

Jorge Elliott

## La nueva poesía chilena



El solemne mundo de la crítica es más artificial y estrecho que el de la creación artística y, a la vez, menos profundo. Hay entre ambos una relación semejante a la que existe entre el jardín y la naturaleza. La crítica, como el jardín, puede, cuando penetran en ella seres de sensibilidad e inteligencia, adquirir una belleza peculiar, sin éxtasis o tragedia, levantando lúcidas arquitecturas en beneficio de la razón y el equilibrio emotivo. Su función primordial es lubricar nuestras armas de penetración para aumentar nuestra receptibilidad artística. Además, ejerce una función semejante a la que desempeña la moral en la sociedad. Lo cierto es que un arte sin crítica cae en una especie de amoralidad al permitir que actúen en su medio seres cuyo único afán es adquirir un ropaje que les permita encubrir vidas desorganizadas y superficiales.

En cuanto nos proponemos explorar alguno de los territorios artísticos de nuestra América comenzamos a sentir la falta de organismos críticos adecuados —hablamos de organismos puesto que el escritor, tanto en Europa como en los Estados Unidos, sale a luz a través de un completo proceso crítico que comienza con la aceptación de un trabajo por alguna revista de prestigio y que culmina con la publicación de una obra por una editorial conocida—. En nuestros países publica el que lo desea por cuenta propia y luego

recibe halagos por la prensa y las revistas de numerosos amigos bien intencionados. Por otra parte los centros universitarios no contribuyen eficazmente al estudio de la actividad literaria propia o ajena y raras veces publican antologías o bibliografías. En cuanto a las antologías, las pocas que aparecen esporádicamente no obedecen a un criterio responsable y terminan por irritar al lector. Confesaremos que nos ha sido imposible mantener la serenidad ante la mayoría de ellas, por lo cual hemos terminado cargando con excesiva violencia contra poetas que en otras circunstancias habríamos leído con mayor simpatía. He ahí la razón por la cual decidimos, hace cerca de dos años, dejar de escribir en torno a lo nuestro. Es más fácil en Perú o Chile, en Venezuela o Colombia mantenerse informado acerca de lo que acontece en Francia o Inglaterra que de lo que se hace en Argentina, Uruguay o México. Ahora, sin embargo, después de dedicarnos un buen tiempo a estudiar la producción poética de nuestra patria, hemos decidido publicar un estudio de la interesante formulación del período entre ambas guerras en relación con los movimientos extranjeros. Es nuestro propósito ver el conjunto y por eso comentaremos con algún detalle solamente a esos artistas que han contribuido a su formación o cuya obra constituye un punto de partida. Deseamos trasladar un modesto almácigo al aún incompleto jardín de la crítica poética nacional.

La poesía chilena nace, artísticamente, en este siglo. La anterior fué casi siempre mera versificación. Si analizamos este fenómeno desde un punto de vista económico-social vemos que se inicia una actividad artística notable con posterioridad al gobierno de Balmaceda. Sin querer negar la importancia del movimiento propiciado por la generación de 1842, nos permitiremos aseverar que las reformas educacionales y sociales impulsadas por ese Presidente contribuyeron como factor principal a activar nuestra vida espiritual. Chile, recordemos, surgió a la vida independiente con una estabilidad política superior a la de las otras Repúblicas nuevas y por lo cual se transformó muy pronto en un refugio para intelectuales en desacuerdo con los regímenes de sus países. Pero esa esta-

bilidad se debió a un gobierno benignamente autocrático impuesto por un grupo de latifundistas de aspiraciones aristocráticas. Este grupo no pasaba de ser una burguesía adinerada presa en la red de los prejuicios de su clase social y, más aún, desprovista del respaldo de una tradición colonial rica, en cuanto nuestro territorio fué, durante la Colonia, un extendido campo de batalla. De modo que participaba una fracción pequeña de la población en la vida intelectual del país y ella era extremadamente limitada. Una vez iniciada la tendencia reformista se incorporó un sector más amplio del pueblo en su vida espiritual y esto coincidió con el momento en que se principiaban a sentir los beneficios económicos logrados por la guerra de 1879. Es así que hoy día es posible notar que entre un Prado y una Gabriela Mistral, entre un Huidobro y un Neruda caben casi todos nuestros niveles económico-sociales. Es también posible identificar dos tipos de sensibilidad, una urbana y otra rural. La urbana correspondía, hasta hace poco, exclusivamente a Santiago, hoy ya no. Estas dos corrientes se afectan mutuamente y se enriquecen.

