

DIETER OELKER LINK

APROXIMACIONES A TRES POEMAS DE GABRIELA MISTRAL

¡Apresúrate! El día que se va quiere
morir sobre nuestros rostros unidos.
(GABRIELA MISTRAL, *Desolación*).

NUESTRO PROPOSITO es *expresar e interpretar* algunas de las impresiones obtenidas en un primer enfrentamiento con la poesía de Gabriela Mistral.

"En la poesía, el hombre se concentra o se retira a las más recónditas profundidades de la realidad humana, donde penetra a través de la quietud; y no por cierto a través de la ilusoria quietud de la ociosidad y del vacío mental, sino a través de esa infinita quietud en la que obran todas las energías y en la que todas las relaciones se verifican"¹. El poeta es, pues, un vidente, y sus palabras brotan de la intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano. Y es por eso que en poesía las palabras no tienen un valor en sí. Ellas son signos, y a través de su materia nos toca la luz de un trasfondo intramaterial. "El sentido de toda poesía es incluirnos en el encanto de una visión que precede a lo plasmado y que por su verdad interna ilumina momentáneamente algo de la totalidad y profundidad de la existencia"². La poesía conjura contenidos que sólo pueden realizarse a través de la forma y que sólo nos son aprehensibles, si logramos compenetrarnos con su ritmicidad íntima y verdadera, que es la fuente de la palabra-signo y el poder mágico que las organiza significativamente en el poema. Porque todo poema es vida cristalizada que mediante el aliento vital del lector que amorosamente se le aproxima, rompe los cristales y lo fecunda por gracia de su propia fecundación.

Para realizar nuestro propósito nos valdremos de la poesía misma, y

la expresión de nuestras impresiones de lector no podrían ser más que el eco de la voz del poeta.

La historia se hace siempre sobre un fondo de intrahistoria, que constituye la estabilidad en lo continuamente móvil, profundidad silenciosa, pero decisiva en el acontecer humano. No se perciben los acontecimientos pero sí sus consecuencias que se configuran en lo que se ha llamado 'estilo de época'.

Para Staiger, el 'estilo personal' de un autor se caracteriza por su ritmicidad propia y peculiar. Ampliando esta aseveración, podemos afirmar que el estilo de época es la configuración específica del ritmo de lo intrahistórico que se hace historia.

Pensamos que tanto el filósofo como el poeta no solamente viven desde, sino que fundamentalmente hacia la intrahistoria. El punto de arranque de la filosofía —y desde ahora en adelante nos referiremos exclusivamente a la filosofía existencial, cuyo retorno a las cuestiones candentes de lo humano la relacionan íntimamente con lo que nosotros entendemos por poesía— es la 'vivencia existencial', la cual será interpretada conforme al método propio de cada filósofo en particular. Pero también la poesía brota de una 'vivencia existencial', sólo que el poeta se propone *participarla*, mientras que el filósofo intenta su *interpretación*. Y de ahí que en filosofía, "el objeto sólo se nos da con el lenguaje, en el lenguaje y por medio de él", en tanto que en poesía "podemos y debemos franquear la expresión verbal para buscar tras ella el objeto que el lenguaje ha querido ofrecernos³".

Para realizar nuestro propósito nos valdremos de la filosofía existencial, y nuestras *interpretaciones* —interpretaciones de vivencias poéticas, e. d., existenciales— no podrían ser más que el intento de iluminar nuestras impresiones de lector, ecos de la voz del poeta, mediante la voz de su hermano gemelo, el filósofo.

EL PENSADOR DE RODIN⁴

Conforme a nuestra impresión de lector, el presente poema se organiza en torno a dos centros mágicos, magnéticos y luminosos, en torno a los núcleos *Pensador* y *Señor*. Ambos determinan la configuración total del poema, pues proyectan su fuerza y su luz sobre las partes, que a su vez la reflejan significativamente sobre los centros. La relación entre los núcleos —relación por oposición tensional— se establece por el *recuerdo* y por la *llamada*.

