

Visión de una poesía

DESDE el comienzo de su destino poético, la creación de Gabriela Mistral muestra un rostro de rasgos fundamentales absolutos y constantes. Se trata de una poesía en busca siempre de la dimensión "total" de cuanto canta. Las experiencias básicas que la provocan: el sentimiento del amor, la significación del mundo y sus elementos, el sentimiento de la muerte, persiguen indudablemente a través de las vivencias temporales la sensación de la eternidad. Ya Federico de Onís señaló con magistral precisión que "el sentimiento cardinal de su poesía" es en el fondo "anhelo religioso de eternidad" ¹. No se ha reflexionado bastante sobre la definitiva validez de estas palabras que determinan el temple anímico de toda su obra, desde *Desolación* hasta *Lagar*. Sin embargo, en ella reside el secreto de su grandeza, de su intensidad y de su peculiar conformación temática y expresiva. Su "actitud" esencial, su "condición" específica. Gabriela Mistral intenta siempre la dimensión religiosa, es decir trascendente, absoluta, de sus experiencias: "*¡Eternidad! Eternidad! Este es el anhelo; la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres, y quien a otro ama es que quiere eternizarse en él. Lo que no es eterno tampoco es real*" ². Este grito vidente de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* define esta poesía y este ser, como igualmente determina la actitud de todo arte religioso, es decir, trágico. En consecuencia, la poesía de la Mistral no se conformará jamás en otro plano, no logrará aplacarse entre límites apaciguadores y demar-

cadore. Esta necesidad de lo Absoluto la lleva de una experiencia trágica del amor a un sentimiento religioso del mundo y el ser y al sentido final de liberación por la muerte. Pero todo ello se realiza como el resultado de un movimiento natural de la sangre. Su "americanismo" no debe ser medido solamente por su amor a los temas americanos, que ella elevará siempre a rotundas significaciones metafísicas. La causa de éste es más honda: su tragicidad religiosa de índole primitiva, mágica e idolátrica. Es ella la que la revela como poeta de América, y lo habría sido aun cuando no cantara temas alusivamente autóctonos. Su majestuoso valor americanista reside en esta vivencia constante de significaciones míticas y consumidoras a través de las cosas y hombres de nuestro continente. Sale de su ámbito personal al ámbito del mundo y su canto se hace cósmico como consecuencia de su religiosidad primitiva. También son cósmicos los mitos de las religiones antiguas. Su pasión de América es pasión religiosa del mundo. Representa tan instintiva como poderosamente la situación del espíritu americano, que se debate entre un cristianismo rudo, aprendido con el corazón, con mucho de apasionamiento vehemente y arbitrario y los ancestros míticos de América, sin lograr todavía la concepción de una espiritualidad propia, "humana", época del fermento agónico del humanismo americano. El fenómeno del barroco indígena en Sudamérica y el de nuestras festividades religiosas (*La Tirana, Andacollo, en Chile*), a medias espirituales y a medias mágicas, salvajes, palpitantes de hechicerías y signos, tal el fenómeno de su poesía americana, tal la razón de su americanismo, inintencionado y "orgánico", es decir, *auténtico*.

¹ F. de Onís. *Antología de la Poesía Hispanoamericana*. Madrid, 1934.

² Miguel de Unamuno. *Ensayos*. II. Aguilar. Madrid, 1951. Tercera edición.

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. En el fondo, quiere ser y sólo posee evidentemente existencia. Por esto, intentará enconadamente, oponiéndose sin tregua a lo relativo, lo limitado, lo temporal, la conquista de lo absoluto, lo infinito, lo eterno. Hasta que no logre una certeza, ninguna actitud, ninguna solución, ninguna otra pasión logrará satisfacerlo. "¡O todo o nada!", dice Unamuno, expresando cómo esta estirpe de individuos busca eternización aunque en ello se "consume" —y se "consume"— la existencia, mientras el resto tiende más o menos vagamente a una problemática "felicidad" temporal.

Desolación representa el surgimiento espontáneo de esta fuerza, el estallido intuitivo y ya inconscientemente sabio de la modalidad de su ardimiento mediante el "motivo" del amor. El denodado frenesí, la aparente desmesura, la impiedad que pareció inhumana en principio y que hoy podemos ver con más justeza como intento de lo sobrehumano, atestiguan el afán de expresar lo que el poeta presiente en su experiencia. En este punto nos ha sorprendido siempre la afinidad en la concepción espontánea, la intensidad consumadora y el modo expresivo del amor, entre los poemas eróticos de Gabriela Mistral y las trágicas agonías de los protagonistas de *Cumbres borrascosas*, la genial novela de Emilia Brontë. Para ninguna de las dos el amor es un motivo de gozo ni de estabilidad, sino un desatamiento nunca calmado, nunca suficiente porque es de una naturaleza consumadora de potestad implacable. Es el concepto religioso del amor que marcha, entre las contingencias humanas, a la inevitable desolación. Quiere "eternidad" y aparece en individuos sujetos a la muerte. Esta calidad de amor no puede aplacarse entre las condiciones existenciales ni se conformará con el placer del instante. Los poderes de la sensualidad no bastan para calmarlo. Frente a la muerte, entonces, tomará la forma de "destino" y convertirá al morir en la condición de su efectivo realizamiento. El amor será su vida, su arma

feroz ante la muerte, con la cual lucha por hacer eterna una experiencia que siente "sagrada". Se reconocerá en él la disposición de Dios: "desde que lo vi cruzar, —mi Dios me vistió de llagas", dice la Mistral en *El encuentro*. Saben que el "amor" es "alma" y el alma, inmortalidad. Buscarán alucinadamente los modos más imperiosos, definitivos y totales para la realización del amor, no por la felicidad, sino por la eternización de sí mismas. De ahí su aparente barbarie, su inhumanidad cruel, su impiedad.

Ambas experimentarán la traición del ser amado y, enloquecidas, se atreverán a asumir totalmente la más trágica experiencia del amor sentido como religión: que la muerte les arrebatase el ser amado. Terribles, pedirán para el traidor la muerte, y cuando ésta sea real, comprenderán atrozmente que "han perdido el alma: —"Tal vez lo que yo he perdido — no es tu imagen, es mi alma, —mi alma en la que cavé— tu rostro como una llaga". (*Coplas. Gabriela Mistral*). "¡Oh, Dios!, ¡es indecible! ¡No puedo vivir sin mi vida! ¡No puedo vivir sin mi alma!" (Heathcliff ante la muerte de Catalina, capt. XVI de *Cumbres borrascosas*)³ y procurarán reconquistarla por el dolor bajo las formas de la obsesión, la angustia vehemente, la protesta, la blasfemia, hasta "condenarse" en actitud tan frenética como inmovible. Ante la imposibilidad de reconquistar la presencia del ser perdido, imaginarán salvajemente la pertenencia celosa de los cuerpos muertos, soñarán casi con locura el momento en que puedan reunírseles. Pedirán la eternidad del remordimiento, del pesar, de la desolación. Se castigarán a sí mismas. Porque lo que antes sentían ardiente pero confusamente ahora es una evidencia trágica: quieren "ser" amor y están presas en una carne culpable condenada sólo a "existir". Surge la evidencia de los límites, el más fuerte de los cuales es la muerte. El que emerjan en tal estado de obsesividad alucinada les da su tonalidad aterradora y rotunda. Una logra morir —Emilia— (como mueren criaturas, Heathcliff y Catalina); la otra continúa "condenada" a vivir hasta que la soledad

³ Emilia Brontë. *Cumbres borrascosas*. Traducción de María Rosa Lida. Prólogo de Victoria Ocampo. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1940.

llegue a ser consumación, para abrirse entonces a una continuación existencial cierta de su recóndita indestructibilidad, de su consistencia intemporal. Su sentimiento religioso le dará una concepción trascendente, jerárquica y moral del mundo y la existencia.

Acaso algunas ejemplificaciones hagan más efectiva la exposición.

Dice Catalina en *Cumbres borrascosas*: "tú y todo tenéis una idea de que hay o debiera haber una existencia más allá de nosotros. ¿De qué serviría mi creación, si yo estuviera toda, enteramente contenida aquí?"... para explicar que Heathcliff es "su" eternidad, su trascendencia, "mi propio ser". (Capt. IX), dando a su amor la más profunda y neta significación religiosa. La Mistral, que no ama a una criatura gemela de su condición, tiene que explicarle el por qué no le basta a su ansiedad la simple satisfacción física de su amor:

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

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

(Intima).

Pero esta concepción trascendente del amor impone para el ser a quien se dirige una ley tenaz y definitiva que la Mistral expresa en *Dios lo quiere*: es el poema de la venganza por la traición, mucho más grande en este caso que la traición en un amor corriente. Por eso, la venganza ha de ser sin piedad, sin dulzura, sin tregua. Así la venganza de Heathcliff en el libro de Emilia. Pero esta venganza por la "profanación" del amor es también el propio castigo. Y así como testimonian con furor demoníaco la muerte del "otro", de "su alma":

"...No tengo ni una palabra de consuelo. Te lo mereces. Tú misma te has matado". (Heathcliff a Catalina moribunda, capt. XV).

*¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales
o le hundes en el largo sueño que sabes dar!"*

(Sonetos de la muerte, III), se encuentran, cuando esta muerte se ha cumplido, con la evidencia de haberse condenado

"a vivir con el alma en la tumba". (Id., capt. XV, *Cumbres borrascosas*). El muerto, como tal, toma entonces venganza sobre ellos. Pues el gran pecado que han cometido estas almas es el de haber enloquecido en su afán de trascendencia amenazada. Frenéticas en la avidez de una celosa posesión, han preferido la victoria de una rival distinta de todas: la muerte, para evitar el sacrilegio de la traición. Pero ahora no les queda más que la persistencia en el suplicio como única posibilidad de percepción amorosa del alma, ahora presencia pérdida del más allá necesario para su "ser". El individuo cae entonces con persistencia enconada en *La obsesión*. Imaginarán, por ejemplo, la fusión de los cuerpos de tierra como imagen de la deseada fusión eterna:

"—Te diré lo que hice ayer. Mandé al sepulturero, que estaba cavando la fosa de Linton, que apartase la tierra del ataúd de Catalina, y lo abrí. Llegué a pensar que allí me quedaría cuando volví a ver su rostro; ¡es aún el suyo! Duro trabajo tuvo en separarme; pero dijo que se alteraría expuesto a la intemperie, y así, de un golpe desgajé un lado del ataúd y lo cubrí de tierra —no el lado de Linton, ¡maldito sea!, ojalá estuviera el suyo soldado en plomo!— y soborné al sepulturero para que lo quite cuando me entierren, y para que quite también el mío. Así se hará; y entonces, cuando venga Linton con nosotros, no podrá reconocernos... Soñé que dormía mi último sueño junto a ella —mi corazón parado y mi mejilla helada contra la suya". (Heathcliff. *Cumbres borrascosas*. Capt. XXIX).

*"...te bajaré a la tierra humilde y soleada.
Que he de dormirme en ella los hombres no
Isupieron,
y que hemos de soñar sobre la misma almohada".*

(Gabriela Mistral, Sonetos, I).

*"Sentirás que a tu lado cavan briosamente,
que otra dormida llega a la quieta ciudad.
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...
¡y después hablaremos por una eternidad!"*

(Sonetos, II).

Los huesos de los muertos y Coplas, Ceras eternas y Volverlo a ver son la expresión mistraliana de *La condena*: "Llama la voz clara e implacable / en

la honda noche y en el día / desde su caja miserable". (Gabriela Mistral, *La condena*). Es el muerto que "manda caminar— hacia tu tálamo de huesos" (id.). Corresponden estos poemas a la espantable respuesta ante la petición de Heathcliff exigiendo que el fantasma de Catalina lo persiga hasta la muerte, como única posibilidad de "saberla":

—Yo no rezo más que una oración y la repetiré hasta que la lengua se me envare: ¡Catalina Earnshaw, Dios haga que no descanses mientras yo viva! (Si te vas y mueres lejos, / tendrás la mano ahuecada / diez años bajo la tierra / para recibir mis lágrimas, / sintiendo cómo te tiemblan / las carnes atribuladas. / ¡Hasta que te espolvoreen / mis huesos sobre la cara! Gabriela Mistral, *Dios lo quiere*). ¡Dijiste que te maté, pues sígueme! Sí, las víctimas persiguen a los asesinos, lo creo. Hay espíritus que andan errantes por el mundo. ¡Quédate siempre conmigo, pues, toma cualquier forma, vuélveme loco! ¡Pero no me dejes en este abismo, donde no puedo hallarte! ¡Oh, Dios, es indecible! ¡No puedo vivir sin mi vida! ¡No puedo vivir sin mi alma!" (Heathcliff, capt. XVI).

Y entonces los días se convertirán esta tortura invariable, por la cual de nada servirá pedir compasión: "Más espeso que el musgo oscuro / de las grutas, mis culpas son; / es más terco, te lo aseguro, que tu peña, mi corazón... El que duerme, rotas las sienas, / era mi alma, ¡y no lo salvé!" (Gabriela Mistral, *A la Virgen de la colina*), porque en cuanto se presiente una distracción del "duro" "oficio de lágrimas": "Y cómo se van confundiendo / los rasgos del que he de buscar, / cuando penetre en la Luz Ancha, / no lo podré encontrar jamás", (Gabriela Mistral, *Futuro*), se clamará tan feroz como urgidamente: "¡Oh! no! Volverlo a ver, no importa dónde, / en remansos de cielo o en vórtice hervidor..." (Gabriela Mistral, *Volverlo a ver*). La obsesión permanecerá hasta convertirse en constituyente del ser. La Mistral llegará en *Tala* a imaginarse a sí misma un alma en pena que busca lo suyo entre la tierra de los hombres, "Fantasma", condenada a no lograrlo por ser ya "la Larva de otra ribera". Poema de increíble tragicidad, de portentosa concepción. El tema parece demostrar

su perennidad poética a través de toda su creación con el bellissimo *Canto que amabas*, de *Lagar*, donde, ya emergida al plano de una lograda tregua en función de "la espera", el poeta declara su misión como medio de mantener el vínculo con el "alma", el "compañero", esa real "vida mía" del creador.

Heathcliff revelará casi al final del libro (Capt. XXIX) la índole y circunstancias de su tormento: "...desde entonces, cuando más, cuando menos, he sido juguete de aquella intolerable tortura! Tortura infernal que me tenía los nervios en continua tensión, a tal extremo que, de no ser como cuerdas de violín, tiempo ha que estarían reducidos a la endebles de los de Linton. Cuando estaba dentro... me parecía que, al salir, la encontraría; cuando andaba por el brezal, que la encontraría al volver. ("Me toca en el relente; / se sangre en los ocasos; / me busca con el rayo / de luna por los antros". Gabriela Mistral, *La obsesión*). Cuando salía de casa, me apresuraba a regresar. ¡Debía estar en algún lugar de las Cumbres, a buen seguro! Y cuando dormía en su alcoba me veía expulsado. ("¿Si he cambiado de cielo? / Fuí al mar y a la montaña / y caminé a mi vera / y hospedó en mis posadas. Gabriela Mistral Id.). Imposible dormir allí; pues al momento que cerraba los ojos, pasaba ella por fuera de la ventana o se escabullía por detrás de las tablas, o entraba en el cuarto, o incluso posaba su adorada cabeza en la misma almohada en que lo hacía de niña. ("Por moverse en mis sueños, / como a flor de semblante..." Gabriela Mistral Id.). ... Qué extraño modo de matar, no poco a poco sino por instantes infinitesimales, engañándome durante diez y ocho años con el espectro de una esperanza. ("Le he dicho que deseo / morir, y él no lo quiere, / por palparme en los vientos, / por cubrirme en las nieves". Gabriela Mistral Id.).

Todo esto constituye, más que una pintura, una experiencia desgarradora del infierno. Ambas, poeta y novelista, lo saben. Porque infierno significa castigo. Ambos, Heathcliff y la mujer enloquecida de *Dolor* son seres fuertes, y vivirán largamente antes de poder morir. Sus perseguidores se cuidarán de fraccionar la penitencia. El ser literario lo-

grará morir, al fin creado por un ser humano y resumido en las páginas de un libro. La mujer real deberá seguir viviendo hasta que el amor y respeto de los hombres la llamen a urgencias colectivas del mundo, casi como a un descanso de sí misma. Signo que la Mistral nunca aceptará del todo. Recuérdese en *Tala*, cómo se lamenta en el *Nocturno de la derrota*:

*"Yo no he sido tu Santo Francisco
con su cuerpo en un arco de "amén",*

Y antes, en la primera estrofa:

*"Yo no he sido tu Pablo absoluto
.....
.....
....."*

*Bien le quise el tremendo destino,
pero no merecí su rojez".*

Por esto, la mujer debió salir a los otros:

*"Esta tierra de muchas criaturas
me ha llamado y me quiso tener;
me tomó cual la madre a su entraña;
me le di, por mujer y por fiel".*

Después de imponerse en el *Poema del hijo* una condición feroz: rechazar la estirpe, cortar su sangre, sólo entonces aceptará un comienzo de paz (*Serenidad*) y buscará en la creación y el amor a los otros, las otras sangres que fluyen de generación en generación, los motivos de una existencia religiosa y noble. En nuestra opinión, este inmortal poema constituye la culminación del primer ciclo de su obra, el de la revelación del ser personal, y fatal puerta de entrada al segundo de revelación del mundo y del ser objetivo. Este canto tremendo determina irrevocablemente una fijación de la existencia en un ámbito de soledad esencial, asumida con una soberbia trágica y una motivación muy semejantes al monólogo con el cual Lavinia Mannon —la Electra o'neiliana—⁴ sella su destino en la espera de la muerte. Acaso la explicitación de sus motivos que hace la criatura dramática pudiera revelar la intención subterránea del poema mistraliano:

⁴ Eugenio O'Neil. *Nueve dramas*. II. Trad. de León Mirilas. Cuarta Edición. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1955.

—“Soy el último de los Mannon. ¡Debo castigarme a mí misma! ¡El vivir aquí, a solas con los muertos, es un acto de justicia peor que la muerte o la cárcel! ¡Jamás saldré ni veré a nadie! ¡Cerraré herméticamente las persianas, para que no pueda entrar la luz del sol! ¡Viviré sola con los muertos y custodiaré sus secretos y dejaré que me obsesionen hasta que se cumpla la maldición y muera el último de los Mannon! (*Con extraña y cruel sonrisa, al pre-gustar los años en que se torturará a sí misma*) ¡Yo sé que ellos cuidarán de que yo viva largo tiempo! ¡Los Mannon son los únicos capaces de castigarse por haber nacido! (*Electra, Los acosados, Acto Final*).