Los iniciadores de la poesía chilena de este siglo fueron todos poetas menores. Puesto que no se acostumbra usar este calificativo aquí, intentaremos dejar en claro lo que significa para nosotros. La poesía menor es aquella cuya tensión emocional es baja. Expresa, por regla general, a través de temas o de ocurrencias y expone por silogismos. Sus cualidades esenciales son la sensibilidad —Dante, Shakespeare y Góngora tenían eso y mucho más— y la delicadeza. Evoca estados de ánimo precisos y experiencias sentimentales. No logra modificar nuestras sensibilidades íntimamente como la poesía mayor. Pero el poeta menor es un artista y no un simple versificador. Gracias a su inteligente y sensible cultivo del verso se consolidan las tradiciones. La tradición inglesa, que es la más vasta y continua de todas, no habría producido poetas como Shakespeare, Milton, Byron, Keats, Donne, Blake, Coleridge, Yeats o Eliot, sin la labor de una multitud de poetas menores esparcidos entre los días de Gower hasta los de Blunden.

Las principales debilidades de nuestra poesía menor son las que hereda de la poesía menor romántica: la monotonía de sus estados de ánimo, la tendencia a conducir sus poemas a conclusiones filosóficas que no pasan de ser meras moralejas, y su sentimentalismo. Se observa, además, una tendencia a asumir una actitud estereotipada ante el verso. Ellas, sin embargo, no destruyen el valor de sus más talentosos representantes, cuyas obras, escritas siempre con agrado, revelan, en unos, un vigor visual extraordinario y, en otros, un intimismo subjetivo, delicado y dulce. Todos reflejan su amor por el oficio y su gusto ante la palabra. Véliz, Magallanes Moure, Mondaca, González Bastías y otros han escrito poemas dignos de la más exigente antología.

Hemos afirmado que las debilidades de nuestra poesía menor son las que hereda de la romántica y esto puede parecer inexacto en cuanto nace en contacto con el modernismo. Sucede que entre nosotros no trascendió ese movimiento hasta el extremo que lo hiciera en Colombia, México, Uruguay, Argentina y Perú. Resulta, también, que el modernismo, como todos los movimientos posteriores al romanticismo, arrastra un denso sedimento romántico. Lo exacto es que el romanticismo sigue siendo el impulso más importante tras nuestra actividad artística y que constituye el factor más decisivo en nuestra evolución espiritual. He ahí la razón por la cual juzgamos indispensable intentar dejar en claro lo que esta formulación significa.

El romanticismo es un movimiento artístico que corresponde íntimamente a un estado espiritual de la sociedad. Nació en Inglaterra como una reacción contra el mecanicismo del siglo XVIII que había reducido la estatura del individuo justo cuando las burguesías, que venían adquiriendo poderío desde tiempo atrás, sentían la necesidad de imponer el libre albedrío del ser individual —el espíritu de las reformas religiosas fué individualista al abogar por el derecho de todo hombre a interpretar las escrituras sagradas a su manera, a transformarse en su propio sacerdote. Wordsworth, el primer pensador-poeta de este movimiento, rechazó la interpreta-

ción mecánica del universo realizada por los físicos y matemáticos y estableció que constituía un organismo del cual el hombre formaba parte integral, siendo más importante la visión interior del mundo elaborada por el ser humano que la abstracta y fría imagen construída por la ciencia. (Véase "Science and the Modern World", Whitehead). Contra esa visión protestó Blake diciendo:

