

HACIA LA DETERMINACION DEL "ARTE POETICA" DE GABRIELA MISTRAL

Ana María Cuneo

El presente trabajo es un acercamiento a la poesía de Gabriela Mistral desde una perspectiva hasta el momento inexplorada. Creo que el conocimiento de esta dimensión posibilitará una mejor comprensión y valorización de sus textos, ya que, a pesar del Premio Nobel, sigue siendo una gran desconocida.

El objeto de este artículo es presentar una especie de "arte poética", es recoger la reflexión que acerca de la poesía ocurre en los poemas de la autora¹. Pienso que es en ellos donde naturalmente queda registrada la marca más cercana a la experiencia vital desde la cual se originaron.

Se ha elegido una perspectiva diacrónica con límites temporales explícitamente determinados. Los resultados, por tanto, son parciales en cuanto recogen el producto de la observación en los libros publicados por Gabriela Mistral entre los años 1922 y 1938. Se refieren, concretamente, a los libros *Desolación*², *Ternura*³ y *Tala*⁴.

Se ha separado por razones metodológicas lo que corresponde al período de formación, considerando que *Tala* representa la culminación de dicha etapa. *Lagar*⁵ y *Poema de Chile*⁶ son obras de madurez y las variaciones respecto del problema que en este trabajo se abordará revisten una importancia fundamental.

¹Sin especial profundización el tema fue abordado en 1982 en Estados Unidos por Onilda Jiménez en su tesis doctoral. No presenta mayor desarrollo, porque no constituye el objeto específico de su investigación. Sus observaciones fueron realizadas a partir de artículos periodísticos y cartas. (Jiménez, Onilda A. *La crítica literaria en la obra de Gabriela Mistral*. Miami, Edics. Universal, 1982. Paper 303 pp. Véase Cap. II, N° 4.).

²Gabriela Mistral. *Desolación*. Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1957.

³Gabriela Mistral. *Ternura*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1959.

⁴Gabriela Mistral. *Tala*. Buenos Aires, Losada, 1972.

⁵Gabriela Mistral. *Lagar*. Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1954.

⁶Gabriela Mistral. *Poema de Chile*. Santiago de Chile, Pomaire, 1967.

En mi concepto, la experiencia básica resultante de la lectura de la poesía de la Mistral, consiste en la percepción que tiene el hombre de su situación de existente, en la percepción de su modo de estar en la pregunta por su destino último. Y es esto lo que da sentido a la vida y en la presencia reiterada de hablantes de "garganta prestada", portavoces del hombre total en el intento de ser puente hacia lo todo otro. Voces que se resuelven no en la contemplación de lo divino sino en la nostalgia de que ello ocurriera. La Mistral, al igual que Pedro Prado, es una existencialista que apunta poéticamente a lo que años más tarde encontrará su expresión en los sistemas filosóficos preponderantes del siglo veinte.

La reflexión del presente trabajo se despliega en torno a un problema que, en el contexto de las afirmaciones anteriores, podría aparecer como tangencial, pero que en verdad tiene un papel básico. En la poesía mistraliana el poetizar se torna medio de contacto con "lo todo otro". Al poeta esa posibilidad le es dada como una gracia, pero para poder recibir el don es necesario vivir una etapa dolorosa de purificación. Es un "arte poética" que carece, por tanto de valor prescriptivo, que plantea más bien la cuestión de la esencia de la poesía, de la naturaleza de la experiencia poética creadora. Su reflexión no es normativa ni siquiera respecto de la propia producción. Más aún, lo creado muchas veces desborda el ámbito del pensar reflexivo concomitante.

I.

Manifiesta la preocupación por el quehacer poético, en primer lugar, la presencia de textos en prosa referidos al tema en cada uno de los tres libros del período de formación. No ocurre esto, en cambio, en *Lagar y Poema de Chile*. Así, lo que en *Desolación* aparece bajo el título "Prosa", (p. 197-259) contiene numerosas afirmaciones relacionadas con la tarea creadora. Esas páginas incluyen un acápite específicamente titulado "El arte", (págs. 225 a 228) en el cual se define el poema y desde cuyas afirmaciones es posible establecer como equivalentes *canto*, *canCIÓN* y *poema* en el léxico de la autora. En este texto se distingue entre las palabras usadas en la comunicación normal "las palabras que se piensan en la luz brutal del día" (pág. 226) y las del poema. Esta "Prosa", que cierra el libro *Desolación*, contiene también el famoso "Decálogo del artista", en el cual se definen arte y belleza, y se determina el ámbito en que tienen origen y la función que desempeñan en la vida humana.

El "Colofón con cara de excusa" de *Ternura*, es un texto en que la autora reflexiona acerca de lo realizado. Se define la Canción de Cuna

y las Rondas como géneros literarios infantiles, se busca su origen y se plantea el problema de crearlas en América. A partir de esto, la Mistral enuncia por primera vez su preocupación por una América que perdió sus tradiciones originarias y, que sin embargo no pertenece en forma definitiva a lo que se le impuso desde fuera: "Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media" (*Ternura*, pág. 161). Esta preocupación se resolverá en la etapa representada por el libro *Tala*, con la postulación de un mestizaje para América Latina.

