de los calcos europeos, abogó por la importancia del humanismo y las letras para la enseñanza de los jóvenes latinoamericanos. Entre otros muchos proyectos, colaboró con las misiones culturales de José Vasconcelos Calderón (1882-1959) que se llevaron a cabo en México en el 1922<sup>148</sup>. Posteriormente, en los años cuarenta, dirigió al Instituto de Cooperación Internacional de París un ensayo titulado *Algo sobre la particularidad* (1940) con el epígrafe “El clasicismo y la persona humana”.

---

<sup>148</sup> La labor cultural más relevante de Vasconcelos, político, educador, escritor y filósofo mexicano a quien Mistral admiraba, consistió en la introducción de los clásicos grecolatinos en Sudamérica. En su obra *Clásicos, vol. I* incluye a autores helénicos y latinos como Homero, Esquilo, Eurípides, Platón, Plutarco y Plotino.

Sin embargo, y pese a su importancia en la labor como educadora y filósofa, el clasicismo y su enseñanza fue para Mistral mucho más que una mera empresa cultural. Durante su primera travesía transatlántica, la cultura clásica deja de ser meramente algo impreso en un papel y “adopta el color y la vida del Mediterráneo” (Roldán, 2013: 37). Para la autora, la tierra y el paisaje sobrepasan a su equivalente literario: “La tierra vale siempre más que la criatura literaria. Entre la Odisea y el Mediterráneo, me quedo con éste, que todavía está abotonado de núcleos de la Odisea.” (Morales, 2002: 11, 338). Su viaje supuso una revelación, al estilo de los mitos clásicos, y modificó considerablemente su interés estético —recordemos que su primer poemario, *Desolación*, cuyo sentimentalismo exacerbado la autora abandonó parcialmente en sus siguientes etapas literarias<sup>149</sup>, data del 1922, dos años antes de la travesía—, así como su forma observar, comprender y codificar el mundo en su poética.

Este primer viaje por las costas mediterráneas está documentado con detalle en un artículo titulado “El Mar Mediterráneo”, publicado en junio de 1924 en la ciudad de Nápoles. En sus líneas, la autora relata su travesía por el Atlántico e impregna este particular “relato” de viajes una aglomeración de alusiones a la literatura clásica:

Vamos como sobre piel de sirenas. Hasta hacemos bromas sobre las tempestades de Ulises (...) Comentamos que el peñón de Gibraltar, prometeico, es un centinela exagerado para guardar esta breve joya (...) gozando el agua adormecida buscamos los adjetivos que le dieron los viejos poetas... (Scarpa, 1978: 257)

Este texto, aunque no poético ni literario, contiene un léxico cuidado, pulido y una estética muy particular. La referencia a los viejos poetas clásicos no es casual; tampoco lo es la mención de Ulises en un contexto de viaje marítimo. Sin duda, Mistral estableció con la figura del héroe, más real que nunca en aquel instante, una profunda conexión durante sus travesías por el Mediterráneo que derivarían en una correlación del sujeto poético con la figura del héroe clásico en poemas como “La Cabalgata” o “Electra en la niebla”: “Soy vieja; amé los héroes / y nunca vi su cara; por hambre de su carne / yo he comido las fábulas (2019: 242); “O yo nunca nací, sólo / he soñado padre, madre, y un héroe / una casa, la fuente Dircea y Ágora.” (2019: 503)

---

<sup>149</sup> Alega la autora, respecto a su segundo poemario *Tala*: “Lleva este libro algún pequeño rezago de *Desolación*. Y el libro que le siga —si alguno sigue— llevará también un rezago de *Tala*” en *Excusa de unas notas*. *Tala*, Ed. Sur, Buenos Aires (1938: 273)

El clasicismo de Mistral está infundido de vida y materialidad, de tierra y mar y pasiones elementales, no de abstracciones teóricas ni de calcos del pasado. La empatía y la conexión íntima entre los temas clásicos y la poeta sobrepasó los límites textuales y se convirtió en una simbiosis cultural, identitaria que la llevaría a defender un humanismo muy particular que atendía a los intereses socioculturales y políticos de Latinoamérica. Sin embargo, pese a que este humanismo anhelaba una reforma ambiciosa en el ámbito educativo, sobre todo en la educación rural, se centró con especial atención en las mujeres latinoamericanas, motivo por el cual Mistral se decanta, a menudo, por la elección de mitos y figuras femeninas de la antigüedad clásica<sup>150</sup>. Así escribía a su compañera Victoria Ocampo en una carta fechada en mayo de 1939: “Creo en el discurso profético... todavía. Creo en Casandra, creo en Electra y en la encantadora Antígona... Para mí, ellas están más vivas que [el instituto por] la Cooperativa Intelectual y su grupo electo de hombres viejos”<sup>151</sup>.

En este sentido, la autora plasmó el Mediterráneo en numerosas piezas líricas como “Muerte del mar” (1949), a menudo caracterizadas con el componente trágico propio del mito y siempre cargadas de alusiones a la tradición clásica: “Talassa, viejo Talassa / verdes espaldas huidas / si fuimos abandonados / llámanos a donde existas”<sup>152</sup>. Talassa, diosa primigenia del mar en la mitología helénica y considerada la personificación del Mediterráneo, se nos presenta caracterizada en masculino en una ambivalencia de género propia de Mistral, que siempre concibió al mar como una entidad femenina: “¿Por qué no diremos mejor la Mar Mediterránea? Porque es un mar femenino”<sup>153</sup>.

Más ejemplos del Mediterráneo en sus poemas los hallamos en el poema “Agua”, en cuyos versos aparecen una aglomeración de topónimos que nos sitúan en la costa italiana: “Hay países que yo recuerdo / como recuerdo de mis infancias / Son países de mar o río, / de pastales, de vegas y aguas. / Aldea mía sobre el Ródano, rendida en río y en cigarras; / [...] ¡roca ligure de Portofino / mar italiana, mar italiana.” (2019: 258). La estampa del mar es omnipresente, asimismo, en las reescrituras de los mitos clásicos “Electra en la niebla”, “Clitemnestra” y “Casandra”<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Véase, a este respecto, la reescritura de los mitos clásicos femeninos en “Electra en la niebla”, “Antígona” y “Casandra”.

<sup>151</sup> Gabriela Mistral a Victoria Ocampo, 29 mayo de 1939, en *This America*, ed. Horan and Meyer, 99.

<sup>152</sup> Gabriela Mistral, “Muerte del Mar”, 1949.

<sup>153</sup> Gabriela Mistral, “El mar Mediterráneo” en *El Mercurio*, 20 de Julio de 1924.

<sup>154</sup> Mistral construye su versión de este mito perteneciente al “Ciclo troyano” en torno a un espacio común: el mar se alza como un topónimo abstracto, una suerte de espacio atemporal en el que se

La omnipresencia del agua en la poética mistraliana propone, en un nivel de significación más profunda, una búsqueda y (re)descubrimiento del ser, una retrospectiva hacia las profundidades de nuestro interior. El agua refleja nuestra imagen en su superficie como un cristal, pero jamás de forma fija y estable sino fragmentada: nuestra imagen se quiebra inevitablemente bajo los movimientos de las olas o el fluir del río y surge así una imposibilidad de unidad, de permanencia, de estabilidad. La multiplicidad de nuestro propio ser, nunca idéntico y siempre susceptible al cambio, se ve representado alegóricamente en el movimiento constante del agua. Esta forma parte, en mayor o menor medida, de todos los elementos. Se halla en las raíces de la tierra, en la atmósfera y resulta contraparte esencial del fuego: “El agua es el elemento más favorable de combinación [...] Se impregna de todos los colores, de todos los sabores, de todos los olores.” (Bachelard, 2003: 144)

En este sentido, resulta interesante señalar como el elemento acuático suele estar presente en la gran mayoría de poemas con temas y menciones clásicas, hecho que evidencia una correlación entre el agua (en concreto, el mar) con la imaginería clásica:

Me han traído a país sin río,  
Tierras-Agar, tierras sin agua;  
Saras blancas y Saras rojas  
donde pecaron otras razas,  
de pecado rojo de atridas (2017: 141)

Es interesante, llegados a este punto, analizar detenidamente las variables respecto al tema original clásico introducidas por Mistral en la pieza “Agua”, anteriormente mencionada, pues estas marcarán una pauta constante en todos los poemas que presentan elementos temáticos clásicos. Observamos una evidente fusión entre el clasicismo y la mediterraneidad, por una parte, y sus raíces americanas, por otra. Se trata, en última instancia, de un solapamiento de dos culturas geográficamente distantes que se aúnan mediante la referencia a temas clásicos y localizaciones europeas, por un lado, y a la topografía hispanoamericana, por otra:

Aldea mía sobre el Ródano,  
rendida en río y en cigarras;

---

desarrollan los hechos míticos y que la autora asocia con el Mediterráneo. Mi análisis de estas tres reescrituras puede encontrarse en el anexo C.1.



Antillas en palmas verdi-negras  
que a medio mar está y me llama;  
¡roca ligure de Portofino:  
mar italiana, mar italiana! (2017: 141)

En esta misma línea, Mistral aúna en la siguiente estrofa perteneciente al poema “Nocturno VII” flora tropical (hojas de palmeras) y plantas mediterráneas (el cedro): “Mejor dormir como Rebeca / y como Sara, y sus abuelos, / bajo hojas de palmeras o vigas / de cedro encima de su sueño.” (1992: 105) Así como el ciprés y la unión del pino con una flor chilena, la araucaria, además de otros árboles típicamente mediterráneos como el haya, el cedro, el fresno y el pino en “Aserradero”: “Son el ciprés y el pino-araucaria / y el haya que de esbelta casi danza, / y el cedro del Poeta-Rey, y el fresno / palpitante y el pino embalsamado.” (1992: 111)

Este constante “clasicismo americanizado” no sólo marca la obra literaria de la autora, sino también su pensamiento crítico y filosófico, pues Mistral siempre criticó duramente ese “falso clasicismo” tan extendido durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX en Latinoamérica, resonancias del último Modernismo de retórica ostentosa que se retroalimentaba de sus principios ya lejanos. Para la autora, este clasicismo europeizante se basaba en imitaciones y repeticiones vacías que cubrían y ocultaban la esencia de la literatura hispanoamericana para convertirla en una copia de la europea, dando como resultado obras despojadas de sentimiento e identidad: “Este [falso clasicismo] cubrió cincuenta años de nuestra literatura en una marisma parada de imitación vergonzante y no entendió ni miró siquiera el paisaje ni costumbres americanos.” (Mistral en Scarpa 1978: 196)

La construcción del yo poético mistraliano es compleja y responde a su propia identidad tensionada, esa lucha entre la imagen que presentaba en público y su persona privada: una mujer que no respondía a los roles de género tradicionales de la época, y que mantuvo varias relaciones homosexuales duraderas, siendo la última de su vida la que estableció con su compañera y amante Doris Dana.

Así, pues, recupero esta imagen del agua —fluida, cambiante, en la que el propio reflejo se nos devuelve fragmentado— para establecer una correspondencia entre el yo poético mistraliano y su predilección por los espacios acuáticos, en especial del mar. Este mar no es siempre el mismo, es el Atlántico en algunos versos, el Mar Caribe o el Mediterráneo en otros, pero resulta interesante observar cómo en las reescrituras

poéticas de las tragedias clásicas ese mar se construye como un espacio mitificado, abstracto y atemporal que se relaciona íntimamente con el Mediterráneo y la imaginaria europea.

Y es que, para Mistral, el Mediterráneo era “el mar común de los poemas”. Como ya hemos apuntado anteriormente, durante su primer viaje a Europa en 1924 la poeta experimenta en sus propias carnes ese mar sobre el que tanto había leído en los versos de la *Odissea* y deja constancia de ello en un largo texto en prosa, publicado el mismo año:

Y después vino esta mar [Mediterráneo] llena de jovilidad, anuncio de archipiélagos voluptuosos. Se olvida la gravedad que tiene el navegar (...), se distienden el cuerpo friolento y el ánimo ceñudo; esto no es el mar: es como un elemento medio entre la tierra y el agua... El oleaje se vuelve pura palpitación de agua dichosa (...) Vamos sobre la piel de las sirenas y el barco se desliza como un alga ágil. Hasta hacemos bromas sobre las tempestades de Ulises; juegos burlones de las olas los que tuvo -decimos-, y el viejo Homero, vicioso de la épica, le quiso dar tragedia... (...) Aunque no tenemos la reminiscencia clásica, buscamos, gozando el agua adormecida, los adjetivos que le dieron los viejos poetas. Cuando Homero olvida un poco lo grandioso, los tiene, cuando le llama “la pradera de violetas”. (Mistral, 1989: 37)

La impresión que le produjo el navegar por el Mediterráneo después de abandonar el “Grande Océano, gris y como metálico, de Boston a las Azores, mar de heroicas calamidades, a veces duro como un derramamiento de escudos sobre un campo” no solo fue reflejada en su prosa, sino también en sus versos con un carácter material basado en la esencia natural de sus aguas y de los paisajes europeos. Dice la poeta que Homero lo llama “la pradera de violetas”, un término idílico que ella misma vuelve a utilizar en su texto:

“La pradera de violetas” muda de color sin mudar la dulcedumbre. Amoratada antes del amanecer y en la última tarde; lechosa en los días sin sol (...) Cuando el cielo es totalmente puro, la masa azul alucina. Casi cerramos los ojos. Parece que somos todo lo puro para recibir esta visión perfecta. (Mistral, 1989: 37-38).

Es posible, y más que adecuado, establecer una correlación entre esta descripción del Mediterráneo como un campo que muda sus flores y sus colores a medida que pasan las horas, los días y las estaciones, y la imagen del *locus amoenus*, ese jardín bucólico y utópico en el que la belleza, la naturaleza y la felicidad se aúnan para conseguir una estampa idílica. Mistral abstrae, mediante este tópico, la imagen del Mediterráneo, la infunde de vida, de espiritualidad y color, la lleva más allá de lo terrenal para describirla como una experiencia casi mística, de unión con el cuerpo. Así, el Mediterráneo no es un mar normal sino un lugar intermedio entre el agua y la tierra, un topónimo que se vuelve atemporal y se sitúa fuera de la geografía conocida. En este sentido, la poeta consigue crear un espacio idealizado y mitificado, en estrecha relación no solo con la imagen de Europa sino con la imagen de aquella Europa clásica, hogar de los viejos poetas.

Para ella, el Mediterráneo es el hogar de Ulises, de Ifigenia, de Casandra, de las sirenas, de los tritones. Toda la imaginería clásica revive en las aguas mediterráneas y es por ello por lo que Mistral construye en sus reescrituras de *Agamenón* un mar común que, aunque a veces no aparezca nombrado y a pesar de que en ocasiones utilice distintos topónimos para contextualizar los hechos míticos (la mención del mar Egeo, por ejemplo, en “Electra en la Niebla”), sigue siendo el mismo: esa “pradera de violetas” que contiene en sí misma toda la historia antigua, “el mar común de los poemas que brilla como una espada caída [...], el mar de los regresos prometidos y pagados”. La imagen del Mediterráneo se construye en sus versos como un topónimo mítico que trata de mantener en su condición arquetípica, es decir, en ese estado de abstracción casi atemporal que le otorga una condición legendaria y lo convierte en el espacio idóneo para situar las tragedias clásicas y dar cobijo a los héroes y heroínas de la Antigüedad, como bien se observa en sus tres largos poemas pertenecientes al ciclo troyano. Es, en última estancia, un espacio “fundamentalmente rural, caracterizado por la abstracción” y que viene marcado por esa ausencia de concreción geográfica que lo coloca en un estado intermedio, entre el agua y la tierra como diría la propia Mistral, un paisaje que se halla más allá de los límites conocidos. Es, en pocas palabras, un Mediterráneo mítico que adquiere en los versos que recrean la tragedia clásica de *Agamenón* un valor alegórico, más allá de su mera condición espacial.

Y pese a sus largos viajes a través del mar de los poemas y sus numerosas residencias en países lejanos, sin agua, Gabriela jamás olvidó su aldea natal. El valle de Elqui es, como se ha apuntado anteriormente, otro espacio primordial para comprender

del todo la esencia de la autora chilena, esa pequeña cuenca situada en la región de Coquimbo a la que se sintió profundamente unida a pesar de las distancias:

Confieso que, por voluntad mía o por temperamento, las tierras extrañas no me arrasan la costumbre que apenas me la remesen, de que la tengo añeja y tenaz. Errante y todo, soy una tradicionalista risible que sigue viviendo en el valle de Elqui de su infancia. (Mistral, 1993: 29)

A este sentimiento de pertenencia a la tierra natal, identificada con el Valle de Elqui de su infancia, se debe sumar la defensa del mestizaje y el indigenismo con el que Mistral se sentía identificada, tal y como demuestra en su correspondencia y en sus diarios personales. Todo esto crea un vínculo afectivo con la concepción del hogar que es siempre el hogar de la infancia, del tiempo pasado. Más allá de la geografía, el Valle de Elqui actúa, en un plano más simbólico como el *topos* del paraíso perdido tan habitual en la poesía del siglo XX. Un hogar lejano al que va intrínsecamente ligado un sentimiento de añoranza y melancolía, pues el regreso a su Ítaca personal se halla, igual que en los viajes de la *Odisea*, plagado de obstáculos —aunque, en el caso de Mistral, más terrenales que divinos, siendo la causa de sus interminables viajes sus responsabilidades diplomáticas o sus persecuciones políticas.

En este sentido, este sentimiento de nostalgia acentúa esta primera ausencia, la del hogar de la infancia, la patria perdida, y sitúa a la poeta en lo que Grandón Lagunas (2005) llama muy acertadamente un “desliz de lugar”, es decir, un estar y no estar simultáneo, “un juego de tensión por deseo y ausencia” (2005: 90). Un estar que se construye mediante una serie de reminiscencias simbólicas a través del lenguaje poético; un no-estar físico que supone la inserción de la autora en un espacio cultural ajeno y extraño, lejos de la Madre-tierra, figura alegórica que se alza como el pilar central de su particular americanismo que alcanzará su máxima expresión en *Poema de Chile*.

El Mediterráneo, por su parte, actúa como un espacio de transición, un puente entre dos mundos: el europeo y el latinoamericano. Clasicismo e indigenismo convergen en un espacio liminal y coexisten no en oposición, sino en una convivencia enriquecedora del imaginario poético mistraliano. De forma similar puede describirse la espiritualidad de Mistral, una compleja y miscelánea que alberga un crisol de simbolismos y referencias a la tradición indígena, a los ritos paganos, a la idea de reencarnación budista y, por supuesto, al credo judeocristiano. Las aguas del

Mediterráneo constituyen, pues, una alegoría de la propia fluidez del pensamiento mistraliano que tiene sus raíces en una multiculturalidad derivada de sus numerosos viajes, migraciones y estancias prolongadas en países extranjeros. No solo a través de las lecturas de los clásicos conoció Mistral el mar de los poemas, sino que fue en sus travesías cuando verdaderamente experimentó una suerte de catarsis mística que la llevó a incorporar a su imaginario poético figuras de la mitología grecolatina, especialmente mujeres, y paisajes mediterráneos, tal y como se observa en sus escrituras del mito griego de *Agamenón* desde el punto de vista de sus protagonistas femeninas: Electra, Casandra y Clitemnesta<sup>155</sup>.

Estas reescrituras han sido leídas por Cecilia Graña (2014) como voces que pasan del imaginario cultural colectivo a la intimidad del “yo”<sup>156</sup>, algo que nos aproxima al concepto de las múltiples voces o “máscaras”: distintas identidades que la poeta adopta e interpreta en sus versos como una escisión de su particular expresión íntima.

#### **4.2. La multiplicidad del ser: identidades dislocadas**

¿Qué si tuve otro nombre? Sí, yo tuve dos: el que me dieron de veras (Lucila Godoy) y el que me di de mañosa (Gabriela Mistral). Y el nuevo me mató el viejo: Una en mi maté, yo no la amaba. (Mistral, 2002: 19)

La construcción del imaginario mistraliano y, más concretamente, de la identidad con la que el sujeto se inscribe en el espacio poético es un tema que la crítica ha abordado con cierta disparidad en las últimas décadas. Autores como Grínor Rojo (1994) e Inés Zaldívar (2006) han abordado la correlación entre mujer y locura en la poesía de Mistral, aludiendo a una vinculación entre la locura y la diferencia que deviene de ser la “otra” en el sistema patriarcal (Rojo 347, Zaldívar 171). Por otra parte,

---

<sup>155</sup> Para una lectura más detallada de estas reescrituras, remito a mi análisis: «La Europa clásica y Gabriela Mistral. El Mediterráneo mítico en tres poemas», en *Revue européenne de recherches sur la poésie 2019*, n° 5, Classiques Garnier, París, 2020 (ISBN 978-2 -406-10065-2).

<sup>156</sup> “De inmediato se advierte que las protagonistas de los poemas están hechas de la misma pasta que la creadora, como si ésta, en una suerte de isomorfismo, nos dijera: “yo soy Electra” o Clitemnestra o Casandra; como si la propia persona Mistral o Lucila Godoy se viese subsumida en una conciencia mitológica en la que no hace falta interpretaciones o traducciones: tan solo basta saber que los elementos que conforman ese mundo se identifican a través de un rasgo común y, en consecuencia, se vuelven solo Uno.” (Graña, 2014: 107).

Susana Múnich (2007) ha subrayado la faceta profesional de la poeta como la principal identidad que unifica su dispar obra. De forma similar, Daydí-Tolstoi (1986, 1994) ha analizado la tipificación de la autora mediante su faceta pública de poeta, maestra y madre, mientras que otros como Grandón Lagunas (2005) han señalado la existencia de tres tensiones constantes en la obra mistraliana —etno-racial, identitaria sexo-genérica e identitaria utópica (2005: 89)—, adscribiéndose así a la corriente crítica que considera la poesía de Mistral una compleja configuración de identidades múltiples, facetas y actitudes textuales que evidencian una creación tensionada, en constante tránsito entre lo antiguo y lo moderno, entre lo propio y lo ajeno:

Es esta presencia de tensiones —muchas veces contradictorias—, que, a su vez, se resuelven en su propio interior tensionado lo que manifiesta una característica esencial en la obra de Gabriela Mistral. Esta peculiar forma de constitución del sujeto y de su escritura, lo reitero, es una característica fundamental tanto en el plano de las significaciones como en el plano formal, lingüístico y retórico. (Grandón Lagunas, 2005: 93)

Por su parte, Adriana Valdés (1996) realiza una excepcional lectura de la obra tardía de Mistral, poniendo especial atención a la configuración de un sujeto poético inestable y cambiante de *Tala* que es, a su vez, sujeto extranjero que se ubica en una intersección de culturas distintas (1996: 693). Es precisamente esta la lectura a partir de la cual se desarrolla el siguiente análisis de la identidad mistraliana, sin limitación a un único poemario. Rastreo, en su lugar, todos los fragmentos de esa identidad particularmente dislocada y compleja a través de su obra poética, desde *Desolación* y los “Sonetos de la muerte”, sus primeras creaciones, hasta *Lagar* y *Poema de Chile*, ahondando en la importancia de la experiencia de lo extranjero para la construcción de dicha identidad.

Sobre este corpus postulo la hipótesis de que el tema que unifica la heterogénea obra de Mistral es el viaje tanto a nivel físico como metafórico, incidiendo en el ámbito creativo, personal e identitario. La experiencia del viaje en la poesía mistraliana se halla codificada en una simbología concreta, adscrita a temas como el dolor, la pérdida y el tránsito. Estos tres configuran una experiencia de lo extranjero muy particular, basada en la falta de pertenencia, en la extrañeza y la melancolía tanto por el tiempo pasado como por la patria perdida, así como una sensación perenne de alteridad. Autores como

Pérez Villalón (2006) hablan de una poética de la dislocación o del desplazamiento, subrayando así la influencia del viaje y del nomadismo en la creación mistraliana. Cuando se habla de “poética de la dislocación” o del desplazamiento nos referimos a “una serie de actitudes textuales respecto del lenguaje y la literatura en las que se asocia en forma muy estrecha la escritura de una obra con el movimiento entre lugares, con el trasladarse de un lugar a otro” (Villalón, 2006: 113). Estaríamos hablando, aquí, de una serie de representaciones textuales que evocan ese movimiento, ese tránsito entre dos o más lugares que subvierte el nivel físico y biográfico y traspasa hacia lo textual y lo poético mediante una serie de metáforas y asociaciones simbólicas.

El tema del viaje es, sin duda, un hilo conductor que ensambla la bibliografía de Mistral y podría considerarse un proto-tema alrededor del cual se agrupan otros temas ya mencionados —la pérdida, el exilio, el dolor y la muerte. Como ya hemos apuntado en el apartado anterior, la significación del viaje trasciende al resto no sólo por las huellas textuales que hallamos en su poesía respecto a los distintos viajes físicos que la autora realizó en vida, sino también porque éste configura una de las cuestiones principales de la poética mistraliana: la construcción de una identidad fragmentada o, lo que es lo mismo, de diversas identidades “en fuga”. A este respecto, apunta Villalón:

El tema del viaje se relaciona muy estrechamente con algunas de las preocupaciones centrales que atraviesan su obra (amor y pérdida, duelo, melancolía, muerte y alienación, relaciones problemáticas con el tema de la identidad individual o colectiva) [...] La pérdida de una identidad estable y definida que implica la confrontación con lo extranjero (Villalón, 2006: 117-118).

Adriana Valdés (1994) subraya también la experiencia del viaje como *raison d'être* de la compleja identidad mistraliana:

La transmigración pone al sujeto en un terreno intercultural, en un punto de intersección entre culturas distintas que operan en espacios diversos. La movilidad de Mistral la transforma en sujeto de la transculturación, y plantea el tema de su identidad [...] en términos sorprendentemente contemporáneos (1994: 687).

Olea (2004) apunta en la misma dirección, señalando el nomadismo que caracterizó la vida de la autora como motivo principal de su inscripción en su escritura como sujeto múltiple y fragmentado:

Nómada y viajera, Gabriela Mistral constituye un sujeto social, plural y autodiseminado en distintas zonas geográficas y en múltiples funciones sociales. Errancia y heterogeneidad constituyen un signo de la experiencia biográfica de Gabriela Mistral (2004: 51).

La escritura de Mistral, pues, se construye desde una posición móvil, inestable y en constante cambio. Su confrontación y asimilación de lo extranjero configura una obra poética en ocasiones contradictoria, como observaremos a continuación, en la que conviven la influencia de distintas lenguas<sup>157</sup>, distintas espiritualidades<sup>158</sup> y, por supuesto, diferentes identidades.

En este apartado se analizarán las principales máscaras mistralianas que hallamos en su obra poética, estos múltiples sujetos poéticos que surgen como representación de una identidad inestable y fragmentada por la experiencia del viaje y el encuentro con la alteridad. Asimismo, apunto no únicamente a esta multiplicidad involuntaria, fruto del desplazamiento y del tránsito, sino también a la creación consciente de ciertas máscaras que se circunscriben a su imaginario poético y a la interpretación creativa<sup>159</sup> de las mismas en su escritura.

#### **4.2.1. Primera máscara: Gabriela Mistral.**

Gabriela Mistral, de nacimiento Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, podría parecer únicamente un seudónimo como tantos otros utilizados para

---

<sup>157</sup> Pese a que Mistral no escribió poemas en lengua francesa o portuguesa, sí recogió vocablos del idioma luso como la expresión “saudade”, a la que se refiere del siguiente modo: “Suelo creer con Stefan George en un futuro préstamo de lengua a lengua latina. Por lo menos en el de ciertas palabras, logro definitivo del genio de cada una de ellas, expresiones incommovibles en su rango de palabras verdaderas” (332). Además, tal y como apunta Elizabeth Horan (2009: 415): “To her last days she insisted on French and Portuguese as “the best languages for poetry”, algo que recoge en Gabriela Mistral, voice recordings made by Doris Dana, early 1950s, Dana Atkinson Archives, digitized in Washington, and now in the Archivo del Escritor.

<sup>158</sup> Diferentes creencias teosóficas y orientales conviven en la poesía tardía de Mistral, relacionadas especialmente con la reencarnación (Grinor Rojo, 1997, capítulo V).

<sup>159</sup> Dada la elección de la palabra “máscaras” para denominar a las diferentes identidades o personas que Mistral adopta en su poesía, utilizo el término “interpretación” en su acepción de “acción y efecto de interpretar”, en este caso, como analogía a la voz “persona” (πρόσωπον) que en el teatro griego hacía referencia a la máscara que llevaba el actor en el escenario al interpretar su papel.



encubrir la autoría y salvaguardar la identidad personal. Ejemplo de ello son George Sand (1804-1876) o Voltaire (1694-1778), que decidió dejar atrás el nombre de Arouet después de su estancia en la cárcel, enterrando su pasado en lo más profundo de la Bastilla. Fernando Pessoa (1888-1935) y sus máscaras son otra muestra clara de la performatividad del nombre propio, y quizá sea el caso que más similitudes guarda con Mistral, pues ambos utilizan la “máscara” no tanto como un modo de ocultar el rostro sino como una interpretación identitaria que les permitía actuar como un otro-que-no-es, pero que busca ser en un juego de representaciones cruzadas entre el sujeto y el objeto, entre el Yo y el Otro, lo real y lo imaginario, lo presente y lo ausente. Decía Pessoa, en una carta al escritor Adolfo Casais, “Lo que soy esencialmente —detrás de las máscaras involuntarias del poeta, el raciocinador y lo demás que haya— es dramaturgo. El fenómeno de mi despersonalización instintiva, a que aludí en mi carta anterior para explicar la existencia de heterónimos, conduce naturalmente a esta definición. Siendo así, no evoluciono. VIAJO” (Pessoa, 1987: 51). Como buen dramaturgo, Pessoa realiza una serie de actuaciones que derivan en esa despersonalización involuntaria de la que surgen sus heterónimos, que acaban convirtiéndose en máscaras de las que resulta casi imposible desprenderse. “Pronto me conocieron como aquel que no era; no lo desmentí / ”, escribe como Álvaro de Campos, “[y me perdí. / Cuando quise quitarme aquella máscara, / estaba ya fundida con la cara.” (Campos, 2012: 303) Tras la máscara, no existe más que el rostro desnudo, aquel reservado para el espacio de la intimidad. Pessoa lo ocultó tras sus cuatro grandes pseudo-poetas, a los que otorgó fragmentos de su identidad hasta convertirse él en “punto de reunión” de las escisiones de su propia personalidad<sup>160</sup>. La creación consciente de sus heterónimos como fenómeno de despersonalización guarda cierta similitud con la performatividad que Mistral realiza con el nombre propio —Lucila Godoy— y con la adopción de ciertas identidades en su universo poético. La adopción de otros rostros, especialmente en las “Locas mujeres” de *Lagar* y en sus reescrituras de los mitos clásicos de Electra y Casandra, nos ofrece una visión distinta a la “máscara” de Pessoa: jamás alcanza ese alto nivel de despersonalización que muestran sus heterónimos, pero sí posee un componente dramático de actuación, de simulación, un anhelo de ser que se refleja bien en los versos de “La Otra”. Estos rezan: “Una en mí maté / yo no la amaba”, y nos anuncian la

---

<sup>160</sup> “Hoy ya no tengo personalidad: cuanto en mí pueda haber de humano lo he repartido entre los diversos autores de cuya obra he sido ejecutor. Hoy soy el punto de reunión de una pequeña humanidad, solo mía”. (Pessoa, en Molina 1999: 11).

muerte de la “Una”, del propio ser, y la superposición de esa “Otra” que da nombre al poema.

Pero comencemos aludiendo al nombre original, Lucila Godoy. Durante casi una década, la poeta osciló entre el uso de su nombre de nacimiento —con ligeras variaciones— y distintos sobrenombres, especialmente en sus primeros textos. Esta ambivalencia se mantuvo hasta 1922, fecha en la que todavía se pueden hallar cartas, documentos y ensayos firmados por Lucila Godoy, todos ellos textos vinculados a su profesión de maestra y a su correspondencia personal (2017: 22).

Antes de profundizar en la construcción de esta primera máscara, esta persona pública asociada al nombre Gabriela Mistral, detengámonos un instante para examinar el concepto de seudónimo y su rol en la obra mistraliana. Etimológicamente, el término proviene del griego ψευδῶ (/pseudo/, prefijo que significa “falso”) y νῆμος (/neimos/, que significa “nombre”), algo que nos aproxima al concepto de interpretación, de máscara —una que cubre el verdadero rostro del autor—, de acto —puesto que permite ser alguien que no se es. Asimismo, el seudónimo podría considerarse un acto de resurrección —en cuanto a que se elimina un nombre anterior, el nombre de nacimiento, la identidad primera—, de renacimiento y olvido del pasado. Es, también, una impostura, una forma de ser otro distinto. En la mayoría de los casos, un otro capaz de insertarse en el sistema sociopolítico que rechaza al sujeto, relegado a los bordes de dicha organización social bien por su género, por su clase social o por motivos políticos. Silvia Molloy, en su breve estudio “La política de la pose” (2017), alude a la importancia de la misma como gesto político:

Desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despierta escasa simpatía. Yo quisiera proponer aquí otra lectura de esa pose: verla como gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del XIX; verla, sí, como capaz de expresar, si no «la voz del Continente», por cierto una de sus muchas voces, y verla precisamente como comentario de las «inquietudes e ideales» de ese continente. Quiero considerar la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político (2017: 02).

En el caso concreto de Mistral, considero que su primera máscara, aquella a la que denominó Gabriela Mistral y que surge de una larga serie de construcciones metaliterarias y epistemológicas a las que aludiremos a continuación, posee una significación política y social: es lo que desea ser, por una parte, y lo que debe ser frente a la sociedad latinoamericana. El papel que la autora asume en el espacio público como maestra, intelectual, diplomática, benefactora, incluso “Santa”<sup>161</sup>, es precisamente lo que le permitió cimentar su carrera como escritora y política, representando a Chile y al pueblo latino más allá de sus fronteras.

