CORA SANTANDREU

Aspectos del estilo en la poesía de Gabriela Mistral

INTRODUCCION

APROXIMARSE a la complejidad del mundo multiforme y proteico de la creación poética de la Mistral, y tratar de penetrar en su ámbito, es como situarse en el punto matemático de un círculo, en un comienzo totalmente oscuro, y que luego va iniciando y ampliando paulatinamente su radio iluminatorio, a medida que intentamos su penetración. Es como sumergirse con lentitud en un "regato", explorar la vida que fluye en el fondo de esa agua estancada, y escudriñar el misterio de las vetas subterráneas de un mundo ignorado...

Porque Gabriela no es sólo la expresión de la profundidad; sino también de la multiplicidad: del estampido de la sangre y del color; de la evidencia de sus percepciones sensibles y ultrasensibles; del tono de suave o recia musicalidad; del sentimiento; de la ternura; de la pasión; de la pasión erótica; de la pasión atormentada; del misticismo; de la mansa serenidad.

No obstante ningún otro poeta de la lengua española —acaso se le aproxime la mística Santa Teresa de Jesús— ha expresado sus vivencias con más ardor, con más quemantes imágenes. Y para ello su lenguaje se torna térmico, dinámico, impresionista. La palabra acendrada en significación, en contenido emocional, se adapta al concepto como el guante a la mano. Es el zumo decantado en los lagares de su valle de Elqui. Es hierro forjado en la fragua. Es hierro trasmutado en oro de fina ley, en la alquimia de su genio poético. Es la incandescencia viva de la materia prístina trocada en brillante. Es el "empellón de sangre" (*Lag.* 53). Y el verso es para ella tortura:

> "Como un hijo, con cuajo de mi sangre
> se sustenta él...
> y un hijo no bebió más sangre en seno
> de una mujer."
>
> (*Suplicio,* Des. 22).

He aquí el secreto del porqué sus versos están cargados de un extraño **poder.** Versos que por obscuros que sean se incrustan definitivamente en el fibraje íntimo de nuestra sensibilidad, para no olvidarlos jamás.

Por otra parte, dotada de una prodigiosa potencia espiritual, los temas y motivos de su poesía no se limitan al campo de las realidades inmediatas: intenta penetrar en los insondables misterios del cosmos; en el terreno de lo inexplorado, de lo inexpresado, de la magia de las adivinaciones. Por consiguiente su palabra sobrepasa los límites de lo normal y se establece un natural desajuste entre su rico mundo vivencial e ideológico y las gastadas y descoloridas fórmulas del lenguaje corriente.

Pero Gabriela —con la conciencia de los grandes maestros del estilo— como artista de la expresión, echa mano de todos los recursos de que dispone: crea formas nuevas y vivifica fórmulas desvitalizadas por el uso y hasta infringe las leyes de la sintaxis cuando éstas no responden adecuadamente a la urgencia de objetivación de su evidente instinto de expresabilidad. Por lo tanto su lenguaje no es siempre la resultante de una estructura esencialmente lógica. La palabra es para ella borbollón de **sangre;**

y sangre es símbolo de dolor; dolor para dar cauce al bullir de elementos expresivos que irrumpen como lavas volcánicas y que involucran la superposición de planos: de lo cotidiano, de lo humano, de lo telúrico, de lo onírico. Penetrar en este misterioso palpitar de vida es más difícil que internarse en la maraña de la selva tropical. De ahí que para el lector no avezado los versos de la Mistral resulten obscuros, difíciles de desentrañar y hasta ininteligibles.

Porque hay aún otro fenómeno interesante en el estilo de Gabriela: conforme avanzamos a través de la obra, observamos que la autora va alejándose de las visiones concretas de la realidad ambiente hacia el rumor misterioso de lo cósmico. Tendencia que despunta en *Tala* y alcanza su culminación en *Lagar,* especialmente en los versos finales de su libro en que se observa una estrecha simbiosis entre lo humano y lo cósmico, entre las fuerzas de la emoción y las del Universo. Y la forma expresiva responde a este anhelo de abstracción, a este proceso de desrealización, de indeterminación, de despersonalización; y se hace sutil, insubstancial, traslúcida, indefinida, de enigma metafísico, de ingrávida ensoñación. Y para lo cual la poetisa cuenta con recursos estilísticos específicos que estudiaremos en su debida oportunidad.

