

<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>

## **Infancia y Autobiografía en Gabriela Mistral: problematización de clase, genero y etnia en el "Poema de Chile."**

Por Soledad Falabella  
University of California, Berkeley  
1999

### **1**

Al morir Gabriela Mistral en 1957, deja inconcluso un largo texto, el cual había estado tratando de terminar hace mucho tiempo. Se trata de *Poema de Chile*, cuya primera publicación es 10 años más tarde, en 1967. Este texto, cuyos inicios datan de alrededor del año '20, se configura como una "obra en marcha", esto es una obra en la cual el transcurso del tiempo y la vivencia (privada) de la autora se entretienen. En efecto, la Mistral escribe y re-escribe los poemas durante los restantes 37 años de su vida de tal manera que las versiones se van enriqueciendo en la medida que avanzan los años, generando así una obra compleja y heterogénea.

Es muy decididor el hecho de que no haya casi ningún trabajo crítico de peso en torno a este texto. Es efectivamente una tarea que ha sido olvidada por varias décadas desde la controversial publicación del Poema en 1967. El *Poema* es una de las obras poéticas de Mistral más comprometidas políticamente, lo que lo convierte en un espacio peligroso y subversivo. Hay en éste evidencia de luchas en cuanto a identidades estereotípicas, como la maternidad y la cultura indígena, las que son cuestionadas o derechamente rechazadas, lo que convierte al *Poema* en un espacio reactivo a ser apropiado por los "establishments" culturales tanto chilenos como latinoamericanos.

Como en muchas de sus obras, en *Poema de Chile* Mistral lleva al primer plano lo que podríamos llamar el "ámbito privado", la *petite histoire*. Si quisieramos ser más precisos, deberíamos decir de *sa petite histoire*, pues hay fuertes resíduos autobiográficos que no se pueden negar. El valor de los textos mistralianos, y en particular del *Poema*, radica justamente en el gesto mediante el cual posiciona el espacio interior/inferior al centro/frente del discurso. Las voces autónomas son posibles dentro del contexto *dialógico*, ya sea voces que rememoran la infancia de la autora, por lo que se trataría de poemas saturados de una dimensión autobiográfica, o la voz del niño, el que se constituye como un personaje con plena subjetividad, dueño de su deseo.

Mistral como autora asume la autoridad para legitimar tanto tipos de discursos (autobiográfico/testimonial), como temas (las memorias de infancia y la vejez de la mujer) marginales durante su época y aún hoy [1].

Sylvia Molloy en *Acto de Presencia* plantea que los textos autobiográficos en Hispanoamérica están desplazados, por lo que el lector debe asumir una actitud activa en cuanto a leerlos como tales:

El escaso número de relatos de vida en primera persona es, más que cuestión de cantidad, cuestión de actitud: la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de

escribir. Así, puede decirse que si bien hay y siempre han habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio. [2]

Efectivamente, *Poema de Chile*, cuando leído "autobiográficamente", adquiere un valor antes no reconocido. A partir de aquí se puede ver la voz autobiográfica del *Poema de Chile*, heterogénea y fragmentada, que se autoriza desde distintos lugares, como respondiendo a una configuración de sujeto a partir de una escena de "crisis, siempre renovada, necesaria para la *retórica* de la autobiografía en Hispanoamérica". [3]

En el presente trabajo me interesa analizar el gesto legitimador que autoriza la voz infantil del personaje autobiográfico y la del niño. De hecho, es por estos espacios que categorías de género, etnia y clase entran en el *Poema*. Vemos como Mistral ocupa estratégicamente el espacio de lo infantil, lo "otro" que ella, a través de sus recuerdos de niña asume como propio, para referirse a temas que en otros textos ella sólo trata de manera indirecta. Logra esto mediante la escenificación de un diálogo que le permite yuxtaponer las categorías de género, etnia y clase con las de adulto y niño. El resultado es un espacio *dialógico*, en cuyo espacio pueden existir una pluralidad de voces autónomas, yuxtapuestas, sin la necesidad de que ninguna voz represente formalmente a otra.

