



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Gabriela Mistral, Ternura: poesía de salvación

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Gabriela Mistral, Ternura: poesía de salvación / S.Lafuente. - In: ANNALI DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA. UNIVERSITÀ DI SIENA. - ISSN 0392-9345. - STAMPA. - VII:(1987), pp. 155-178.

Availability:

This version is available at: 2158/779694 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

SILVIA LAFUENTE

GABRIELA MISTRAL
TERNURA: POESÍA DE SALVACIÓN



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMLXXXVII

Estratto da:

ANNALI
DELLA FACOLTÀ
DI LETTERE E FILOSOFIA

UNIVERSITÀ DI SIENA

Vol. VII - 1986

SILVIA LAFUENTE

GABRIELA MISTRAL
TERNURA: POESÍA DE SALVACIÓN

1. *En busca de una creencia*

Cuando Gabriela Mistral define a Martí como « una voz autónoma levantándose desde un coro de voces repetidoras »¹ está caracterizando, en cierto modo, su propio acento poético. La originalidad consiste en aspirar a ser un escritor « que procede de sí mismo » y, en parte, consigue ver logrados sus propósitos. Decimos en parte porque « el Adán literario, sobre el cual nadie ha puesto la mano, ya no existe a estas alturas del tiempo ».²

El tono novedoso de su obra la hace permanecer ajena a toda escuela literaria o, por lo menos, dificulta su ubicación dentro de los grandes movimientos contemporáneos. Este aislamiento ha confundido a gran parte de la crítica mistraliana, que no ha sabido encontrar razones de esta originalidad sino en parámetros estrechamente biográficos, cuando non la ha asimilado a la global e indiferenciada categoría de la poesía femenina hispanoamericana.

No es nuestro propósito forzar la ubicación de la autora en una determinada tendencia literaria o tratar de dar explicaciones impresionistas y biográficas de su obra; preferimos, más bien, sobrepasar el ámbito individual buscando en el contexto histórico la caracterización de la cosmovisión espiritual mistraliana.³

La crisis general que se evidencia en Hispanoamérica a fines del siglo XIX y principios del XX, ligada a radicales transformaciones

¹ G. MISTRAL, *Materias*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria 1978, p. 279.

² *Ibidem*, p. 279.

³ Véase al respecto M. C. TAYLOR, *Gabriela Mistral's religious sensibility*, trad. esp. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, Madrid, Gredos 1975.

políticas y económicas y al desgaste de los principios filosóficos y religiosos, origina un estado de incertidumbre, inseguridad y pesimismo. Era natural, en consecuencia, que se produjera una reacción centrada en lo que Rodó define como « el ansia de creer, que es casi una creencia ».⁴

En este contexto el libro *Ariel*, en su mensaje filosófico poético, rescata los valores de la espiritualidad contra el utilitarismo y la falta de ideales del positivismo. Los valores de la cultura clásica y cristiana, que guiarán el desarrollo del arte y del espíritu, se oponen a la filosofía mecanicista y determinista.

El espiritualismo aparece más bien como expresión de una creencia, de una vocación trascendente, de una voluntad de conocimiento de la vida espiritual que como una clara exigencia de valores filosóficos definidos. Amado Nervo, ese « místico dolorido y severo » como lo llamó Gabriela, fue la figura más representativa de esta tendencia espiritual.

Esta sensibilidad dominante abrió las puertas a una búsqueda filosófica religiosa de Dios, del universo, de la vida y de la muerte que desemboca en la teosofía y el budismo principalmente. Annie Besant, Charles Leadbeater, M. Blavatsky, Sinnet y otros, son unas de las tantas figuras de la teosofía, cuyos libros circulan frecuentemente en el ambiente cultural de principios de siglo.⁵ Afirman la naturaleza racional de la religión. Valorizan el estudio y la investigación de todas las religiones. El propósito de estos sostenedores de la teosofía era descubrir, más que los principios dogmáticos de estas religiones, el sentido último, la sabiduría que las mismas encierran, « la verdad lírica de la religión » como afirma Jaime Concha. Esta forma de sincretismo religioso no excluye ciertamente el espiritualismo cristiano — pensemos en la valoración bergsoniana de la mística cristiana — que se presenta como una de los tantas vías posibles para la explicación de la vida espiritual. La poesía de Nervo, por ejemplo, se centra justamente en la búsqueda de la reconciliación del Dios cristiano y del espíritu universal. En este marco de creencias es donde encontramos la matriz del eclecticismo religioso mistraliano.⁶

⁴ AA.VV., *El Modernismo*, Madrid, Taurus 1981, p. 85.

⁵ Gabriela mantendrá una activa correspondencia con Annie Besant. Sobre esta relación véase M. C. TAYLOR, *op. cit.*, p. 143.

⁶ Octavio Paz ve el mismo problema del sincretismo religioso a través del concepto de analogía. Así como el ritmo poético « no es sino la manifestación del ritmo universal » de la misma manera Cristo, como lo expresan algunas poesías de

Otra característica del espiritualismo de la época es la exclusión de los principios teológicos dogmáticos. El hombre busca a Dios dentro de sí mismo, libre de todo dogmatismo formal, exaltando la vida interior en contraposición con lo material y contingente.⁷ Lo religioso, desde la perspectiva del espiritualismo, debe entenderse precisamente como la capacidad espiritual de leer la finalidad y significación del mundo no como cosa inerte y material sino como creación divina a la cual se accede sólo a través del alma; y sólo cuando ésta se desconecta, liberándose de la naturaleza transitoria del cuerpo, el hombre se reconcilia con el Cosmos, alcanzando la realización completa de una experiencia universal.⁸ Como vemos, la concepción neoplatónica de la escisión del ser en cuerpo y alma es inherente a la sensibilidad de la época como así también el ansia de reconciliación.

La vida del poeta, aunque singular y única, no escapa al ambiente ideológico y de creencias de su tiempo. La visión centrada en el dolor de la dualidad no superada y la plenitud de la reconciliación, constituirá el fondo dramático de la poética mistraliana.

En este marco Lucila Godoy Alcayaga fue asumiendo de acuerdo a su experiencia personal a su vivencia elquina,⁹ la personalidad

Darío, «no es sino una imagen instantánea en la rotación de las edades y las mitologías». (O. PAZ, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral 1981, p. 135).

En esta idea insiste también Jaime Concha cuando sostiene que «(...) gracias al sincretismo masónico, la verdad lírica de la religión adquiere una mayor extensión cultural, abarca credos heterogéneos, en los cuales, con todo, es posible reencontrar, según el poeta, un núcleo permanente e irreductible bajo todas sus formas y variaciones». (J. CONCHA, *Rubén Darío*, Madrid, Júcar 1975, p. 26).

⁷ Pienso sobre en el poeta místico hindú Rabindranath Tagore y en su anticonformismo religioso, cuya presencia literaria fue significativa para Gabriela quien ha glosado en el libro *Desolación* algunas de sus poesías.