El *recuerdo* despierta al *Pensador* de su sueño apolíneo y lo enfrenta con la verdad. Durante "toda su primavera ardiente" había vivido desde la inagotable creatividad de lo que es. Ahora, "al

otoño", y frente a la certeza del "de morir tenemos", se esfuma aquel mundo imaginario y soñado, mundo hermoso y liberado del devenir. Y ante esta verdad, su mentón "cae sobre la mano ruda", y las cosas le señalan la ineludible *ley* que rige a todo lo que es y a lo que existe, y que su libertad es una *libertad hacia la muerte*, de la cual nada y nadie lo puede salvar. Y su carne, esa carne "que odia la muerte, y tembló de belleza", carne "que tembló de amor", se le transforma en "carne de la huesa", en "carne fatal", desnuda e indefensa ante el destino. Todo lo que antes acrecentaba su voluntad, y le significaba fiebre y pasión de los sentidos, ahora le provoca terror y sufrimiento, tristeza, angustia y desesperación.

La *llamada* nos enfrenta con el segundo núcleo del poema. Nos parece importante que la palabra-signo *Señor* sólo lleve dos determinativos: *fuerte* y *que* (...) *llama*. A la angustia del *Pensador*, plasmada en un torrente de imágenes terriblemente significativas, se opone la fuerza del *Señor*, poder frío e inmensamente distante, y que se manifiesta de manera incondicional e imperativa a través de la *llamada*. El "Señor fuerte" llama, "le llama *en los bronce*", y "*en todo agudo bronce*" sobreviene el recuerdo de la muerte que se aproxima.

En 'El Apocalipsis de San Juan' (cp. iv, 1) leemos: "...y he aquí que en un éxtasis vi una puerta abierta en el cielo: y la primera voz que oí, *como de trompeta* que hablaba conmigo, me dijo: sube acá, y te mostraré las cosas que han de suceder en adelante".

Pensamos que hay una relación evidente entre la llamada "en los bronce" y aquella voz "como de trompeta" de la que nos habla San Juan. Si la consideramos en función del poema y a la luz de "las cosas que han de suceder en adelante" comprenderemos, por qué "este hombre que medita en la muerte" se sienta sumergido en la más honda y radical *soledad*, que se sienta solo y angustiado ante el *Señor* —"Dios único, hijo del desierto, (...) Dios vengador y terrible que abomina los pecados de la carne, Dios violento, (...) Dios solitario y resplandeciente"⁵ y que no puede conocer sino por la *llamada*, que se sienta solo ante el límite de su existencia y angustiado ante el *Juicio* que la *llamada* le señala. El devenir, la *llamada*, la sucesión temporal le recuerdan la presencia del *Señor fuerte* y tremendo *Juez* que es voluntad infinita y voluntad de destrucción.

Habíamos afirmado que los centros del poema se encuentran tensionalmente opuestos y, sin embargo, relacionados por el *recuerdo* y por la *llamada del Señor*. El *recuerdo* sobreviene con el otoño de la carne y con el crepúsculo de los sentidos, sobreviene cuando el *Pensa-*

dor se enfrenta con el *límite*, con la certeza de su propia finitud. Por el *recuerdo* logra penetrar en la raíz temporal y tempórea de su existencia, la cual le es revelada por el "Señor fuerte *que le llama*", y que así lo despierta hacia la verdad y la angustia mediante la angustia. Pero la *llamada* no había cesado nunca, y sólo por alucinación, por la fiebre de sus sentidos y el temblor de sus carnes ante el amor y la belleza, el *Pensador* pudo llegar a la concepción de un mundo entero y de infinita creatividad. Y de ahí que podamos hablar del *recuerdo de la llamada* o de la *llamada que hace recordar*, que podamos hablar de la derrota de los sentidos, y de un despertar hacia la verdad.

Es, pues, evidente la relación entre el "de morir tenemos" que pasa sobre la frente del *Pensador* y su angustia y soledad, entre el *recuerdo* y la *llamada* que lo despierta. Sin embargo, nos parece conveniente mostrarla una vez más, ahora a la luz de la filosofía existencial, porque nos ayudará a comprender mejor esa inmensa *soledad* que nos toca a través de todo el poema.

Conforme a la analítica existencial heideggeriana, la *angustia* nos pone ante la certeza de la nada, porque sitúa a la existencia en la perspectiva de la *muerte*, ante la cual nos encontramos totalmente indefensos y que debemos asumir en la más radical *soledad*. En conexión ontológica con los conceptos de *angustia* y *muerte* se encuentra el de *tiempo auténtico*, tiempo que determina a nuestro existir como un 'poder-ser' en constante actualización, y cuya posibilidad más propia es la muerte. La existencia es, pues, una existencia-hacia-la-muerte. Nadie me puede salvar de mi aislamiento frente a ella, ni yo podría hacerlo, porque salvar la vida del prójimo no significa arrebatarse su muerte, sino sustituirla por la mía.

