

GABRIELA MISTRAL:
LA MATERIA ALUCINADA

Selena Millares
Universidad Autónoma de Madrid

“Una canción es una herida de amor que nos abrieron las cosas”: en este breve enunciado de Gabriela Mistral –correspondiente a los escritos sobre arte incluidos en *Desolación* (1979: 219)– se cifra el eje de gravitación de toda su escritura; un impulso panteísta, alentado desde el mestizaje entre la religiosidad cristiana y la precolombina, la convierte en una poética de los elementos que delata una portentosa imaginación material. Años después, en las notas finales con que se cierra *Tala*, insiste la autora en la definición de la poesía como “materia alucinada” (1985: 157), y confirma así esa ósmosis visionaria entre el alma, la materia y la palabra, tres rostros de una misma realidad que fluye firme en sus prosas y versos, y que motivaría el calificativo de *mística fisiológica* anotado por Paul Valéry en un prólogo a la obra de la chilena. El árbol herido o la flor del aire serán algunas de sus numerosas figuraciones, que componen en su conjunto una sólida propuesta, a menudo oscurecida por los clisés que se quedan en las canciones de cuna y las plegarias de la maestra rural.

Esos paisajes del alma que hilvanan su poética hablan de un hondo amor a la tierra patria, espejo y altar de sus zozobras. La mirada trascendente de Gabriela Mistral consagra las materias y los elementos –desde el pan y la sal, la harina y el aceite, hasta el aire, el fuego o el agua–, y el fluir de su verbo, que históricamente se sitúa entre las postrimerías del posmodernismo y la eclosión de las vanguardias, saluda a ambas vertientes sin encasillarse en ninguna. Es así como acusa la dedicación a la geografía americana que frecuenta el primero, y también la apertura hacia la imaginería visionaria de las segundas, pero siempre sin alharacas; de ahí las palabras de Pedro Prado en el prólogo a su primer libro: “No hagáis ruido en torno a ella, porque anda en batalla de sencillez” (1979: 48). La búsqueda de lo nuevo tiene lugar entonces sin estridencias, y con mucho de penitencial; “De toda creación saldrás con vergüenza porque fue inferior a tu sueño” (1979: 222), reza el mistraliano *Decálogo del artista*, en tanto que Gonzalo Rojas hablará de su *palabra desollada*, para

referirse a una escritura que huye de deslumbramientos y sorbe el tuétano de las cosas, en una exploración abnegada. “No darás la belleza como cebo para los sentidos, sino como natural alimento del alma”, nos dice la poeta, que se extiende en su profesión de humanismo: “Tu belleza se llamará también misericordia, y consolará el corazón de los hombres” (1979: 221). De ahí la imagen que le dedica Neruda a su escritura, *miel turbia*, cuando compara “la belleza congelada” del barroco hispánico con “nuestra capa americana [...] de piedra polvorienta, de lava triturada, de arcilla con sangre” (2002: 688).

En efecto, Gabriela Mistral huye del preciosismo como de la pirotecnia verbal, y en su trabajo de orfebre con el idioma nos seduce con el prodigio de una palabra tan sencilla como poderosa; no en vano comentaría de ella Alfonso Reyes que su serenidad está hecha de “terremotos interiores”. Y con ese espíritu nos hará recorrer en su verso y en su prosa los desiertos y cordilleras que nutren su acendrado telurismo, pleno de espiritualidad y de símbolos familiares. Ahí las grutas serán refugio, cuna y útero, pero también prisión de tribulaciones, en tanto que el árbol evoca la cruz de Cristo, y también la soledad de la escritora, enfrentada al viento y la tormenta; señero en este sentido será el poema “Luto”, donde la poeta se metamorfosea en árbol doliente:

Todavía los que llegan
me dicen mi nombre, me ven la cara;
pero yo que me ahogo me veo
árbol devorado y humoso,
cerrazón de noche, carbón consumado,
enebro denso, ciprés engañoso,
cierto a los ojos, huido en la mano.

[...]

