



GEOGRAFÍA POÉTICA DE CHILE

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez

RESUMEN:

Tal vez, podríamos imaginar que geografía y poesía no se relacionan entre sí. Parecieran pertenecer a ámbitos distintos: uno al externo y el otro al de la conciencia del hombre.

La geografía tiene que ver con la palabra que escribe el espacio telúrico y la poesía es la palabra que escribe el espacio de la página. Ambas cumplen una función similar: la de escribir.

La geografía poética relaciona el espacio físico de Chile con la interpretación y creación poético-lingüística que han hecho tres de nuestros grandes escritores del siglo XX: Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo Neruda.

Nos parece un método adecuado para incentivar a los alumnos a mirar nuestro entorno y acercarse a la poesía, en cuanto medio de expresión.

ABSTRACT:

Perhaps we might think that geography and poetry are unrelated concepts. They are part of different fields: the former, in outer surroundings; the latter, in the conscience of man.

Geography has to do with the word that writes about the telluric space, and poetry is the word written on the blank space of a page. Both fulfill a similar function: writing.

Poetic Geography relates Chile's physicality to the poetic-linguistic interpretation and creation done by three of our great writers of the 20th century: Pedro Prado, Gabriela Mistral, Pablo Neruda.

This seems to us an appropriate method to encourage students to watch our environment and to approach poetry as a means of expression.

Tibor Mende visualizó del siguiente modo la geografía de Chile: "Después de la creación del mundo, dice la Biblia, 'y acabó Dios en el día séptimo de toda su obra que había hecho'. Pero, lo que la Biblia no dice es que, en el momento preciso en que Dios se disponía a tomar un bien merecido descanso, un arcángel muy alterado, vino a avisarle que algo imprevisto ocurría en la creación: habían quedado pequeñas cantidades de todos los elementos empleados en las formación del mundo.

¿Qué hacer con todo eso? ¿Qué hacer con toda esa arena y esos hielos? ¿Qué hacer con los volcanes, los metales, los árboles, los ríos, el calor y el frío, los jardines y los desiertos, los trópicos y los témpanos, los fiordos y los valles? ¿Qué hacer con todos esos animales y todas esas flores? El Todopoderoso, justamente contrariado por semejante error de cálculo de parte de sus subordinados, y resuelto a no dejar turbar su reposo, ordenó al mensajero que lo arrojara todo, en un solo montón, a cualquier parte del extremo del mundo que acababa de crear. El arcángel deliberó con sus colegas de las falanges celestiales: en apresurado vuelo inspeccionaron el mundo. Después de un rápido cambio de ideas, decidieron que los Andes que formaba una barrera a lo largo del continente sudamericano, parecía corresponder, en cierta forma, al sitio designado por el Señor. Tomaron entonces todo lo que les quedaba y lo dejaron caer detrás de la enorme cadena de montañas. Fue así como, entre la Cordillera de los Andes y lo infinito del océano Pacífico, surgió una estrecha faja de tierra que contenía todos los elementos que habían servido para hacer el resto del mundo; y Dios dejó a sus criaturas favoritas el cuidado de reunirlos en un todo, capaz de formar un país y una nación." (Mende, Tibor, 1953, pp. 170-187).

Para ello, para formar este país y esta nación necesitamos de la palabra, que expresa y comunica. Dice Pablo Neruda: *"Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan ... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, rocío ... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema ... las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, ... Las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola ... Todo está en la palabra ... Tienen sombra, transparencia, peso plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces ... Son antiquísimas y recientes ... Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos ... A los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes ... el idioma. Salimos perdiendo ... Salimos ganando ... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro ... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo ... Nos dejaron las palabras."* (Neruda, Pablo, 1978, pp. 73-74).

No es de extrañar, entonces, que los escritores se sientan comprometidos con esta necesidad de expresar lingüísticamente un concepto de país en su totalidad geográfica, cultural y humana: una *"voluntad de arte"*. (Ibáñez Langlois, José Miguel, 1969, p. 118)

Pedro Prado, viajero incansable, recorre el país, entusiasmándose con la idea de revalorización de lo propio: *"Por lomajes y serranías abruptas, dominando a veces horizontes abiertos sobre valles brumosos; [...] por caminos llenos de barro, entre paredones ruinosos e interminables, con álamos tronchados y tristes que renuevan en el extremo de los muñones sus débiles varillajes; por anchos cauces profundos y estériles de ríos muertos; atravesando torrentes impetuosos y turbios que pulen piedras o cristalinos esteros que se deslizan silenciosos por blandos lechos de arena, entre árboles inquietos y sombríos; por todas partes, durante largos días, ha vagado Alsino"*. (Alsino, 1974, p. 53)

Destaca el hecho de que, aunque Prado se deleite en presentar detalles de zonas geográficas de Chile, la geografía siempre está vista a la distancia o manifestada en forma indirecta. Habla el escritor de una concreta realidad, pero vista desde esta perspectiva a la que hemos aludido: *"Allí donde el río Plomo recibe el agua de las quebradas de Las Siete Lagunas, en esa angosta abra de cordillera; cerca de las minas de Maltusado y del portillo del mismo nombre, paso solitario por el que sólo cruzan los contrabandistas de ganado argentino; no lejos de las primeras nieves y en lo alto de la única loma que, un año sí y el otro no, ostenta una pequeña sementera de trigo, entre unos duraznos torcidos y un saúco frondoso, hay un rancho de piedras techado de ramas y de latas viejas. [...]"*