"La captación de la poesía —nos declara Amado Alonso— no consiste en la comprensión intelectual de sus elementos, sino en la sumersión en el mundo creado por el poeta y en la sintonización de su peculiar temblor emocional" [1].

Y la artista para ofrendarnos las primicias de este mundo surgido de ensoñación y de realidades tangibles, ha debido tener alertas las antenas de los sentidos y el radar de la intuición creadora. Alertas deben estar también los sentidos del lector, sumida el alma en recogimiento hierático, para captar el borbotón de imágenes, la avalancha de vivencias suprasensibles como expresión de lo suprahumano y telúrico, que en un hálito de misterio, airea, con frescor de eternidad, las imponderables páginas de nuestra genial poetisa.

[1] *Poesía y estilo de Pablo Neruda.* (Interpretación de una poesía hermética). Editorial Losada, S. A. Buenos Aires. 1940.

SIMBOLOGIA EN LA OBRA DE GABRIELA MISTRAL

LA CONSOCIACION

Siempre, en todo escritor, existe un móvil peculiar y oculto que domina en su vida interior: un resorte secreto que le impele a sentir y a celebrar; es decir a crear; pero este "leit motiv" del artista está en potencia, subyacente y subconsciente en lo más recóndito de su subjetividad. Sin embargo, es posible penetrar a este fondo oculto —fuente sellada— porque el poeta al expresarse, movido por ese factor interno, hace uso de ideas y de conceptos que relaciona entre sí, y que a su vez dependen de ese elemento propulsor de su arte de honda raigambre subjetiva.

Así asistimos en Gabriela Mistral a la creación de una lengua hecha de metáforas y de símbolos. Símbolos y fórmulas de expresión que se repiten con insistencia en cadenas de asociaciones, y que sin duda alguna, se tornan mecánicas y habituales en el artista. Algunas persisten a través de toda la obra en curvas de variada intensidad, con alzas y depresiones en determinados momentos y circunstancias de su vida; otras tienden a desaparecer. Mecanismo psicológico que escapa a la propia percepción del poeta, y en el que juega importante papel el inconsciente y la intuición creadora. A través de este modesto estudio de estilística, no intentaremos la interpretación definitiva de los símbolos; sino simplemente —en forma objetiva— poner en evidencia y observar estos interesantes fenómenos del lenguaje.

De aquí la importancia que atribuímos a la **consociación** [2] como instrumento o medio de intelección de un mundo poético y del hondo sentido de su creador. Es decir, por la presencia de dos conceptos que aparecen siempre fusionados, en absoluta concurrencia y simultaneidad, podemos conocer una actitud "sui generis" del artista.

Para mayor precisión en los conceptos, hemos preferido el término **consociación,** aplicado por Hans Sperber a este tipo de fenómenos del lenguaje, y no

[2] Cpr. Hans Sperber, *Einf. in die Bedetutungslehre,* Bonn, 1923 Cap. I.

el de simple **asociación,** vocablo ya tan manido por su excesivo uso en el campo de la Psicología [3].

En efecto, al enfocar desde este punto de vista la obra de la poetisa chilena, hemos encontrado —entre otros muchos fenómenos interesantes— el de la **consociación.** Hemos constatado diferentes cadenas de símbolos asociados, pero nos limitaremos por el momento a centrar el interés en aquellos más característicos y persistentes a través de toda la obra, a fin de facilitar la mejor comprensión de este fenómeno lingüístico. Así, para iniciar este estudio nos limitaremos a la aparición sucesiva más o menos inmediata, de las ideas **carne, hueso, gajo, desgajamiento,** y de algunos otros conceptos afines a éstos, aunque representados por términos diferentes. Comenzaremos nuestro análisis a través de su obra *Desolación.*

"Cristo, el de las **carnes** en **gajos**
[abiertas."
(Al oído de Cristo. Son. I. Des. 12).

