

DIETER OELKER LINK

LA ACTITUD MITICA, POETICO-RELIGIOSA, EN LAS 'HISTORIAS DE LOCA' DE GABRIELA MISTRAL

PRESENTACION

"Gime la gota: ¡Qué lejos estoy del mar! Ríe el inmenso océano: ¡En vano es tu dolor!

—¿No somos todos uno, todos Dios?— Solamente nos separa ese punto diminuto: el 'Tiempo'".

(Omar Kayam)

Capítulo Primero: Resumen de nuestras 'Aproximaciones a tres poemas de Gabriela Mistral'.

EN EL AÑO 1965 realizamos un pequeño trabajo de investigación literaria titulado: *Aproximaciones a tres poemas de Gabriela Mistral*¹. Puntualizaremos a continuación las ideas centrales de aquel estudio, porque nos servirán de punto de partida para esta nueva disquisición.

Conforme a nuestra impresión de lector, los poemas seleccionados: 'El Pensador de Rodin', 'Muro' y 'Paraíso', obedecen a una estructura bipolar. Ellos se configuran en torno a dos centros mágicos, magnéticos y luminosos que proyectan su fuerza y su luz sobre las partes las que, a su vez, la reflejan significativamente sobre los núcleos. La relación entre éstos —relación por oposición tensional— nos explica el dramatismo que envuelve a los poemas y que, por lo

¹Rev. *Atenea*, año XLIII, tomo CLXIII / N° 413, julio-septiembre de 1966, págs. 159 ss.

demás parece ser propio del temple de ánimo fundamental del poeta².

EL PENSADOR DE RODIN

*Con el mentón caído sobre la mano ruda,
el Pensador se acuerda que es carne de la huesa,
carne fatal, delante del destino desnuda,
carne que odia la muerte, y tembló de belleza.*

*Y tembló de amor, toda su primavera ardiente,
y ahora, al otoño, anégase de verdad y tristeza.
El "de morir tenemos" pasa sobre su frente,
en todo agudo bronce, cuando la noche empieza.*

*Y en la angustia, sus músculos se hienden, sufridores.
Los surcos de su carne se llenan de terrores.
Se hiende, como la hoja de otoño, al Señor fuerte*

*que le llama en los bronces... Y no hay árbol torcido
de sol en la llanura, ni león de flanco herido,
crispados como este hombre que medita en la muerte.*

(D., PP.CC., pág. 3)

En el poema transcrito, los núcleos son las palabras-signo 'Pensador' y 'Señor', tensionalmente opuestos a la vez que relacionados por el 'recuerdo' y la 'llamada'. El Pensador se sabe entregado al tiempo —la derrota de los sentidos hace que se esfume aquel sueño apolíneo de un mundo hermoso y liberado del devenir—, reconociendo que existir significa existir para morir. Y es la 'llamada' del "Señor fuerte", infinitamente distante de su criatura angustiada, la que provoca este 'recuerdo del límite', señalándole al mismo tiempo su aislamiento insalvable y radical. Sin embargo, es necesario asociar a esta primera vivencia óntico-religiosa y poética la tajante afirmación incluida en los 'Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore': "Verdad es que aún no estoy en sazón, que mis lágrimas

²"...la lectura que me hinca garra con sangre se me dramatiza siempre. Por otra parte, yo no creo en los géneros según la retórica,

divididos por paredes de cemento. Hay fugas de un género a otro". ("Sobre Marta Brunet", *Recados...*, pág. 42).

no alcanzarían a colmar el cuenco de tus manos. Pero no importa, mi Dueño: *en un día de angustias puedo madurar por completo*". ('Prosa', D., pág. 230. Nosotros subrayamos). El sentido de esta maduración la apreciaremos en los poemas 'Muro' y 'Paraíso'.

MURO

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

*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.*

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

(TA., PP.CC., pág. 537)

Aquí los núcleos tensionalmente opuestos —siempre conforme a nuestra impresión de lector— son las dos afirmaciones a propósito de aquel "muro fácil y extraordinario": 'pasan' y 'no pasan', en las cuales se opone la 'ilusión' de los que viven por sus sentidos como "sombras incorporadas", incapaces de percatarse de la presencia ineludible de aquel muro "sin peso y sin color", a la 'verdad' del que ha despertado a la autenticidad. La diferencia con respecto al poema anterior radica en que ahora surge la presencia del 'otro', la búsqueda imperiosa del que comparte el destino de vivir proyectándose ante el límite: el anhelo del 'tú', por la necesidad de una amorosa e íntima compenetración.

PARAISO

*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.*

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

*a la hora de clavo de oro
en que el Tiempo quedó al umbral
como los perros vagabundos...*

(TA., PP.CC., pág. 415)

El poeta se proyecta desde la existencia hacia la trascendencia, el 'paraíso', "lámina tendida de oro", lugar en el cual logra realizar aquella íntima compenetración con el prójimo: comunicación plena, que antes le había sido negada rotundamente. En 'El Pensador de Rodin', 'recordar' significaba 'recordar *en* el tiempo y *ante* el límite', significaba recordar el pasado como pasado y el futuro como finitud. En el presente poema, en cambio, el recuerdo se da desde la trascendencia, anticipada por la memoria y la esperanza plena en plenitud. "En la esperanza, el 'ahora' es un 'todavía' implantado en un 'siempre' sustentador o —cuando la confianza gana consistencia y firmeza— forzado a 'no ser todavía'. 'Siendo todavía' en cada uno de los instantes en que se desgrana el 'siempre', o 'siendo siempre' hacia una plenitud que 'todavía no es' plenitud real y efectiva, el esperanzado vive la continuidad —en definitiva la unidad metafísica— del presente, pasado y porvenir"³. La esperanza es, pues, conforme a la relación original entre la conciencia y el tiempo, una 'memoria del futuro', brinco sobre el límite y proyección hacia la eternidad. Y por eso afirmamos, que en el presente poema nos conmueve la tragicidad del 'todavía'. Ella se manifiesta por la opo-

³Pedro Laín Entralgo. "En torno a la esperanza", *Mis páginas preferidas*. Madrid, Ed. Gredos, 1958, pág. 304.

sición tensional entre las primeras y las dos últimas estrofas. La relación entre las situaciones evocadas 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:

*"Jadeante de sed, loca de infinito,
muerta de amargura la tuya en clamor,
dijo su ansia inmensa por plegaria y grito:
¡Agar desde el vasto yermo abrasador!"*

(*'La sombra inquieta II'*, D., PP.CC., pág. 42)

Ya hemos aludido a la tensión trágica del estilo mistraliano en estos poemas, descubierta por su composición bipolar. Respectivamente, ellos echan sus raíces en la existencia y en la eternidad. En cuanto a la causa de esta tensión, pensamos que ella radica en que el poeta está cogido por 'lo que debe ser, mientras su voluntad choca contra 'lo que es'⁴. En el caso de Gabriela Mistral estamos participando de un conflicto de valores, imposible de resolver bajo las condiciones de una existencia finita.

La creación es una actividad personal que en la existencia esperante depende y apunta hacia la trascendencia. En tanto que plasmación, ella se propone 'salvar' el conflicto, trágico cuando en lo finito y contingente, desde lo absoluto. Lo trágico necesita, pues, de lo religioso para resolverse, decidido el que lo sufre, desde y hacia la eternidad⁵. "No hay arte ateo", anota nuestro poeta en el 'Decálogo del artista' (*'Prosa'*, D., pág. 227). "Aunque no ames al Creador, lo afirmarás creando a su semejanza". Y de aquí el sentido que el quehacer poético entraña para Gabriela Mistral. Su afán es mantenerse en decisión, afirmarse en la 'memoria de lo divino', mantenerse en esperanza por medio de la creación. Si cesa la creación vacila la esperanza y amenaza la angustia y desesperación.

"Estilo dramático: tensión", Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich, Atlantis Verlag, 1961, págs. 143 ss. (Traducción al español: *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid-México-Bs. As. Pamplona,

Ediciones Rialp, 1966).

"Gestaltung", Johannes Pfeiffer, *Die dichterische Wirklichkeit. Versuche über Wesen und Wahrheit der Dichtung*. Hamburg, Richard Meiner Verlag, 1962, pág. 14 s.

Definitivamente, es la religiosa aspiración a la eternidad expresada por esos momentos en relación y oposición tensional —Tiempo, Memoria y Esperanza— la que determina la estructura de estos poemas según las "muchas visiones contradictorias del cielo" de Gabriela Mistral ('Cuando murió su madre...', *Recados...*, pág. 250 s.): *Dios*, quien es el Señor terrible y fuerte, inmensamente distante de su criatura angustiada y *Dios*, quien es "esta entrega ardiente y pura y esta confianza inefable... Y esta certidumbre divina de que la muerte (el tiempo, porque "él es la Muerte, su nombre verdadero es él de *Muerte* y llamarlo *Tiempo* es sólo cubrirle su traición" 'Recado para Julio Barrenechea', *Recados...* pág. 221) es mentira". ('Prosa', D., pág. 220). En la base de toda esperanza, la angustia; en la raíz del tiempo 'abierto' hacia la trascendencia, el tiempo 'cerrado', y en la certeza del Dios "que sostiene", el temor a su olvido y a nuestra traición.

Capítulo Segundo: Algunas consideraciones sobre lo mítico, poético-religioso, en cuanto 'actitud'.

Aunque disimulada, también la poesía es una especie de dialéctica. En el caso del poeta que nos preocupa, "la presencia de Dios y de la inmortalidad del alma" serían según Manuel de Montoliu "los polos del eje, en torno del cual gira todo el 'pensamiento místico' (sic) de Gabriela Mistral"⁶. Nuestro propósito es meditar una vez más sobre estas aseveraciones que se refieren al "sentimiento 'místico o religioso' " (sic) de nuestro poeta.