Hacia el tajo por donde corre el Reinoso hay unos maitenes. En las frías mañanas, cuando la niebla, como un aliento de frío, sube y espesa, y va ocultando las serranías de la otra orilla, aquellos árboles solitarios se llenan de una trágica melancolía, porque parecen arraigar en el extremo último de la tierra, al borde del gran abismo. Y quien a esa hora así los contempla y así los siente, ve cómo ese agreste y remoto rincón cordillerano, firme de rocas y de silueta altiva, avanza contra la niebla insondable como si fuera la proa misma de la tierra. El río, abajo, olvidado, despeñándose, truena. Al oír su voz y sentir el viento que se levanta, sólo se piensa en el rasguído de invisibles olas desconocidas". (Ibidem, pp. 221-222)

En su creación literaria, Prado realza la **vertiente de lo natural** con su valor telúrico, pero visto desde un alma artística, original de lo chileno. Está la adhesión a lo vernacular y también a la expresión lingüística que lo trasciende. El poeta que anida en nuestro autor

intenta revelar que lo chileno no es exclusivamente un determinismo geográfico, sino una manera específica de ser y de participar en la existencia.

El amor por la tierra chilena tiene su origen en los dilatados viajes de Prado por el territorio nacional, que comienzan tras el fallecimiento del padre, en 1906. Canta las regiones que recorre, las dunas, los cerros, las flores y la multiplicidad de aspectos que configuran el paisaje nacional. De los mares chilotes brotan *Los pájaros errantes*; del campo de la zona central de mar a cordillera, su novela *Alsino*; de Viña del Mar, *Esta bella ciudad envenenada*.

El afán de recorrer el país lo llevó, en 1923, a Chañaral, en un viaje de reconocimiento de los minerales de Las Ánimas y Los Pozos: "*Le impacta y sobrecoje el ambiente y la soledad de esos desérticos entornos interiores*" (Alvarez Gómez, Oriel, 1991, p. 2). Su estancia en el mineral Las Ánimas, un pueblo desértico rodeado por el desierto, le inspiró un cuento "Pueblo muerto".

La misma línea de valoración de lo autóctono impulsa a Prado a escribir una historia imaginaria sobre la Isla de Pascua: la legendaria y poética novela *La reina de Rapa Nui*, donde narra, con gran sentido épico, la vida de un pueblo primitivo. La obra entrega una visión entre concreta e ideal de la geografía física y humana de la isla, resaltando su carácter adánico. Aunque pareciera que Prado nunca estuvo en la Isla, su novela es el producto de su gran entusiasmo geográfico y de su poderosa imaginación. Su realismo es tan convincente que diversos elementos que configuran el cosmos narrado revelan un notable conocimiento de la Isla.

El espacio geográfico –físico, humano– se constituye en elemento estructurante del mundo poético pradiano, como puede advertirse en su novela *Alsino*. Los primeros capítulos crean una horizontalidad que se va limitando y densificando: la naturaleza está manifestada en *dunas, mar, luna, niebla, lago, arena, vegetación –boldo–, animales –huillines–, aves –flamencos, pidenes–* (*Alsino*, 1974, pp. 7-10); y en esa extensión nominalmente reconocible, por el nombre de plantas, animales y aves propios del paisaje chileno, mejor aún del sur, resuena el hacer del hombre en una "*miseria aldea de pescadores y labriegos*", con habitantes ingenuos y supersticiosos que creen en el "*Señor de los Infiernos*" (Ibídem, p. 9), pero que también pueden soñar con volar.

La poesía genera el puente entre lo visto y lo intuido, entre dos realidades: la sensible y la inteligible. De acuerdo con esta perspectiva analógica, busca Pedro Prado hacer posible una obra que le permita salir del límite individual, no para entrar en los otros yos, semejante al propio yo, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra: *silvestres florecillas, rincón de tierra, tallos verdes, desconocida yerba de este campo, débil brote de un rugoso leño ...*

Esta inquietud lo impele a transmitir a los jóvenes estudiantes su propia problemática con el fin de generar en ellos un cambio que los induzca a valorar lo autóctono: "*Yo no sé si existe algún país que desconozca y olvide más que Chile a los bellos tesoros que representan los árboles. [...] En Londres, según he oído decir, existe una alameda centenaria de araucarias chilenas. Aquí ¿dónde la hallaríamos? [...] Por mis propias manos he plantado, en el Parque Centenario, peumos y boldos. Pero es tan escasa la destinada a los árboles chilenos que, al lado de los extranjeros que todos conocen, es, ¡oh, ironía! la sección exótica*". (Prado, Pedro, 1981, pp. 46-48)

Prado observa largo tiempo experiencias repetidas en las cuales intuye que el movimiento de los elementos de la naturaleza se basa en la continuidad temporal, es decir, en la renovación cíclica. La naturaleza, el entorno primario y fundamental del hombre, impone

dinamismo armónico a un gran número de sus manifestaciones: la expresión de fenómenos naturales, como el movimiento del mar, los eclipses, la salida y puesta del sol, la sucesión del día y la noche, el desplazamiento de los pájaros reproduce el ritmo cósmico.