En *Tala*, también un escrito en prosa cierra el libro: "Notas". En este texto la autora afirma su derecho a usar el espacio que queda entre el crítico capaz y el Palurdo para hacer sus propios comentarios. Notas que desean "ayudar al lector", no "protegerlo", acompañarlo un cierto espacio en que no se puede dar razones, porque la poesía es "materia alucinada".

II.

Respecto de la presencia de afirmaciones metapoéticas al interior de los poemas, el fichaje de los textos induce a organizarlos en una escala jerárquica que va desde la presencia de las voces de la comunicación ordinaria, las del simple canto, de la naturaleza, el silencio, hasta la posibilidad de conectarse por medio del canto poético a la realidad trascendente.

1. EL ACTO DE HABLAR

Se observará, como punto de partida, la presencia en los textos del acto de hablar en cuanto ajeno al poetizar propiamente tal. Lo primero que arroja la observación es la notable presencia de este hablar en *Desolación* y su disminución progresiva en el transcurso de los textos hasta *Tala*. La marca reiterada del hablar, su constante, es el de ser limitado, lo que va desplegando implícitamente la necesidad de un decir auténtico y total. Prepara, además, la valoración que se hará del silencio en el transcurrir de los poemas. En "El amor que calla" (*Des.*, 124) el hablar de los hombres es "oscuro", incapaz de decir con propiedad. El amor llega desfallecido a la garganta. Opuestamente las palabras podrían expresar el odio en forma "rotunda" y "segura". En una intensificación de esta situación las palabras son vehículo inadecuado para transmitir la experiencia (*Des.*, pág. 128).

*"que están de sobra ya todas las horas
y fueron dichas todas las palabras"*

(*Des.*, pág. 125)

el hablante pide entonces la muerte donde reina el silencio.

Hay un hablar de extrañas lenguas, de lenguas extranjeras, que no son las del propio origen (*Des.*, pág. 173). Voz no humana en "La Condena" (*Des.*, pág. 152) que llama desde un sepulcro, que es la voz del destino con su tremenda palabra en "El surtidor" (*Des.*, pág. 151). La palabra de perdón al suicida (*Des.*, pág. 155) transmutará el consistir de seres naturales:

*el "agua será deslumbramiento:
el yermo echará flor y el guijarro esplendores"*

La voz se explicita como herencia de la raza en "Poema del Hijo" (*Des.*, pág. 158), da testimonio de una "carne sollozante (...) trocada en miserere" y debe desaparecer. Hay, también, la voz del que habla verdad, que da al hombre la sagrada alegría de entregar su pensamiento. Voz cuyo sentido es derramarse sin que importe si es escuchada, que actúa en el mundo en forma semejante a Dios que derrama criaturas y belleza en recatado silencio. También el actor es voz que transmite la grandeza de una obra de arte y que permanece resonando en las entrañas de los que lo escuchan (*Desolación*: pág. 242, "A Mimí Aguglia", la gran actriz italiana).

En *Ternura* el hablar se hace grito testimonio de soledad (*Ter.*, pág. 22) y vehículo materno para contar el mundo al niño pequeño. Intención que se hace explícita en el título de las secciones del libro: La "Cuenta - Mundo". En el poema introductorio se dice "te contaré lo que tenemos" (*Ter.*, pág. 101), y en "Con tal que duermas" (*Ter.*, pág. 23):

*"La rosa digo
digo el clavel.
La fruta digo,
y digo que la miel
y el pez de luces
y más y más también"*

Un poema muy interesante desde la perspectiva que se ha impuesto esta investigación es "Arrorró elquino". En él se despliega la situación del nacimiento de una niña. La gente de pueblos interiores acude ansiosa de novedades que poder contar "en su lengua lenguaraz" y la niña no tiene aún por recién nacida nada que de ella pueda ser dicho:

*"ni bautismo que le valga
ni su nombre de vocear"*

El nombre otorgado en el misterio bautismal, y el nombre que es

palabra que instauro en el ser, que funda un algo como realidad⁷. Así, incluso el hijo no nacido existe en el habla cuando "lo voceo" y esto permite que los demás lo vean. Por ello, "bendita mi lengua sea (...) para bendecir al hijo" (*Ter.*, 89). El acto de decir es eficaz: cuando bendice, conjura el mal que pudiera ser inferido al hijo. Al "oso negro" y a la "cicuta" *les tengo dicho*.

Hasta aquí, la reiterada presencia del simple hablar en *Desolación* y *Ternura*. En *Tala*, un dominio mayor del oficio y del lenguaje hacen prácticamente desaparecer de los textos la explicitación del acto de hablar.