La prueba de la resistencia de nuestra autora a cualquier tipo de dogmatismo religioso nos la dan sus propias palabras: «No. Soy cristiana y creyente, pero tengo una concepción muy personal sobre la religión. No se debe hablar de esto. Sólo sé decirle que no soy dogmática y que le rezo a Dios, es decir, le hablo a Dios muy a mi manera». (M. LADRÓN DE GUEVARA, *Rebelde magnífica*, Santiago de Chile, Imprenta de la Central de Talleres 1957, p. 45).

⁸ Estos conceptos se encuentran a menudo en las obras teosóficas. Citamos Rudolf Steiner porque Gabriela leyó algunos de sus libros. Ella solía copiar frases espirituales para poder meditarlas o glosarlas, como vimos en el caso de Tagore.

«Direi quasi che nel modo più bello abbiamo quindi separata l'autonomia della vita dell'anima, che è nata dallo spirito e che nello spirito ha la sua patria, da ciò che deriva dalla terra: dai sensi e da tutto quello che esiste soltanto affinché l'anima vi si possa inserire, vale a dire dalla corporeità fisica in generale». (R. STEINER, *Vita da morte a nuova nascita*, Milano, Editrice Antroposofica 1980, p. 67).

⁹ Gabriela nació en Vicuña, pequeña población de la provincia de Coquímbo (Chile) pero pasó su infancia en Monte Grande, en el Valle de Elquí, lugar que Gabriela consideró siempre como su tierra natal. En este paisaje elquino que llamó

poética de Gabriela Mistral. Pero en su obra interesa más que la renovación temático-formal del modernismo esa otra corriente subterránea del mismo: la cosmovisión espiritual y la sensibilidad trascendente presentes en la época.

2. Génesis de *Ternura*

El libro *Ternura* fue escrito en un arco de tiempo que abarca, podemos decir, todo el período de creación poética de la autora. Las vicisitudes editoriales de este libro explican, en parte, esta afirmación.

La escritora dejó publicados antes de morir tres libros: *Desolación* (primera edición 1922), *Tala* (apareció en 1938 publicado por la editorial Sur de Buenos Aires) y *Lagar* (apareció en Santiago de Chile, en 1954).¹⁰ *Ternura*, tal como nos ha llegado, a través de las Poesías Completas, que la Editorial Aguilar publicó en 1958, ordenado y corregido por la propia Gabriela en 1956, es una recopilación de poesías de los tres libros antes mencionados. Aparecen por primera vez, con el título de *Ternura*, las poesías infantiles de *Desolación*, en una edición madrileña de 1924. Posteriormente, en 1954, Gabriela decide reunir en un solo libro la poesía infantil de *Tala* y *Desolación*. La Editorial Losada de Buenos Aires publicará, entonces, la segunda edición, corregida y aumentada, de *Ternura*. El libro definitivo lo encontramos en la edición de Aguilar, donde se agregan cinco composiciones pertenecientes originalmente a *Lagar*. *Ternura* es, por consiguiente, un libro construido a posteriori. Podemos afirmar, por lo tanto, que este libro comienza a gestarse alrededor de 1916, cuando Gabriela vislumbra ya sus primeras canciones de cuna y rondas. En un momento, como hemos visto, en que ya ha construido una visión en correspondencia con lo que ella llama

« bíblico » llegó a asimilar el espíritu del Antiguo Testamento, con el cual entró en contacto desde su infancia. El territorio de la infancia influyó notablemente en su obra. Pensemos además, en las formas arraigadas de estructura religiosa arcaica presentes en las sociedades rurales. Sobre el concepto del cristianismo vivido como « liturgia cósmica » véase M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama 1967, pp. 158-159.

¹⁰ Cuando murió, Gabriela estaba escribiendo otro libro, *Poema de Chile*, publicado póstumo en Santiago de Chile. Algunas composiciones de este libro aparecen en *Tala* de la edición Aguilar de 1958.

« el sentimiento religioso de la vida », que se mantendrá como una constante a través de las composiciones de *Tala* hasta *Lagar*.

El mundo poético de Gabriela Mistral se caracteriza por presentar filones constantes que reaparecen a través de los años; tendencias que animan muchas de sus primeras composiciones se vuelven a presentar aunque con diversos acentos y modulaciones.

Ahora bien, no sólo por la persistencia en esta cosmovisión espiritual sino también por la funcionalidad poética de esta cosmovisión, por la coherencia del sistema expresivo y por la operación efectiva de creación, podemos afirmar que *Ternura*, en tanto recopilación de textos poéticos, se configura como un gran texto unitario. Este carácter unitario está dado además por el conjunto de los elementos temáticos y formales de las composiciones.¹¹

3. Folklore, lengua y tradición

Sabemos que en etapas posteriores del modernismo, lo hispánico se impone como norma expresiva tanto en la temática como en lo lingüístico y lo estilístico. En el período de composición de *Ternura* durante su estadía en México y, más tarde, en Madrid, Gabriela entrará en contacto con la generación española del '27, con los escritores que redescubren e incorporan a sus composiciones temas y canciones de la lírica tradicional. Como se sabe, de esta manera, la canción popular comienza a difundirse a través de la poesía culta, además de la tradición popular que le es connatural. Pensemos en el contacto profundo de la obra lorquiana con el elemento tradicional y en la capacidad del poeta de fundir los cantares populares con su propia lengua poética.¹²

¹¹ Los conceptos de texto, macrotexto, funcionalidad de la recopilación, requisitos para ser considerada tal, están tomados de *Principi della comunicazione letteraria* de MARIA CORTI (Milano, Bompiani 1976). Además me he servido de su *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo* di I. CALVINO (en « Stumenti critici », n. 27, giugno 1975). Existe una marcada tendencia en la crítica mistraliana (avalada por diversas afirmaciones de la autora) de subrayar la función pedagógica-social de esta recopilación. Es verdad que muchas de estas composiciones fueron musicalizadas y cantadas por los niños de las escuelas y la misma Gabriela confiesa, con su acostumbrada modestia, de querer hablar sobre sus poesías infantiles « a fin de ser perdonada de maestros y niños; (...) » (G. MISTRAL, « Colofón con cara de excusa », *Ternura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe 1945).

En realidad, como veremos más adelante, se trata de un texto unitario y no de un conjunto de textos reunidos por motivos extraliterarios.

¹² Véase a este propósito D. DEVOTO, *Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca* (en: *Filología*, Año II, n. 3, 1950, Buenos Aires).

Gabriela coincide con estos poetas en la preferencia por las formas métricas, los ritmos y motivos de la tradición clásica y popular de la poesía española: los cuartetos octosilábicos de rima asonante, las canciones populares de rondas y juegos infantiles, las canciones de cuna, el romance, etc.¹³

«Folklore, mucho folklore, todo el que se pueda ...»¹⁴ recomendaba Gabriela como material de lectura para los niños. Pero en lo que se refiere a su obra, a las canciones de cuna, a las rondas, a las canciones infantiles, ¿podemos afirmar la presencia del elemento folklórico, de la tradición española o criolla? Escuchemos el juicio que nos da la escritora sobre sus canciones: «Estas Canciones están harto lejos de las folklóricas que colman mi gusto (...), entre otras cosas, porque carecen de «la carne elástica de las populares»».¹⁵

Gabriela se define como la imitadora fallida de una tradición que la precede: «Nosotras tal vez (...) hemos zurcido con algunos motes criollos las telas originales» negando creatividad al cancionero popular chileno: «Es bien probable que nunca las haya hecho el pueblo criollo sino que siga cantando hace cuatro siglos las prestadas de España, (...)».¹⁶

Del análisis de Devoto se desprende que García Lorca más que recoger material folklórico de una fuente bibliográfica recibe «su inspiración del medio mismo» (*op. cit.*, p. 293). Punto de vista que viene confirmando por las observaciones directas de Lorca en su famosa conferencia «Las nanas infantiles» leída en la Residencia en 1928: «Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño». (F. GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar 1977, p. 1075).