En este sentido, el rol de “maestra ideal” fue imprescindible para la configuración de su figura pública y está ligado, entre otros rasgos, a su ascendencia humilde y a una vocación innata para el magisterio. Su origen humilde, si bien es cierto que se crió entre Vicuña y Montegrande, aldeas rurales del Valle de Elqui, en la cuenca de la actual Región del Coquimbo, debe ser analizado cuidadosamente, puesto que su padre, Juan Jerónimo Godoy, era maestro y poeta, algo que, a pesar del abandono prematuro del hogar, le permitió a Mistral un acceso temprano a la educación. Esta se desarrolló por cauces inusuales y autodidactas tras un incidente en la escuela primaria de Vicuña que forzó a una jovencísima Lucila a abandonar sus estudios tras ser acusada falsamente de robar material público<sup>162</sup>. Así, pues, su enseñanza se desarrolló en el hogar materno, siendo su hermanastra, Emelina Molina, su primera maestra. Ella fue quien la inició en la lectura<sup>163</sup> y marcó el que sería su pensamiento pedagógico, basado en el cuidado de los niños y la introducción de la poesía y el humanismo en las aulas. Asimismo, ya en su adolescencia, el periodista Bernardo Ossandón contribuyó en gran medida a su amor por la literatura y la escritura al permitirle acceso a su biblioteca

---

<sup>161</sup> Carrión Benjamín titula sus famosos ensayos sobre la autora chilena *Santa Gabriela Mistral* (1956, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana) mientras que Alberto Insúa, miembro del PEN Club, se refiere a ella del siguiente modo, aludiendo a su carácter religioso: “Era la maestra, la ‘maestría rural’, y mejor que su traje sastre, gris, y su media melena, también gris y opaca, le hubiesen sentado las tocas y el hábito de Santa Teresa, de quien no copiaba la sonrisa” (1959: 364-365)

<sup>162</sup> “Esta tragedia ridícula hizo tal daño en mí como yo no sabría decirlo. Mi madre vino a dar explicaciones a la maestra ciega acerca de mi rapiña y la directora que ejercía un ascendiente muy grande sobre las personas porque era mujer inteligente y bastante culta para su época logró convencer a su comadre de que, aunque yo fuese inocente habría que retirarme de esa escuela sin llevarme a otra alguna porque yo no tenía dotes intelectuales de ningún género y sólo podría aplicarme a los quehaceres domésticos.” (Gabriela Mistral, “Autobiografía”, en *Revista Mapocho; Número 43, 1988*)

<sup>163</sup> “[Emelina] me dio enteramente la educación recibida en la infancia que en buenas cuentas es la única que tuve y que me fue transmitida puede decirse, en las rodillas fraternas. Reemplazó a mi padre en sus obligaciones familiares, y yo le reconozco el bien definitivo de la asistencia material y moral. El mérito de su formación se me ocurre que sea el de no haber deformado nada en mí, como lo hacen las escuelas mientras más modernas, más pedantes que se conocen en nuestro tiempo, y el haberme enseñado a base de imaginación y de sentimiento, con relatos bíblicos y con la vida del campo.” (Carta de Gabriela Mistral a Virgilio Figueroa, Puerto Rico, 1933).

personal —en la que Mistral entró en contacto con autores europeos como Montaigne, Frédéric Mistral, Gabrielle D’Annunzio, entre otros— y amparando sus primeros escritos en el periódico que dirigía en La Serena, *El Coquimbo*<sup>164</sup>.

A este respecto, la propia Mistral alude al primer seudónimo con el que rubricaba sus primeros escritos: “Cuando recién comenzaba a escribir unas prosas muy malas en el periódico de mi pueblo”, comenta la autora, “firmaba simplemente con una Y” (2000: 148). Esta “Y”, una mera grafía que no es siquiera inicial de su nombre ni la tan utilizada “X” que se empleaba, en ciertas ocasiones, para firmar algunos documentos, no es más que un atisbo de los que posteriormente serían sobrenombres más elaborados como “Alguien”, “Soledad” y “Alma”, utilizados frecuentemente en sus colaboraciones con *El Coquimbo* entre 1904 y 1908. Alrededor de 1905, sucede un hecho insólito: Gabriela Mistral publica en *La voz de Elqui* algunos poemas que firma con su nombre real, Lucila Godoi Alcagaya, sustituyendo la “y” del apellido paterno por una “i”, y eliminando la nomenclatura religiosa de su nombre —esto es, “María del Perpetuo Socorro”. Curiosamente, nota Marcelo Bahamonde (1980: 102), Mistral “chileniza” el apellido paterno, eliminando su ascendencia española, quizá en un intento de construir ese linaje idealizado y algo mitificado indígena-americano, suprimiendo cualquier atisbo de extranjería —téngase en cuenta, aquí, que su madre, Petronila Alcagaya Rojas, tenía ascendencia vasca y su padre era español. En los años venideros, sin embargo, Mistral continúa utilizando su nombre propio, alternando la “y” con la “i”, y oscilando entre el apellido materno y el paterno, algo que sugiere una dificultad para adherirse a una identidad única y concreta. Lila Zemborain (2000) apunta a una adscripción a lo a-género de los primeros seudónimos mistralianos, especialmente ese “Alguien” con el que rubricaba sus poemas en *El Coquimbo*:

Yo agregaría que el neutro “alguien”, al contener potencialmente ambos sexos, es a-genérico, y que por un lado, Lucila lo usa como pantalla para esconder su sexo, pero por el otro, parece indicar que el derecho a la escritura, o el derecho a nombrar, es común a ambos sexos. (2000: 148)

---

<sup>164</sup> “Un viejo periodista dio un día conmigo y yo di con él. Se llamaba don Bernardo Ossandón y poseía el fenómeno provincial de una biblioteca, grande y óptima. No entiendo hasta hoy cómo el buen señor me abrió su tesoro, fiándome libros de buenas pastas y de papel fino [...] El bondadoso hombre Ossandón me prestaba a manos llenas libros que me sobrepasaban: casi todo su Flammarion, que yo entendería a tercias o a cuartas, y varias biografías formativas y encendedoras. Parece que mi libro mayor de entonces haya sido un Montaigne, donde me hallé por primera vez delante de Roma y de Francia. (Gabriela Mistral en *Pro Arte*, abril, 1949)

Pese a su interesante análisis sobre las resonancias de la neutralidad de género en sus posteriores textos, considero que Zemborain saca ciertas conclusiones precipitadas en torno a la construcción del seudónimo, dado que Mistral alternó durante años varios nombres de distinto carácter, incluso opuesto. Estas contradicciones, que anulan cualquier atisbo de una intención única tras sus seudónimos, pueden observarse en el uso alterno del nombre paterno chilenuizado o espauñolizado, así como en la presencia-ausencia del apellido materno. Además, la carga a-género del seudónimo “Alguien”, tal y como lo indica Zemborain, pierde sentido cuando Mistral utiliza, al mismo tiempo, nombres en clave femenina como “Alma” o “Soledad”.

En todo caso, este juego de nombres y máscaras halla su apogeo en octubre de 1911, fecha en la que Mistral publica un relato titulado “El rival” que firma, por primera vez, como Gabriela Mistraly. Acerca de este nombre, la propia autora declara:

Se me ocurrió entonces así buscar un nombre de viento que pudiera ser de persona y encontré el Mistral y lo adopté agregándole aquella “Y” primitiva con lo que quedó Mistraly, luego tiré la “Y” y dejaba el nombre actual. (Mistral en Giménez 37, 2000: 151)

Zemborain apunta al desprendimiento de “ciertas imágenes de sí misma que ya no la representan”, logrando así “desprenderse de una representación pasada” (Zemborain, 2000: 152) y lee “El rival” como una metáfora de cambio de nombre. El protagonista del cuento se llama, curiosamente, Gabriel y narra su lucha contra un enemigo invisible que le arrebató a sus tres amores, tres mujeres enfermas. Así, pues, el conflicto del relato “puede leerse como el proceso de elaboración del seudónimo que supone el entierro y la muerte de previas formas de representación” (2000: 152-153), algo que le otorgaría también una cierta dimensión autobiográfica relacionada con su sexualidad. En este punto, considero que Zemborain se desvía ligeramente del análisis textual y cae en un cierto reduccionismo biográfico que empaña el sentido último del texto. Es más, aunque podría considerarse el abandono de los nombres previos como una resonancia del tema del abandono y la ausencia tan presente en la obra mistraliana, esta teoría no termina de consolidarse si tenemos en cuenta que, pese al uso del

seudónimo final Mistral<sup>165</sup>, no dejó de firmar sus textos educativos y correspondencias personales como Lucila Godoy hasta 1922.

Por tanto, ¿qué supone, realmente, la convivencia de tan dispares seudónimos en sus años de juventud? A mi parecer, evidencia la errática construcción de un sujeto autorial adecuado, una persona pública que conjugara unos rasgos ideales, tanto a nivel personal como literario. Es, quizá por ello, que Mistral, conocedora de los textos de Frédéric Mistral, al que menciona en sus versos, y de los de Gabriel D'Annunzio, asume los nombres de estos autores cuya influencia puede observarse en sus primeros trabajos, especialmente en la estética modernista y romántica de *Desolación*. Asimismo, Mistral alude también al viento del mismo nombre como elemento imprescindible en su concepción de la naturaleza americana, tan presente en sus versos y que pone énfasis, a su vez, en el significado poético del nombre y palabra.

Es precisamente por medio de estas referencias metaliterarias y epistemológicas, así como por medio de figuras retóricas como el viento asociado a la palabra y la escritura, que Mistral construye diversas formas de auto-representación a las que denomino “máscaras”, siendo la primera y principal su persona pública, Gabriela Mistral. En esta reside una significativa carga política, puesto que en ella se conjugan unos rasgos socioculturales idóneos para poder acceder a la escritura, a la enseñanza y a la política como sujeto femenino en la sociedad latinoamericana de principios de siglo XX. El caso de Mistral resulta especialmente interesante si tenemos en cuenta que fue apoyada por el Estado, tanto en el ámbito literario como en el político, algo que Juan Villegas Morales (1980, 103) asocia a los intereses políticos de la clase media preponderante que luchaba por contrarrestar el poder de la oligarquía agraria de finales del siglo XIX:

La nueva clase media necesitaba una fuente de prestigio que sustituyese los valores de tradición, familia y riqueza. Afirma, entonces, los valores de la calidad, del ingenio, del intelecto y acentúa la antigua dicotomía del valor del nacimiento opuesto al valor personal, la riqueza material opuesta a la riqueza del espíritu (96).

---

<sup>165</sup> En 1913, Mistral publica “El himno cotidiano” en *El diario ilustrado*, bajo el nombre de Gabriela Mistral, sin la “y”, forma que se consolida finalmente en 1914, tras el éxito de los *Sonetos de la Muerte* en los Juegos Florales de Santiago, cimentando de este modo su nombre en Chile y, posteriormente, en México después de las misiones culturales de Vasconcelos, en 1922, primera actividad política en la que participó con su seudónimo.

Así, la persona pública Gabriela Mistral adquiere un cierto valor político al representar de forma idónea los nuevos valores de trabajo, intelectualidad y logros particulares, alejados de los privilegios de nacimiento de las oligarquías rurales, motivo por el cual se acentúa esa idealización del origen humilde de la autora, algo que, como ya hemos visto, no resulta tan trascendental dado su acceso temprano a la educación y a la literatura. El rol de maestra ideal, de profesora en las escuelas rurales y humildes, de defensora de los niños y cantora de los himnos escolares es clave para asentar su carrera profesional, avalada por el gobierno chileno, primero como educadora —en las misiones culturales en México—, más tarde como diplomática tanto en el continente americano como en Europa. Villegas señala, de forma muy apropiada, como Mistral alcanzó una “especie de aureola de la maestra ideal a través de sus creaciones” (1980, 103), algo que se observa de forma evidente no sólo en sus prosas y ensayos pedagógicos, sino también en su poesía, más concretamente, en su libro *Ternura* (1924)<sup>166</sup>.

Como ya se apuntó brevemente en capítulos anteriores, *Ternura* fue un libro singular que la autora modificó, alteró y publicó en numerosas ocasiones a lo largo de toda su vida. La edición final apareció en Buenos Aires, en 1945, publicada bajo el sello de la editorial Espasa-Calpe y, entre otras alteraciones, las “Canciones de niños” pasaron a ser tituladas “Casi escolares”. Sin duda, este poemario fue clave en la construcción de la “maestra ideal”, de la cantora y dulce profesora rural, un hábito que acompañaría el nombre de Gabriela Mistral hasta el fin de sus días e, incluso, más allá, al ser esta faceta la más estudiada y extendida por sus coetáneos. Es evidente, tal y como apunta la crítica actual, que en los años posteriores a su muerte se realizó un “trabajo de borrado y curva”, especialmente con su poesía, que ha servido para la correcta inserción de una autora compleja en el canon literario y en la historia nacional chilena. Girona (2017) habla de estrategias de institucionalización y destaca la mistificación de la maternidad en Mistral mediante esas canciones de cuna, puesto que “la maternidad se vincula a la construcción nacional, a su voz pública, a la imagen de la madre-patria” (2017: 19).

Sin embargo, esta codificación de Mistral como maestra, madre frustrada y defensora de los niños, todos aspectos intrínsecamente relacionados a lo femenino, a la

---

<sup>166</sup> Debido a la focalización en la obra poética mistraliana, objeto de estudio de esta tesis, me centraré precisamente en las representaciones de esta y sucesivas identidades o “máscaras” en su poesía, motivo por el cual las alusiones a su prosa, pese a su enorme valor, se realizan de forma tangencial en su correspondiente capítulo desde el punto de vista temático del viaje.

docilidad y al ámbito doméstico, no sólo viene propiciada por los círculos académicos y la élite política chilena, sino también por la propia autora, como bien se aprecia en la configuración de la maestra rural y la idealización de la maternidad que hallamos en *Ternura*.

El poemario se abre con la sección “Canciones de cuna”, en la que la presencia del hijo es absoluta. La obra, en líneas generales, viene marcada por la tríada tierra-madre-hijo de la que surgen variaciones temáticas como la configuración de la madre-tierra o la vinculación inseparable madre-hijo, siempre asociada a la naturaleza y al fruto, que se convierten en el eje central del poema. Ejemplo de ello pueden observarse en “La tierra y la mujer” (92), “Corderito” (94), “Encantamiento” (95), “Apegado a mí” (96) o “La noche” (97).

Yo le digo a la otra Madre,  
A la llena de caminos:  
“¡Haz que duerma tu pequeño  
Para que se duerma el mío” (92)

Corderito mío,  
Suavidad callada:  
Mi pecho es tu gruta  
De musgo afelpada (93)

Hierbecita temblorosa  
Asombrada de vivir,  
No te sueltes de mi pecho:  
¡duérmete apegado a mí! (96)

Yo no sólo fui meciendo  
A mi niño en mi cantar:  
A la Tierra iba durmiendo  
Al vaivén del acunar... (97)

El niño-hijo a veces es encontrado casualmente como un fruto, brotando de la tierra: “Me encontré este niño / Cuando al campo iba: / Dormido lo he hallado / En unas espigas... / O tal vez ha sido / Cruzando la viña: / Buscando los pámpanos / Topé



su mejilla.” (93) Como en los anteriores, el paralelismo madre / tierra o hijo / patria es significativo. En el poema “Dormida”, “el mundo de brazos de mujer molido” engulle a la madre dormida y ambos elementos se vuelven uno, en una suerte de metamorfosis elemental: “son todos los cerros y todos los ríos, todo lo creado y todo lo nacido” (98).

La madre en este poema establece una correlación íntima con la tierra, dado que tiene influencia sobre sus accidentes geográficos: “voy moliendo el mundo con mis pulsos vivos”. El poder de la madre flaquea, sin embargo, cuando en compañía de su hijo aparece el miedo a la pérdida. Este se relaciona con el momento del sueño, el único en el que madre e hijo se separan. Es ahí cuando “el bulto del mundo” se apodera de todo: del cuerpo, del hijo, de la cuna: “Yo mezo, yo mezo / y veo perdido / cuerpo que me dieron, / lleno de sentidos. / Ahora no veo / ni cuna ni niño, / y el mundo me tengo / por desvanecido.” (99)

Muy presente en *Ternura* está el tema del sueño, una configuración del espacio onírico como un espacio o lugar ideal, como el Edén maternal, en el que el niño es feliz y está a salvo de los males del mundo. Sin embargo, pese a que el dormir se entiende como un acto de salvación, un estado ideal para el infante todavía puro y ajeno a la corrupción exterior, existe una oposición entre la seguridad y felicidad del niño que duerme frente a la imposibilidad de la madre de acceder al espacio del sueño. Esto sugiere una idealización del sueño como tiempo de la infancia, de la inocencia ininterrumpida que no puede ser recuperada por el adulto. En este caso, el adulto es la madre que vela por el sueño de su hijo, temerosa de esa separación inevitable. El miedo a dormir por parte de la madre aparece en numerosos poemas como “Hallazgo” (93), “Apegado a mí” (96) o “Dos canciones del Zodiaco” (102), y subyace en él una clara imposibilidad de retorno a la infancia: “Yo que todo lo he perdido / Ahora tiemblo de dormir. / No resbales de mi brazo: / ¡duérmete apegado a mí!” (97); “Y por eso temo, / al quedar dormida, / se evapore como / la helada en las viñas...” (93). De forma diametralmente opuesta, se representa el estado ideal del sueño para el infante, que halla en el espacio onírico un refugio seguro del mundo exterior y adulto. Esto se observa en poemas como “Semilla” (108), “Niño rico” (109), “Niño chiquito” (110), “Sueño grande”, “La ola del sueño” (113), “Canción de la sangre” (114) y “Canción de pescadores” (115).

Poemas más complejos conviven en *Ternura* con el ritmo popular y la transparencia de las Canciones de cuna y de las Rondas como “Canción de Virgo” (102) y “Canción de Taurus” (103). Ambas son piezas pertenecientes a las “Dos canciones del

Zodiaco” que recuperan figuras clásicas como Tauro, la forma de toro con la que Zeus sedujo a Europa, y bíblicas como el Arca de Noé. Asimismo, el tema americano se presenta como protagonista absoluto de “Canción Quechua” (105) y, en menor medida, en “Niño mexicano” (119), subrayando esta convivencia del folklore popular de las Rondas, la poesía infantil de las Canciones de Cuna y la compleja red de referencias a la mitología indígena, clásica y cristiana que conviven en el imaginario mistraliano.

Por otra parte, representaciones de esa “maestra ideal” que ayudó a construir en gran medida la imagen pública de Mistral se pueden observar en: “Himno de las escuelas Gabriela Mistral” (190), “Dame la mano” (124) y “Ronda de los colores” (126)<sup>167</sup>.

La vinculación de la enseñanza con la naturaleza es omnipresente. El espacio rural y natural, ligado a esa ascendencia humilde que caracteriza a la maestra, se idealiza y se construye como la perfecta escuela, el aula ideal, al amparo de Cristo y de la tierra. Las alusiones a las bendiciones de Dios y a su consejo coinciden con la defensa de unos valores tradicionales, imperantes en el Chile rural de principios de siglo, pero que, sin embargo, contrastaban con la visión de la educación moderna y las renovaciones culturales en las que Mistral participó activamente, primero en México, y que continuó después mediante sus ensayos<sup>168</sup>. Esta es una de las muchas contradicciones que conviven no sólo en la persona Gabriela Mistral, sino también en su obra y en las distintas representaciones de su voz poética que, como tales, surgen de su experiencia con lo extranjero (que provoca una inestabilidad tanto profesional como identitaria) y de su compleja expresión de una identidad fragmentada, múltiple en sus textos<sup>169</sup>.

Asimismo, no se puede dejar de señalar la importancia del discurso de Mistral que, como primera escritora pública a nivel nacional, ejerce una influencia significativa no solo en la cultura, sino también en la política transnacional. Precisamente para

---

<sup>167</sup> “Azul loco y verde loco / Del lino en rama y en flor. / Mareando de oleadas / Baila el lindo azuleador. / Cuando el azul se deshoja, / Sigue el verde danzador: / Verde-trébol, verde-oliva / Y el gayo verde-limón. / ¡Vaya hermosura! / ¡Vaya el Color!” (126)

“¡Oh, Creador, bajo tu luz cantamos / porque otra vez nos vuelves la esperanza! / ¡Como los surcos de la / tierra alzamos / la exhalación de nuestras alabanzas!” (190)

“Dame la mano y danzaremos, / Dame la mano y me amarás. / Como una flor seremos, / Como una flor, y nada más... / El mismo verso cantaremos, / Al mismo paso bailarás. / Como una espiga ondularemos, / Como una espiga, y nada más.” (124)

<sup>168</sup> Entre otras, “Magisterio y niño” (1979).

<sup>169</sup> A este respecto, Grandón Lagunas observa en los textos mistralianos “la recuperación de una identidad doble, transgresora y escindida, que desliza al sujeto entre los nudos de dura significación cultural” (2005: 89).

legitimarse en un sistema que excluía sistemáticamente a la mujer del ámbito público<sup>170</sup>, las escritoras debían desarrollar una serie de “estrategias de autorización para optar por algún grado de inteligibilidad y reconocimiento” (Luco, : 07). Estas estrategias, entre otras, podían incluir la asunción de seudónimos o, como se ha apuntado, la creación de una persona pública aceptable en los marcos de recepción institucionales de la época. Esta “máscara” pública otorgaba, a la vez que legitimidad, la autoridad suficiente para ejercer influencia en la esfera pública y diversificarla, algo que Mistral sin duda consigue pues, en palabras de Fiol-Matta, tras la recepción de su premio Nobel la poeta se convierte en “la primera figura femenina transnacional latinoamericana capaz de ejercer influencia en todo el hemisferio.” (2002: 15)

#### 4.2.2. Segunda máscara: la dolorosa

Mistral realiza en *Desolación* —y los poemarios que lo siguen, a excepción de *Ternura*— lo que denomino interpretación del dolor, una construcción del sujeto desde el lugar mismo del dolor y del desarraigo. Esta expresión dolorosa y estrechamente vinculada a la ausencia continúa en *Tala*, sobre todo en la primera sección, “Muerte de mi madre”, así como en *Lagar* en los poemas recopilados bajo el epígrafe “Luto”. En este, el sujeto poético se convierte en un receptáculo del dolor, un mártir al estilo de la imaginería cristiana que llega a recibir incluso el sufrimiento divino de Cristo (véase, más adelante, “Nocturno del Descendimiento”).

Así, pues, la interpretación del dolor podría definirse en breves palabras como la trascendencia estética del sufrimiento, una expresión creativa de la angustia y el dolor en la que estos elementos adquieren una significativa carga emotiva y nutren su inspiración, codificada en los versos mediante ciertas tipologías textuales como metáforas, analogías, símbolos, etc.

Pero comencemos desde el inicio, rastreando el origen de esta máscara, de este acto mismo del dolor. Mistral apunta a la exacerbación dolorosa en la razón a su primer libro *Desolación*:

---

<sup>170</sup> Esta exclusión se advierte claramente en el ámbito legal chileno, en el cual las mujeres casadas perdían derechos sobre su propiedad y, hasta 1925, se les impedía testificar en las cortes judiciales (Antezanna-Pernet, 1994). Asimismo, hasta el 1949 las mujeres eran legalmente consideradas “incapaces” y no fue hasta el año 1952 que se les permitió participar en una elección presidencial (Luco, 2013: 08).

En estos cien poemas queda sangrado un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme. Lo dejo tras de mí [...] y por laderas más clementes subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá, por fin, sobre mis días. Yo cantaré desde ellas las palabras de la esperanza, sin volver a mirar mi corazón. (Gabriela Mistral, 2019: 87)

Ese pasado doloroso que queda sangrando en las páginas de *Desolación* se codifica en una serie de imágenes y metáforas que ayudan a crear la experiencia dolorosa mediante el simbolismo del sufrimiento. Asociaciones como el costado herido —el mismo por el que Cristo sangró en la cruz— o la plegaria como una composición poética autónoma, un poema sin desarrollar dentro de su propia poesía, una forma de “sangrar” para aliviar el dolor<sup>171</sup>. El rezo se configura en este libro como un acto de clamar a un Dios cada vez más débil, más ausente, una suerte de grito que no encuentra respuesta. Este motivo halla su continuidad en *Tala*, donde la interpretación del dolor se manifiesta en toda una sección dedicada a la muerte de la madre y en *Lagar*, en el apartado titulado “Luto”.

Asimismo, los poemas que la catapultaron a la fama, sus afamados *Sonetos de la Muerte* (1914) son una expresión amarga de la ausencia —de vida, de amor, de cuerpo. En estos versos el sujeto poético es simultáneamente receptor y origen del dolor: este proviene del desengaño amoroso y de la muerte del ser querido, siendo a su vez esta propiciada por el deseo de venganza y rencor.

Adoptando a la vez el papel de sepulturero y ejecutor, dos extremos que entran en contacto por la mutua experiencia de la muerte, la voz poética narra su eterno sino junto al amor arrebatado, no correspondido, un destino oscuro que subvierte la mortalidad y que ha de perdurar más allá de la muerte:

## I

Del nicho helado en que los hombres te pusieron,  
te bajaré a la tierra humilde y soleada.  
que he de dormirme en ella los hombres no supieron,

---

<sup>171</sup> “¡Ojos apretados / de calientes lágrimas! / Boca atribulada y convulsa / en que todo se me hace plegaria” (“Coplas” en *Des.*, 2019: 53); “¿Quién te juntó las manos? ¿Quién dio, rota la voz / la oración de los muertos al borde de tu lecho?” (“In memoriam” en *Des.* 2019: 17-18); “Jadeante de sed, loca de infinito / muerta de amargura la tuya en clamor / dijo su ansia inmensa por plegaria y grito: / ¡Agar desde el vasto yermo abrasador!” (“La sombra inquieta”, en *Des.* 2019: 28)

y que hemos de soñar sobre la misma almohada.

Te acostaré en la tierra soleada con una  
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,  
y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna  
al recibir tu cuerpo de niño dolorido. (48)

Así, cuando el amado es hallado muerto, se le traslada a un lugar de reposo distinto, realizando una profanación del espacio sagrado (la sepultura) y un ritual pagano para anclar los huesos del amado a la tierra que ambos habrán de compartir:

Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas,  
y en la azulada y leve polvareda de luna,  
los despojos livianos irán quedando presos.

Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,  
¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna  
bajará a disputarme tu puñado de huesos! (48)

El hecho de que “los despojos livianos irán quedando presos” y que “nadie bajará a disputarme tu puñado de huesos” nos aproxima a la frontera difusa entre el mundo de los vivos y el más allá, ese otro lugar más allá del dolor, de la existencia, ese otro espacio al que los vivos no tienen acceso y los melancólicos sueñan con alcanzar: “Este largo cansancio se hará mayor un día / Y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir / Arrastrando su masa por la rosada vía, / Por dónde van los hombres, contentos de vivir...” (49)

El largo cansancio de vivir cesará, tanto por la ausencia del amado como por la culpa que azota la conciencia que lo ha llevado a la tumba. El sujeto poético se construye en un punto intermedio entre la humanidad y la divinidad, y dialoga con Dios en una serie de interpelaciones de carácter teúrgico que buscan su intervención divina para acabar con el amado que otras manos fatales le han arrebatado: “Y yo dije al Señor: «Por las sendas mortales / le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar! / ¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales / o le hundes en el largo sueño que sabes dar!” (49)

La simbología cristiana se imbrica en estos versos con un acto sacrílego como es el dar muerte al ser amado, profanar sus restos y vincularlos a un sino eterno que evoca la trascendencia del alma:

Sentirás que a tu lado cavan briosamente,  
que otra dormida llega a la quieta ciudad.  
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...  
¡y después hablaremos por una eternidad!

Solo entonces sabrás el porqué, no madura  
para las hondas huesas tu carne todavía,  
tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir.

Se hará la luz en la zona de los sinos, oscura;  
sabrás que en nuestra alianza signo de astros había  
y, roto el pacto enorme, tenías que morir... (49)

La máscara dolorosa en los *Sonetos de la Muerte* no es sólo receptora del dolor, sino que también lo infringe llegando a una superposición de sufrimientos que se relacionan íntimamente con la expresión de la melancolía. Tomo como referencia, aquí, el análisis de la pérdida y al objeto de duelo de Kristeva (1991) para aludir a la expresión de la melancolía desde el punto de vista de la pérdida, en este caso, del ser amado. El objeto de duelo se construye desde una ambivalencia que oscila entre la idealización y la agresividad contra el mismo por encontrarse ausente. Así, el hecho mismo de nombrar el sufrimiento resulta un medio de “reabsorber el duelo, de complacerse en él, a veces, pero también de sobrepasarlo, de pasar a otro duelo menos tórrido, más y más indiferente” (1991: 85). Mistral, en su interpretación del dolor, nombra lo ausente, lo disecciona y le da una nueva forma que queda codificada en un lenguaje poético particular, reservada para que un tercero, el lector, pueda desentrañarla. Una de las representaciones textuales que utiliza para tal fin es la alegoría, una “magnificación de lo que ya no es” (1991: 97), un medio para transformar un sentimiento orgánico como el sufrimiento en un motivo poético que cruza la totalidad de la poética mistraliana.

Puede afirmarse, así, que su expresión del dolor es una expresión artística consciente, no tanto un arrebató de pasiones y desasosiegos momentáneos, pues no se

limita ésta a *Desolación*. En efecto, esos cien poemas en los que “queda sangrado un pasado doloroso” no son los únicos en los que hallamos la máscara de “La dolorosa”, sino que ésta encuentra su prolongación en sus siguientes poemarios. Esta continuidad temática comienza a entrecruzarse ya en los versos de *Desolación* en “Nocturno”, un poema que evoca a la saga de los nocturnos religiosos que hallaremos en *Tala*, veintitrés años después.

En “Nocturno”, el primero de los poemas fúnebres que le seguirían, subyace el tema de la ausencia y de la pérdida, esta vez no del amado, sino de la fe, que, buscando una respuesta, una “mirada”, se encuentra ante el silencio de Dios: “Padre nuestro que estás en los cielos / ¿por qué te has olvidado de mí?”, “y no quieres mirar hacia mí”, “aún no quieres mi pecho oprimir.”

Ni siquiera en el umbral de la muerte Dios es capaz de percatarse de su presencia, la ha olvidado y, por tanto, esa primera identidad asociada a la fe se deshace, pues alguien deja de ser si no se le reconoce. El tema del olvido y el abandono —de Dios, del objeto amado— es muy frecuente en *Desolación*. Ambas ramificaciones de ese dolor, de esa fe tambaleante, se extiende hasta los cinco nocturnos de *Tala*, de los cuales aludiremos brevemente a los tres más significativos: “Nocturno de la consumación”, “Nocturno de la derrota” y “Nocturno del descendimiento”.

En el primero observamos, de nuevo, el motivo del olvido y abandono de forma casi idéntica al “Nocturno” de *Desolación*: “Te olvidaste del rostro que hiciste / En un valle a una oscura mujer; / Te olvidaste de todas tus formas / Mi alzada de lento ciprés.” (222)

Esta interpelación, este diálogo con el Dios ausente, es una afirmación más severa y no tanto una plegaria como en el anterior, que comienza con el ruego “Padre nuestro que estás en los cielos”. El abandono ha sido ya asumido por la voz poética que recrimina directamente a la divinidad su olvido.

La oración que tan presente estaba en *Desolación* como tipología textual parece difuminarse en *Tala*, donde el acto de la fe se relaciona intrínsecamente con la paulatina desaparición y el silencio de un Dios que comienza ya en el “Nocturno de la consumación” y culmina simbólicamente en la muerte de Cristo, en el último de los nocturnos:

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;  
no te busco los prados de música  
donde a tristes llevaste a pacer (222)

El yo poético ya no clama al cielo ni busca a Dios para expiar el dolor como en *Desolación*, sino que le vuelve la espalda, dejándolo atrás igual que a su propio hogar: “Despojada de mi propio Padre / ¡rebanada de Jerusalén!”. En el “Nocturno de la derrota”, se aprecia una culpabilidad por la falta de fe en la mención de los santos y la siguiente repetición anafórica: “Yo no he sido tu Pablo absoluto / Que creyó para nunca descreer / [...] Yo no he sido tu santo Francisco / Con su cuerpo en un arco de amén. / [...] Yo no he sido tu fuerte, Vicente, / confesor de galera soez, (224)

Finalmente, en el “Nocturno del Descendimiento”, el Cristo muerto cae en sus brazos, cerrando este círculo de pérdida, dolor y ausencia. El sujeto poético adopta una posición de receptor del dolor de Dios y de todos los hombres, en una alegoría a la Virgen María, quién recibió a su hijo al pie de la cruz:

Ahora ya no me acuerdo de nada,  
de viaje, de fatiga, de dolencia  
[...]  
de hallarme en este pobre anochecer  
con tu bulto vencido en una cuesta  
que cae y cae sin parar  
en un trance que nadie me dijera.  
Desde tu vertical cae tu carne  
en cáscara de fruta que golpean:  
el pecho cae y caen las rodillas  
y en cogollo abatido, la cabeza.  
Acaba de llegar, Cristo, a mis brazos,  
peso divino, dolor que me entregan. (230)

Así, el sujeto trasciende la mera mortalidad, no sólo recogiendo el dolor divino, sino asumiéndolo y ocupando su lugar, inserto en ese “dolor que me entregan”, en ese espacio concebido para el dolor que le hace abrir los ojos a las verdades reservadas para la divinidad:



Y lo que veo no hay otro que vea  
y lo que pasa tal vez cada noche  
no hay nadie que lo atine o que lo sepa,  
y esta caída, los que son tus hijos  
como no te la ven no la sujetan  
y tu pulpa de sangre no reciben. (230)

Mistral concluye así un ciclo de pérdida y abandono que culmina con la asimilación del mayor sufrimiento, el sufrir de Cristo en la cruz por todos los hombres, y subraya la concepción del dolor como un hipersigno, en definitiva, una forma de ver lo que no está, lo ausente recuperado a través de la melancolía, del acto del dolor que no sólo no permite olvidar, sino que ayuda a restablecer creativamente lo perdido: el objeto de duelo —ya sea Dios, el amado, la madre, la patria, el hogar— se codifica y se inscribe, de este modo, en un nuevo espacio poético en el que existirá para siempre.