Soy yo misma mi ciprés
mi sombreadura y mi ruedo,
mi sudario sin costuras,
y mi sueño que camina
árbol de humo y con ojos abiertos

(1989: 57-58)

Su poesía, ascética a pesar del deseo explícito de transmitir un mensaje de esperanza, se ve una y otra vez derrotada por la amargura, visualizada en yermos abrasados por un sol calcinante, páramos del silencio y la sed que integran un nuevo calvario bíblico, donde el aire se transmuta en humo para interpretar la inmolación y el enlutamiento del alma. Incluso el seudónimo elegido habla de esa actitud ascensional y aérea: “Viento y Arcángel de su nombre / trajeron hasta su puerta / la muerte de todos sus vivos / sin traer la muerte de ella” (1989: 88). Ya antes, en el poema “La

flor del aire” representaba la autora su aventura poética a través de emblemas florales, rojos y violentos primero, amarillos luego, en su tránsito purificador por las arenas, hasta llegar a las flores de aire, transparentes, “color del Sueño y de los sueños” (1989: 49).

La comunión con la tierra surca su escritura desde su primer poemario, cuyo título *–Desolación–*, habla del paisaje norteño de la infancia, desértico y árido. Esa tierra yerma¹ será siempre espejo y consuelo, silencio y bálsamo, trasunto de la muerte redentora de todo el dolor, que ella representa transmutado en sal:

En esta hora, amarga como un sorbo de mares,
 Tú sosténme, Señor.
 ¡Todo se me ha llenado de sombras el camino
 y el grito de pavor!
 Amor iba en el viento como abeja de fuego,
 y en las aguas ardía.
 Me socarró la boca, me acibaró la trova,
 Y me aventó los días
 (1979: 121)

La palabra poética se autoinmola para dejar paso a la fealdad y la aspereza: la noche se transforma en un “charco de betún” (1979:129), y la tierra ya no tiene primavera. En el poema “Árbol muerto”, como en el célebre “A un olmo seco” de Antonio Machado, la poeta proyecta en esa figura vencida y despojada su propia alma atribulada:

En medio del llano,
 un árbol seco su blasfemia alarga;
 un árbol blanco, roto
 y mordido de llagas,
 en el que el viento, vuelto
 mi desesperación, aúlla y pasa.

¹ “En la tierra yerma,
 sobre aquel desierto
 mordido de sol
 [...] En la estepa inmensa,
 en la estepa yerta
 de *desolación*
 ¡mi corro de niñas
 ardiente de amor!” (Mistral 1979: 97).

De su bosque, el que ardió, sólo dejaron
de escarnio, su fantasma.
Una llama alcanzó hasta su costado
y lo lamió, como el amor mi alma.
¡Y sube de la herida un purpurino
musgo, como una estrofa ensangrentada!
(1979: 156)

En *Tala*, publicado en 1939 en beneficio de los niños españoles dispersados por la guerra civil, retorna la obsesión por el despojo, ya desde el título, de nuevo rondando el mismo paisaje interior: “tantos años que muerdo el desierto / que mi patria se llama la Sed...” (1985: 15)². En la sección “Materias”, la comunión con lo ínfimo lo convierte en templo y consuelo del alma, y cabe destacar ahí el poema dedicado al maíz, canto visionario teñido de las connotaciones mágicas que emanan de ese cereal sagrado para el mundo precolombino: “El santo maíz sube / en un ímpetu verde, / y dormido se llena / de tórtolas ardientes...” (1985: 79). La vivificación panteísta de la materia se continúa en *Lagar*, con ejemplos señeros como la fábula “Muerte del mar”, sobrecogedora visión fúnebre que sucede a la retirada del oleaje fecundo, una vez más con intensa carga simbólica y autobiográfica:

...quedaron las madreperlas
y las caracolas lívidas
y las medusas vaciadas
de su amor y de sí mismas

Quedaban dunas fantasmas
Más viudas que la ceniza
Mirando fijas la cuenca
De su cuerpo de alegrías
(1989: 110)

² Continúa el “Nocturno de la consumación” con versos muy decisivos:

...He aprendido 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,
despojada de mi propio Padre,
rebanada de Jerusalem
(1985: 15)