Todos los elementos que Lorca encuentra en las canciones de cuna, desde la tristeza hasta el intento de herir la sensibilidad del niño provocando su miedo, están tomados de la tradición oral, de lo que ha sentido de las bocas de las mujeres del pueblo. Algunas canciones de cuna pasarán con ligeras modificaciones a su obra como, por ejemplo, en *Yerma* o *Bodas de Sangre*, donde a partir del motivo de una canción de cuna granadina construye, dilatando las imágenes de la nana, la espléndida escena del acto primero.

Como veremos más adelante, Gabriela no alcanza este nivel de identificación con el elemento folklórico. Su interés es casi exclusivamente formal, aunque podemos encontrar en sus composiciones unos que otros motivos del cancionero popular.

¹³ Conviene aclarar que estamos hablando de una etapa posterior a *Desolación*, en esta última por las tendencias métricas y rítmicas sufre indudablemente la influencia del movimiento modernista. Cfr. T. NAVARRO, *Métrica española*, New York, Las Americas Publishing Company 1966.

¹⁴ G. MISTRAL, *Colofón con cara de excusa* cit., p. 186.

¹⁵ *Ibidem*, p. 186.

¹⁶ *Ibidem*, p. 185. Chile es uno de los países hispanoamericanos donde más se han conservado las formas y temas del cancionero popular español y donde se registra un intenso proceso creador en la adaptación y variación del cancionero peninsular. Véase, a propósito, R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe 1945, p. 18 y subsiguientes e I. DOLZ BLACKBURN,

Gabriela vivía el conflicto cultural de crear sin tener una tradición a las espaldas que la sostuviera. Un patrimonio cultural común que una Hispanoamérica con España no existe según su punto de vista: « Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media (...) ». ¹⁷

En parte es verdad que sus canciones difieren notablemente de las canciones populares. Ellas son fundamentalmente poemas líricos en los que se vierte la cosmovisión de la autora; pero, también, donde se recrea una situación imaginaria – niños que cantan, madre que adormece a su hijo – que es anterior al texto y donde se inserta el hablante poético. Y es en este plano donde Gabriela tendrá en cuenta la tradición.

Es decir que muchos de los motivos, organización, métrica, procedimientos técnicos de estas composiciones tienen como referencia este contexto tradicional, al cual se acercará lentamente, buscando deliberadamente, a través de su obra, vocablos, formas y ritmos apropiados. Consciente que la literatura infantil se nutre del folklore intentó buscar a través de ella el gusto popular de la tradición. ¹⁸

Expresiones que proceden de la simbología popular:

Cuando el azul se deshoja,
sigue el verde danzador:
verde-trébol, verde-oliva
y el gayo verde-limón. (*Ronda de los colores*, TE) ¹⁹

o procedimientos técnicos – introducción de los « que » del canto de las coplas y el metro corto – de raigambre también popular:

Luz echa su cuerpo
y luz sus pupilas,
y la miro y lloro,
¡ que es mía y es mía! (*Estrellita*, TE)

Antología crítica de la poesía tradicional chilena, México, Serie de folklore del IPGH 1979.

¹⁷ *Ibidem*, p. 187.

¹⁸ « Continúo viviendo a la caza de la lengua infantil, la persigo desde mi destierro del idioma, que dura ya veinte años ». *Ibidem*, p. 190.

¹⁹ Todas las citas de Gabriela Mistral están tomadas de la edición de sus *Poemas Completas*, a cargo de Margaret Bates, con prólogo de ESTHER DE CÁCERES, Madrid, Aguilar 1970.

Las siglas de sus obras son: TE (*Ternura*) DE (*Desolación*) TA (*Tala*) LA (*Lagar*) PDCH (*Poema de Chile*).

pueden ser considerados tímidos o fortuitos intentos de acercamiento a la tradición; pero si analizamos, en cambio, esta composición:

Ésta que era una niña de cera;
pero no era una niña de cera,
era una gavilla parada en la era.
Pero no era una gavilla,
sino la flor tiesa de la maravilla. (...) (*La Pajita*, TE)

por su disposición — encadenamiento de versos a través de una palabra común recuerda muy de cerca ciertas canciones infantiles que se encuentran tanto en la tradición española como en la tradición popular chilena.²⁰ Más aún, se entreve tanto por los chilenismos (en Chile se llama al girasol, la flor de la maravilla) cuanto por el gusto arraigado en la tradición chilena por las canciones sin sentido (pensemos en algunas cuecas de Violeta Parra) que Gabriela en su composición ha tenido más en cuenta la tradición criolla que la española (v. *La manca*, *La rata*, *El papagayo*, *El pavo real* de TE). Sin duda Gabriela ha tenido un contacto directo con el cancionero popular, tanto por su origen elquino como por su experiencia docente en Chile. Es muy probable que haya escuchado recitar a los niños este tipo de composiciones.

No sólo los problemas culturales también los lingüísticos serán planteados por Gabriela bajo la clave de la preeminencia española frente al rol subordinado y dependiente de Hispanoamérica. Esto se refleja en su idea de que el español aun cediendo su idioma a los americanos seguía manteniendo siempre la hegemonía sobre el mismo. Por ello es que la solución del tremendo conflicto lingüístico que presenta la cultura de raíces hispánicas e indígenas la autora lo

²⁰ Ésta es la versión chilena:

Monroy, Monroy el aceitero, lo llevan en un poroto,
como el poroto estaba viejo, muerto lo llevan en un pellejo,
como el pellejo estaba lanudo, muerto lo llevan en un embudo,
como el embudo tenía aceite, muerto lo llevan a San Vicente (...)

Se encuentra en: I. DOLZ BLACKBURN, *op. cit.*, p. 230.

Existe también la versión española con el mismo procedimiento pero con menos elaboración:

Ésta es la llave de Roma, y toma.
En Roma hay una calle.
En la calle hay una casa.
En la casa hay un patio (...)

Se encuentra en: F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, Álvarez y Cia. Editores 1883, p. 88.

planteará en términos de « ser fiel y el ser infiel en el coloniaje verbal ». Y Gabriela tratará de justificar esta infidelidad ya que mucho de la lengua peninsular « no sirve en este mundo de gentes, hábitos, pájaros y plantas » que contrastan con lo español.