La observación le revela al hombre una vía para la interpretación del misterio humano, en la que el ritmo le manifiesta el sentido de permanencia en el cambio, el orden frente al caos:

"Trabajábamos callados, porque la tarde entraba en nosotros y en el agua entumecida [...]

En el lejano horizonte del sur, lila y brumoso, alguien distinguió una banda de pájaros [...]

Rítmicamente volaban y volaban unos tras los otros, huyendo del invierno hacia los mares y las tierras del norte.

La peregrinación interminable, lanzando sus breves y rudos cantos, cruzaba, en un arco sonoro, de uno a otro horizonte. [...]

Hojas a merced del viento, la noche los dispersaría.

Mas no; la noche, que hace de todas las cosas una informe oscuridad, nada podía sobre ellos. Los pájaros incansables volaban cantando, y si el vuelo los llevaba lejos, el canto los mantenía unidos. [...]

En tanto, en la balandra, como pájaros extraviados, los corazones de los pescadores aleteaban de inquietud y de deseo.

Inconsciente, tembloroso, llevado por la fiebre y seguro de mi deber para con mis taciturnos compañeros, de pie sobre la borda, uní mi voz al coro de los pájaros errantes."

(*Los pájaros errantes*, 1960, pp. 9-12)

La observación del vuelo y canto de los pájaros le revela al hablante una vía para la interpretación del misterio humano, en la que el ritmo le manifiesta el sentido de permanencia en el cambio, el orden frente al caos. Se produce una consonancia análoga entre el Yo lírico, su conciencia y la naturaleza. Es un ritmo de vitalidad común que aúna Yo-Naturaleza, impregnados del mismo elemento vivificador. Ellos cumplen con el ritmo natural de desplazamiento y con la ley del destino previamente fijado, con la direccionalidad del tiempo de existir. El canto de las aves es elemental y sube a la garganta desde los abismos de la inconsciencia y del instinto.

La **imagen** comunica al poeta con el alma del mundo. La imaginación resulta, así, fuente de conocimiento, depositaria de una verdad del universo, de un secreto, que el poeta desde su intimidad, exterioriza a través de la palabra:

"Arena alada de las dunas leves
que ahogas a sembrados y labranzas,
cuando nadie imagina que te mueves,
como el olvido, sin cesar, avanzas.

Rodando siempre, siempre, no descansas;
y en silencioso cántico te atreves
a sepultar campiñas y esperanzas,
y llanto y lluvia, por igual, embebes.

¡Oh desierto de cálida ceniza!,
de la pasión del mar y de la tierra;
el grande amor de lo imposible encierra

tu vuelo de colinas en la brisa.
Unión sólo alcanzada en amarguras,
tierra que andas, oleaje que perduras."

(*Otoño en las dunas*, 1940, p. 9)

El conocimiento poético de la realidad es, para Prado, disolución de lo compacto del mundo para percibir lo infinitamente minúsculo, leve, móvil: "*arena alada*", "*dunas leves*", y, en otros momentos, "*espuma fugaz*", "*viento invisible*", "*vilano*".

El verso inicial –"*Arena alada de las dunas leves*"– entrega una imagen visual de dinamismo a través de dos sintagmas nominales que constituyen un paralelismo sintáctico y semántico: "*arena alada*"–"*dunas leves*". Aluden a la misma idea: la arena vuela –la duna no pesa. La arena es ingrávida, carece de consistencia y puede desintegrarse; simultáneamente, sugiere la posibilidad de volar, de ser volátil, vagabunda y errante. Lo mismo pasa con la duna.

Los símbolos del poema nos hacen sentir la angustia del hablante pradiano, pero, a la vez, nos elevan sobre ella y, por ende, nos permiten comprenderla mejor. Está la geografía característica de los cerros-dunas de la costa central de Chile, específicamente de la zona de Concón; y la alusión a una realidad metafórica más amplia que tiene que ver con el dinamismo, con el cambio de las cosas del mundo: desde las más concretas a las más espirituales.

En el soneto se utiliza el endecasílabo al modo de Garcilaso de la Vega, pero lo que en éste es nostalgia temblorosa, en Prado se transforma en observación concreta del paisaje costino central chileno. Por ello, en ningún momento el texto se aparta de la idea de la amenaza que la "*arena alada de las dunas leves*" significa para "*sembrados y labranzas*".

Prado intuye el conocimiento del todo y en su obra describe minuciosamente el mundo, con la convicción de expresar el secreto de la vida, aún cuando cada uno deba emprender, por sí mismo, el viaje por la existencia y descubrir su propio sentido:

"¿Qué dicen los signos
del viento en la arena?"