El proceso de enlutamiento que delatan los tres poemarios centrales de Gabriela Mistral, los más personales, se adelgaza en su póstumo *Poema de Chile*, y muy especialmente en sus prosas, esenciales y sin embargo tan desatendidas, donde cabe destacar la celebración de la materia que articula numerosos textos de los años veinte y treinta, en pleno fragor de la vanguardia, a cuyo aliento no fue ajena la autora. Así, a 1926 pertenece una sucesión de “estampas” enaltecedoras de motivos humildes, de los pequeños dones de la vida, con un aliento lírico que no desmerece en relación con la vertiente poética de Mistral, y todavía libres de la carga trágica que sucederá después. De este modo, sensualidad, juego y panteísmo se enlazan para impulsar las pinceladas breves que describen a la piña como un amazona hermosa, con cicatrices de guerra y un penacho afín al de los cascos de guerra: dentro se esconde su secreto, ese aroma de dulzura que la poeta compara con las estrofas de amor que oculta la dureza de la *Iliada*, y donde, inevitablemente, también se proyectan sus reinos interiores. En el fotograma de otra fruta, el higo, cuya tersura y suavidad extremas lo asimilan a los mantos de los antiguos reyes, de nuevo la materia es investida mágicamente de humanidad, y la alquimia poética concentra aquí sus poderes de transfiguración. Las imágenes visionarias se suceden, como en la que cuenta cómo “el satín se abre generosamente en un gran pliegue de larga risa congolesa” (1989b: 63); no parece improbable que el hallazgo nutriera el imaginario de su joven discípulo –y también Premio Nobel– Pablo Neruda, cuando, en el póstumo *Libro de las preguntas*, inquiere “de qué se ríe la sandía cuando la están asesinando” (2000: 844). La imagen espejea en ambas poéticas más allá del tiempo, y parece probable que el modelo mistraliano sea un sustrato fértil de las *Odas elementales* que después diera a la luz el poeta de Temuco.

Por demás, el aliento poético de Mistral se habría de extender a muchos otros elementos del mundo natural, como el sauce, árbol de la melancolía, amante de esas aguas que lo reflejan y guardan su imagen en su seno, en una nueva figuración de una maternidad frustrada y obsesiva. El “elogio de las materias” se extiende, en nuevas prosas poéticas publicadas en París en diciembre de 1926, a la harina y el agua. La primera se hermana con la seda, la plata y la nieve, y su tosca grandeza se inviste de belleza petrarquesca, hasta convertirse en nuevo altar de la poeta, que ahí halla otro lugar de comunión con la divinidad, y también espacio donde proyectarse y materializar su reinos interiores. El tono es el de la letanía religiosa, que fluye solemne y grave para cantar a esta sustancia nutricia, maternal y femenina, matriarca eterna de cada mesa³.

³ “La harina es luminosa, suave y grávida.

La harina clara del arroz, que cruje como la buena seda; la que llaman almidón, fresca como agua de nieve y que alivia la quemadura. La harina resbaladiza como la plata, de la patata pobre. ¡Las muy suaves harinas!

Las aguas, por su parte, también están espiritualizadas: son emisarias del demiurgo, generosas y fértiles, y sus incesantes metamorfosis las hacen ubicuas y les dan mil rostros. La letanía que celebra los dones del agua está entre las más hermosas de las prosas mistralianas, con su musicalidad de versículo bíblico que celebra a su creador y se hace espejo de sus criaturas. Así, el agua del arroyo avanza arrodillada como “los ángeles de la Reverencia, cuando van hacia el Mejor”, y la que brota de los surtidores se humaniza con una poderosa carga sensual: en ella “el Espíritu de los parques goza mil esposas y una misma esposa de la mañana a la medianoche” (1989b: 66). Parlera y maga, habla de la muerte y de la eternidad desde la sabiduría de la que ha visto pasar mucho tiempo: “me dijo una frase en la que se me entró la muerte y de la que no me desprendo más, y cuya mirada eterna ha ahuecado mi ojo hasta los sesos” (1989b: 66). También entre sus rostros se cuentan los ríos, que recorren la tierra como escribiéndole versos de distintos colores, y las cascadas, asimiladas a las danaides –aquellas cincuenta hermanas que, instigadas por su padre el rey de Argos, mataron a sus maridos y cumplen condena eterna por ello, intentando llenar inútilmente una crátera sin fondo en los infiernos– y que aquí ejecutan su danza vitalista y frenética para consagrar la primavera imperecedera de la creación. Más visionaria es la versión del agua del mar, “que sólo quiere juntar su espejo para que el planeta líquido corra por el cielo como un pez” (1989b: 67).

El movimiento hipnótico de las aguas se enlaza con el del fuego, con su vertiginoso desvarío, y el chisporroteo de la llama interpreta, como el resto de los elementos, una sucesión de prodigios: es “tigre de salto rápido que anda cortando el bosque a tajazos de oro”, y también, “fucsia de cuarenta pétalos que giran, tomando del aire su savia violenta”; las visiones se multiplican en imágenes rompedoras y sugestivas para hablar del “fuego del amor, que tiene lengua sin sueño y propia atizadura y que hace transparente como un largo vidrio el cuerpo del hombre para que se vea su salamandra sentada en el corazón” (1989b: 67).