Por su parte, Gabriel Marcel habla de la *inesperanza* y de la *desesperación*. La relación con Heidegger es evidente. La *inesperanza*, angustia inconcreta, indeterminada y prerreflexiva surge cuando nos sentimos entregados al *tiempo*. Si la *inesperanza* se refiere a una situación determinada e inevitable, *situación límite*, imposible de transgredir nos invade la *desesperación*. Desesperamos, cuando capitulamos ante un 'fatum' impuesto por el juicio, cuando nos deshacemos ante lo inevitable, y quedamos fascinados por la idea de nuestra propia destrucción hasta tal punto que la anticipamos. El desesperado se consume a sí mismo en la más radical y árida *soledad*.

En conclusión, el presente poema nos participa la vivencia de la fundamental temporeidad del existir, y cuya tragicidad nos es revelada por su composición bipolar. Ante el "Señor fuerte que llama en los bronce", y que así le señala la *ley*, está el *Pensador*, solo y angustia-

do, "por cuanto anhela lo absoluto y se encuentra en lo relativo, necesita lo infinito y está prisionero entre los límites, presente lo eterno y transcurre entre el tiempo"⁶.

*Y en la angustia, sus músculos se hienden, sufridores.
Cada surco en la carne se llena de terrores.
Se hiende, como la hoja de otoño, al Señor fuerte
que le llama en los bronce...*

Sin embargo, nos parece significativo que el *Pensador* no sólo tenga la certeza de que el Señor *llama*, sino también la seguridad de que *LE llama*. Todavía ambas le provocan angustia y terror, pero será desde la segunda por la cual logrará afirmarse en la esperanza de felicidad.

"Verdad es que aún no estoy en sazón, que mis lágrimas no alcanzarían a colmar el cuenco de tus manos. Pero no importa, mi Dueño: *en un día de angustias puedo madurar por completo*"⁷.

MUROS

Después de una primera y superficial lectura del presente poema, retenemos la palabra *muro*, y esas afirmaciones rotundas que nos señalan su singularidad, las afirmaciones *pasan y no pasan*. Otra vez nos encontramos ante una composición bipolar, ante la oposición tensional de dos afirmaciones, cuyo significado nos revelará el sentido del centro mágico y magnético del poema, el sentido de la palabra-signo *muro*, cuya peculiaridad nos hará comprender a su vez la tragicidad de dicha oposición tensional.

Como tal, el término *muro* nos evoca la imagen de un ente concreto y real, materialización de lo que designan los conceptos de *límite* y *separación*. Pero inmediatamente nos detenemos asombrados, porque el poeta nos habla de un muro, cuya caracterización se opone a lo que nosotros habíamos evocado al leer el título y la primera palabra del poema.

*Muro fácil y extraordinario,
muro sin peso y sin color:
un poco de aire en el aire.*

La segunda estrofa aún no resuelve nada y nuestra inquietud se acrecienta. ¿Qué muro es ese, a través del cual pasa la totalidad de lo

que *es* en el tiempo? Recién el último verso de esta estrofa —“y (pasan) las sombras incorporadas”— y la última estrofa:

*¡Pero no pasan los alientos,
pero el brazo no va a los brazos
y el pecho al pecho nunca alcanza!*

nos iluminan y participan la realidad que el poeta quiso evocar.

Recordemos brevemente lo que habíamos dicho para explicarnos esa *soledad* que nos tocaba a través del poema ‘El Pensador de Rodin’. Afirmamos entonces: 1º) que el *Pensador* se sentía entregado al tiempo, y que había reconocido que *existir* significa existir-hacia-la-muerte, y de la cual nadie le puede salvar; 2º) que la causa de su inmensa *soledad* era la *llamada* del Señor, infinitamente distante de su criatura angustiada, *llamada* que le *recuerda* el límite de su existencia y su aislamiento frente a la muerte; 3º) que la certeza de este aislamiento explica, por qué no se hacía alusión alguna al prójimo que comparte el destino de existir-hacia-la-muerte.