(*El llamado del mundo*, 1971, pp. 57-59)

Ante el enigma del cosmos, el autor intuye una unidad primigenia que se manifiesta en la creación toda. En contacto con la naturaleza, descubre un himno que espera ser expresado en canto; en la arena descubre un significado, un signo que interpreta: "Los pájaros errantes" y "Las dunas", respectivamente.

Prado ama su tierra, siente el paisaje en su interioridad y en él proyecta su estado anímico. Imaginamos al poeta afincado en su solar, mira el entorno y se mira mirando para interiorizarse en busca de un interlocutor trascendente, absoluto y eterno. A la introspección sigue el recordar; a la experiencia real, las posibilidades que le brindan el soñar y el imaginar.

Como todo artista auténtico, Prado se proyecta en su entorno en cuanto poseedor del secreto don de sentir "*el llamado del mundo*". Desarrolla la capacidad de mirar e interiorizarse en las cosas, darles vida a través de la **palabra** para hacer que los objetos inexpresivos,

impenetrables y silenciosos se muestran con su alma de hombre, en la más profunda intimidad.

Busca siempre en su relación con el entorno, ir más allá de la simple materialidad hasta penetrar en el universo del espíritu humano: mira y al mirar descubre el paisaje:

“Sendas, lomajes, cielos, nubes, viento;
sólo el temblor del pasto y su gemido;
la tarde herida en su recogimiento,
siente el azote, escucha el alarido.

Sólo el canto de un pájaro perdido
elevándose apenas un momento,
y el vendaval que lanza su rugido,
enemigo del vuelo y del lamento.

Veo la soledad que combatida
queda en la gracia del callar turbada.
Oculta su tristeza, mas va herida;

morir se siente de invisible espada;
se desangra en la tarde confundida
de vano polvo, por amar, cegada...”

(*Esta bella ciudad envenenada*, 1945, p. 42)

Juntamente con mirar proyecta su interioridad “herida”, como la “tarde” y escucha la voz de las cosas, “el llamado del mundo”: el temblor, el gemido, el alarido, *in crescendo*, que es su propio sentimiento de soledad. Lo otro, que se revela en su materialidad como tierra, cielo, nube, viento, árbol, transparente una cosmogonía, la lucha eterna de lo disímil y del cambio.

En *Alsino*, está la naturaleza chilena, pero también se manifiestan las raíces ancestrales del personaje, llegan hasta su muerte y siguen indefinidamente, porque las cenizas de Alsino han quedado disueltas para siempre en el aire, “deshechas hasta lo insoportable”, “fundidas en el aire invisible y vagabundo” (*Alsino*, 1974, p. 265), de tal manera que el personaje se hace uno con el espacio y cuantos compartimos su ámbito, participamos de su idealidad y de su sueño.

Más allá del dolor y de la amenaza de una naturaleza extraña, Prado generó el vínculo. Para ello, necesitó la libertad que ofrecía la creación artística. Al establecer el vínculo, el poeta intentó superar, en alguna medida, el sentimiento de desarraigo, de desarraigo, de orfandad. Debíó, por tanto, trascender los propios límites e ir más allá de la simple percepción de un realismo objetivo y externo hacia la orfandad del hombre. Para redimir la separatividad esencial, fue necesario proyectar el espíritu humano a la creación toda, llegar al alma de las cosas. Los cerros-dunas de la zona central del país no se describen en cuanto copia exacta de lo externo ni se idealizan hasta tornarse irreconocibles, se transfiguran al atenuarse su materialidad. Así, Prado al proyectar su propio sentido de orfandad, disolvió el paisaje concreto en un ambiente que fue, simultáneamente, real-mágico-poético-simbólico. En el caso de la “arena alada” es, precisamente, ésta la que quita consistencia, peso y concreción al paisaje, simbolizando otra realidad que trasciende lo simplemente fenoménico. La duna se percibe como símbolo de nuestro destino transitorio y temporal, de nuestra vida arrebatada por el movimiento.

Arturo Torres Rioseco manifiesta que “no puede prescindir del paisaje”, de “esa sensación de misterio que se desprende del hombre en contemplación de una naturaleza demasiado imponente” que “ha engendrado una especie de panteísmo místico” (Torres Rioseco, Arturo, 1939, pp. 337-339). Antes que la interpretación intelectual de la realidad, antes que la producción de un paisaje culturalmente dado, Prado nombró a los vegetales y aves silvestres chilenos: las parras, las espigas, el laurel, el zumo de naranjas, el viejo sauce, las pataguas, los chincoles, las palomas, las perdices, las becasinas, los chercanes. Hizo un reconocimiento de lo propio: Chile, su naturaleza, lo rural, lo campesino, el paisaje, la flora y la fauna. No necesitó ir a otros mundos, lejanos y exóticos; para él, la poesía residía en las cosas simples, que lo circundaban, en los rasgos genuinos, en los elementos propios del ámbito chileno, en la atmósfera de lo campesino. En *Alsino*, visualizamos esa pobre caleta acorralada por las dunas que recorren las playas vecinas al desagadero de la laguna de Vichuquén, en Curicó; la Huerta del Mataquito, la caleta de Iloca, las salinas de Boyecura y Bocalemu, la aldea de Alcántara.