También Neruda, posteriormente y con otras premisas culturales, advertirá la separación en el idioma entre americanos y españoles. Pero « sobre todo – dice Neruda – es la ideología del idioma la que se parte en dos ».²¹ Para Neruda la lengua americana es piedra, lava, arcilla, lengua de « barro » dirá Gabriela, elemento esencial, primitivo, donde el preciosismo y la opulencia gongorina española no pueden caber, porque « una sola gota de vino de *Martín Fierro* o de la miel turbia de Gabriela Mistral los deja en su sitio: muy paraditos en el salón como jarrones con flores de otra parte ».²² Más allá de la relatividad de la opinión de Neruda – pensemos en la austeridad de los versos de *El Cristo de Velázquez* de Unamuno o en la estilización barroca de un Lezama Lima – lo que nos interesa es ver en esta afirmación cómo la lengua americana con los atributos dados por el chileno coincida con la lengua poética de su compatriota.

Es la lengua que se amalgama con el paisaje chileno del desierto, de la Cordillera, de las piedras, de los metales escondidos. Es la lengua de las fuerzas esenciales, radicales, que en Gabriela busca descarnarse, despojarse de todo lo que sea retórico, apoderarse de lo real, de lo concreto. Y en esto Neruda tiene razón.

Para comprender esta posición deudora de Gabriela hacia España hay que tener presente la honda raigambre hispánica en la cultura y costumbres de las sociedades rurales hispanoamericanas y el carácter profundamente conservador de la lengua en las mismas. Y en ese valle aislado de Elquí, la lengua conservaba naturalmente los arcaísmos que la poetisa se complacía en usar. Al respecto dirá: « El campo americano – y en el campo yo me crié – sigue hablando su lengua nueva veteada de ellos ».²³

²¹ P. NERUDA, *Confieso que he vivido*, Buenos Aires, Losada 1975, p. 356.

²² *Ibidem*, p. 356.

²³ G. MISTRAL, *Poesías Completas* cit., p. 804. La argentina Victoria Ocampo, desde una perspectiva cultural y lingüística rebelde a España, se sublevará contra el « coloniaje verbal » del que habla Gabriela Mistral. La divergencia de puntos de vista no es sólo personal. Nace de la profunda diferencia del substrato cultural hispanoamericano.

Ángel Rosenblat hará referencia a las dos posiciones por otros motivos en: A. ROSENBLAT, *El castellano de España y el castellano de América*, Caracas, Universidad Central de Venezuela 1965, pp. 58-59.

Y al punto, como a un niño, así lucida
su carne torna, y muelle, reducido
al tiempo alegre de su edad florida ...
¿No véis cuál de la muerte me ha librado
y cómo ha reducido el alma mía
al viso dulce deste sol dorado?

Fray Luis de León

Hemos hecho referencia al núcleo básico de la poética mistraliana al identificar en su cosmovisión la dicotomía entre la realidad limitada, contingente y temporal y el anhelo de lo absoluto, la dimensión de trascendencia. Consciente de hallarse inmerso en esta disociación, el hablante poético de *Desolación* – su primer libro de poesía – en la imposibilidad de conciliar ambos niveles asumirá la visión de la vida como expiación dolorosa. Así como en *Tala*, renunciando a todo intento de síntesis, optará por la materia y en *Lagar* por una trascendencia cada vez más desencarnada.

En *Desolación* el amor personal está concebido como deseo de lo trascendente sin abarcar el ámbito pleno de la vida. La constante referencia cristológica presta un sentido profundo y radical al sentimiento pero detenido siempre en un horizonte de dolor y de muerte (v. *El Ruego* de DE).

Todos los temas, incluso el amor, confluyen en la visión religiosa de la conciencia de culpa y de la expiación. Las imágenes aluden a la conciencia de culpa vivida como mancha, como impureza física e interior: en el amor los labios conocen « la vergüenza del beso », la muerte es « la disgregadora impura » y el cuerpo es esa « carne de miseria », que obstinadamente se aprieta « al impuro pezón de la vida » (v. *Ceras eternas, Coplas* de DE). Y este último (en la conciencia de culpa el mal se identifica con el cuerpo) no podrá apaciguar nunca el alma en el deseo de lo intangible, de Dios:

Porque mi amor no es sólo esta gavilla
reacia y fatigada de mi cuerpo,
que tiembla entera al roce del cilicio
y que se me rezaga en todo vuelo.

Es lo que está en el beso y no es el labio;
lo que rompe la voz, y no es el pecho:
¡es un viento de Dios, que pasa hendiéndome
el gajo de las carnes, volandero! (*Intima*, DE).

La relación de los contrarios reviste el amor de significado religioso. Pero la dualidad no se supera y no se anula, por consiguiente, el dolor. Lo material y lo sobrenatural permanecen como realidades yuxtapuestas, como yuxtapuestas permanecen en el sintagma las figuras antitéticas construídas con la afirmación de lo intangible: « es lo que está en el beso », « lo que rompe la voz », en oposición a la negación de lo corporal: « no es el labio », « no es el pecho », sin lograr conciliarse.

En otras obras, como veremos más adelante, la culpa no será vivida como impureza sino como castigo de la expulsión. La pérdida del lugar edénico (Elqui) y la conciencia de ser nada ante Dios, con el anhelo opuesto de ascensión y retorno, la conducen a una poesía de preocupación trascendental donde se descubre la raíz universal del dolor y se abandona cada vez más la subjetividad.

De esta emoción dolorosa y trágica, Gabriela se despide al final de *Desolación* con un « Voto »:

Dios me perdone este libro amargo y los hombres que sienten la vida como dulzura, me lo perdonen también.

En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme. Lo dejo tras de mí como a la hondonada sombría y por laderas más clementes subo hacia las mesetas espirituales donde una ancha luz caerá, por fin, sobre mis días. Yo cantaré desde ellas las palabras de la esperanza, sin volver a mirar mi corazón; cantaré como lo quiso un misericordioso, para « consolar a los hombres ».²¹

En este proceso de autocuestionamiento la esperanza constituye, más que una virtud cristiana, un dinamismo ontológico que propicia una profunda transformación existencial cuyo alcance está más allá del « corazón » y envuelve la entera creación y todos los hombres. Pero en este perseguir a sí misma persigue también el cambio de la palabra poética, « las palabras de la esperanza » Y por ello es que

²⁴ En la edición de Aguilar no están incluídos ni este *Voto* ni la prosa infantil de *Desolación*. Transcribimos de la ed. de Buenos Aires, Austral 1945.

Es interesante observar cómo Gabriela no considera la poesía infantil de *Desolación* como parte integrante del libro, recordando sólo aquellos poemas que quedarán posteriormente en la edición definitiva.

buscará a través de las formas simples del cancionero popular – como ya hemos visto – y de las imágenes concretas de la vida: la niñez, la maternidad, la naturaleza, el amor, la esencia inmutable, lo que trasciende lo contingente, la plenitud.

Dolor y sacrificio se convierten en ternura, es decir, en amor hacia lo que es *tierno*, cariño hacia lo que empieza a vivir; y por esto cuando renazca lo hará en la edad de la infancia.

Al final de *Desolación* dos composiciones concluyen este proceso de transformación: *Serenidad* y *Palabras Serenas*.