Para Heidegger una fase del ser-en-el-mundo es el ser-con-los-demás. La pregunta que al respecto nos debemos formular es si este ser-con-los-demás se da en la existencia auténtica, e.d., en la existencia reconocida por la angustia como un existir-hacia-la-muerte, o si esta comunidad sólo se puede dar en el plano no-auténtico del existir. Ya conocemos la respuesta. La existencia humana es el aislamiento completo del hombre libre, terriblemente solo con su propia mortalidad.

En el último verso de la tercera estrofa de nuestro poema leemos que *las sombras incorporadas* pueden pasar a través del *muro*, y a lo cual podríamos agregar que éstas creen atravesarlo porque viven en un plano inauténtico del existir, porque viven como *sombras incorporadas* y sin percatarse de la presencia ineludible de aquel *muro* extraordinario e imperceptible para los sentidos. Para Heidegger existir significa comprender por existir, de lo cual se desprende que la existencia es ontológica, mientras que todos los demás entes son ónticos, derivándose de aquí la peculiaridad del hombre y su responsabilidad como pensador. Si existimos comprendiendo por existir, reconoceremos nuestra libertad como una libertad hacia la muerte, nuestra soledad, y la imposibilidad absoluta de comunicación con el otro, igualmente aislado ante el *límite*, en tanto que debe asumir su muerte como la posibilidad más cierta del existir.

Imposible es, pues, lograr la comunicación con el otro que vive en la esfera de la autenticidad, imposible la comunicación con aquel que vive como *sombra incorporada* y en el plano de la inautenticidad, por-

que aún no ha reconocido la *ley* implacable que lo determina, e imposible la comunicación en el plano de la inautenticidad.

Y así es que reconocemos en la primera estrofa del presente poema la vivencia de una situación existencial fija e inmutable, y que se traduce en la *ley* que nos da a conocer la última estrofa, conclusión absoluta a la cual llega el poeta después de haber descendido a las raíces de la existencia.

La segunda estrofa, por su parte, nos señala lo que el poeta ha reconocido como una mera ilusión de sus sentidos, como esfera de inautenticidad, ámbito de las *sombras incorporadas*.

*Pasan los pájaros de un sesgo,
pasa el columpio de la luz,
pasa el filo de los inviernos
como el resuello del verano;
pasan las hojas en las ráfagas
y las sombras incorporadas.*

En conclusión, el presente poema nos participa la vivencia de una situación dada, la vivencia de nuestro aislamiento frente al otro, del *muro* que nos separa del *tu*, y de donde brota la certeza de la radical *incomunicabilidad* con aquel que comparte nuestro destino de vivir proyectándonos ante el *límite*. La tragicidad de esta vivencia se da por la oposición tensional entre el *pasan* y *no pasan*, por cuanto enfrentan la *ilusión* con la *verdad*, y de donde, en otro plano, la búsqueda del *tu*, la necesidad de una compenetración amorosa con el prójimo, y la imposibilidad de lograrla y realizarla. Y en esto radica a nuestro juicio la tragicidad fundamental del poema, simbolizada por el *muro* que se alza entre nosotros y el prójimo, desde el cual quisiéramos vivir y en el cual nos quisiéramos reencontrar.

En nuestra interpretación de 'El Pensador de Rodin' habíamos aludido a la total ausencia del prójimo. En el poema que ahora estamos comentando, la búsqueda del *otro* y la imposibilidad de hallarlo en amorosa identificación marcan la tragicidad de la vivencia que se nos participa. Pero lo importante es que nos encontramos con la imperiosa necesidad de alcanzarlo, con una sed inmensa de comunicación, despertada por el amor. Y este amor ya no es aquel que hacía temblar las carnes del hombre, sino un amor más profundo y radical.

*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!º.*

PARAISO¹⁰

Ya una primera lectura nos lleva a relacionar este poema con el que acabamos de interpretar. Sin embargo, no nos proponemos comparar versos y quedarnos con las palabras, sino buscar tras el lenguaje lo que el poeta nos ha querido ofrecer. La conexión entre ambos poemas sólo nos interesará en la medida que sirva para iluminar el sentido de la presente evocación.

El poeta se proyecta desde la existencia hacia la trascendencia, hacia el *Paraíso*, "lámina tendida de oro", lugar en el cual logra aquella compenetración y comunicación amorosa con el prójimo, y que la existencia-hacia-la-muerte le había negado en forma angustiante y rotunda.