La persistencia de la máscara dolorosa a lo largo de la obra mistraliana resulta evidente en la correlación entre el poema “Nocturno”, de *Desolación*, la sección “Nocturnos” de *Tala* y su homónima en *Lagar*, en la que hallamos otro poema dedicado a la madre, una reminiscencia, casi un reflejo, del poema “La Fuga” que abría *Tala*, dieciséis años antes: “Mi madre era pequeñita / como la menta o la hierba; / apenas echaba sombra / sobre las cosas, apenas.” (415)

La pérdida y la ausencia de la madre se solapan con la inestabilidad del cuerpo (“¿Quién lleva su forma ahora / para salir a encontrarla?”; “Algo viene de muy lejos, / algo acude, algo adelanta; / sin forma ni rumor viene / pero de llegar no acaba.”). La voz poética se construye desde el lugar de la memoria y la distancia (“¿A quién se lo estoy contando / desde la Tierra extranjera? / A las mañanas la digo / para que se le parezcan: / y en mi ruta interminable / voy contándola a la Tierra.”). El único sonido que se oye es el del recuerdo, la sombra de la madre que acecha desde un espacio onírico, a medio camino entre el mundo de los vivos y el de los muertos: “Será esto, madre, di, / la Eternidad arribada, / el acabarse los días / y ser el siglo nonada, / y entre un vivir y un morir / no desear, de lo asombradas.”

El paralelismo con el poema “La Fuga”, de *Tala*, es innegable. En “Madre mía”, la hija busca a su madre, la cual mora en un lugar inaccesible para los mortales: “Llega, llega, llega al fin, / la más fiel y más amada. / ¿Qué te falta donde moras? / ¿Es tu río, es

tu montaña? / ¿O soy yo misma la que / sin entender se retarda?” Pero, al igual que en el poema que abre *Tala*, el encuentro es imposible y la hija continúa vagando sin rumbo en busca de la madre ausente, disuelta en la noche:

Así, allega, dame el rostro,  
y una palabra siseada.  
Y si no me llevas, dura  
en esta noche. No partas,  
que aunque tú no me respondas  
todo esta noche es palabra:  
rostro, siseo, silencio  
y el hervir la Vía Láctea. (416)

De forma similar, en “La Fuga” la madre se confunde con el espacio natural, se convierte en parte misma de la naturaleza yerma por la que transita el sujeto poético, en busca de ese reencuentro imposible, más allá de la muerte:

Y otras veces ni estás cerro adelante,  
ni vas conmigo, ni vas en mi soplo:  
te has disuelto con niebla en las montañas  
te has cedido al paisaje cardenoso.  
Y me das unas voces de sarcasmo  
desde tres puntos, y en dolor me rompo,  
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,  
y tú eres un agua de cien ojos,  
y eres un paisaje de mil brazos. (220)

En “Madre mía”, la figura de la madre también queda asociada a esa naturaleza primordial que marca el camino errante: Esta noche que está llena / De ti, solo a ti entregada. / Padece pedrusco, escarcha, / y espumas alborotadas. / Por amor a tu hija acepta / oír búho y marejada. (417)

El silencio, la ausencia de palabras, marca el ritmo de este poema, que se configura a partir de los ecos de la madre ausente que sólo oye la hija, de sus pasos que se aproximan, pero nunca llegan, de esa voz, presente únicamente en el recuerdo, reconstruida desde la melancolía, desde el lugar del dolor que es el que transita el sujeto

para codificar de manera simbólica esa ausencia materna que cruza toda su obra poética, desde *Tala* hasta *Lagar*: “Estoy sola con la Noche, / la Osa mayor, la Balanza, / por creer que en esta paz / puede viajar tu palabra.” (417); “Así llega, dame el rostro, / y una palabra siseada. / Y si no me llevas, dura / en esta noche. No partas, / que aunque tú no me respondas / todo esta noche es palabra.” (418).

Asimismo, en el poema “Luto”, que comparte título con su sección, se observa el cénit máximo de la pérdida. La ausencia del objeto de duelo fuerza la desaparición del cuerpo, que se deshace y sufre una metamorfosis elemental en la que carne y naturaleza se vuelven uno:

En solo una noche brotó de mi pecho,  
Subió, creció el árbol de luto,  
Empujó los huesos, abrió las carnes,  
Su cogollo llegó a mi cabeza.  
Sobre hombros, sobre espaldas,  
Echó hojazonas y ramas,  
Y en tres días estuve cubierta,  
Rica de él como de mi sangre. (406)

Del cuerpo brota un árbol de luto, un último árbol que cubre el cuerpo del sujeto y lo imbrica entre sus ramas marchitas. Todo desaparece: el color, la carne, incluso la sangre que se convierte en un humo negro. Y, de nuevo, el simbolismo del dolor aparece en una alegoría del costado de Cristo, el portador del dolor de toda la humanidad, acentuando así la eternidad y trascendencia de ese sufrimiento que se reencarna, una y otra vez en unos versos llenos de humo: “En lo que dura una noche / Cayó mi sol, se fue mi día, / y mi carne se hizo humareda / [...] / Un solo color en las estaciones, / Un solo costado de humo.” (408)

#### **4.2.3. Tercera máscara: la extranjera ausente.**

La experiencia de lo extranjero en Mistral se comprende desde la inestabilidad y la pérdida, una inestabilidad relacionada con esa errancia continua que impidió a la autora asentarse durante mucho tiempo en un mismo lugar y que la llevó siempre a lugares fronterizos, en conflicto político —por ejemplo, México donde fue invitada por

Vasconcelos para combatir el analfabetismo tras la larguísima Revolución Mexicana (1910-1920) o en Madrid, en 1932, durante el llamado “bienio negro”. Esta experiencia transfronteriza, como la ha denominado acertadamente Elisabeth Horan (2009), se configura en su poesía dando como resultado una obra diversa, dispersa y fragmentada, al igual que la propia expresión identitaria. En cuanto a la pérdida, como ya hemos observado en anteriores apartados, se codifica en sus versos desde el dolor y la ausencia, siendo en el caso de la extranjera, una ausencia de patria y de hogar.

Al inicio de esta sección, se ha hablado de una experiencia de lo extranjero basada en la alteridad, la falta de pertenencia y un sentimiento perenne de dislocación, esto es, en una lectura literal, estar separado del espacio o localización en la que el sujeto se inscribe, social y culturalmente. En los versos de Mistral referidos a lo extranjero, tanto al espacio como al individuo, puede leerse una clara disociación del sujeto en cuanto al lugar que ocupa, un no-estar o un estar ausente. Estas contradicciones o tensiones, tan frecuentes en la poesía mistraliana, se pueden comprender asimismo como una de las consecuencias de esa experiencia transfronteriza, de ese tránsito que cruza todos sus poemas y configura sus poemarios como una “ruta de viajes”. La propia Mistral se refirió a *Tala* como un “libro de versos de diez años [...] de partes diversas y aún opuestas”<sup>172</sup>, un volumen “heterogéneo, surtido y revuelto”<sup>173</sup>, lo que enfatiza tanto la experiencia de viaje que impregna sus páginas —recordemos que, durante esos años, Mistral visitó y residió en México, Argentina, Cuba, Ginebra, Roma, Nápoles, Madrid, Oporto y Lisboa<sup>174</sup>— como la fragmentación y escisión de sus múltiples voces poéticas. Así, pues, el tema del viaje, según apunta Villalón (2006), “se relaciona muy estrechamente con algunas de las preocupaciones centrales que atraviesan su obra (amor y pérdida, duelo, melancolía, muerte y alienación, relaciones problemáticas con el tema de la identidad individual o colectiva”. Como ya se ha apuntado en anteriores páginas, el proto-tema viaje engloba distintos subtemas que derivan de la propia experiencia de lo extranjero que, a su vez, se codifica en la poesía tardía mistraliana. Esto puede apreciarse especialmente en *Tala*, quizá por ser el libro en el que estuvo trabajando durante la mayoría de sus años de viaje, pero también hallamos reminiscencias de esta “extranjera ausente” en *Lagar*.

---

<sup>172</sup> Mistral, carta a Eulalia Puga, 12 Nov. 1936, en Gabriela Mistral, *Antología Mayor III*, op. cit., 259.

<sup>173</sup> Mistral a Pío Baroja, 1 May 1937 [1939], en Vargas Saavedra, op. cit., 239-240.

<sup>174</sup> Poemas y secciones de poemarios en los que hallamos huellas de estos viajes son: “Sol del trópico”, “El Maíz”, “El pino de piñas”, “Recado a Lolita Arriaga, en México”, “Saudade”, “País de la ausencia”, “Mujeres catalanas”, “Recado a la residencia de Pedralbes”, “Agua”, “Ronda argentina”, “Ronda cubana”, entre otros.

No hablaremos en este punto del viaje como tránsito, algo ya tratado en anteriores apartados, sino del rol que adopta el sujeto poético frente a la noción de otredad. Analizaremos el sentimiento de alteridad y melancolía que se inscribe en el imaginario mistraliano desde una inestabilidad que configura una compleja red de ausencias: desde la más sencilla, la del hogar perdido, hasta la más simbólica, la del cuerpo. Esta última adopta diferentes representaciones subjetivas como la alegórica imagen de la sombra, del fantasma o, directamente, de la ausente, figuras que oscilan en la frontera entre dos mundos, en ese no-estar intrínseco a su experiencia como extranjera.

En este sentido podemos leer “La sombra” (251), poema en el que nos hallamos frente a la figura de la Otra o del doble que trata de suplantar la identidad del sujeto:

En un metal de cipreses  
Y de cal espejeadora  
Sobre mi sombra caída  
Bailo una danza de mofa.  
[...]  
La cobra negra seguíame,  
Incansable, por las lomas,  
[...]  
Cuando mi néctar bebía,  
Me arrebatava la copa;  
Y sobre el telar soltaba  
Su greña gitana o mora. (251)

La oposición cuerpo/sombra enlaza con la de cuerpo/alma, tal y como apunta la propia Mistral en sus anotaciones a este poema: “Ya otras veces ha sido (para algún místico), el cuerpo, la sombra y el alma, la “verdad verídica” (331). Resulta muy interesante el modo en el que la autora introduce este tercer elemento en el binomio cuerpo/alma, la sombra, algo por antonomasia contrario al propio ser, un reflejo oscuro, si se desea, pero que es parte intrínseca de uno mismo, algo que puede deducirse del uso de posesivo “mi” para referirse a la sombra. En estos versos leo la sombra mistraliana como una “Otra” a la que se pretende eliminar, un abyecto, algo que resulta *taboo*, utilizando la terminología de Julia Kristeva, y que, por tanto, es reprimido; una parte de la propia persona que se escinde de la misma por su obscenidad, por su carácter

prohibido en la cultura del individuo: “Besó a Jacob hecha Kía, / y a él le creyó la impostora, / y pensó que me abrazaba, / en antojo de mi sombra. / Está muerta y todavía / juega, mañosa a mi copia, / y la gritan con mi nombre / los que la giran en ronda.” (252)

“La impostora”, aquella que finge ser quién no es, que se apropia de la identidad propia. En última instancia, es tan parte de uno mismo el alma, como el cuerpo y la sombra. La ambivalencia de la sombra, de esa “otra” que es mía, pero a la vez debo eliminar para ser yo, se observa también en los siguientes versos: “Una en mí maté: / yo no la amaba. / Era la flor llameando / del cactus de montaña; / era aridez y fuego; / nunca se refrescaba.” En este poema, titulado acertadamente “La Otra”, el Yo mata a una parte de sí mismo y recupera lo que le fue robado: “Doblase no sabía / la planta de montaña / y al costado de ella, / yo me doblaba... / la dejé que muriese, / robándole mi entraña. / Se acabó como el águila / que no es alimentada.” (340)

La entraña, como imagen simbólica representa, en este caso, la esencia misma del ser, cárnica y cruda, subrayando de nuevo esta oposición cuerpo / alma o cuerpo / sombra. Al igual que en “La Sombra”, la presencia de la alteridad subyuga al sujeto y le domina —leemos: “Juega, mañosa a mi copia, / y la gritan con mi nombre / los que la giran en ronda.” en “La Sombra”; “Y al costado de ella / yo me doblaba” en “La Otra”.

En efecto, la experiencia o el encuentro con la alteridad provoca una suerte de ruptura en la identidad del sujeto, en su representación que se divide en dos partes conscientes, una de las cuales es una “impostora” que debe ser asesinada para que la otra pueda recuperar su esencia, su “entraña”.

En “La Otra”, la poeta deja morir esa parte de sí misma que surge de la experiencia con la alteridad mientras que en “La Sombra”, la copia se apropia del cuerpo ajeno e, incluso después de muerta, “la gritan con mi nombre”. Esta ambivalencia de personalidades, de propios y ajenos, surge a raíz del enfrentamiento del sujeto viajero frente a lo extranjero. A raíz de este encuentro aparece un cuestionamiento inevitable de la identidad como elemento único e indivisible. En efecto, “la pérdida de una identidad estable y definida que implica la confrontación con lo extranjero culmina en una incorporación de lo extranjero hasta el punto de que incluso lo más propio se percibe como ajeno y alienante” (Villalón, 2006: 118)

En esta línea, Adriana Valdés en su lectura de *Tala* titulada “Identidades tráfugas” (1994) distingue la presencia de múltiples voces a las que denomina “La vieja sacerdotisa”, “La sibila”, “La loca” o “Yo, que no estoy”. Esta multiplicidad de

representaciones, de voces, de máscaras se configura en la poesía mistraliana mediante figuras que oscilan en la frontera entre dos espacios: el mundo de los vivos y el de los muertos, el país extranjero y el país de origen, el sueño y la realidad. Así, junto a la otra y a la sombra, aparece la figura del fantasma o espíritu:

En la dura noche cerrada  
O en la húmeda mañana tierna,  
Sea invierno, sea verano,  
Esté dormida, esté despierta,  
Aquí estoy si acaso me ven,  
Y lo mismo si no me vieran  
Queriendo que abra aquel umbral  
Y me conozca aquella puerta. (252)

En “El Fantasma”, el sujeto es invisible a ojos ajenos y vaga por el mundo de vuelta a su hogar. Esta vuelta al hogar no es más que un regreso alucinado, a medio camino entre la realidad y el recuerdo, y se relaciona intrínsecamente con la experiencia mistraliana de lo extranjero. La falta de pertenencia, la extrañeza y, en conjunto, la alteridad que la hacen sentir invisible: “Aquí me ven si es que ellos ven, / Y aquí estoy aunque no supieran, / [...] En país que no es mi país, / En ciudad que ninguno mienta, / Junto a casa que no es mi casa, / Pero siendo mía una puerta” (252)

La ausencia subyace en la imposibilidad de realización del retorno: el sujeto vuelve al hogar, a esa puerta que fue suya y que dejó atrás (“que anduve lejos y que vuelvo / y que yo soy, si hallé la senda, / me sé sus nombres con mi nombre / y entre puertas hallé la puerta”), pero no es reconocido. Ni puede hacerse ver, ni oír: no hay cuerpo, no hay palabra, un absoluto silencio cubre su amargo regreso: “Aquí estoy, y yo no supe / Que volvería a esta puerta / Sin brazo válido, sin mano dura / Y sin la voz que mi voz era.” (253)

Esa errancia por países extraños que únicamente alejan al sujeto de su hogar se repite en poemas como “País de la ausencia” y “La extranjera”. En ambos, esta confrontación con la alteridad se traduce en una profunda imposibilidad de asimilación: extranjera es una palabra que acompañará siempre al sujeto, incapaz de olvidar su hogar, su idioma, su tierra natal:

País de la ausencia,  
Extraño país,  
Más ligero que ángel  
[...]  
Nombre suyo, nombre,  
Nunca se lo oí,  
Y en país sin nombre  
Me voy a morir. (281)

La melancolía y reconstrucción de la patria perdida a través del recuerdo de sus paisajes y sus frutos inunda los versos de “País de la ausencia”; asimismo, observamos una asunción del país extraño como una nueva patria sin nombre, eco de aquella tierra perdida a la que resulta imposible regresar: “Me nació de cosas / Que no son país; / De patrias y patrias / Que tuve y perdí; / De las criaturas / que yo vi morir; / De lo que era mío / Y se fue de mí.” (282)

El recuerdo del paraíso perdido se configura mediante la idealización de un paisaje americano utópico: “Perdí cordilleras / En donde dormí; / Perdí huertos de oro / Dulces de vivir; / Perdí yo las islas / De caña y añil” (282). De forma semejante se representa la noción de aislamiento en “La extranjera”. En sus versos, nos encontramos frente a la inmovilidad del sujeto poético que siempre es y será extraño, siempre otro en tierra ajena:

“Vivirá entre nosotros ochenta años,  
Pero siempre será como si llega,  
Hablando lengua que jadea y gime  
Y que le entienden solo bestezuelas.  
Y va a morir en medio de nosotros,  
En una noche en la que más padezca,  
Con solo su destino por almohada,  
De una muerte callada y extranjera” (283)

Resulta interesante señalar la importancia que se le otorga, aquí, a la palabra, a la lengua materna “que jadea y gime y que le entienden solo bestezuelas frente al silencio de esa “muerte callada y extranjera”. Y es que la extranjera seguirá siéndolo hasta su muerte, sin importar el tiempo que pase en país extraño en el que su habla nunca será



comprendida. Esto subraya de forma evidente la imposibilidad de asimilación cultural y concluye, de nuevo, en esa alteridad irremediable que constituye la experiencia de lo extranjero en Mistral: melancolía, disociación y fragmentación de la identidad, pérdida de la estabilidad, en definitiva, ese estar y no-estar en un espacio ajeno que se construye en tensión con el hogar.

Recurrente en la máscara extranjera es el concepto de hogar, al que en numerosas ocasiones Mistral denomina patria. Su recuerdo aparece intrínsecamente relacionado con una naturaleza americana embellecida, casi una proyección utópica: el hogar, ese lugar ideal que contiene la felicidad y la inocencia perdida, es el país, Chile, el Valle de Elqui, o, incluso, el propio continente latinoamericano. En un nivel más simbólico, ese hogar se representa mediante la figura de la casa, construcción poética que hallamos en numerosos poemas: “Pan” (255), “Sal” (257), “Recado para la residencia de Pedralbes en Cataluña” (324), “Nacimiento de una casa” (396), “Puertas” (439).

La casa, espacio predilecto en la simbología mistraliana, está siempre acompañada de una idealización y construcción desde la memoria nostálgica del hogar perdido que la extranjera añora en tierras lejanas: la casa es la mesa con el pan, a la que se van a sentar a comer, o las puertas y umbrales que cruzan sus habitantes al regresar de su jornada. Una exaltación de lo rural y de la vida sencilla se aprecia en la construcción del hogar frente a la divinidad de la Madre-patria se puede leer en el poema “Patrias”, ya citado en páginas anteriores. En este, el mundo entero oscila alrededor del hogar de la infancia –Montegrande– y el Mayab –nombre originario de Yucatán. Como ya se ha señalado, apreciamos en este poema un americanismo idealizado: hallamos una sacralización de la tierra y un carácter mítico de la geografía americana, así como una trascendencia relacionada con las creencias orientales y teosóficas que discurren en su poesía tardía.

“Ya podéis secar el llanto y salinos a encontrar, quemar las cañas del Tiempo y seguir la Eternidad”, reza la última estrofa. El hogar trasciende, finalmente, lo terrenal y las patrias mistralianas se convierten, así, en espacios eternos, ya sea en el ámbito divino o en el de la memoria, a los que regresar mediante sus versos en el extranjero, pero también en espacios poéticos codificados en su imaginario que permiten una vuelta al hogar para el lector.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis doctoral, se ha realizado un estudio del tema del viaje en la obra de Gabriela Mistral con el objetivo de comprobar su relevancia en determinados aspectos de su producción artística. Este estudio se ha basado en un análisis detallado y riguroso del tema del viaje en toda la producción de la autora, desde sus primeros poemarios *Desolación* y *Ternura*, pasando por su poesía de madurez en *Tala* y *Lagar*, hasta su obra póstuma *Poema de Chile*. A este ya amplio corpus se han sumado textos en prosa como los diarios personales de Mistral, una selección de su correspondencia personal y una serie de textos menores cuya estructura temática central gira en torno al viaje. Con todo ello, hemos establecido relaciones de intertextualidad (más concretamente, intratextualidad) y correlación entre ambos géneros —poesía y prosa—, analizando el tratamiento del viaje en cada uno de ellos y como se sugestionan y afectan mutuamente.

El objetivo principal de este análisis ha sido demostrar que el tema del viaje en la poesía mistraliana es recurrente y se constituye como un elemento fundamental en la construcción identitaria del Yo poético y del Yo autorial, algo que se aprecia asimismo en su prosa. Este trabajo sobre la poética del viaje en la producción en prosa y verso de Mistral se ha llevado a cabo con tal de suplir una falta de estudios dedicados exclusivamente a dicho tema en la poesía. Como ya se ha especificado en el apartado introductorio, este ha sido tratado de forma tangencial, subordinado a otros temas mayores como el americanismo, el dolor o la muerte. Pese a los estudios de referencia en relación a la obra de Mistral, citados a lo largo de esta tesis doctoral, estos no ahondan lo suficiente en el tema que nos ocupa, bien sea por las limitaciones de su tipología —artículos de revistas—, por su antigüedad —previos a 1990— o por su amplio espectro temático que relega al viaje a segundo plano —Daydí-Tolson es, sin duda, uno de los grandes teóricos de Mistral, cuyos valiosos estudios abarcan múltiples aspectos de su producción tanto en prosa como en poesía, pero únicamente aborda el tema del viaje en *El último viaje de Gabriela Mistral* (1989) como lectura y análisis

literario del poemario *Poema de Chile* (1967) y, de forma menor, en el artículo “Las patrias de Gabriela Mistral” (1986).

De este modo, esta tesis doctoral parte de una primera hipótesis que gira en torno a la trascendencia del tema del viaje en la obra de Mistral. Este se configura como uno de los más significativos en su poesía en dos niveles, siendo el primero simbólico y atendiendo al imaginario simbólico de sus versos y el segundo extra e intertextual, pues las referencias al tema viaje pueden ser rastreadas a lo largo de todos sus poemarios, en menor o mayor medida, e, incluso, en su producción textual personal como son sus cartas y diarios. Derivado de lo anterior, hemos pretendido analizar el modo en que puede influir el tema viaje en uno de los puntos clave del ejercicio poético: la construcción del yo poético, su inscripción en los textos y su relación con la identidad del yo autoral. Por último, se ha atendido a la concepción del espacio del poema y a su relación con el desplazamiento, la errancia y la evolución del sujeto poético.

Con todo ello, en la primera parte de esta tesis se ha ubicado la obra poética de Gabriela Mistral en el marco sociohistórico de la poesía latinoamericana de principios de siglo XX. Esto ha servido para explorar los diferentes cauces estéticos de los que la autora recibió influencias y con los que convivió su producción artística, así como los contextos históricos, culturales y sociales que marcaron gran parte de su vida y obra, dedicada a la enseñanza de las letras y a la defensa de las clases bajas y rurales, una defensa que traspasa la mera palabra y se imbuje directamente en su poesía y en sus numerosos artículos y ensayos.

En la segunda parte, se ha procedido al análisis del corpus seleccionado: sus poemarios *Desolación*, *Tala*, *Ternura*, *Lagar*, *Poema de Chile* y *Lagar II*, su correspondencia personal con Doris Dana y Victoria Ocampo y sus cuadernos personales, recogidos en la obra *Bendita mi lengua seas: diarios íntimos de Gabriela Mistral* (2002), editada por Jaime Quezada. Además, se ha atendido a una serie de textos menores en prosa considerados relevantes por su tratamiento del tema viaje como son: “Mallorca I” (1925), “Mallorca II” (1925), “Viajar” (1927), “Volando sobre las Antillas” (1931) y “Mapa sonoro de Chile” (1931).

El estudio del corpus ha sido abordado desde su mayor amplitud —epistolarios, diarios y textos prosísticos en el segundo capítulo— hasta una exhaustiva exploración del tema a lo largo de todos sus poemarios —en los capítulos tres y cuatro, dedicados al tema viaje y al tema identidad, respectivamente.

La exposición teórica se ha configurado así, pues, en torno a dos cuestiones principales: la primera, el viaje en la literatura y la presencia, en mayor o menor medida, del desplazamiento en la poética de Mistral. La segunda, la inscripción del yo poético y el yo autoral en los textos, y cómo esta compleja configuración de la identidad se relaciona intrínsecamente con el viaje a nivel físico (desplazamientos continuos) y simbólico. Con el objetivo de analizar ambos temas y ver como interactúan entre sí la construcción de la identidad y el viaje se le ha otorgado una especial relevancia a los elementos autobiográficos que aparecen en los diarios íntimos, así como a los itinerarios descritos en las cartas a Doris Dana y a Victoria Ocampo, que son reflejo del nomadismo intrínseco que marcó la vida de la autora.

Debemos recuperar, en este punto, la hipótesis de este trabajo, expuesta en el capítulo introductorio. En ella planteábamos si el estudio del viaje en la poesía mistraliana aparece o no ligado a la construcción del yo poético y del yo autoral. Para responder a esta hipótesis, se planteaban tres aspectos a tener en cuenta durante el análisis:

1. En primer lugar, si el viaje como tema da lugar a una fragmentación en la inscripción del yo poético / autoral en los textos. Es decir, si los desplazamientos como tales, físicos en el espacio geográfico, propician una inscripción del yo fragmentada, no unitaria.
2. En segundo lugar, se planteaba si pese a que el viaje o el desplazamiento puede propiciar, en efecto, una sensación de dislocación y no-pertenencia, podría considerarse asimismo un tema recurrente y unitario a lo largo de toda la producción poética de Mistral. Esto demostraría, en otras palabras, la relevancia de este tema, poco estudiado en favor de otros grandes temas como el dolor, la pérdida o el americanismo.
3. En tercer lugar, se planteaba una cuestión que aúna las dos anteriores: si el tema viaje, como tal, posee presencia y significación suficiente como para participar, de algún modo, en la formación de la identidad de Gabriela Mistral más allá de sus textos poéticos. Para ello, como ya se ha mencionado, se ha atendido a obras en prosa pertenecientes a su ámbito más personal: epistolarios y diarios personales.

Tras la exposición del presente estudio es posible la confirmación de la hipótesis de partida: el viaje marca la producción poética de Gabriela Mistral, en tanto que actúa

como tema unitario y respecto a la relevancia que posee el desplazamiento y el movimiento en su imaginario simbólico.

Respecto al primer punto, el viaje, en efecto, propicia la aparición de un Yo poético / autoral fragmentado. Mistral, siempre en movimiento y en contacto con múltiples realidades socioculturales, fue susceptible de configurar su identidad en una posición de margen, de frontera, que se traduce en una inscripción inestable en sus textos poéticos. Como se sugería en su correspondiente sección, es precisamente este nomadismo ya señalado por Olea lo que propició la particular codificación de Mistral en su escritura como “un sujeto social, plural y autodiseminado en distintas zonas geográficas y en múltiples funciones sociales.” (Olea, 2004: 51). Este trabajo ha indagado en la percepción de este sujeto inscrito en una posición volátil y dislocada, y se ha planteado la aparición de distintas personas o máscaras como reflejos de dicha inestabilidad en los versos de Mistral. La multiplicidad de voces en la poesía de la autora ha sido atestiguada por Valdés (1994) en su lectura particular de *Tala* y tangencialmente por Graña (2014) en el análisis de las reescrituras de Mistral del mito clásico de Agamenón. Sin embargo, en esta tesis hemos aunado las diferentes expresiones identitarias que cruzan los versos de Mistral desde el primer poemario hasta el último, otorgándoles un nombre, una definición y aportando una serie de paradigmas tanto teóricos como simbólicos que confirman su presencia. Así pues, en el capítulo cuatro de esta tesis doctoral se ha elegido la palabra “máscaras” para denominar a las diferentes identidades o personas que Mistral adopta en su poesía: su persona pública, “Gabriela Mistral”, la expresión de su angustia que toma el nombre de “La dolorosa”, y el sentimiento de desarraigo de “la extranjera ausente”. Estas tres máscaras aúnan la multiplicidad de voces que cruzan su obra poética, desde la construcción metaliteraria y epistemológica de su persona pública y política Gabriela Mistral, es decir, lo que desea ser, por una parte, y lo que debe ser frente a la sociedad latinoamericana, pasando por la expresión e interpretación estética del dolor mediante el simbolismo del sufrimiento hasta llegar a la experiencia de la ausencia y su despersonalización en contacto con lo extranjero.

En este análisis se ha utilizado el término “interpretación” en su acepción de “acción y efecto de interpretar” como analogía a la voz “persona” (πρόσωπον) que en el teatro griego hacía referencia a la máscara que llevaba el actor en el escenario al interpretar su papel. Y es que el uso de una máscara implica, al fin y al cabo, una actuación y una expresión consciente y personal, en este caso, de un espacio íntimo que

se refleja en una poesía marcada por la pérdida, la añoranza, el desplazamiento y la inestabilidad. La expresión de la identidad (o identidades) mistralianas aparece, pues, ligada al viaje, al movimiento y al desplazamiento del cuerpo en el espacio geográfico, social y cultural que lo marca y lo transforma irremediabilmente. Especialmente notable es esto en los versos de Mistral referidos a lo extranjero en los cuales puede leerse una clara disociación del sujeto en cuanto al lugar que ocupa, un no-estar o un estar ausente. Estas contradicciones o tensiones, muy recurrentes en la poesía mistraliana, son fruto de su experiencia transfronteriza, de ese tránsito que atraviesa todos sus poemas y configura sus poemarios como una “ruta de viajes”. La propia Mistral se refirió a *Tala* como un “libro de versos de diez años [...] de partes diversas y aún opuestas”, “heterogéneo, surtido y revuelto”<sup>175</sup>, algo que subraya tanto la experiencia de viaje que impregna sus páginas –recordemos que, durante esos años, Mistral visitó y residió en México, Argentina, Cuba, Ginebra, Roma, Nápoles, Madrid, Oporto y Lisboa– como la fragmentación y escisión de sus múltiples voces poéticas.

En cuanto al segundo punto, se ha expuesto a lo largo de este estudio la presencia del tema viaje en la obra poética de Gabriela Mistral. Como bien se ha expuesto en el capítulo tres de esta tesis, la significación del viaje en la poesía radica en la multiplicidad de espacios en los que el sujeto se construye y actúa. Este se configura como una superficie en la que se inscribe el sujeto y desde la cual se construye y deconstruye en un proceso constante de transformación. Resulta evidente, asimismo, la importancia del espacio físico y del espacio del poema y las relaciones que se establecen entre ellos, pues el espacio resulta clave en el proceso de la formación identitaria (Bondi, 1993; McDowell, 1997; Pérez Fernández, 2009; Massey, 2013).

En el caso particular de Gabriela Mistral, observamos como en *Tala* y *Lagar* impera el agua como espacio poético clave de la mayoría de los poemas, especialmente los dedicados a la naturaleza, frente a la terrenalidad de *Poema de Chile*. Resulta, asimismo, interesante la presencia casi constante del agua como espacio simbólico en el que el yo poético se construye como un sujeto fluido y fragmentado, en continuo movimiento. Ríos, mares y océanos son los grandes protagonistas de los poemas mistralianos. Estos, a su vez, son motivos esenciales del viaje, *topos* que se desarrolla a lo largo del poemario *Tala*, un viaje hacia el interior que culmina en *Lagar*, obra que se hace eco de la etapa final del viaje: muchos de los temas recogidos en *Tala*, dieciséis

---

<sup>175</sup> Para referencia ver notas 178, 179.

años antes, se recuperan en *Lagar* y se desarrollan en una suerte de viaje cíclico que termina en “Último árbol”, el poema que cierra la obra de 1954.

Resulta evidente, así pues, la importancia del espacio físico y del espacio del poema y las relaciones que se establecen entre ellos, pues el espacio resulta clave en el proceso de la formación identitaria (Bondi, 1993; McDowell, 1997; Pérez Fernández, 2009; Massey, 2013). Tras el estudio de los espacios del poema y de los espacios físicos visitados por Mistral a lo largo de su vida, se ha concluido que la casa es uno de los espacios recurrentes más significativos en la simbología mistraliana, al margen de los espacios naturales ya mencionados. La casa aparece en los versos acompañada de una idealización nostálgica, construida desde la memoria del hogar perdido que la extranjera añora en tierras lejanas, en espacios ajenos.

Y precisamente por ello el viaje que es, al fin y al cabo, una multiplicidad de espacios superpuestos resulta un elemento de gran valor para comprender la fundación identitaria. Así, pues, cabe referirse al viaje y a su consecuente tematización en la poesía de Mistral como algo más que un motivo simbólico o estético: resulta un elemento clave para analizar la profundidad de la expresión del espacio íntimo y de la identidad mistraliana. Su significación es tal que hallamos en *Poema de Chile* una representación paradigmática del relato de viajes: un desplazamiento con un recorrido particular que traza un itinerario de norte a sur a lo largo de la geografía chilena. Este desplazamiento, además, lo protagoniza la voz poética Gabriela Mistral, cuyo nombre aparece en uno de los versos del poema, y que toma la forma liminar de un espíritu que realiza su último viaje antes de su marcha final.

En esta obra culmen y ejemplo magnífico del viaje en la poesía, las voces de los dos viajeros, madre e hijo, representan, a su vez, al pasado y al futuro del pueblo chileno. El viaje actúa, a su vez, como metáfora de resurrección, de vuelta al hogar primigenio, y como una representación de espacios reales, puesto que el poemario recoge los diferentes viajes por Chile que realizó Gabriela Mistral durante sus años de juventud.

Tras el análisis de la obra, se puede afirmar que *PdCh* es un largo viaje compuesto por una serie de poemas que avanzan verso a verso hacia el Sur del país, de forma ligeramente análoga al recorrido trazado en “Mapa sonoro de Chile”, también de Norte a Sur. La existencia de una ruta bien definida se aprecia en las construcciones textuales que aluden al camino y al transcurso del tiempo y a un itinerario que viene claramente señalado por una serie de marcadores topográficos. Con todo ello, se ha trazado un recorrido aproximado al hilo la lectura de la obra, siguiendo así los vestigios

de una ruta que comienza a relatarse en el poema “Hallazgo”, y cuya representación gráfica se recoge en las fig. 2, 3 y 4. A modo de síntesis de la complejidad de la lectura de esta obra, resulta interesante apuntar como la palabra poética se convierte en la principal herramienta con la que se perfila el espacio de *PdCh*, a medio camino entre la realidad, la ficción y la memoria. Asimismo, hallamos una amalgama de subtemas que cruzan el poemario como la clase, el género, la raza, la pobreza y la injusticia social. El análisis de estos resulta imprescindible para comprender la significación última de *PdCh*, que fue elaborado como un trayecto desde sus primeros inicios, recogidos en los diarios personales de Mistral.