'Religión', del latín 'religare', 'volver a atar', propósito de recuperar el origen, de ceñir más estrechamente la existencia con el ser; 'religión', del latín 'religere', 'atender y cuidar' del cumplimiento exacto de las disposiciones para el culto; 'culto' del latín 'colere', 'formar, cuidar, cultivar y venerar' esa 'religación', esa relación con el origen, mediante la reactualización memorativa del 'tiempo sagrado' a través del 'gesto' y la 'palabra ritual'⁷. Pensamos que esta religación refiere 'lo numinoso' que como tal es inaprehensible, porque significa 'lo otro', lo ajeno', 'lo extraño y extrañante', de manera que sólo puede determinarse por la peculiar tonalidad afectiva que pro-

⁶Véase el estudio incluido en *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas: Gabriela Mistral*. Barcelona, Ed. Cervantes, s. f., págs. 6 ss.

⁷Alfred Bertholet, *Wörterbuch der Religionen*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1952, s. v. "Religión".

voca en el sujeto que lo experimenta: asombro ante lo que sucede 'poder' y que se vive como 'tremendo', 'fascinante' y 'augusto' a la vez⁸.

Lo numinoso determina un temple de ánimo específico y provoca acción; lo numinoso persiste en el ánimo y repercute sobre la acción, sobre el 'culto' y el 'mythos', que reintensifican la vivencia de lo sagrado, expuesta al olvido por el fluir del tiempo. Porque esa es la intención del hombre religioso: restituirse, re-crearse en el 'tiempo sagrado de la creación' y superar de esta manera el 'tiempo profano' que lo embarga y separa de fuente y fundamento: la única realidad⁹.

Primigeniamente, el término 'mythos' significa 'palabra': la palabra que alberga y atestigua y 'dice' verdad. El 'culto' le es, pues, consustancial. En el 'mythos' y el 'culto' sucede esa reacción aprehensiva ante lo numinoso, lo sagrado: acción religativa según un propósito de religación. Con el término 'mythos' designaremos 'lo mítico' antes de convertirse en 'mito', en 'fábula', en una narración explicativa y circunstancial de la 'hierofanía', de 'lo santo que se manifiesta'¹⁰: 'mythos', la 'palabra', pero 'in statu nascendi': emanación a la vez que reacción hierofánica, que sucede a través del 'verbo' y significa acción.

El término 'actitud' designa el 'temple de ánimo revelado por la acción'. La actitud pone de manifiesto lo que ocurre en lo más profundo de nuestro ser. En cuanto actitud, lo mítico supone, pues, una vivencia hierofánica, que en el caso de nuestro poeta sucede ante la belleza: "la sombra de Dios sobre el Universo" (Decálogo del artista, 'Prosa' D., pág. 227), y durante la creación: "una respuesta que damos (los poetas) a la hermosura del mundo", (D., pág. 225). Y de tal suerte invade el aporte de la creación, "que él que lo sabe contemplar en la perspectiva del tiempo, siente que se libera de las horas efímeras y que las almas se contagian con el vigor de lo eterno"¹¹, 'contagio con lo eterno' que nos descubre la equivalencia

⁸G. van der Leeuw, *Fenomenología de la religión*. México-Bs. As., FCE, 1964; Rudolf Otto, *Das Heilige*. München, C. H. Beck, 1963 (Sonderausgabe). (Traducción al español: *Lo santo*. Madrid, Rev. de Occidente: Colección "Selecta", 1966).

⁹Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1957.

¹⁰Idem., ibídem., pág. 2 s.

¹¹Palabras transcritas por Matilde Ladrón de Guevara: *Gabriela Mistral: "Rebelde Magnífica"*. Stgo. de Chile, 1957, pág. 64.

entre 'lo mítico' y 'lo poético-religioso', porque esa religación al fundamento que se experimenta y se realiza a través del proceso creador implica y significa la consagración. "Y es religioso mi corazón desde que lleva el misterio", anota nuestro poeta en los 'Poemas de las madres' ('Prosa', D., pág. 201), y en la conferencia titulada 'El sentido religioso de la vida'¹² dice que "entre los artistas son religiosos los que, fuera de la capacidad para crear tienen al mirar el mundo exterior la intuición del misterio...". Y como "el don poético por excelencia (consiste en) alzar las cosas en una posición en que el rayo de la belleza las dore" ('Eduardo Barrios', *Recados...*, pág. 24) podemos afirmar que para nuestro poeta la creación es una consagración, y que la belleza es la penetración de lo numinoso en lo humano circunstancial. Como actitud, lo mítico supone la voluntad de consagrar lo profano a través de la rememoración, reactualización y reafirmación del origen por el sentido hierofánico de la belleza y de la creación: manifestación triunfante de la plenitud del ser, de la cual participa el poeta durante la creación:

*"Donde estuve nada dolía:
estaciones, sol ni lunas,
no punzaba ni la sangre
ni el cardenilla del Tiempo;
ni los altos silos subían
ni rondaba el hambre los silos.
Y yo decía como ebria:
¡Patria mía, Patria, la Patria!*

(*'La desasida*, PP. CC., L., pág. 604 ss.) .

"Mythos es el símbolo del misterio. Es una necesidad espiritual colectiva del pueblo, o personal del hombre solitario, el cual, o crea un nuevo símbolo, o da matices inconfundibles al símbolo aceptado por todos, y por él revivido con especial exaltación. Esta necesidad imperiosa estructura en símbolos, reales y pregnantes, el sentimiento de la dependencia del ser finito y condicionado, bajo una Infinitud e Incondicionalidad"¹³.

¹²*Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, III, Nº 6, diciembre de 1963.

¹³Carlos Gebhardt, *Spinoza*, cita-

do por Francisco Maldonado de Guevara, *Cinco Salvaciones*. Ensayos sobre literatura española. Madrid, Rev. de Occidente, 1953, pág. 45 ss.

Capítulo Tercero: Marginalias sobre el "misticismo" de Gabriela Mistral.

"Tengamos cuidado con la palabra mística, que sobajeamos demasiado y que nos lleva frecuentemente a juicios primarios" ('Recado sobre Pablo Neruda', *Recados...*, pág. 167). Sobre la base de dos supuestos: 1º, que "el único misticismo verdadero es el religioso"¹⁴ y 2º que el misticismo, en esta categoría superior de significación, es la "unión del alma con Dios, por esperanza, según la memoria, en esta vida"¹⁵, volveremos a meditar una vez más sobre esos juicios que afirman que lo más notable en Gabriela Mistral es su misticismo.

En su ascendencia etimológica, el término 'místico' se confunde con 'misterio', del griego 'misterion', 'secreto', 'cosa sagrada'. La raíz de ambas palabras es 'mi', de la primitiva sánscrita 'mu', que involucra la idea de 'atar, ligar, cerrar, confirmar o estrechar'¹⁶. Otra vez nos encontramos en el ámbito de lo numinoso: intuición originaria de la plenitud del ser y certeza de su presencia metafísica "en el íntimo centro del alma", y el esfuerzo, acción y reacción hierofánica, para trocirla en presencia efectiva, conforme a esa "vibración apasionada del alma que quiere alcanzar la Trascendencia esencial por los caminos más radicales y más rápidos, sin demorarse ni dejarse captar por los mil vínculos afectuosos de las criaturas"¹⁷: "Tú, Francisco, querías que tuviéramos el vuelo vertical, sin el zig-zag hacia las cosas donde nos posamos cortándolo... *Somos pesados, Francisco.... Sólo al morir tenemos aquel vuelo; ya el cuerpo no se apega nunca más como tierra pesada de surco*" (*Motivos...*, p. 128. Nosotros subrayamos).

La forma de expresión que más se ajusta a la experiencia del místico es la poesía. Para que merezca el dictado de 'mística', debe avenirse a las condiciones esenciales que impone la acepción más alta de este vocablo. Pleno de Trascendencia, el místico vuelve sobre el Uni-

¹⁴Thomas Merton, *Ascenso a la verdad*. Bs. As. Ed. Sudamericana, 1958, pág. 74 s.

¹⁵San Juan de la Cruz, *Subida del Carmelo*. III, 11, 1.

Cántico espiritual. Comentarios en prosa al poema del *Cántico espiritual*: Estrofa 1.

¹⁶Augusto Iglesias, *Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile*. Ensayo de crítica subjetiva. Stgo. de Chile, Ed. Universitaria, 1949, pág. 247 ss.

¹⁷Yvonne Pellé-Douël, *San Juan de la Cruz y la noche mística*. Madrid, Ed. Aguilar, 1963, pág. 188,

verso en triunfal aprehensión: "Y este es el deleite grande de este recuerdo, que es conocer por Dios la criatura, y no por las criaturas a Dios; que es conocer los efectos por su causa, y no la causa por sus efectos"¹⁸. La poesía mística dice, pues, este movimiento de retorno de la contemplación. En ella sucede la superabundancia del alma, que colmada del mismo amor que siente Dios por sus criaturas, se esparce sobre la creación¹⁹.

"Franciscanismo artístico" ('Eduardo Barrios', *Recados...*, pág. 24): En cuanto a actitud, un humanismo santificado por el anhelo de religación:

*"Árbol hermano, que clavado
por garfios pardos en el suelo,
la clara frente has elevado
en una intensa sed de cielo:*

*hazme piadoso hacia la escoria
de cuyos limos me mantengo,
sin que se duerma la memoria
del país azul de donde vengo".*

('Himno al árbol', T., PP. CC., pág. 347 ss. Nosotros destacamos).