La Mistral comienza por señalar en el *Poema* su anhelo arrebatado por un hijo en los días gloriosos del idilio, y el deseo de maternidad aparece allí con toda una significación de beatitud religiosa, en un tono de gozo sagrado y trascendente:

*"Sus brazos en guirnalda a mi cuello tren-
lizados;
el río de mi vida bajando hacia él, fecundo,
y mis entrañas como perfume derramado
ungiendo con su marcha las colinas del
mundo.*

*"Y no temí a la muerte, disgregadora impura;
los ojos de él librarán los tuyos de la nada,
y a la mañana espléndida o a la luz insegura
yo hubiera caminado bajo de esa mirada..."*

Pero la segunda parte comienza con la reflexión amarga después de haber perdido la posibilidad sublime tanto por la traición personal del hombre amado como por el triunfo de una rival invencible: la muerte. “Cuarenta lunas él no durmiera en mi seno, / que sólo por ser tuyo me hubiese abandonado”. La insistencia en el sentimiento terco y amargo de la traición motiva el pensamiento terrible de condenar su estirpe tanto por despecho como, acaso, por el deseo de castigarse a sí misma. No quiere ver sufrir a este hijo, que quizás hubiese venido “con mi fiebre en su cara, es decir, con su inagotable apetencia de eternidad, de totalidad, para encontrarse entre las duras condiciones del existir, como ella sabe por trágica experiencia. Igualmente, Lavinia rechaza al pretendiente que hubiera podido restituirla a una existencia normal y compensadora, por un vo-

raz y secreto imperativo de "castigarse" puesto que es ella misma quien ha provocado la muerte del hombre que amó, el bastardo Adán Brant. Así, en los *Sonetos*, la Mistral ha exigido a Dios la muerte del traidor, aduciendo ante éste que: "en nuestra alianza signo de astros había / y, roto el pacto enorme, tenías que morir..." (*Soneto II*). Lavinia entenderá muy tarde que el asesinato de Brant ha obedecido fundamentalmente a sus celos de amante derrotada, incapaz de competir en su dureza y sequedad física, con el atractivo animal y espléndido de su madre y rival, Cristina. Un mismo reconocimiento de culpabilidad feroz parece traumatizar definitivamente a las dos mujeres, la de la tragedia y la del poema trágico, y acaso sea éste el motivo por el cual se condena a la esterilidad física y a la desolación, explicado en el *Poema* en la forma de una reflexión sobre el dolor de existir, del cual quiere librar a su estirpe. Ambos motivos ocultos parecen formar la subterránea y densa composición del poema y darle su dimensión colosal, su grandeza de verdadera tragedia:

*"Bendito pecho mío en que a mis gentes
[hundo
y bendito mi vientre en que mi raza muere!
La cara de mi madre ya no irá por el mundo
ni su voz sobre el viento, trocada en misere-
rere!"*

*... "conmigo entran los míos a la noche que
[dura".*

Pareciera insinuarse una irrevocable decisión de alcanzar "purificación" por la soledad: "Y como si pagara la deuda de una raza..." Esta soledad a que se condena el ser adquirirá más y más la significación de estado penitencial. Así, toda contingencia que venga ahora a abatirlo será interpretada en función del estado de purificación por el dolor. No es casual, pues, que *Tala* comience con los nocturnos implacables de *Muerte de mi madre*. Para entrar en el "mundo" poético mistraliano es necesario atravesar primero esta zona de consumación; y es ésta palabra la que sella el que acaso sea el más profundo y estremecedor de todos estos poemas: *Nocturno de la consumación*:

*"Te olvidaste del rostro que hiciste
en un valle a una oscura mujer;
olvidaste entre todas tus formas
mi alzada de lento ciprés".*

El poeta ha alcanzado la zona más profunda de la desolación: ha conocido

*"... un amor que es terrible
y que corta mi gozo a cercén:
he ganado el amor de la nada,
apetito del nunca volver,
voluntad de quedar con la tierra
mano a mano y mudez con mudez..."*

En el supremo abandono, pues, pide al menos "el fin de la pobre medusa / que en la arena consume su bien". Pide la muerte, pero no le es concedida. En cambio, se le da como señal de perdón o de paz, de re-nacimiento, una conquista, una intensificada capacidad: el alma del poeta *recuerda*. Despierta de su invernal letargo de soledad y se encuentra entre las cosas, en el mundo, de nuevo en la existencia. Pero ahora *ve realmente*, "sabe": ve primeramente algunas presencias: una estrella, una gruta maravillosa, unos vasos de aromas, y los "reconoce", los "recuerda": estos elementos son "signos" de otro tiempo que ahora surge en ella, potente y espléndido, el tiempo de su eternidad esencial. Así pues, ha recobrado la *memoria divina*. Desde ahora en adelante su ojo descubrirá en los componentes del mundo su condición de signos, de cofres sellados que ahora puede abrir y mostrar a los otros. Ella necesita y puede re-ligar la "evidencia" de las cosas y sucesos con su "esencia", su manifestación físico-temporal con su realidad inmanente y eterna. Así, el alma fundamentalmente religiosa de este poeta ha alcanzado la conciencia de su origen y eternidad, de su indestructible esencia. Ha ganado, al fin, una "certeza". Y es este poema, *La memoria divina*, el que abre la segunda zona de *Tala* y preside de un modo decisivo toda la riqueza y significación del mundo revelado en todo el resto de su obra. Gabriela Mistral ha realizado la hazaña de vencer la contingencia agónica del tiempo y ha conquistado la conciencia del valor intemporal del ser, la realidad absoluta. "Lo que no es eterno tampoco es real", dice Unamuno, y esta afirmación expresa mejor que nada la significación religiosa al mismo tiempo

que la poderosa consistencia física de su poesía, inextricablemente unidas en la expresión. Sostenida en esta convicción de la que participa toda su sangre, moverá desde entonces su capacidad creadora entre los elementos y sucesos del mundo, para intentar sostenidamente descubrirles la esencia. A la temporalísima afirmación nerudiana: "Si me preguntáis en dónde he estado / debo decir / "Sucede", se opone la absoluta afirmación mistraliana: "que vengo de una tierra / en donde el alma eterna no perdía".⁵

Pero si, por un lado, el poeta sale del infierno cierto de eternidad, vuelve al Tiempo y al Mundo como a un lugar de espera. Avanza a los otros y canta, pero este canto está construido sobre una firme y profunda concepción trágica de la existencia, sólo aplacada por la firme certeza de la realización del ser en la muerte. En esta doble actitud realiza Gabriela Mistral su madurez poética. Rechazadas ya para siempre las formas del amor personal, se entregará a pasiones altruistas: la maternidad, la raza, América, la enseñanza, todas ellas asumidas en función de su seguridad de Dios. Es en este plano que madura su creación, regida por una visión trágica de la existencia y presidida por un sentido religioso del ser. Cantará, pues, por un lado, las "situaciones límites" señaladas por la filosofía, acaso sin enterarse de estas trascendentales especulaciones, en forma tan intuitiva como poderosa, como tensión vivencial. Ya en *Desolación*, un poema, *Gotas de hiel*, define en síntesis abismante la situación del individuo existencial entre limitaciones absolutas: las cuatro terribles estrofas establecen cuatro capacidades humanas vencidas por las limitaciones: la del arte, la del amor, la del fervor piadoso y la del deseo de morir, de "no ser". Poema "absoluto" y categórico que pareciera ser el padre de una serie de poemas mistralianos que testimonian la implacable situación del hombre en la existencia, no resuelta, como en Neruda o Huidobro, en un tran-

ce de interminable angustia, sino en un reconocimiento insobornable de su evidencia, lo que le da un sentido primario, heroico y brutal. A esta serie pertenecerían: *Ausencia*, *Muro*, *La copa*, *Viejo león*, *Enfermo*, *Confesión*, *Vieja*, todos ellos surgidos de una enérgica experiencia de las fundamentales limitaciones humanas sentidas como signos irrevocables de la especie. Poemas verdaderamente trágicos, pues no presentan solución temporal alguna. Establecen al hombre en leyes u obligaciones fundamentales. De ellos surge una moral titánica de aceptación y persistencia y se relacionan subterráneamente con aquellos otros donde se evidencia cada vez con más fuerza la convicción de la eternidad esencial del ser, plenamente realizable sólo en la muerte, pero susceptible de ser señalada en la existencia. (Es en este punto donde su evidente parentesco rilkeano se desvía hacia una situación propia singular). Así, *La memoria divina*, *La ley del tesoro*, *Paraíso*, *Las materias*, *Día*, etc., al oponerse al absolutismo inexorable de los señalados anteriormente, señalan el convencimiento magnífico de que no sólo somos "existencia" en lo evidente, sino ser en lo esencial. El inevitable dolor de una condición alcanza su sentido y victoria en la otra. Y el medio es la Muerte, cumplida cuando "deba ser", por mucho que el individuo anhele ya el "ser". Vivirá en la espera dentro del mundo de sus esencias, todo el acaecer se resolverá en penetrativo ensimismamiento. Tal la actitud informadora de poemas como *País de la ausencia* y *Cosas*. La obsesión del suicidio que, según confesión personal,⁶ la persiguió tenazmente, y su majestuosa muerte final, de larga y brava agonía, revelan sobrecogedoramente el conflicto de sus días.

Entre estas dos canteras expresivas, unidas en su raíz, la de la "existencia" y la de la "esencia", componiendo exclusiva o mezcladamente la consistencia de sus poemas, ella establece un puente: la Maternidad. En efecto, como poeta religioso siente vivamente que "la produc-

⁵ Pablo Neruda. *No hay olvido*. (Sonata). Poema. *Residencia en la tierra*. 1931-1935. Ercilla, Santiago de Chile, 1939.