Por último, y ligado al tercer punto de la hipótesis, concluimos que el viaje sí traspasa el ámbito literario y constituye también una parte fundamental de la vida personal de la autora, es decir: influye en la inscripción del Yo autoral no solo en sus textos, sino también en los espacios socioculturales que ocupa. Además de en su obra poética, esto se aprecia con especial relevancia en el análisis de la correspondencia mantenida con Doris Dana, secretaria y pareja sentimental, y Victoria Ocampo, una de sus amistades más longevas. En este epistolario hallamos, en primer lugar, retazos de viajes: rutas, itinerarios, descripción de paisajes y ciudades, logística del viaje, alojamientos y medios de transporte en los que Mistral atravesó el Atlántico, Europa y el continente americano. Resulta significativa la amplia concentración de topónimos y la alusión a los medios de transporte más adecuados para cada desplazamiento en sus cartas a Doris Dana, junto a al cual planeaba itinerarios y viajes, especialmente durante los primeros años de correspondencia como puede apreciarse en los fragmentos recogidos en la página 123 de esta tesis, así como en el mapa de la figura 1 que muestra una aproximación al viaje de Gabriela Mistral por la costa oeste americana realizado en 1948 y que siguió el siguiente itinerario:

Dígame Ud. Su itinerario. Porque yo pretendo hacer este recorrido: Los Ángeles-San Diego; San Diego-Tijuana; Tijuana-Ensenada; Ensenada-Guaymas; Mazatlán-Mazatlán; Acapulco-Acapulco-Guadalajara. (En Acapulco yo me tardaría un poco.) Es muy posible que Ud. No pueda hacer esas jornadas, querida. Pero tal vez podamos ir juntas, en su auto, hasta algunos de esos puntos. (Mistral, 2009: 36)

Otros temas recurrentes son las preocupaciones sobre la adquisición de una casa en conjunto, la distancia que las separaba durante largos períodos de tiempo, el trabajo diplomático de Mistral y sus estancias en el extranjero, los gastos de alojamiento, entre



otros temas que subrayan la importancia que el viaje tuvo en la vida personal de la autora y como éste afectó y moldeó su expresión identitaria.

Las cartas no constituyen únicamente un medio de comunicación, sino que actúan como una herramienta fundamental para construir una serie de relaciones interpersonales con ambas mujeres que se establecen desde la distancia y que se construyen en el espacio íntimo del texto. Esta intimidad compartida entre Mistral, Dana y Ocampo contribuyó, en última instancia, a conceptualizar sus cartas como un espacio seguro en el que poder expresarse e inscribirse como sujeto privado frente a la persona pública de la que hallamos retazos en sus cuadernos íntimos. Aún así, en varias ocasiones, Mistral menciona el carácter prudente de alguna de sus cartas, a las que se refiere como “diplomáticas”, y en las que reluce su persona pública: “Vida mía, esa carta que va es “diplomática”, tú comprendes.” (Mistral, 2009:75-76)

En efecto, las cartas constituyen un ejercicio muy particular de escritura que suele “implicar a su autor en un proceso de objetivación, distancia y construcción de su propia persona, o de la imagen ofrecida al otro” (Bustos, 2013). Hablamos de un discurso epistolar basado en la autorreflexión del “yo”, que es, a la vez, objeto y sujeto del texto: es quién lo produce, pero, a su vez, también quién es leído y observado por una segunda persona (el destinatario) e, incluso, por una tercera (el lector) en caso de que la epístola traspase la esfera de lo privado al ámbito literario.

En concreto, la correspondencia de Mistral con Dana ha resultado ser muy relevante en el análisis identitario del Yo autoral debido a las más de doscientas cartas que conservó la profesora y escritora americana, y que fueron publicadas póstumamente en la edición *Niña errante* (2009). Asimismo, la relación personal entre ambas, recogida de forma clara en sus intercambios, suscitan la transformación de la epístola en algo más que un simple medio de comunicación. Esta pasa a ser un complejo espacio íntimo en el que Mistral se configura como un sujeto “paciente”, que se halla enclaustrado en una espera continua y que, por tanto, anhela el viaje como modo de escape de esa inmovilidad:

Yo tuve ayer carta tuya. ¡Gracias! En toda esta mudanza, tú habrías ayudado mucho. Pero solo te preocupaba el viaje a Nueva York. Han pasado, creo, casi dos meses y no has vuelto. Me decías que tus asuntos iban bien; pero quisiste hacer allí más cosas y de este modo yo estoy aquí con el viaje mío a cuestras. Creo haberte dicho que, de golpe, me di cuenta de que me dieron una comisión

para Italia, con orden de pasaje incluso. Por eso y además por ciertos imponderables, yo he resuelto irme. (Mistral, 2009: 177).

La ausencia de Dana propicia una sensación de abandono, de enquistamiento de la que Mistral trata de escapar mediante la movilidad, el desplazamiento, el viaje. Este se codifica lingüísticamente como salvación: frente a la posición huidiza y ausente del “otro”, el sujeto halla en el viaje una salida al sedentarismo, a la inmovilidad: “Me duele que no estés aquí: mis libros y papeles tendrán que arreglarlos las criadas. Me parece mal. Yo llevaré lo más necesario. Porque yo debo volver a causa de esta tierra dada. Estoy agitada, muy nerviosa.” (Mistral, 2009: 175).

Igualmente se ha rastreado el registro de los viajes que Mistral realizó en sus cuadernos personales, unos textos de estilo *diarístico* en los que se reúnen pensamientos, emociones y reflexiones íntimas de Mistral escritas durante sus prolongadas estancias en países extranjeros. Esta confrontación y asimilación de lo extranjero configuran una obra poética en ocasiones contradictoria en la que conviven la influencia de distintas lenguas y distintas espiritualidades, algo que nos lleva a concluir que la escritura de Mistral se construye desde una posición móvil, inestable y en constante cambio debido a sus constantes trayectos. Y es que la identidad en los discursos femeninos latinoamericanos es un concepto móvil, plural, fluido y posicional en el que las autoras existen para ellas mismas y para otras, algo que influye directamente en la configuración de sus textos (Oyarzún, 1993). Con todo ello, considero que esta complejidad de existencias, de identidades, se multiplica al insertar en la ecuación el elemento viaje y al entrar en contacto con la otredad. Este encuentro con el Otro y el espacio del Otro obliga al sujeto a reconfigurar su propia identidad para redefinirse en un lugar del que no forma parte.

Así pues, y para finalizar, podemos afirmar que el viaje como tema resulta imprescindible para la concepción del yo íntimo y poético de Mistral. Los desplazamientos continuos que marcaron su trayectoria personal y profesional propician una inestabilidad que se traduce en la inscripción de un sujeto móvil y diseminado, fragmentado, en su escritura poética y prosaica. Especialmente apreciable es esto en su poesía de madurez, en la que se observa la escisión de la voz poética en diferentes máscaras, personas o voces que constituyen, en última instancia, la expresión de una compleja identidad, construida en pleno tránsito, fruto de los incesantes viajes y desplazamientos de la autora a lo largo de toda su vida. Al igual que su particular

lenguaje poético, mezcla de voces modernas y arcaicas asentadas en el habla rural y popular que Mistral poetiza en sus versos, el viaje se encuentra indudablemente enraizado en la esencia de su poesía, desde sus tímidas manifestaciones en *Desolación* hasta la influencia de este en la producción de *Tala*, a lo largo de una década de viajes por Europa y América, y su culminación en el trayecto final, *Poema de Chile* donde el espacio referencial por donde transcurre el viaje se abre hacia un universo simbólico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADVIS, Luis (1972) “Gabriela Mistral y la América India”. *El Siglo* (supl.), 13.
- ALGANZA ROLDÁN, Minerva (2013) “«Recados» sobre Grecia y Roma, en la prosa de Gabriela Mistral” en *Synthesis*, vol. 2. La Plata: CEH, UNLP.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, A. (1963). *La metáfora y el mito*. Taurus: Madrid.
- ANDERSON, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama.
- ANTEZANA-PERNET, Corinne. (1994). *Peace in the world and democracy at home: The Chileanwomen’s movement in the 1940’s. Latin America in the 1940’s War and postwar transitions*. University of California Press.
- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot (1964). *The Poet and Her Work*. New York: New York University Press.
- ARCE SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1993). “La poesía hispanoamericana tras las Vanguardias históricas”, *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. España: Bulzoni Editore.
- ARCE SÁINZ DE MEDRANO, Luis (2008). “La poesía en el siglo XX: del posmodernismo a las vanguardias”, *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 3*, Madrid: Cátedra, pp. 483-498.
- ARCE SÁINZ DE MEDRANO, Luis (2008). “Grandes nombres de la poesía chilena contemporánea: Huidobro, Neruda, De Rokha, Rojas y otros”, *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 3*, Madrid: Cátedra, pp. 767-786.
- BACHELARD, Gaston (2003). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de cultura económica.
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad (2008). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Vol. 3, Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- BARRIENTOS GARCÍA, José Luis (2011), “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”, *Revista de Literatura* 73 (145): 35-64, DOI: 10.3989 / revliteratura.2011.v73.i145.251.
- BATES, Margaret (1961). “Gabriela Mistral’s Poema de Chile”. *The Americas*, XVII, 3, 261-276.
- BERMAN, Antoine (1984). *L’Épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. París: Gallimard.

- BLADOW, K., & LADINO, J. (Eds.). (2018). *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv75d0g8>
- BLAISSE, Dorothee (2004). “La vida sociocultural de Chile en la primera mitad del siglo XX” en *Las correspondencias entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo* (Universiteit van Amsterdam, Spaanse Taal en Cultuur).
- BUSSCHE, Gastón Von Dem (1992). “El poema de Chile”. *Antología Mayor. Gabriela Mistral poesía*, vol.1, XXIX-XXXI. Santiago: Cochrane.
- BUSSCHE, Gastón Von Dem (1957). *Visión de una poesía*. Santiago: Ediciones Anales de la Universidad de Chile.
- BUSSCHE, Gastón Von Dem (1989). “Gabriela Mistral: el gran Nocturno de Desolación”. *Taller de Letras*, 17, 27-40.
- BUSSCHE, Gastón Von Dem (1986). “Gabriela Mistral y los Sonetos de la Muerte”, *Academia* 13-14, 205-212.
- CAIMANO, Rose Aquin (1969). *Mysticism in Gabriela Mistral*. Nueva York: Pageant.
- CARRASCO MUÑOZ, Iván (1989). “Geografía mítica en el Poema de Chile”. *Cuadernos de Lengua y Literatura*, 2, 31-45.
- CARRIÓN MORA, Manuel Benjamín (1956). *Santa Gabriela (Ensayos)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.
- CASTRO, Pedro. (2007). “El caudillismo en América Latina, ayer y hoy”. *Política y cultura*, (27), 9-29. Recuperado en 01 de junio de 2020, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422007000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422007000100002&lng=es&tlng=es).
- CEDOMIL, Goic (1956). *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, en *Vicente Huidobro, obra selecta* (1989), ed. Luis Navarrete Orta, Biblioteca Ayacucho: Venezuela.
- CID LÓPEZ, Rosa María (2011). “Egeria, peregrina y aventurera. Relato de un viaje a Tierra Santa en el siglo IV”, en *ARENAL*, 17: 1, pp. 5-31.
- COLLOT, Michel (2015). « Pour une géographie littéraire... » *Carnets : revue électronique d'études françaises*. IIe série, n° 3, p. 8-23.
- CONCHA, Jaime (1987). *Gabriela Mistral*. Madrid: Ediciones Júcar.

- CUNEO, Ana María (1998). “Aproximaciones al libro *Lagar* de Gabriela Mistral”. *Revista chilena de literatura*, 32, 45-61. Universidad de Chile.
- CUNEO MACCHIAVELLO, Ana María (1981). “La sobredeterminación semántica en el poema “La huella” de Gabriela Mistral” en *Revista chilena de literatura*, núm. 41. Santiago de Chile, pp. 47-72.
- CUNEO MACCHIAVELLO, Ana María (1994). “El discurso religioso en Mistral, Uribe y Quezada” en *Revista chilena de literatura*, núm. 45. Santiago de Chile, pp. 19-38.
- DANA, Doris (1967). “Al lector”. *Gabriela Mistral, Poema de Chile*. Santiago: Editorial Pomaire.
- DARÍO, Rubén (1909). *La Nación* del 5 de abril de 1909, reproducido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, FCE, 2002, pp.403-408.
- DARÍO, Rubén (1918). *El canto errante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Reproducción digital de la edición de Madrid, Mundo Latino, [s.a.] (Madrid, Tipografía Yagües, 1918), 206 p., (Obras completas; 16).
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1969). “Gabriela Mistral y su *Poema de Chile*”, *Signos* no. 1-2 (ene. dic. 1969) p. 147-151, Valparaíso, Chile.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1986). “Las patrias de Gabriela Mistral”. *Revista Chilena de Literatura*, n. 27-28, abril-noviembre, pp. 197-202.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1987). “Mater Dolorosa: A feminine Archetype in Gabriela Mistral’s Poetry” en *In retrospect: Essays on Latin American Literatura*, ed. T. Rogers. Carolina: Spanish Literature Publication Company, pp.56-67.
- DAYDÍ-TOLSTOI, Santiago (1989). *El último viaje de Gabriela Mistral*, Santiago: Editorial Aconcagua.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1994). “Manifestaciones de la locura femenina en la poesía de Gabriela Mistral” en *Papers from Actas Irvine 92 of the Asociacion International de Hispanistas*, ed. Juan Villegas. Irvine: University of California.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (2019). “Nombre y renombre. Las máscaras y el espejo”, en *Gabriela Mistral en verso y prosa, Antología*, pp. 611-622, Barcelona: Penguin Random House.
- DE CAMPOS, Álvaro (2012). Poesía IV. Los poemas de Álvaro de Campos 2. “Estanco”. Madrid: Abada, p. 303.
- DEWBERRY, Nita M. (1993). «Sleep images in Gabriela Mistral’s *Canciones de Cuna*», *College Language Association Journal*, XXXVII, sep.1, 94-103.

- DIZ, Tania (2000). Trazando puentes entre la prosa y la poesía de Alfonsina Storni. *II Congreso Internacional De Teoría Y Crítica Literaria*. Rosario: UNR.
- FABRIS, Ángela (2008). “Impresiones y paisajes en García Lorca: el viaje interiorizado”. En *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitrol*, Julio Peñate Rivero y Francisco Uzcanga Meinecke (ed), Verbum, Madrid, 2008, pp. 161-173.
- FERMANDOIS, Joaquín (2016). *Historia, ideas y políticas. El fin del viaje y otros ensayos y estudios*. Santiago: Instituto Republica.
- FERNÁNDEZ GIL, Juan (1974). Orfeo y Euridice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda) *Cuadernos de filología clásica*, ISSN 0210-0746, Nº. 6, 135-194.
- FIOL-MATTA, Licia (1999- 2000). “Reproducción y Nación: raza y sexualidad en Gabriela Mistral” en *Estudios*, núm. 14-15, pp. 207-228.
- FIOL-MATTA, Licia. (2002). *A Queer Mother for the Nation*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- FLORES, Ángel (1998) *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981: La generación de 1880-1909*, pp. 21-26, Siglo veintiuno editores: México.
- GADAMES, Luis (1995). *Historia de Chile*, Editorial Universitaria S.A., Santiago de Chile.
- GARCÍA-ALBURQUERQUE, Luis (2011). “El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género”, en *Revista de Literatura*, enero-junio vol. LXXIII, nº145. Madrid: CSIC Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, pp.15-34.
- GARCÍA GORENA, Velma (2018). *Gabriela Mistral's letters to Doris Dana*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- GASPARINI, Giovanni (1998). *Sociologia degli interstizi, viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*. Milán: Bruno Mondadori, p. 34.
- GIMÉNEZ, Onilda (1982). *La crítica literaria en la obra de Gabriela Mistral*. Miami: Ediciones Universal.
- GIORDIANO, Jaime (1989). “Locas mujeres, ¿Locas?” en *Taller de Letras*, núm. 17, pp. 41-46.
- GRANDÓN LAGUNAS, Olga (2005). “Gabriela Mistral y la identidad tensionada de nuestra Modernidad”. *Acta literaria*, 30, 61-96. Universidad de Chile.
- GUARDIA, Beatriz (2012). *Escritoras del s. XIX en América Latina*. CEMHAL.
- HERNÁNDEZ DE TRELLES, Carmen (1991). “Del mito al misticismo. El símbolo religioso en la poesía de Gabriela Mistral”. *La Torre*, núm. 5. Puerto Rico, pp. 157-169.

- HOOKS, B. (1989). "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 15-23. Retrieved July 15, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/44111660>.
- HORAN, Elizabeth (1990) "Matrilineage, matrilanguage: Gabriela Mistral's intimate audience of women". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº14 (3), pp. 447-457.
- HORAN, Elizabeth (1994). *Gabriela Mistral: an artist and her people*. Washington: Organization of American States.
- HORAN, E., & MEYER, D. (Eds.). (2003). *This America of Ours*. University of Texas Press.
- HORAN, Elizabeth (2009). "Una mixtura de Calvario y Arcadia": La consuelo Gabriela Mistral en Portugal, de 1935 a 1937" [en línea]. *Anales de literatura chilena*. Nº. 11, pp. 13-43. Disponible en web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3023469&orden=219145&info=link>
- IBARBOROU, Juana (1998). *Lenguas de diamante*. Mexico, D.F.: Frente de Afirmación Hispanista .
- IBARBOROU, Juana (2003). *Antología poética*. Córdoba: Ediciones del Sur.
- KAMINSKI, Amy (1993). "Gender and Mestizaje, Victoria Ocampo and Gabriela Mistral" en *The Politics of Essay, Feminist Perspectives*. Indiana: Bloomington, pp. 132-147.
- KRISTEVA, Julia (1991). *Sol Negro. Depresión y Melancolía*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- LE HUENEN, Roland & Guyot, Alain (2006). *Itinéraire de Paris à Jérusalem, de CHATEAUBRIAND. L'INVENTION DU VOYAGE ROMANTIQUE*. PARIS: PUPS.
- LUCERO BUSTOS, Ana Karina (2013) Niña Errante: reflexiones y lecturas en torno al epistolario mistraliano desde un enfoque de género. *Proyecto patrimonio*, en <http://letras.mysite.com/gmis300513.html>.
- LUQUE AMO, Álvaro (2019). *El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. El Salón de los pasos perdidos (1990-2018)*, de Andrés Trapiello. Granada: Universidad de Granada.
- MAHOP MA MAHOP, Romuald Achille (2015). *Apuntes para una "poesía de viajes" en José Emilio Pacheco*.
- MANSO, Juana (1851): "La Redacción", tomo I, nº 1, enero, 1, p.1.
- MASSEY, Doreen (2013). *Space, place and gender*. Cambridge: Polity Press.



- MENDOÇA TELES, Gilberto & Müller-Bergh, Klaus (2000). *Vanguardia latinoamericana : historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana.
- MILLARES, Selena (2007). “Gabriela Mistral: la materia alucinada” en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 8. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 81-89.
- MISTRAL, Gabriela (1906). “La instrucción de la mujer” en *La voz de Elqui*, n° 988, año X, jueves 8 de Marzo. Vicuña.
- MISTRAL, Gabriela (1922). *Desolación*. New York: Instituto de las Españas.
- MISTRAL, Gabriela (1923). *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95502.html> . Accedido en 15 / 2 / 2022.
- MISTRAL, Gabriela (1924). *Ternura. canciones de niños: rondas, canciones de la tierra, estaciones, religiosas, otras canciones de cuna*. Madrid: Saturnino Callejas.
- MISTRAL, Gabriela (1925) “Mallorca I” [manuscrito], en *El Mercurio*, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-142351.html>. Accedido en 15 / 2 / 2022.
- MISTRAL, Gabriela (1925) “Mallorca II” [manuscrito], en *El Mercurio*, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-142353.html>. Accedido en 15 / 2 / 2022.
- MISTRAL, Gabriela (1938). *Tala*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1938. 286 p.
- MISTRAL, Gabriela (1949). “Mapa sonoro de Chile”, en *Mundo hispánico* Año II número 16, julio, p. 15-18. Madrid : Instituto de Cultura Hispánica.
- MISTRAL, Gabriela (1952). *Ternura*. Buenos Aires: Editorial Espasa-Calpe.
- MISTRAL, Gabriela (1954). *Lagar*, Series Obras Selectas, v. VI. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- MISTRAL, Gabriela (1954). *Desolación*, Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- MISTRAL, Gabriela (1967). *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.
- MISTRAL, Gabriela (1989). *Prosa de Gabriela Mistral: materias*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- MISTRAL, Gabriela (1992). *Lagar II*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

- MISTRAL, Gabriela (1992). *Antología mayor, Cartas, vol.3*, Luis Alberto Ganderats y Luis Vargas Saavedra (eds.), Santiago: Cochrane.
- MISTRAL, Gabriela (1994). *Gabriela Mistral en El Coquimbo*. Santiago : Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Museo Gabriela Mistral de Vicuña.
- MISTRAL, G., & QUEZADA, J. (2002). *Bendita mi lengua sea: Diario íntimo de Gabriela Mistral, 1905-1956*. Santiago, Chile: Planeta / Ariel.
- MISTRAL, Gabriela (2007). *Recado a Victoria Ocampo* [manuscrito], Archivo del Escritor. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-143063.html>. Accedido en 15 / 2 / 2022.
- MISTRAL, Gabriela (2008). *Madwoman "The Locas Mujeres" poems of Gabriela Mistral. A bilingual edition*. Ed. Randal Couch. Chicago: University of Chicago Press.
- MISTRAL, G. (2009). *Niña Errante. Cartas a Doris Dana*. Santiago de Chile: Lumen.
- MISTRAL, Gabriela (2017). *Tala, Lagar*, ed. de Nuria Girona, Madrid: Cátedra.
- MISTRAL, Gabriela (2019). *Antología*, ed. Conmemorativa, Barcelona: Penguin Random House.
- MOLINA, C.A. (1999). Fernando Pessoa: Odas de Ricardo Reis. Madrid: El Mundo.
- , Sylvia (2017). «La política de la pose», *Cuadernos LIRICO* [En línea],16,<http://journals.openedition.org/lirico/3576>;DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.3576>
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1973). “Métrica y ritmo de Gabriela Mistral” en *Los poetas en sus versos: Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- OCAMPO, Victoria (1962). “Gabriela Mistral y el premio Nobel”, en *Testimonios Tercera Serie*, Sudamericana, Buenos Aires.
- OLEA, Raquel. (2018). Apuntes para (re)visar una biografía. *Nomadías*, (3), pp. 62-69.
- ONFRAY, Michel (2007). *Théorie du voyage - Poétique de la géographie*. Francia: Livre de Poche.
- OPAZO URZÚA, Macarena (2017). “Geopoéticas materiales: paisajes oxidados y amarillos en la poesía de Gladys González y Andrés Anwandter”, *Aisthesis*, n°62.
- OSORIO, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio (1989). “Sobre el americanismo de Gabriela Mistral. Notas preliminares”. *Gabriela Mistral: nuevas visiones*, 13, *Estudios Filológicos*, 81-88.
- OYARZÚN, Luis (1967). “El sentimiento americano en Gabriela Mistral”, *Temas de la cultura Chilena*. Santiago: Universitaria.
- OYARZÚN, K. (1993). Género y etnia: Acerca del Dialogismo en América Latina. *Revista Chilena de Literatura*, 41.
- OYARZÚN, K. (2000). Género y canon: La escritura de Marta Brunet. *Cyber Humanitatis* N°14: Universidad de Chile. <<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx27koyarzun.html>>
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Irene (2009). *Espacio, identidad y género*. Sevilla: ArCiBel Editores.
- PÉREZ VILLALÓN, Fernando. (2004). Variaciones sobre el viaje (Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún). *Revista Chilena de Literatura*, 64. Consultado
- PÉREZ VILLALÓN, Fernando (2006). “Desplazamientos y metamorfosis: Gabriela Mistral”, Universidad Alberto Hurtado 113 Vol. XX / N° 2 de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1588/1471>
- PESSOA, Fernando (1987). Sobre literatura y arte, “(Carta) A Adolfo Casais Monteiro”. Madrid: Alianza Editorial, p. 51.
- PINTO VILLARROEL, Patricia (1989). “La mujer en el *Poema de Chile*: entre el decir y el hacer de Gabriela” en *Acta Literaria*, núm. 14. Chile, pp. 25-42.
- QUEZADA, Jaime (1989). “Gabriela Mistral: algunas referencias a *Ternura*”. *Acta Literaria*, n°14. Concepción (Chile).
- QUEZADA, Jaime (1989). “Ternura: una poesía esencial” en *Ternura*, 11-20, Santiago: Editorial Universitaria.
- QUEZADA, Jaime (1993). *Gabriela Mistral. Poesía y Prosa*, Santiago de Chile
- ROIG-MIRANDA, María (1978). « La ‘patrie’ de GM dans Tala ». *Les Langues Néolatines*, 72, 48-74.
- ROIG-MIRANDA, María (1978). « Du poème au recueil : essai d’élucidation interne du titre Tala de Gabriela Mistral ». *Texte et contexte, Actes du XV Congrès de la Société des Hispanistes Français*, 3, 151-179. Limoges : Université de Limoges.
- ROJAS, Grinor (1994). “¿Qué no sé del amor? Para una nueva lectura de los Sonetos de la muerte de Gabriela Mistral”. *Revista Iberoamericana*, n. 168-169, pp. 673-684.
- ROKHA, Winétt de (1936). *Cantoral: poemas 1925-1936*. Santiago : Antares.

- ROSCA, Ángela (2006). *La tipología de los discursos en los libros de viajes de Mihái Ticán Rumano*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1782). *Les rêveries du promeneur solitaire* in Collection complète des oeuvres, Genève, 1780-1789, vol. 10, in-4°, p. 29.
- RUBIO MARTÍN, María (2011). “Los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género” en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, nº 145, págs. 65-90
- SCARPA, R. E (1978). *Gabriela anda por el mundo*, Santiago de Chile.
- SIMONSEN, K. (2005). Bodies, Sensations, Space and Time: The Contribution from Henri Lefebvre. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 87(1), 1–14.  
<http://www.jstor.org/stable/3554441>
- STORNI, Alfonsina (2017). *Poemas*. Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la Nación.
- TRAVERSO, Ana (2014). Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género, *Anales de la literatura chilena*, nº20. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, PP. 67-90.
- TURNET, Harriet (1990). “Moving Selves: The Alchemy of Esmero (Gabriela Mistral, Gloria Riestra, Rosario Castellanos, and Gloria Fuertes), en Noël Valis y Carol Maier, *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*, 227-245, Lewisburg: Bucknell University Press.
- VALDÉS, Adriana (1994). “Identidades tráfugas (Lectura de *Tala*)” en Raquel Olea y Soledad Fariña, editoras. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago. Ed. Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional, 1990.
- VANDERCAMMEN, Edmond (1958). “Passion et spiritualité de GM”. *Bulletin de l'Académie de Langue et de Littérature Française*, 2, 55-66.
- VARGAS SAAVEDRA, Luis (1988). *Epistolario de Gabriela Mistral y Eduardo Barrios*. Santiago: Abaco.
- VIDELA DE RIVERO, G. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Mendoza: EDIUNC - Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo.
- VILLEGAS MORALES, Juan (1980). “El estado como mecenas: el caso de Gabriela Mistral”. *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago: Nascimento. 95-104

- WEIK VON MOSSER, A. (2018). «From Nostalgic Longing to Solastalgic Distress: A Cognitive Approach to Love in the Anthropocene», en: Bladow, K. / J. Ladino (eds.) *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*. Londres: University of Nebraska Press.
- ZALDÍVAR, María Inés (2006). “Gabriela Mistral y sus locas mujeres del siglo veinte”. *Taller de letras*, nº138, 165-185. Universidad Católica de Chile.
- ZEGERS BLACHET, Pedro Pablo (2007). *Gabriela Mistral: Premio Nobel de Literatura 1945 (a sesenta años)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- ZEGERS, Pedro Pablo (2009). *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Santiago de Chile: Ed. Random House Mondadori.
- ZEMBORAIN, Lila. “Las resonancias de un nombre: Gabriel Mistral”. En: Revista iberoamericana, ISSN 0034-9631, N°. 190, 2000 (Ejemplar dedicado a: Literatura uruguaya), pp. 147-161.

## ANEXOS<sup>176</sup>

### **A. Poemas inéditos o manuscritos de Gabriela Mistral.**

#### **1. Alcé mi casa en la llanura (1922)**

---

<sup>176</sup> Todos los documentos que se recogen en esta sección han sido recuperados del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional Digital de Chile (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl>), cuya fuente de adquisición primaria es el Legado Gabriela Mistral Donación de Doris Atkinson 2007.

Mi Casa /

Alocé mi casa en la llanura.  
 La nieve la ciñe, blanca,  
 ayer y hoy, Julio y Abril.  
 Todo lo tuve y más tengo,  
 mas que esta azul y estroz blancura,  
 mi soledad como de Cristo  
 y un viento que a mi puerta araña  
 como una tigre a su cubil.

Miré la Tierra, alocé mi casa  
 en la mayor desolación .  
 Entre el sosiego de la nieve  
 que baja leve y extasiada,  
 quise dormir mi ocasión  
 y su fragor mas me lo escucho  
 bajo la paz de las nevadas  
 o se me trenza con los vientos  
 en unas nupcias de aflicción.

La estepa es pálida e inmensa .  
 Bajo las nieves o las lunas  
 da el estupor su azul visión;  
 pero al bajar, ancha , la noche  
 el viento su raudal destrenza  
 y baja el verbo de Isaías  
 despeñado como un turbión .

Y mi casa tiembla arrecida  
 y Dios ~~olvida que no~~ <sup>tiempo más</sup>

14192-Z

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

mi casa 2.

y Dios olvida que no tengo mas que sus ojos con amor.

La llama de los troncos tiembla  
como mi alma enloquecida

y se me quiebra un padrenuestro,  
en la garganta con salmuera,  
sobre los labios en temblor .

Tal vez aquel que yo amé vivo  
y que amo muerto habrá sentido  
pasar mis versos arañando  
su rostro como un viento atroz.

Tal vez su caja el viento - -  
como mi casa ha sacudido  
oyendome  
y como yo se ha incorporado  
y con temblor de amor y miedo  
entre la noche oye mi voz.

El viento que muerde mi casa  
no sabe que se despedaza  
al resplandor del pino huérfano  
el corazón de una mujer .

1922.



## 2. El bío-bío se lleva mi casa.

13436

El Bío Bío se lleva mi casa  
se lleva mi cerro y mi caserón ,  
se lleva mi pueblo , se lleva su orilla  
x cuanta cosa a su agua ~~pono~~ *oyó*

Guay al Bío Bío , guay al ladrón  
*de la punta*  
cuando bajaba me arrebató.

El Bío Bío va espumajeando  
porque no vean su corazón .  
Se lleva las vacadas , se lleva los pastores  
se lleva el cerro del que sube el sol.

Guay al Bío Bío ,

Guay al ladrón !

Cuando lo miraba me arrebató .

El Bío Bío me oyó los gritos #  
y al torcer la isla se paralizó  
y los arreos de sus espaldas x,  
los ha devuelto como hijo de Dios.

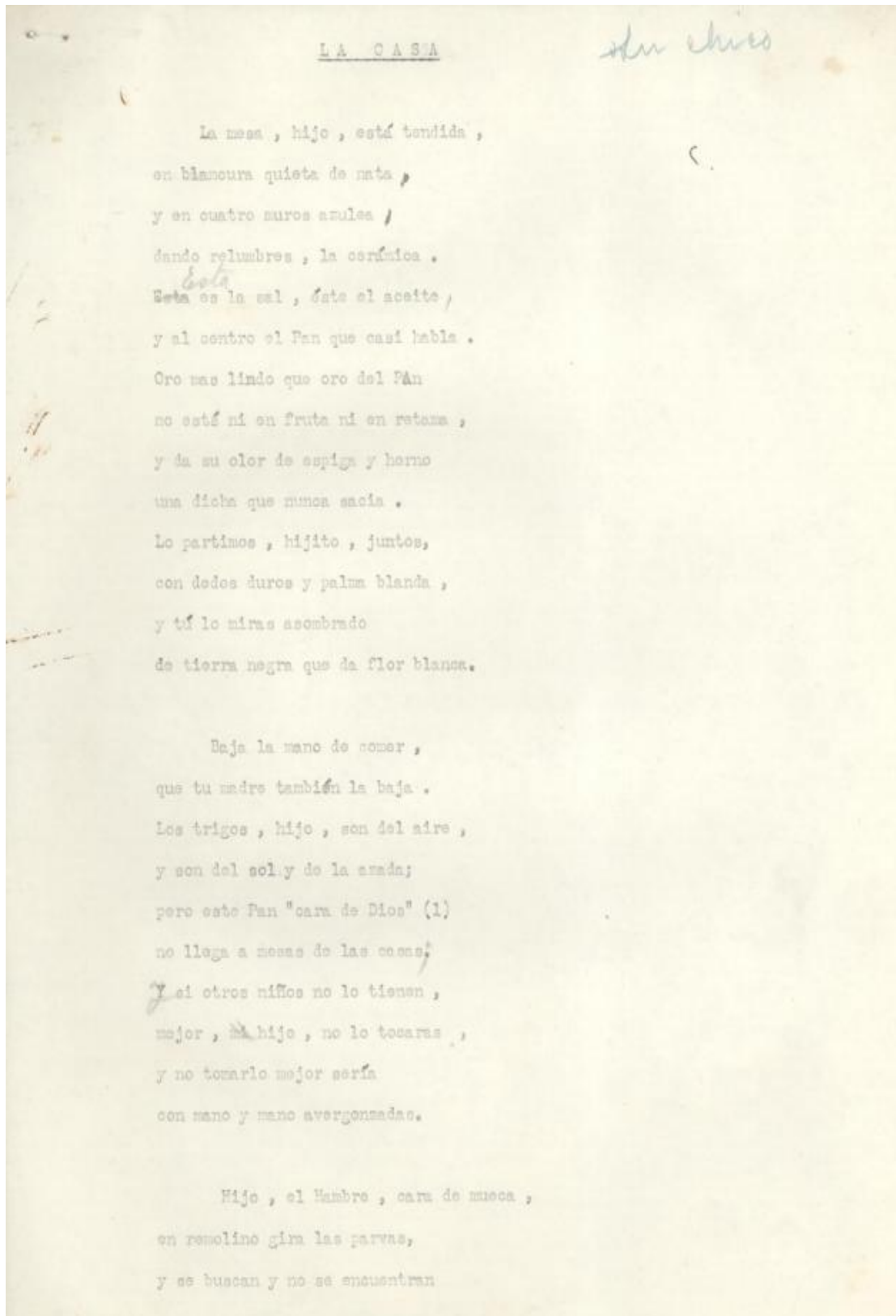
Aquí esté el pueblo , y aquí mi casa,  
y aquí la orilla con el pastor ,  
y aquí mi cuerpo dando su grito.