Y después de tener perdida
lo mismo que un pomar la vida,
– hecho ceniza, sin cuajar –
me han dado esta *montaña mágica*,
y un río y unas tardes trágicas
como Cristo, con que sangrar. (*Serenidad*, DE).²⁵

Abandonando la retórica sentimental de *Desolación*, Gabriela encuentra una expresión más libre e imaginativa. Su lenguaje poético se enriquece de símbolos y de imágenes elementales, esenciales:

Soy la ladera y soy la viña
y las salvias y el aguaniña:
¡todo el azul, todo el candor! (...) (*Serenidad*, DE).

A pesar de su cercanía al modernismo, sobre todo a los motivos de Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza*: « Mudemos ya por el verso sonriente / aquel listado de sangre con hiel » (*Palabras Serenas*, DE), comienza a construir las imágenes personales del abandono *cordial* e la ternura, a la infancia como etapa privilegiada de la vida: « Los niños cubren mis rodillas; / mirandoles a las mejillas / ahora no rompo a sollozar, (...) » (*Serenidad*, DE).

Gabriela crea a través de la poesía infantil el *locus omoenus* en todos sus libros; en ellos construye la *montaña mágica* que junta el cielo con la tierra, la montaña de laderas *clementes*, el canto suave *del niño y para el niño*. Canto que permite alcanzar la plenitud pero a una condición: que la vida se detenga en un tiempo y en un espacio mítico, en la imagen eternizada, suspendida de un niño que no crece. Por eso el cant infantil retornará siempre sin poder

²⁵ Las bastardillas son mías.

lógicamente mantenerse. Por eso el tono diverso de *Tala* y *Lagar* y por eso es que *Ternura* se convertirá en la isla utópica de su obra.²⁶

Esta visión de la infancia como etapa en la cual se fusionan las dos proyecciones del ser: cuerpo y alma, es la base de la organización temática y formal de *Ternura*. La armonía cosmogónica, el universo liberatorio, el espíritu de unidad entre los hombres, la maternidad como esencia del amor y como plenitud son los temas que junto a esquemas formales definidos se insertan en todos los niveles de los textos creando una homología determinada por precisas relaciones al interno de la recopilación. La intertextualidad pone en evidencia, entonces, no solamente la coincidencia con la motivación ideológica profunda de los elementos temáticos y formales, su carácter unitario y homogéneo sino también la diferencia profunda con el resto de la obra poética.²⁷

En las Rondas se une a un estado espiritual liberatorio un fuerte sentimiento de vitalidad. La exaltación de la materia es paralela a la del espíritu:

¡Haremos la ronda infinita!
 ¡La iremos al bosque a trenzar,
 la haremos al pie de los montes
 y en todas las playas del mar!
 (¿En dónde tejemos la Ronda?, TE)

²⁶ La tesis central del análisis de las canciones de cuna que BERNARDO SUBERCOSEAU realiza en su artículo *Gabriela Mistral. Espiritualismo y canciones de cuna* (en: «Mensaje», n. 301, Santiago de Chile 1981) ha orientado en parte nuestra lectura de Gabriela Mistral, sobre todo en lo que se refiere a la doble vertiente del espiritualismo mistraliano «la expiación dolorosa» y la «integración utópica». Pero una concepción de fondo nos aleja de su análisis: la falta de una visión global de *Ternura*. El hecho de no haber considerado que se trata de una obra que se fue gestando a través de los años y en la cual es fundamental tener en cuenta la textura de relaciones que se establece. El espacio de la «integración utópica», entonces, no pertenece sólo a las canciones de cuna sino a *Ternura* en su totalidad. Este punto de vista lo ha llevado a situar las canciones de cuna en «su obra temprana», en un período que va hasta 1924, cuando en realidad hay canciones de cuna hasta en *Tala*, obra publicada en 1938 y en *Lagar*, publicada en 1954.

²⁷ «La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nell'organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova». (M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria* cit., p. 146).

El segundo requisito no se cumple en *Ternura* porque, como ya hemos visto, en el tiempo y espacio mítico de la recopilación el cambio o mutación del lenguaje poético no puede tener lugar.

La unidad materia-espíritu se refleja en el círculo didujado por la ronda; círculo que une los hombres entre sí:

Dame la mano y danzaremos;
dame la mano y me amarás.
Como una sola flor seremos,
como una flor, y nada más ... (*Dame la mano*, TE)

y en el cual se descubren la armonía de formas, sonidos, colores y movimientos que hay en la naturaleza:

El mismo verso cantaremos,
al mismo paso bailarás.
como una espiga ondularemos,
como una espiga, y nada más. (*Dame la mano*, TE).²⁸

El efecto del paralelismo fónico que deriva de la aliteración (con preponderancia de las sílabas /ma/ /mo/ /na/ que llaman inconscientemente al silabeo inicial de los niños), del lexical y del sintáctico, agilizan el ritmo de las rondas que en su función pre-textual son baile y canción; pero, a nuestro parecer, el efecto del paralelismo y de la repetición se presenta sobre todo como una exigencia semántica en la voluntad de ordenar los elementos dentro del círculo formado por la ronda para que el mundo ordenándose, de Caos se vuelva Cosmos. La función de la comparación tiende a subrayar precisamente que en la dimensión cósmica, los grandes elementos laten al unísono:

Los astros son rondas de niños,
jugando la tierra a espiar ...
Los trigos son talles de niñas
jugando a ondular ..., a ondular ... (*Todo es ronda*, TE)

y que la naturaleza puede reflejar la armonía humana:

Los ríos son rondas de niños
jugando a encontrarse en el mar ...
Las olas son rondas de niñas
jugando la Tierra a abrazar ... (*Todo es ronda*, TE).²⁹

²⁸ Estos temas se repiten constantemente en las Rondas, como en *Invitación* (TE): « y todos se unieron cantando, / y el corro hace el valle blanquear ... » o en la *Ronda de los colores* (TE): « Azul loco y verde loco / del lino en rama y en flor. / Mareando de oleadas / baila el lindo azuleador ». A través de las imágenes se retoma la percepción de color, sonido y movimiento de la infancia.

²⁹ Para la teosofía el hombre puede lograr la integridad y la armonía a condición

Armonía que se logra sobre todo en el espacio privilegiado de la infancia. La asonancia de los pares pone en evidencia estas relaciones: « espiar-ondular » hace referencia a acciones y movimientos infantiles como « mar-abrazar » a la comunión humanizada de los elementos naturales.

La estructura paralela que sostiene la mayor parte de estas composiciones llega al límite de ordenar en la última estrofa los elementos masculinos, « ríos » « mar », comparándolos con « niños » y el elemento femenino por excelencia, « Tierra », con « niñas » y todos, niños y naturaleza, enlazados en el acto de jugar.