*The atoms of Democritus  
and Newton's particles of light  
are sands upon the red sea shore  
where Israel's tents do shine so bright.*

*(Los átomos de Demócrito  
y las partículas luminosas de Newton  
son arenas en las playas del mar Rojo  
donde brillan las tiendas de Israel).*

Por su parte Wordsworth señaló el campo futuro de la poesía en los versos siguientes:

*By help of dreams can breed such fear and awe  
as falls upon us when we look  
into our minds, into the mind of man,  
the haunt and the main region of my song.*

*(Con ayuda de sueños puede gestar tanto temor  
y espanto como el que nos doblega  
cuando miramos en nuestras mentes, la mente del hombre  
cubil, región preferida de mi canto).*

La mente del hombre sería, entonces, el territorio preferido de los poetas. Es menester recordar ahora que el agnosticismo propiciado por la razón fué destruyendo el ambiente emotivo de la comunidad proporcionado primero por la magia, luego por el animismo y finalmente por las religiones, el cual, a su vez, había entrega-

do a los artistas elementos representativos, míticos inteligibles, a todos y dotados de un contenido emocional poderoso. El artista, despojado de estos elementos, quedó con un solo campo de acción, el de su propia soledad. Consecuencia de este hecho es el sabor íntimo o personal del arte moderno, solamente la psicología freudiana proporciona una interpretación más o menos universal de este mundo. A raíz de lo anotado ha sucedido lo inevitable, o sea, el artista ha ido perdiendo contacto con las masas al mismo tiempo que el desarrollo utilitario de la sociedad lo ha dejado a un lado, sin asignarle una labor "útil" en ella. Al estudiar cualquiera de las manifestaciones artísticas modernas no es posible perder de vista este dilema que es causa de la tragedia del artista y de la complejidad del arte en la actualidad.

En el terreno de la poesía el romanticismo se manifestó como una reacción contra el rígido formalismo clásico de la época anterior. Puesto que en Francia él había llegado a un anquilosamiento tal que ya no quedaba vitalidad al lenguaje "noble", enrarecido hasta el extremo que "chien" en poesía debía transformarse en "de la fidélité respectable soutien", lógicamente este movimiento tronó en ese país como en ninguna otra parte. Allí renovó las formas, enriqueció el lenguaje poético, amplió el campo de la imagería, pero, a la vez, destruyó un tanto el espíritu de las filosofías, que habían sabido infundir sentido a su marcada afición por la retórica.

Esta nueva formulación llegó a América de París con Estevan Echeverría en 1830. Lo que trajo de ella este escritor fué lo que hizo con ella Víctor Hugo, un gigante difícil de aquilatar y cuyas obras soportan con frecuencia una pesada carga de palabras sonoras, pero que de súbito levanta versos de elevada belleza. Prendieron entre nosotros su fervor, su elocuencia y su sentimentalismo. No nos fué dado vivir toda la evolución del romanticismo, ni pudo esta escuela constituir aquí una reacción contra un clasicismo anterior. En cierto sentido su retórica se identificó con la del barroquismo colonial. En ese tiempo nuestra cultura poseía una delicada elegancia, un rito decorativo que bruñía la superficie de la vida y

muy especialmente en las ciudades. El arte llevaba una existencia vigorosa que afectaba a toda la población. Enríquez-Ureña, en sus "Corrientes Literarias de Latino-América", se refiere a ella en estos términos: "Toda la población participaba en la vida artística, desde los virreyes —el príncipe de Eschileche y el conde de Santisteban eran poetas y el virrey Amat un arquitecto aficionado de talento— hasta los prelados, imagineros y payadores populares. Nuestra música, especialmente la folklórica, afectó a Europa a donde llegaba, según Leonardo de Argensola, "de las ideas con su oro para afeminarnos". Incluso Lully y Purcell transformaron a la chaconne brasilera en forma musical culta". De modo que no nos iba a faltar entusiasmo para los aspectos más conmovedores y decorativos de la nueva formulación. Nos correspondía también por un complejo sistema de equivalencias. Vivíamos un momento de altas aspiraciones semejantes a los que producen erupciones de tipo romántico y existía cierta semejanza entre los anhelos criollos y las ambiciones de las burguesías europeas. Además, la iglesia aquí como allá identificó sus intereses con los de las clases gobernantes, lo que causó un anticlericalismo equivalente al de allá. En momentos exaltados, como el que comentamos, el hombre desnuda su corazón y tiende a caer en sentimentalismos superficiales. Entre nosotros el peligro de caer en esta trampa fué grande en cuanto para crear un espíritu de nacionalidad hubo que recurrir al "chantage" emotivo de las arengas patrióticas en un ambiente en el cual la religión se había sentimentalizado también al popularizarse.