G. Mistral. *La memoria divina*, poema. *Tala*, Ed. citada.

⁶ M. Ladrón de G. *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*. Páginas 35-37. Impta. Central de Talleres. Santiago de Chile, 1957.

ción del ser vivo por el ser vivo" ⁷ —es decir, de un ente existencial— revela más evidentemente que nada su fundamental capacidad de eternidad. Por esto, toda su poesía de la infancia y sus *Canciones de cuna*, aparte de regustar tan gozosa como nostálgicamente la pureza la inocencia, presienten por otro lado la "conciencia" culpable que crece en el niño y que quisiera vehementemente impedir. Léase, por ejemplo, *Que no crezca* o *Canción de la muerte* y, en un plano ya místico, *Canción de Virgo*, *Ternura*, poemas en que la Maternidad religiosa se resisten a entregar su criatura al "tiempo", la forma de "existir" entre la culpa y hacia la muerte:

"¡Dios mío, páralo!
Que ya no crezca!
Páralo y sálvalo:
¡mi hijo no se me muera!"

(Que no crezca).

Tales poemas son la encarnación lírica del misterio del ser que se convierte en existencia. De ahí su hondura metafísica, su complejidad maravillosamente resuelta en la sagrada dulzura con que el poeta siente el trance de la maternidad, tan hermosamente comentado por Valery con una alusión exactamente ubicadora de su naturaleza: "ese gran tema explotado sobre todo por la antigua pintura religiosa" ⁸. Es por esto que la veta de las *Canciones de cuna* fluirá hasta el final de su canto, en la forma de la poesía de la infancia, como un afán apasionado y nostálgico de la propia, que llega a convertirse en imagen simbólica de la pureza y felicidad "originales". Curioso resulta observar cómo cada vez que en *Tala* aparece el símbolo del agua, se le lleva hasta la evocación de una especie de beatífica infancia: así, en *Agua*, quiere "volver a tierras niñas", a "un blando país de aguas" donde beberá un agua "dulce, aguda y áspera" tan esencial que "¡Rompa mi vaso y al beberla me vuelva niñas las entrañas!" Igualmente, en *Beber*: "A la casa de mis niñeces / mi ma-

dre me llevaba el agua. / Entre un sorbo y el otro sorbo / la veía sobre la jarra. / ...Todavía yo tengo el valle, / tengo mi sed y su mirada. / *Será esto la eternidad / que aun estamos como estábamos*". De este modo, se tocan en ella los extremos. En alguna carta nos hablaba, en medio de su majestuosa vejez, de su "segunda infancia del alma".

De tal manera, en *Lagar* parecen oponerse ansiedades contradictorias... que en el fondo no lo son. En *Ocho perritos* querría "nacer con ellos", "mirar con grandes pupilas", "y gemir y saltar de alegría, / acribillada del sol...", *Hija de Dios*, *Sierva oscura y divina* y juntamente en *Madre mía* pide: "pero no hagas el retorno / sin llevarme a tu morada". Y entre ambos anhelos hay profunda relación. Tal vez en ello resida el secreto de su poesía de la espontánea jugarrera infantil, sentida como un gozo "sagrado", y su conmovedora predilección por ella, especialmente por *La pajita*.

Tal la actitud final de su poesía. Cujan en *Lagar* de un modo reiterado y obsesivo las tres notas fundamentales: la certeza de la esencia divina cantada ahora en la forma anhelante y gozosa de próximo advenimiento (¡Ay, respiro, deuda y pago...!) *El reparto*, la obligación existencial en las leyes de lo temporal: condenación a existir firme y heroicamente entre las contingencias implacables (*Luto*, *Locas mujeres*) y la señalización de los "signos" de lo eterno en el mundo: *Ocotillo*, *Palmeras*, etc. Todo esto, ante el presentimiento de la existencia que concluye su magnífico ciclo, presidido por un apasionado y grave afán de despojamiento total.

Una manera de ser tan específica —y una tan desgarrada manera de revelación de la identidad esencial (*Desolación*)— condiciona el modo igualmente específico por el cual el mundo y el ser objetivo se revelan en su poesía. (*Tala*, *Ternura*). Determina el plano expresivo, su atmósfera singular, su panorama propio, con sus perspectivas y circunstancias caracterizadoras. Como también, en consecuencia, el modo de enfoque del lenguaje, el tono de su sensibilidad y la reiteración de ciertos procedimientos adecuados que

⁷ Paul Valery, citado por Luis Oyarzún en: *El mundo poético de Gabriela Mistral*. prólogo a *Pequeña antología de Gabriela Mistral*. Talleres de la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Santiago de Chile. Agosto de 1950.

⁸ Paul Valery. Id.

el poeta va descubriendo como ciertos, madurándolos, repitiéndolos, apoyándose en ellos finalmente como en sus fórmulas propias. Para nosotros, la fórmula básica de esta poesía reside, tenemos que repetirlo, en la afirmación unamuniana: "Lo que no es eterno tampoco es real". Ella resuelve para nosotros el enigma sugestivo de esta obra poética. Precisa, relaciona y explica mutuamente la ambigüedad de su fenómeno más sorprendente: el de su casi rasa, neta, prodigiosa consistencia real, casi diríamos física, con su constante sensación de intemporalidad, su profunda resonancia metafísica, todo ello casi siempre en una atmósfera de grave, perfecta inmovilidad. Poemas como *Paraíso*, *Pan*, *Confesión*, obligan al lector a un cierto ámbito de quietud sagrada e imperativa, de notorio parentesco con la atmósfera de las pinturas medievales —según unos— o con la actitud hierática inmutable de los ídolos primitivos —según otros.

Si examinamos los poemas con vistas a determinar sus modalidades expresivas, se nos hará evidente como uno de sus primeros valores de sensibilización la rica, la enérgica *einfihlung* (fenómeno que la estética contemporánea señala como resorte psicológico esencial en la creación artística y que en la práctica consiste en una relación viva entre el artista y las cosas del mundo, en las cuales encuentra una respuesta humana y válida de sus sensaciones y sentimientos) que los vitaliza. Véase este ejemplo impresionante: la primera estrofa del poema *Deshecha*, (*Tala*):

*Hay una congoja de algas
y una sordera de arenas,
un solapamiento de aguas
con un quebranto de hierbas.*

Verdad es que la proyección sentimental en los elementos del medio parece ser fuerza predominante en casi toda la gran poesía sudamericana, y en especial de la chilena. El fenómeno supone, primeramente, el carácter hondamente vivencial de la expresión; luego (en un primer grado de relación) un consistente "realismo" reproductivo-sensible; pero en el poeta mayor llega inevitablemente a un intento de organización sensible-interpretativa del mundo y el ser. Neruda, por ejemplo, pasa de una inter-

pretación existencial del mundo a través de las cosas: *Entrada a la madera*, *Estatuto del vino*, *Apogeo del apio*, etc., a un formidable intento de cosmogonía de fuerte acento histórico, naturalmente con interpretación marxista, en el *Canto general*.

A la misma dimensión organizadora e interpretativa llega el fenómeno en la poesía mistraliana, aunque aquí con una significación y modalidad muy singulares, completamente diferentes de las que ofrece en los otros grandes poetas chilenos e hispanoamericanos. El mundo y el ser revelados en esta poesía aparecen organizados en una especie de familiaridad recóndita, en una situación de casi estática densidad, al mismo tiempo dura y dulcísima, en un aire de valoración tradicional, cifradora. Un extranjero, el francés Roger Caillois, es quien mejor ha señalado este carácter peculiar, esta condición severa e insólita⁹:

"Esta poesía no es jamás "llamativa". Por el contrario, ella se instala en el alma como en el paisaje de su infancia, allí donde todo es simple y conocido desde siempre; y las mismas emociones que expresa parecen participar de *no se sabe qué estabilidad esencial, liberada verdaderamente de la Gran Muerte*, de una estabilidad que sale de sí misma y de la cual el corazón comprende ahora que le había sido revelada, que la había aceptado con el nacer y sin saberlo".

"... esta patria íntima, casi idéntica a la otra, la geográfica, de la que es *Incorruptible imagen* y de la que guarda en todo caso el aspecto más habitual y contingente: *Todas las cosas, una vez sentidas y apresadas, se encuentran como fijadas y milagrosamente protegidas de la destrucción*".

Hemos subrayado lo más revelador en estas afirmaciones. Caillois no logra explicarse "de dónde la vienen este raro poderío y esta solidez" y no es cosa de explicarlo por una mecánica poética, sino de comprenderlo como resultado de

⁹ Roger Caillois. *Postface du traducteur*, en *Poemes*, Gabriela Mistral. Traduction et postface de Roger Caillois. Quinta edición. Collection *Du monde entier*. Gallimard, Paris. 1946. Trad. al castellano del autor.

la peculiar actitud y el consecuente temple anímico y expresivo de un temperamento singular, que acaso simbolice de un modo misterioso la modalidad de ser fundamental de un tipo chileno de montañés o simplemente de chileno, ya que es en esta sensación de "recóndita familiaridad", con su rudeza expresiva y su metafísica resonancia, su parquedad, su dificultosa ternura, sin embargo inefable, donde parecieran surgir en ellas muchas cifras "populares" en el más noble y auténtico sentido. Por otro lado, ya podemos precisar que este "temperamento singular" es —ciertamente— un temperamento trágico, de religiosidad primitiva penetrante y absolutista.