A Prado no le interesó una descripción realista en sí; fue desentrañando “la significación esencial” para subordinar el paisaje “a los problemas humanos” (Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo, 1952, p. 59). El hombre fue el centro de su literatura. No entregó detalles de zonas geográficas y personajes característicos de Chile, los configuró mediatizados por la conciencia del Yo creador, tamizados por su espíritu, manifestados en forma indirecta, metafórica, analógica: las costas de la zona central son las “playas de mi otoño caudaloso, de ardiente cielo y soledad marina”; las dunas, “la arena alada”; la flor del cardo, el vilano que nació “alado por la cruel tortura de tanta espina”; la llovizna de otoño, las “lágrimas” de las hojas. (*Otoño en las dunas*, 1940, pp. 9-11-19-23)

Pasemos, ahora a **Gabriela Mistral**, quien ha descrito con gran comprensión y sensibilidad el paisaje siempre cambiante de Chile: “Algo como una síntesis del planeta se cumple en la geografía de Chile. Empieza en el desierto que es comenzar con la esterilidad que no quiere hombre; se humaniza en los valles de la zona de transición; se hace hogar pleno para la vida en la zona del agro absoluto; toma una heroica hermosura forestal en el remate del continente como para acabarlo dignamente y se desmenuza al fin, ofreciendo a medias la vida y la muerte en un mar que vacila entre su dicha líquida y su dicha [...] del hielo eterno...” (“Panorama y color de Chile”, de Gabriela Mistral, cit. por Tibor Mende, 1957, p. 108)

La segunda zona que comienza “ya en el final de Atacama” es la “zona de transición que cubre Coquimbo, Valparaíso y Aconcagua” (*Anales*, 1957, p. 296). Es la “Zona de los Valles Transversales”, “porque en ella el desierto cede, con valles, todavía pequeños, pero ya muy fértiles, el de Huasco, el de Elqui y el de Aconcagua. [...] Este es mi región y lo digo con particular mimo, porque soy [...] una regionalista de mirada y de entendimiento, una enamorada de la patria chiquita, que sirve y aúpa a la grande.” (Ibidem, p. 296). Tras sus palabras, se descubre su patria, su tierra, el espacio natal, iluminado por la palabra creativa de formas y creadora de mundos.

“He andado mucha tierra y estimado como pocos los pueblos extraños. Pero escribiendo, o viviendo, las imágenes nuevas me nacen siempre sobre el subsuelo de la infancia; la comparación, sin la cual no hay pensamiento, sigue usando sonidos, visiones y hasta olores de infancia, y soy rematadamente una criatura regional...” (Ibidem, p. 296). Y sintetiza: “Yo no puedo llevar otros ojos que los que me regó la luz del Valle de Elqui.”

El “subsuelo de la infancia” es el valle de Elqui, “casi un tajo en la montaña” (Ibidem, p. 296), un valle estrecho “ceñido de cien montañas o de más”.

En oposición al Valle de Elqui, calor, sol, viñas, hombres morenos y curtidos por el sol, surgen los “*paisajes de la Patagonia*”, los cuales conoció la autora cuando vivió en Punta Arenas:

“La tierra a la que vine no tiene primavera:
tiene su noche larga que cual madre me esconde. [...] Y en la llanura blanca, de horizonte infinito, miro morir inmensos ocasos dolorosos. [...] Los barcos cuyas velas blanquean en el puerto vienen de tierras donde no están los que son míos; sus hombres de ojos claros no conocen mis ríos; y traen frutos pálidos, sin la luz de mis huertos. [...] Hablan extrañas lenguas y no la conmovida lengua que en tierra de oro mi vieja madre canta. Miro bajar la nieve como el polvo en la huesa; [...] y por no enloquecer no cuento los instantes, porque la noche larga ahora tan sólo empieza.”

(“Desolación”, *Poesías Completas*, 1958, pp. 123-124)

El poema manifiesta, poéticamente, el espacio geográfico de Punta Arenas, en el extremo más austral del territorio chileno, un ámbito físico y humano antagónico con el anterior, el del Valle de Elqui. La extrañeza es provocada tanto por la visión del espacio: la carencia de un sol álgido, la llegada de la noche larga que sume durante el período invernal, la claridad vital del día, la presencia del color blanco de la nieve, en vez del verde del valle originario; como por la imagen de hombres que la hablante no reconoce en cuanto coterráneos suyos: piel y ojos claros; no una piel morena, curtida por el sol, y ojos oscuros, que hablan una lengua desconocida que la incomunica, en lugar de la propia, que conmueve al oírla y que recuerda lo ancestral, a la madre y al valle natal.

La naturaleza, para Gabriela Mistral, es un medio, el puente, a través del cual el hombre accede a la otredad que, al revelársele, se le convierte en su propia mismidad. Por ello, la naturaleza, el sentimiento de lo telúrico, ancestral, genuino, primordial, se convierte en el fundamento que puede entregar al hombre el sentido de la vida verdadera:

“esta mujer que de loca
trueca y yerra los senderos,
porque todo lo ha olvidado,
menos un valle y un pueblo.
El valle lo mientan Elqui
Y Montegrande mi dueño.”