Yo salvé al mundo por compasión.

Guay al Bío Bío,

Guay al ladrón !

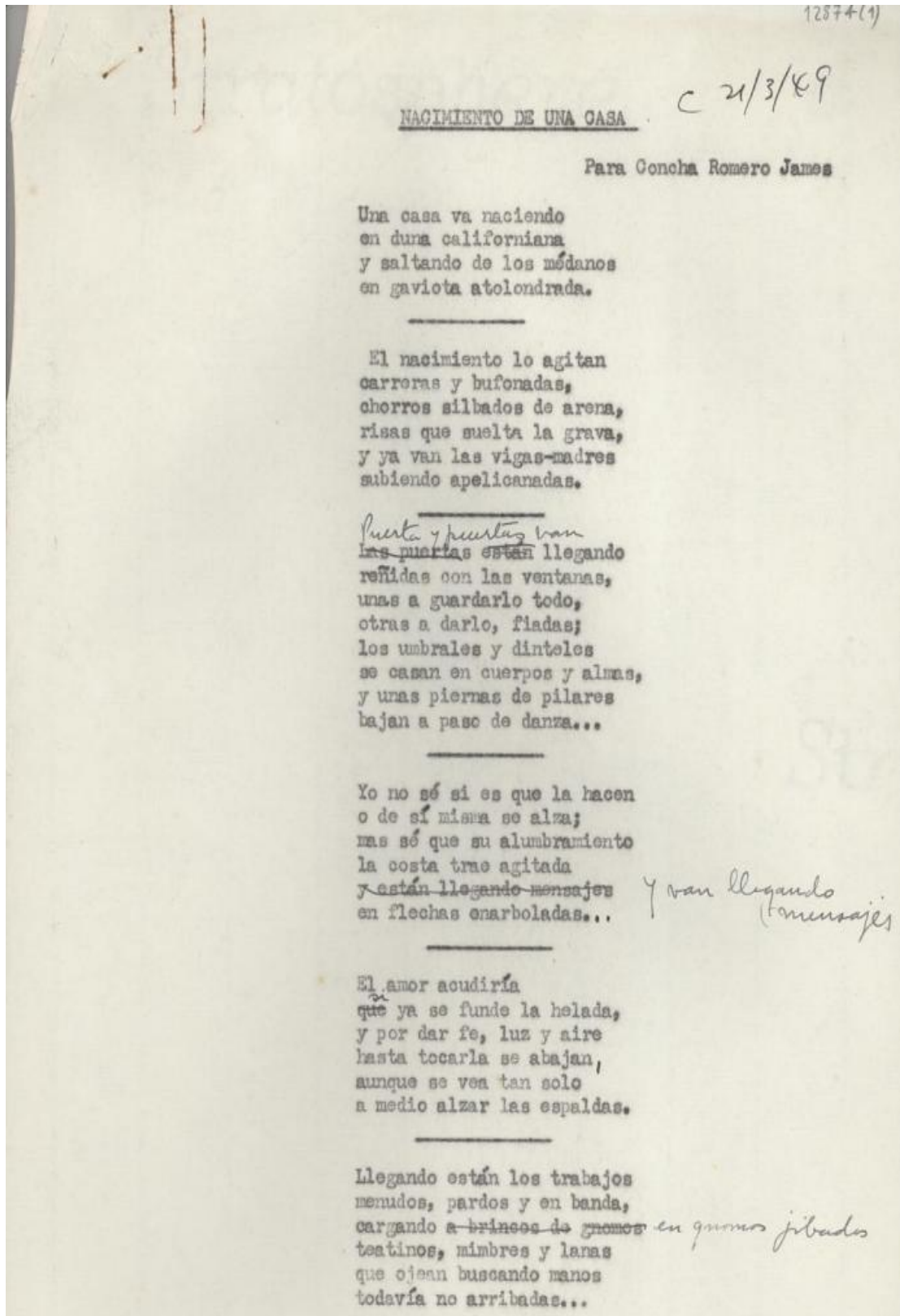
### 3. La casa (1924)



el Pan y el Hambre coreovada .  
Para que lo halle , si ahora entra ,  
el Pan dejemos hasta mañana ;  
el fuego ardiendo aunque la puerta ,  
que el indio quechua nunca cerraba ,  
) y miremos comer el Hambre ,  
para dormir con cuerpo y alma !

(1) En Chile , el pueblo llama al Pan "Cara de Dios"

#### 4. Nacimiento de una casa (1949).



-2-

Y baja en un sego el Angel  
Custodio de las moradas  
~~que, volando la diestra,~~  
~~ya le jura su alianza~~  
y se la entrega a la costa  
en alta virgen dorada.

*Volca la mano diestra  
jurándole su alianza!*

---

En torno al bendecidor  
hierven cien cosas trocadas:  
fiestas, bodas, nacimientos,  
risas, bienaventuranzas,  
y se eche una Muerte grande,  
al umbral, atravesada.

---

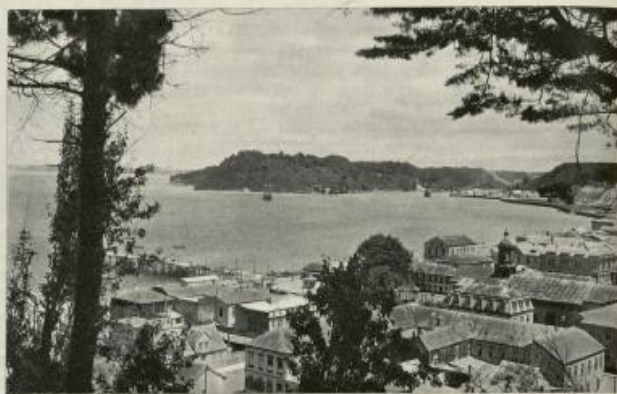
Gabriela Mistral

Stratosphere

## B. Textos en prosa

### 1. Mapa sonoro de Chile (1931)





De arriba a abajo, paisajes de Chile: Puntas Arenas, Puerto Montt, en Puyehue, de las Andes.

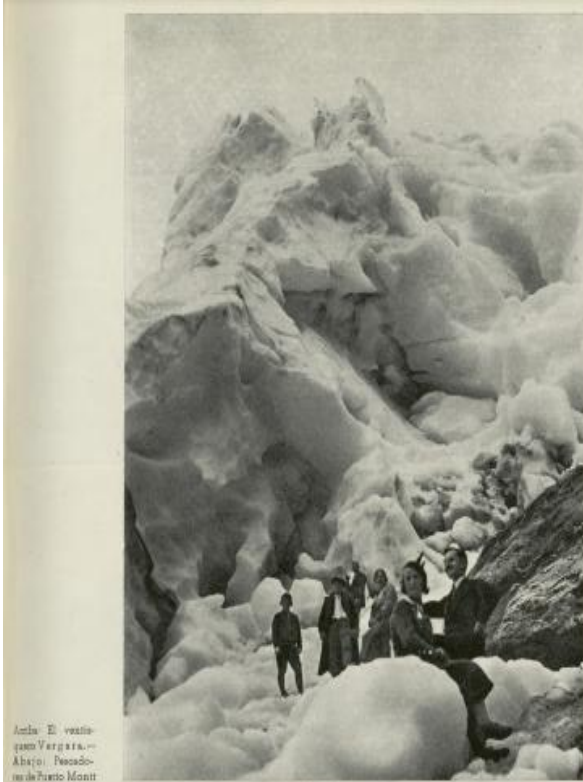
velas y poemas ingleses y noruegos. Quien navegó la conoce y «la cuenta» siempre al contar sus mares.

La oreja se suelta ahora de la costa, porque el oído, como el ojo, cambia con gusto de pasto y más le place seguir que quedarse.

Estamos en el interior, sobre región de nombre preciso, en el Llano Central, gloria botánica de Chile. El valle del Ródano es más corto, el del Pó lo mismo, el del Nilo se le parece en la longura y la generosidad de sus limos.

Corre un aire suave y dulce, sobresaltado de poco viento, y los olores del agro se duermen en la caja profunda del Llano. Las resonancias han mudado desde el desierto hasta aquí, los sonidos se humanizan y se ablandan sobre el suelo de pulpa y el aire de poca ráfaga. El mar y la montaña, grandes, agitados, se hallan distantes. Es el clima, por excelencia, de Ceres, seguro, estable, clima de matriz de Tierra o de mujer. En otras partes del mundo, vivir será la riña rabiosa y enlodada contra el peñasco o la marisma; allí vivir se llama complacencia y seguro, destino natural del hombre hijo de Dios.

Las viñas y los huertos frutales se reparten aquel suave corredor terrestre, una lengua faja verde sin llaga de aridez, deleite de castas agrarias. Hay riegos suficientes que dan nuestras aguas de ingeniería, en canales lentos y eficaces. Los rectángulos pulcros de granjas, las provincias agrónomas, corresponden a melocotones, manzanos y viña, más abajo, a los anchos paños de trigos, provincias de color y de aroma, departamentos frutales, distritos granjeros. La gente latina no logró sobre hogar mediterráneo viñedo ni pomarada mejores que los del Valle Central de Chile.



Jaña. El vestigio  
de Vergara.—  
Abajo: Pesca-  
dores de Puerto Monte.



Todavía atraviesan aquí y allá antiguos arados romano-españoles, con su crujido de queja de hombre, pero lo más frecuente va siendo la maquinaria agrícola, luciente y rápida, que pasa con un chis-chas de banda de lan-gosta o con pequeño estruendo de aceros musicales, echando ascuas a lado y lado del campo.

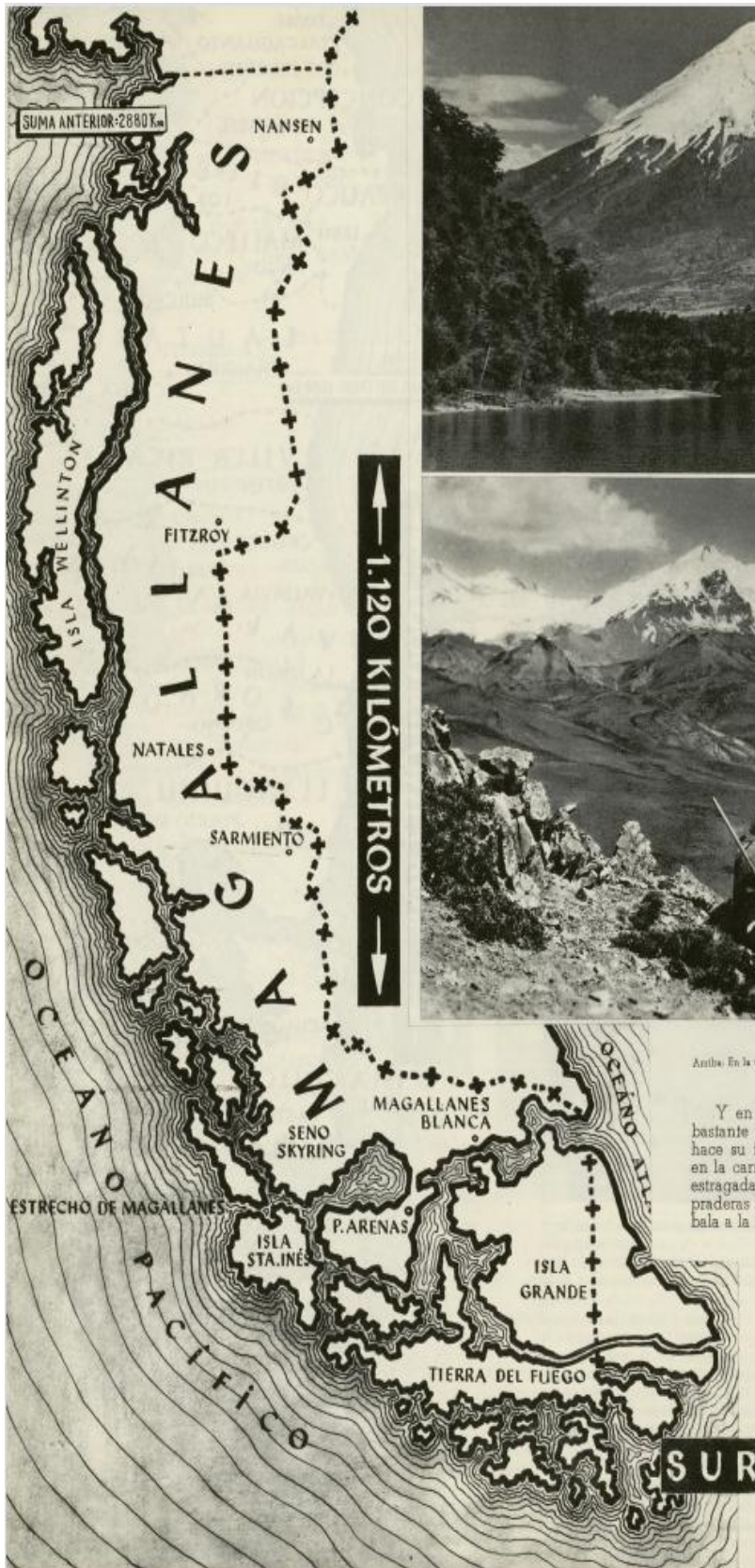
Este aire rural tiene más canciones que los otros que dijimos. Las mujeres deshierban, podan y vendimian entre canto y comentario. En el vocerío de la trilla clásica del Aconcagua o Chillán, y en la algarada de la vendimia de Coquimbo, cabrillean gritos y hablas de mujeres y niños. La oreja se da cuenta de que aquí sí las voces del «homo» y la «fémina» son diversas como dos continentes y dos órdenes. El hombre grita a lo hondero, con pedrusco lanzado; la mujer silba o modosea a lo codorniz y a lo tórtola, ya sea que cante o que solo «diga»: es el habla sudamericana la más dulce de este mundo, el más tierno acento hablado por hijo de hombre.

Ahora ya rematamos el viaje. La Patagonia estará muy lejos, pero la rete-nemos contra Geografía y destino y debemos decirlo.

En esta inmensa meseta austral se oye, cuando algo se oye, una marea salvaje que pecha entre los canales y torceja en el Gran Estrecho. Hacia el interior apenas poblado, hay unos silencios de hierbas inmensas, de gruesos y dormidos herbazales, que se parecen al estupor que dan los témpanos en el último mar. De cuando en cuando, gritos alzados y caídos de pastores que arrean con dos o tres notas quebradas y subidas.







Arriba. En la variada geología de Chile, el volcán Osorno destaca en impresionante perfil.—Abajo. Una paucotina en la isla Chilo.

Y en las estaciones malas, es el viento patagón, bastante peor que el simón y la tramontana, el que hace su fiesta desesperada sobre la llanura sin atajo, en la carrera de búfalos rompedores de unas praderas estragadas y contritas. Pero vuelve el silencio de las praderas buenas, donde paca la oveja innumerable, que bala a la tierra verde, su madre y su costumbre. La oreja se duerme en esta anchura blanca o verde, y el que goza este encantamiento por unos años, se enviciará en silencio, como el ojo se enviciará en extensiones.

Yo me gocé y me padecía las praderas patagónicas en el sosiego mortal de la nieve y en la tragedia inútil de los vientos, y las tengo por una patria doble y contradictoria de dulzura y desolación.

Se ha acabado el mapa audible de Chile. Recordando el otro, el visual, largo como un remo, y que he acortado en lo posible, ha de perdonármese el tendido abuso que he hecho de su cortésia como de mis alientos. He querido regalar a vosotros, españoles, en recuerdo del padre Luis de Valdivia y de Juan Sebastián Elcano, una oleada de resonancia del Chile remoto, que es mío y de vosotros.

**TOTAL: 4000 KILÓMETROS DE NORTE A SUR**

## 2. Viajar (1927)

### VIAJAR

Los ingleses, esa carne lozana de puro olfateo del mar y pura voluntad de dominio, han impuesto a Europa el vicio de viajar, los franceses sedentarios por excelencia, a pesar de sus exploradores y sus misioneros, empiezan a despabilarse. El magisterio del viaje lo hace entre ellos Paul Morand. "Rien que la Terre", dice él. Ya lo sabían los fenicios, tan vilipendiados, que navegaron incluso para bien de egipcios poltrones.

Antes el viaje constituía suceso, dividía la vida en dos partes como el matrimonio; ahora va volviéndose ejercicio vulgar como el baño. Un Lunes se desayunará en Copenhague y el Miércoles se estará mirando ese magnífico perfil de affiche de la Libertad de New York. La facilidad de los transportes mató lo heroico del viaje, el heroico a lo Godofredo de Bouillon, reduciéndolo a la gestión sin énfasis del American Express.

La embriaguez del viaje aumenta por año: en el 2000 se señalará como a un albino a aquél que no lleva en el cuerpo el olor de sus cuatro continentes, y el no haber estado en Melbourne o en el Tibet, creará a un hombre situación embarazosa en una conversación. . . El antiguo asombro de Simón el Estilita pasará al que nació, dió hijos y murió en su tierra.

Viajan algunos ya con displicencia; en el ojo sin avidez, en la llegada a Niza como al patio de su casa, se reconoce que ese tiene ya volteada la bolsa de maravillas del caminar y querrá ya otra cosa, por ejemplo, los circos sin viento de la luna. Lástima de ricos que se han estropeado una fiesta más, a fuerza de sobajearla demasiado.

Pero lástima sobre todo del desatento, de la humana maleta de viaje que no recibe sino los choques de las estaciones y la marca de los hoteles. ¿Por qué éstos no ceden el boleto y se quedan?

Hay que desear que se incorpore a las costumbres, substituyendo

a la postal inglesa de Navidad, un sobrio boleto de barco.

O que los gobiernos del año 2000 hagan la legislación del viaje. No viajarán los viejos, que ya han entrado en el desabrimiento sin remedio y sólo se lamentarán de los hoteles. No viajarán los bebedores de botellas internacionales con gollete plateado, ni los ciudadanos del cabaret, porque la borrachera es la misma en cualquier meridiano y no hay ninguna necesidad de hacer concentraciones de ebrios, como de generales o de sabios, en una ciudad determinada, para volverla odiosa y estúpida. Las mujeres que viajan por las vitrinas de París y que quedan delante de ellas dos meses, y una hora en la Capilla de San Luis, tendrán barcos de exposición permanente de modelos de Paquin o de Poiret, que tocarán en todos los puertos del mundo... Viajarán especialmente los samoyedos y los patagones, para que el calor sea su cintura siquiera una vez en la línea del Ecuador. Viajarán también por derecho de desagravio, los que se estuvieron sentados de veinte años arriba...

Naturalmente yo he anotado dos artículos que me favorezcan: el de los que se han quemado con brasa blanca en el polo y el de los que han enseñado el complemento directo en una tarima hasta que el aburrimiento se hacía horizonte. . .

Marcó dos períodos interesantes en el amor del viaje: el trimestre inicial del viaje primero y el paso del viaje-sport hacia el viaje pasión. Aquel tiene todavía el aliento ascendente de un poema comenzado con plenitud de los sentidos; éste es el corazón mismo del poema, grave de enjundía. Después de ellos viene esa tragedia de la semi inercia dentro del propio movimiento, miseria de los ojos y de la mente que no pueden con la felicidad que tiene, -dicen algunos,- peso de ave, pero peso al cabo.

¿Existe un místico del viaje? Para mí el místico es el que a cada hora saborea el cielo como de nuevo. Santa Teresa va de un éxtasis al otro como un sembrador por diversas calidades de suelo

fértil. No se fatiga porque sigue hincándose en la experiencia como en un fruto que tuviese capa a capa sabores diferentes. El místico del viaje ha tomado la tierra por cielo. Entiende en calidades del aire, hace jerarquías<sup>de</sup> paisajes, con la tierra de llanura, la de montaña y la de colinas; ha aprendido a atisbar semblantes y tiene no sé qué goce de bibliófilo, con la diferencia sobre natural de la cara de los hombres.

Viajero de ojo sin vulgaridad de Kodek, sabrá que las grandes ciudades se parecen en su fatalidad de receptáculos internacionales y que sólo las menores y las medianas contienen el camino de la virtud esencial. Así preferirá los Asís a Perugia y un Toledo a los Madrides, y un Orleans y un Rouen, un Avignon o una Carcassonne juntos, a París.

Viajero rico, pero rico sin necesidad, pensará que camina para elegir paisaje donde envejecer y morir, según el consejo de Nietzsche; "Una de las cosas que el hombre debería saber en la juventud, es qué clima y qué panorama necesitan su cuerpo y su alma".

Escuela de humildades es el viaje. Desembarcar sin abrazos, ser, en el hotel, una cifra como en el presidio; transformarse en dato de pasaporte para una alcaldía y no tener nostalgias de individualizaciones ni de privilegio local, resulta a la larga más útil para perder vanidad que una lectura de Marco Aurelio. Y escuela para aprender quiénes verdaderamente nos hacen falta en el mar o el paisaje, el comentario de cuál amigo servía para las catedrales y cuál paciencia de compañera, ayudaría en los "cuidados pequeños", que decía Rubén. Escuela para descubrir qué ausentes faltan efectivamente, haciéndonos dolor.

Sólo que el viaje da vicios revueltos con virtudes. Da la costumbre del olvido. Nada penetra en nosotros sin desplazar algo: la imagen nueva se disputa con la que estaba adentro, moviéndose con desahogo de medusa en el agua; después la cubre como una alga sus-

vemente, sin tragedia. Viajar es profesión del olvido. Para ser leal a las cosas que venimos a buscar, para que el ojo las reciba como al huésped, espaciosamente, no hay si no el arrollamiento de las otras . Por eso alguno dijo que el viaje de novios debería preceder, y no seguir, a la terrible ceremonia. Cada uno se echaría a andar tres años para saber si tiene arazón de plesiosaurio su juramento. . .

Pero el viaje debería ser, mejor, la entrega al azar, una religiosa dación al destino de dorso vuelto. Que, como las islas de Ulises, salte de pronto ante nuestros ojos el objeto providencial del viaje, que no sospechábamos, y que lo adoptemos, sea eso, para el inmigrante, lote en Entre Ríos o, para el joven, pasión de la Victoria de Samotracia en el Louvre.

En el año, no ya 2000 sino 2500, se podrá viajar así. El confiarse al mar se parecerá a la entrega sin designio propio a la voluntad de Dios. El mozo irá lejos a saber lo que es mejor para su alma, artesanía, mecánica o letras. El viaje aconsejará como el sueño enseña a algunos iluminados. Le señalará oficio, país y mujer. Le diría si es italiano y deberá aprender su Dante en Florencia, si platero y vivir unos años en fundición de Toledo. O si, sencillamente, es de su tierra, y no puede aprender nada sino moviéndose en la divina dulzura de lo suyo.

Gabriela Mistral.

Fontainebleau, Mayo de 1927.

EL MERCURIO, 5 de Junio de 1927.

(Pág. 5.)

### 3. Vuelo sobre las Antillas (1931)

## VOLANDO SOBRE LAS ANTILLAS

375-974768

Revista, 23 de 113

Digan lo que digan de la ostentosa desnudez del aeródromo, na, a estas luces rosadas de las sals de la mañana en San Juan, yo miro hermoso y bien hermoso el aeroplano de mi primer vuelo. Aquí está, en la competente desnudez del aeródromo, el centro del campo, sin cosa q' distraiga de verlo y de gozarlo, desnudo de la desnudez metálica, que es la mejor, iluminado y luminoso, en las alas en alto y los pies de rueda posados, como no lo hace el pájaro y lo toco al mirarlo porque ro y lo toc al mirarlo porque me gusta querer lo que me va a servir, al revés del ingrato!

Los tres motores ya ronronean y el ruido cubre el ambiente; su resollar me coge a mí antes de cogerme la paidera.

Tan bonita es su esbeltez q' se le olvidan contextura de fierro y peso; tan apropiadamente blanco que se toma toda la luz difusa de la montaña a medio subir.

Yo he postergado, como los más cerviles y las más cerviles, el viaje aéreo y es la necesidad la que me ha vencido al fin este misdo romántico-turaj de de un Mártir Fierro de Elqui, una María de Isaac ya vieja y todo junto.

Somos no más que cuatro y subimos al segundo pitazo. Los asientos resultan familiares de estar muy juntos y la cabina esta vez no importa nada, porque la cabina verdadera es el buen cielo antillano que nos guarda. Alguna cosa de cómico tiene la vuelta de la máquina sobre el campo antes de largarse, la co-

municidad del animalote híbrido hecho para suelos y aire.

Ya subimos, y aunque tenía el ojo puesto sobre la rueda izquierda, no supe bien cuándo fué que salimos.

Me acuerdo de unas lecturas sobre el vuelo y en especial del vuelo contado por Andreieff. Esa embriaguez la probara, lo del piloto, que no es la nuestra. Arrellanados en una silla de marroquí, sin riesgo ni incomodidad, sin aire circundante, más burgueses que el grueso viajero de pullman, más que el de camarote de barco, cuanto tiene de heroico y de libre un vuelo, nos lo mata la posición y la redonda seguridad. Lástima de fraude.

A pesar de esta conjuración de vulgaridad y de confort yo me empeño en 'sentir' el vuelo, en probarlo sobre mí y en 'darme cuenta'.

Ya me despedí de la dulce y querida isla de Puerto Rico en mi montón de amigos buenos. Ahora no me ocupo de la tierra que vamos pasando y pongo toda mi atención en sentir el vuelo, empecinada en que el viaje me resulte diferente y no se me anegue en la memoria con mis dos mil viajes de tren. ccPavaHsiyas

El día es tan quieto, tan seguro está también el aire, que no tenemos balanceo alguno sino apenas uno que otro viraje que yo siento gracias a mi atención, o, a lo mejor, a mi buen deseo.

La máquina de volar es ya casi perfecta y si no fuera por el resollar— que han de vencer en ensayo próximo— se la olvidaría enteramente.

Yo quiero sentir el aire y el abandono en la cosa versátil, pero el buen piloto y el mejor mecánico se las arreglan para que la maravilla se mate a sí misma.

Mejor es que mire la tierra, la isla que es tan pequeña como para que, en un mes, la haya atravesado yo tres veces. La puerilidad que se vuelve la tierra en un momento! Pasan los palmares, 'los altos palmares' que todos han dicho y son una especie de pobre maizal rallo y bajo; pasan los toronjales de mi embobamiento y son un huerto de kindergarten, chato e ingenuo, pasan los platanares voluptuosos y cada uno de ellos dibuja una especie de punto de cruz en la tierra, el punto de cruz del cañamazo escolar; pasan los campos de caña de azúcar y de algodón y me distingo los primeros gracias a mi ojo experimentado en su verde neutro y sobrio que se separa del verde baladí de los segundos.

Mi isla, mi graciosa isla, tan linda de ver cuando se anda por ella a pie, a caballo y hasta en el automóvil estropador del paisaje!

Una gracia solamente le queda a mi isla; la de las colinas que la rizan entera de un rizo continuado y memado que es casi el rizado mecánico de las Venas modernas. Sus olorea fuer-

tes se me acabaron; su color se me destiñe, y ahora únicamente puedo gozaria como un tacto imaginativo en las colinas insistentes, blandas y verdes, q' no se le acabarían hasta que no se acabe ella misma.

Ya se nos quedó atrás, a los pasajeros que son de ella y a mí, que también lo soy por mi amor viejo de las islas y sobre todo de estas islas nuestras.

Ahora es el Caribe absoluto, el mar con nombre salvaje de indio salvaje y que en turno de Puerto Rico apenas tiene oleaje, abrumado de calor como la gente antillana, perezoso para levantar marejada, pero bello siempre de azul legítimo.

Yo no sé si la Madre Cereza trepada en un aeroplano 1931 sentiría humillación más grande que la mía de ver su tierra reducida a pisarra con palotes y cuadrados infantiles. Porque yo soy tan terrestre como ella, y siento esta humillación y me duele.

Maestra de geografía unos años, caminadora siempre del suelo verde, metida treinta años en bolsillos de cordillera, creyendo en el épico y el trascendental de la tierra, cómo este vuelo me desprestigia el ídolo con sólo achicármelo!

Era no más que esto la tierra, la muy definitiva y la muy ancha? Era no más que éso: un garabateo de ríos que se vuelven hilachas y de sembradíos en rombos primarios.

Yo no tengo ninguna gana de que sea no más que esa jugarrera de niños sin imaginación en una bandeja de arena y paja. Entre estas dos cosas—que se me prestigie el aire en vez de ella y el cielo se me desata más para q' yo trueque por el suyo mi culto de la vieja madre—yo optaré por no volver a subir, por no volar de nuevo. "Románticos somos" y mi romanticismo del suelo boscoso y de las montañas, me duele en la prueba como todas las vanidades alimentadas mucho tiempo. Yo no aprenderé a volar aunque me vendan en pocos años más aquel aeroplano mínimo y unipersonal de que hablan ya los alemanes. Yo quiero de esa que está allá abajo, descolorida, desahrida y aplana-da y no tengo ni disposición ni tiempo para desaprender este amor que me afirma y me satisface.

Ahora la isla ya no es nada, ni apunte borroso. Vamos entre los dos inhumanos que se llaman aire y mar, hermosos y salvajes inhumanos.

Haremos con el aire lo que hemos hecho con el mar; poblarlo de maquinillas resopladoras y nuestras, y él se nos quedará tan árido y tan hosco como se nos quedó el otro: sólo la tierra es socia de nuestro dulce negocio de vivir y a mí se me dobla en el vuelo la ternura de ella como de la nodriza vieja que, baldada y grotesca, se quiere sun.

El Caribe que jugó a desmenuzarse en miga el continente (o alguno q' aquí estaba) ya no pone allí la otra isla, la vieja

Española. El precioso archipiélago le cumple bien a la aviación sus antojos con esta y la otra y la otra pisada oportuna, con esta pasadera de islas en hebras, que ella toma y suelta en un itinerario de jugarrera.

Tierra boscosa en masas; ingenios de azúcar; pueblecitos rojos, pueblecitos abigarrados y luego la Santo Domingo clara y derrama.

Los amigos, otra vez los amigos que me ahorran los fastidios del desembarco y la búsqueda de la calle que nunca sé.

Digan lo que quieran de la falta de unidad de nuestra América, este viaje y estos viajes míos pasando de un país al siguiente como de un barrio al otro barrio y llegando a ellos como a mi casa (estando tan lejos la casa mía) no me dejan convencerme nunca de la extraneidad que me cuentan los empujados; este poder llegar a 22 países con el mismo "buenos días" y el mismo gesto de ciudadanía natural que me aceptan sin petición expresa.

Santo Domingo, julio 1931.

Gabriela Mistral.

## C. Artículos redactados durante la investigación.

### 1. La Europa clásica y Gabriela Mistral. El Mediterráneo mítico en tres poemas: ‘Electra en la niebla’, ‘Clitemnestra’ y ‘Casandra’. *Revue européenne de recherches sur la poésie*. n° 5, pp. 27 - 53. Classiques Garnier, 2020.

#### Resumen:

En este artículo se estudiará la presencia del clasicismo europeo en la poesía de la autora chilena Gabriela Mistral mediante el análisis de un espacio recurrente en su imaginario poético que opera en un plano simbólico y, a su vez, físico: el Mar Mediterráneo.

La presencia del clasicismo europeo resulta notable en toda su obra, pero, especialmente, en sus poemarios *Tala*, *Lagar* y *Lagar II*, en cuyos versos se observa la aparición de múltiples figuras pertenecientes a la mitología grecolatina. Para examinar el impacto y objeto de este clasicismo en los versos mistralianos, se ha escogido la reescritura que la autora realiza de la tragedia clásica *Agamenón* en tres poemas: “Electra en la Niebla”, “Clitemnestra” y “Casandra. Mistral construye su versión de este mito perteneciente al “Ciclo troyano” en torno a un espacio común: el mar se alza como un topónimo abstracto, una suerte de espacio atemporal en el que se desarrollan los hechos míticos y que la autora asocia con el Mediterráneo”. Así pues, el objetivo último de este artículo es analizar el impacto y la influencia que el clasicismo ejerce en los versos de Mistral y mostrar como la poeta construye un imaginario poético mestizo, en el que confluye lo Uno y lo Otro, y donde la imagen de Europa se circunscribe a la de un espacio geográfico mitificado: el Mar Mediterráneo.

#### Introducción

“Creo en el discurso profético... todavía. Creo en Casandra, creo en Electra y en la encantadora Antígona... Para mí, ellas están más vivas que [el instituto por] la Cooperativa Intelectual y su grupo electo de hombres viejos.”

- Gabriela Mistral a Victoria Ocampo, 29 mayo de 1939<sup>177</sup>.

Electra, Clitemnestra y Casandra son las tres figuras principales que estructuran la esencia y sentido del mito de *Agamenón*. En el original de Eurípides, texto usualmente tomado como referencia en las reescrituras y representaciones modernas del mito clásico<sup>178</sup>, se otorga un especial protagonismo a Clitemnestra, caracterizada con una fuerza y voluntad más firmes e inquebrantables que las de su contraparte masculina, Agamenón, quien se ve sometido a los deseos y coacciones de Menelao. Este hecho resulta excepcional en la historia de la literatura clásica grecolatina, puesto que en esta las mujeres solían ostentar un rol secundario y pasivo en

<sup>177</sup> *This America*, ed. Horan and Meyer, 99.