A través de las Rondas se construye también la relación con Dios. La danza propiciadora en donde se produce la metamorfosis de los elementos en espíritu: « la Tierra vuelta llama / qué linda va a volar! ³⁰ y en donde el cosmos y la tierra, la creación, se relacionan con la potencia divina:

Y va a subir los cielos,
en paloma pascual,
como era cuando era
en flor la Eternidad. (*Ronda de los metales*, TE)

El yo poético se une a la danza y al canto colectivos presididos por el amor y la serenidad. A través de ellos se renueva la fe y la energía:

Mañana abriremos sus rocas,
la haremos viñedo y pomar;
mañana alzaremos sus pueblos
¡hoy sólo queremos danzar! (*Tierra chilena*, TE)

y a semejanza del Paraíso, el Valle de Elquí precede la Caída del hombre y la conciencia de culpa: « Danzamos en tierra chilena, / más bella que Lía y Raquel ». ³¹

de que su espíritu se fusione con las formas del universo. En la unificación del individuo con la totalidad está el sentido último del amor universal. La teosofía fue para Gabriela fuente de imaginación creadora.

« Gabriela absorbió de la doctrina teosófica los elementos que mejor respondían a sus necesidades particulares: la idea de la unidad de todas las criaturas y todas las cosas; la investigación intelectual y racional del funcionamiento de las religiones; la necesidad de meditación y contemplación; (...) » (M. C. TAYLOR, *op. cit.*, p. 126).

³⁰ *Ronda de los metales*, TE, p. 237.

Véase respecto a la espiritualidad del fuego G. BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo 1984.

³¹ En la edición de *Desolación* de 1945 esta Ronda tiene como título « La Tierra » que, en su acepción de universalidad, confirma nuestra interpretación.

También en este caso la repetición anafórica « mañana » exalta la valencia del significado. La danza forma parte del mundo mítico, anterior a la Caída, del mundo de la infancia elquina que se enlaza con la naturaleza, y con el mundo bíblico. El mundo de la construcción, el mundo mutable del tiempo histórico comenzará « mañana »; se danza, en cambio, en el *hoy* de un presente inmutable, de un tiempo como « cuando era en flor la Eternidad ».

En las últimas Rondas correspondientes a la etapa de *Lagar* se mantiene la misma estructura formal, paralelismo y repetición:

Flor en tierra no sembrada,
flor sin árbol, flor sin riego,
el tu amor está en la tierra
y el tu tallo está en los cielos. (*Ronda del fuego*, TE)

Pasa, pasa los plantíos
y en helechos se atardece. (...)

Siete veces se nos rompe
y se junta siete veces. (...)

y con el viento pampero
a más canta más se crece. (...) (*Ronda argentina*, TE)

Se mantienen el ritmo, las figuras de la repetición, desde la epanadiplosis hasta la amplificación, subrayando con ésta la voluntad de abrazar y contener todo lo creado; se mantienen también el tema de la relación de los elementos naturales con la potencia divina y el canto coral (v. *Ronda de los aromas* de TE).

En otros textos la antítesis pasa a un primer plano: « Tengo la dicha fiel / y la dicha perdida » (v. *Riqueza* de TA). Tanto la construcción anafórica como el paralelismo sintáctico están en función de la antítesis y, como en *Desolación*, los términos paralelos permanecen yuxtapuestos sin conciliarse; « el Ángel que da el gozo / y el que da la agonía, / el de alas tremolantes / y el de las alas fijas » (v. *Dos Ángeles* de TA).

Lo subrayamos porque la antítesis, con excepción de *Ternura*, es un procedimiento de fundamental importancia en la obra poética mistraliana.

A menudo los elementos cósmicos primordiales están conectados con los temas arquetípicos. Teniendo en cuenta la importancia que Gabriela les asigna en la creación poética³² podemos seguir a través

³² « Ay de aquel que no se parece a un elemento de la naturaleza — el mar, el

de algunos de ellos el cambio de significado que se opera en el símbolo.

La Cuenta-Mundo, otro personaje lírico de *Terunra*, revela al niño lo que es el agua, la montaña, el fuego en el deseo de describir los aspectos más elementales, consuetos y humildes de la vida. Pero nosotros nos centraremos en un elemento no mencionado y, que sin embargo, está presente en toda su obra poética: la tierra.

Gabriela centra en la tierra el tema arquetípico por excelencia: la madre; en *Desolación* para protegerla de una eventual traición del amante: « si tu alma vende a mi alma », la tierra se vuelve « madrastra »; la tierra se realiza también en la imagen del regazo de la muerte:

Te acostaré en la tierra *soleada* con una
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,
 y la tierra ha de hacerse *suavidades* de cuna
 al recibir tu cuerpo de niño dolorido.

(*Los sonetos de la muerte*, DE).³³

Esta identidad alma-tierra, tierra-muerte, la volveremos a encontrar sobre todo en sus últimas obras. Por ahora, en *Los sonetos de la muerte*, escritos en un período inmediatamente anterior a las primeras poesías infantiles, anticipan ya la imagen de la tierra como regazo maternal. Imagen construída a través del valor polisémico de la palabra « *dulcedumbre* » (dulce-lumbre) que relaciona la madre-luz, la madre-dulzura con la tierra « *soleada* » que se hace « *suavidades de cuna* » para recibir el cuerpo muerto.

En las canciones de cuna, con mayor plenitud, el milagro del nacimiento se extiende a la productora por excelencia: la tierra, la Madre-Tierra que goza en producir frutos (v. *La tierra y la mujer* de TE) y a la que le es dado situarse en un plano paralelo a Dios:

Duérmete, mi niño,
 duérmete sonriendo,
 que es la Tierra amante
 quien te va meciendo.

.....

viento o el fuego —, porque ese es creador; el creador pertenece siempre a uno de ellos ». (G. MISTRAL, *Materias* cit., p. 68).

³³ Las bastardillas son mías.

Duérmete, mi niño,
 duérmete sonriendo,
 que es Dios en la sombra
 el que va meciendo. (*Me tuviste*, TE)

Padre y Madre acunan el hijo; la imagen corresponde al antiguo mito de la tierra además de la clara referencia bíblica de la creación del hombre. Hombre-hijo que pertenece a una Madre, a las fuerzas y a los elementos de la tierra y que procede de un Padre, del soplo vital de Dios. Y la madre que mece a su hijo:

Yo no solo fui meciendo
 a mi niño en mi cantar:
 a la Tierra iba durmiendo
 al vaivén del acunar ... (*La noche*, TE)

es la intermediaria entre el cielo y la tierra y por ello la fecundidad, la maternidad serán en *Ternura* señal de sacralidad.

No solamente en la tierra, en todos los elementos, hasta en el pan « cara de Dios », fluirá esa corriente de espiritualidad viviente.³⁴

La desterrada voluntaria que fue siempre Gabriela extrañará sobre todo esa gran Madre « llera de caminos » que es su tierra. Al final de su vida en el *Poema de Chile* aparece el tema del retorno a la madre-patria (otra gravitación semántica del arquetipo *tierra*) no ya

³⁴ Cfr. M. ELIADE, *op. cit.*, p. 160. No es nuestro propósito asimilar la experiencia del *homo religiosus* primitivo descrita por Eliade a la experiencia religiosa de nuestra autora. Queremos simplemente subrayar la búsqueda del conocimiento *religioso* de sí misma y del mundo realizada por Gabriela (conciencia religiosa estudiada por Eliade) y las profundas relaciones que se establecen entre su vivencia religiosa infantil y las ideas espirituales de su época, a cuyos principios e ideales se mantuvo fiel hasta el fin de sus días. Ideas que tendrán una importancia determinante para su mundo poético.