(*Poema de Chile*, 1967, p. 9)

“Un río suena siempre cerca.
Ha cuarenta años que lo siento.
Es canturía de mi sangre
o bien un ritmo que me dieron.
O el río Elqui de mi infancia
que me repecho y me vadeo.
Nunca lo pierdo; pecho a pecho,
como dos niños, nos tenemos.”

(“Cosas”, *Tala*, 1958, p. 525)

En el primer texto, la imagen siempre presente vincula a la hablante con su origen, su infancia, su espacio ancestral, el valle de *Elqui* y el pueblo de *Monte grande*. En el segundo, la visión interiorizada del río apunta al sonido, metáfora de vida, y ausencia del silencio vacío de significado. El vocablo *canturía* aúna canto-río-ría-vía-vida, simbolizando el canto de la vida. Por tanto, el río: sonido, voz, ritmo y alegría: es su propio e íntimo canto de la vida.

En otro poema “Beber”, el elemento agua es materia primigenia y símbolo que mueve la más íntima emotividad del hablante y provoca un vivo sentimiento de nostalgia de su tierra natal:

“En el Valle del Río Blanco
 en donde nace el Aconcagua,
 llegué a beber, salté a beber
 en el fute de una cascada,
 que caía crinada y dura
 y se rompía yerta y blanca.
 Pegué mi boca al hervidero,
 y me quemaba el agua santa,
 y tres días sangró mi boca
 de aquel sorbo del Aconcagua. [...]
 A la casa de mis niñeces
 mi madre me llevaba el agua [...]
 Todavía yo tengo el valle,
 tengo mi sed y su mirada.”

(“Beber”, *Tala*, 1958, p. 517)

El agua se relaciona con el origen, con el lugar de nacimiento del río, con la fuente desde la cual emana la vida (*donde nace el Aconcagua*). Atreverse a dar el salto significa abrirse al reconocimiento de lo otro, desechar lo extraño y enajenante, lo cual se logra a través del agua fría que, por su calidad de helada, metafóricamente, quema. De aquí que descienda, similar a un látigo (*fute*), *crinada y dura*; y, en un gesto de purificación, vincule los contrarios: agua y fuego (*quemaba el agua santa*). La purificación implica la catarsis, el dolor, para, una vez superado éste, volver a sentir la vida pura, auténtica, original: *tengo el valle, tengo mi sed y su mirada*. La trilogía aúna el espacio protector de la infancia, su propia pasión por la vida y la imagen tutelar de la madre. El tiempo, los años, el transcurrir, se hace **espacio** en el interior de la conciencia.

La naturaleza no es sólo espacio, más bien responde a un profundo sentimiento religioso, a una necesidad de encontrar una presencia que la sostenga, no sólo en lo externo, sino en su propio mundo interior. Es, por tanto, una naturaleza trascendente, reveladora de verdades ocultas e ignoradas por el hombre. La necesidad de Absoluto que la impulsa en todo quehacer de su existencia lleva a la artista a un sentimiento religioso del cosmos, a una relación viva entre el hablante y la naturaleza:

“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."

(“Montañas mías”, *Poema de Chile*, 1967, p. 37)

La Cordillera aparece, entonces, como figura tutelar, capaz de restaurar el vínculo y señalar el verdadero camino del hombre chileno:

“Cordillera de los Andes,
 Madre yacente y Madre que anda”

(“Cordillera”, *Tala*, 1958, pp. 463-469)

El tema de Chile se manifiesta en cuanto nostalgia de un ámbito propio que, como una interiorizada presencia vivificante, siempre sostiene a la existencia del hablante. Los poemas de este tipo recuerdan el valle de Elqui, el espacio acogedor de la niñez que nunca se pierde: “Yo no puedo llevar otros ojos que los que me regó la luz del valle de Elqui; yo tengo un olfato sacado de esas viñas y esos higuerales y hasta mi tacto salió de aquellos cerros [...], y estoy segura que se me han quedado casi puros mis gestos de allá [...] Por eso me sonrío con la boca, y me río con mis adentros cuando leo y oigo la noticia de mi descastamiento”. (Cit. por Santelices, Isauro, 1972)

Poema de Chile recrea una naturaleza autóctona y trascendente, reveladora de la identidad nacional y, al mismo tiempo, continental. El hablante con voz femenina, Gabriela-Lucila, a medida que recorre su tierra natal, su tierra-madre le señala a un compañero de viaje, un indiecito atacameño, el verdadero camino del hombre chileno-americano:

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

(“Despedida”, *Poema de Chile*, 1967, p. 243)

Gabriela Mistral, en su geografía poética, delinea un viaje por su propia interioridad y por el territorio de Chile, mostrado éste en su aspecto más escondido, en el de la verdadera realidad que no se muestra a todos, sólo a aquéllos que tienen la visión; es decir, aquéllos que desarrollan la posibilidad de ver más allá de la apariencia externa de las cosas que, como un velo, las recubre.