"Garfios, hierros, zarpas que sus **car-**
[nes hiendan
tal como se **hienden** quemadas **gavillas;**
llamas que a su **gajo caduco** se pren-
[den"
(Ibid).

"es un viento de Dios que pasa **hen-**
[diéndome
el **gajo** de las **carnes** volandero."
(Intima. Des. 82).

"los **huesos** de los muertos pueden más que la **carne** de los vivos. Aun **desga-**
[jados
hacen eslabones."
(Los huesos de los muertos. Des. 108).

"Ni fría ni desamorada, me parece, como a los otros, la muerte. Paréceme más bien un ardor que **desgaja** las **carnes.**
(Comentarios a Poemas de R. Tagore. Des. 164).

Vemos con frecuencia la comparación entre **carne** y **gavilla** por su propiedad de dejarse **hender** fácilmente. Sírvanos de ilustración la siguiente metáfora:

"...esta **gavilla** reacia y fatigada de
[mi **cuerpo".**
(Intima. Des. 83).

"El hierro que **taladra** tiene un gustoso
[frío
cuando abre, cual **gavillas,** las **carnes**
[amorosas"
(El ruego. Des. 101).

[3] Op. cit.

En los últimos versos citados observamos la persistencia de asociaciones entre **carne, cuerpo, gavilla.** Esta concurrencia de términos podemos resolverla en la siguiente forma: **carne, cuerpo, gavilla** que se **hienden, desgajan** o **taladran.**

A estos elementos ya anotados, incluiremos algunas otras asociaciones que expresan conceptos afines a los anteriores:

"No puedo amarla, porque se **desgrana-**
[ron
como mieses sus dedos."
(Intima. Des. 82)

o bien esta otra, refiriéndose a la Muerte:

"Así deja **rotos** los **huesos** y **desmadeja-**
[da la lengua"
(Comentarios a Poemas de R. Tagore. Des. 164).

El verbo **romper** aplicado no sólo a los huesos:

"Cuando **rompan** mis **dedos"**
(Intima 83).

"cuando mi **cuello roto** no pueda sos-
[tenerme"
(Poema del hijo II. Des. 105).

El mismo concepto expresado con el verbo **deshacer:**

"Escúchase a través de la muerte, y me
[hincara,
deshechas las **rodillas. retorcida** la **bo-**
[ça".
(Ibid.)

y refinada la tortura:

"en su espeso millón de espinas
magullaron mi **corazón".**
(El espino. Des. 118)

aumentado la intensidad del dolor:

"No hay nada ya que mis **carnes tala-**
[dren.
(Palabras serenas. Des. 113).

Con mayor fuerza expresiva:

"y en la angustia, sus **músculos** se **hien-**
[den sufridores"
Cada **surco** en la **carne** se llena de te-
[rrores.
Se **hiende,** como la hoja de otoño".
(Des. *Vida* 11).

Y esta otra imagen patética reforzada por la repetición:

"Porque como Lázaro ya **hienden,** ya
[hienden,
por no **disgregarse,** mejor no se mue-
[ven"
(Al oído de Cristo. Son. I. Desolación 13).

Para **hender** o abrir **brechas** o **grietas** en la **carne,** la autora no omite los instrumentos específicos de la tortura:

> "**Garfios, hierros, zarpas,** que sus carnes
> [**hiendan**
> .....
> llamas de suplicio: **argollas, cuchillas.**"
> (*Al oído de Cristo.* Son. III. Des. 40).

> "Los **hierros** que le abrieron el **pecho**
> [generoso"
> (*La maestra rural.* Des. 40).

> "sólo tu **garfio** vivo y tu leño desnudo"
> (*La cruz de Bistolfi.* Des. 12).