2. LA PRESENCIA DEL DECIR COMO CANTO

Canto designa dos hechos diversos: el simple cantar, el decir acompañado de ritmo y melodía; y, el canto poético, el poema.

Me referiré, en este momento, a la primera acepción con que esta palabra es usada en los textos mistralianos.

La canción aparece como canción de cuna y como ronda. La canción de cuna está fundamentalmente desplegada en el libro *Ternura* y no presenta ninguna característica notable en relación al objeto de este trabajo. Sí, en cambio, la tienen las rondas. La ronda marca una situación de comunicación, puesto que es canto compartido y adquiere en muchos casos sentido litúrgico. Así, en "Plantando el árbol" (*Des.*, 84) el hombre que lo planta es iluminado por una luz y el gesto adquiere un valor sacral. En un poema de sentido análogo "¡Echa la simiente!" (*Des.*, 92) el labriego al ejecutar la acción marcada por el fruto futuro debe cantar "himnos donde la esperanza aliente".

El canto tiene entre otros efectos, el de unir. Así las rondas de niños de países enemigos se acercan y rompen juntos a cantar (*Ternura*. "Ronda de la paz" p. 65). Pero, la ronda, no sólo une niños distantes, une además niños y naturaleza. ("¿En dónde tejemos la ronda?", p. 111, "Los que no danzan", p. 113). La ronda lleva a cantar un verso idéntico a toda la comunidad ("Dame la mano" *Des.*, 112) y "todos cantando se unieron" (*Des.*, 112). También el hombre, gracias a esta acción puede bañar de cantos su propia tierra (*Des.*, 114) y elevarse, en una universalización ascendente, a cantar bajo la sombra del Creador (*Des.*, 116 y *Ter.*, 71).

En el libro *Tala*, el canto adquiere matices diferentes. Aparece por primera vez en "Confesión" (p. 114). Lo novedoso se funda en el hecho

⁷La palabra que nombra y su relación en la identidad es algo que debiera ser motivo de análisis en la obra de Gabriela Mistral.

de que lo cantado no debe ser reiteración de cantos anteriores; y, en "Jugadores", (p. 117) un juego intrascendente cualquiera, se convierte en juego vital que transforma al hombre en "fantasma" o en "canción". Lo saca del existir y lo instala en el ser. Fantasma y canción son modos de sobrepasar la temporalidad, formas de instalación en una permanencia de otro orden. El hablante no desea esto y pide una situación de eterno retorno.

3. EL CANTO QUE SE INSCRIBE EN LOS TEXTOS COMO CANTO DE LA NATURALEZA

Es una presencia muy reiterada que adquiere diferentes formas: o el hablante lo escucha y se incorpora a él, o proyecta su propio canto hacia la naturaleza y se construye en una unidad con ella. Estas dos situaciones posibles se dan al interior de una concepción más amplia que las incluye, la de que toda creación es reflejo del acto creador de la divinidad. La belleza es la huella de Dios en el universo. Por ello, toda creación humana tiene para su creador un algo no logrado⁸. La presencia del canto de la naturaleza en las primera creaciones de la autora surge especialmente bajo la forma de la personificación, que es el modo más simple; y, también el modo más acorde a la tradición en que está inmersa: La primavera:

*"¡Va loca de soles
y loca de trinos!"*

(Ter., 138)

El ruido de la quebrada es en la experiencia poética una canción (Des., 113). Canta la pleamar y junto a ella canta el hablante (Des., 178). En "Esperándote" (Des., 222): "Tú cantas como las vertientes cantan". El hilo del agua calla y la raíz del rosal habla (Des., 253). El camino enmudece, el río gime. El grito que acompaña el nacimiento del hijo, sube trenzado con el canto de los pájaros. (Des., 205). También en "Alondras" (Ter., 114) la canción, al igual que el hombre, aspira a lo trascendente.

Hay poemas en los cuales el circuito hombre y naturaleza se estrecha aún más: el barro canta entre los dedos del alfarero, que realiza su tarea cantando. En "Cuna" ya no es posible distinguir entre hablante y objetividad: el primero no sabe si lo que acontece es algo que pertenece al mundo representado o a su propia alma:

⁸En este sentido, primer y último mandamiento del "Decálogo del Artista" en *Desolación*.

"Yo me pongo a cantar siempre a esta hora
mi invariable canción atribulada
¿Seré yo la que baño
la cumbre de escarlata?"

(Des., 184).

El canto irrumpe y transforma lo natural. De aquí a que todo lo que exista en el poema adquiriera su consistencia al interior de éste, hay sólo un paso. La alondra que vuela cantando, ha salido de su corazón (Des., 214).