## 2

Poema de Chile es un libro que consiste en 84 poemas, que cobran sentido dentro de una estructura narrativa del viaje de una almita/fantasma que narra en primera persona su descenso a la tierra del Norte de Chile:

"Bajé por espacio y aires  
y más aires, descendiendo,  
sin llamado y con llamada  
por la magia del deseo,  
y a más que yo caminaba  
era el descender más recto  
y era mi gozo más vivo  
y mi adivinar más cierto,  
y arriba como la flecha  
éste mi segundo cuerpo  
en el punto en que comienzan  
Patria y Madre que me dieron." [4]

Se trata de un fantasma, que no tiene sombra humana, sino de helecho (planta simbólica del imaginario de la Mistral, asociada con la muerte y el luto). Más adelante, en el poema *El Mar* [5], se vincula la voz directamente con la propia Gabriela Mistral, cuando dice: "Gabriela, menta ...". Su arribo a una tierra chilena imaginaria es gozoso, tierra que es "la dulce parcela, el reino/ que me tuvo sesenta años/ y me habita como un eco." [6] Es allí donde se encuentra con un niño, un "tú", que a veces se transforma en huemulillo, indio o ángel:

"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." [7]

Lo invita a convertirse en su "hermano de cuento", describiendo la relación como una recíproca, donde la autoridad fluye del uno al otro. Fundamental para dicho intercambio es la diferencia que hay entre ambos: ella es un ente sin cuerpo, un fantasma de una mujer vieja que vuelve a salvar a un niño, y él un sujeto constituido a partir de su cuerpo de niño indio y animal, indefenso.

A partir de las especificidades de cada uno, marcadas por la diferencia, es que se abre el espacio del diálogo:

"...y ahora que tú me guías  
soy yo la que te llevo  
iqué bien entender tú el alma  
y yo acordarme del cuerpo!" [8]

Juntos recorrerán Chile de Norte a Sur describiendo lugares como el Desierto de Atacama, la Cordillera de los Andes, el Valle del Elqui, el Lago Llanquihue, el Volcán Osorno, la Patagonia, terminando finalmente en Magallanes [9], "que es el país de la hierba/ en el cual todos se aman."

En el vasto cuerpo de la obra se pueden reconocer tres tipos de poemas, que a su vez corresponden a tres etapas de escritura:

1. La primera es la de la descripción del paisaje que corresponde a los que llamaremos poemas descriptivos. En ellos predomina la función referencial del lenguaje [10], en se usa la tercera persona del singular y se describe un paisaje. "Palmas de Ocoa" es un ejemplo de este tipo de poemas:

... Son las palmeras de Ocoa,  
las que se viene en el viento,  
son unas hembras en pie,  
altas como gritos rectos,  
a la hora de ir cayendo  
en el mes de su saqueo,  
y las demás dando al aire  
un duro y seco lamento.  
Y son heridas que manan  
miel de los flancos abiertos,  
y el aire todo es ferviente  
y dulce es, y nazareno,  
por las reinas alanceadas  
que aspiramos y no vemos... [11]

2. Poemas líricos son aquellos en que predomina la función expresiva a través de un "yo" lírico. Entre estos podría destacarse el comienzo del poema "Hallazgo", y el poema "Montañas Mías":

“ Montañas Mías”

En montañas me crié  
con tres docenas alzadas.  
Parece que nunca, nunca,  
aunque me escuche la marcha,  
las perdí, ni cuando es día  
ni cuando es noche estrellada,  
y aunque me vea en las fuentes  
la cabellera nevada,  
las dejé ni me dejaron  
como a hija trascordada.

Y aunque me digan el mote  
de ausente y de renegada,  
me las tuve y me las tengo  
todavía, todavía,  
y me sigue su mirada. [12]

3. Poemas dialógicos son aquellos donde predomina la función apelativa del lenguaje y en los cuales se usa la segunda persona del singular. El diálogo está presente en 38 de los 84 poemas [13] , esto es, en casi la mitad del libro. Un ejemplo de este tipo es “¿A donde es que tú me llevas?”:

“¿A donde es que tú me llevas?”

¿A dónde es que tú me llevas,  
que nunca arribas ni paras?  
O es, di, que nunca tendré  
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 voy a tener  
cosa parecida a casa?  
Parece, Mama, que tú  
eres la misma venteada ...

Si no me quieres seguir  
¿por qué no dijiste nada?  
Yo te he querido dejar  
en potrera o en casa  
y apenas entras por éstas  
te devuelves y me alcanzas  
y tienes miedo a las gentes  
que te dicen bufonadas  
y en las ciudades te asombran  
los rostros y las campanas.

Es que yo quiero quedarme  
contigo y tú nunca paras.  
Di siquiera a dónde vamos  
a llegar. ¿Es en montañas  
o es en el mar? Dilo, Mama.