La 'nota de humanidad' la pone la poesía, porque surge "durante toda la vida, a pesar de ascetismos y batallas entre los hombres... como una leche materna, rezagada en el fondo del pecho" (*Motivos...*, pág. 39):

*"Esta tierra de muchas criaturas
me ha llamado y me quiso tener;
me tocó cual la madre a su entraña;
me le di, por mujer y por fiel.
¡Me meció sobre el pecho de fuego,
me aventó como cobra su piel!*

('Nocturno de la derrota', TA., PP. CC., pág. 386).

¹⁸San Juan de la Cruz, *llama de amor viva*. Comentarios en prosa al poema de la llama: Canción iv.

¹⁹Emilio Orozco Díaz, *Poesía y mística*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1959.

Mientras que la poesía del místico es gracia, más allá de su vivencia, significativa en sí misma: "Hay que agradecer a sus maestros esta huella ("la frase con música, en la que el ritmo es el elemento divino") que hará del mayor santo un poeta, poniéndole una nota de humanidad que lo hace como más próximo a nosotros" (*Motivos...*, pág. 39), nuestro poeta debe expresarse, para que suceda su compromiso y fidelidad con los hombres —con lo humano desde lo humano— y suceda esa patria primera, ahora perdida, pero que se anhela recuperar:

*"Algún día ha de venir
el Dios verdadero
a su hija robada, mofa
de hombre pregonero.
Me soplará entre la boca
beso que le espero,
miaja o resina ardiendo
por la que me muero."*

(*'La ley del tesoro IV'*, TA., PP. CC., 407).

"La unión del alma con Dios, por esperanza, según la memoria, en esta vida": Ya nos referimos al significado de la esperanza según la memoria, lograda por ese 'contagio con el vigor de lo eterno' durante el acto creador. Sin embargo, ya en *Ternura* el término 'memoria' no solamente significa lo divino, sino también la muerte, "la memoriosa" (*'Canción de la muerte'*, T., PP. CC., pág. 202), y patetiza la peculiar temporeidad de nuestro existir:

*"La memoria es un despeño
y es un grito el recobrar."*

(*'Patrias'*, L, PP. CC., pág. 779).

*"Así sería, mi amor,
cuando no éramos nacidos
y llameaba nuestra noche
de Casiopea y Sirio."*

*Cae en pavesas la memoria;
y comienza un futuro divino."*

(*'Noche de San Juan'*, L., PP. CC., pág. 719).

Pero aunque tengamos que aceptar esta segunda cualidad de la memoria, también debemos reconocer que ella —como sucede en el último de los ejemplos propuestos—, en tanto que expresión de tiempo y muerte, casi siempre se supera por la esperanza que emerge de la memoria divina de la creación. Porque ambos, esperanza y acto creador, hunden sus raíces en la trascendencia, según ese anhelo de querer ser siempre y todo, más allá del límite de nuestra vida terrenal. Y así, para Gabriela Mistral, el presente se adelanta hacia el futuro, y el recuerdo, cuando esperanzado, incluye una referencia a lo venidero, fundamento y fuente de su ser:

*"Soy la fuente de oro aquella
suya desde la Eternidad.*

('Fuentes de oro II', *Rev. Atenea*, año X, tomo XXIV N^o 101, septiembre [de 1933]).

Totalmente diferente es la actitud del místico, cuando escribe: "...por grandes comunicaciones y presencias, y altas y subidas noticias de Dios que un alma en esta vida tenga, no es aquello esencialmente Dios ni tiene que ver con él; porque todavía a la verdad le está el alma escondida;... Porque ni la alta comunicación ni presencia sensible es cierto testimonio de su graciosa presencia, ni la sequedad y carencia de todo eso en el alma lo es de su ausencia en ella..."²⁰. El místico, en conciencia de que la esperanza siempre es de lo que no se posee, aspira a vaciar su memoria de todo contenido procedente de la experiencia, sea esta natural o sobrenatural para así reducirse en pura esperanza en Dios: Los bienes inmensos de Dios no caben sino en corazón vacío y solitario"²¹.

Antes de terminar estas breves observaciones sobre el supuesto misticismo de Gabriela Mistral, queremos intentar una última aproximación al problema de la belleza, según esa afirmación de nuestro poeta que dice: "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 la hierba y de las nubes de verano la insinuación de una mayor suavidad que está en la mano de Dios".

²⁰San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*. Comentarios...: Estrofa I,

²¹Idem., *Avisos y sentencias*.

(Vid Capítulo Segundo, Nota 12. Nosotros subrayamos). Desde ya podemos subrayar, que estas palabras sobre el sentido místico de la belleza, aprehendido por el poeta a través de la intuición del misterio, cubierto a la vez que revelado por las formas que hacen nuestra realidad temporal, en ningún caso podrán ser aceptadas como una demostración de la actitud y 'conciencia' mística de Gabriela Mistral. Porque en rigor, "toda la hermosura de las criaturas, comparada con la infinita hermosura de Dios, suma fealdad es", y "el alma que se prende de las gracias y donaires de las criaturas es desgraciada y desabrida delante de Dios; y así no puede ser capaz de la infinita gracia y belleza de él"²². Según el místico, no podemos llegar a Dios, elevándonos de los cuerpos bellos a las almas bellas y de éstas a la idea de belleza que está en Dios. En lugar de contemplar posesivamente a lo creado para encontrar allí a la esencia, se debe arrancar de las almas todo deseo hacia ello. Porque si nos apeamos a las criaturas y llenamos de ellas nuestro corazón, nos haremos incapaces de Dios.

"El poeta místico... tiene la única doble función de aprehender a Dios y de someterse a la incitación y capacidad de trasladar esta aprehensión a una obra de arte...²³. Al crítico literario le incumbe distinguir esa auténtica poesía mística y la actitud que la engendra, de la actitud del poeta religioso, quien alguna vez puede haber utilizado sus conocimientos de teología mística para moldear sus poemas o para referir poéticamente una tal actitud. Solamente así se explica que nuestro poeta, para el cual "toda la belleza es una misericordia de Dios" ('Prosa', D., pág. 233), le pueda 'hablar' a San Francisco del "demonio de la belleza" y de su "tremenda tentación": "La belleza de la obra, Francisco, coge como un pulpo a su creador, lo aprieta en amoramiento, a su copa o a su verso". (*Motivos...*, pág. 85-86).

Para Gabriela Mistral, la belleza es, pues, de origen divino, y si ella, artista religioso le descubre un sentido místico, ello significa que le descubre el misterio, de donde el sentimiento de nostalgia, anhelo de realidad: "El don poético por excelencia, *alzar* las cosas en una posición en que el rayo de la belleza las dore...". ('Eduardo Barrios', *Recados...*, pág. 24. Nosotros subrayamos y destacamos).

²²San Juan de la Cruz, *Subida del Carmelo*, I, IV.

²³Helmut Hatzfeld, *Estudios lite-*

rarlos sobre la mística española. Madrid, Ed. Gredos: BRH, 1955.

VERIFICACION

Del tiempo en la corriente fugitiva,
flotan sueltas las raíces de mis hechos,
mientras las de mis cantos prenden
firmes en la rocosa entraña de lo
eterno".

(Miguel de Unamuno)

En la segunda sección de *Tala*: 'Alucinación', encontramos bajo el título de "Historias de loca" un grupo de poemas que a nuestro parecer recogen los motivos capitales de la poesía de Gabriela Mistral. Intentaremos verificar en ellos los planteamientos que hemos adelantado hasta ahora. A manera de introducción, meditaremos brevemente sobre el significado de este título extraño: 'Historias de loca', intensificado por aquel otro que nos presenta la sección. Porque también nuestro poeta posee esa "gracia no pequeña de un título agudo", a la que se refiere en su 'Recado sobre Pablo Neruda' (*Recados...*, pág. 165 ss.).

Aunque no pretendemos generalizar sobre el respecto, pensamos que el título surge en más de una ocasión, cuando el poeta se convierte en su propio lector. Porque 'leyéndose', vuelve a vivir esos momentos en que las cosas dejaban de resistir, para darse en ritmo y convertirse en esa visión, "que precede a lo plasmado y que por su verdad interna ilumina momentáneamente algo de la totalidad y profundidad de la existencia"²⁴. Y cuando un atisbo de resistencia, la crítica, la autocrítica, y la corrección: "Corrijo bastante más de lo que la gente puede creer...", anota nuestro poeta en su ensayo 'Cómo escribo' (*Páginas...*, pág. 2). Y cuando el reencuentro con esa visión, quizás el título, "microcosmos de la obra", poema en estado germinante, que así se rememora y anticipa en su temple y actitud.

El término 'historia' — 'h i s t o r i a s' — está usado en sentido familiar, significando 'cuento', 'acción de contar'. En un principio, esta acción de contar cuentos, más allá del simple placer de fabular, tenía un efecto mágico-creador. Los cuentos que se desarrollan en un eterno 'ahora', 'entonces' o 'hubo una vez' obedecen, pues, a la intención mítica de dominar el tiempo, lo que no significa querer detenerlo en su incontenible fluir, sino querer superarlo, valorando el

²⁴Johannes Pfeiffer, 'Einleitung', Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, *Wege der Erzählkunst. Über den Umgang mit dichterischer Prosa.* 1954.

'cuándo' del suceso en función de lo sucedido, y no el suceso en función de 'cuándo' sucedió. En los cuentos, cada 'cuándo' se hace indiferente, porque los momentos se valoran conforme a la fuerza que sucede, de donde su peculiar —favorable o desfavorable— determinación. Y de aquí su relación con el mito —expresión repetidora de un suceso poderoso, en que la expresión vale lo mismo que la repetición: perpetración a través de la palabra emitida en el tiempo con el propósito de dominarlo mediante la determinación e intensificación del momento que pasa, conforme a lo que pasó en un comienzo —'ab initio et in illo tempore'— cuando esa ontofanía sagrada de la creación²⁵. Agreguemos, que lo que hasta aquí se ha afirmado también lo demuestra el ritmo, el metro y la rima de los poemas que componen las 'Historias de loca'. Todos ellos siguen el patrón del romance octosílabo o eneasílabo, lo cual apunta a la intención narrativa del poeta, como, en lo que al ritmo trocaico se refiere, al afán de sugerir los trabajos del habla, cuando es rezo o murmullo, exorcismo, vaticinio o evocación.