> "hiciste mi alma cual la **zarpa** dura
> y la empapaste en mi sangrienta ven-
> [da"
> (*El Ixtlazihuatl.* Des. 127)

y el mismo fenómeno expresado en forma eufemística:

> "**trizándose** las **sienes** como vasos su-
> [tiles"
> (*El ruego.* Des. 101).

Con frecuencia también la poetisa alude en esta obra a los **cuatro clavos** como elemento de tortura. (*Noct. de José Asunción.* Tala 24).

A través de toda la obra de la Mistral persiste el concepto de desintegración encarnado en estos símbolos; pero se altera el matiz de su expresividad; así encontramos en *Tala:*

> "Yo nací de una **carne tajada**
> en el seco riñón de Israel"
> (*Nocturno de la derrota.* Tala 19).

> "De hallarme en este pobre anochecer
> con tu **bulto vencido** en una cuesta,
> que **cae** y **cae** y **cae** sin parar
> .....
> Desde tu vertical **cae** tu **carne**
> en cáscara de fruta que golpean;
> el **pecho cae** y **caen** las **rodillas:**
> y en **cogollo abatido,** la cabeza".
> (*Noct. del Descendimiento.* Tala 25-26).

Veamos cómo el símbolo persiste en *Lagar:*

> "empujó los **huesos**
> abrió las **carnes.**"
> (*Luto.* Lag. 45).

> "en este segundo **cuerpo**
> de yodo y sal **devorado**
> que va de Gea hasta Dios
> rectamente como el dardo".
> (*El costado desnudo.* Lag. 44).

> "y mi **carne** se hizo **humareda**
> que **corta** un niño en la mano".
> (*Luto.* Lag. 46).

Y expresado en metáforas:

> "a **abrir** mis **venas** y mi pecho,
> a **mondarme** en **granada viva,**
> y a **romper** la **granada roja**
> de mis **huesos** que te querían".
> (*La abandonada.* Lagar 58)

y con el verbo caer:

> "Como quien deja todo lo que tuvo
> **caer** de **cuello,** de **seno** y de **alma".**
> (*La bailarina.* Lagar 61).

Y en una sugestiva metáfora, una elocuente imagen de desintegración:

> "La sien **desmoronada**
> y el **telar roto".**
> (*Patrón de telares.* Lagar 150).

El **telar roto** es sin duda para la poetisa el **cerebro destrozado** que ya no podrá seguir tejiendo los pensamientos.

Y en **reparto** la autora nos da la visión desintegrada de su propio cuerpo:

> "Tome otras mis rodillas
> si las suyas se quedaron
> trabadas y empedernidas
> por las nieves o la escarcha".
> Otra tómeme los brazos
> si es que se los **rebanaron.**
> Y otras tomen mis sentidos.
> Con su sed y con su hambre.
> Acabe a sí **consumida**
> repartida como **hogaza**
> y lanzada a sur o a norte
> no seré nunca más una.
> Será mi aligeramiento
> como un **apear** de ramas
> que me **abajan** y **descargan**..
> de mi misma, como de árbol.
> (*Lagar* 13-14).

Y en otro pasaje de *Lagar* nos habla la poetisa de **carnes estrujadas** en lagares que no conozco" (*Hospital,* 25) y de "esconde mi **ardor** de **carne** en **llamas"** (*Mujer de prisionero.* 79).

Gajos. — Insistencia del símbolo a lo largo de toda la obra, especialmente en *Desolación* y *Tala* y en función con el símbolo **carne,**

> "Cristo el de las carnes en **gajos** abier-
> [tas".
> (*Al oído de Cristo.* Des. 12)

> "llamas que a su **gajo** caduco se pren-
> [den"
> (*Ibid. Son. III.* 14).

> "**gajos** vivos de mi cuerpo".
> (*Cajita de pasas.* Lag. 30).

"Le tiemblan en la mano **gajos** de sal-
[via en flor".
(Caperucita. Des. 64).