<sup>178</sup> En gran medida, la inclinación de las autoras y autores modernos hacia Eurípides se debería a la profundidad y complejidad psicológica que el autor griego otorgó a sus personajes femeninos. Este no solo retomó la estructura original de la tragedia ática, sino que también construyó personajes más humanos, embriagados de emociones y pasiones terrenales que les alejaban de la divinidad y les aproximaban a un escenario con tintes realistas, apartándose así de la exacerbación religiosa y del culto tradicional a la divinidad. En el caso concreto de la tragedia de *Agamenón*, “El planteamiento de Eurípides (...) en el plano de los sentimientos es completo. Mediante engaños, Electra consigue que la reina abandone su recinto (...) y su muerte se produce también de un modo antiheroico: el héroe, que no cree necesario alargar la venganza a la madre, es obligado por una mujer, su hermana, a realizarla. Es el absurdo de la existencia de unos personajes de raigambre heroica que son presentados como personas normales.” (Morenilla Talens, 2003:133).

el que, a lo sumo, actuaban como intermediarias o catalizadores de la acción principal, encabezada por el héroe<sup>179</sup>.

En el *Agamenón* de Eurípides hallamos a una Clitemnestra poderosa y ambiciosa cuyas acciones se ven justificadas, en cierta medida, por el sacrificio de su hija Ifigenia a manos de Agamenón y el previo asesinato de su anterior marido e hijo por parte del mismo, tras el que se vio forzada al matrimonio con el rey de Micenas. Así, Eurípides presenta a una mujer que es madre, reina y esposa, pero también capaz de dar muerte y ejercer su influencia lejos de los muros del hogar, espacio al que, sin embargo, se halla ligada por ley y por género, pues lo doméstico, léase aquí el mantenimiento del hogar familiar, “estaría más próximo a una vinculación específica y sustentada por un aprendizaje de género.”<sup>180</sup> Por ello, pese a la agencia de la Clitemnestra de *Agamenón* en la ejecución de su venganza y su carácter autoritario, como el de “un tirano femenino”<sup>181</sup>, no se le permite traspasar los límites de su casa porque a ella la encadena su propio cuerpo y su condición de mujer y esposa:

En la esposa se simboliza la actitud de la casa, por ello la Clitemnestra del Agamenón no sale de las puertas de casa: es la mujer que traiciona a los suyos. Pero es también el instrumento del que se sirve la justicia divina para hacer pagar a Agamenón sus excesos. (Morenilla Talens, 2003:128)

En este sentido, las reescrituras modernas de los mitos y tragedias suponen una subversión del rol tradicional femenino en la literatura clásica. Las mujeres se convierten en agentes de su propia acción y dejan de ser únicamente desencadenantes o meras espectadoras de los hechos, especialmente en los poemas de Gabriela Mistral en los que los hombres son mencionados como personajes de fondo<sup>182</sup>. Así, Clitemnestra, Electra y Casandra –orden lógico, aunque no cronológico, de lectura de los tres largos poemas– adquieren un rol activo y narran con su propia voz los acontecimientos claves de la tragedia ática: el sacrificio de Ifigenia y los posteriores asesinatos de Agamenón, Casandra y Clitemnestra, subrayando la importancia de la muerte y la locura como temas centrales de las composiciones. Mistral recupera los temas clásicos de la tragedia, pero además imbuye sus versos con elementos propios de su imaginario poético –como veremos a continuación: la asociación leche-sangre, la niebla como fragmentación y disociación del propio cuerpo, el fuego como componente unitario y de transformación espiritual, y la locura como reacción virulenta a la opresión y subversión del orden normativo. Asimismo, se observan referencias cíclicas a otros de sus poemas (“La Fuga”, “La Fervorosa” o “La Otra”), creando así unas piezas que se nutren de tres fuentes de inspiración: la original trágica griega, las influencias clásicas que recibió de los autores greco-

---

<sup>179</sup> Solo hace falta pensar en la Penélope de Odiseo, esperando pacientemente su retorno en el balcón frente al mar de Ítaca o en Helena de Troya, cuya belleza divina era considerada su mayor virtud y, a su vez, origen de todos los males de su sociedad. Esta última establece, en este sentido, una suerte de analogía con Pandora, a la que los mitos griegos otorgaron el título de portadora de todos los males de la humanidad, cimentando así la recurrencia de una carga peyorativa y altamente misógina inherente a la caracterización que los autores clásicos hacían de sus personajes femeninos.

<sup>180</sup> Murillo, 2006:09.

<sup>181</sup> Clitemnestra es caracterizada como “la más terrible de las representaciones del despotismo: un tirano femenino” (Iriarte, 2002:91, en Morenilla Talens, 2003:128).

<sup>182</sup> De entre toda su obra, menos de una veintena de poemas están dirigidos a un hombre y la mayoría de los sujetos masculinos (a excepción de los niños) aparecen representados con sutiles connotaciones negativas. Si bien no se puede hablar de animadversión hacia lo masculino, sí existe una ausencia de representación masculina en comparación con la visibilidad femenina en la poética mistraliana. Ejemplos de esto son la sección “Locas mujeres” de Lagar (dieciséis poemas protagonizados por mujeres caracterizadas por su diversidad) y Poema de Chile (una pieza de tono épico que narra un génesis particular desde la voz de la “madre de la creación”).



latinos a través de traducciones europeas (francesas y españolas, en su mayoría<sup>183</sup>) y la adaptación de esta tradición clásica a su propio simbolismo mítico dando lugar a un clasicismo latinoamericano centrado en la mujer y en los intereses del pueblo indígena. En páginas posteriores, se analizará la singularidad de este tipo de clasicismo, adaptado y transformado para responder a una identidad particular y a una defensa activa de la tierra latinoamericana.

Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes que se observa en estos tres poemas, así como en otras piezas de su obra poética, es el uso de un espacio poético abstracto y atemporal en el que el agua y el mar se construyen como presencias absolutas que bañan los versos. En este artículo, además de un análisis estilístico de los poemas “Clitemnestra”, “Electra en la Niebla” y “Casandra”, cuyos temas principales han sido tratados con más o menos acierto por la crítica<sup>184</sup>, pretendo ofrecer una aproximación a este espacio geográfico mitificado que actúa como escenario principal de los acontecimientos míticos e identificable con un mar en particular, el Mar Mediterráneo –pese a la ambigüedad geográfica en la que Mistral construye sus interpretaciones de la tragedia ática.

### **El Mediterráneo: el mar de los poemas en los versos mistralianos.**

Gabriela Mistral nació en Vicuña, una pequeña ciudad del Valle de Elqui situada en la región de Coquimbo, Chile, un 7 de abril de 1889<sup>185</sup>. La poeta, entonces conocida como Lucila Godoy Alcayaga, fue criada en el seno de una familia de clase media rural: su madre trabajaba como modista y su padre, minero durante su juventud, era en aquel momento maestro de una escuela rural. Pese a su faceta artística e intelectual romantizada por la poeta en sus posteriores memorias, Mistral también reconoce el posible alcoholismo de su progenitor y sus arrebatos de violencia<sup>186</sup>, algo que, sin duda, crea una compleja y problemática figura paterna y establece una primera imagen negativa de lo masculino que, posteriormente, tendría impacto en su propia obra literaria.<sup>187</sup>

Con sólo catorce años, Gabriela empezó a trabajar como asistente en la escuela rural de una pequeña aldea llamada Compañía Baja y la autora comenzó a ocuparse en sus primeras

---

<sup>183</sup> En la lectura de los autores europeos en la librería de su primer mentor, Bernardo Ossadón, probablemente la todavía Lucila Godoy encontró las musas que inspiraron su conocido seudónimo: Gabriele d'Annunzio, príncipe de Montenevoso, novelista, poeta y dramaturgo italiano, símbolo del Decadentismo, y Frédéric Mistral, poeta francés, ambos autores pertenecientes a la tradición grecolatina. Se familiariza aún más con los clásicos (Homero, Esquilo, Eurípides, Platón, Plutarco y Plotino) durante las misiones culturales en las que participa junto a Vasconcelos en México, en 1924. Y, durante su período de cónsul italiano (1950-1953), “lee y anota a Esquilo, cuya copia de la *Orestíada* subrayada y anotada se halla actualmente en la colección Mistral de la Barnard College Library” (2014: 105)

<sup>184</sup> María Cecilia Graña en “El diálogo entre mito y literatura en Gabriela Mistral” (Universidad de Verona, 2014) y en “Ecos de la cultura grecolatina en dos poemas largos de Gabriela Mistral: Clitemnestra y Casandra” (Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana. Siglos XVI-XXI, 2018), así como Sergio Andrés Sandoval en su artículo “La tragedia griega en la poesía de Gabriela Mistral: lectura abiertas de *Antígona* y *Electra en la Niebla*” (Cuadernos del Aleph, 2012) realizan excelentes aproximaciones y análisis crítico de estos tres largos poemas pertenecientes al ciclo troyano.

<sup>185</sup> Para la aproximación a la vida de Gabriela Mistral se han tomado como referencia las obras de QUEZADA, Jaime. Ed. (1993) *Gabriela Mistral. Poesía y Prosa*, Santiago de Chile y SCARPA, R. E. ED. (1978) *Gabriela anda por el mundo*, Santiago de Chile.

<sup>186</sup> Escribía Gabriela en una carta con fecha de febrero del 1954 a Radomiro Tomic, Olaya Errázuriz Tomic y familia: “Ya se había dado al licor y mi madre y mi hermana solo sosegaban cuando él partía.” (Saavedra Molina, Julio. *Gabriela Mistral: Su vida y su obra*. Nueva York: Instituto de las Españas en Estados Unidos, 1937, p. 228)

<sup>187</sup> La representación de la voz y sujeto masculino en la obra poética de Gabriela Mistral es menor y menos placentera que la femenina. La poeta chilena, en su amplia obra literaria, siempre ofrece un lugar primordial a la(s) mujer(es), bien sea como voz poética o como receptoras del canto o poema. En esta línea, destaca su *Lectura para mujeres*, una obra que recoge una selección de textos y poemas de escritores latinoamericanos y europeos, incluidos originales de la propia Mistral, orientados a elevar el nivel cultural y educativo que se ofrecía a las niñas en las escuelas; publicada en México en 1920, representa un claro ejemplo de su vocación y orientación particular a un público femenino.

piezas literarias que verían la luz el 30 de agosto de 1904 y el 25 de octubre del mismo año: “La muerte del poeta”, una prosa dramática, se publica en la revista *El Coquimbo* y “En la siesta de Graciela”, primeros versos de Mistral, ven la luz en la misma publicación gracias al patronaje de Bernardo Ossadón, periodista y maestro reputado de La Serena. Éste fue figura clave en el desarrollo cultural de la joven y no solo se interesó y abogó por sus tempranas composiciones literarias, sino que también permitió a Gabriela el acceso a su librería personal, una magnífica colección llena de títulos latinoamericanos y europeos que fueron el primer contacto de la autora con la literatura y el pensamiento occidental<sup>188</sup>.

La sucesión de publicaciones en la *Voz de Elqui* durante los años 1906-1909 (más de cuarenta artículos, fragmentos, prosas, poemas y cartas) crece en paralelo a su carrera educativa, cuya culminación sucede en 1914, año en el que recibe el prestigioso premio de los Juegos Florales de Santiago por su obra *Sonetos de la muerte*, una trilogía de poemas trágicos.

Sus andaduras la llevan a impartir clase en la capital, Santiago de Chile, en 1921, donde accede al puesto de directora del Liceo n°6 de Niñas y consigue gran influencia al publicar sus “Poemas de la madre” en la célebre revista *Repertorio americano*. Posteriormente, es invitada por el ministro de educación mexicano José Vasconcelos a residir en México como educadora, diplomática y escritora, un honor que Gabriela siempre guardaría en el corazón, al igual que el creciente y eterno amor por el país centroamericano:

“Mi México, el único que está en mi corazón, mis indios de palabra sobria y donosa, mis niños de largo ojo oscuro, que me corrigen la pronunciación de una palabra azteca, mis mujeres de piel dorada y habla dulcísima” (Quezada, 1994: 459).

Sus numerosos viajes la llevaron no solo a México, sino también a Suiza, España, Francia, Portugal e Italia, donde es nombrada cónsul chilena en Nápoles en 1932 —un nombramiento que fue desestimado por Mussolini por ser Mistral mujer y antifascista—, pasando también por Brasil, Uruguay y Argentina. Gabriela vivió siempre entre dos mares —el Mediterráneo y el Atlántico— y dos tierras —su América natal y el mundo occidental—, algo que marcó profundamente su personalidad y definió su identidad fluida y multicultural<sup>189</sup>.

Así pues, para Gabriela Mistral el mar Mediterráneo constituye un lugar de transición vital. En 1924 viajó a través del Atlántico en un primer viaje a Europa, al que le seguirán varios más durante los años veinte y treinta, que marcaría profundamente sus impresiones sobre Grecia y Roma. Hasta ese momento, Mistral había establecido ya un temprano gusto por los clásicos y, durante toda su trayectoria educativa, literaria y parlamentaria, subrayó incesantemente la necesidad de aproximar el humanismo a los a las escuelas para mejorar una educación que consideraba precaria y poco docta. Gran defensora del clasicismo, abogó por la importancia del humanismo para los jóvenes latinoamericanos que rechazaban el mismo por la rigidez y la frialdad con la que era enseñado en las escuelas. Entre otros muchos proyectos, colaboró con las ya mencionadas misiones culturales de Vasconcelos en México y, posteriormente, en los años cuarenta, dirigió al Instituto de Cooperación Internacional de París un texto titulado *Algo sobre la particularidad* (1940), con un epígrafe titulado “El clasicismo y la persona humana”.

Sin embargo, el clasicismo fue para Mistral mucho más que una mera empresa cultural. Durante su primera travesía transatlántica, la cultura clásica deja de ser meramente algo impreso en un papel y “adopta el color y la vida del Mediterráneo” (Roldán, 2013:37). Para la autora, la tierra y el paisaje sobrepasan a su equivalente literario: “La tierra vale siempre más que la

<sup>188</sup> “El libro mayor [de la colección] es un ensayo filosófico de Montaigne, «donde me hallé por primera vez delante de Roma y de Francia.»” (Quezada, 1993:452)

<sup>189</sup> “Cuando no soy una campestre de Elquí, yo soy de la Campania o de Sicilia.” (Gabriela Mistral en Quezada, 1994: 183)

criatura literaria. Entre la Odisea y el Mediterráneo, me quedo con éste, que todavía está abotonado de núcleos de la Odisea.”<sup>190</sup>. Su viaje supuso una revelación, al estilo de los mitos primigenios, y modificó considerablemente su interés estético —recordemos que su primer poemario, *Desolación*, cuyo sentimentalismo exacerbado la autora abandonó parcialmente en sus siguientes etapas literarias<sup>191</sup>, data del 1922, dos años antes de la travesía—, así como su forma de observar y comprender el mundo.

Este primer viaje por las costas mediterráneas se encuentra documentado detalladamente en un texto en prosa titulado “El Mar Mediterráneo”, publicado en Nápoles, en junio de 1924. En esta prosa, la autora demuestra su sensibilidad clásica, a su vez que admira el imaginario marino que la rodea:

Vamos sobre la piel de las sirenas (...) Hasta hacemos bromas sobre las tempestades de Ulises (...) Comentamos que el peñón de Gibraltar, prometeico, es un centinela exagerado para guardar esta breve joya (...) buscamos, gozando el agua adormecida, los adjetivos que le dieron los viejos poetas...<sup>192</sup>

Resulta interesante la aglomeración de alusiones clásicas que hallamos en este texto no literario, aunque con significativo valor estético. La referencia a los viejos poetas clásicos no es casual; tampoco lo es la mención de Ulises en un contexto de viaje marítimo. Sin duda, Mistral estableció con la figura del héroe, más real que nunca en aquel instante, una profunda conexión durante sus travesías por el Mediterráneo que derivarían en el uso del tema odiseico en algunos de sus poemas<sup>193</sup>.

El clasicismo de Mistral está infundido de vida y materialidad, de tierra y mar y pasiones elementales, no de abstracciones teóricas. La empatía y la conexión íntima entre los temas clásicos y la poeta sobrepasó los límites textuales y se convirtió en una simbiosis cultural e identitaria que la llevaría a defender un humanismo muy particular que atendía a los intereses y a las realidades propias de Latinoamérica. Sin embargo, pese a que este humanismo anhelaba una reforma ambiciosa en el ámbito educativo de Hispanoamérica, se centró con especial atención en las mujeres latinoamericanas. Este podría ser uno de los motivos por el cual Mistral se decanta, a menudo, por la elección de mitos relacionados con mujeres de la antigüedad clásica, así como de la presencia casi absoluta de la figura femenina en sus versos<sup>194</sup>.

Siguiendo esta corriente estético-temática, la autora plasmó el Mediterráneo en numerosas piezas líricas como “Muerte del mar” (1949), a menudo caracterizadas con el componente dramático y funesto propio de la tragedia clásica, siempre cargadas de alusiones a la tradición grecolatina: “Talassa, viejo Talassa / verdes espaldas huidas / si fuimos abandonados / llámanos a donde existas”<sup>195</sup>.

En esta pieza, Talassa, diosa primigenia del mar en la mitología helénica y considerada la personificación del Mediterráneo, aparece caracterizada con una denominación masculina. Pese a que el motivo más probable para esta elección estilística pudiera parecer la voluntad por parte de la poeta de evitar en el lector una confusión provocada por la aparición de una figura

<sup>190</sup> Mistral en Morales, 2002: 11, 338

<sup>191</sup> Alega la autora, respecto a su segundo poemario *Tala*: “Lleva este libro algún pequeño rezago de *Desolación*. Y el libro que le siga —si alguno sigue— llevará también un rezago de *Tala*” en *Excusa de unas notas. Tala*, Ed. Sur, Buenos Aires (1938:273)

<sup>192</sup> Gabriela Mistral, “El mar Mediterráneo” en *El Mercurio*, 20 de Julio de 1924.

<sup>193</sup> “Gracias en el Mar” en *Tala, Lagar*, ed. de Nuria Girona. Madrid: Cátedra, 2017.

<sup>194</sup> Siguiendo a Alganza Roldán (2013:34-35) podemos rastrear la presencia de figuras femeninas de la antigüedad clásica en todos los poemarios de Mistral; algunas de ellas son Gea, Deméter, Atenea, Medea, Pomona, Cibele, Nausicaa, Circe, Ifigenia, Antígona, Clitemnestra, Casandra, Atalanta...

<sup>195</sup> Gabriela Mistral, “Muerte del Mar”, 1949.

femenina en referencia a un nombre masculino (el mar), es necesario señalar que la propia Mistral no regía sus letras bajo los binarismos tradicionales hombre/mujer y que, en numerosas ocasiones, no solo rompió este esquema en sus poemas sino también en sus correspondencias. En las cartas que escribió a su compañera y amante Doris Dana, encontramos fragmentos en los que Mistral se refiere a sí misma en masculino:

Doris querida,  
[...]  
Tu reserva conmigo, cosa para mí imperdonable, me cierra ahora la boca. Yo aceptaré perderte sin decirte un ¡ay! De ayes está llena mi garganta, Doris Dana, pero yo no soy un romancón ni un sentimentaloido. Yo voy a callar y a dejar tu vida libre. Tal vez lo que tú has buscado en estos días es sólo eso: recobrar tu libertad entera. (Tú eres de una raza libertaria y yo de una raza esclavista.)  
No llores por esta carta. Me es más fácil, mi amor, escribir que hablar estas cosas.  
Tu Gabriela. Tuyo<sup>196</sup>

La misma poeta fluctuaba a menudo entre una identidad y otra, rompiendo con los estereotipos de lo masculino y lo femenino, estableciendo una correspondencia entre su *performance* de género voluble y el uso del mar como espacio poético predilecto, pues este es, en esencia, agua que fluye, se adapta y conecta espacios distantes. Y el Mediterráneo, en el caso concreto que nos ocupa, no solo une tierras sino también mares: el océano Atlántico, que baña las tierras que tanto amó Mistral, y el propio Mediterráneo se mezclan en un punto geográfico concreto y se vuelven indistinguibles.

Así, a pesar de que “Talassa” es caracterizado en esta pieza con un carácter masculino, Mistral siempre tuvo una concepción del “mar en femenino” respecto al Mediterráneo, como bien atestigua en uno de sus diarios de abordo durante su viaje marítimo: “¿Por qué no diremos mejor la Mar Mediterránea? Porque es un mar femenino”<sup>197</sup>.

La omnipresencia del agua en la poética mistraliana propone, en un nivel de significación más profunda, una búsqueda y (re)descubrimiento del ser, una retrospcción hacia las profundidades de nuestro interior. El agua refleja nuestra imagen en su superficie como un cristal, pero jamás de forma fija y estable sino fragmentada: nuestra imagen se quiebra inevitablemente bajo los movimientos de las olas o el fluir del río y surge así una imposibilidad de unidad, de permanencia, de estabilidad. La multiplicidad de nuestro propio ser, nunca idéntico y siempre susceptible al cambio, se ve representado alegóricamente en el movimiento constante del agua. Esta forma parte, en mayor o menor medida, de todos los elementos. Se halla en las raíces de la tierra, en la atmosfera y resulta contraparte esencial del fuego:

“El agua es el elemento más favorable de combinación (...)  
Se impregna de todos los colores, de todos los sabores, de todos los olores.” (Bachelard, 2003: 144)

En este sentido, resulta interesante señalar como el elemento acuático suele estar presente en la gran mayoría de poemas con temas y menciones clásicas (“Agua”, “Gracias en el Mar”, “La Memoria Divina”, “Electra en la Niebla”, “Casandra”, “Clitemnestra”, “Antígona”, entre otros), hecho que evidencia una correlación entre el agua (en concreto, el mar) con la imagería clásica:

<sup>196</sup> *La niña errante: cartas a Doris Dana*, Editorial Lumen, Barcelona, 2009.

<sup>197</sup> Gabriela Mistral, “El mar Mediterráneo” en *El Mercurio*, 20 de Julio de 1924.

Me han traído a país sin río,  
Tierras-Agar, tierras sin agua;  
Saras blancas y Saras rojas  
donde pecaron otras razas,  
de pecado rojo de atridas (2017: 141)

Mistral introduce aquí una alusión a la mitología clásica que establece una clara correspondencia con el motivo temático principal del poema: la dinastía legendaria de la literatura helénica, los Atridas. En ella se narra el asesinato cometido por Atreo, sucesor y primogénito de la dinastía de los Atridas, de su hermanastro Crispo con ayuda de su hermano de sangre. Al ser descubiertos por su padre, ambos son desterrados y una maldición cae sobre ellos y sus descendientes. Así pues, tanto el destierro como la maldición impiden el regreso al hogar y suscitan añoranza y melancolía por la patria perdida. Tal y como ocurre en la Odisea, donde Ulises vaga por distintas partes del mundo incapaz de regresar al hogar por culpa de obstáculos y maldiciones impuestas por los dioses, el yo poético de “Agua” sufre la misma suerte (“Quiero volver a tierras niñas / Llévenme a un blando país de aguas”).

Es interesante, llegados a este punto, analizar detenidamente las variables respecto al tema original clásico introducidas por Mistral en dicha pieza, pues estas marcarán una pauta constante en todos los poemas que presentan elementos temáticos clásicos. Observamos una evidente fusión entre el clasicismo y la mediterraneidad, por una parte, y sus raíces americanas, por otra. Se trata, en última instancia, de un solapamiento de dos culturas geográficamente distantes que se aúnan mediante la referencia a temas clásicos y localizaciones europeas, por un lado, y a la topografía hispanoamericana, por otra:

Aldea mía sobre el Ródano,  
rendida en río y en cigarras;  
Antillas en palmas verdi-negras  
que a medio mar está y me llama;  
¡roca ligure de Portofino:  
mar italiana, mar italiana! (2017: 141)

En esta misma línea, Mistral aúna en la siguiente estrofa perteneciente al poema “Nocturno VII” flora tropical (hojas de palmeras) y plantas mediterráneas (el cedro):

Mejor dormir como Rebeca  
y como Sara, y sus abuelos,  
bajo hojas de palmeras o vigas  
de cedro encima de su sueño. (1991:105)

Así como el ciprés y la unión del pino con una flor chilena, la araucaria, además de otros árboles típicamente mediterráneos como el haya, el cedro, el fresno y el pino en “Aserradero”:

Son el ciprés y el pino-araucaria  
y el haya que de esbelta casi danza,  
y el cedro del Poeta-Rey, y el fresno  
palpitante y el pino embalsamado. (1991: 111)

Este constante “clasicismo americanizado” no sólo marca la obra literaria de la autora, sino también su pensamiento crítico y filosófico, pues Mistral siempre criticó duramente ese “falso clasicismo” tan extendido durante finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX en

Latinoamérica, resonancias del último Modernismo de retórica ostentosa que se retroalimentaba de sus principios ya lejanos. Para la autora, este clasicismo europeizante se basaba en imitaciones y repeticiones vacías que cubrían y ocultaban la esencia de la literatura hispanoamericana para convertirla en una copia de la europea, dando como resultado obras despojadas de sentimiento e identidad: “Este [falso clasicismo] cubrió cincuenta años de nuestra literatura en una marisma parada de imitación vergonzante y no entendió ni miró siquiera el paisaje ni costumbres americanos.” (Mistral en Scarpa 1978: 196)

Vista la importancia del elemento agua y la significación del mar, no solo en sus poemas sino también en su propia biografía, se debe hacer hincapié en la construcción mistraliana de espacios acuáticos en sus poemas. Esta se relaciona, como ya hemos señalado, con su propia y cambiante identidad. A partir de *Desolación*, Mistral amplía su imaginario poético con cuidados fragmentos de americanismo, indigenismo, clasicismo, espiritualidad, materialidad y viaje, entre otros, convirtiendo así su obra en una sucesión de temas aparentemente inconexos. Sin embargo, la ausencia de cohesión temática en sus poemarios es infundada, pues por muy dispares que parezcan sus piezas, todas ellas se construyen alrededor de la idea de “vagabundaje” con la que ella misma definía su propia vida nómada; en otras palabras, cada poema es un fragmento de un largo viaje íntimo, de reflexión y exploración del propio ser que se siente a veces pleno, a veces ausente, a veces roto, a veces entero.

La construcción del yo poético mistraliano es compleja y responde a su propia identidad tensionada, esa lucha entre la imagen que presentaba en público y su persona privada: una mujer que no respondía a los roles de género tradicionales de la época, y que mantuvo varias relaciones homosexuales duraderas, siendo la última de su vida la que estableció con su compañera y amante Doris Dana.

Así pues, recupero esta imagen del agua –fluida, cambiante, en la que el propio reflejo se nos devuelve fragmentado– para establecer una correspondencia entre el yo poético mistraliano y su predilección por los espacios acuáticos, en especial del mar. Este mar no es siempre el mismo, es el Atlántico en algunos versos, el Mar Caribe o el Mediterráneo en otros, pero resulta interesante observar como en las reescrituras poéticas de las tragedias clásicas ese mar se construye como un espacio mitificado, abstracto y atemporal que se relaciona íntimamente con el Mediterráneo y la imaginería europea.

Y es que, para Mistral, el Mediterráneo era “el mar común de los poemas”<sup>198</sup>. Como ya hemos apuntado anteriormente, durante su primer viaje a Europa en 1924 la poeta experimenta en sus propias carnes ese mar sobre el que tanto había leído en los versos de la *Odisea* y deja constancia de ello en un largo texto en prosa, publicado el mismo año:

Y después vino esta mar [Mediterráneo] llena de jovilidad, anuncio de archipiélagos voluptuosos. Se olvida la gravedad que tiene el navegar (...), se distienden el cuerpo friolento y el ánimo ceñudo; esto no es el mar: es como un elemento medio entre la tierra y el agua... El oleaje se vuelve pura palpitación de agua dichosa (...) Vamos sobre la piel de las sirenas y el barco se desliza como un alga ágil. Hasta hacemos bromas sobre las tempestades de Ulises; juegos burlones de las olas los que tuvo -decimos-, y el viejo Homero, vicioso de la épica, le quiso dar tragedia... (...) Aunque no tenemos la reminiscencia clásica, buscamos, gozando el agua adormecida, los adjetivos que le dieron los

---

<sup>198</sup> Cita las palabras de la poeta Morales Benítez en su libro *Gabriela Mistral: su prosa y poesía en Colombia*: “El mar común de los poemas, el que brilla como una espada caída, el que se parece a los pectorales del guerrero, el mar de los regresos prometidos y pagados.” (Morales II, 2002:285)

viejos poetas. Cuando Homero olvida un poco lo grandioso, los tiene, cuando le llama “la pradera de violetas”.<sup>199</sup>

La impresión que le produjo el navegar por el Mediterráneo después de abandonar el “Grande Océano, gris y como metálico, de Boston a las Azores, mar de heroicas calamidades, a veces duro como un derramamiento de escudos sobre un campo” no solo fue reflejada en su prosa, sino también en sus versos con un carácter material basado en la esencia natural de sus aguas y de los paisajes europeos. Dice la poeta que Homero lo llama “la pradera de violetas”, un término idílico que ella misma vuelve a utilizar en su texto:

“La pradera de violetas” muda de color sin mudar la dulcedumbre. Amoratada antes del amanecer y en la última tarde; lechosa en los días sin sol (...) Cuando el cielo es totalmente puro, la masa azul alucina. Casi cerramos los ojos. Parece que somos todo lo puro para recibir esta visión perfecta.<sup>200</sup>

Es posible, y más que adecuado, establecer una correlación entre esta descripción del Mediterráneo como un campo que muda sus flores y sus colores a medida que pasan las horas, los días y las estaciones, y la imagen del *locus amoenus*, ese jardín bucólico y utópico en el que la belleza, la naturaleza y la felicidad se aúnan para conseguir una estampa idílica. Mistral abstrae, mediante este tópico, la imagen del Mediterráneo, la infunde de vida, de espiritualidad y color, la lleva más allá de la mera terrenalidad para describirla como una experiencia casi mística, de unión con el cuerpo. Así, el Mediterráneo se configura como algo más que un punto geofísico: un lugar intermedio entre el agua y la tierra, un topónimo que se vuelve atemporal y se sitúa fuera de la geografía conocida. En este sentido, la poeta consigue crear un espacio idealizado y mitificado, en estrecha relación no solo con la imagen de Europa sino con la imagen de aquella Europa clásica, hogar de los viejos poetas.

Para ella, el Mediterráneo es el hogar de Ulises, de Ifigenia, de Casandra, de las sirenas, de los tritones. Toda la imaginería clásica revive en las aguas mediterráneas y es por ello por lo que Mistral construye en sus reescrituras de *Agamenón* un mar común que, aunque a veces no aparezca nombrado y a pesar de que en ocasiones utilice distintos topónimos para contextualizar los hechos míticos (la mención del mar Egeo, por ejemplo, en “Electra en la Niebla”), sigue siendo el mismo: esa “pradera de violetas” que contiene en sí misma toda la historia antigua, “el mar común de los poemas que brilla como una espada caída (...), el mar de los regresos prometidos y pagados”. La imagen del Mediterráneo se construye en sus versos como un topónimo mítico que trata de mantener en su condición arquetípica, es decir, en ese estado de abstracción casi atemporal que le otorga una condición legendaria y lo convierte en el espacio idóneo para situar las tragedias clásicas y dar cobijo a los héroes y heroínas de la Antigüedad<sup>201</sup>, como bien se observa en sus tres largos poemas pertenecientes al ciclo troyano. Es, en última estancia, un espacio “fundamentalmente rural, caracterizado por la abstracción”<sup>202</sup> y que viene marcado por esa ausencia de concreción geográfica que lo coloca en un espacio liminal, entre el agua y la tierra como diría la propia Mistral, un paisaje que se halla más allá de los límites conocidos. Es, en pocas palabras, un Mediterráneo mítico que adquiere en los versos que

---

<sup>199</sup> Gabriela Mistral, “El mar Mediterráneo” en *El Mercurio*, 20 de Julio de 1924.

<sup>200</sup> Ídem.

<sup>201</sup> “No obstante que Mistral aconsejase a Rafael Vázquez de evitar en sus textos la intromisión de una gesta extranjera, ella recurre al mundo helénico y trata de mantenerlo en su condición arquetípica. Además, en poesías fuera del ciclo de mujeres griegas, para hablar de la tierra, utiliza regularmente el nombre de Gea y rara vez la denomina como Pachamama.” (Cecilia Graña, 2014: 108)

<sup>202</sup> Cecilia Graña, 2014: 109.

recrean la tragedia clásica de *Agamenón* un valor alegórico, más allá de su mera condición espacial.

### **Mitos y arquetipos de la Antigüedad clásica: Clitemnestra, Electra y Casandra.**

Hablar de mitos es hablar de los orígenes de la historia humana, de una conciencia mitológica que surgió en los albores del tiempo y que se perdió en su paso a la escritura, una suerte de conocimiento primigenio que la literatura, en todas sus vertientes, ha tratado de emular, cimentando justificaciones y representaciones arquetípicas de su realidad socio-cultural particular en ese supuesto imaginario mítico, ancestral, anterior al propio hombre. En este sentido, el mito se relaciona con la identidad cultural en cuanto que posee conocimientos transmitidos de generación en generación acerca del origen del hombre, su naturaleza y su posterior organización en comunidades arcaicas, predecesoras de las actuales sociedades modernas. Tal y como apunta Benedict Anderson (1991)<sup>203</sup> en su definición de las comunidades imaginadas, toda nación parte de la premisa de eternidad y busca la justificación de su actual condición político-social en leyendas antiguas, rastreando unos orígenes ideales en las historias primigenias de los antepasados.