El término 'locura' nos recuerda la apología platónica del entusiasmo, "que es concedido como un don divino". Una especie de este delirio "que hace traspasar los límites de la naturaleza" es el amor a la belleza, y sólo el que tenga un recuerdo de lo divino podrá vivir esta embriaguez²⁶. Conforme a lo expuesto, el título 'Historias de loca' nos anticipa la narración de aventuras que suceden entre límites y dicen, sobre la memoria, la eternidad.

Capítulo Primero: 'La muerte-niña'

LA MUERTE — NIÑA

A Gonzalo Zaldumbide

*"En esa cueva nos nació,
y como nadie pensaría,
nació desnuda y pequeñita
como el pobre pichón de cría.*

²⁵G. van der Leeuw, *Fenomenología...*, o.c., pág. 398 ss.

gidos. Bs. As., Librería "El Ateneo" Editorial, 1957, pág. 139.

²⁶Platón, "Fedro", *Diálogos esco-*

*¡Tan entero que estaba el mundo!,
¡tan fuerte que era el mediodía!,
¡tan armado como la piña,
cierto del Dios que sostenía!*

*Alguno nuestro la pensó
como se piensa villanía;
la Tierra se lo consintió
y aquella cueva se le abría.*

*De aquel hoyo salió de pronto,
con esa carne de elegía;
salió tanteando y gateando
y apenas se la distinguía.*

*Con una piedra se aplastaba,
con el puño se la exprimía.
Se balanceaba como un junco
y con el viento se caía...*

*Me puse yo sobre el camino
para gritar a quien me oía:
"¡Es una muerte de dos años
que bien se muere todavía!"*

*Recios rapaces la encontraron,
a hembras fuertes cruzó la vía;
la miraron Nemrod y Ulises,
pero ninguno comprendía...*

*Se envilecieron las mañanas,
torpe se hizo el mediodía;
cada sol aprendió su ocaso
y cada fuente su sequía.*

*La pradera aprendió el otoño
y la nieve su hipocresía,
la bestezuela su cansancio,
la carne de hombre su agonía.*

*Yo me entraba por casa y casa
y a todo hombre se lo decía:
"¡Es una muerte de siete años
que bien se muere todavía!"*

*Y dejé de gritar mi grito
cuando vi que se adormecían.
Ya tenían no sé qué dejo
y no sé qué melancolía...*

*Comenzamos a ser los reyes
que conocen postrimería
y la bestia o la criatura
que era la sierva nos hería.*

*Ahora el aliento se apartaba
y ahora la sangre se perdía,
y la canción de las mañanas
como cuerno se enronquecía.*

*La Muerte tenía treinta años,
ya nunca más se moriría,
y la segunda Tierra nuestra
iba abriendo su Epifanía.*

*Se lo cuento a los que han venido,
y se ríen con insania:
"Yo soy de aquellas que bailaban
cuando la Muerte no nacía..."*

(TA., PP. CC., pág. 425 ss.) .

Conforme a nuestra impresión de lector, distinguimos dos momentos en el desarrollo del presente poema: 1º La rememoración del suceso, el nacimiento de la muerte, su infancia, crecimiento y madurez, y 2º La evocación de los 'trabajos' del poeta, sus esfuerzos para imponerse a la muerte, al tiempo y a sus angustias, al cansancio y a la melancolía de los hombres, que pretenden sanarle de su locura porque ya no recuerdan y no ven que es un hombre colmado de memoria.

"La poesía es en mí, sencillamente, un rezago, un sedimento de la infancia sumergida. Aunque resulte amarga y dura, la poesía que hago me lava de los polvos del mundo y de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado original, que llevo conmigo y que llevo con aflicción. Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el gé-

nero humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano". ('Cómo escribo', *Páginas...*, pág. 3).

De un pensamiento villano, de esa "no sé qué vileza esencial" surgió la muerte, conciencia de desamparo, aislamiento y temporalidad, que nos angustia en las carnes y que nos significa existencia: 'salida' del paraíso, en el cual el hombre vivía por su certeza divina en completa armonía con la naturaleza, y 'aparición' entre lo relativo, limitado y temporal. En el presente poema, Gabriela Mistral nos dice, pues, nuestra 'existencia' y nos participa la sensación, de que ha sido justamente el conocimiento la causa de nuestra caída en la temporalidad insustancial de la vida y de la muerte, como también de la pérdida de nuestro antiguo estado paradisiaco²⁷. Y como los 'trabajos' del poeta obedecen a la intención de renovar lo que el tiempo ha gastado, a la vez que escapar de su imperio para volver al tiempo sagrado de la creación, pensamos que este poema fue concebido desde una actitud mítica, poético-religiosa, conforme a esa doble función del mito, que es arrancar al hombre de su tiempo histórico —romper el tiempo y el espacio en torno— y proyectarlo en el Gran Tiempo, cuando todo lo sagrado, fecundo, poderoso y eficaz.

'La muerte-niña', 'Infancias de la muerte'²⁸: de bien sentida, la muerte se vuelve física y táctil. Ella crece, y sus edades, además de indicar su amenazante robustecimiento, señalan, conforme al simbolismo tradicional de los números, el paso del centro, "que es la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta"²⁹ a la circunferencia: formas, espacio y tiempo, multiplicidad. Porque el dos nos significa una igualdad de fuerzas, reflejo a la vez que conflicto, ligazón de lo mortal a lo inmortal, la naturaleza, acaso, por oposición al Creador; el siete, número de las direcciones del espacio, incluido el centro, de los pecados capitales y de los dones del Espíritu Santo, nos dice el hombre y su mundo,

²⁷Emilio Soza López, *Mito y realidad*. Bs. As., Ed. Troquel, 1965, pág. 68.

²⁸"Enfances de la mort". Gabriela Mistral, *Poèmes*. Traduction et postface par Roger Caillois. Paris, Li-

brairie Gallimard, 1946.

²⁹Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*. Arquetipos y repetición. Bs. As., Emecé Editores, S. A., 1952, pág. 29.

aun referidos al eje, pero ya invadidos en todas sus dimensiones por el poder destructor del tiempo, y el treinta, para nuestro poeta el número de la madurez, nos indica la muerte que reduce las fuerzas de la vida, misteriosamente ligadas a la unidad³⁰. Pero es entonces, cuando nos nace, repentinamente, la esperanza,

*"el día del amor
el de la Epifanía".*

(*'Dos ángeles'*, TA., PP. CC., pág. 413 s. Nosotros destacamos)

día imperceptible, porque

*"No es un río ni es un país,
ni es un metal: se llama un Día.
Entre los días de las grúas,
de las jarcias y de las trillas,
entre aparejos y faenas,
nadie lo nombra ni lo mira".*

(*'Día'*, TA., PP. CC., pág. 529)

un día cualquiera, que sin embargo es el

*"Día, día del encontrarnos,
tiempo llamado Epifanía".*

(*'Día'*, Nosotros destacamos)

y en el cual se resuelve la oposición trágica entre la vida y la muerte en una síntesis,

*"¡Se juntaron en una
sus alas enemigas
y anudaron el nudo
de la muerte y la vida!"*

(*'Dos ángeles,'...*)

la cual, acaso sobre la memoria, sucede desde la patria:

³⁰Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, Luis Miracle Editor, 1958, s. v. 'números'.

*"Y ahora me llega
del mar de mi olvido
ademán y seña
de mi Jesucristo
que, como en la fábula,
el último vino,
y en redes y cáñamos
ni lazos me ha herido".*

(*'Poeta'*, TA., PP. CC., pág. 562 ss.) .

devolviéndole el vigor al poeta, cuando ya se pensaba derrotado:

*"Lo bailemos y lo digamos
por galardón de Quien lo haría,
por gratitud de suelo y aire,
por su regato de agua viva,
antes que caiga como pavesa
y como cal que molerían
y se vuelquen hacia lo Eterno
sus especies de maravilla.*

*¡Lo cosamos en nuestra carne,
en el pecho y en las rodillas,
y nuestras manos lo repasen,
y nuestros ojos lo distingan,
y nos relumbre por la noche
y nos conforte por el día,
como el cáñamo de las velas
y las puntadas de las heridas!"*

(*'Día'...*)

'Bailar' y 'decir', a la vez que 'coser' la gracia de este día único de esperanza en la memoria de los 'dormidos', de los 'trascordados': esa es la intención poético-religiosa —mítica— de Gabriela Mistral, conforme a su actitud: religiosa, porque obedece a un anhelo de religación; poética, porque sucede a través de su poesía, y mítica, porque obedece a ese afán primigenio de mantener el acorde con lo sagrado.

Capítulo Segundo: 'La flor del aire'.

LA FLOR DEL AIRE*

A CONSUELO SALEVA.

*"Yo la encontré por mi destino,
de pie a mitad de la pradera,
gobernadora del que pase,
del que le hable y que la vea.*

*Y ella me dijo: "Sube al monte.
Yo nunca dejo la pradera,
y me cortas las flores blancas
como nieves, duras y tiernas".*

*Me subí a la ácida montaña,
busqué las flores donde albean,
entre las rocas existiendo
medio dormidas y despiertas.*

*Cuando bajé, con carga mía,
la hallé a mitad de la pradera,
y fui cubriéndola frenética,
con un torrente de azucenas.*

*Y sin mirarse la blancura,
ella me dijo: "Tú acarrea
ahora solo flores rojas.
Yo no puedo pasar la pradera".*

*Trepé las peñas con el venado,
y busqué flores de demencia,
las que rojean y parecen
que de rojez vivan y mueran.*

*Cuando bajé se las fui dando
con un temblor feliz de ofrenda,
y ella se puso como el agua
que en ciervo herido se ensangrienta.*

* " 'La Aventura' quise llamarla; mi aventura con la Poesía . . .".