En ese inmenso templo que compone el mundo natural, otros elementos y motivos han de convocar la mirada de la escritora. De entre ellos destacan especialmente esos crepúsculos que tantas veces han cantado los poetas, y que Mistral, en un texto de 1927 –y con gesto de vanguardia afín al que moviera a Lugones en su

La harina grave, que hace la pesadumbre de la espiga del arroz o del centeno, tan grave como la tierra, tierra ella misma que podría hacer caminos lácteos para criaturas sin pecado original.

La harina suave que resbala con más silencio que el agua y puede caer sobre un niño desnudo y no lo despierta.

La harina es clara, suave y grávida”(1989b: 65).

Lunario sentimental, o al que retuerce el cuello al cisne de la mano de González Martínez—, cuestiona como fetiche de belleza ígnea, para condenarlo como raptor de la luz y su consuelo, dador de la sombra que oculta la belleza del mundo, resabio de viejos tiempos románticos que han derivado hacia lo que ella llamará *cotidianismo*:

El crepúsculo se ha vuelto como más rendido de cuantas alabanzas lleva en su ridícula bolsa de vidrios insensatos.

Cada hombre que quiere ser poeta (y cada pobre diablo también), se ha probado el alma en sentir el crepúsculo.

Por todo eso, el crepúsculo ha parado en más caduco, de fatiga, como los hombres demasiado alabados.

Yo no le amo. Yo le odio su traición de pulpo blando que babea el noble poniente y se come la vida. Yo le odio el ojo sesgado de ladrona doméstica, cuando se va con mi día, que me era fiel y quería quedarse en mi cara; la maña callada con que me hace resbalar la luz que estaba atendida de mi rodilla a mi rodilla, como una gran mazorca luminosa.

[...] Después viene la hora que dicen tímida, y que es la hora de la traición, en que la tierra de facciones íntegras se vuelve peligrosa, toda entera como un camino que se fundiera, vaga como un fondo marino; y el árbol es una pirámide de algas, el Ródano, una fábula y mi casa de piedra algo a cuya puerta no se llama porque tal vez no exista.

¿A dónde se va, con su red de peces rojos, con las naranjas de Java de mi gozo, el gitano del crepúsculo, que nos da sus espaldas de mentira, y cuya cara vuelta al poniente nadie ha visto? ¿A dónde se va el hombre de paso de zorro? (1989b: 82)⁴.

⁴ Las oraciones a la materia continúan en los años treinta, y a julio de 1933 corresponde su “Elogio del cristal”, de hondo lirismo, que reitera el gesto de escribir en la materia el autorretrato:

“El cristal que recoge las formas y que entrega las formas; el cristal con marina, el cristal con el bosque entero en las ventanas, por él suntuosas, de los pobres; el cristal de los vasos en que el vino se cree solo, enderezado en las atmósfera por maravilla, y el agua, se piensa en una fuente sin contorno. El cristal que guarda la llama de la lámpara y cuya mejilla no se pone a arder. El cristal siempre alegre como el justo, sin mancha suya, sin lágrimas suyas, cuanto más cargado de la lágrima ajena, inocente como un Abel de la tierra.

El cristal sin venas para sangre ni anudado de muñecas; el cristal unánime; el cristal que no engruesa ni soporta añadidura, suficiente como lo perfecto.

El cristal, única envidia de mi alma” (1989b: 68).

No puede cerrarse este breve recorrido por los cánticos materiales de Gabriela Mistral sin anotar, igualmente, las nuevas versiones de principios de los cuarenta, que curiosamente seleccionan materias cada vez más toscas y humildes, si cabe, en ese proceso de despojo e interiorización que caracteriza a la autora. En ese espejo prodigioso que es la página, las transmuta y diviniza, al tiempo que la tendencia al autorretrato se afianza y en las materias se contempla la voz que las canta. De este modo, la ceniza es presentada como viuda del fuego; postrada, silenciosa y mediatunda, se hermana con la muerte y vive ensueños de una maternidad imposible: “la ceniza que ayuda a la tierra fecunda, hermana sin hijo que alimenta al de otra” (1989b: 70). Por su parte, el elogio de las arenas hablará de pureza y pobreza, y también de una condición espiritual y estéril, vertientes de una misma realidad. El arenal, como el alma que lo nombra, se inunda de piedad y de dulzura materna para los desposeídos:

La arena que está tibia a la tarde, cuando pasan vagabundos por la orilla del mar y suelen acostarse en ella. Ella es quien les da el pequeño calor del lecho que dejaron detrás, la misteriosa arena que nadie sabe decir[...] Los vagabundos se echan en las dunas y silban canciones en las que hablan del planeta como de un hombre, sólo porque la duna se parece al lomo de un padre.