Al sugerir algunas de las razones que pueden ser responsables por el meloso espíritu de mucha de la poesía romántica y postromántica de nuestros continentes, no hemos querido negar la utilidad de la retórica y del sentimentalismo como recursos expresivos impuros para el poeta. Bien sabemos que Dante, Shakespeare, Garcilaso y Goethe recurrieron a ellos cuando lo desearon. Lo importante es que desempeñan una función intensa, afín a la que desempeñan los decorativos pétalos de la flor en torno a la vital función biológica del pistilo o los elegantes movimientos del estigma

ante el terrible propósito de su ejercicio. El sentimentalismo es negativo cuando reemplaza a una experiencia emotiva, puesto que no es una experiencia, es un estado que predispone a juzgar equivocadamente la intensidad real de los valores.

Sería fácil interpretar estas últimas observaciones como una condena total de la poesía chilena, lo que está muy lejos de nuestra intención. Al señalar las debilidades en que tiende a caer el romántico y al observar como las circunstancias locales predisponen al poeta para esas caídas sólo deseamos crear conciencia de este hecho. La propia naturaleza del romanticismo lo inclina hacia el sentimentalismo y las extravagancias individualistas así como la del clasicismo lo conduce a un estancamiento en rígidas formas poéticas y convencionalismos verbales. Parece que el arte está condenado a oscilar perpetuamente entre estos dos extremos. Es cierto que en cuanto brotó una poesía vigorosa en Chile surgió también una grafomanía peligrosa, pero ella no ha podido evitar el desarrollo de lo valioso. Años antes de la formulación del período entre ambas guerras ya era posible notar un enriquecimiento de lo esencialmente poético en el verso. Aludimos a una mayor verdad poética en la metáfora y a una precisión más eficaz en la imagen, como también a una cohesión emotiva fuerte entre los diversos elementos del poema. Para esclarecer lo que intentamos expresar arriba analizaremos dos versos cualesquiera, es decir, no necesariamente tomados de la poesía chilena.

*Duermes en un silencio de noches invernales*

(Francisco Contreras).

*Pensar en ti es como amanecer.*

(Ricardo Molinari).

En la primera línea existe una contradicción en cuanto las noches invernales no son necesariamente silenciosas —está el rui-



do de la lluvia y los estampidos del trueno—. *No la rechazamos con la emotividad porque evocan cierta desolación*, pero la eficacia del verso se ve disminuía por el hecho de que nuestra lógica rechaza lo que establece. La línea del poeta argentino Molinari, sin embargo, es lógica y emotivamente aceptable. La palabra "amanecer" crea en nosotros una sensación luminosa, fresca y germinal. Aparece en un poema dedicado a Lavalle y nos dice: Pensar en ti me produce una sensación intensa, de plenitud y goce como la que he experimentado al contemplar una amanecida. Lo importante aquí es que las dos experiencias relacionadas por el poeta han sido vividas y, aunque diversas, asociadas, vierten luz sobre la naturaleza de la emoción que expresa. Ahora bien, en la poesía de Prado, Gabriela Mistral, Rokha y Neruda, encontramos, aún antes de que se dedicaran a explorar nuevos campos expresivos, una eficacia semejante. En los versos siguientes:

*No por la gracia de tu mano en vuelo* (Prado).