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.  
Porque al fin ya va llegando  
para la gente que labra  
la hora de recibir  
con la diestra y con el alma.  
Ya camina, ya se acerca,  
feliz y llena de gracia." [14]

Asímismo, al ordenar los poemas según esta clasificación, vemos como "por arte de magia" estos se ordenan también temáticamente. Se crea un vínculo entre los poemas descriptivos y el "canto imaginario de la tierra de Chile"; los poemas expresivos y la vivencia subjetiva de la voz; y los poemas dialógicos con la iniciación de un niño "otro". Esta tripartición de la obra será apoyada por Gabriela Mistral cuando en unas notas que están en sus manuscritos divide los objetivos de *Poema de Chile* en tres:

- 1) "Contar en metáforas la largura de Chile, sus 3 climas, etc."  
(la tierra);
- 2) "Contar finamente el que no me dejan volver"  
(el "yo");
- 3) "Hacer hablar al niño en chileno y que hable bastante" [15]  
(el niño).

Para poder plasmar la complejidad del espacio dentro del que se autoriza los discursos infantiles, debemos indagar cual es el significado del contexto de las voces: el espacio *dialógico*. En *Towards a Philosophy of the Act* [16], publicación de los primeros escritos filosóficos de Bakhtin, éste sitúa su reflexión en torno a la representación de la diversidad en un espacio que abarca la estética y la ética. Le preocupa la manera de superar la antigua división entre acto y representación, y por extensión entre sujeto histórico (inmerso en un contexto socio-cultural determinado) y texto literario. Al centrar su mirada en el momento de interacción entre el sujeto (el autor) y su objeto (la obra), rompe barreras formales para situarse dentro de un espacio que más adelante, en otros escritos, llamará *dialógico*.

A través de este concepto crea la posibilidad de entender por qué un texto del pasado puede aún parecerse "vivo", abierto y portador de una pluralidad de voces. No sólo pone en tela de juicio la autonomía de la obra literaria, sino que al mismo tiempo cuestiona el divorcio entre arte y sujeto. Liga el acto y su representación a través de un proceso inacabado y en movimiento, sienta la base conceptual para el *dialogismo*: proceso

esencialmente abierto, indeterminado, en el cual los conflictos de las diferentes voces autónomas y libres aún no están resueltos.

Según Bakhtin, el género que de mejor manera es capaz de desarrollar espacios dialógicos es el de la novela, dado el hecho que es el único género que aún está en desarrollo. Al estar formalmente abierto al transcurso del tiempo, el espacio de la novela admite transgresiones y rupturas que le permiten a ésta contener la indeterminación de la vida [17]. Así, en la novela la palabra puede pluralizarse (poliglosia), y por lo tanto ser capaz de contener distintas voces. La voz del narrador puede dejar de ser una voz autoritaria y permitir que las otras voces que surjan en el texto sean autónomas. El texto se enriquece a través de esta multiplicidad de voces, no sólo personales sino socio-culturales, vinculadas a una particular manera de ser y de ver el mundo (locus). La novela se convierte así en un sistema de sistemas, una coordinación de distintas voces, una heteroglosia.

Me parece importante tener en cuenta que, para realmente sacarle el mayor provecho de los conceptos de Bakhtin, necesitamos trascender sus prescripciones formales que lo llevan a privilegiar a la novela como género y quedarnos con su visionaria noción de dialogismo y cómo este funciona a nivel de discurso. El *dialogismo* en *Poema de Chile* puede verse entonces como un proceso mediante el cual la autora incorpora vida y ética al texto. La obra es portadora de un espacio en el cual existen voces autónomas, yuxtapuestas, sin la necesidad de que ninguna voz represente formalmente a otra.

### 3

La importancia de las escenas dialógicas radica en que es a través de estas que entra el discurso ideológico que marca el *Poema*. El fantasma y el niño discutirán sobre ética, ecología y religión. Es a través de estos diálogos que los temas problemáticos de clase, género y raza aparecen en el texto. A través de gestos estratégicos, la autora se aprovecha de la fragilidad de las conversaciones entre el niño y el fantasma para enunciar posturas políticas seguramente conflictivas. Hace uso de un espacio interior/inferior, para tratar aquello de mayor peso ideológico. Desarrolla así lo que citando a Josefina Ludmer podríamos llamar una "treta del débil", para plantear lo que de otra manera no podría.

"¿A dónde es que tú me llevas?" es uno de los poemas donde mejor se resume el contenido ideológico de la obra. En este poema vemos como, además del contenido existencialista fruto del carácter inquisitivo del niño, el diálogo trata temas de la propiedad del hogar y la tierra, el rol de la madre, y discriminación que sufren los indios en nuestras sociedades.