*Lámina tendida de oro,
y en el dorado aplanamiento,
dos cuerpos como ovillos de oro;*

*Un cuerpo glorioso que oye
y un cuerpo glorioso que habla
en el prado en que no habla nada;*

*Un aliento que va al aliento
y una cara que tiembla de él,
en un prado en que nada tiembla.*

Habiendo cesado el tráfago y el ruido mundanal, puede surgir la palabra íntima y en silenciosa intimidad. Y entonces sí que hay compasión, hay pasión con el *otro* y desde el *otro*, compasión auténtica y eterna en la eternidad.

En el poema 'Muro' observamos que la existencia auténtica implica la certeza de nuestro aislamiento ante la muerte y soledad radical. Al respecto es importante enfrentar el sentido del verso —"Un aliento que va al aliento..."— con el de aquel otro que dice: "¡Pero no

pasan los alientos! ...". No debemos pensar que se trata de un nuevo sueño y del cual el poeta tendrá que despertar. Nos encontramos ante una verdad enunciada con certeza y seguridad absoluta, ante una afirmación tan rotunda como la que cierra el poema anterior. La causa de esta aparente contradicción radica en un cambio de perspectiva, radica en que el poeta nos la participa desde la eternidad anticipada por la memoria y la esperanza, mientras que aquella otra, aquella que nos evoca el aislamiento radical, brota desde la existencia y en conocimiento de la ley.

Afirmamos que el poeta se había proyectado desde la existencia hacia la trascendencia, desde el tiempo hacia la eternidad. Pero, ¿cómo logra realizar esta proyección hacia lo absoluto, y cuál es la fuente de su certeza de eternidad? Ya dimos la respuesta al decir que la trascendencia había sido anticipada por la memoria y la esperanza. Más adelante volveremos sobre el problema. Por ahora será suficiente reunir los antecedentes necesarios para su justa consideración.

Ante todo nos debemos fijar en la nueva interpretación del concepto de *recuerdo*. En 'El Pensador de Rodin', *recordar* significa *recordar en el tiempo, recordar ante el límite y bajo la ley*, significaba recordar el pasado como lo pasado, y el futuro como finitud. En el presente poema, el *recuerdo* se da fuera del tiempo y hacia la temporalidad. Es un recuerdo desde la trascendencia, pleno del goce de lo infinito y colmado de alegría cierta y sin par, por cuanto este recuerdo conlleva la seguridad de haber resuelto la prueba que la existencia impone y significa.

*Acordarse del triste tiempo
en que los dos tenían Tiempo
y de él vivían afligidos,...*

Sin embargo, esta rotunda afirmación de lo absoluto sólo podrá ser comprendida en toda su magnitud, si se considera la reinterpretación de la vivencia de la muerte como un fundirse hacia la eternidad.

En los 'Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore', el poeta glosa el verso: "Sé que también amaré la muerte...", y escribe: "No creo, no, en que he de perderme tras la muerte. (...). No fría ni desamorada me parece, como a los otros... Paréceme más bien un ardor que desgaja las carnes, para despeñarnos el alma. (...)". Sólo nos faltaría comparar estas afirmaciones con aquellas otras que leíamos en 'El Pensador de Rodin' para darnos cuenta de la reinterpretación

de la situación límite y de la temporeidad del existir. Acudamos ahora a la filosofía existencial para explicarnos esta evolución.

Ya aludimos a la concepción heideggeriana de la muerte y no volveremos a insistir sobre ella. Por su parte, Karl Jaspers, y al referirse a la existencia empírica, también la interpreta como una situación límite, pero susceptible de ser traspasada por la existencia trascendente. Porque ésta *espera* una inmortalidad personal al curso de la cual nuestra experiencia como persona-espíritu prosiga en su fundamental proyectividad.

La temporeidad constituye el sentido último de la existencia, determinándola como un "poder-ser" en constante actualización. De ahí que existir significa fundamentalmente *esperar* que la libre proyección de mí mismo se realice, que se actualice lo que quiero llegar a ser conforme a lo que ahora soy. Esperamos existiendo, y mientras existimos, esperamos. El hombre no puede sino esperar, porque la *espera* pertenece a la constitución misma de la existencia. Sin embargo, puede haber una discrepancia en cuanto a la concepción del acto del esperar, como *espera esperanzada* o *desesperanzada* por *inesperación*. En nuestra interpretación de 'El Pensador de Rodin' ya dilucidamos el sentido de esto último. A continuación nos referiremos brevemente al significado del *esperar esperanzado*.