*Pero mirándome, sonámbula,
me dijós "Sube y acarrea
las amarillas, las amarillas.
Yo nunca dejo la pradera".*

*Subí derecho a la montaña
y me busqué las flores densas,
color de sol y de azafranes,
recién nacidas y ya eternas.*

*Al encontrarla, como siempre,
a la mitad de la pradera,
segunda vez yo fui cubriéndola,
y la dejé como las eras.*

*Y todavía, loca de oro,
me dijo: "Súbete, mi sierva,
y cortarás las sin color,
ni azafranadas ni bermejas".*

*"Las que yo amo por recuerdo
de la Leonora y la Ligeia,
color del Sueño y de los sueños.
Yo soy Mujer de la pradera".*

*Me fui ganando la montaña,
ahora negra como Medea,
sin tajada de resplandores,
como una gruta vaga y cierta.*

*Ellas no estaban en las ramas,
ellas no abrían en las piedras
y las corté del aire dulce,
tijereteándolo ligera.*

*Me las corté como si fuese
la cortadora que está ciega.
Corte de un aire y de otro aire,
tomando el aire por mi selva...*

*Cuando bajé de la montaña
y fui buscándome a la reina,
ahora ella caminaba,
ya no era blanca ni violenta;*

*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 mano 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...*

(TA., PP. CC., págs. 428 ss.).

'La flor del aire': En un primer momento quizás sorprenda el genitivo 'del aire' aplicado a 'la flor'. Es que para Gabriela Mistral, las flores "son angélicas hasta cuando se llaman dalias y parecen obesas, o se llaman cactus y lindan con lo mineral. *Siempre pertenecen a lo sobrenatural-terrestre, siempre las sabremos inefables*". ("Recado para Inés Puyó sobre unas 'Flores'", *Recados...*, pág. 253. Nosotros subrayamos). El genitivo 'del aire' destaca, pues, este carácter trascendente de la flor, asociándola al mismo tiempo al hálito vital, a la palabra, la cual, en cuanto emanación sonora del alma, tiene un triple valor: 1º ser el órgano de la comunicación, y por tanto el instrumento que capacita al ser humano para superar la soledad; 2º ser la fuente de la poesía, *pero de una poesía valorada en sus orígenes más prístinos, donde aún no existe la sujeción objetiva*, y 3º ser la ligazón entre el principio microcósmico del aliento

y la eternidad viva del aire, principio cósmico, que llena el mundo con su presencia inefable³¹.

Ya tuvimos oportunidad de aludir a la identificación que nuestro poeta hace entre el quehacer poético y la gestación. Al respecto, nos parece importante recordar estas palabras de 'La madre: obra maestra': "La madre (el poeta) rebasa lindamente la naturaleza, la quiebra, y ella misma no sabe su prodigio. Una pobre mujer se incorpora por la maternidad (la creación) a la vida sobrenatural y no le cuesta —¡qué va a costarle!— entender la eternidad: el hombre puede ahorrarle la lección sobre lo Eterno, que ella lo vive en su *loca pasión*. En donde esté, viva o muerta, allá seguirá haciendo su oficio, que comenzó en un día para nunca parar". (*Páginas...*, pág. 38. Nosotros ampliamos y subrayamos). Conforme a los antecedentes expuestos y a la relación que encontramos entre el título del poema y aquel otro que el poeta nos propone en esa 'nota' a pie de página, podemos anticipar, que su *Aventura* significa la aprehensión del misterio a través de lo 'sobrenatural-terrestre': la flor del aire, la poesía, la belleza, la palabra que alberga y atestigua, que dice y sucede verdad.

Después de una primera lectura del presente poema, recordamos el marco escénico, una pradera y unas montañas, lejanas o próximas, la imagen de dos figuras, reina y sierva, y esas flores que nos refieren la aventura del poeta con la poesía. Ya anotamos, que a Gabriela Mistral se le dramatiza toda experiencia 'que le hinca garra con sangre', y que se le vuelve física y táctil, cuando la recuerda "con ese recordar fuerte, en el cual se ve, se toca y se aspira" ('Ruralidad chilena', *Recados...*, pág. 116).

"Todo arte", escribe W. M. Urban, "es una objetivación, de carácter cualitativo, del espíritu interno del hombre, y, en la medida en que es esto, es una revelación de la apreciación de valores que hace el artista. En el campo de la poesía, la lírica es principalmente la que objetiva este espíritu. Pero la novela, el drama —y hasta la pintura y la sinfonía— tienen carácter revelador en este primer sentido. El modo en que el novelista o el dramaturgo —aun el pintor y el músico— se enfrentan con su material puede revelar actitudes emocionales o de otro tipo hacia la vida y, en la medida en que estas actitudes se evocan en nosotros, se nos ha revelado algo del espíritu

³¹Jaime Concha, "*Altazor*, de Vicente Huidobro", *Anales de la Universidad de Chile*, enero-marzo de 1965, año cxxiii, N° 133, pág. 132.

interno del hombre que es "verdad" acerca de él, y que puede tomarse como parte de nuestra intuición y comprensión del mundo". Y al referir esta noción general del carácter revelador del arte al símbolo poético, anota: "Cuando se aplica así, tenemos lo que se ha caracterizado como *símbolo íntimo*, (...) que no sólo describe, por medio de imágenes desprendidas de lo sensible, un objeto conocido de otra manera (conceptualmente), sino que encuentra su importancia como puerta de entrada en un mundo "espiritual". Y ya podemos caracterizar más satisfactoriamente este mundo espiritual. De hecho es precisamente el mundo cuya estructura está determinada por la apreciación de valor³². Haciéndonos eco de estos pensamientos afirmamos, que en este poema nos encontramos ante la presencia de un símbolo íntimo, 'Mujer de la pradera', que nos revela una actitud, que dice verdad respecto del poeta y de su situación:

*"y cuando me la pienso, yo la tengo,
y le voy sin descanso recitando
la letanía de todos los nombres
que me aprendí, como ella, vagabunda";*

(*'La que camina'*, L., PP. CC., págs. 622 ss.)

Estamos, pues, ante la presencia de un símbolo, cuyo plano real, 'la poesía', resulta ser el complejo de emociones suscitadas por el plano evocado, 'Mujer de la pradera', el cual, en cuanto 'Mujer', nos incluye en un círculo sagrado, poético-maternal, mientras que el complemento del nombre 'de la pradera', reiterado a través de todo el poema, nos dice el temple que se le asocia, y que el poeta nos describe en su 'Pequeño mapa audible de Chile': "Yo me gocé y me padecí las praderas patagónicas en el sosiego mortal de la nieve y en la tragedia inútil de los vientos, y las tengo por una patria doble y contradictoria de dulzura y de desolación". (*Recados...*, pág. 143. Nosotros destacamos). A Gabriela Mistral, la poesía se le vuelve, porque su aire, su destino, doble y contradictorio, que le nace entre las entrañas y se exhala hecho canción. "El viento, para el mundo, el hálito, para el hombre, manifiestan la expansión de las cosas infinitas. Llevan a lo lejos al ser

³²Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbo-*

lismo. México-Bs. As., FCE, 1952, pág. 399 y pág. 400.

íntimo, haciéndole participar de todas las fuerzas del universo"³³. Y nuestro poeta, como corroborando este pensamiento de Gastón Bachelard, escribe: "La noche se materniza por esa *c a n c i ó n* que sale a su encuentro; las estrellas se van abriendo con humana dulzura: el cielo estrellado se humaniza y entiende el dolor de la Tierra". ('Prosa', D., pág. 226):

*"Boca temblorosa,
boca de canción:
boca, la de Teócrito
y de Salomón!*

*La mayor caricia
que recibe el mundo,
abrazo el más vivo,
beso el más profundo.*

*Es el beso ardiente
de una canción:
la de Anacreonte
o de Salomón.*

*Como el pino mana
su resina suave,
como va espesándose
el plumón del ave,*

*entre las entrañas
se hace la canción,
y un hombre la vierte
blanco de pasión.*

*Todo ha sido sorbo
para las canciones:
cielo, tierra, mares,
civilizaciones...*

³³Gastón Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México-Bs. As., FCE, 1958, pág. 292.

*Cabe el mundo entero
en una canción:
se trenza hecha mirto
con el corazón.*

*Alabo las bocas
que dieron canción:
la de Omar Kayyan,
la de Salomón.*

*Hombre, carne ciega
el rostro levanta
a la maravilla
del hombre que canta.*

*Todo lo que tu amas
en tierra y en cielo,
está entre sus labios,
pálidos de anhelo.*

*Y cuando te pones
su canto a escuchar,
tus entrañas se hacen
vivas como el mar.*

*Vivió en el Anáhuac,
también en Sión:
es Netzahualcoyotl
como Salomón.*

*Aguijón de abeja
lleva la canción:
aunque va enmielada
punza de aflicción.*

*Reyes y mendigos
mecen sus rodillas:
mueve ella las almas
como las gavillas.*

*Amad al que trae
boca de canción:
el cantor es madre
de la Creación.*

Se llamó Petrarca,
se llama Tagore:
numerosos nombres
del inmenso amor.

(*'Elogio de la canción'*, D.,
PP.CC., págs. 44 - 47)

En nuestro poema, los 'trabajos' se realizan conforme a las órdenes y exigencias de un imperativo poético, y a cada retorno del poeta, aumentan en su grado de dificultad. Ya aludimos al valor simbólico que las flores tienen para Gabriela Mistral. Sin embargo, antes de seguir adelante con nuestra interpretación, debemos volver sobre estas consideraciones, para incluirlas en el simbolismo tradicional, tejido en torno a la flor.