El tema de "la casa", surge a raíz de que el niño está cansado de "vagar". Manifiesta su deseo por tener un hogar, donde duerma sin miedo de viento, rayo y nevadas. Se queja de que ella no tenga hogar, de tener que seguirla en sus trayectorias nómadas. El nomadismo es uno de los motivos centrales que definen a la almita-fantasma. Se constituye como un sujeto desterritorializado, en fuga "como la misma venteada".

Cuando el niño cuestiona el estilo de vida de su madre adoptiva, ella le hace ver su independencia y que ella está dispuesta a dejarlo ir. La relación simbólica de madre/hijo-maestra/alumno se plantea como una de autonomía, donde cada uno puede manifestar su deseo. El almita se constituye como un sujeto "madre-maestra" muy distinto al tradicional, un sujeto cuyas marcas son la falta de cuerpo, ausencia de maternidad biológica/institucional, nomadismo y autonomía. Cuestiona los estereotipos tradicionales en

torno a la maternidad y la mujer, incluso aquellos que ella supuestamente promovió en otros textos como los de *Ternura* y *Tala*.

Por otro lado, el niño, al constituirse como sujeto autónomo, parece romper con la imagen de la infancia reducida a la dependencia de los adultos y subyugada a los deseos de éstos. La masculinidad del niño se marca a través de sus deseos de atrapar y matar animales, lo que el fantasma rechaza. La autora construye una masculinidad vinculada a la cultura del campo y la marca como negativa. Sin embargo, el niño es capaz de escuchar, y de entender el mensaje pacifista y ecológico que ella le entrega. Sigue sintiendo deseos violentos, pero aprende a reprimirse. El diálogo puede ser visto entonces también como un proceso pedagógico y disciplinador, mediante el cual la madre-maestra socializa a su hijo/aprendiz.

Ambos son sujetos que no se sienten a gusto en la ciudad: ella no quiere entrar ni en hogares ni en posadas y él tiene miedo a las gentes, que le dicen 'bufonadas'. En las ciudades 'le asombran los rostros y las campanas'. El estado de desposeídos se conecta con el de ser "afuerinos", no pertenecientes a los pueblos por donde transitan. Clase y etnia comienzan a converger. La pobreza del niño está vinculada a su etnia indígena:

-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.

Niño, indio y pobre se alinean en una cadena de significantes, evidenciando las tendencias maternalistas e colonialistas/imperialistas subyacentes en el poema a nivel de estructura. Como lo apunta el historiador Anthony Pagden, indio/niño son sinónimos simbólicos ya desde la colonia. La autonomía que a primera vista el niño tiene se limita ante este hecho. Se trata de una autonomía dentro de una estructura de desigualdad: el niño, por su edad, cuerpo, clase y etnia está "condenado" a una posición marcada por la opresión, segregación e injusticia social.

En contraste, la voz autobiográfica del fantasma se construye como un sujeto incorpóreo, limpio de clase y etnia, que salva y retribuye al desposeído. Es un agente de la justicia social, capaz de cumplir con un rol profético de corte casi divino:

...Porque al fin ya va llegando  
para la gente que labra  
la hora de recibir  
con la diestra y con el alma.  
Ya camina, ya se acerca,  
feliz y llena de gracia.

El carácter trascendental del fantasma, su falta de cuerpo y superioridad mágica, que la exime de caracterizaciones terrenales con respecto a clase y raza. Sin embargo, no la exime, de las marcas del género. Cumple el rol de madre-maestra, maternalista y salvadora, que a pesar de constituirse a partir de un espacio *dialógico* limita la gestión autónoma del niño, cuyo posicionamiento inferior queda manifiesto en su cuerpo mediante marcas de edad, raza y clase.

La falta de trabajos críticos sobre *Poema de Chile* y la manera en que se descarta su importancia en el cuerpo de la obra de Gabriela Mistral es un síntoma del carácter elusivo y abrasivo de la obra. Se trata de una obra compleja, cuya heterogeneidad es muchas veces contradictoria, característica relacionada tanto al hecho que el *Poema* es una "obra en marcha", como al hecho que sea una obra inconclusa y póstuma.

La estructura tríptica, a partir de la cual se distinguen poemas descriptivos, líricos y dialógicos, demuestra un fuerte vínculo entre la forma y el contenido de la obra, y por lo tanto un trabajo profundo a nivel de significativo, abriéndola a la posibilidad de interpretaciones ricas en heterogeneidad. Vimos como el aspecto dramático y apelativo, que se proyecta a través de conversaciones entre el niño y el almita, saturan el poema de *dialogismo*. Se establecen espacios indeterminados que abren la obra a la vida y la ética.