Dice Eliade: « Por esta razón, a partir de un cierto estadio de cultura, el hombre se concibe como un microcosmos. Forma parte de la Creación de los dioses; dicho de otro modo: reencuentra en sí mismo la "santidad" que reconoce en el Cosmos. Dedúcese de ello que su vida se equipara a la vida cósmica: en cuanto que obra divina, pasa a ser la imagen ejemplar de la existencia humana. Algunos ejemplos. Hemos visto que el matrimonio se valorizó como una herogamia entre el Cielo y la Tierra. Pero, entre los agricultores, la equiparación Tierra-Mujer es todavía más compleja. La mujer se asimila a la gleba, las semillas al *semen virile* y el trabajo agrícola al ayuntamiento conyugal. "Esta mujer ha llegado con terruño viviente: sembrad en ella, hombres, la simiente", está escrito en el *Atharva Veda* (XIV, II, 14). (...) Por el contrario, en un himno del siglo XII, la Virgen María es glorificada como *terra non arabilis quae fructum parturit* ».

La tierra en Gabriela no será la tierra virgen asimilada a la maternidad cristiana. La tierra « la rayada de caminos » y la « muy consentidora » se relaciona más con los mitos orientales que con los cristianos.

como recuperación del pasado y de la infancia sino como el último intento de refugio en la trascendencia:

Patria y nombre te devuelvo,
para fundirte el olvido,
antes de hacerte dormir
con tu sueño y con el mío.

(*Cuatro tiempos del huemul*, PDCH).

Ella se imagina volviendo como sombra o fantasma, después de su muerte, a la tierra chilena que no es el espacio vital sino la patria celeste en donde encuentra sus muertos. Entre ellos está la abuela, una de las figuras femeninas claves en su infancia:

Yo me fui sin entenderte
y tal vez por eso vuelvo,
pero allá olvido a la Tierra
y en bajando olvido el Cielo ...

(*Selva Austral*, PDCH)

A pesar del esfuerzo por recuperar el pasado aun a través del elemento lingüístico (nótese el arcaísmo « en bajando ») el Cielo y la Tierra permanecen inconciliables, lo que nos dice que no hay un verdadero renacimiento espiritual y que la dualidad se mantiene aun después de la muerte.

Superada la imagen dolorosa de la tierra-muerte en *Tala*, el amor de la nada, el « apetito del nunca volver », la « voluntad de quedar con la tierra / mano a mano y mudez con mudez », la muerte en *Lagar* se vuelve alejamiento definitivo de la Tierra y, al mismo tiempo, imposibilidad de alcanzar la otra *patria*:

Y baldíos regresamos,
¡tan rendidos y sin logro!
balbuceando nombres de « patrias »
a las que nunca arribamos. (*El regreso*, LA).

La sed de trascendencia no podrá ser apagada no tanto por la limitación de la materia (como era en *Desolación*) cuanto por el espíritu mismo incapaz de alcanzarla. Es el momento del exilio y del retorno. Lo hemos mencionado anteriormente haciendo referencia al arquetipo adámico de la expulsión del paraíso.

En *Lagar* la extinción es una amenaza siempre presente. El árbol, símbolo de la tierra, donde busca quedarse – quedarse o volver es siempre morir – es devorado por el fuego, se vuelve « carbón

consumando ». Del mar que intenta evitar la muerte oponiéndose al Dios destructor:

Donde él bramaba, hostigado
del Dios que lo combatía,
y replicaba a su Dios
con saltos de ciervo en ira ... (*Muerte del Mar*, LA)

quedará sólo el paisaje desolador y silencioso de la muerte.

En *Ternura* desaparecen los aspectos violentos y destructores de la naturaleza y de Dios porque el fuego consumidor se vuelve el « hermano fuego » de San Francisco o la luz donde la madre recupera el hijo, porque el agua, esencia de la vida, es el Agua Amante en la Cuenta-Mundo o « la mar nodriza » de la *Canción de pescadoras* y porque, en definitiva, el hablante poético de *Ternura* niega la extinción de cualquier forma de vida: « Dulce Señor, por un hermano pido / indefenso y hermoso: por el nido » (*Plegaria por el nido*, TE).

La pluralidad significativa y simbólica de estas composiciones se repite en las canciones de cuna con la misma connotación de espiritualidad y los temas continúan encontrando en la iteración y el paralelismo su forma más adecuada:

El mar sus millares de olas
mece, divino.
Oyendo a los mares amantes,
mezo a mi niño.
El viento errabundo en la roche
mece los trigos.
Oyendo a los vientos amantes,
mezo a mi niño.
Dios padre sus miles de mundos
mece sin ruido.
Sintiendo su mano en la sombra
mezo a mi niño. (*Meciendo*, TE).

Se trata de quartetas asonantadas en las que se alternan regularmente enneasílabos y pentasílabos. La sostenida asonancia en *i-o* le da a la composición un efecto tímbrico monocorde; el acento de la cuarta sílaba del pentasílabo crea el ritmo monótono y placentero propio de las canciones de cuna. El ritmo en el canto de la madre es un elemento más de comunicación con el niño.

La diseminación del fonema *m* en la poesía mima el murmullo con el que la madre se acompaña mientras mece al hijo (ya vimos también la preponderancia de este fonema primordial en el habla infantil en las Rondas) y este acto de acunar es la clave simbólica de la composición. Al paralelismo corresponde una semantización de las estructuras implicadas: la musicalidad de la naturaleza, « oyendo a los mares », « oyendo a los vientos », el ritmo del arrullo, el compás del acunar, « mece, divino » « mece los trigos » « mece sin ruido », confluyen en la fusión de la madre con la formas del Universo y con la mano de Dios que mece la cuna de la creación.³⁵

En estas canciones de cuna la maternidad permite participar con mayor plenitud de la vivencia privilegiada de la infancia. La madre habla con el hijo y sólo en él se reconoce: « Yo sé de mí sólo / que en mí te recuestas » (*Corderito*, TE). Meciendo al hijo la madre encuentra una manera de hablar consigo misma:

Meciendo, mi carne,
meciendo a mi hijo,
voy moliendo el mundo
con mis pulsos vivos. (*Dormida*, TE)

y de entrar con el niño en las regiones del sueño dejando que el mundo se desvanezca:

El mundo, de brazos
de mujer molido,
se me va volviendo
vaho blanquecino. (*Dormida*, TE).

No existe límite entre el cuerpo pequeño del niño desvanecido en el sueño y el de la madre: « no se ve y está conmigo ». En la unidad de la ausencia latente con la presencia manifiesta se reconcilian el cuerpo y el alma. Se reconcilian en el niño porque su ser es una potencialidad, es lo que está pero también lo que está por venir. Se reconcilian su ser objetivo y su ser espiritual y la madre participa también de la reconciliación:

³⁵ En algunas composiciones la autora se complace en crear efectos de musicalidad, en detenerse en la variación métrica, en la construcción del ritmo (v. *Con tal que duermas* de TE).