En los poemas del libro *Ternura* hay una progresión en cuanto toda referencia se resuelve y se sustenta en la interioridad del poema. Ello va marcando textualmente un mayor dominio de oficio: aquí el fuego no es cantado, sino que está en el canto del hablante. El fuego, que en la realidad exterior al poema es un tipo de ser que destruye y mata, en el poema está "en mi pecho sin quemarte y está en el canto que te canto" (Ter., 120). El pan casi habla en *Ternura* (p. 121), y en *Tala* (p. 55) llama con su olor, olor a madre y a valles americanos y "a mis entrañas, cuando yo canto". Es en el canto que el pan es, y lo que es, es lo originario, lo primordial humano.

La relación hablante-naturaleza no sólo apunta a la unidad, también se resuelve abriéndose en un yo-tú que se hace nosotros. El hablar, es ahora diálogo entre las cosas y el hablante. Así, con la sal:

"nos contamos las Antillas
o desvariamos las Provenzas"

hasta identificarse totalmente y realizar acciones comunes:

"las dos lloramos, las dos cautivas,
atravesamos por la puerta..."

(Tala, 58)

"puerta" que en el contexto mistraliano es atravesar desde lo limitado a lo infinito.

Una última nota que debo destacar en este canto de la naturaleza, es la presencia del silencio atribuido como imperfección a seres a los que de ningún modo les cabe la posibilidad de hablar: el maíz "no me canta", como si fuese lógico que lo hiciera. Este rasgo manifiesta de modo palmario que toda objetividad poemática se substancia exclusivamente en el interior del poema.

Considero oportuno, antes de finalizar este punto, aludir brevemente a los poemas "La Tierra" (Ter., 123) y a "El Ixtlazihualt" (Des., 190). En el primero, el hablante explica al niño que si pone su oído contra la tierra escuchará cosas maravillosas, escuchará el fuego, los

ríos, el hacha en la selva, los telares indios, las trillas, las fiestas. La tierra es un verdadero tambor indio en el cual resuena el mundo. En el Ixtlazihualt, se enuncia la tarea prometeica que esta montaña realizó en beneficio del hombre americano. El hablante mistraliano siente que su alma la forjó la cordillera y que ella lo "empapó en sangrienta venda". La presencia del hablar de la naturaleza y del hombre aparece reiterado en los libros en análisis; y, junto a ellos, como derivación polar natural, el silencio.

4. SILENCIO DE LAS COSAS, DEL HOMBRE Y DE LA DIVINIDAD

En este recorrido ya se había hecho presente el silencio de aquellos seres que por naturaleza no les es dada la posibilidad de habla o canto. Pero hay también el silencio de los seres a los que normalmente se atribuye dicha cualidad. Estar sin habla o sin canto es una marca de carencia, así Dios en "El Dios triste" (*Des.*, 59), sobre el cual el hablante proyecta su propia tristeza es instado a no seguir callando. Y en "Nocturno" (*Des.*, 137):

*"Y he apretado la boca anegada
de la estrofa que no he de exprimir".*

O, "soy como surtidor enmudecido" (*Des.*, 151), pese a que al surtidor le es esencial el fluir.

Por momentos, el silencio se carga del sentido opuesto, es manifestación de un estado de plenitud en que "nos quedamos sin palabras", porque el amor "es prodigio indecible" (*Des.*, 129). Comunicación plena "sin el ruido interno de las palabras" en la cual no se "necesita otra canción" que el amor mismo (*Des.*, 220).

En *Ternura* Jesús ha entrado a la ronda bajo la forma de un resplandor y el poema dice:

*"Callando va el canto,
callando de asombro.
Se oprimen las manos"*

.....

*"Ya es silencio el corro
ya ninguno canta:
se oye el corazón
en vez de garganta"*

(*Ter.*, 67).

En el silencio se produce la comunicación plena, las palabras son limitadas:

"cual se calla un hombre
asomado a su alma"

(Ter., 189).

III

Para determinar cuál sea el pensamiento mistraliano respecto del ser de la poesía y de la tarea creadora que ejerce el poeta, usaré como punto de partida las afirmaciones de dos textos muy explícitos en estas materias: el "Voto", un breve escrito en prosa que cierra *Desolación*, y el "Decálogo del artista", que forma parte del mismo libro.

A modo de hipótesis postularé que en el pensamiento de la Mistral a la poesía se accede a través de una etapa de purificación. La purificación es un estado necesario y previo. Una vez vivida esa etapa, el creador queda en condiciones de recibir la iluminación que ha de dar origen al poetizar en plenitud. Posteriormente será necesario observar qué sea esto que le es dado y el papel que en el crear juega el oficio⁹.

Durante la etapa purificadora el hablante de los poemas está inmerso en las realidades del mundo, el poema se *refiere* a las cosas, a las personas, a las acciones *en y del* mundo. El poema sólo es un modo de desahogo, de dar salida a la carga de dolor del alma. Durante la purificación el poeta está entremezclado, "manchado", más acá del "muro" y de las "puertas". Es por esto que el poema "Regreso" del libro *Lagar* postula la vida humana como sueño engañoso; y al hombre como perteneciente a un modo de existir todo otro, junto al "Dueño". A ese ámbito se retorna:

"manchados como el cordero
por matorrales, gredas, caminos"

(Lagar, 135).