Sin embargo, la dimensión ética del *Poema* se ve limitada por el carácter "maternalista" de la relación simbólica madre/hijo-maestra/alumno implícita en la estructura de la obra. El espacio frágil de la intimidad del diálogo entre estos dos seres, el uno vulnerable en su niñez, la otra volátil y translúcida en su no-corporeidad, le sirve a la autora para introducir dimensiones ideológicas. Mediante un gesto legitimador, autoriza lo íntimo y pequeño de monólogos interiores, recuerdos de infancia, y conversaciones entre madre e hijo, y al mismo tiempo introduce contenido ideológico subversivo. Así, Mistral crea un espacio es portador de dimensiones éticas, cuyas marcas de género, clase y etnia se encuentran trazadas en la figura del niño, en cuya carne la injusticia social y el resentimiento se pueden leer. En cambio, el fantasma no tiene cuerpo, lo que le quedan son memorias fugaces de un cuerpo de mujer, de una "afuerina" que no cumple con los ritos de su género. Clase y raza quedan fuera de ella, a una distancia suficientemente segura para poder enunciarlas. Distancia indeleblemente marcada en el cuerpo del otro, espacio subyugado, ambiguo, pero cierto de un niño/indio/ciervo.

Vemos como los procesos creacionales de la obra no sólo nos dejan material para examinar, en cuanto a sujetos (e.g. género, clase y etnia), espacios (e.g. casa, hogar, comunidad, tierra) y tiempos generados (e.g. momentos históricos, tiempo subjetivo y simbólico), sino que también, simultáneamente, implican la producción en sí de un lenguaje propio. Es a partir de éste que *Poema de Chile* se constituye en un lugar estratégico, a partir del cual se yuxtapone las distintas categorías puestas en juego en el proceso crítico. Género, etnia y clase entran en crisis y dejan de servir para dar cuenta de toda la complejidad de la obra. La tarea indagadora se convierte así en una tarea especular, a partir de la cual los roles se dan vuelta: *Poema de Chile* se convierte en un lugar abrasivo, dismantelador de las distintas instituciones críticas cuyas prácticas discursivas son excedidas al intentar "traducirlo". El valor de un texto como éste cobra así un nivel epistemológico, al ser este portador de sus propias categorías de conocimiento, que como la infancia, resisten a ser asimiladas.

Notas

[1] Dentro del magro campo de la autobiografía en Hispanoamérica, Molloy señala que lo más escaso son las memorias de infancia. (ver Molloy, Sylvia, *Acto de presencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.)

[2] Ibid., p.12.

[3] Ibid., p.15.



[4] Mistral, Gabriela; Manuscritos de Poema de Chile, Rollo 1, Cuaderno 1, p.1.

[5] Ibid.; p.177.

[6] Ibid.; p.2. Todas estas referencias se configuran como rupturas de la autorreferencialidad de la obra. Rompen hacia afuera del poema, exigiendo que el lector resuelva las ambigüedades generadas por el texto.

[7] Mistral, Gabriela; Manuscritos de Poema de Chile; Rollo 1, Cuaderno 1, p.2.

[8] Ibid.

[9] En el manuscrito aparecen las dos posibilidades.

[10] Ver Jakobson, Roman; *Ensayos de Lingüística General*, Seix Barral, Barcelona, España, 1975.

[11] Mistral, Gabriela; Manuscritos de *Poema de Chile*; Rollo 1, Cuaderno 1, p.206.

[12] Ibid.; p.184.

[13] En el manuscrito aparecen 9 poemas más que en la publicación. Estos son: "Balada de la Menta", "Cielo Estrellado", "Cuatro tiempos del Huemul", "Flores de Chile" (agregado al final de "Flores" en la publicación), "Desierto", "Misioneros", "Noche", "Tacna" y "Valle Central". Los dos poemas "El Mar" en la publicación son uno solo en el manuscrito (ver Apéndice I).

[14] Mistral, Gabriela; Manuscritos de *Poema de Chile*; p.14.

[15] Estas tres citas se encuentran en los Manuscritos de *Poema de Chile*, en el Rollo 1, Cuaderno 1, p. 298.

[16] Bakhtin, M.; *Towards a Philosophy of the Act*, University of Texas Press, Austin, TX, USA, 1993.

[17] "Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos, así es en todos los instantes esenciales de la vida); valorativamente, hay que ir adelante de sí mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que dispone uno realmente." (Bakhtin, M.M.; *Estética de la creación verbal*; Siglo XXI, México D.F., México, 1982; p.20)