Duerme, hijito, como semilla
 en el momento de sembrar,
 en los días de encañadura
 o en los meses de ceguedad. (*Semilla*, TE)

porque el hijo es la « semilla » pero invoca también la *simiente*, madre en potencia. El hijo es « huesito de cereza » y « bocadito de chañar » y es también: « Cuerpecito que me espejea / de cosas grandes que vendrán ». A veces pareciera que la madre-hablante de estas canciones de cuna cantándose, arrullándose, se volviera madre de sí misma como el niño del poeta japonés que cuenta Gabriela que quería dormir su propia canción antes de dormirse él.

La relación sueño-infancia se nutre en gran parte de la concepción teosófica.³⁶ Como el hombre del Génesis sobre el cual Dios hizo caer el sueño para crear otro ser, el niño en el sueño se crea preparándose a la existencia. Pero hay un sentido nuevo que se agrega a esta concepción: la madre quiere ser también ella un devenir, quiere aprender a dormir como el niño y quiere que lo aprenda también « tanta despierta cosa infiel » hasta que al fin madre y mundo se adormezcan « de sobras de ese sueño, / hasta el amanecer ... » (*Sueño grande*, TE).

Ese germen en potencia que es el niño es comparado con las formas más elementales de vida: « almeja de la noche / que llamo hijo » y en esta canción de cuna *Niño chiquito*, que pertenece al último período, encontramos la imagen más lograda de esta potencialidad:

Absurdo de la noche,
 burlador mío,
 sí-es no-es de este mundo,
 niño dormido.

Y así, con el oxímoron, figura que tiende un puente entre dos palabras « sí-es no-es » que parecen excluirse pero que en realidad se integran -de otra manera sería una antítesis completa- el hablante poético, uniendo la pequeñez de la materia a la inmensidad

³⁶ « (...) soltanto nel bambino che si trova in giovanissima età, il corpo umano dormiente è in un certo senso affine al tessere, al vivere e all'agire negli altri regni de la natura. Invece il corpo dell'uomo adulto, (...), considerato dal punto di vista del sonno, in verità presenta continuamente un processo di decadimento, di distruzione ». (R. STEINER, *op. cit.*, p. 142).

espiritual, logra en el plano de la expresión y de lo expresado la máxima plenitud. Plenitud física porque la madre agudiza su percepción: siente los ruidos de la noche, habla con la tierra, a la luz del día visualiza los elementos que la rodean y plenitud espiritual porque ella puede superar las limitaciones del tiempo, del espacio y de su propio cuerpo. Pero el hablante siente que esa plenitud es utópica por eso advierte que el tiempo y la muerte acechan. El miedo de la pérdida rompe momentáneamente la unión madre-hijo. Crecer, volverse adulto es acercarse al dolor, a la muerte. Por eso la madre llamará a la muerte la « Contra-Madre del Mundo » y pedirá que su hijo no crezca: « Los cinco veranos / que tiene tenga », lo quiere eterno como el sol y las piedras que « nunca maduran » y « quedan eternas » (*Que no crezca*, TE).

Pero la temporalidad y la muerte no lograrán perturbar esta plenitud; quedan insinuadas simplemente.

Distinto será el tono del hablante poético en la poesía *Pan de Tala*. El encuentro con el hijo³⁷ se realiza en un clima crepuscular. La diferencia radica en que el tema espiritual de la infancia impulsa al yo lírico de *Ternura* a asumir la función de personaje, extrañándose y obligando a la poetisa a alejarse de la materia poética. En el resto de la obra el tono es siempre altamente personal.³⁸ A través de la imagen del pan, emblema del sustento físico y espiritual, retorna al Valle de Elquin, a la madre, a la infancia:

Después lo olvidé hasta este día
en que los nos encontramos,
yo con mi cuerpo de Sara vieja
y él con el suyo de cinco años.

El cuerpo improductivo de « Sara vieja » no podrá plasmarse en el cuerpo prometedor de « cinco años ». El contraste entre la vejez y la juventud no podrá ser conciliado y queda solamente esperar

³⁷ Se trata de un aspecto biográfico significativo. En 1929 estando Gabriela de cónsul en Francia supo de la existencia de un sobrino huérfano al que adoptó. Este hecho ocurrió el mismo año de la muerte de su madre. El sobrino murió suicida en 1943.

³⁸ Es la diferencia que encontramos entre las canciones de cuna y la que Gabriela misma considera su mejor poesía: *El Poema del Hijo*.

En *Lagar* encontramos otras composiciones infantiles que no forman parte de la recopilación. Las diferencias de estilo y de concepción son las mismas que hemos advertido en otras composiciones con respecto a *Ternura* (v. Sección Jugarretas de LA).

juntos: « los dos en este silencio humano, / hasta que seamos otra vez uno / y nuestro día haya acabado ... ».

No se anula el tiempo y se espera la muerte con la conciencia trágica de que el cuerpo está separado del alma y de que sólo a través de ella se alcanzará la unión en la eternidad. Es el tono que predomina en las últimas obras y que encontramos en el *Poema de Chile*, cuando acompañada de un niño y de un ciervo, libre ya de las limitaciones del cuerpo, atravesará el « puente » del Bio-Bio ligera con su alma, sin necesidad de « pies » ni « barcaza de remos » convencida que para el regreso « más me vale, ¡sí!, / el alma que valió el cuerpo » (*Selva Austral*, PDCH).

En la última canción de cuna, *Duerme, duerme, niño cristiano*, (perteneciente originalmente a *Lagar* e incluida en la Sección Rondas de *Ternura*) los principios constructivos fundamentales se mantienen como en las otras composiciones. El hablante gira alrededor de los mismos significantes: « sueña » « duerme » « luz » « ángel » « mecido por lenta mano »; elección determinada, como ya hemos visto, por una sugestión profunda hacia el tema de la infancia.

El hecho de que esta composición mantenga temas, estilo y procedimientos a distancia de tantos años, nos hace pensar que el proceso poético de *Ternura* es un proceso mítico. Una vez manifestado se repite ritualmente. No se desarrolla en un espacio y tiempo histórico, personal, como en las otras obras: « Una en mí maté: / yo no la amaba » (*La otra*, LA). En el mismo momento que el hablante poético de *Lagar* pide morir, el hablante poético de *Ternura* entra en el tiempo del *eterno retorno* y en el espacio vivificante de la canción de cuna. Por eso decimos que el proceso poético de *Ternura* es mítico, porque se expande, retorna, pero sin cambiar.

La poesía de Gabriela Mistral se funda tanto en la plenitud del ser como en la conciencia trágica de la escisión: dos visiones que reflejan no sólo dos modos diferentes de asumir la realidad sino también distintos niveles del registro estilístico. Pero es indudable que las « palabras de la esperanza » se cantan en el reino de la pureza mítica y natural, que la voz de lo esencial como también de lo fresco y de lo vivo se crea en el sentimiento de la infancia. La poesía de salvación, entonces, nace cada vez que aflora este sentimiento sumergido y al cual se recurre como se recurre a lo inefable para huir del dolor.