De **Pablo Neruda**, hemos seleccionado ciertas imágenes fundamentales, evocaciones geográficas de la niñez, que recrean espacios poéticos plenos de hondo significado, y que

sostienen a la existencia en su temporalidad, conectada a un ámbito telúrico externo y profundamente personal:

* **La lluvia:** “Comenzaré por decir, sobre los días y años de mi infancia que mi único personaje inolvidable fue la lluvia. La gran lluvia austral que cae como una catarata del Polo, desde los cielos del Cabo de Hornos, hasta la frontera. En esta frontera de mi patria nació a la vida, a la tierra, a la poesía y a la lluvia.” (*Confieso que he vivido*, 1978, p. 13). Neruda crece tocado por este personaje inolvidable: la lluvia que, sin término, caía desde un cielo gris.

* **El espacio natal:**

“Nació un hombre
entre muchos
que nacieron,
vivió entre muchos hombres
que vivieron,
y esto no tiene historia
sino tierra,
tierra central de Chile, donde
las viñas encresparon sus cabelleras verdes. [...] Parral se llama el sitio del que nació en invierno.
Y de allí soy, de aquel Parral de tierra temblorosa, tierra cargada de uvas que nacieron desde mi madre muerta.”

(“Nacimiento”, *Memorial de Isla Negra*, 1972, pp. 9-11)

* **El espacio de adopción:**

“No sé cuándo llegamos a Temuco.
Fue impreciso nacer y fue tardío
nacer de veras, lento, [...] Del pecho polvoriento de mi patria me llevaron sin habla hasta la lluvia de la Araucanía.
Las tablas de la casa olían a bosque, a selva pura.
Desde entonces mi amor fue maderero
y lo que toco se convierte en bosque. [...] Del hacha y de la lluvia fue creciendo la ciudad maderera recién cortada como nueva estrella con gotas de resina, y el serrucho y la sierra se amaban noche y día cantando,

trabajando, y ese sonido agudo de cigarra
 levantando un lamento
 en la obstinada soledad, regresa
 al propio canto mío:
 mi corazón sigue cortando el bosque,
 cantando con las sierras en la lluvia,
 moliendo frío y aserrín y aroma.”

(“Primer viaje”, *Ibíd.*, pp. 12-13)

*** La naturaleza:**

“La gran frontera. Desde
 el Bío Bío
 hasta Reloncaví, pasando
 por Renaico, Selva Oscura,
 Pillanlelbum, Lautaro,
 y más allá los huevos de perdices,
 los densos musgos de la selva,
 las hojas en el humus,
 transparentes [...]

 los hallazgos
 del bosque,
 el extravío
 bajo
 la bóveda, la nave,
 la tiniebla del bosque,
 sin rumbo,
 pequeñísimo, cargado de alimañas,
 de frutos, de plumajes,
 voy perdido
 en la más oscura
 entraña de lo verde”

(“La tierra austral”, *Ibíd.*, pp. 21-22)

*** Los lugares de la infancia.** A los quince años, pudo conocer el mar. El viaje se hacía en tren desde Temuco a Carahue. “*El tren cruzaba inmensas extensiones deshabitadas sin cultivos, cruzaba los bosques vírgenes*” (*Confieso que he vivido*, 1978, p. 23). Las estaciones por las que el tren pasaba sentía Neruda que tenían nombres con aroma de plantas salvajes que cautivaban al pronunciar sus sílabas (Labranza, Boroa, Ranquilco). El tren llegaba a la ciudad fluvial de Carahue y luego en vapor bajaban por el río Imperial, un río ancho, desconocido, entre riberas montañosas, hasta la ciudad de Bajo Imperial, que sólo era “*una hilera de casas de techos colorados*” (*Ibíd.*, p. 24), situada frente al río.

*** El mar.** Desde Nueva Imperial, a la distancia sonaba el mar como un trueno marino y Neruda siente que el oleaje entraba a su existencia: “*Cuando estuve por primera vez frente al océano quedé sobrecogido. Allí entre dos grandes cerros (el Huilque y el Maule) se desarrollaba la furia del gran mar. No sólo eran las inmensas olas nevadas que se levantaban a muchos metros sobre nuestras cabezas, sino un estruendo de corazón colosal, la palpitación del universo.*” (*Ibíd.*, p. 25)

* *El vínculo*. El tiempo empezó a transcurrir “entre los amargos inviernos de Temuco y el misterioso estío de la costa” (Ibídem, p. 27). Fue creciendo en misteriosa comunicación con “los vegetales enmarañados, el silencio o el sonido de los pájaros selváticos, el estallido súbito de un árbol florido, cubierto con un traje escarlata como un inmenso arzobispo de las montañas, o nevado por una batalla de flores desconocidas” (Ibídem, p. 27):

“Estoy solo
 en las selvas natales,
 en la profusa
 y negra Araucanía. [...]
 Suena y se calla el bosque:
 se calla cuando escucho,
 suena cuando me duermo,
 entierro
 los fatigados pies
 en el detritus
 de viejas flores, en las defunciones
 de aves, hojas y frutos,
 ciego, desesperado,
 hasta que un punto brilla:
 es una casa.