Este mundo poético parece ser el resultado de la proyección sentimental en elementos *substantivos* de significación vital tradicional, "eterna", tomados precisamente en esa significación. Ciertas emociones fundamentales, ciertos materiales de ancestral estirpe vital. Ella no entra en el elemento a la manera agónica con que lo hace Neruda en *Residencia*... (el paralelo entre ambos poetas habrá de insinuarse más de alguna vez, por cuanto ambos coinciden con frecuencia en los mismos temas, con actitudes diametralmente opuestas, lo que nos sirve maravillosamente para caracterizar el soberbio poderío de cada uno), sino que más bien son los elementos mismos los que se le aparecen en su más evidente y profunda "presencia". Pues, como una vez lo señalara Luis Oyarzún¹⁰:

"no es propiamente una penetración de la materia la que realiza Gabriela Mistral en estos versos (—se refiere a *Materias*—), sino una penetración en el hombre mismo por medio de la humanización de lo físico. El hombre aparece entrañablemente vinculado a la materialidad de las cosas, con las cuales se compenetra, sin confundirse. Hombre y mundo están ahí enlazados, respirando juntos. La materia en esta poesía tiene alma e idioma... Los mundos no se funden: el alma sólo envuelve a las cosas —minerales, animales y plantas— transfigurándolas hasta verse a sí misma en ellas..."

Las consecuencias poéticas de la actitud señalada por Oyarzún son inmensas y significativas. El afirma que tal acti-

tud podría derivar de "un impulso de maternidad" totalizadora que da la vida a todos los elementos sensibles. La situación de la Mistral en un mundo presidido por una constante "sensación de eternidad" esencial, tan trágica como auténticamente conquistada, la lleva a una construcción poética que persigue la fijación indestructible. A diferencia del Neruda temporalísimo que en las *Residencias* testimonia vitalmente la "existencia" de hombres y cosas fundidos en un multiplicado y fluyente proceso de angustia, la Mistral intenta el testimonio de hombres y cosas en su estado de "ser" eternos, lo que, naturalmente, nos entrega un mundo de substancias y sentimientos definitivamente estables, "fijos", inmortales. Estamos, pues, *frente a un proceso religioso de re-creación artística*. De ahí que el objetivo persistente de *Materias* y de otras series de poemas (*La Cuenta-Mundo*, por ej.) constituya un inefable y poderoso intento de "santificación" de la materia, liberada de su circunstancia, con lo que deja fuera de su mundo el poema "histórico" —al que, por otro lado, Neruda llegará más tarde fatal y magníficamente— para marchar en derecho al poema de metafísica religiosa, con una fuerza animadora presente tanto en las *Canciones de cuna* como en los *Himnos* americanistas y las secciones de *Lagar*.

Esta situación creadora impone un determinado enfoque expresivo. El ideal perseguido será el de la expresión "neta", el de la señalización efectiva del "nombre" de las cosas y sucesos; es decir, un lenguaje de la esencia significadora. Por ende, brotará un lenguaje poético esencial, denso y poderosamente dibujado. Se tiende a la más "reveladora" concisión. Una ardorosa imaginación visionaria sujeta en la especificación más seca, esencial y consistente. El tópico del "nombre" como cifra del ser, encontrado en la Biblia, y reconocido como aspiración personal.

Anotemos como primeras consecuencias el establecimiento de una cierta especie de "ley" estructural de los poemas y el afán reiterado por la construcción nominal, substantiva, de la expresión, eliminando complementos y matices circunstanciales. Se preferirá frecuentemente el uso de oraciones subordinadas,

¹⁰ Luis Oyarzún. *El mundo poético de Gabriela Mistral*. Id. obra citada.

las definiciones "de un puño" mediante frases substantivas igualmente nominales. No corresponden aquí ni la musicalidad persuasiva, ni los "efectos" ingeniosos, las matizaciones ondulantes o envolventes. Todo ello es apartado por esta imaginación cuya intensidad no es constructiva (como en Huidobro, por ejemplo), sino condensadora. Por esto, su poesía aparece tan sola en medio de los riquísimos y variados procedimientos expresivos adecuados a la fantasía de sus grandes compañeros, Neruda y Huidobro: enumeraciones caóticas, acumulaciones de matices, rupturas del sistema, etc. Tómese, por ejemplo, el poema *Sal*: comienza con un habitual procedimiento de "ubicación" precisa del material poético:

*La sal cogida de la duna,
gaviota de ala fresca,
desde su cuenco de blancura,
me busca y vuelve su cabeza.*

Frente a la sal, inmediatamente definida en la soberbia imagen del vocativo: "gaviota viva de ala fresca" (frase substantiva), que desde su pura materialidad ("cuenco de blancura") "busca" al poeta, aparece éste, en igual categoría substantiva: "me" ("busca y..."). Gramaticalmente, él corresponde a un complemento de valor substantivo. En la segunda estrofa se desarrolla el enfrentamiento de las dos potencias:

*—(Yo voy y vengo por la casa
y parece que no la viera
y que tampoco ella me viese,
Santa Lucía blanca y ciega)—*

y en ella utiliza otra frase vocativa nominal para una definición de la materia ahora alusivamente religiosa: "Santa Lucía blanca y ciega". Más tarde, mujer y elemento serán ya *Raquel* y *Rebeca* reencontradas, unidas, "mano a la mano". Consciente y convencido de su propia eternidad esencial, el poeta eterniza el elemento en una esencia humana trascendente idéntica a la suya. Así, llega a ubicarla en su misma situación: ambas vienen de "otra parte" ("ambas éramos de las olas / y sus espejos de salmuera, / y del mar libre...") y ahora están "las dos cautivas", pero ciertas de su perennidad substancial. De este modo, "la sal" ha quedado convertida en una substancia de vitalidad in-

fable, adquiere una jerarquía de riqueza y sabiduría originales. Como en *Pan*, como en *Agua*, el elemento se convierte en criatura y está seguro de que su tiempo, su historia (en el fondo, la historia del poeta), se resumen en la espera anhelante de la eternidad de que están ciertos. *Pan* termina así:

*"Como se halla vacía la casa,
estemos juntos los reencontrados,
sobre esta mesa sin carne y fruta,
los dos en este silencio humano,
hasta que seamos otra vez uno
y nuestro día haya acabado..."*

Esto va junto con un propósito de exaltar al elemento en su carácter de eterno sostenedor de la existencia, de modo que finalmente aparecen como guardianes de la esencia sagrada de la vida. Así, esta "sal", este "pan", esta "agua", este "aire" específicos, concretamente situados en un instante del poeta, son, finalmente, "La" Sal, "El" Pan, "El" Agua, "El" Aire... Una valorización implica la otra, como lo demuestra en la maravillosa serie de poemas *La Cuenta-Mundo*, *Ternura* donde la presencia de la madre aparece como primer y fundamental poeta del hombre, de modo que es ella la que va "revelando" el mundo al niño, explicándose como constituido por presencias eternas, protectoras y guías de la existencia —los elementos—, de lo cual le concluye el sentimiento de la perenne nobleza vital de estas presencias. *El Aire* será el "padre amante"; *La Luz*, "la Bendita", el medio inefable que relaciona amorosamente hombres y cosas; *El Agua* es una "santa que vino de pasaje", interminable e inagotable; *El Fuego*, el "Arcángel" de una vitalidad que enciende la existencia y denuncia su fuerza intemporal. Se pretende establecer para el niño una humanísima y conmovedora nobleza moral y religiosa de las cosas. Las esencias eternas de los elementos imponen al hombre no sólo su goce sino su amor y su respeto; establecen para con ellas una comunión de afectos y por ende una grave y profunda responsabilidad, muy señalada en el poema *La casa*. Aquí resulta evidente cómo la estricta y dulce moral mistraliana proviene de su rica intuición del valor religioso de las cosas.

Tanto el desarrollo de *Pan* como el de *Sal* deriva naturalmente de una ubicación inicial, que en ambos casos tiene el sentido imperioso de una inamovible afirmación, concretada en el carácter recíamente objetivo de su expresión. Tanto en *Tala* y *Ternura* como en *Lagar*, son numerosísimos los poemas que se realizan por idéntico procedimiento: la afirmación perentoria inicial, de la cual deriva todo el resto del canto: algunos ejemplos:

- "Hay países que yo recuerdo / como recuerdo
[mis infancias. (Agua).
"Apegada a la seca fisura del nicho / déjame
[que te diga: ... (Lápida filial).
"Amo las cosas que nunca tuve / con las otras
que ya no tengo" (Cosas).
"Recuerdo gestos de criatura / y son gestos
[de darme el agua. (Beber).
"Nacieron esta noche / por las quebradas /
[liebre rojiza, / vizcacha parda. (Arrullo
[patagón).
"Estoy en donde no estoy, / en el Anáhuac
plateado ..." (Niño mexicano).
"Una en mí maté: / yo no la amaba". (La
[otra).
"Yo no tengo una palabra en la garganta /
[y no la suelto, y no me libro de ella".
(Una palabra).
"La bailarina ahora está danzando / la danza
[del perder cuanto tenía". (La bailarina).
"Yo tengo en esa hoguera de ladrillos, / yo
[tengo al hombre mío prisionero".
(Mujer de prisionero).
"Entre los gestos del mundo / recibí el que
[dan las puertas". (Puertas).