El mito y la palabra (*mythos* y *logos*) se construyen, pues, paralelamente y no pueden darse completamente separados el uno del otro. Aunque en apariencia el carácter mágico del mito no encaje con la racionalidad del *logos*, lo cierto es que “la gramática de la experiencia y el mito se complementan el uno al otro” (Bruner, 1959:349). En este sentido el mito, cuya esencia primaria es el drama y su construcción liminal entre la fantasía y la realidad —en tanto a que trata de explicar sucesos reales mediante narraciones colmadas de elementos maravillosos y fuerzas sobrenaturales—, está unido al destino y los orígenes del hombre. La humanidad, siempre en busca constante de la verdad y el sentido metafísico del ser, se sigue sintiendo aún hoy irremediamente atraída hacia las experiencias mitológicas que trataron de encapsular en su esencia las vicisitudes internas del hombre, pues tal es la fuerza de los mitos: retener ese estado de la conciencia previo a la escritura, un tiempo primigenio que difícilmente puede ser traducido a la literatura, tan sólo evocado. Sin embargo, tal y como apunta Lotman (1985), los fenómenos míticos existen en un estado de consonancia y cuasi paralelismo con la conciencia lógica o *logos*, ya que ambos necesitan de la existencia del otro para ver completada su especificidad:

Por un lado, sabemos que literatura y mitología no existen en la misma unidad temporal, pero desde un punto de vista tipológico podemos verlas como dos formaciones complementarias: cada una de ellas presupone desde tiempo inmemorial la presencia de la otra, y la una adquiere plena conciencia de su especificidad sólo en el contraste con la otra. (Lotman, 1985:103)

Es necesario recordar, sin embargo, que, en el estudio de los mitos, tanto clásicos como indígenas se debe proceder con cautela y no caer en generalizaciones o en esencialismos. Por ello, en este artículo la presentación de los temas mitológicos que aparecen en los poemas de “Clitemnestra”, “Electra en la Niebla” y “Casandra” viene siempre unida a una doble contextualización sin la cual no es posible comprenderlos en su totalidad. En primer lugar, se atiende al contexto socio-cultural y geográfico de la autora y, por otro, a su identidad personal,

---

<sup>203</sup> Anderson, Benedict. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.



volcada en su poesía. La convivencia en Mistral de clasicismo e indigenismo se representa en su obra poética de forma esporádica, pero constante, especialmente notable en sus poemarios *Tala* (1938), *Lagar* (1954) y *Lagar II* (1991)<sup>204</sup>. Así pues, se puede afirmar la admiración de Mistral por el humanismo, pero, a la vez, se debe apuntar el rechazo de la autora al calco y la imitación del clasicismo europeo que buscaba borrar la identidad y la esencia india. Asimismo, la autora chilena reconocía la necesidad de una reforma educativa en Latinoamérica basada en el modelo humanista, el estudio de los clásicos y del latín, pero desde una nueva perspectiva adaptada a la cultura y esencia hispana. Es decir, un humanismo por y para Latinoamérica. Esta convivencia de convicciones aparentemente dispares (humanismo e indigenismo) no es tanto una contradicción como una visión más profunda de la complejidad humana, una huida de los esencialismos, una subversión de los binarismos de género y una aproximación a las nuevas identidades híbridas, multiculturales, siempre en movimiento.

Esta identidad tensionada que observamos en Mistral se refleja en sus versos y se convierte en rasgo distintivo de sus protagonistas, en este caso, de Electra, que se constituye no solo como personaje de su tragedia sino también como máscara de la propia autora, en la cual versa su intimidad. A este respecto, apunta Cecilia Graña:

De inmediato se advierte que las protagonistas de los poemas están hechas de la misma pasta que la creadora, como si ésta, en una suerte de isomorfismo, nos dijera: “yo soy Electra” o Clitemnestra o Casandra; como si la propia persona Mistral o Lucila Godoy se viese subsumida en una conciencia mitológica en la que no hace falta interpretaciones o traducciones: tan solo basta saber que los elementos que conforman ese mundo se identifican a través de un rasgo común y, en consecuencia, se vuelven solo Uno. (Graña, 2014: 107).

Graña señala la presencia de la unidad en sus tres largos poemas –77 versos “Clitemnestra”, 116 “Casandra” y 120 “Electra en la Niebla – identificada con las protagonistas y, a nivel hipertextual, con la propia poeta. Esta abstracción del propio ser y su disociación en diversas máscaras o personas nos aproxima a una conciencia mítico-primigenia “en la que no hay cadena de hechos, sino que éstos se iban presentando en sus variantes cíclicas”<sup>205</sup>, algo que se refuerza con el espacio escogido para situar la acción principal de estos poemas: el mar. Este aparece en mayor o menor medida en los tres poemas, siendo su presencia absoluta en “Electra en la Niebla”, simbólica en “Clitemnestra” y referencial en “Casandra”.

En “Electra en la Niebla”, como bien recoge su significativo título, el mar por el que Electra huye en barco tras el asesinato de su madre cometido por su hermano Orestes se halla envuelto en neblina marina. Esto nos sitúa en contexto espacial impreciso que se corresponde con un tiempo cíclico-mítico en claro contraste con el tiempo lineal-histórico<sup>206</sup>. Así, la mención de topónimos y nombres propios que acotan los hechos narrados (“Ya ella no respira el mar Egeo”, “tierra de Hélade Ática”, “la fuente Dircea y el Ágora”) juega en paralelo junto con el tiempo mítico y abstracto en que se sitúa la acción. Este se repite y se retroalimenta en los tres poemas, recordando esa maldición inicial con la que se inicia la saga de los Pelópidas y que condena a sus protagonistas a la desdicha y la muerte.

---

<sup>204</sup> Los mitos clásicos resultan “una presencia esporádica, pero constante en su poesía de madurez, desde las menciones de divinidades, héroes, personajes de la *Odisea* y la tragedia griega de los libros mayores.” (Alganza Roldán, 2013:34-35)

<sup>205</sup> Cecilia Graña, 2014: 107.

<sup>206</sup> En *La poética del retorno eterno. Ensayo sobre lo espiritual-literario en Gabriela Mistral* (Santiago: Editorial la Noria, 1993), Carlos Jorquera y Jorge René Aedo estudian con más detalle la distinción entre tiempo cíclico y lineal en el poemario *Tala*.

En los primeros versos, Electra anda “perdida, tanteando sus vestidos” y no se reconoce a sí misma, una disociación que la obliga a nombrarse y a palpase el propio cuerpo para saberse viva:

En la niebla marina voy perdida,  
Yo, Electra, tanteando mis vestidos  
Y el rostro que en horas fui mudada.  
Ahora solo soy la que ha matado.  
Será tal vez a causa de la niebla  
Que así me nombro por reconocirme.<sup>207</sup>

La niebla, vinculada al mar, ocupa toda la escena en la que Electra es tan sólo una pequeña figura que teme ser engullida por las aguas y la neblina que transporta en ella ecos de su madre asesinada (Porque ella -tú la oyes- ella llama/ y siempre va a llamar<sup>208</sup>). La niebla marina consigue crear un escenario intangible que absorbe cualquier elemento que la cruce:

Esta niebla salada borra todo  
Lo que habla y endulza al pasajero:  
Rutas, puentes, pueblos, árboles.  
No hay semblante que mire y reconozca.

No solo los rostros, los cuerpos, incluido el de la propia Electra, desaparecen sino también el paisaje. Todo se desvanece durante la travesía por un mar indeterminado, un mar oculto y velado por una niebla constante que lo convierte en una suerte de portal a ese mundo mítico en el que el tiempo cíclico impera. Todo se retroalimenta, todo regresa en estos versos: el recuerdo de la madre (“Era mi madre y yo era su leche/nada más que su leche vuelta sangre”), de su infancia (“El habla niña nos vuelve y resbala/por nuestros cuerpos”), el pasado (“Sólo a Ifigenia y al amante amaba/Y a mí y a Orestes nos dejó sin besos/sin tejer nuestros dedos con los suyos”) y el futuro (“Y cuando Orestes sestee a mi lado/la mejilla sumida, el ojo oscuro/veré que, como en mí, corren su cuerpo/las manos de ella que lo enmallotaron”) se entremezclan y se confunden. Todos los elementos se vuelven Uno, lo mismo y, a la vez, lo contrario:

Si por ser uno lo mismo quisimos  
Y cumplimos lo mismo y nos llamamos  
Electra-Oreste, yo, tú, Oreste-Electra  
O yo soy niebla que corre sin verse  
O tú niebla que corre sin saberse.

Este tiempo cíclico no solo se limita a los hechos cantados en esta pieza, sino también en la relación que estos entrañan con otro poema de Mistral, “La Fuga”, subrayando así ese eterno retorno que alcanza ya un nivel de referencia intertextual, como se puede apreciar en esta comparativa entre los versos de “La Fuga” y “Electra en la Niebla”:

Te has disuelto con niebla en las montañas,  
te has cedido al paisaje cardenoso.  
Y me das unas voces de sarcasmo  
desde tres puntos, y en dolor me rompo,  
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,  
y tú eres un agua de cien ojos,  
y eres un paisaje de mil brazos.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Para el análisis de los poemas se ha tomado la versión de los mismos que recoge Randall Couch en su *Madwomen: the locas mujeres poems of Gabriela Mistral*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

<sup>208</sup> 2008: 112.

<sup>209</sup> “La Fuga”, 2017:90

Ella es quien va pasando y no la niebla.  
Era una sola en un solo palacio  
Y ahora es niebla-albatros, niebla-barco.  
Y aunque mató y fue muerta ella camina  
más ágil y ligera que en su cuerpo.

En ambos poemas la muerte de la madre es tema central –su fallecimiento en “La Fuga” y su asesinato en “Electra en la niebla” –, enfocado desde dos puntos de vista contrarios, pero complementarios: en “La Fuga”, la madre fallece y la hija la busca desesperadamente en una pesadilla onírica, rodeada de niebla; en “Electra en la Niebla”, Clitemnestra persigue a Electra a través de su travesía marina, más poderosa incluso tras la muerte. Ambas mujeres, las dos madres, se corresponden con la imagen de la niebla y se asocian simbólicamente con el paisaje onírico y abstracto que encierra a las hijas. En “La Fuga”, el yo poético no abandona el reino onírico tras comprender la imposibilidad de la resurrección: al contrario, continúa vagando por un paisaje yermo y laberíntico en el que encuentra constantemente la presencia de la madre. La fusión de la figura de su madre con un paisaje delirante y surrealista denota la negación de la hija a admitir la pérdida y regresar al mundo real. En “Electra en la Niebla”, por otro lado, Clitemnestra acaba convirtiéndose en la niebla, en el barco, y sobrevuela el mar, haciendo absoluta su presencia después de la muerte. Electra navega sin rumbo por un escenario ambiguo, sin aparente final, perdida no ya en la niebla sino en el recuerdo alucinado de su propia madre.

Todo, pues, confluye y se hace uno en ese mar de los regresos, ese mar mítico que nos transporta a la época original de la tragedia y que ofrece esporádicas referencias a la flora mediterránea (“Espérame en el cruce del camino/en donde hay piedras lajas y unas matas/de menta y romero, que confortan”<sup>210</sup>) y al término “praderas de violetas” que usó Homero para denominar al Mediterráneo y al que Mistral hace referencia en los siguientes versos de “Electra en la Niebla”, aludiendo al color morado de la flor: “tal vez todo fue un sueño de nosotros/adentro de la niebla amoratada.”<sup>211</sup>

Por otro lado, en “Clitemnestra”, el poema largo que ofrece voz a la esposa y asesina de Agamenón, el mar juega un papel menos significativo, pero con una importante carga alegórica, ya que se relaciona intrínsecamente con la imagen de la resurrección. El mar sin nombre que aparece en estos versos actúa como telón de fondo del sacrificio de Ifigenia en la plaza, quemada viva para complacer a los dioses y conseguir vientos favorables en la guerra. Durante el sacrificio, Clitemnestra, encerrada en su palacio y obligada a permanecer al margen de la ejecución, siente como el espíritu de su hija se apodera de su cuerpo y ambas se convierten, de nuevo, en Uno:

Siento como que va de mí subiendo  
Otra alma y que me viene como al árbol  
Otra carne y que las llamas  
De Ifigenia me visten y me alcanzan.

Mientras maldice a Agamenón, al que despoja de nombre y denomina “Rey de los hombres” y “Leopardo Real”, Clitemnestra recupera sus restos de la hoguera donde Ifigenia ha muerto quemada, ante el macabro jolgorio popular. Cuando al fin puede salir de los muros de su hogar, camina hacia el mar y lanza los restos de su hija a las aguas, movida por una voluntad ajena, ya sea la esencia de la propia Ifigenia, unida a la suya, o la locura provocada por su

---

<sup>210</sup> 2008: 112.

<sup>211</sup> 2008: 114.

muerte. De un modo u otro, Clitemnestra se dirige hacia un acantilado con las cenizas de su hija en los brazos y sentencia el destino de Agamenón en ese mar del eterno retorno:

Yo andaré, sin saberlo, mi camino  
Hacia el mar cargando en estas manos,  
En pez encenizado, la hija mía,  
Ahora más ligera que sus trenzas,  
Y de esta brasa todos arderemos.  
Agamenón hasta el último día:  
Tu palacio, tus mirtos, tus palomas  
Con un Rey de hombres y una Reina loca.

Esta asociación locura-mujer no es extraña; se trata de una correlación clásica que se circunscribe a la oposición uno/otro, siendo “lo otro” el loco y “lo uno” el cuerdo. En este caso, se produce una doble asimilación en la que la mujer, siendo “la otra”, en términos estrictos, del sistema patriarcal se corresponde también con la locura en cuanto a que esta se opone a la razón, a la norma, a “lo uno” en el orden socio-cultural. Siguiendo a Rojo<sup>212</sup>, “la ecuación entre locura y femineidad derivaría al cabo en un caso particular de la ecuación general entre diferencia y locura. Si el loco era el otro del orden simbólico, la mujer era el otro del orden genérico en sentido estricto. Las mujeres eran locas no por ser locas sino por ser otras.”

El tema de la locura y la creación alucinada puede apreciarse también a lo largo de la obra poética mistraliana, especialmente en su poemario *Tala* donde hallamos “Historias de loca” y “Gestos”, subsecciones de una de sus partes titulada “Alucinación”, y en las “Locas Mujeres” de *Lagar* y *Lagar II*. Mistral articula una suerte de locura creativa basada en la palabra ajena, marginal: esta expresión de lo otro, de una realidad situada lejos de los límites canónicos se entiende como una defensa de la voz silenciada, invisible (“Y dejé de gritar mi grito/cuando vi que se adormecían”). A este respecto apunta Nuria Girona:

el conjunto de estos poemas construye un lugar de la enunciación que parte de ellas [las alucinaciones]. No puede perderse de vista la experiencia básica sobre la que giran ambos libros [Tala y Lagar] es el sentimiento de desposesión: este sujeto habla desde lo que le falta y la falta (amorosa, materna, divina o lingüística) lo enloquece. (Girona, 2017:45).

En este sentido, también era “loca” Casandra de Ilión, condenada a que nadie creyese sus palabras ni la visión profética otorgada por Apolo, hija renegada de su patria a la cual abandona por amor. En su largo poema, el mar adquiere una connotación referencial, es decir, no tiene un rol tan significativo como en los anteriores, sino que aparece como mero elemento de unión entre la mujer y su destino: ella cruza el mar y viaja junto a su captor y amante, Agamenón, a sabiendas de que ello provocará la muerte de ambos:

Yo soy aquella a quien dejara Apolo,  
En prenda dos ojos lúcidos.  
Sin llanto navegué por mar de llanto,  
Y bajé de mi carro de cautiva,  
Sin rehusar, entendiendo y consintiendo.

De nuevo, nos hallamos ante un espacio indefinido (mar de llanto) que establece una correlación con la muerte y el hado, dos elementos esenciales de la tragedia clásica que en

---

<sup>212</sup> Rojo, 347 en 2006: 171.

Mistral parecen desarrollarse siempre alrededor de la imagen del agua, en concreto, del mar. La niebla es, asimismo, un símbolo unido a la idea de la pérdida y del más allá:

Veo en la niebla y en la nuez de la noche.  
Yo soy Casandra, la que, sin pedirlo,  
todo lo supo y vino a su destino,  
yo, Casandra, llena de miradas,  
que ve su propia muerte, sin volverse.

Los elementos marinos son breves, pero precisos en “Casandra” y hacen referencia a su amor por Agamenón y a las fuerzas míticas que entrelazan sus sinos. El mar –de nuevo, sin nombre– se convierte, así, en el escenario principal donde ambos desarrollan su idilio, en el viaje de vuelta desde Ilión, patria de Casandra:

Y las puertas se cierran tras aquella  
que veinte años lo tuvo sin amarlo,  
y a quien yo amé y seguí por mar e islas,  
aspirando en la nave las esencias.

Finalmente, el agua se convierte en un elemento de tránsito, de partida, pues Casandra “navega” por la sangre de Agamenón, cuyo “coral” la llama para que vaya a su encuentro, unos versos que predicen la muerte de la profetisa a manos de los siervos de Clitemnestra:

Voy, voy, ya sé mi rumbo por la sangre  
de Agamenón que en su coral me llama  
y sin que se enderece me libera.

En este sentido, Mistral establece ciertas variantes para con el original de Eurípides, la mayoría de las cuales se construyen como paralelismo simbólico entre el espacio marino y los personajes que en él se insertan. Una de ellas es la figura de Clitemnestra, que en el texto clásico no abandona su hogar, ni siquiera para velar y recoger las cenizas de Ifigenia, tal y como lo hace en el poema mistraliano. El hecho de que la reina se establezca como dueña y, a la vez, prisionera entre las paredes de su hogar refuerza ese papel de dominancia femenina que sólo se sucedía en el interior del núcleo familiar: así, Clitemnestra no ejerce su poder más allá de su casa, sin embargo, pese a que sus escenas se suceden siempre en el interior y no en el espacio público, su influencia tiene una repercusión significativa en los acontecimientos míticos que se suceden a lo largo de la tragedia —la muerte de Agamenón y la de Casandra, por ejemplo.

En Mistral, no obstante, se aprecia como Clitemnestra se halla encerrada en casa, incapaz de salir al auxilio de su hija (Pero yo aquí, detrás de mis cerrojos, / reniego con mi cuerpo y mis potencias/ de los dioses que dan y que arrebatan<sup>213</sup>). Cuando, al fin, el sacrificio termina, a la reina se le permite abandonar el hogar y se dirige a la hoguera frente al mar, escenario en el que sufre una epifanía sagrada: las cenizas de fuego de Ifigenia, que se habían entrelazado con su propio cuerpo durante la ejecución, volviéndolas a ambas una, son volcadas en el mar y se sentencia, en ese gesto, la posterior muerte de Agamenón. La relación madre-hija es una nueva variante introducida por Mistral y poco explorada en la tradición clásica, no sólo por Eurípides sino por la mayoría de los autores grecolatinos, en especial Esquilo y Aristóteles, que a menudo describían el vínculo materno-filial femenino como algo vil, un “error de la naturaleza”, representado siempre con una fuerte carga peyorativa en su vertiente literaria:

---

<sup>213</sup> 2008: 136.

La idea expresada por Esquilo acerca del papel de la mujer en la reproducción será desarrollada años después por Aristóteles (...) La producción de machos por parte de un macho es signo de fuerza (se contaba que Hércules había tenido solo dos hijas entre sus setenta y dos hijos); pero que una mujer tenga una hija es señal de un error en la reproducción. No es de extrañar que en los testimonios literarios griegos no nos encontremos con imágenes positivas de las relaciones entre madres e hijas. (González González, 2003:207-208)

Mistral se desentiende, pues, de este contenido arcaico y lo reviste con elementos autobiográficos y un marcado simbolismo íntimo, en el que el tema de la maternidad y la vida más allá de la muerte se entrelazan en los tres poemas, con especial relevancia en “Clitemnestra” —en el que la madre pierde a la hija, pero ambas se encuentran y se unen en un mismo cuerpo— y “Electra en la Niebla” —aquí, la hija pierde a la madre, asesinada, pero es perseguida por su sombra y su recuerdo a través de la niebla, incapaz de desprenderse de ese vínculo materno que se establece desde el origen (Era mi madre, y yo era su leche,/ nada más que su leche vuelta sangre<sup>214</sup>).

Cassandra, por otra parte, es también una hija arrebatada del seno materno. En este caso concreto, la figura de la madre se identifica con su tierra natal, Ilión:

Al primer carro de los vencedores,  
subí temblando de amor y de destino  
en brazos del que amé contra mí misma,  
y contra Ilión, la que hizo mis sentidos,  
y cuando ya mis pies no la tocaron,  
la Patria, enderezada, dio un vagido  
como de madre o hembra despojada,  
grito de cierva o de viento herido.

Ella misma decide abandonarla para seguir los pasos de Agamenón y cumplir, así, el destino que sus ojos le han desvelado pese a que ello suponga caminar hacia su propia muerte. La presencia de una fuerza divina, que ejerce un poder superior y que maneja los hilos de los sinos humanos, está presente en los tres poemas, subrayando así el componente mitológico de la tragedia original. Mistral sitúa la acción de sus reescrituras en escenarios abstractos y ambiguos que trasladan al lector a aquellos tiempos primigenios, cuya conciencia mitológica contenía el conocimiento y origen de todas las cosas.

## Conclusiones

El Mediterráneo es agua que fluye, se adapta y conecta no solo tierras sino también mares: el océano Atlántico, que baña las tierras que tanto amó Mistral, y el propio Mediterráneo se mezclan en un punto geográfico concreto y se vuelven indistinguibles. El agua mistraliana, en concreto, puede comprenderse como un movimiento hacia el interior, una inmersión en las entrañas del propio ser en tanto a que supone una reflexión vital sobre el sujeto poético. En concreto, el mar posee una fuerte carga alegórica relacionada con la pérdida y la ausencia, por un lado, y con el viaje físico y espiritual, por el otro. Esto propicia su construcción como espacio intermedio entre la vida y la muerte, entre la tierra y el agua que lo hace especialmente adecuado para albergar la narración de los hechos míticos.

---

<sup>214</sup> 2008: 108.

En su mayoría, la presencia de lo clásico aparece en la poética mistraliana relacionada con el tema del viaje y de la pérdida, temas que comparten ciertas similitudes en cuanto a la construcción simbólica de la muerte como un viaje y a la alegoría del viaje como punto de partida de algo nuevo —es decir, con abandonar una parte de uno mismo antes de partir—. Sin duda, el agua inunda el imaginario clásico con referencias constantes a personajes mitológicos relacionados con el mar como Ulises, Nausica y Talassa. Sin embargo, también hallamos una presencia significativa de lo femenino con la alusión a diosas y heroínas clásicas como Ifigenia, Clitemnestra, Casandra, Electra, Eurídice, Ceres, Cibele, Medea, entre otras. Así pues, Mistral bebe del imaginario greco-latino, pero lo adapta a su propia selección estética con versos como “La tierra es fuerte como Ulises / el mar fiel como Nausica”<sup>215</sup>. en los que nos remite, de nuevo, a una característica dualidad agua/tierra. Asimismo, las numerosas referencias a las “fábulas” y a los héroes, así como la reescritura de largas tragedias clásicas y la alusión casi constante al tema odiseico nos remite al viaje interminable del héroe, a sus vicisitudes y a su intrínseca correspondencia con el mar. Resulta también interesante la presencia casi constante del agua como espacio simbólico en el que el “yo” poético se construye como un Yo fluido, múltiple y fragmentado. Los mares, océanos y ríos son grandes protagonistas de los poemas mistralianos. Estos, a su vez, son motivos esenciales del viaje, *topos* que se desarrolla a lo largo de todo el poemario en varios niveles.

En definitiva, puede concluirse que, en estas tres largas reescrituras de la tragedia ática, el mar se alza como un topónimo abstracto, una suerte de espacio atemporal gobernado por un tiempo cíclico en el que todos los elementos que en él hallan cabida se confunden y se retroalimentan, y en el que se desarrollan los hechos míticos. Mistral asocia este mar con el Mediterráneo pues, como se ha argumentado, para ella este era “el mar común de los poemas”, “el mar de los regresos”, unas aguas asociadas en su imaginario a una conciencia mítica y a la idea de una Europa clásica. Y es que es en esa “pradera de violetas” de Homero en la que todos los mitos clásicos comenzaron, terminaron y continúan vivos, actualmente, gracias a las reescrituras y reinterpretaciones en la literatura moderna, en un eterno diálogo entre el pasado y el presente, entre el conocimiento mítico y el actual, en un eterno retorno sin principio ni fin.

## Bibliografía

ALGANZA ROLDÁN, Minerva (2013) “«Recados» sobre Grecia y Roma, en la prosa de Gabriela Mistral” en *Synthesis*, vol. 2. La Plata: CEH, UNLP.

BLAISSE, Dorothee (2004). *La correspondencia entre Victoria Ocampo y Gabriela Mistral*. Ámsterdam: Utópica ediciones.

COUCH, Randall (2008). *Madwomen: the locas mujeres poems of Gabriela Mistral*. Chicago: The University of Chicago Press.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2003). “Helena, olvidándose de su hija... Madres, hijas y hermanas en la literatura griega”, en *Mitos femeninos de la cultura clásica*. Rosa María Cid López, Marta González, eds. Colección alternativas, 15, KRK ediciones. Oviedo: Grafinsa.

GRAÑA, María Cecilia (2014). “El diálogo entre mito y literatura en Gabriela Mistral”, en *Iuri Lotman in memoriam*. Universidad de Verona.

---

<sup>215</sup> 2018: 231.

— (2018). “Ecos de la cultura grecolatina en dos poemas largos de Gabriela Mistral: Clitemnestra y Casandra”, en *Ecós y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana. Siglos XVI-XXI*. Università degli Studi di Verona.

MISTRAL, Gabriela (1978). *Gabriela Mistral anda por el mundo*, ed. Roque Esteban. Santiago de Chile: Andrés Bello.

— (1991) Lagar II. Ediciones de la dirección de bibliotecas, archivos y museos. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.

— (2008). Madwoman “The Locas Mujeres” poems of Gabriela Mistral. A bilingual edition. Ed. Randal Couch. Chicago: University of Chicago Press.

— (2017). Tala, Lagar, ed. de Nuria Girona. Madrid: Cátedra

MORALES BENÍTEZ, Otto (2002). *Gabriela Mistral: Su prosa y poesía en Colombia (I-III)*, Santafé de Bogotá.

MORENILLA TALENS, Carmen (2003). “La *ariesteia* de una mujer: Clitemnestra entra en escena”, en *Mitos femeninos de la cultura clásica*. Rosa María Cid López, Marta González, eds. Colección alternativas, 15, KRK ediciones. Oviedo: Grafinsa.

MURILLO, Soledad (2006). *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Siglo XXI de España editores.

QUEZADA, Jaime. Ed. (1993) Gabriela Mistral. Poesía y Prosa. Santiago de Chile.

SCARPA, R. E. ED. (1978) Gabriela anda por el mundo. Santiago de Chile.

BACHELARD, Gastón. (2003) El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia, traducción de Ida Vitale. México: FCE.

BRUNER, Jerome. (1959). “Myth and Identity”. *Daedalus*, 88(2), 349-358. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20026501>

ELIADE, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.

ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Punto Omega.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Irene (2009). *Espacio, identidad y género*. Sevilla: ArCiBel Editores.

ZALDÍVAR, María Inés (2006). “Gabriela Mistral y sus locas mujeres del siglo veinte”.



## **2. Naturaleza corporizada: una visión comparativa del cuerpo y la naturaleza en Gabriela Mistral y Kathleen Raine. *Nuevos horizontes de la literatura comparada (vol. 2): Ecocrítica*, pp. 84 - 97. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2021.**

Laura Martín Morales  
Universidad de las Islas Baleares  
lauramartinuib@gmail.com

### **Resumen**

En este artículo se pretende abordar la asociación naturaleza-cuerpo en la poética de la autora chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y de la inglesa Kathleen Raine (1908-2003). Ambas poetisas representan el espacio natural en relación íntima con lo corporal: el sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza, lo cual propicia que su cuerpo sufra una suerte de metamorfosis, un cambio esencial, que lo modela y es reflejo de sus emociones y sentimientos más profundos. Hablamos, pues, de una naturaleza que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural en el que se inscribe. A través de una selección de poemas, se explorará este vínculo afectivo con lo natural y la forma en la que las dos poetisas comprenden la tierra y el cuerpo como un ente simbiótico.

Palabras clave: Gabriela Mistral, Kathleen Raine, poesía, estudios afectivos, ecocrítica.

### **Abstract**

This paper aims to address the nature-body associations in the poetic work of Chilean author Gabriela Mistral (1889-1957) and English Kathleen Raine (1908-2003). Both poets represent the natural space in an intimate relation with the body: the poetic voice of the “I” opens and pours itself into nature forcing the body to undergo a metamorphosis, an essential change, which shapes and reflects the “I’s” deeper emotions and feelings. We speak, therefore, of a kind of nature that is understood through the body and, likewise, a body that is understood through the natural surroundings in which it is inscribed. Through a handful of selected poems, we will inquire about this affective connection with nature and the way both poets comprehend Earth and the Body as a symbiotic entity.

Keywords: Gabriela Mistral, Kathleen Raine, poetry, affective studies, ecocriticism.

## **1. Introducción**

Un último árbol bajo el que morir, al que entregar los frutos de una vida entera de creación y peregrinaje. Una cueva de roca antigua en la que nuestros ancestros yacían, en posición fetal, acurrucados en las entrañas de la tierra como si dormitaran en el útero materno. La conexión de lo humano con el mundo natural es una de las piedras cardinales de la imaginería poética de Gabriela Mistral<sup>216</sup> y Kathleen Raine<sup>217</sup>, ambas poetisas muy distintas, tanto generacional como culturalmente, pero cuya mayor actividad profesional coincidió en el siglo

---

<sup>216</sup> Para la aproximación a la vida de Gabriela Mistral se han tomado como referencia las obras de Jaime Quezada, *Gabriela Mistral. Poesía y Prosa* (1993), y R. E. Scarpa, *Gabriela anda por el mundo* (1978), ambas referenciadas en el apartado «Bibliografía».

<sup>217</sup> Para la aproximación a la vida de Kathleen Raine se ha tomado como referencia los textos de Christopher Fletcher en *The Oxford Dictionary of National Biography*, así como la obra de Jeni Couzyn *Contemporary Women Poets* (1985), y la autobiografía de la propia autora titulada *Farewell Happy Fields* (1973) recogida en el volumen *Autobiografías* (2009). Todas ellas se encuentran referenciadas en el apartado «Bibliografía».

xx, una época tumultuosa en la que la mujer comenzaba a establecerse en la esfera pública y a reclamar una serie de espacios –académicos, sociales y políticos– tradicionalmente reservados al hombre.

Tanto Mistral como Raine tuvieron familiares que se dedicaron a la enseñanza: Mistral a su hermanastra, Emelina Molina de Barraza, maestra en Montegrande; Raine a su padre, profesor en la Escuela Superior County en Ilford, algo que les permitió un acceso privilegiado a la educación y a la lectura de los clásicos grecolatinos y contemporáneos. En este sentido, Mistral leyó tempranamente a Homero, Esquilo, Platón y Eurípides, así como a los europeos Montaigne y Baudelaire, mientras que Raine estuvo en contacto con la literatura de Wordsworth y Shakespeare, cuyas obras pudo ver representadas en las tablas tempranamente durante su infancia.

Las dos compartieron, también, una pasión por el estudio de la etimología y el análisis de la esencia poética, una búsqueda de la pureza de la palabra que se traduce en dos concepciones de la poesía totalmente distintas, pero, a la vez, complementarias: para Raine, la poesía no era un arte creado por el ser humano (es decir, artificial) sino un don natural, concedido, con el que nacían los poetas. Ella misma afirmaba:

[Poetry] is not something invented but given...Brought up as I was in a household where poets were so regarded it naturally became my ambition to be a poet [...] To my father poets belonged to a higher world, to another plane; to say one wished to become a poet was to him something like saying one wished to write the fifth gospel (Couzyn 1985: 58).

Esta concepción de la poesía como una concesión casi divina no se debe comprender tanto como una afirmación clasista, que pudiera pretender excluir a aquellos que no habían sido “agraciados” con el don de la escritura, desestimando la ventaja de haber tenido acceso a estudios primarios, superiores y lecturas para nutrir su talento, sino como un intento de hallar el sentido último de la palabra poética. Esta indagación acerca de la esencia poética obsesionaba a Raine tanto como la búsqueda metafísica del conocimiento absoluto. Esta la llevó, en 1981, a convertirse en una de las cofundadoras de la prestigiosa Academia de Témenos de Estudios Integrales, una escuela de enseñanza cuya metodología partía de los conceptos teóricos de la filosofía perenne, una suerte de filosofía universal que buscaba los valores y conocimientos comunes a todos los pueblos del mundo, codificados en la cultura, el arte y la poesía. Asimismo, la idea de la poesía como herramienta de búsqueda del conocimiento se halla también en Gabriela Mistral y su expresión de la palabra pura, algo que trabajó tanto en sus ensayos como en su propio proceso creativo:

Amigo mío, yo sé intuitivamente lo que hago; no tengo esa ciencia de otros escritores, que pueden exponer sus rasgos o sus trucos como quien dicta una cátedra de mineralogía. Cada poema es una aventura con rutas nuevas, incluso con armas y animales desconocidos. Y hay que inventar a toda prisa el arco capaz de tumbar al bólido incandescente que se nos viene encima o al ave vertiginosa que nos anilla. Parto de una emoción que poco a poco se pone en palabras, ayudada por un ritmo que pudiera ser el de mi propio corazón (Mistral 1992: 574-75).

En este sentido, pese a sus distintos cauces culturales y estilísticos, ambas fueron ensayistas y educadoras de gran relevancia que pretendían, mediante su obra y sus disertaciones teóricas, marcar un cambio significativo en el modo de educar y enseñar. Mientras que Mistral

luchaba por hacer notar la urgencia de una educación digna e intelectualmente crítica en Hispanoamérica, accesible para todos, pero especialmente para las mujeres latinas<sup>218</sup>, Raine trabajó para ofrecer una educación filosófica que incluyera y analizara transversalmente las tesis teológicas y ontológicas de las tradiciones occidentales y orientales<sup>219</sup>.

En cuanto a su obra, Raine fue prolífica tanto en el ámbito poético como en el prosístico, destacando en este último sus ensayos académicos y sus textos autobiográficos<sup>220</sup>. En 1943 publica su primer poemario, *Stone and Flower*, galardonado con el Premio Literario Smith. En 1971, *The Lost Country*, *The Oracle in the Heart* en 1980 y una recopilación de poemas y versos inéditos titulada *The Collected Poems of Kathleen Raine* en el 2000. Entre sus textos académicos se incluyen *The Inner Journey of the Poet* (1982), así como *Yeats, The Tarot and the Golden Dawn* (1972) y *W.B. Yeats y el aprendizaje de la imaginación* (1999), pero destacan especialmente sus estudios críticos sobre el poeta londinense William Blake durante su época de investigadora en la Universidad de Cambridge: *Blake and Tradition* (1969), *From Blake to "A Vision"* (1979) y *Golgonooza, City of Imagination: Last Studies in William Blake* (1991).