*El viento hace a mi casa su ronda de sollozos* (Mistral).

*Fuí solo, como un túnel. De mí huían los pájaros* (Neruda).

Hay unidad artística. Ellos expresan experiencias sensoriales cargadas de significación emocional. Un análisis del vocabulario de los poetas menores de comienzos de siglo nos revela que su mayor limitación consiste en el hecho de que adoptan una actitud convencional ante la vida en su poesía. Sus obras se condensan en torno a las siguientes palabras que repiten con asombrosa frecuencia: Alma, amor, corazón, ensueño, lluvia, cansancio, desolación, tristeza, herida, mustio, leve, grácil, hondo, luna, horizonte, tenue, blanco, llanto, clima, noche, invierno, milagro y angustia. El poeta, entonces, no entraba libremente al campo de la poesía, se vestía de un modo especial y acudía a una ceremonia. Esta situación era el resultado de la influencia del romanticismo francés y del español. Produjeron

un estancamiento tan peligroso como el que propicia a la larga el clasicismo. La mayor riqueza de la poesía que comienza a aparecer durante el período entre ambas guerras no es consecuencia de un rompimiento absoluto con lo anterior, sencillamente rebalsa sus bordes y se enriquece con el producto imaginado de experiencias genuinas. En más de una ocasión hemos insistido que el poeta debe poseer una gran capacidad de experiencia y la fuerza para transmutar esas experiencias en equivalentes universales de la emoción. Los versos de Shakespeare que van a continuación servirán para ilustrar lo que acabamos de afirmar:

*Love's feeling is more soft and sensible  
Than are the tender horns of cockled snails.*

*(La susceptibilidad del amor es más blanda y sensible  
que los tiernos cachos de los caracoles).*

Shakespeare ha mirado a los caracoles con esa intensa curiosidad con que los observa el niño. Su examen ha constituido una experiencia que luego ha podido evocar para esclarecer su manera de apreciar la sensibilidad del amor. Este ejemplo es importante también porque nos permite señalar el uso tradicional que se le daba a la metáfora. Su objeto *era esclarecer una experiencia emocional o intelectual*. Ahora, como veremos en el transcurso de este ensayo, el poeta desea que la veamos como una cosa en sí.

Con dos de los poetas cuyos versos hemos colocado más arriba culmina la primera fase del movimiento de este siglo. Pensamos en Pedro Prado y Gabriela Mistral. No es posible seguir adelante sin aludir a su poesía, brevemente.

Pedro Prado surgió a la vida literaria en contacto con los

modernistas de ascendencia parnasiana y simbolista. En su obra, entonces, refleja en parte el afán formalista de los parnasianos y, también, el impacto de los conflictos estéticos-intelectuales debatidos por los simbolistas. No es, sin embargo, ni simbolista ni parnasiano, es más bien un romántico cuya sensibilidad ha sido modificada por las ideas de ambas escuelas. Como consecuencia se parece más a poetas "Georgian" ingleses como Flecker y Walter de la Mare, que a Mallarmé o a Valery. Como Flecker siente una atracción semiexótica por el medio oriente y se expresa con verdadero talento a través de oblicuidades alegóricas, usando una metáfora vivida y sensorial. Como Walter de la Mare deja que penen en sus poemas vaporosas sugerencias, pero sin lograr mantenerse, como por un hábito mental, en un estado de deslumbramiento ante los mágicos aspectos de la existencia, hecho que coloca a de la Mare cerca de Blake y que llena su obra de invisibles presencias y de sensaciones fugaces. Las ideas de su tiempo le inducen un agnosticismo nostálgico e impregnan sus poemas de cierta dulce melancolía, pero su ensueño romántico no permite que esta tendencia culmine en una visión intensa y trágica de la vida. Su actitud agnóstica se encuentra expuesta con máxima claridad en sus sonetos. Ahí nos dice que se siente desolado ante el misterio de la existencia. ("¿De qué mundo ignorado habré venido?") y que como artista sufre la incomprensión y observa su aislamiento ("Me sé distinto de mortal nacido", "No hay cosa mía que a alguien satisfaga"), pero se complace en su angustia porque ella nutre su arte ("Tejí mi estrofa cual si fuera un nido", "encubí mi dolor, le dí alimento", "Y es el rosal una ascensión de espina en tránsito a la rosa que termina"). Parece buscar en una fe artística compensación por su falta de firmes creencias religiosas y su retorno a las formas clásicas nos indica un secreto deseo de frenar el vértigo de la vida dentro de la noble quietud helénica del estilo. No nos es posible, sin embargo, salir de estos poemas con la impresión de haber enfrentado a un ser para quien la vida es profundamente dolorosa.