La arena de los niños, que se queda con sus juguetes en azul loco y en rojo loco, y en amarillo loco, y los esconde hasta que se queda sola. Entonces, los saca todos (yo la he visto) y juega con ellos como una solterona senil, a la luz vaga de las estrellas [...] La arena de fuente y pies rotos, que no siente ninguna gana de juntarlos. Rota camina; sin saltar pasa las cercas y vuela en la noche; entra en las iglesias o en las casas, cae en los párpados, y no importuna el cuerpo nuestro sino en sus lagrimales tiernos” (1989b: 71).

Igualmente, en el “Elogio de las piedras” proyectará una vez más, dolorosamente, el drama personal de la soledad y el intenso anhelo de maternidad: “La piedras amodorradas, ricas de sueños, como la pimienta de esencia, pesadas de sueño, como el árbol de coyunturas, la piedra, que aprieta salvajemente su tesoro de sueño absoluto [...] Las piedras mayores de los ríos, de costado escurridizo, como el ahogado, y que tienen las mismas vegetaciones lacias, que se pegan a la cabellera de las ahogadas. Las piedras suaves que pueden tocar al desollado y no lo hieren y pasan sobre su cuerpo como la propia lengua de su madre y no se cansan” (1989b: 72). Se intensifica el agonismo íntimo en el “Elogio del aceite”, “más pausado que la lágrima y también más que la sangre”, presentado desde un estribillo con emblemas del propio oficio poético, también orgánico y doliente.

Valga la brevedad de estas páginas como memoria y tributo a una voz poderosa y humilde a un tiempo, que supo forjarse desde los márgenes de una mujer que no lo tuvo fácil, y sin embargo, bajo su fortaleza, jamás pierde esa dulzura que ella

misma reconoce al hablarle a las cosas⁵, y tampoco la fe en la palabra creadora que fluye verdadera y rumorosa del alma niña, que aún quiere demorarse en su sueño: “El poeta lírico es un defensor de las imágenes en fuga; es el adolescente eterno de ojo vago, que se queda volteando la imagen que pasó al galope y resobándola con ese resobo dulce que el alma se sabe más que el cuerpo” (1989b: 196).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Mistral, Gabriela, *Desolación*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1979.

Tala. Barcelona: La Montaña Mágica, 1985.

Lagar. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1989.

Prosa de Gabriela Mistral, selección y prólogo de Alfonso Calderón. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989b.

Lagar II. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1991.

Neruda, Pablo, *Obras completas*. Ed. Hernán Loyola, vols. III y V, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2000-2002.

RESUMEN / ABSTRACT

El canto a las materias elementales, desde una perspectiva visionaria, es centro de gravitación de la escritura de Gabriela Mistral, tanto en verso como en prosa. Su poesía ascética halla un motivo predilecto en la comunión con la naturaleza y los elementos, súbitamente iluminados por arte de palabra para hacerse espejo de los paisajes del alma.

PALABRAS CLAVE: Gabriela Mistral (1889-1957), poesía y prosa, materias alucinadas.

GABRIELA MISTRAL: VISIONARY ELEMENTS

The song to the elements, from a visionary point of view, is the axis of Gabriela Mistral's writings, both in verse and prose. Her ascetic poetry has her proper topic in nature and the natural elements, which the poet vividly illuminates through her visionary poetics, transforming them into mirrors of the soul's landscapes.

KEY WORDS: Gabriela Mistral (1889-1957), poetry and prose, visionary elements.

selena.millares@uam.es

Recibido el 12 de octubre de 2006

Aprobado el 30 de agosto de 2007

⁵ “Fui torpe para muchas faenas, pero siempre he querido ser la dulce dueña, la que coge con temblor de dulzura las cosas, por si entendieras, por si padecieras como yo” (“El cántaro de greda”, 1989b: 91).