El alma natural y profundamente religiosa es dueña de un sentido de valores inmanentes y absolutos y su actitud vital se desarrollará mediante fundamentales y para ella lógicas afirmaciones categóricas. Esto determina su fundamental tragicidad. Su mundo es jerárquico, insobornablemente armado sobre estos valores eternos. Tal el alma del poeta de *Tala*, tal su mundo poético, armado sobre principios trágicos inamovibles. De ello deriva la tendencia a construir los poemas a base de estos postulados poéticos, firmes y definidos. Por tratarse de una religiosidad primitiva, casi salvaje, los fervores arden sin traba. No hay problemática. Hay, sí, posturas implacables. Compárese, por ejemplo, la religiosidad de esta poesía con la del muy europeo T. S. Eliot: cuánta discusión, cuánta agonía conceptual y espiritual, cuánta lucidez cerebral que pugna por afirmar en el agudísimo y casi desesperanzado inglés, siempre a la búsqueda de solución vital;

cuánta afirmación irrevocable, cuánta ferocidad instintiva, cuánta visión ferviente o alucinada en la poderosa y convencida americana, siempre en el "trance" de una creación reveladora. Por esta tragicidad religiosa primitiva, su espíritu se mueve entre "leyes" inmanentes. Y el tópico, extraído como el del "nombre" de la fuente bíblica, denuncia en ella no una influencia externa, sino la aceptación de un procedimiento de ataque para su mentalidad. Por esto, su primaria y absoluta vivencia e interpretación de las "situaciones límites", asumidas íntegramente como principios categóricos, como "leyes". Fuera de las alusiones directas al sentimiento primitivo de "ley" vital: "con las cosas que a Cristo no tienen / y de Cristo no baña la ley". (*Nocturno de la derrota*), "Ley vieja del maíz, / caída no perece", (*El maíz*), "por más que cubrirla fuese / "La Ley del tesoro" ("La ley del tesoro"), "Dormido irás creciendo; / creciendo harás la Ley... (*Canción de Taurus*), fuera, pues, de estas alusiones ilustrativas, revelan la condición trágica de esta poesía todos aquellos poemas que resuelven las "situaciones límites" en circunstancias absolutas y perennes. Así, *Confesión* desarrolla formidable y estremecedoramente la eternidad de la culpa; *Ausencia* expresa desolada y poderosamente la caducidad de la posesión temporal; *Muro*, la tragedia de la incomunicabilidad de las almas; *Enfermo*, tan doloroso como implacable, interpreta la enfermedad de un ser querido como inminente "pérdida", entrega por un "diezmo no pagado" de este "rehén" "cogido". El mismo tema tratado por Juan Ramón Jiménez (*Enfermo*)¹¹ posee un temple y una actitud bien diversos. "Pónlo, otra vez, Señor, en pie sobre tu tierra, / y firme, y sonriente, y plácido!" La Mistral, brutal y vencidamente, dirá más bien: "Me sobre el cuerpo vano / de madre recibido; / y me sobra el aliento / en vano retenido: / me sobran nombre y forma / junto al desposeído". Y el día del enfermo tiene "voz cascada / de destino perdido ..."

Véase, en cambio, la actitud que informa la poesía de Neruda en *Residen-*

¹¹ J. Ramón Jiménez. *Antología poética*. 31: *Ellos*. Pág. 286. Ed. Losada. Colec. Contemporánea. Buenos Aires, 1944.

cia¹². A Neruda no le interesa "fijar" ni menos "afirmar", "aceptar" irremediabilmente nada. Hay en él una angustiada urgencia por precisar —de una manera a veces acezante— no la situación provocadora del poema, sino el *modo* y *circunstancia* de ella: "Con mi razón apenas, con mis dedos, / con lentas aguas lentas inundadas, / caigo..." (*Entrada a la madera*); "Cuando a regiones, cuando a sacrificios / manchas moradas como lluvias caen..." (*Estatuto del vino*); "Entre plumas que asustan, entre noches, / entre magnolias, entre telegramas, / entre el viento del Sur y el Oeste marino / viene... (*Alberto Rojas Jiménez viene volando*); "Rodando a goterones solos, / a gotas como dientes, / a espesos goterones de mermelada y sangre, / rodando a goterones..." (*Agua sexual*), "Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas, / dotado de corazón singular y sueños funestos, / precipitadamente pálido, marchito en la frente..." (*Arte poética*). Obediente a una condición y un temple distintos, el poeta crea por procedimientos también diferentes: tiende a destacar los modos verbales ("caigo", "caen", "vienes volando", "rodando a", "tengo", etc.) y aparece urgido por la sensibilización de las circunstancias de la situación mediante el uso obsesivo de *complementos circunstanciales acumulados*, con lo que logra la sensación de un proceso que *ya está ocurriendo* al comenzar el poema y que proseguirá interminablemente después de él, como eternidad temporal sin remedio ni solución. Es la palabra poética en la angustia del tiempo. "Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos / busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra", (*Significa sombras*). Para él no existen valores absolutos ni jerarquías inmanentes. Sólo la interminable, perenne destrucción del ser en el tiempo. Sólo tiene como cosa cierta su constante y agónica angustia en la que está "evidentemente empeñado" como "en su deber original" (Id.). Así, pues, su existencia y su actividad "Significa sombra". Su poesía será entonces constante e indefinidamente acumulativa, pues esta sola

¹² Pablo Neruda. *Residencia en la tierra*. (1925-1935). Seg. Edición. Ed. Losada. Buenos Aires. 1951.

persistencia en el espanto le procura un objeto a su existir. Por eso, las cosas están en su poesía penetradas, desgarradas, interminablemente disueltas, destruyéndose con el poeta.

La Mistral, en cambio, convencida de la "integridad" esencial indestructible de las cosas y del ser, avanza hacia la precisión sintética substantiva, a una muchas veces aludida "cristalización" expresiva. No acumulará imágenes complementarias, salvo en poemas de exaltación religiosa himnica. Más bien, le serán caras las imágenes fuertemente sintéticas y substantivas, de resonancias múltiples. Así, en *Muro*, cuando dice: "pasa el filo de los inviernos / como el resuello del verano", resume en las dos oraciones comparadas la crueldad destructiva de la estación invernal con toda su significación de inclemencia, y la potencia animal, solar, hirviente, del verano, con toda su significación de vitalidad. A los variados procedimientos estilísticos de la poesía sudamericana y española contemporáneas, preferirá, por ejemplo, el frecuente utilizamiento de una cierta "metáfora de segundo grado", mediante la substitución del comparativo "como" por la preposición "en", produciendo la consubstancialización del relativo real con el poético: "Como dicen que quedan los gloriosos, / delante de su Dios, en dos anillos de luz o en dos medallones absorbidos", (*La fuga*). Reemplácese "en" por "cómo" y obsérvese el efecto de mayor fuerza que persigue el procedimiento, cuyos ejemplos son numerosos: "coger tus pies en peces que gotean" (*Nocturno del descendimiento*); "pasa, en caliente silbo, / la Santa Cabalgata" (*La cabalgata*), "La cobra negra seguíame... en oveja querenciosa" (*La sombra*), "y el puñado de sal y yo, / en beguinas o en prisioneras" (*Sal*), "gira redondo, en un niño / desnudo y voltijeante" (*El aire*), "De ti caímos en grumos de oro, / en vellón de oro desgajado" (*Sol del Trópico*), "Y la tarde me cae al pecho / en una madre desollada" (*Cordillera*); "Se va mi cara en un óleo sordo; / se van mis manos en azogue suelto; / se van mis pies en dos tiempos de polvo". (*Ausencia*). (En este caso, como en otros, la coincidencia lógica con la significación del verbo procura al procedimiento una propiedad magistral). "Cae el cuerpo de una

madre... / cae en un lienzo vencido / y en unas tardas guedejas" (*Deshecha*). En el poema *La fervorosa* ("Lagar"), el fuego "sube en alocados miembros" y "en cerrada columna, recta, viva, leal y en gran silencio". Pero otras veces, la Mistral llega al plano lírico más alto por la expresión más simple y nominal, más neta y dibujada, en la cual, por el simple y primario método del relato familiar y coherente, construye estrofas enteras animadas de un alto soplo legendario: "Yo volteo su cuerpo roto / y ella voltea mi guedeja, / y nos contamos las Antillas / o desvariamos las Provenzas". (*Sal*). Son culminaciones expresivas con las que se corona todo el proceso de un poema.

En fin, esta poesía rotunda, de volumen y dibujo preciso, de trazo firme, casi inflexible, está siempre en persecución de la más fijadora y condensadora síntesis, como resultado de un infatigable afán intemporalizador que tiende a re-ligar cosas y circunstancias con su esencialidad indestructible, eterna. La exacta y formidable antípoda nerudiana. Imaginemos, para captar la diferencia entre estos dos grandes, cómo habría escrito el autor de *Barcarola* el poema *Muro*, ejemplar logro mistraliano de doce versos substanciales, con un límpido proceso de una cierta fatal lógica estructural: exposición, nudo y desenlace en tres breves estrofas de la eterna tragedia de la incomunicabilidad humana, leif motiv, por otro lado, del gran teatro de nuestro siglo (O'Neill, Pirandello):

M U R O

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

Situación fija y eterna.

*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.*

Síntesis de la totalidad del tiempo: las estaciones, la luz y la sombra.

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

"Ley" trágica, inmutable, conclusión absoluta.

* * *

Pero el trágico sentimiento existencial de un poema como el anterior se afirma en ciertas fervientes, titánicas energías brotadas de la convicción de la recóndita eternidad religiosa en las cosas y en los hombres. Tal actitud cuaja en forma extraordinariamente sugestiva en los espléndidos *Himnos* americanos de *Tala*.