"Y le enseña **gajo** en **gajo** la redonda
[fruta mondada".
(Montaña. Ter. 113).

"tómame como los tomaste,
el poro al poro, el **gajo** al **gajo**"
"a ti caímos en grumos de oro
en vellón de oro **desgajado**"
(Los himnos. Tala 80-81).

"**gajos** pisados de la vid santa".
(Cordillera. Tala 85).

"aprieta los **gajos** de nieve".
(Camp. finlandés. Lagar 21)

y en sentido figurado:

"rasgando mi densa noche,
hebra a hebra y **gajo** a **gajo**".
(El costado desnudo. Lagar 44).

"Detrás de las estrellas...
desgaja su rumor".
(Mientras la nieve cae. Des. 50).

"Y creo que el destino no ha venido
su tremenda palabra de **desgajar;**"
(El surtidor. Des. 98)

y a medida que se acentúa el proceso de desrealización:

"Y de verdad yo soy la Larva
desgajada de otra ribera
que resbala país de hombres
con su hueso de sueño y niebla.
(Fantasma. Tala 60)

y esta otra expresión de irrealidad:

"**gajos** de la niebla."
(Flor del aire. Tala 55).

¿Por qué aparecen consociadas en el pensamiento del poeta, cada vez que menciona o insinúa el concepto **muerte** las ideas de **carne, gavilla, lengua, dedos, huesos, sienes, cuello, pecho, rodillas, músculos, venas, boca, senos, bulto, telar** (cerebro), **granada** (cuerpo), **mieses, brazos,** etc. por un lado y por otro, las ideas de **gajo, desgajar, hender, desgranar, romper, taladrar, desmoronar, trizar, deshacer, tajar, abrir, mondar, hacer surcos, abrir grietas, estrujar, retorcer, rebanar,** etc...? ¿Qué sentido se puede desentrañar en esta **consociación?**

Gabriela, por sobre los otros aspectos de su personalidad, es una mística. Misticismo que emerge del problema de la vida frente al problema de la muerte. Es la tragedia que atormenta su espíritu. Hasta en el hecho de sentirse mujer —anhelo de maternidad, honda conciencia de la vida— y verse reducido a la impotencia por un amor malogrado y al cual consagra su recuerdo, se patentiza la existencia de esta dolorosa tragedia que rezuma en sus versos. Y así exclama en desgarramiento de entrañas: "**Carne** de miseria, gajo vergonzante..."[4].

De este conflicto interior determinado por lo que quiso ser y no logró ser —entraña de su tragedia— surge el cálido misticismo de este espíritu atormentado, patente en *Desolación.* Renunciamiento. Austeridad. Honda raigambre y fuerte tradición española. Evocación de Santa Teresa de Avila. Pero el misticismo de Gabriela se sublima en amor universal que irradia sobre las cosas y los seres de su mundo inmediato. Misticismo impregnado de una mansa filosofía oriental (bien hindú, bien hebraica) de preferencia hacia los seres dolientes —Cristo, la madre desamparada, la maestra rural— y hacia los débiles: los niños, sentimiento que se sincretiza en *Ternura.* Pero si en algún pasaje de su obra, la Muerte es para Gabriela "la disgregadora impura" [5], la tónica dominante no es ésta. A la inversa. La muerte se yergue frente a su espíritu, no como un fantasma, sino como una realidad concreta y familiar, con la cual se halla en íntima y natural comunicación: "ni fría, ni desamorada, me parece como a los otros la muerte. Paréceme más bien un ardor que desgaja las carnes, para despeñarnos el alma". (l. c.) Misticismo que se traduce también en éxtasis, en arrobamiento panteísta ante el perenne milagro de la Naturaleza para quien escatima sus más fervorosos cantos. Misticismo que va envolviendo a la poetisa como "gajos de niebla" (l. c.) y tornándose más sutil e incorpóreo a medida que avanza el proceso de desrealización, de desmaterialización, que hemos captado a través de un minucioso análisis de *Tala* y de *Lagar;* fenómeno tal vez el más apasionado de los surgidos en este breve ensayo de estilística, y que por lo tanto merece capítulo especial.