Mientras que por su forma son una imagen del centro, por su esencia son el símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza, de donde su existencia en sueño y agonía, sostenidas entre la tierra y lo sobrenatural. Según el color, las flores matizan o modifican su significación. En el presente poema, las blancas nos dicen purificación e iniciación: "Subirá (la belleza) de tu corazón a tu canto y te habrá purificado a ti el primero", leemos en el 'Decálogo del artista' (*'Prosa'*, D., pág. 227), a la vez que insinúan éxtasis y participación. Las flores rojas, más que pasión, nos significan sangre derramada en el sacrificio, vida ofrecida: "En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme". (*'Voto'*, D., pág. 259), mientras que las amarillas, las de oro (!), "color de sol", nos dicen la iluminación instantánea de los orígenes y acontecimientos, paso de lo exterior a lo interior, de la circunferencia al centro, del espacio y tiempo a lo supratempóreo y supraespacial³⁴.

Después de la aprehensión de los tres 'viajes simbólicos' que para

³⁴Vid.: Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario ...*, o. c., s. v. 'flor', 'color'.

el poeta significan tensión de búsqueda y experiencia de iniciación —y debemos destacar que el poeta nos los dice en tres grupos de cada vez tres estrofas, semejantes en su significación: la primera con el 'mandato', la segunda con la 'búsqueda' y la tercera con el 'regreso' al punto inicial—, nos aproximamos al núcleo del poema, a la cinco estrofas ya señaladas por el título, y en las cuales sucede la consagración:

*"Y todavía, loca de oro,
me dijo: "Súbete, mi sierva,
y cortarás las sin color,
ni azafranadas ni bermejas.*

*"Las que yo amo por recuerdo
de la Leonora y la Ligeia,
color del Sueño y de los sueños.
Yo soy Mujer de la pradera.*

*Me fui ganando la montaña,
ahora negra como Medea,
sin tajada de resplandores,
como una gruta vaga y cierta.*

*Ellas no estaban en las ramas,
ellas no abrían en las piedras
y las corté del aire dulce,
tijereteándolo ligera.*

*Me las corté como si fuese
la cortadora que está ciega.
Corté de un aire y de otro aire,
tomando el aire por mi selva..."*

Ahora, 'Ella', "todavía loca de oro", más allá de formular la orden, se define y define al poeta a través de esa indicación sobre las flores, apareciendo intensamente personal. Porque 'Ella', 'Mujer de la pradera', viento y hálito —destino—, palabra y poesía —creación—, 'Ella' es por el recuerdo de lo que ama, por el recuerdo de la Leonora, de la fidelidad más allá del

límite, y él de la Ligeia que, como fantasía de perfección sobre natural e ideal visionario, triunfa sobre el tiempo que devora la carne de los mortales³⁵. Y sólo esas flores, "color del Sueño y de los sueños" que por excelencia pertenecen a 'lo sobrenatural-terrestre' —sueños en que sucede el Sueño, como a través de la belleza, el Misterio o a través de la creación, el vigor de lo Eterno— sólo la canción 'ansiosa' en la cual sube el futuro, sólo ella —y en verdad— puede evocar —reactualizar y reafirmar— este recuerdo de la máxima perfección. Y de ahí también que 'Ella', antes inmóvil, ahora camine como sonámbula, abandonando el mundo de su propia afirmación:

*"Cuando bajé de la montaña
y fui buscándome a la reina,
ahora ella caminaba,
ya no era blanca ni violenta;*

*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 la espalda y mano aéreas,
siempre cortándolas del aire
y con los aires como siega...*

Porque si el gran compromiso, compromiso de fidelidad suma, que sobre la memoria se sustenta con la máxima perfección, si es este el compromiso que hace la poesía, y así lo entiende el poeta en su 'loca pasión', entonces sólo podrá cumplirse más allá del límite espacio-temporal:

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

³⁵Recuérdese la *Leonore* de Gottfried August Bürger y la *Ligeia* de Edgar Allan Poe.

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

Ya nos referimos al carácter revelador del arte. "Todo arte es una objetivación de carácter cualitativo del espíritu interno del hombre, y, en la medida en que es esto, es una revelación de la apreciación de valores que hace el artista... El modo en que... se enfrenta con su material puede revelar actitudes emocionales o de otro tipo hacia la vida y, en la medida en que estas actitudes se evocan en nosotros, se nos ha revelado algo del espíritu interno del hombre que es "verdad" acerca de él, y que puede tomarse como parte de nuestra intuición y comprensión del mundo". Considerando que la creación poética implica la abolición del tiempo y tendencia hacia el recobramiento de la situación paradisíaca primordial, que el anhelo de nuestro poeta es

*"quemar las cañas del Tiempo
y seguir la Eternidad"*

(*'Patrias'*, L., PP. CC., pág. 779 ss.)

y que será por esta "materia alucinada que es la poesía (*'Excusa de unas notas'*, PP. CC., pág. 803), "rezago de la infancia sumergida", que "lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado original", sólo nos resta insistir una vez más en la tesis que ha inspirado el presente trabajo. Será, pues,

*"deletreando lo no visto
nombrando lo adivinado"*

(*'El reparto'*, L., PP. CC., pág. 669)

como nuestro poeta trascenderá los límites cuando el logro, y ahora, en esperanzada pasión.

Capítulo Tercero: 'La sombra'

LA SOMBRA*

*"En un metal de cipreses
y de cal espejeadora,
sobre mi sombra caída
bailo una danza de mofa.*

*Como plumón rebanado
o naranja que se monda,
he aventado y no recojo
el racimo de mi sombra.*

*La cobra negra seguiame,
incansable, por las lomas,
o en el patio sin balido,
en oveja querenciosa.*

*Cuando mi néctar bebía,
me arrebatava la copa;
y sobre el telar soltaba
su greña gitana o mora.*

*Cuando en el cerro yo hacía
fogata y cena dichosa,
a comer se me sentaba
en niña de manos rotas...*

*Besó a Jacob hecha Lia,
y él le creyó a la impostora,
y pensó que me abrazaba
en antojo de mi sombra.*

*Está muerta y todavía
juega, mañosa a mi copia,
y la gritan con mi nombre
los que la giran en ronda...*

*"Ya otras veces ha sido (para algún místico), el cuerpo la sombra y el alma, la "verdad verídica". Como aquí". ('Nota 4', 'Excusa de unas notas', pp. cc., pág. 803 ss.).

*Veo de arriba su red
y el cardumen que desfonda;
y yo río, liberada
perdiendo al corro que llora,*

*siento un oreo divino
de espaldas que el aire toma
y de más en más me sube
una brazada briosa.*

*Llego por un mar trocado
en un despeño de sonda,
y arribo a mi derrotero
de la Divinas Personas.*

*En tres cuajos de cristales
o tres grandes velas solas,
me encontré y revoloteo,
en torno de las Gloriosas.*

*Cubren sin sombra los cielos,
como la piedra preciosa,
y yo sin mi sombra bailo
los cielos como mis bodas..."*

(TA., PP. CC., págs. 432 ss.)

La estructura del presente poema queda perfectamente determinada por el aspecto verbal. El presente predomina en las primeras y últimas estrofas (1-2; 8-12), y nos dice la esperanza del poeta, cuando según la memoria, logra *a n t i c i p a r* su regreso a la trascendencia. "Te dio por fin lo que mucho habías anhelado; la pérdida del cuerpo, el cual se fue sumiendo en las aguas profundas de la inconciencia. Y con un pequeño estremecimiento, te desprendió el alma, recogióndotela desde la cabeza a los pies, —como se recoge una llama en un tronco que arde horizontal— en una lengua alta que subió arrebatada. *Y así te fue la muerte amiga. No pudo traicionarte*; ninguna cosa desprendida de las manos de Dios sobre nuestras cabezas nos traiciona en este mundo, Francisco". (*Motivos...*, pág. 108. Nosotros subrayamos). En las estrofas restantes, a excepción de la séptima, predomina el pre-

tér i t o i m p e r f e c t o, que fija la atención del que habla en el transcurso y en la continuidad de la acción. El enlace entre estos dos movimientos se establece en la estrofa restante por intermedio de la frase verbal 'está muerta', de significación p e r f e c t i v a, aunque con tendencia de evolucionar hacia la representación de un tiempo a n t e r i o r, en el cual se produjo esta perfección: la idea de anterioridad y duración temporal, intensificada por el adverbio 'todavía' que se antepone a la forma verbal 'juega' acompaña, pues, al significado perfectivo de la frase verbal. Anotemos además, que el movimiento de los pretéritos imperfectos y relativos surge a la vez que apunta en un p r e t é r i t o p e r f e c t o, que fija la definitiva ubicación del suceso en un pasado absoluto (7ª estr.) y un pasado a c t u a l (2ª estr.)³⁶. Conforme a lo expuesto, proponemos, para este poema, el siguiente esquema de construcción: 1º La l i b e r t a d recuperada por la pérdida definitiva del cuerpo: persecución y prisión, de donde, una parte, 2º La e v o c a c i ó n de sus 't r a b a j o s' con la impostora, y por otra parte, 3º El relato de su aventura aérea, la vertical ascensión.

Antes de iniciar esta tercera aproximación, queremos referirnos brevemente al carácter bipolar del poema que interpretamos. Pensamos que sus núcleos son las palabras-signo 'c u e r p o' y 'a l m a', relacionados, porque tensionalmente opuestos entre sí. Porque si bien se ha logrado anticipar sobre la m e m o r i a la definitiva liberación del alma y su regreso a la trascendencia, aun persiste el r e c u e r d o —la memoria cuando es t i e m p o— del existir. Y de ahí la actitud mítica, poético-religiosa de nuestro poeta, captada en esa a n t i c i p a c i ó n y en el modo d r a m á t i c o según el cual la aprehende y la expresa. "Entiendo primariamente por *modo dramático* todo aquel elemento en la religión que corre bajo el nombre de *mito...*", anota Urban³⁷. Corroboramos afirmando que por 'l o m í t i c o' entendemos una actitud poético-religiosa que se plasma en un lenguaje que nos sucede tensiones trágicas de voluntad y a c c i ó n.