Al estado pleno se llega después de un trascurso. Sin embargo, el hombre tiene en su vida indicios de esa plenitud y es lógico que quiera expresarla. Esto explica la presencia de múltiples textos en los cuales el hablante se reviste del carácter de profeta, demiurgo, puente entre ambos modos de existir. Pero, "si dejas de ser hombre, dejarás de ser artista" (*Des.* "Decálogo...", 227). Desde estas perspectivas la poesía puede plantearse como lenguaje mestizo en el cual hay experiencia vital del creador y elementos dados por gracia, es decir, conocimientos esenciales a los que el hablante accede por revelación¹⁰. Poemas en que

⁹Problemas que abordaré en un trabajo posterior.

¹⁰Ver: "La Gracia", "Copa", "Amanecer", "Beber", etc.

lo poético y lo vital se aúnan en el intento de transpasar todo límite y asomarse al misterio de lo absoluto. Estrictamente hablando esta etapa se desarrolla a cabalidad en *Lagar* (1954) y *Poema de Chile* (1967) pero hay de ello indicios en la creación anterior, especialmente en *Tala*.

1. El "Voto"

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

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

Dios y la Vida me dejen cumplirlo en los días que me quedan por los caminos...".

G.M. (p. 259)

"Voto" es un documento inequívoco respecto de la concepción del poema como acto purificador que deja al hablante en situación de cantar otro tipo de palabras, unas palabras que nacerán después de ser iluminado por una "ancha luz". Es esta perspectiva la que en el recorrido realizado anteriormente en este trabajo, nos obligaba a distinguir entre diversas formas del habla y del canto.

Los poemas del libro *Desolación* cumplen la función de purificar el alma ("la canción se ensangrentó para aliviarme") del dolor de la vida humana. El hablante de dichos poemas durante largo tiempo tuvo como espacio existencial una "hondonada sombría", un espacio en que no hay esperanza eficaz, en que la visión y nostalgia de lo trascendente no es capaz de vivificar la vida humana. Etapa de purgatorio tras la cual el hombre podrá ascender por "laderas más clementes" a las "mesetas espirituales". En la analogía, es en este ámbito donde tiene cabida el oficio, el trabajo que acompaña a la tarea creadora, trabajo al cual la autora otorga una importancia fundamental.

Las mesetas en el contexto de la obra de la Mistral son el ara, el altar amplio del sacrificio ("Dos Himnos", *Tala* p. 67) la piedra santa a través de la cual se produce el contacto. Las "mesetas" son lugar adecuado para que se conceda el don. El don es "ancha luz" que "caerá, por fin, sobre mis días".

El "Voto" se estructura como un ritual de sacrificio, es la expresión

lingüística de un acto litúrgico. El hablante cantará "desde ellas (las mesetas) las palabras de la esperanza". Esto es claro anuncio de la existencia de otra forma de canto en una etapa posterior. "Voto" —la palabra que titula este escrito— significa promesa religiosa por medio de la cual un hombre se compromete a una forma de acción futura que consiste, en el texto que comentamos, en cantar las palabras de la esperanza, en ser un profeta que hable al hombre de su destino trascendente.

Lo que será dicho a los hombres no es un algo definido ni una certidumbre, sino el esbozo intuido de un bien deseado, bien al cual no se aspira por cumplimiento personal en soledad, sino en la comunidad de los hombres. No es algo que se obtiene como resultado de una acción propia sino algo que se recibe. Lo que el hombre pone es la disponibilidad para que ello ocurra.

2. En el "Decálogo del Artista" (*Des.* p. 227) la relación del creador con el receptor del mensaje es fundamental. Confirma la necesidad de purificación, agregando a la que produce el dolor, la que da el contacto con la belleza. El "Decálogo" es como su nombre lo indica: diez leyes, pero su objeto no es normativo respecto del cómo producir la obra de arte. Los mandamientos más bien apuntan a definir el arte y la belleza. No son tampoco definiciones abstractas, sino constataciones experimentales de su presencia y efecto en la vida humana.

La belleza no es algo privativo del hombre, está presente en el Universo como rastro de Dios. El artista debe amar la belleza por su calidad de reflejo; y, aunque no sea un creyente, creando la realiza y afirma al Creador. En virtud de este carácter la belleza no es mero regodeo sensorial sino presencia de lo trascendente y el que la concretiza en obra ejerce acción que va más allá de lo simplemente humano.

El mandamiento sexto ubica el origen de lo bello en el corazón del hombre, desde donde subirá a su boca y se hará canto. Surge desde lo hondo y primordial, es algo que está en el hombre como un dato al modo de las Ideas platónicas. La acción de la belleza purifica a aquél en el cual se va a manifestar en obra. Si se dice que el primer purificado es el poeta de ello se sigue naturalmente que los otros purificados serán los receptores del canto poético.