En su obra *Homo Viator*, Gabriel Marcel esboza una fenomenología y una metafísica de la *esperanza*. Intentaremos presentar a algunos de sus pensamientos fundamentales.

Desde un punto de vista subjetivo, el objeto de la esperanza es la *felicidad*, y a la cual podría concebirse como la coincidencia entre lo que el hombre quiere ser y lo que real y efectivamente es. Pero esta aspiración de ser todo y de ser siempre, esta exigencia de existir plenamente y que se nos impone desde las profundidades de nuestro ser, nos remite por fuerza de su realización total a lo trascendente, a lo eterno y a lo infinito. Y como esta aspiración de plenitud brota desde las raíces de nuestro ser, fundamentará en nosotros la certeza de trascendencia, conforme a lo que somos y en conciencia de nuestra limitación.

La esperanza emerge de la peculiar temporeidad del hombre, tiempo *cerrado* para el desesperanzado y *abierto* para él que espera con esperanza. "En la esperanza", escribe Pedro Laín Entralgo¹¹, "...el ahora es un "todavía" implantado en un "siempre" sustentador o —cuando la confianza gana consistencia y firmeza— un "siempre" forzado a "no ser todavía". "Siendo todavía" en cada uno de los instantes en que se desgrana el "siempre", o "siendo siempre" hacia una ple-

nitud que "todavía no es" plenitud real y efectiva, el esperanzado vive la continuidad —en definitiva la unidad metafísica— del presente, el pasado y el porvenir. La *esperanza* es, pues, conforme a la relación original entre la conciencia y el tiempo una *memoria del futuro*, brinco sobre el *límite* y proyecto hacia la eternidad.

En *conclusión*, el presente poema nos participa la memoria de un futuro cierto en la trascendencia, y nos evoca a la existencia desde la eternidad. La comunicación plena que en el tiempo era imposible de alcanzar, se logra más allá del *límite* y cuando

...el Tiempo quedó al umbral
como los perros vagabundos...

Y la muerte ya no es una situación límite terrible y angustiante porque nos enfrenta con la nada, sino un paso hacia la eternidad.

La tragicidad que sin embargo nos toca a través del poema es la tragicidad del *todavía*. Ella se manifiesta por la oposición tensional entre las primeras tres estrofas y las dos últimas. La relación entre ambas situaciones se establece por la memoria. Y decimos que esta tragicidad brota de la conciencia del *todavía*, porque la certeza de felicidad cierta e infinita es anticipada desde la finitud, desde la existencia y de la cual aún se padece. Todavía no se ha logrado la felicidad, pero algún día se logrará. Con seguridad absoluta nos lo afirma el poeta y que le hace exclamar:

"¡Recógeme, pues, recógeme pronto! No tengo raíces clavadas en esta tierra de los hombres. Con un simple movimiento de tus labios, me sorbes; y con una imperceptible inclinación, me recoges"¹².

Los poemas interpretados son composiciones elaboradas en forma bipolar que por la oposición tensional de sus núcleos revelan la tragicidad de la vivencia poética y existencial que participan. Pensamos que esta tragicidad deriva de la *Lebensgrundstimmung* (del 'temple de ánimo fundamental y vital') del poeta, y nos atrevemos hacer esta afirmación, porque los poemas constituyen tres aproximaciones a la estructura ontológica de la existencia.

Sin embargo, el sentimiento trágico existencial del poeta se nos muestra desde diversos ángulos y en evolución, conforme a la reinterpretación de los núcleos, cuya oposición tensional nos la revelan. En Gabriela Mistral podemos observar algo así como una iniciación por la muerte, de donde la angustia y después la esperanza, de donde la soledad y luego la búsqueda amorosa del prójimo, de donde la retrac-

ción y después la apertura hacia el misterio, hacia la belleza, presencia velada de la trascendencia en el devenir.

Nos proponemos profundizar estas aproximaciones en un estudio futuro. El 'Appendix' tiene por objeto mostrar la tragicidad implícita en aquello que el poeta tan fervorosamente anuncia en el 'Voto' y en 'Muerte de mi madre' al final de sus libros *Desolación* y *Tala*:

"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 sobre mis días. Yo cantaré desde ellas las palabras de la *esperanza*, cantaré como lo quiso un misericordioso para "consolar a los hombres..."¹³.