La clave para la interpretación de este poema nos la proporciona

³⁶Véase: "Teoría general de los tiempos", Samuel Gili y Gaya, *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Publ. y Ed. Spes, S. A., 1961,

Parte II, cp. IX.

³⁷W. M. Urban, o. c., pág. 476. Nosotros subrayamos.

el propio poeta con esa 'nota' a pie de página: "Ya otras veces ha sido (para algún místico), el cuerpo la sombra y el alma, la "verdad verídica". Como aquí", conforme a su propósito general respecto de las 'notas' que es "saltarnos al paso y acompañarnos unos trechos de camino, desapareciendo en seguida", sin que ello signifique, que el poeta nos pretenda dar sus razones "entre la materia alucinada que es la poesía". Aprovechando, pues, nuestros conocimientos de teología mística, Gabriela Mistral se propone desencadenar, acaso el siguiente proceso de asociación: ¡Acuérdate!, nos susurra el duende, ¡acuérdate! de los místicos, que también decían *s o m b r a* para referirse al *c u e r p o* y para expresar su repugnancia que llega hasta la náusea, por esa:

*"¡Carne de miseria
gajo vergonzante, muerto de fatiga,
que se aprieta, trémulo*

*.....
al impuro pezón de la Vida!"*

(*'Coplas'*, D., PP. CC.,
págs. 146 s.).

Dos imágenes, una fúnebre, y otra que nos refiere el baile de la dichosa, nos abren el presente poema, y nos introducen en el doble movimiento de su acción. La evocación de los '*trabajos*' con la impostora culmina en aquel suceso bíblico con el cual se identifica el narrador:

*"Besó a Jacob hecha Lía,
y él le creyó a la impostora,
y pensó que me abrazaba
en antojo de mi sombra".*

(Nosotros destacamos).

El *a l m a*, verdad verídica hecha *R a q u e l*, recuerda sobre la memoria, que en la *r e a l i d a d* no hubo beso ni abrazo que la alcanzó:

*"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".*

(*'Intima'*, D., PP. CC., pág.
66. Nosotros destacamos).

Y todavía, aunque ya iniciada la vertical ascensión y aventura aérea

*"a la hora de clavo de oro
en que el Tiempo quedó al umbral
como los perros vagabundos..."*

(TA., PP. CC., pág. 415)

—y en nuestra aproximación al poema 'La muerte-niña' ya apreciamos como el alma por la existencia se estructura en tiempo, como cae en sus redes y padece prisión—, todavía la sombra sigue jugando a la copia de la que regresa a su patria, engañando a los trascordados que siguen entre límites:

*"Está muerta y todavía
juega mañosa a mi copia,
y la gritan con mi nombre
los que la giran en ronda..."*

Pero ella ya ha sentido ese imperceptible movimiento de los labios de su Dueño que la sorbe y esa imperceptible inclinación con que la recoge, y ya tiene esa ascensión de alondra, que "salta del surco como un dardo vivo y sube como bebida por el cielo arriba". (Motivos..., pág. 127).

Aunque hubiera sido interesante analizar la estructura del espacio en el cual tiene lugar esta aventura aérea, solamente nos limitaremos a unas breves observaciones sobre el simbolismo del vuelo. En general, la ascensión y todos los simbolismos paralelos expresan el anhelo del hombre de liberarse de sus límites, sentidos como una decadencia, y de reintegrar la espontaneidad. Ellos traducen una ruptura de nivel, que significa la abolición de la condición humana, libertad y trascendencia y la aprehensión del misterio, velado por el universo de la experiencia cotidiana³⁸:

*"Iré yo a campo traviesa
con los ojos en las manos*

³⁸Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios. Revelaciones sobre un mundo simbólico y trascendente*. Bs. As., Cía. Grl. Fabril Editora, 1961, pág. 123 ss.

*y las dos manos dichosas
deletreando lo no visto
nombrando lo adivinado”.*

(L., PP. CC., pág. 669)

escribe nuestro poeta en ‘El reparto’, en el cual, tal como en ‘La sombra’, realiza la abolición de su ‘pesadez ontológica’, abolición que sucede sobre la memoria y entre la materia alucinada de su creación:

*“Y nunca fuimos soldados,
ni maestros ni aprendices,
pues vagamente supimos
que jugábamos al tiempo
siendo hijos de lo Eterno.
Y nunca esta Patria dejamos,
y lo demás, sueños han sido,
juegos de niños en patio inmenso:
fiestas, luchas, amores, lutos.*

(‘El regeso’, L., PP. CC.,
págs. 745 ss.)

Y de ahí la importancia esencial de la poesía, que para Gabriela Mistral va a significar una defensa contra el tiempo, por cuanto se traduce en una sacralización de su existencia. Y esta existencia sacralizada, aunque muchas veces penosa, en ningún caso se ahogará en el fluir temporal³⁹:

*“Tal vez se rompió en el mundo
primero la Gracia
y ahora cuesta jadeo
y sangre ganarla.
Más sin ella me reseco
de rostro y entrañas,
y me vuelvo la cal muerta,
la fruta pisada”.*

(‘Memoria de la gracia II’, L.,
PP. CC., págs. 759 ss.)

³⁹Mircea Eliade, o. c., pág. 32 ss.

Como al final de nuestra aproximación a 'La muerte-niña', volvemos a pedir excusas por la brevedad de esta nota, concebida en función de la idea central del presente estudio.

Capítulo Cuarto: 'El fantasma'

EL FANTASMA

*En la dura noche cerrada
o en la húmeda mañana tierna,
sea invierno, sea verano,
esté dormida, esté despierta,*

*aquí estoy si acaso me ven,
y lo mismo si no me vieran,
queriendo que abra aquel umbral
y me conozca aquella puerta.*

*En un turno de mando y ruego,
y sin irme, porque volviera,
con mis sentidos que tantean
sólo este leño de una puerta,*

*aquí me ven si es que ellos ven,
y aquí estoy aunque no supieran,
queriendo haber lo que yo había,
que como sangre me sustenta;*

*en país que no es mi país,
en ciudad que ninguno mienta,
junto a casa que no es mi casa,
pero siendo mía una puerta,*

*detrás la cual yo puse todo,
yo dejé todo como ciega,
sin traer llave que me conozca
y candado que me obedezca.*

*Aquí me estoy, y yo no supe
que volvería a esta puerta*

*sin brazo válido, sin mano dura
y sin la voz que mi voz era;*

*que guardianes no me verían
ni oiría su oreja sierva,
y sus ojos no entenderían
que soy íntegra y verdadera;*

*que anduve lejos y que vuelvo
y que yo soy, si hallé la senda,
me sé sus nombres con mi nombre
y entre puertas hallé la puerta,*

*¡por buscar lo que les dejé
que es mi ración sobre la tierra,
de mí respira, y a mí salta,
como un regato, si me encuentra!*

*A menos que él también olvide
y que tampoco entienda y vea
mi marcha de alga lamentable
que se retuerce contra su puerta,*

*si sus ojos también son esos
que ven sólo las formas ciertas,
que ven vides y ven olivos
y criaturas verdaderas;*

*y yo soy la rendida larva
desgajada de otra ribera,
que resbala país de hombres
con el silencio de la niebla;*

*¡que no raya su pobre llano,
y no lo arruga de su huella,
y que no deja testimonio
sobre el aljibe de una puerta,*

*que dormida dejó su carne,
como el árabe deja la tienda,*

*y por la noche, sin soslayo,
llegó a caer sobre su puerta!*

(TA., PP. CC., págs. 435 ss).

Después de una y otra lectura del presente poema, nos quedamos con esa, para el poeta de las 'Historias de loca' característica intención de narrarnos la aventura vivida entre los sueños febriles de la creación. Ya con el título se nos incluye en este 'e s t a r e n t r e t i e m p o s', en desarmonía con las 'f u e r z a s' y con las 'f o r m a s' del m u n d o y de la E t e r n i d a d: 'e x i s t e n c i a' que sucede entre lo finito y lo infinito, ya D E S - l i g a d a y sin embargo, l i g a d a, porque no R E - l i g a d a aún:

*"Todavía somos el Tiempo
pero probamos ya el sorbo
primero, y damos el paso
adelantado y medroso.
Y una luz llega anticipada
de La Mayor que da la mano,
y convida, y toma, y lleva.*

(*'Aniversario'*, TA., PP. CC.
pág. 703. Nosotros destacamos).

Atendiendo al paralelismo que se insinúa entre la segunda y la séptima estrofa del presente poema, distinguimos d o s momentos en el desarrollo de su concepción. Sobre la conciencia de que nuestro mundo carece de realidad ontológica, surge *el afán de encontrarse la p u e r t a entre l a s puertas* —la brecha divina que nos abre la esperanza entre los gestos de este mundo que son las puertas: enemigas del alma, criaturas sin vista, ni oído, ni olfato, que oponen su resistencia a nuestro anhelo de libertad esencial⁴⁰:

*"Entre los gestos del mundo
recibí el que dan las puertas.
En la luz yo las he visto
o selladas o entreabiertas
y volviendo sus espaldas*

⁴⁰Alfredo Lefebvre, *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*. Stgo. de Chile,

Ed. del Pacífico, S. A., 1958, pág. 135 ss.

*del color de la vulpeja.
¿Por qué fue que las hicimos
para ser sus prisioneras?*

(...)