Cuando Neruda escriba sus grandes corales americanos, estará ya en el país de salvación que finalmente halló para su angustia del hombre y el mundo en el tiempo: la poesía del materialismo histórico. A la angustia de existir sucede la búsqueda de una justicia para la existencia; ha encontrado un credo temporal y luchará con su palabra buscando los remedios temporales. Por esto, en *Alturas de Macchu Picchu*¹³, hurga en la presencia colosal de la piedra americana para compartir el dolor temporal del hombre de América, quiere sentir cómo fue el tiempo del hombre paralizado por la actual inmutabilidad de la piedra: "Piedra en la piedra, el hombre, ¿dónde estuvo? ... / Tiempo en el tiempo, el hombre, ¿dónde estuvo?" Preguntará:

*"Fuiste también el pedacito roto
del hombre inconcluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba?"*

*Hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife
hasta estas altas torres desprendidas?*

*Macchu Picchu, pusiste
piedra en la piedra, y en la base, harapo?
Carbón sobre el carbón, y en el fondo la lá-
grima?*

Y se rebelará contra la piedra como contra la actual situación social, protestando igualmente:

"¡Devuélveme al esclavo que enterraste!"

Y querrá hacerse el cauce de esta protesta ancestral:

"Sube a nacer conmigo, hermano".

¹³ Pablo Neruda. *Canto general*. Imprenta Juárez. Ciudad de México. México, 1950.

*"Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habládme toda esta larga
[noche...]"*

"Hablad por mis palabras y mi sangre".

La Mistral, en su momento más densamente americanista, asume en cambio una actitud sobrecogedoramente *ritual* y pronuncia himnos grandiosos a la Cordillera, al Sol y al Maíz de América convertidos en *Divinidades* guardadoras no sólo del destino histórico, sino del alma eterna del hombre americano. El hombre no estará abolido por la piedra. Está convertido en ella, divinizado en ellas:

*"¡En el cerco del valle de Elqui,
en luna llena de fantasma,
no sabemos si somos hombres
o somos peñas arrobadas!"*

(Cordillera).

Y la estupenda y compleja mixtura que realiza de los símbolos mitológicos cristianos, griegos, incas, mayas y aztecas, constituye el más impresionante testimonio de la vitalidad casi salvaje del espíritu de América, ardiendo en religiosidad agreste, un fuego en el cual el sentimiento de la eternidad vuelve nuevamente a asentarse *en presencias idólatricas*, ante las cuales, la castas del presente piden por su boca, no el "remedio temporal" nerudiano, sino la re-incorporación, el re-ligamiento con estas presencias, en una forma apasionada y alucinante:

*"Te devuelvo por mis mayores
formas y bulto en que me alzarón.
Riégame así con rojo riego;
dame el hervir vuelta tu caldo.
Emblanquéceme u oscuréceme
en tus lejías y tus cáusticos.
¡Quémame tú los torpes miedos,
sécame lodos, avienta engaños;
tuéstame habla, árdeme ojos,
sollame boca, resuello y canto,
limpiame oídos, lávame vistas,
purifica manos y actos!"*

(Sol del Trópico).

La urgencia más viva del individuo es la de la consumación en este fuego religioso de América, en el cual ha de hallarse la inefable purificación —"purifica manos y tactos!", a fin de que el alma vuelva a incorporarse *íntegra* a los "coros mágicos":

*"Y otra vez íntegra incorpórame
a los coros que te danzaron,
los coros mágicos, mecidos
sobre Palenque y Tiahuanaco".*

(Sol del Trópico).

La Mistral alcanza aquí una de sus cumbres poéticas al encarnar con tanta pasión en las presencias cósmicas de América su sensación de Dios. Hazaña poética colosal que envuelve a las divinidades idólatricas de América en el prestigio de las sublimidades angélicas europeas u orientales diversas: a los coros de serafines, ella opone "los coros mágicos" y construye para nosotros nuestra leyenda culto-primitiva de la culpa original y la expulsión del paraíso, acertando inmensamente en la expresión americana de la pérdida eternidad dichosa, base de todas las religiones:

*"De ti rodamos hacia el Tiempo
y subiremos a tu regazo;
de ti caímos en grumos de oro,
en vellón de oro desgajado,
y a ti entraremos rectamente
según dijeron Incas Magos".*

(Sol del Trópico).

La expresión ingenua y visionaria, alucinada y familiar, ha sido relacionada por más de alguno con el modo criollo de los romances bíblicos, por ejemplo, con aquellos del *Rey Asuero*, recogidos por la folklorista Violeta Parra. Este soberbio propósito de asentar nuestras ansias metafísicas en el ámbito doméstico y natural de América produce en el poema *El maíz* una atmósfera entre legendaria y vivencial, el lenguaje se mueve entre el plano de la expresión concreta más precisa y la resonancia mitológica más trascendente y ritual. Ella va realmente

*"ciega en marea
verde resplandeciente,
braceándole la vida,
braceándole la muerte".*

(El maíz).

El *pathos* religioso de su sentimiento americano encuentra una culminante expresión "coral" en los versos finales de *Cordillera*: ésta es, sobre todo, la diosa unificadora en la cual se pide arrebatadamente que todos los pueblos de América se confundan. Pero, ¿para qué?

"Puño de hielo, palma de fuego,
a hielo y fuego purifícanos!
Te llamemos en aleluya
y en letanía arrebatada:
"Especie eterna y suspendida,
alta ciudad —torres— doradas,
pascual arribo de tu gente,
arca tendida de la alianza!"

La sublimidad vehemente y profética del lenguaje la coloca aquí junto a los más grandes poetas primitivos del orbe. Y es lógico. Su religiosidad primaria encuentra aquí sus elementos propios, sus símbolos adecuados, su tonalidad más verdadera. En esta mezcla alucinante de cristianismo inefable y heroico con los cósmicos mitos americanos originales, acierta en pleno corazón de nuestra situación espiritual y entonces se convierte cabalmente en "vate", vidente y dictaminadora. Pues hay en ella, como en América, una pugna por establecer las fuerzas del alma en la espiritualidad cristiana, cuando éstas viven aún en los ámbitos de un soterrado y mítico animismo. Ella declaró alguna vez que su temperamento se satisfacía más en el ámbito de las hechicerías y las magias que con las liturgias sacramentales ¹⁴. Ya dijo en *Tala* que la poesía es una "materia alucinada", con lo que señala su afán concretizador y su tensión primitiva de revelación o trance ¹⁵. No es por mera fascinación estética o sentimental que se inclinara siempre por las religiones antiguas: El Viejo Testamento, los mayas, los aztecas, los incas. Su concepto trágico de la existencia no se acomoda a la reciedumbre expresiva y al rotundo absolutismo bíblico por entusiasmo artístico, sino que ese mismo entusiasmo explica más bien una muy honda afinidad temperamental. Ella encontró en la tragicidad absoluta de las religiones primitivas su ámbito natural. No les tomó formas o tópicos, sino que descubrió en ellas "revelaciones" que luego alcanzan un sostenido desarrollo en su obra. Así, al de la "ley", ya aludido, podríamos agregar el tópico del "nombre", señalado por algunos críticos, entendido bíblicamente como signo esencial del ser muy frecuente en *Tala* y en *Lagar*. Su alma tenía algo de la del chamán de las socie-

dades bárbaras, y acaso ello explique mejor que nada su apasionado y a veces caprichoso mesianismo nacional y americano.

Tanto su poesía como su prosa están agitadas por un rico instinto animista. Se mueve entre los elementos traspasándolos de significaciones. Pero mientras puede desarrollar en la prosa una rica imaginería barroca, su tendencia poetizadora esencialista caerá naturalmente en un simbolismo repetido y significativo. Obsérvese en su poesía la presencia del "mar" como símbolo de vitalidad absoluta: ya es el "origen" (*Sal*), la eterna esperanza (*Todas íbamos a ser reinas*), el amor-fátum (*Mujeres catalanas*), la muerte-patria (*Emigrada judía*) o la imagen dominadora de la vida en su absolutismo trágico pero trascendente: *Muerte del mar*. Igualmente, "la arena", "la duna", etc., aparecen muchas veces como símbolos de la desolación, la consumación o la vejez: *Confesión*, *Vieja*, *La huella*, etc. El agua, en cambio, se identifica casi siempre con la felicidad, la infancia, la pureza y gozo original: *Agua*, *Beber*... Un modo más preciso y completo de simbolismo consiste en la ubicación precisa de un objeto que representa poderosamente una situación invariable: *La copa*, por ejemplo, que nosotros hemos interpretado como símbolo de la virginidad voluntaria.

Sin embargo, su trascendentalismo poético no siempre se satisfizo con las ricas posibilidades del simbolismo. La profundidad de su religiosidad primitiva acomodada en algunos valores esenciales del cristianismo hace regresar la espiritualidad europea a una maravillosa ingenuidad y riqueza primarias, como lo hemos señalado en los *Himnos*. De ahí a la invención de auténticas fábulas míticas para expresar los grandes fenómenos vitales hay un paso lógico y fatal. Ella lo dió en muchas ocasiones. Y es en este punto donde se nos aparece como auténtico "poeta fabuloso", dueño de una fantasía precisa, elemental y aparentemente enigmática. En esta zona verdaderamente "original" de poesía ella está sola en Chile y acaso sea uno de los pocos poetas de la lengua capaces aún de establecerse en ella y manejarla. Ni Huidobro ni Neruda son tan "orgánicamente" primitivos. Su intelecto es mucho

¹⁴ M. Ladrón de G. *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*. Pág. 45. Ed. citada.