"De regreso de esta vida en la más prieta tiniebla, vuelvo a decir, como al final de *Desolación*, la alabanza de la alegría. El tremendo viaje acaba en la *esperanza*..."¹⁴.

APPENDIX

LA FLOR DEL AIRE¹⁵

Otra vez nos encontramos ante una composición bipolar, determinada por dos figuras: "una, ELLA, la que habla y ordena; otra, la que obedece y actúa". Sin embargo, esta bipolaridad se hace más significativa si la enfocamos desde lo que Pedro Salinas llama "el gran negocio que se tienen el tiempo y Gabriela Mistral".

Reunamos algunos antecedentes antes de seguir adelante en nuestra aproximación:

'Decálogo del artista': I. "Amarás la belleza, que es la sombra de Dios sobre el Universo"¹⁶.

'Poemas del éxtasis': II. Dios. "...Es esta perfección de la rosa madura, antes de que caiga el primer pétalo..."¹⁷.

'El sentido religioso de la vida': "Entre los artistas son religiosos los que, fuera de la capacidad para crear, tienen al mirar el mundo exterior la intuición del *misterio*, y saben que la rosa es algo más que una rosa y la montaña algo más que una montaña; ven el sentido místico de la belleza y hallan en las suavidades de las hierbas y de las nubes de verano la insinuación de una mayor suavidad, que está en la mano de Dios"¹⁸.

'Decálogo del artista': II. "No hay arte ateo. Aunque no ames al Creador, lo afirmarás creando a su semejanza"¹⁹.

Conforme a estas citas podemos hablar de un significado *religioso* —desde un punto de vista filosófico diríamos *ontológico*— de la belleza y de la creación poética. Más adelante volveremos a considerar esta aseveración.

Eugenio Florit divide al poema 'La flor del aire' en tres momentos fundamentales: I. *El encuentro*; II. *Los trabajos*, y III. *La caminata final*. Fuera de este acierto nos interesa señalar dos ideas más del crítico citado, y que se refieren a *La caminata final*. Al respecto, Florit destaca por un lado esa entrega total del poeta a su destino como poeta y por otro, esa certeza de la "relación estrecha entre el hombre y el tiempo que termina en una disolución o en una muerte, no del hombre, sino del concepto absoluto del Tiempo que, al desaparecer nosotros para entrar en la eternidad, desaparece él también"²⁰.

*Ella se iba, la sonámbula,
abandonando la pradera,
y yo siguiéndola y siguiéndola
por el pastal y la alameda.*

*Cargada así de tantas flores,
con espaldas y manos aéreas,
siempre cortándolas del aire
y con los aires como siega...*

*Ella delante va sin cara;
ella delante va sin huella,
y yo la sigo todavía
entre los gajos de la niebla.*

*Con estas flores sin color,
ni blanquecinas ni bermejas,
hasta mi entrega sobre el límite,
cuando mi Tiempo se disuelva...*

En nuestra aproximación al poema 'Paraíso' ya aludimos al concepto mistraliano del *tiempo*, identificándolo con el concepto de *tiempo abierto*, de Gabriel Marcel. Si consideramos los versos finales de 'La muerte niña'²¹:

*—Yo soy de aquellas que bailaban
cuando la Muerte no nacía,...*

—Y ya conocemos la relación ontológica entre *tiempo* y *muerte*— podemos afirmar: 1º) que en Gabriela Mistral se da una relación especial con el *tiempo* fundada sobre la *memoria* de un pasado angelical, y de donde su *memoria de un futuro cierto* en la trascendencia; 2º) que el tiempo de la Mistral es, por el *recuerdo*, una imagen de la eternidad, y 3º) que “el gran negocio que se tienen el tiempo y Gabriela” por parte de ella, él de reafirmarse en la memoria de lo divino por medio de la creación.