Mientras, concentremos de nuevo toda nuestra actividad mental en el fenómeno de la **consociación** destacado en los mencionados símbolos. Llegamos a

[4] (l. c).
[5] *Poema del hijo. I.* Des. 103.

la conclusión que todo lo que significa **muerte** o se halla en relación con ella adquiere también para la poetisa contornos concretos. Aparece en su espíritu la imagen del cadáver, de cuerpo que entra paulatinamente en descomposición, en disgregación y que los conceptos de **carne, gavilla, lengua, dedos, huesos, sienes,** etc., tiene un contenido equivalente y son reductibles al género próximo de **materia** o **substancia.** Materia asociada a **gajo,** a **desgajarse,** a **hender,** a **desgranar,** a **romper,** a **taladrar,** a **abrir,** a **tajar,** etc. Llega Gabriel a extender la propiedad de **desgajarse,** aplicada a **carne,** a los huesos que se desarticulan y pulverizan en el natural proceso de la desintegración: "Los huesos de los muertos pueden más que la carne de los vivos. Aun desgajados hacen eslabones". (l. c.).

Por otra parte, las expresiones "se desgranaron sus dedos", "desmadejada la lengua", "deshechas las rodillas", "le abrieron el pecho", "la sien desmoronada", "el telar roto", "la carne estrujada" ¿no equivale decir: desintegrada la carne? Y los verbos mencionados son susceptibles de reducción a otro género próximo: **desintegración.** Luego en esta forma tenemos relacionadas dos ideas: por un lado el símbolo materia o sustancia; por otro el símbolo de **desintegración** a través de verbos de fuerte intensidad expresiva; es decir, el **sentido de la muerte.** Sentido de la **muerte** que dinamiza en la Mistral un factor dominante y en ella: el **misticismo.**

Si examináramos detenidamente cada uno de los eslabones de esta doble cadena de conceptos, comprobaríamos que a cada pareja correlacionada, corresponde el concepto de desintegración, y con clara evidencia el de muerte, ya en forma explícita o implícita. V. gr. **carne-gajo; gavilla-hender; lengua-desmadejar; dedos-romper, desgranar; pecho-abrir brechas; venas-abrir; carne-tajar; granada (cuerpo)-mondar;** etc. Y hemos encabezado esta **consociación** con el símbolo **carne** que alcanza su más alta frecuencia en la obra *Desolación* y que constituye el índice más elocuente de la desintegración en la obra poética de la Mistral. Y que a la vez adquiere los contornos de una fuerte obsesión, expresada en las más variadas imágenes poéticas.

Y en vías de dar término al capítulo de la **consociación** hemos de imprimir nuestro acento al concepto **gajo** que —como cable subterráneo— atraviesa la total obra poética de la Mistral y **gajo** ha adquirido en las páginas tensas de emoción, tal vida, tal categoría, que diríase se **desgaja** del propio texto para llegar a constituir un símbolo especial de disgregación de toda substancia o materia. Pero la fantasía de la artista transfiere esta capacidad de la materia de disgregarse, no sólo a los huesos; sino a lo abstracto, a lo intangible: así se **desgaja** el **rumor,** la **densa noche;** se **desgaja** la **niebla;** la **tremenda palabra,** y se **desgaja** su propia vida de una ribera a la otra:

> "Y de verdad yo soy la Larva
> **desgajada** de otra ribera
> que resbala país de hombres
> con su hueso de sueño y niebla".
> (l. c.)

Su propia vida. Substancia desintegrada que se reintegra a la zona del silencio y del misterio.