Sus prosas oblicuas explican lo anterior en parte, puesto que

de ellas emana una suave e idealista filosofía. Aunque sus alegorías breves nos parecen más acertadas y logradas que las más extensas. *Alsino* es la obra suya más preciada. Esta novela poética es verdaderamente interesante. En ella un defecto físico se ensueña y, si fuéramos a mirar desde el punto de vista freudiano (peligroso para el crítico), diríamos, también, se sueña. Hace ahora una fusión interesante de recursos simbolistas y naturalistas, contrastando un desarrollo simbólico en la narración con fuertes exposiciones de tipo naturalista. Aquí nos recuerda a los simbolistas irlandeses Yeats y Joyce. Recurre a lo popular y vemos como pudo haber llegado a una técnica cercana a la de Yeats, quien nacionalizó la escuela de Mallarmé, extrayendo sus símbolos del folklore de su patria. Mientras que Joyce mezcló, en *Ulises*, los recursos naturalistas y simbolistas para presentar a su personaje en todas sus dimensiones. Muy interesante es para el crítico constatar los caminos que intuyó Prado y que no logró seguir hasta su culminación, pero que no dejó de explorar parcialmente para establecer una expresión interesante. Lo admira el hecho de que los escritores y poetas no hayan sabido extraer provecho de algunas de las sendas insinuadas. Si Prado no alcanza una intensidad expresiva mayor es porque su imaginación no es lo suficiente robusta y por lo cual no logra traspasar las barreras de la fantasía. Tiende hacia la tragedia en secciones de su trabajo, pero se volatiliza en encanto apenas llega a sus márgenes. No deja por eso su obra de ser una contribución valiosa y honrada a la literatura de nuestro país y de América.

Pedro Prado, a pesar de su predilección por los campos y los puertos, es el producto de una cultura urbana. Gabriela Mistral, por el contrario, es la poetisa rural por excelencia. En su poesía posterior es posible notar una predilección refinada por las sutilezas expresivas del idioma (siempre dentro del marco puesto por su afición a los arcaísmos), pero no así en sus poemas primerizos. Ellos, por cierto, contienen hallazgos lingüísticos que han dado una pauta a poetas posteriores, pero surgen de lo elemental de su vocabulario rústico y noble; nacen tras la presión de poderosas emociones

captadas con la limpia y conmovedora inocencia de un ser a quien la sofisticación urbana no ha contaminado. El lenguaje poético de su primera etapa es vigoroso y solemne, pero no es un lenguaje "cocinado" en una cultura preciosista. Su ritmo es fuerte y áspero con el gesto desprendido y vivo de la campesina. Es indudable que sus primeros trabajos soportan la carga de un grave sentimentalismo, pero no está a ras de piel, surgen del dolor genuino de un ser que pertenece a un ambiente en el cual la miseria y la muerte penan con insistencia. La poesía de Gabriela Mistral posee un contacto muy real con la expresión folklórica y su sentimentalismo es afín al del pueblo que se manifiesta con religiosidad y ternura en las lánguidas necrologías de los diarios de provincia y en las animitas que aparecen a orillas de los caminos rurales.