Por otro lado, con un legado inmenso, no solo literario sino también educativo y activista, Gabriela Mistral fue y continúa siendo una de las grandes figuras de las letras hispanoamericanas. Su estilo, siempre en movimiento y constante evolución, perfiló las distintas facetas de su profunda personalidad: la más romántica y trágica en *Desolación* (1922), la elegíaca y mística de los *Sonetos de la muerte* (1914, 1952), la más americanista en *Tala* (1938), *Lagar* (1957) y *Poema de Chile* (1967), y la más educativa y defensora de lo materno en *Ternura* (1924). Todas ellas son distintas, pero a la vez idénticas "Gabrielas" que demuestran la complejidad de su obra ecléctica y rica en matices y significados que merece ser explorada más allá de los límites del canon establecido, en ocasiones simplistas, que confinan a la autora chilena al título de maestra y cantora de fábulas para niños.

## 2. El cuerpo y la naturaleza en Mistral y Raine: una (de)construcción

Pese al gran valor de sus ensayos y prosas, en este artículo nos centraremos exclusivamente en su obra poética para establecer y discernir el papel que juega la naturaleza en sus versos. Ambas relacionan, en su particular y rico imaginario poético, su concepción de la poesía (y, más concretamente, de la palabra) con el mundo natural. Para Raine, el conocimiento fundamental está oculto en la naturaleza, guardiana ancestral del mundo que no permite el paso a los mortales por temor a que mancillen su reino:

Everywhere the substance of the earth is the gate that we  
cannot pass. Seek in Hebridean isles lost paradise,  
There is yet the heaviness of water, the heaviness of stone  
And the heaviness of the body I bring to this inviolate  
place (Raine 2000: 99).

---

<sup>218</sup> Gabriela Mistral dirige su obra a una audiencia muy particular: a las mujeres, pero especialmente, a las mujeres latinoamericanas (su "familia espiritual", como se dirige a ellas en su *Lectura para mujeres*). Así, no solo en la poética sino también en la obra de Mistral, se observa un interés particular por la palabra, la educación y la narración femenina, una innegable voluntad de conectar con una audiencia muy particular y de nombrar a las mujeres latinoamericanas (y también a las madres) como sujetos poéticos hasta entonces ignorados casi por completo en el canon histórico y literario.

<sup>219</sup> En *Lighting a Candle: Kathleen Raine and Temenos*, se establece la máxima de la peculiar Academia: "Our purpose is to study the learning of Imagination, both in the arts and also in such metaphysical teachings."

<sup>220</sup> Raine publicó tres autobiografías: *Farewell Happy Fields* (1973), *The Land Unknown* (1975) y *The Lion's Mouth* (1977), recopiladas y publicadas conjuntamente en *Autobiografías* (1991).

Hallamos en estos versos la primera mención del cuerpo, elemento fundamental que abordaremos a continuación con más detalle. En relación con el conocimiento y las verdades universales, estas se hallan incrustadas en lo que Raine denomina “la sustancia de la tierra”, una metáfora recurrente en sus poemas que hace referencia a este conocimiento elemental, oculto y exclusivo al mundo natural, una imagen que se repite en numerosas ocasiones a lo largo de sus poemas. En «The Wilderness», escribe:

Yet I have glimpsed the bright mountain behind the  
mountain knowledge under the leaves, tasted the bitter  
berries red  
Drunk water cold and clear from an inexhaustible hidden  
fountain (Raine 2000: 132).

De nuevo, la poeta sugiere la idea de un conocimiento oculto en la naturaleza, bajo las hojas, fluyendo en el agua de una fuente recóndita que ilumina al sujeto poético cuando bebe de ella. La idea de una sustancia que corre por las entrañas de la tierra y que debe ser consumida y asumida por el cuerpo para poder liberarse de sus ataduras orgánicas se repite a lo largo de su obra y culmina en una suerte de simbiosis elemental: el sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza –como veremos en el caso de Mistral– o bien forma parte de la misma al descubrirla, latente, en su interior, o al consumirla directamente como un fruto, en el caso de Raine.

En esta última, la simbiosis se observa en una encarnación de la naturaleza, o lo que es lo mismo, una corporización de la misma que Raine logra construir mediante la imagen de la sangre fluyendo por las venas de la tierra en el poema «Rock»:

There is stone in me that knows stone [...]  
Endures in me the record of rock's duration  
My ephemeral substance lay in the veins of the earth from  
the beginning Patient for its release, not questioning.  
When, when will come the flowering, the flowing  
The pulsing, the awakening, the taking wing (Raine 2000:  
94).

Estos versos se construyen paralelamente a la imagen de la sustancia terrestre mencionada en el poema «The Locked Gates», ese conocimiento elemental que subyace bajo la tierra y que se haya latente en el interior del cuerpo, esperando ser descubierto:

The locked gates of the world are the world's elements,  
For the rocks of the beautiful hills hurt, and the silver seas  
drown,  
Wind scores deep record of time on the weathered  
boulders.

La poeta inglesa otorga, pues, a lo natural un carácter místico que roza lo sacro: los elementos cincelan el “historial del tiempo” (deep record of time) en las rocas, dejando una huella imborrable de la historia universal. En «The Hollow Hill», un largo poema que rastrea el sentido de la vida humana desde sus orígenes hasta su final transcendencia, Raine establece una alegoría entre una cueva en la que nacieron nuestros ancestros, y el vientre materno. El par cueva/útero insiste en esa conjunción extática entre la roca y el cuerpo, creando una suerte de génesis naturalista:

Crouched in birth-posture in the cave The ancestors are  
laid with the unborn,  
(For who knows whether to die be not to live) One worn  
hand touching the worn stone Calling the earth to witness,  
the other palm Open to receive whatever falls:  
Archaic icon of man's condition (Raine 2000: 103)

La roca –«el icono arcaico de la condición humana»– se alza, así, como centro de su poética naturalista, en la que Raine la instauro como testigo y guardiana del tiempo para, inmediatamente, crear un paralelismo entre carne y piedra, ambas imbricadas entre sí en un todo consustancial:

There is stone in me that knows stone  
Substance of rock that remembers the unending unending  
Simplicity of rest  
[...]  
There is stone in me that knows stone Whose sole state is  
stasis  
While the slow cycle of the stars whirls a world of rock  
Through light-years where in nightmare I fall crying  
“Must I travel fathomless distance for ever and ever?” All  
that is in me of the rock replies:  
“For ever, if it must be; be, and be still; endure.” (Ibid.)

Por otro lado, en Mistral nos hallamos ante una correspondencia ligeramente distinta, pero muy semejante a la de la poeta inglesa, entre el cuerpo y lo natural: la figura del árbol aparece como imagen recurrente, en lugar de la roca de Raine, constituyéndose no sólo como elemento paisajístico sino también como uno de los dos elementos de la simbiosis orgánica (siendo el otro el cuerpo).

Estoy metida en la noche de estas raíces amargas como las  
pobres medusas  
que en el silencio se abrazan. [...]  
Ellas sueñan y hacen los sueños y a la copa mandan las  
fábulas. [...]  
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  
se llenan de tierra mojada (Mistral 1992: 82).

En sólo una noche brotó de mi pecho, subió, creció el  
árbol de luto,  
empujó los huesos, abrió las carnes, su cogollo llegó a mi  
cabeza.  
Sobre hombros, sobre espaldas, echó hojazonas y ramas,  
y en tres días estuve cubierta, rica de él como de mi sangre.  
¿Dónde me tocan ahora?  
¿Qué brazo daré que no sea luto? (Mistral 2017: 341).

Como se analizará más adelante, en los versos de la poeta chilena el sujeto poético a menudo se derrama sobre la naturaleza, al tiempo que esta misma surge de su interior, provocando una metamorfosis corporal, es decir: el cuerpo cambia y se imbrica de tal manera

con el espacio natural en el que se inscribe que ambos se vuelven indistinguibles. Sin embargo, antes de atender a esta “naturaleza corporizada” o “cuerpo naturalizado” –ambos términos son adecuados, puesto que, en ocasiones, es la naturaleza la que adopta rasgos humanos (como las raíces), y en otras, es el cuerpo humano el que adquiere rasgos naturalizados (como la carne que se transforma en árbol)– debemos indagar acerca del propósito de las autoras al otorgar a la Naturaleza, como tema poético, un papel tan significativo en su obra, en la cual va siempre más allá de la mera descripción paisajística o de la contemplación lírica.

La correlación entre lo natural y el conocimiento, a la que hemos atendido en estas páginas, y que tanto Mistral como Raine establecen en su imaginario poético, no pretende sino subvertir el tradicional dualismo cultura/naturaleza imperante en el pensamiento occidental que, especialmente desde la aparición del hombre ilustrado, considera al mundo natural como algo supeditado a la Razón y la Cultura, elementos imperantes en el nuevo orden social antropocéntrico. En este par de relaciones binarias, definidas por la diferencia, el segundo término posee siempre una connotación peyorativa que lo etiqueta como inferior y lo subordina al primero, creando así estructuras jerárquicas de dominación que permiten normalizar, en el caso que nos ocupa, la explotación humana de los espacios naturales, ya que en el imaginario occidental el Hombre prima sobre la Naturaleza, que pasa a ser conquistada y dominada por el ser humano.

Llegados a este punto, es necesario recordar uno de los principales objetivos del feminismo: la deconstrucción de los binarismos integrados en el pensamiento cognitivo de la sociedad occidental cuyo esencialismo sostiene un esquema sociocultural jerarquizado, comprendido y gobernado por relaciones de dualidad que propician la explotación del cuerpo feminizado<sup>221</sup>. En el caso particular del ecofeminismo, rama teórica que más nos concierne en este artículo, sus postulados confrontan abiertamente las falacias patriarcales que justifican tanto la dominación de la mujer o del sujeto femenino como de la naturaleza, basándose en relaciones de poder y opresión. En efecto,

Feminists who had been exploring alternatives to the traditional “woman is to nature as man is to culture” formulation, who were seeking a more fundamental shift in consciousness than the acceptance of women’s participation in the marketplace of the public world, began to question the nature versus culture dichotomy itself (Diamond / Orenstein 2018:16).

Así pues, ambas poetisas se embarcan, bien a sabiendas o de forma instintiva, persiguiendo constantemente la renovación estética de sus versos, en un ambicioso proyecto de deconstrucción y desafío de los cánones culturales occidentales. Al establecer en su poética a la Naturaleza como poseedora del Conocimiento, en un primer nivel de significación, y, a su vez, comprender el cuerpo femenino en términos naturales –esto es, convirtiéndose en parte misma de la naturaleza mediante procesos de asociación– en un segundo nivel de significación, Raine y Mistral desafían los dualismos cultura/naturaleza, razón/emoción, mente/cuerpo, hombre/mujer, negando la oposición de los términos “naturaleza” versus “cultura”, “razón” versus “emoción” mediante metáforas simbólicas en las que unen el cuerpo (femenino) con elementos naturales como la roca, los árboles, el agua o las nubes.

Antes de continuar, debemos preguntarnos: ¿De dónde surgen estos dualismos concretos?<sup>222</sup> Alison Jaggar habla de un “dualismo normativo” que otorga un lugar privilegiado

---

<sup>221</sup> “La visión [dualista] cartesiana supone un problema para las teorías feministas sobre la subjetividad porque equipara a la mujer con el cuerpo, lo inferior, lo débil, lo irregular y lo impredecible y, por tanto, es la base del pensamiento misógino, esencialista y patriarcal” (Pérez Fernández 2009: 24).

<sup>222</sup> El dualismo ontológico ha sido una eterna constante en la historia de la filosofía occidental, ya desde la cuestión

a la mente y la razón, desvirtuando la importancia del cuerpo y lo material. De tal modo,

Patriarchy opposes mind to matter, self to other, reason to emotion and enquirer to object of enquiry. It posits dualism within which one side of the dualism is superior to the other side and in this way imposes a hierarchy on nature (Jaggar 2018: 17).

Efectivamente, el patriarcado crea dualismos jerárquicos en los que opone términos como naturaleza/cultura, mente/cuerpo, uno/Otro, hombre/mujer, construyendo deliberadamente una significación peyorativa para el segundo, siempre considerado inferior en el imaginario social y cultural. Una de las características principales de este dualismo normativo es que los grupos de contrarios no pueden separarse ni comprenderse sin el otro. Así, algunos grupos como cultura/naturaleza o razón/cuerpo se presentan, a veces, interconectados, resultando imposible distinguir cuál da comienzo a uno y cuál deriva del otro. Esta superposición de dualismos y opuestos se debe a la interrelación de opresiones que pervive actualmente en el mundo occidental. Tal y como establece Val Plumwood,

Forms of oppression from both the present and the past have left their traces in western culture as a network of dualism, and the logical structure of dualism forms a major basis for the connection between forms of oppression (Plumwood 2018: 17).

Plumwood sigue la estela de la teoría de la Deconstrucción desarrollada por Derrida (1988), quien establece que la base del pensamiento occidental se fundamenta, en efecto, en oposiciones binarias (véase mente/cuerpo, racional/emocional, hombre/mujer) que se relacionan entre sí en términos jerárquicos. Derrida establece el carácter disruptivo de su teoría de la Deconstrucción con la cual pretende abordar y subvertir el sistema de dominación binario mediante un cambio en la concepción del lenguaje y del signo. En este sentido, el autor cuestiona el logocentrismo de Saussure y la existencia de un significado específico y concreto para cada signo y apunta a la importancia del contexto discursivo en la cual se inserta el significante, así como a una imposibilidad de trascender el lenguaje, siendo este el punto de partida de la Deconstrucción<sup>223</sup>.

Así pues, en la poética de Raine y Mistral la subversión de los binarismos anteriormente mencionados se aborda desde la propia esencia del lenguaje en un proceso doble: primero, las poetas establecen una relación de equivalencia entre la naturaleza y el conocimiento (recordemos, el conocimiento primigenio se halla en la roca, en las raíces de los árboles). Se cuestiona así el dualismo naturaleza/cultura, no tanto en la negación del mismo sino en la revalorización de la naturaleza, eliminando su carga peyorativa y estableciendo una equivalencia con su históricamente opuesto: la racionalidad. Segundo, unen el cuerpo con lo natural creando un vínculo empático y simbiótico entre ambos en el que lo material (corporal) equivale a la naturaleza, que a su vez equivale a la razón y a la cultura. Se crean, así, nuevas

---

cuerpo-alma, centro de la antropología filosófica, siguiendo con las ocho oposiciones de Pitágoras, la mente-cuerpo de Platón o la revisión de los conceptos bueno-malo de Aristóteles, que aparece tempranamente en su obra *Ética Nicomáquea* (350 AC). Más adelante, filósofos como Descartes continúan estableciendo relaciones de dualidad como el espíritu (*res cogitans*) y la materia (*res extensa*), del mismo modo que Kant acuña la diferencia entre razón pura y razón práctica, y la oposición entre el mundo natural de la apariencia (fenómeno) y el determinismo, entre otros.

<sup>223</sup> “Language bears within itself the necessity of its own critique, deconstructive criticism aims to show that any text inevitably undermines its own claims to have a determinate meaning, and licences the reader to produce his own meanings out of it by an activity of semantic ‘freeplay’” (Derrida 1988: 88).

asociaciones: naturaleza es igual a cultura; cuerpo es igual a naturaleza. Ya que naturaleza equivale a conocimiento, el dualismo cuerpo versus mente queda obsoleto.

Estas nuevas asociaciones de contrarios desafían y deconstruyen, principalmente, los dualismos tradicionales cultura/naturaleza y mente/cuerpo. Como ya hemos establecido, en la obra poética de ambas autoras este proceso de subversión se observa en una asociación total entre el sujeto poético y la naturaleza, bien ejemplificada en las siguientes afirmaciones de Raine:

I see all, am all, all  
I leap along the line of the horizon hill  
I am cloud in the high sky.  
I am bird-world, leaf-life, I am wasp-world hung  
Under low berry branch of hidden thorn  
Moss-thought, rain-thought, stone still thought on the hill  
Never, never, never will I go home to be a child (Raine  
1988: 93).

En la sangre que corre por las venas de los árboles:

If these green trees are heavy, their weight is in my hand.  
If trees and fields are green, their veins run blood (Raine  
2000: 15).

En el cuerpo de la madre imbricado en el paisaje de los versos de Mistral:

Y otras veces ni estás cerro adelante,  
ni vas conmigo, ni vas en mi soplo:  
te has disuelto con niebla en las montañas,  
te has cedido al paisaje cardenoso.  
Y me das unas voces de sarcasmo  
desde tres puntos, y en dolor me rompo,  
porque mi cuerpo es uno, el que me diste,  
y tú eres un agua de cien ojos,  
y eres un paisaje de mil brazos (Mistral 2017: 89).

En las muchachas desechas que buscan su rostro en el agua y en las rosas, su cuerpo prestado de las nubes:

A veces quieren en las aguas  
ir componiendo su perfil,  
y en las carnudas rosas-rosas  
casi consiguen sonreír.  
En los pastales acomodan  
su talle y busto de ceñir  
y casi logran que una nube  
les preste cuerpo por ardid;  
Casi se juntan las deshechas;  
casi llegan al sol feliz (Mistral 2017: 199).

En la efímera sustancia humana que yace en la tierra y que aguarda su despertar:

Endures in me record of rock's duration



My ephemeral substance lay in the veins of the earth from  
the beginning,  
Patient for its release, not questioning  
When, when will come the flowering, the flowing  
The pulsing, the awakening, the taking wing (Raine 2000:  
94).

La ya innegable asociación entre naturaleza y cuerpo se construye, en otros poemas, ajena a la simbiosis, pero sin perder ese punto de unión entre ambos elementos, siempre el uno íntimamente ligado al otro. A menudo es el cuerpo el que busca, casi de forma instintiva, el regreso a la naturaleza como una suerte de retorno a los orígenes, al final de la vida:

Estoy metida en la noche  
De estas raíces amargas  
Como las pobres medusas  
Que en silencio se abrazan  
Ciegas, iguales y en pie,  
Como las piedras y las hermanas.  
[...]  
Apretadas y revueltas  
Las raíces-alimañas  
Me miran con unos ojos fijos  
De peces que no se les cansan  
Y yo me duermo entre ellas  
Y de dormida me abrazan (Mistral 1992: 82).

Passive I lie, looking up through the leaves  
As eyes only, one of the eyes of earth  
[...]  
Every natural form, living and moving  
Delights these eyes that are no longer mine That open  
upon earth and sky pure vision.  
Nature sees, sees itself, is both seer and seen (Raine 2000:  
92).

En estos últimos versos, apreciamos esa “naturaleza corporizada” en la que lo natural adquiere rasgos humanos derivados del contacto directo con el cuerpo. Así, las raíces de Mistral “me miran con unos ojos finos” y los ojos de Raine, que ya no son suyos sino de la Naturaleza misma, le permiten observar la esencia misma del mundo: “Nature sees, sees itself, is both seer and seen”.

Atendiendo más al estilo poético, podemos apreciar la simbiosis del “cuerpo naturalizado” en los versos mistralianos de «Luto». El sujeto poético se abre y se derrama en la naturaleza sobre la tierra que la vio nacer, partir y regresar, y permite que su cuerpo sufra una suerte de metamorfosis, un cambio esencial, que lo modela y refleja sus emociones y sentimientos más profundos. Hablamos, pues, de una naturaleza que se entiende a través del cuerpo y, a su vez, un cuerpo que se entiende a través del espacio natural que lo rodea y lo transforma:

En sólo una noche brotó de mi pecho,  
subió, creció el árbol de luto,  
empujó los huesos, abrió las carnes,  
su cogollo llegó a mi cabeza.  
Sobre hombros, sobre espaldas,

echó hojazonos y ramas,  
y en tres días estuve cubierta,  
rica de él como de mi sangre  
¿Dónde me tocan ahora?  
¿Qué brazo daré que no sea luto? (Mistral 2017: 341)

El cuerpo cambia junto a una tierra –la patria mistraliana, su Chile natal– que experimenta una evidente transformación a lo largo de la historia debido, primero, a la explotación de las tierras indígenas por parte de los colonos europeos, y, segundo, al impacto posterior de la industrialización, así como a los efectos más recientes de la globalización en el ámbito socioeconómico, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xx. Mistral, pues, recurre al recuerdo de su tierra rural, el Valle de Elqui virgen y verde de sus infancias, para representar el espacio natural en sus poemas. La nostalgia y la memoria juegan, pues, un papel fundamental en la construcción de sus espacios naturales: la fauna y la flora indígena priman en sus descripciones topológicas, denotando un afecto íntimo por la tierra americana<sup>224</sup>, pero resulta interesante subrayar cómo cambia el rol de la naturaleza al servicio de los afectos en sus versos. En «Luto» un árbol nace de su pecho, abriéndose paso a través de su carne hacia el exterior. Bajo esta simbiosis entre el cuerpo y la naturaleza, subyace una expresión íntima del dolor y, más concretamente, del duelo por la pérdida y la ausencia de algo o de alguien. La transformación del “yo” en árbol supone una vuelta a lo primigenio, un regreso a nuestra esencia bio- lógica y natural, pero lejos de ser una transición agradable y buscada, una contemplación hermosa del paisaje al que se desea regresar, nos encontramos ante un cambio violento y súbito:

En lo que dura una noche  
cayó mi sol, se fue mi día,  
y mi carne se hizo humareda  
que corta un niño con la mano.  
El color se escapó de mis ropas,  
el blanco, el azul, se huyeron  
y me encontré en la mañana  
vuelta un pino de pavesas (Mistral 2017: 342).

Durante la noche, el cuerpo se deshace y se transforma contra la voluntad del sujeto; ya no es carne sino corteza, no hay cabello, sino hojarasca. La violencia del cambio se observa ya en los primeros versos del poema: “creció el árbol de luto/empujó los huesos, abrió las carnes” (Ibid.). Poco a poco, el árbol crece y el sujeto desaparece, se convierte en algo nuevo, un árbol modelado por el dolor y la pena que crece en lo más profundo. Este pino de pavesas, sin embargo, no es un árbol verde ni frondoso, pues la emoción que ha propiciado su transformación es amarga. El dolor convierte al sujeto en un árbol de luto, un árbol muerto que no posee raíces ni brotes, ni tampoco frutos:

Ven andar un pino de humo,  
me oyen hablar detrás de mi humo  
y se cansarán de amarme,  
de comer y de vivir,  
bajo de triángulo oscuro

---

<sup>224</sup> “Scholars in the environmental humanities have extended the level of analysis even further by exploring forms of emotional attachment that take as their object the environments in which such human and nonhuman others exist. In doing so they have traced toponophilia and other forms of place attachment back to processes of evolutionary adaptation, habituation, and social interactions” (Weik Von Mosser 2018: 51).

falaz y crucificado  
que no cría más resinas  
y raíces no tiene ni brotes.  
Un solo color en las estaciones,  
un solo costado de humo  
y nunca un racimo de piñas  
para hacer el fuego, la cena y la dicha (*Ibid.*).

El uso del humo nos remite al uso frecuente de la niebla en la poética mistraliana, siempre en correspondencia con el tema de la muerte o la ausencia. El humo, más oscuro y asfixiante que la niebla, crea una imagen fúnebre que enlaza con el tema del poema: el dolor más absoluto provocado por la pérdida, incapaz de ser asumida, transforma el propio cuerpo, volcándolo sobre la naturaleza, permitiendo que esta tome el control. Sin embargo, es tan aguda la pena que, incluso en su nueva forma, el sujeto sigue estando marcado por el dolor.

El rol de la naturaleza en estos versos, pues, dista mucho del canto al paisaje de la tierra americana en sus largas odas «Cordillera» y «Sol del Trópico». Esta naturaleza, a menudo representada simbólicamente por la imagen recurrente del árbol, es parte intrínseca del sujeto, llegando incluso a provocar cambios físicos en su carne, y es necesaria para comprender la intensidad de las emociones que se transmiten. Estas emociones (en este caso, el dolor del duelo) surgen del interior y se reflejan en el plano físico, en el propio cuerpo, que se vale de la naturaleza para la expresión de su intimidad.

Una naturaleza más indulgente se puede observar en los versos de «Último árbol». En este poema, el sujeto poético narra su camino vital y, cerca ya de la muerte, decide entregar su cuerpo al último árbol:

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 (Mistral 2017: 407).

Bajo el tema principal subyace, de nuevo, esta íntima conexión entre la materia y la naturaleza, dejando entrever la intrínseca presencia de lo natural en relación con nuestros cuerpos. Así, el don que el “yo” recibe al nacer lo devuelve a la tierra cuando muere, cerrando un ciclo vital:

Por si en la segunda vida  
no me dan lo que ya dieron  
y me hace falta este cuajo  
de frescor y de silencio,  
y yo paso por el mundo  
en sueño, carrera o vuelo,  
en vez de umbrales de casas,  
quiero árbol de paradero (*Ibid.*).

El sujeto va en busca de un árbol bajo el que morir, bajo el que deshacerse y al que entregar sus últimos alientos de vida. Se trata, en cierto modo, de una transformación semejante a la de «Luto», pero no hallamos en esta el componente de violencia y dolor que sí se lee en los versos del anterior poema, pues no existe aquí una emoción amarga que propicie la metamorfosis sino una última voluntad de regreso a lo esencial, al hogar primigenio, que es la tierra. El “yo” no lucha contra la muerte, la acepta y la asimila, comprendiendo que es parte del camino:

Tal vez ya nació y me falta  
gracia de reconocerlo,  
o sea el árbol sin nombre  
que cargué como a hijo ciego.  
A veces cae a mis hombros  
una humedad o un oreo  
y veo en contorno mío  
el cingulo de su ruedo.  
Pero tal vez su follaje  
ya va arrojando mi sueño  
y estoy, de muerta, cantando  
debajo de él, sin saberlo (*Ibid.*).

Es el último árbol, como bien indica el título del poema: el último árbol bajo el que dormir, bajo el que sentarse y soñar, pero también es el primer árbol (“el árbol sin nombre/que cargué como a hijo ciego”). El sujeto establece la posibilidad de que ese árbol, el último y el primero, sea uno determinado, sugiriendo un tiempo mítico en el que ya desde su propio nacimiento ambos (sujeto y árbol) estuvieran predestinados a ser uno.

Raine se inclina todavía más hacia el misticismo en «Seventh Day», cuyo título nos remite a los siete días de creación del mundo en el imaginario judeocristiano, y en el cual establece una asociación cuerpo-naturaleza que libera al sujeto poético y le acerca más a la divinidad.

Passive I lie, looking up through the leaves  
As eyes only, one of the eyes of earth  
That open at a myriad points at the living surface.  
[...]  
Eyes of the earth know only delight  
Untroubled by anything that I am, and I am nothing:  
All that nature is, receive and recognize,  
Pleased with the sky, and falling water and the flowers  
With bird and fish and the striations of stone.  
Every natural form, living and moving  
Delights these eyes that are no longer mine  
That open upon earth and sky pure vision.  
Nature sees, sees itself, is both seer and seen.  
This is the divine repose, that watches  
The ever-changing light and shadow, rock and sky and  
ocean (Raine 2000: 92).

En estos versos, “yo” se tumba sobre la tierra y se desdibujan los límites entre ambos, produciéndose entonces una suerte de trascendencia espiritual en la que el sujeto deja de ser y establece una simbiosis completa con el espacio natural que lo rodea, ascendiendo y

trascendiendo más allá de lo corporal, siendo asimilado por una naturaleza, divino reposo, que observa el mundo en su eterno discurrir. En este sentido, no nos encontramos ante un misticismo tradicional, sino ante una subversión del mismo al sustituirse la unión del alma con Dios por la unión del cuerpo con la Naturaleza.

### 3. Conclusiones

Tanto la naturaleza como el entorno rural tuvieron un rol significativo en la persona de Gabriela Mistral y Kathleen Raine, por lo que no es de extrañar que su poética experimente con una expresión de la identidad y de la intimidad relacionada con lo natural. Mistral siempre recordó el Valle de Elqui de sus infancias, una evocación del paraíso perdido, y cantó a las Américas, a sus paisajes y a sus frutos con el tono cálido, pero reivindicativo, que buscaba la expresión pura de la esencia hispanoamericana. Por otro lado, Kathleen Raine guardaba con gran cariño en su memoria ese período de su infancia en el que residió en Northumberland, en una casa familiar situada en la campiña inglesa. Para ella, ese lugar se convirtió, de forma semejante a la poeta chilena, en un Edén idílico que jamás olvidó, tal y como narra en su autobiografía *Farewell Happy Fields* (1973). Su conexión con lo natural, sin embargo, no acabó en su infancia: en 1929 se graduó en el *Girton College* de Cambridge en el que se especializó en ciencias naturales, concretamente, en botánica y zoología.

Resulta innegable al abordar su obra poética que ambas mujeres establecieron una íntima relación con el espacio natural, tanto en su vida personal como en lo profesional. Mistral y Raine, cada una inscrita en su estética personal, crean una suerte de mística de la naturaleza: esta es el principio y el final de todo, siendo la creadora y, a la vez, receptora de nuestros cuerpos cuando estos se extinguen. Forma, a la vez, parte de nosotros, metafóricamente capaz de nacer de nuestro pecho, roca yaciendo en nuestras venas, capaz de modelarnos en algo totalmente distinto. Es precisamente esta metamorfosis simbólica del cuerpo y su asociación con la naturaleza lo que propicia la creación de una conciencia ecológica en la que lo natural es parte intrínseca del ser humano. Dejando a un lado el simbolismo y tomando un punto de vista cognitivo, es importante notar cómo nuestras emociones primarias e, incluso, nuestro entendimiento está supeditado al entorno con el que el sujeto interacciona:

Milton suggests that primary emotions such as love and affection “operate primarily (though not exclusively) in ecological relations.” This builds directly on the neurologist Antonio Damasio’s claim in *Descartes’ Error* (1994) that “mental phenomena can be fully understood only in the context of an organism’s interacting in an environment (Weik Von Mosser 2018: 51-52).

En este sentido, podríamos decir que la asociación cuerpo/naturaleza que ambas poetisas establecen en su imaginario poético es, entre otras cosas, la expresión más pura de una intimidad que utiliza el cuerpo y lo coloca en consonancia con la naturaleza para establecer un vínculo todavía más estrecho entre ambos, lo cual suscita en el lector la idea de una “naturaleza corporizada” o “cuerpo naturalizado”. Ambas imágenes resultan alegorías de gran significación: constituyen una mirada más profunda a los espacios en los que nos inscribimos, afirmando que son parte de nosotros, y nosotros parte de ellos. Este vínculo afectivo con lo natural va más allá, pues, de la mera descripción paisajística, y establece una relación tripartita: cuerpo-afectos-naturaleza en la que la intimidad se expresa a través de un cambio físico, de una mutación del cuerpo en un fenómeno natural (ya sea bien una transformación en árbol, en roca, en niebla o en humo).

Es precisamente esta metamorfosis simbólica lo que propicia la creación de una conciencia ecológica en la que lo natural es parte intrínseca del ser humano, y, por tanto, cualquier aproximación a uno de los dos términos no puede ser atendida ni estimada de forma adecuada sin el análisis del otro. Además, situando a la naturaleza en el foco de su poética, Mistral y Raine sugieren, de forma quizá subrepticia, una urgencia del estudio de los espacios, especialmente, del espacio natural, siempre en íntima relación con lo corporal, demostrando así que ambos están unidos y dependen el uno del otro. Asimismo, se desafían de forma magistral los viejos dualismos que otorgan a la razón y, por tanto, al hombre, una posición privilegiada que le permite ejercer la dominación sobre la naturaleza y el cuerpo femenino.

## Bibliografía

COUZYN, J., *The Bloodaxe Book of Contemporary Women Poets: Eleven British Writers*. Hexham (UK): Bloodaxe Books 1985.

DERRIDA, J., «Structure, Sign and Play in the Human Sciences», en Lodge D. (ed.): *Modern Criticism and Theory*. Harlow: Longman 1988.

FLETCHER, C. «Raine, Kathleen Jessie», en Mathews, H. C. G. / B. Harrison (eds.): *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press.

KHALIL, S. / R. ABDELSABOUR, *Ecofeminism and the Deconstruction of Dualisms: Theorising Contemporary American Women's Writing*. Durham: Durham University 2018.

MISTRAL, G., *Desolación*. Nueva York: Instituto de las Españas 1922.

—, *Ternura*. Madrid: Saturnino Callejas 1924.

—, *Tala*. Buenos Aires: Editorial Sur 1938.

—, *Los sonetos de la muerte y otros poemas elegíacos*. Santiago: Philobiblion 1952.

—, *Lagar*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1954.

—, *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Po- maire 1967.

—, *Cartas, vol.3 Gabriela Mistral: antología mayor*, ed. de Luis Alberto Ganderats. Santiago: Cochrane 1992.

—, *Lagar II*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A. 1992.

—, *Madwoman «The Locas Mujeres» poems of Gabriela Mistral. A bilingual edition*, Ed. Randal Couch. Chicago: University of Chicago Press 2008.

—, *Tala, Lagar*, ed. de Nuria Girona. Madrid: Cátedra 2017.

PÉREZ FERNÁNDEZ, I., *Espacio, identidad y género*. Sevilla: ArCiBel Editores 2009.

QUEZADA, J., *Gabriela Mistral. Poesía y Prosa*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica USA 1993.

RAINE, K., *Stone and Flower*. Londres: Nicholson & Watson 1943.

—, *Blake and Tradition*. Oxon: Routledge & Kegan Paul 1969.

—, *The Lost Country*. Londres: Hamish Hamilton Ltd 1971.

—, *Yeats, The Tarot and the Golden Dawn*. Dublín: The Dolmen Press 1972.

—, *Farewell Happy Fields*. Londres: Hamish Hamilton 1973.

—, *From Blake to "A Vision"*. Dublín: Dolmen Press 1979.

—, *The Oracle in the Heart*. Oxon: Rout- ledge 1980.

—, *The Inner Journey of the Poet*. Sídney: Allen & Unwin 1982.

—, *Selected Poems.*, Rochester: Inner Traditions/Lindisfarne Press Book 1988.

—, *Golgonooza, City of Imagination: Last Studies in William Blake*. Hudson: Lindisfarne Press 1991.

—, *WB Yeats y el aprendizaje de la imaginación*. Londres: Golgonooza Press 1999.

—, *The Collected Poems of Kathleen Raine*. Londres: Golgonooza Press 2000.

—, *Autobiographies*, California: Coracle Press 2009.

SCARPA, R. E., *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Editorial Andrés Bello 1978.

WEIK VON MOSSER, A., «From Nostalgic Longing to Solastalgic Distress: A Cognitive Approach to Love in the Anthropocene», en: Bladow, K. / J. Ladino (eds.): *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment, Environment*. Londres: University of Nebraska Press 2018.