Para Gabriel Marcel, en la base de la esperanza hay la conciencia de una desesperación que nos invita a desesperar. La situación desde la cual se espera tiene carácter de *prueba*. Ya vimos, cómo esta prueba puede llevar al hombre a la desesperación y retracción, como también a la esperanza y a la creación. La esperanza consistirá en tratar a la prueba como parte integrante de uno mismo y, a la vez, como vicisitud destinada a reabsorberse y transmutarse en el seno de un determinado proceso creador. Y así, la creación es una actividad personal de la existencia esperante, que depende y apunta hacia la trascendencia esperada y ya participada por la vivencia del misterio, por la intuición de una presencia velada de lo trascendente en la contingencia. La creación le permitirá al poeta participar de la creación divina, y le permitirá, afirmando la belleza, afirmarse en la *esperanza* y comunicarse con Dios. Y como “mi esperanza me hace amar a los hombres, porque esperamos juntos, (...) , mi amor a los hombres me mueve a esperar con ellos y para ellos”²²:

“Tu belleza se llamará también misericordia, y consolará el corazón de los hombres”.

En conclusión, la composición bilopar del poema se nos manifiesta a la luz del “gran negocio que se tienen el tiempo y Gabriela Mistral” como una afirmación de la esperanza por la creación, frente a la desesperación y retracción, amenaza constante para él que vive en la prueba que se llama *existir*. La esperanza lleva a la creación, y la creación afirma la esperanza. Si cesa la creación, vacila la esperanza, y amenaza la desesperación.

NOTAS

¹Martin Heidegger, Hölderlin und das Wesen der Dichtung' en *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Verlag Klostermann, ²1955, pp. 31-46.

²Johannes Pfeiffer, 'Einleitung' a

Wege zur Erzählkunst. Über den Umgang mit dichterischer Prosa. Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, ²1954.

³Johannes Pfeiffer, *La poesía*. Ha-

cia la comprensión de lo poético, México-Bs. As., FCE: Breviario N° 41, 1959, pp. 15 ss.

EL PENSADOR DE RODIN

⁴Gabriela Mistral, *Desolación*, sección: 'Vida', vid. *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, Biblioteca Premios Nobel, 1958, p. 3.

⁵Alone. 'Prólogo' a *Desolación*, Stgo. de Chile, Ed. Nascimento, 1926.

⁶Gastón von dem Bussche, *Visión de una poesía*, Santiago de Chile, Ediciones de los AUCH, Serie Roja N° 12, 1957, p. 11.

⁷Gabriela Mistral, 'Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore', en *Desolación*, Bs. As., Espasa-Calpe Argentina, S. A., Colección Austral N° 1002, 1960, p. 178.

MURO

⁸Gabriela Mistral, *Tala*, sección: 'La ola muerta', vid. *Poesías Completas*, o. c., p. 537.

⁹Gabriela Mistral, 'Intima', vid. *Desolación*, sección: 'Dolor', *Poesías Completas*, o. c., p. 66.

PARAISO

¹⁰Gabriela Mistral, *Tala*, sección: 'Alucinación', vid. *Poesías Completas*, o. c., p. 415.

¹¹Pedro Laín Entralgo, 'En torno a la esperanza', en *Mis páginas*

preferidas, Madrid, Ed. Gredos, 1958, p. 293 ss.

¹²Gabriela Mistral, 'Comentarios...', Vid. *Desolación*, o. c., p. 179

¹³Gabriela Mistral, 'Voto', vid. *Desolación*, o. c., p.

¹⁴Gabriela Mistral, 'Muerte de mi madre', vid. *Tala*, sección: 'Notas', Bs. As., Ed. Losada, S. A., 1957, p. 154.

APPENDIX

¹⁵Gabriela Mistral, *Tala*, sección: 'Alucinación' (Historias de loca), vid. *Poesías Completas*, o. c., p. 428.

¹⁶Gabriela Mistral, 'Decálogo del artista', vid. *Desolación*, o. c., p. 176.

¹⁷Gabriela Mistral, 'Poemas del éxtasis', vid. *Desolación*, o. c., p. 168.

¹⁸Gabriela Mistral, 'El sentido religioso de la vida', *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, III, N° 6 (diciembre, 1963).

¹⁹Gabriela Mistral, 'Decálogo...', vid. o. c., p. 176

²⁰Eugenio Florit, 'Paisaje y poesía en Gabriela Mistral', *Miscelánea de Estudios a Joaquín de Carvalho*, N° 7, 1961

²¹Gabriela Mistral, *Tala*, sección: 'Alucinación' (Historias de loca), vid. *Poesías Completas*, o. c., p. 425.

²²Pedro Laín Entralgo, 'En torno a...', o. c., p. 306.