El séptimo mandato afirma que la belleza es misericordia y consuelo de los hombres, coincidiendo con el "Voto" respecto de que los poemas de *Desolación* fueron el medio por el cual el poeta conjuró el dolor experimentado. Es la belleza que cuajará en obra la que produce la purificación necesaria para dar lo creado como "vino generoso", obra abierta que se ofrece al acto de la recepción.

El "Decálogo" al cerrarse aporta un nuevo determinante al poema, esto es, que ninguna obra de arte llega a establecerse como objeto perfecto. Las causas: lo imaginado por el artista fue superior a lo que él logra plasmar; y, la creación divina sobrepasa a cualquier creatura hecha por el hombre.

V

"Elogio de la canción" (*Des.*, 63) prólogo a un libro de poemas del mexicano Torres Bodet titulado *Canciones*. De este poema-prólogo se pueden rescatar importantes afirmaciones respecto del ser del poema y del poetizar.

1. La canción, el poema, es:

*"la mayor caricia
que recibe el mundo"*.

Afirmación que en otros contextos del libro *Desolación* es explicitada como "una herida de amor que nos abrieron las cosas (...) una respuesta que damos a la hermosura del mundo y la damos con un temblor incontenible" (*Des.* 225).

2. El poema es resultado del hondo impacto que algo produjo en el creador. Esa conmoción especial e ineludible posibilita la existencia de un objeto nuevo: el poema. Tal objeto está marcado por la impresión que le diera el origen y que, por lo tanto, también conmociona a todo aquel al cual llega.
3. La canción surge y se despliega en forma natural al igual que crece la naturaleza (como "resina", "como se espesa el plumón del ave"). Nace de lo más hondo, de lo originario y primordial del ser humano.
4. Para construirse ha sorbido cielo, tierra, mares, civilizaciones, es decir, la canción se ha alimentado en su origen de toda clase de realidades:

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

(*Des.*, p. 64).

5. En el poema se apela al receptor interno para que admire al hombre que canta. Es un preparar el acto de la recepción. No es que se oriente el modo como debe ser recibido, pero se alienta la admiración que debe despertar "el hombre que canta". La canción

ya hecha es aguijón para el que la escucha. Pese a ser "enmielada" produce aflicción, conmueve, transforma.

6. A partir de la acción de poetizar se puede dividir a los hombres en receptores y creadores

— el de la carne ciega, que debe levantar su rostro a la maravilla de la canción, y

— el hombre que canta

Del segundo tipo de hombre, entre los cuales se sitúa la autora, se afirma: "nosotros vamos turbados, nosotros recibimos la lanzada de toda la belleza del mundo, porque la noche estrellada nos fue amor tan agudo como un amor de carne" (*Des.*, 225).

7. Del cantor se predica además que es madre de la creación, es decir, hace resonar, lleva a cumplimiento la obra del Creador.

8. Si para ello debe pasar por el tamiz de la purificación por belleza o dolor, el poema resultante puede ser mensaje de esperanza naciendo de "labio sonriente (...) corazón en paz" (*Des.*, 46) y su efecto, positivo al receptor: "Se me levantó el día" (*Des.*, 46).

El poema que nació por dolorosa purificación no necesariamente es amargo, tiene una virtud que le es propia: recoge las voces de los otros, hacerse voz para los demás, "ser garganta prestada" y no decir solitario. Su efecto será erguir al que sufre gracias a que lava y purifica al mundo, ejerciendo la acción de transmutar la realidad en un algo que pueda llevarse hacia lo alto (*Des.*, 225).

9. El poema trasmuta las cosas: al niño le pone armiños y terciopelos (*Des.*, 225); a la noche la hace madre, a las estrellas y al cielo los torna hermanos, el cielo puede entender el dolor de la tierra.

10. Cuando el canto poético se despliega, las cosas naturales se silencian, produciendo el silencio de las cosas, el poeta las puede recrear de un modo diverso, ennobleciendo y elevando lo dado.

11. A consecuencia de lo anterior el canto debe ser bendecido como presencia en la vida humana: "bendita mi lengua sea", porque puede mostrar la realidad en forma transmutada (*Ter.*, 89).

VI

Hasta este momento mi intención ha sido recoger los datos pertinentes a la concepción del poema y del poetizar en la poesía de Gabriela Mistral. Para ello se ha despejado el camino estableciendo las diferencias entre el hablar, el canto y el canto poético; y se ha rodeado el objeto de investigación desde diversos ángulos. Lo logrado es una serie de definiciones descriptivas y una especie de listado de características. Ahora intentaré aproximarme a determinaciones propiamente esenciales.