*Ya quiero irme y dejar
el sobre haz de la Tierra,
el horizonte que acaba
como un ciervo, de tristeza,
y las puertas de los hombres
selladas como cisternas.
Por no voltear en la mano
sus llaves de anguilas muertas
y no oírles más el crótalo
que me sigue la carrera".*

(‘Puertas’, L., PP. CC., págs. 769 ss.).

La comprensión de nuestra condición humana surge en el interior mismo del fluir temporal, cuando entre ‘sueños y desvaríos’, la existencia pierde la precisión de sus límites, y abriéndose, sucede el misterio de su origen, revelándole al poeta el modo de ser de su ser:

*“y yo soy la rendida larva
desgajada de otra ribera,
que resbala país de hombres
con el silencio de la niebla”;*

*(“Y de verdad yo soy la Larva
desgajada de otra ribera,
que resbala país de hombres
con su hueso de sueño y niebla”);⁴¹.*

Y como las imágenes que se suceden “entre la materia alucinada que es la poesía” son asumidas por nuestro poeta en la totalidad de su ser, y, porque proyectadas sobre un plano metafísico, ellas pierden

⁴¹Otra, acaso la primera versión en la primera edición de las PP. CC. de esta estrofa, según la encontramos de Gabriela Mistral.

su carácter particular, privativo y personal, constituyéndose así en la revelación universal y ejemplar de un hecho primigenio que ha fundado comportamiento de lo humano y estructura de lo real, pensamos poder observar una vez más, ahora el surgir mismo de la *actitud mítica, poético-religiosa* de Gabriela Mistral. Porque: "El sueño es un mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares al que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostradas son directamente válidas para toda la humanidad"⁴². Sobre el nivel de una experiencia individual se fundamenta la *certeza* 'de lo que se había', y sobre ella, el anhelo 'de volver a tener'.

Desde nuestras *notas* sobre 'La muerte-niña' hemos podido comprobar cómo todos los esfuerzos de Gabriela Mistral surgen de la voluntad de abolir su actual condición humana y reintegrar la situación paradisiaca, cuando el hombre "no conocía la muerte, ni el sufrimiento, ni el trabajo, vivía en paz con los animales y tenía sin esfuerzo alguno acceso al Cielo para encontrar directamente a Dios"⁴³. Sabiéndose la catástrofe que vino a interrumpir las comunicaciones entre el Cielo y la Tierra —"Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano..."— el poeta quiere sobrepasar su condición de hombre definido por la temporalidad, el sufrimiento y la muerte, que son las consecuencias de aquel suceso primordial. Y de este anhelo de espontaneidad, libertad e inmortalidad primigenia arranca el inusitado *regreso a la puerta* que ella se supo encontrar:

*Aquí me estoy, y yo no supe
que volvería a esta puerta
sin brazo válido, sin mano dura
y sin mi voz que mi voz era;*

Porque si en 'La sombra' Gabriela Mistral ve en la pérdida del cuerpo la única posibilidad de realizar su anhelo de ascensión, en el

⁴²Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, Psicoanálisis del mito. México-Bs. As., FCE, 1959, pág. 25 s.

⁴³Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, o. c., pág. 75 ss.; 118 ss.

presente poema reconoce que aceptar el 'estado espiritual' significa concederle autoridad a la *m u e r t e*, "la Contra-Madre del Mundo" ('Canción de la muerte', t., pp. cc., pág. 202 s.), ya que por causa de ella se rompió la unidad primigenia del hombre: el alma se separó del cuerpo y la supervivencia —inmortalidad 'post mortem'— se limitó exclusivamente al principio espiritual. En su esfuerzo por anular todo cuanto ha sido modificado en la estructura del Cosmos y en el modo de ser de los hombres a raíz de nuestra caída en la expresión racional (reléase el primer poema de estas 'Historias'), el poeta reconoce que sólo cuando '*criatura verdadera*' y '*forma cierta*', '*in concreto*' y por sus propios sentidos, que sólo entonces reintegrará realmente la situación paradisiaca perdida. Porque '*íntegra*' en su '*memoria de lo divino*' y '*verdadera*' en sus anhelos de religación, ella retorna a su *p u e r t a* entre las puertas:

*¡por buscar lo que les dejé
que es mi ración sobre la tierra,
de mi respira, y a mi salta,
como un regato, si me encuentra!*

CONCLUSION

Qualquier omne que lo oya, si bien trobar sopiere,
puede más añadir e enmendar lo que quisere.

(Juan Ruiz)

Tal como lo declaramos en la Primera Parte del presente trabajo, nuestro propósito fue aproximarnos mediante la *i n t e r p r e t a c i ó n* de las 'Historias de loca' al fondo prístino en que se arraiga la poesía de Gabriela Mistral. Para alcanzarlo, intentamos *v e r i f i c a r* —*intensificar* a la vez que *i l u m i n a r*— la primera emoción e impresión de lector ingenuo, concebida entre la alucinada dialéctica poética de nuestro autor.

El punto de partida de nuestro estudio lo constituyó el *d r a m a t i s m o* trágico que caracteriza a estos poemas y su '*p a t é t i c a*' religiosidad. Es que: "Todo espíritu real e instintivamente religioso es trágico, por cuanto anhela lo absoluto y se

encuentra en lo relativo, necesita lo infinito y está prisionero entre los límites, presiente lo eterno y transcurre entre el tiempo"⁴⁴.

Reconocido el sentido religioso de esta poesía, era menester captar el modo específico de este ferviente afán de religación. Se nos ofrecían dos caminos: 1º aceptar la tesis que nos dice de su carácter místico, y 2º rechazarla de plano y ofrecer otra solución. Preferimos hacer esto último por considerar que sobre el respecto las observaciones de la crítica son vagas e imprecisas, ya que obedecen a una confusión entre el sentimiento religioso y el sentimiento místico, entre la actitud y la poesía del poeta místico y la del poeta religioso, el cual alguna vez puede utilizar sus conocimientos de teología mística para moldear sus poemas o para referir poéticamente una tal actitud.

El carácter eminentemente narrativo de muchos poemas de Gabriela Mistral —narrativo a la vez que dramático— (tensional)— nos llevó a concebir otro camino, conforme a esa observación de W. M. Urban: "Entiendo primariamente por modo dramático todo aquel elemento de la religión que corre bajo el nombre de mito...", y esa otra de A. Warren, según el cual "el romance es poético o épico: hoy deberíamos llamarlo mítico... el romance, continuador de la épica y del romance medieval, acaso desatienda la verosimilitud del detalle... para dirigirse a una realidad superior, a una psicología más profunda"⁴⁵. Fue así cómo surgió esta tesis de la actitud mítica de nuestro poeta, equiparada a la poético-religiosa, porque la religación al fundamento —ruptura de la duración y 'salida del tiempo'— sucede y se realiza a través del proceso creador, que de esta manera adquiere el sentido de una consagración.

Según M. Eliade, las dimensiones constitutivas de lo mítico son la universalidad y la ejemplaridad: el descubrimiento de la estructura de lo real y la revelación de un comportamiento humano que, porque concebido sobre un plano metafísico, se impone como ejemplar⁴⁶. Pensamos haber descubierto estos momentos a tra-

⁴⁴Gastón von dem Bussche, "Visión de una poesía", AUCH N° 106, año cxv, 2º trimestre de 1957, p. 176 ss.

⁴⁵René Wellek y Austin Warren,

Teoría literaria. Madrid, Ed. Gredos, 1959, pág. 259.

⁴⁶Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios...*, o. c., pág. 13.

vés de la interpretación de las 'Historias de loca', en las cuales, sobre la memoria —certeza de lo que se había y voluntad de volver a tener— surge el esfuerzo por abolir los efectos de la caída —tiempo, sufrimiento y muerte y pérdida del acceso 'in concreto' a la divinidad— y reintegrarse a lo primigenio en plenitud. Y estos esfuerzos —los 'trabajos' de nuestro poeta, referidos por los motivos centrales de su poetizar, porque suceden misterio, sacralizan su existencia, defendiéndola contra el devenir.

"El verdadero artista experimenta, con más o menos claridad, la sensación de que tropieza con verdades trascendentales, y que sus imágenes son la sombra de realidades, entrevistas a través de un velo". Ya sabemos que este "verdadero artista" de Chesterton es, para Gabriela Mistral, el artista religioso, "que al mirar el mundo exterior tiene la intuición del misterio", del cual participa durante la creación. "Sin cesar, (sus sueños) revolotean alrededor del misterio de la separación y la reunión de la vida, que acaba con la muerte, y de la muerte, que es el principio de la vida"⁴⁷.

"En el fondo", escribe Thomas Mann, "en el fondo sólo hay un problema en el mundo...: ¿cómo abrirse el paso, cómo salir, cómo romper el capullo y llegar a ser mariposa?" Para Gabriela Mistral, la solución de ese problema único se perpetra a través de la creación —rememoración a la vez que participación de la paradójica llegada de las formas del tiempo desde la eternidad, y que se resuelve mediante una valoración justa de la relación "entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos. Y de esa reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal, surge la fe y esperanza ardientes, que en la poesía de este poeta aun se adivina, cuando la derrota de su felicidad. Porque mantener en espera y esperanza, por encima de la desesperación, que es la amenaza constante para el que vive esta prueba que es el existir —acaso como el héroe, que debe inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable, para aprender que el tiempo y la eternidad son dos aspectos de la misma experiencia total, dos planos del mismo inefable no dual—: ése es el sentido de la actitud mítica, poético-religiosa de Gabriela Mistral"⁴⁸.

⁴⁷G. K. Chesterton, *El hombre eterno*. Bs. As., Ed. Poblet, 1948, pág. 121.

⁴⁸Joseph Campbell, *El héroe...*, pág. 103; 141 s.; 218.