¹⁵ Gabriela Mistral. *Tala: Notas: Excusa a unas notas*. Pág. 151. Ed. citada.

más evolucionado y no puede ya conformarse en estas raíces primarias. Tampoco consiste el fenómeno en el desarrollo estético y sentimental de valores míticos tradicionales, como en Johannes V. Jensen (Periplo Escandinavo), o Selma Lagerlöf (Saga de Gösta Berling). Mucho más inicial, la Mistral "funda" sus personales mitos. Es espontáneamente fabulosa y más de una vez se inventó fábulas de la más alta categoría poética para expresar sus experiencias vitales trasmutadas en carne mitológica. Sus primeras entradas en esta profundidad nacen de una necesidad de jerarquización moral: son los *Cuentos en prosa de Desolación: Por qué las cañas son huecas, Por qué las rosas tienen espinas*, etc. . . . Pero ya en *Tala y Ternura* y después en *Lagar* ("Muerte del mar") adquieren dimensiones totales. Los dos "Cuentos" en verso de *Ternura: La madre Granada* y *El pino de piñas*, son como un gozoso ensayo lúdico de su poder fabuloso, con su interpretación cristiano-elemental de la maduración de los frutos (*La madre Granada*) y de la caída fecundante de las semillas (*El pino de piñas*). En ellas predomina el maravilloso encanto del cuento por sí mismo, con toda su espléndida acumulación de graciosos y expresivos detalles. Pero, en cambio, la *Canción de Virgo*, del mismo libro, es la explicación mítica de una configuración tradicional del Zodíaco. (Idem, la *Canción de Taurus*): Virgo camina "del Cenit al Nadir" buscando un niño que "resbaló" "una noche" de su pecho, mientras dormía. Esta madre magnífica y hondamente mitológica, es imagen de la maternidad divina intemporal:

"Era el niño de Virgo / y del cielo feliz. / Ahora será el hijo / de Luz o Abigail". / "Tenía siete cielos; / ahora sólo un país. / Servía al Dios eterno, / ahora a un Kadí". Este niño perdido es, pues, el hombre caído de la Maternidad divina original al tiempo existencial:

*"Sed y hambres no sabía
su boca de jazmín;
ni sabía su muerte.
¡Ahora sí, ahora sí!"*

En el fondo, este poema de la Virgo que amenaza con arrojarse desde su eternidad a nuestro tiempo mortal ("Ay, vuelva, suba y llegue / derechamente aquí, /

o me arrojé del cielo / y lo recobro al fin".) es el mito de la insistencia maternal de lo eterno, la fuerza del origen divino exigiendo al ser existencial. La fábula expresa la original esencia divina, eterna, del ser. Es un mito visto "de arriba". En cambio, las "*Historias de loca*", de *Tala*, son las fábulas del destierro del ser en el tiempo, su implacable condición de tránsito inevitable y su ansiedad del regreso. Son los mitos de la condición eterna del poeta "vidente", en cuanto criatura contingente y en cuanto ser creador y trágico. Así, *La Muerte-Niña* narra una historia eterna: la inevitable sujeción a la muerte temporal y la enérgica convicción del poeta de la esencia inmortal. El poema narra el nacimiento y crecimiento de la muerte, criatura que aparece por "villanía" que alguien piensa ("Alguno nuestro la pensó— como se piensa villanía"); —con lo que apunta el sentimiento ancestral del pecado original— a destruir la perfecta integridad de un mundo magnífico de invencible esplendor:

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

Pero la muerte introduce el tiempo: crece en "años", se hace fuerte, invencible, y se instituye en poder supremo. A los "dos años" nadie, ni los héroes, seguros en su pujanza ("la miraron Nemrod y Ulises, / pero ninguno comprendía..."), la reconocen como rival artera. Pero el mediodía perfecto se hace "torpe" y la vida se establece entre límites. Las estaciones del tiempo se establecen: "La pradera aprendió el otoño, / y la nieve su hipocresía", y los seres comienzan a sentir la muerte en el tiempo. Aprenden: "la bestezuela su cansancio, / la carne de hombre su agonía". En trágica y vana empresa, el poeta, sabio y aterrorizado, es el único que "ve" y comprende. Grita a los hombres que, cada vez más esclavos del tiempo-muerte, olvidan su indestructibilidad para entregarse al nuevo y terrible imperio: "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!" Pero ya es tarde, el tiempo-muerte ha impuesto su dominio. No queda sino asumir la trágica

ca evidencia: el poeta se suma a la estirpe vencida: "Comenzamos a ser los reyes / que conocen postrimería". La Muerte tiene ya "treinta años" y "nunca más se moriría". Establecidos en la organización mortal del tiempo, no queda sino el "vivir-morir", el "existir", pero para "la segunda Tierra nuestra" que paralelamente ha ido "abriendo su Epifanía". Y en la diaria y perenne agonía existencial, queda sólo la rotunda y absoluta afirmación del poeta, proclamando el origen y la esencia eternos:

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

Compárase este mito formidable en su riqueza, su hondura y su tensión, con la interminable angustia del poeta no religioso, aposentado en el Tiempo, al que, ajeno él ya a todo instinto de re-ligación metafísica, se somete inevitable y dolorosamente. Nos referimos a *Solo la Muerte* ("Residencia en la tierra", 1925-1935), el magno poema nerudiano, antípoda del mito de la Mistral. La heroica rebeldía a la Muerte, potencia sojuzgadora pero "ajena" y no definitiva, que ha triunfado por un descuido o falta fundamental, se opone la pasividad total en el "vivir-morir" nerudiano, inconsolable. Del mismo modo, resulta reveladorísima la oposición entre *La flor del aire*, que es el mito mistraliano sobre la creación poética, y el *Arte poética* de Neruda (Id.). Para éste, la creación poética se define en un "movimiento sin tregua, / y un nombre confuso", mientras que para la Mistral, la poesía aparece como una *Deidad implacable* a la que no puede hacer sino servir

"hasta mi entrega sobre el límite,
cuando mi Tiempo se disuelva..."

Así, mientras la tragicidad de Neruda antes de su aplacamiento en la postura marxista aparece como la expresión de la inevitable condición de "ser tiempo", la tragicidad de la Mistral aparece como el sentimiento de la inevitable prisión en el tiempo, cuya puerta sólo abrirá la Muerte, pero cierta de que la Poesía puede entreabrir la para respirar aire "real", una poesía de sentido, revelación y estabilización. Pasó a la in-mortalidad de su verso cosas, designios, emociones. Buscó

fijar el nombre, el signo, la esencia. Todo ello para testimoniar poderosamente la verdad final de

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

(Paraíso).

Su insobornable fidelidad a la propia condición —propia del poeta mayor—, su primitivismo, su alucinante capacidad visionaria, todo ello la lleva a incorporar al hombre de América, su Tiempo y sus Elementos, a su más honda profundidad de alma. Y en su poesía quedamos todos santificados, sujetos y definidos en nuestra esencia. Si por religiosa nos fija en un mundo de significaciones, por primitiva nos sujeta a un sentimiento imperativo, jehovático o idolátrico-americano, de Dios. Nos regala el mundo soberbio de *Tala* pero nos impone la trágica severidad de su sentido. Se desprende de él y en *Lagar* se ubica en la espera definitiva de la liberación. Señala actitudes de fijación en valores sentidos como absolutos. Ahí están las figuras sobrehumanas de las *Locas mujeres*, fijas en sus actitudes como en un Destino. Un *Ocotillo*, una planta terca que entre las arenas de la desolación persiste enconada, aparece fija en la convicción de su eternidad recóndita. El principio del despojamiento de lo contingente en pro de la esencialidad definitiva preside la obra toda, de un modo tan cruelmente dictatorial como inefablemente consumidor. No hay ya "novedades" expresivas notorias. *Lagar* es, en cuanto a lenguaje y sensibilización, la costumbre en la expresión. El artista ha sido vencido por la fuerza religiosa. La pérdida atroz del hijo adoptivo —que motiva toda la sección titulada *Luto*—, termina de situar a la mujer en valor fundamental del ser: el valor de morir. Si *Tala* es el libro de la recreación religiosa del mundo, *Lagar* es el libro abismante y abismado de la Muerte. Termina con sobrecogedora grandeza un destino poético inevitable en su autenticidad. Los poemas que se guardan, la obra que no alcanzó a publicar vendrán a testimoniar la progresión fatalmente lógica que va del Libro del Amor (*Desolación*) al libro del mundo y el ser (*Tala, Ternura*) y termina con el libro de la Muerte.

*"Traje la llama desde la otra orilla,
de donde vine y adonde me vuelvo.*

*"He de volver a mi hornaza dejando
caer en su regazo el santo préstamo".*

(La fervorosa. *Lagar*).

Nota general: Se han consultado las siguientes ediciones de las obras de Gabriela Mistral:

Desolación. "Obras selectas", Vol. II. Editorial del Pacífico. Santiago de Chile, 1954.

Ternura. Espasa-Calpe Argentina. Colec. Austral, 503. Quinta edición. Buenos Aires, 1952.

Tala. Editorial Losada. Colec. Contemporánea. Buenos Aires. Segunda Edición. 1953.

Lagar. "Obras selectas". Vol. VI. Ed. del Pacífico. Santiago de Chile, 1954.