1. En "Niño Mexicano", de *Ternura* (p. 53), el hablante liberado del espacio y el tiempo, instalado en la "vida eterna", alimenta al niño y es al mismo tiempo nutrido por éste con el bálsamo de la tradición de la cual el hombre americano habría sido despojado. La transmutación de lo real no es algo que acontece en un instante y desaparece sino que tiene un extraño carácter: detiene el tiempo. Situación que muy oscuramente podía ya ser detectada en "El encuentro" (*Des.*, 121). Más explícitamente "Gracias en el mar" (*Ter.*, 20) apunta a la perduración de lo creado en el poema y al poder de éste de crear nuevas realidades. Las palabras llegan a ser "oro" y "metal" en la "ráfaga", pierden su condición fugaz, dejan de ser palabras inmersas en el devenir temporal (la "ráfaga") para tornarse seres que permanecen. Más aún, que pueden crear nuevos seres desde ellas, capaces de "crearte ángeles / de una palabra". Frente a estos textos mistralianos uno no puede sino recordar lo que muchos años después afirma Octavio Paz¹¹: "El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura". La poesía es el tiempo siempre presente que permite sobrepasar el tiempo sucesivo de los relojes. El aquí y el ahora que se mantienen en el texto para ser aquí y ahora cada vez que un lector los actualiza. Un primer carácter esencial del poema es, entonces, el tiempo simultáneo en el cual se instala. La sucesividad interna del poema está inmersa en un tiempo absoluto: el *hoy* del poema es un *hoy* siempre presente.

2. Los poemas "Gracias en el mar", "Envío" y muchos otros permiten postular una prefiguración teórica del creacionismo e, incluso, acercar el arte poética mistraliana a las postulaciones actuales acerca de la literatura como lenguaje ficticio, como ser que sustenta un mundo y un emisor desde las palabras. Un ser cuya representación no se substancia desde un mundo preexistente al poema sino sólo en cuanto crea según las normas de lo probable y necesario¹².

Tala significa la llegada definitiva a esta situación. Las alusiones al poema-canto son menores en número pero teóricamente representan un gran avance. En los poemas de *Tala*, la palabra substancia al ser cantado. El poema no se cumple en el referente, sino que el canto crea su propia referencia. No acontecía de igual modo en las primeras etapas de la creación poética de Gabriela Mistral. En las "Notas" que cierran el libro *Tala* (p. 153) llama la atención la distinción que la

¹¹Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona. Editorial Seix Barral, 1974, p. 209.

¹²Estas afirmaciones serán objeto de prueba al final de este artículo por medio del análisis del poema "Envío".

Mistral hace entre el autor y el autor que es poeta. No todo el que escribe versos lo es. El poeta es el que trabaja con la *materia alucinada* que es la poesía, no lo hace con objetos normales. Así, el segundo carácter esencial del poema es que todo lo que existe en él: emisor y mundo, son seres substanciados por las palabras.

3. Al iniciarse *Tala* (p. 16) el hablante dice haber cantado los cerros de Chile "para cogerte en el grito los pies". Ha cantado en el intento de transpasar el límite "este campo de muerte", pero su esfuerzo se frustra: "te levanto pregón de vencida" y su estado es de "gran desnudez"¹³.

En "La extranjera" (*Tala* p. 9) se define al poeta como el que habla

*"lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo bestezuelas"*.

El hablar consiste en ser nostalgia de un decir absoluto, ello no es algo que el poema pueda lograr plenamente. El poeta tiende a ese decir. Incluso, en la muerte, momento en que el hombre cumple su existir, tampoco habrá llegado a la posibilidad del decir ilimitado y perfecto. Lo que sobreviene en ese instante es el silencio. En este poema ello se explicita en la calificación de la muerte como "callada y extranjera".

Un tercer rasgo esencial del poema es, entonces, la nostalgia de un decir pleno y la limitación del hombre para lograrlo.

4. En este punto y para cerrar el recorrido realizado concluiré que la teoría mistraliana acerca de la poesía lírica, si bien coincide con lo que piensa la tradición en que está inmersa en muchos aspectos, va más allá y se acerca a la visión que hoy, casi cincuenta años después del último libro en análisis, sustentan teóricos como Félix Martínez Bonati, Octavio Paz y Michael Riffaterre¹⁴.

Fundaré algunas de estas coincidencias, deteniéndome en un poema inicial y muy breve de la autora: el poema "Envío" del libro *Desolación* (p. 65). Destaco este texto, porque se adelanta con lucidez teórica a lo que es la práctica concreta del poetizar en el libro en el cual está incluido.

¹³Alejándome del objeto de mi investigación, hago notar la falta de solidez de las afirmaciones acerca de Gabriela Mistral como poeta místico.

¹⁴Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Ed. de la Universidad de Chile, 1960. Paz, Octavio, ob. cit. Riffaterre, Michael. *La production du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1979. "Semantic overdetermination in poetry". En *PTL: A Journal for Descriptive poetics and Theory of Literature* (1977) 1-19 (C) North-Holland Publishing Company.

ENVIO

México, te alabo
 en esta garganta
 porque hecha de limo
 de tus ríos canta

Paisaje de Anáhuac,
 suave amor eterno,
 en estas estrofas
 te has hecho falerno.