Vivió los primeros años de su vida de educador en la pequeña aldea de "La Compañía" y ahí obtuvo libros de un amigo, don Bernardo Ossandón. En su biblioteca encontró, fuera de la Biblia, a Montaigne, a los novelistas rusos y quizá a algunos de los poetas chilenos menores que conducen hacia Max Jara. Su trágica concepción de la vida halló eco en los rusos y un acorde noble en las escrituras sagradas; lo cierto es que el acento de su verso revela el impacto de estas últimas. La poesía chilena tiene mucho que agradecerle y, especialmente, la rural. Ella robusteció el lenguaje poético y, sobre todo, sacó al poema de amor del invernadero. Con ella adquieren un nuevo vigor esos versos habitados por mujeres flácidas de "manos pálidas", "cálidas miradas", y "ojos como lagos en los cuales el alma desfallece".

Lo curioso es que fueron las poetisas las que vitalizaron esta clase de poemas en toda nuestra América. Ellas descorrieron el velo con que los cubría la tapujería burguesa novecentista. Muy especialmente las uruguayas y argentinas —todas criaturas paganas algo enamoradas del papel de "mujeres fatales"—. Si bien en su poesía existe un germen demoníaco, es también visible en su erotismo cierta limpia inocencia. Desean lograr para sus vidas una digna culminación en la maternidad. Sus versos son, en cierto senti-

do, sus ritos a los dioses de la fertilidad. Juana de Ibarbourou nos lo expresa claramente en los siguientes versos:

*Espera, no te duermas. Esta noche  
somos acaso la raíz suprema  
de donde debe germinar mañana  
el tronco nuevo de una nueva raza.*

La primera poesía de Gabriela Mistral habla también del amor:

*Dios no querrá que tú tengas  
sol si conmigo no marchas;  
Dios no querrá que tú bebas  
si yo no tiemblo en tus aguas;  
no consiente que tú duermas  
sino en mi trenza abuecada.*

Pero difiere de las uruguayas y argentinas en cuanto posee un espíritu hondamente religioso y, además, ella no busca un amante, llora al amante perdido y lo identifica con el hijo deseado.

Gabriela Mistral, como la mayoría de los poetas de origen rural, posee conciencia social, sólo que en ella se manifiesta de un modo distinto. Su dolor ante la triste condición humana en que vive su pueblo la lleva a cultivar el papel de maestra y, así como Neruda y Rokha se transforman en líderes políticos, ella se convierte en conductora, en pastora de los pobres y muy en particular de los niños. Luego su temperamento religioso la induce a identificar esta labor con la labor del profeta bíblico que busca forma de llevar a los suyos a la tierra prometida. Su amor por la palabra arcaica acentúa este aspecto de su actitud y, a la vez, nos la transforma en una madre a la antigua verdaderamente dedicada a sus hijos, a su noble oficio de modeladora de la infancia. Este sentido no desaparece de su poesía posterior donde, si, es posible obtener una idea más clara acerca de su pensamiento ante la vida. El in-

volucra un panteísmo romántico unido a un cristianismo ferviente. Todo en la naturaleza —el agua, el trigo, el sol— posee un poder maravilloso capaz de afectar íntimamente al ser; lo que se nos sugiere debido a que utiliza como símbolos, en su sentido tradicional, a estos elementos del campo, pero, a la vez, exhibe un universo en estado de gracia, cuya gloria y fuerza arranca del hecho de que es creación divina y reflejo de la divinidad.

Eso de que Gabriela Mistral haya cultivado inconscientemente su actitud de conductora o maestra crea cierta dificultad para el crítico, puesto que en la conciencia general su personalidad y su obra literaria son inseparables. Su estatura literaria se encuentra acrecentada por su estatura moral y social. Byron fué otro poeta que durante su vida impuso su personalidad y su obra conjuntamente y por eso las generaciones posteriores tuvieron que revalorizar su poesía y el resultado fué que Shelley y Keats ganaron estatura a expensas suyas. Algo semejante puede pasar con nuestra poetisa, pero, así como Byron, logrará mantener un sitio muy alto en la historia de las letras americanas.

(Continuará)