Estoy vivo de nuevo.
 Pero, solo de entonces,
 de los pasos perdidos,
 de la confusa soledad, del miedo,
 de las enredaderas,
 del cataclismo verde, sin salida
 volví con el secreto:
 sólo entonces y allí pude saberlo,
 en la escarpada orilla de la fiebre,
 allí, en la luz sombría,
 se decidió mi pacto
 con la tierra.”

(“La tierra austral”, *Memorial de Isla Negra*, 1972, pp. 22-23)

Principió, entonces, por playas sin fin y por agrestes montes, una comunicación entre su propia alma, su poesía y la tierra más enmarañada y solitaria del mundo. Esta unión, revelación, encuentro, reconocimiento de lo otro, comunicación entre la intimidad más profunda y el espacio externo, fundamental y primigenio, continuó existiendo, a partir del momento del misterioso pacto, y se mantuvo a lo largo de la vida de Neruda:

“...Bajo los volcanes, junto a los ventisqueros, entre los grandes lagos, el fragante, el silencioso, el enmarañado bosque chileno... Se hunden los pies en el follaje muerto, crepitó una rama quebradiza, los gigantes raulies levantan su encrespada estatura, un pájaro de la selva fría cruza, aletea, se detiene entre los sombríos ramajes. Y luego desde su escondite suena como un oboe... Me entra por las narices hasta el alma el aroma salvaje del laurel, el aroma oscuro del boldo... El ciprés de las Guaitecas intercepta mi paso... Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas... Tropiezo en una piedra, escarbo la cavidad descubierta, una inmensa araña de cabellera roja me mira con ojos fijos, inmóvil, grande como un cangrejo... Al pasar cruzo un bosque de helechos mucho más alto que mi persona: se me dejan caer en la cara sesenta lágrimas desde sus verdes ojos fríos, y detrás de

mí quedan por mucho tiempo temblando sus abanicos... Una barranca; bajo el agua transparente se desliza sobre el granito y el jaspe... Vuela una mariposa pura como un limón, danzando entre el agua y la luz... A mi lado me saludan con sus cabecitas amarillas las infinitas calceolarias... En la altura, como gotas arteriales de la selva mágica se cimbran los copihues rojos... El copihue rojo es la flor de la sangre, el copihue blanco es la flor de la nieve... En un temblor de hojas atravesó el silencio la velocidad de un zorro, pero el silencio es la ley de estos follajes... Apenas el grito lejano de un animal confuso... La intersección penetrante de un pájaro escondido... El universo vegetal susurra apenas hasta que una tempestad ponga en acción toda la música terrestre.

Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta.

De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo."

("El bosque chileno", *Confieso que he vivido*, 1978, pp. 11-12)

Así como los poetas, Pedro Prado, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, originarios, por nacimiento o por adopción, respectivamente, del centro del país, Santiago; del norte, el Valle de Elqui; y, del sur, Temuco, aprendieron a generar el vínculo con la tierra y supieron recrear y revelar, poéticamente, hecha palabra, su geografía chilena. A nosotros, los lectores, nos corresponde descubrir y comunicar estos espacios y estas imágenes y dar a conocer nuestra poesía, nuestros poetas y nuestra geografía: Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Gómez, Oriel (1991): "Pedro Prado y su cuento 'El pueblo muerto' " en *Atacama*. Copiapó, 3 de febrero.
- Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo (1952): "Pedro Prado, un clásico de América", separata de *Atenea* N° 321 a 324, marzo, abril, mayo y junio. Santiago, Nascimento.
- Ibáñez Langlois, José Miguel (1969): *La creación poética*. Santiago, Universitaria.
- Mende, Tibor (1953): "Chile" en *América latina entra en escena*, Editorial del Pacífico.
- Mistral, Gabriela (1932): "Pedro Prado, escritor chileno" en *La Nación de Buenos Aires*, 12 de junio.
- Mistral, Gabriela (1957): "Breve descripción de Chile" en *Anales* N° 106. Santiago, Universidad de Chile, pp. 293-299.
- Mistral, Gabriela (1967): *Poema de Chile*. Santiago, Pomaire.
- Neruda, Pablo (1972): *Memorial de Isla Negra*. Buenos Aires, Losada.
- Neruda, Pablo (1978): *Confieso que he vivido*. Buenos Aires, Losada.
- Prado, Pedro (1940): *Otoño en las dunas*. Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro (1945): *Esta bella ciudad envenenada*. Santiago, Universitaria.
- Prado, Pedro (1960): *Los pájaros errantes*. Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro (1971): "El llamado del mundo" en *El llamado del mundo*. Santiago, Universitaria, pp. 43-91.
- Prado, Pedro (1974): *Alsino*. Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro (1981): *La reina de Rapa Nui*. Santiago, Andrés Bello.
- Prado, Pedro (1981): *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía*. Santiago, Nascimento.
- Santelices, Isauro (1972): *Mi encuentro con Gabriela Mistral. 1952-1957*. Santiago, Editorial del Pacífico.
- Torres Rioseco, Arturo (1939): *Novelistas contemporáneos de América*. Santiago, Nascimento, pp. 337-380.