*Al que te ha cantado
 digo bendición:
 por Netzahualcoyotl
 y por Salomón.*

En este poema se encuentran, a mi entender, las afirmaciones teóricas más notables en relación al consistir del canto poético. En los primeros versos se produce un desdoblamiento entre un yo que “te alabo” y “en esta garganta”. Desdoblamiento que corresponde a dos niveles de lenguaje: el del autor ideal y el del hablante ficticio del poema¹⁵.

El hablante ideal describe y define el hablar del “autor de poemas” como realizado por “una garganta”, por una voz que es una unidad con el “limo” de los “ríos”. Es por la identificación entre el sujeto y la objetividad cantada que puede ejecutar su acto de enunciación poética. No se está postulando una identificación con el objeto real sino que la alabanza substancia la realidad de México en el poema. Por cierto que no postulo una desconexión absoluta con el México real, porque las objetividades del poema se rigen por la probabilidad y necesidad de las cosas del mundo.

Pero, el paisaje de Anáhuac “en estas estrofas / te has hecho falerno” ha cambiado de substancia, se ha transmutado y se ha hecho vino generoso¹⁶. Anáhuac recibe en su transmutación valores procedentes de una tradición que no es la propia, *se ha incorporado a otra cultura y ha adquirido* las propiedades que pertenecen al vino (producir entusiasmo, alegrar, sacar al hombre de sí, etc....) Vino generoso que se ofrece para ser bebido¹⁷.

La última estrofa, para cuya expresión material se utiliza un tipo diferente de letra, marca un nuevo nivel de enunciación discursiva que

¹⁵Martínez Bonati, Félix, ob. cit. p. 124 y ss.

¹⁶El falerno era un vino famoso en la antigua Roma que procedía de los campos del mismo nombre.

¹⁷El poema se cumple en la recepción. El texto del poema es una potencia que se actualiza en el acto de la recepción.

corresponde a una afirmación no mimética del autor. Bendice al que ha cantado y a dos grandes cantores de tradiciones diferentes: Netzahualcoyotl, de la precolombina; y, Salomón de la judeo-cristiana. Ambos aunados bajo la marca del mestizaje mistraliano.

Una situación análoga a la anterior ocurre en:

*"Lucila hablaba a río
a montaña y cañaveral
en las lunas de la locura
recibió reino de verdad"*

(*Desolación*: "Todas íbamos a ser reinas". p. 93).

La estrofa se produce a continuación del despliegue de una situación narrativa realista en que se afirma que Efigenia siguió a un extranjero. La preposición *a* produce la fusión de lo dicho y quién lo dice. Lucila: río, montaña, cañaveral. Lucila sujeto real que se transmuta en la interioridad del poema en algo que no tiene paragón con las cosas del mundo y que se sustenta sólo en palabras¹⁸. "Las lunas de la locura" tienen múltiples concordancias textuales en la obra de la autora. Están en los "arrorros disparatados" que ella afirma preferir en "Colofón" de *Ternura*, donde "la lógica ha de aventarse y con cajas destempladas", y que son la edad de la "materia alucinada" de la poesía. También se hacen presente, por dar un ejemplo más, en los títulos de secciones de libros: "La Desvariadora" (*Ternura*), "Alucinación" (*Tala*), "Desvarío" y "Las locas mujeres" (*Lagar*).

VII

Una vez delimitado el campo de investigación y recogida las definiciones descriptivas y esenciales del poema en los textos correspondientes a lo que he llamado etapa de formación, es del caso afirmar que lo realizado hasta el momento es un punto de partida para la investigación de otras importantes cuestiones indispensables para configurar el "arte poética" mistraliana.

Algunos de los hitos en torno a los cuales la investigación debe proseguir son:

— La concepción del poema como algo que, en importante medida, llega al hombre desde fuera. Este hecho que reviste en los textos la

¹⁸Así Riffaterre: "la poesía no expresa ideas o designa hechos (...) como lo hacemos cuando usamos el lenguaje para propósitos prácticos (...) el discurso poético posee su propia lógica" ("Semantic..." ob. cit. p. 1).

forma de revelación, gracia o don que se lleva por la vida en “vaso” o “extraña copa”.

- La concepción del poema como puente a la trascendencia y, al mismo tiempo, como nido de la divinidad. La poesía no instala al hombre en lo divino, pero sí lo deja en situación de anunciar, de profetizar un modo diferente de ser en el cual ya no será el “muro”, el “límite”, sino el “nombrar” aquello a lo cual se tendió con nostalgia permanente en el paso por la existencia. Por ello en la mansión definitiva.

“Iré yo a campo traviesa

(...)

deletreando lo no visto

nombrando lo adivinado”

(“El reparto”. *Lagar*, p. 13).

Si “poéticamente habita el hombre sobre la tierra” (Hölderlin), la fórmula mistraliana, en verdadera profecía, apunta a que en plenitud lo hará en los cielos.