Y al finalizar este somero estudio de la **consociación** a través de su símbolo más representativo: **carne,** no podemos ocultar el marcado matiz de desvaloración que asigna Gabriela a este concepto, en sus diferentes expresiones: De aquí que "la muerte —sea para la poetisa— la disgregadora impura" (l. c.) de esa "carne sollozante" *(Poema del hijo.* Des. 104) de esa "carne de miseria, gajo vergonzante" (l. c.) la de ella, porque ha inferido la ofensa de sobrevivir a la carne disgregada del amado:

> "**Carne** de **miseria,**
> **gajo vergonzante,** muerto de fatiga
> que no baja a dormir a tu lado,
> que se aprieta, trémulo,
> al impuro pezón de la vida".
> *(Coplas.* Des. 96).

De este modo la **consociación** nos permite establecer el valor afectivo inherente al concepto **carne,** por cuanto su contenido expresa algo esencialmente doloroso y pesimista y torturador: "carnes estrujadas en lagares que no conozco" Metáfora con que la poetisa suele designar la muerte. Estado de angustia perenne frente a la fatal desintegración de los seres y de las cosas, común a todos los grandes poetas y que Gabriela orienta en cristiano misticismo.

ESQUEMA DE LA CONSOCIACIÓN

MATERIA		DESINTEGRACION
boca	← MUERTE →	gajo
granada		desgajar
brazos		hender
mieses		desmadejar
cerebro (telar)		desgranar
bulto		romper
senos		taladrar
venas		desmoronar
músculos		trizar
rodillas		deshacer
pecho		caer
cuello		tajar
sienes		rasgar
huesos		hacer surcos
lengua		abrir grietas
gavilla		estrujar
carne		rebanar
		mondar
		retorcer

MUERTE

MISTICISMO

NOTA

A la **consociación** recién estudiada pudimos haber asimilado los símbolos **huesa, polvo, ceniza, pavesa, sal, albatros,** pues que todos ellos involucran también el concepto de **desintegración** y de **muerte;** pero de manera artificial, a fin de facilitar el estudio de la **consociación,** preferimos limitarnos sólo al símbolo **carne** y a sus elementos afines; y considerar por separado cada uno de los otros símbolos desintegradores que vienen a continuación, e ilustrarlos con el mayor número de ejemplos en sus variados matices semánticos:

Huesa.—Sepultura es para Gabriela símbolo de **muerte;** lo mismo **hueso, osario,** usados con pertinaz frecuencia en *Desolación* con el mismo marcado matiz necrófilo que acusan otros símbolos en esta obra:

"Su **huesa** aroma más que esta acre [primavera.
(Teresa Prat de Sarratea. Des. 33).

"Sólo entonces sabrás el porqué no [madura
para las hondas **huesas** tu carne toda- [vía"
(Sonetos de la muerte. II. Des. 91).

"Miro bajar la nieve como el polvo en [la **huesa".**
(Descendimiento. Des. 115).

"No estoy guardando mi cuerpo para [resguardar
de la lluvia y las nieves tu **huesa** cuan- [do ya duermas".
(Si viene la Muerte. Des. 160).

"Y mi **huesa** la harán justa
aunque no vieron mi espalda".
(Manos de obrero. Lagar 130).

"Por eso aun el polvo de sus **huesos** [sustenta
púrpura de rosales de violento lla- mear...
Y el cuidador de tumbas, como aroma, [me cuenta,
las plantas del que huella sus **huesos** [al pasar."
(La maestra rural. Des. 41).

"Finge un bordado lívido de **huesos"**
. . . . . .
"sobre el **osario** inmenso de la noche".
(La montaña de noche. Des. 120 y 121).

La poetisa le asigna a los huesos importancia exagerada: por un lado los huesos de la maestra trocados en aroma y rosas rojas. Por otro, sugiere su exclusivismo sobre el amado:

"Porque a ese hondor recóndito la ma- [no de ninguna
bajará a disputarme tu puñado de **hue- [sos".**
(Sonetos de la muerte II. Des. 91).

Oigámosla en su poesía *Los huesos de los muertos:*

"Los **huesos** de los muertos
hielo sutil saben espolvorear
sobre las bocas de los que quisieron.
¡Y éstas no pueden nunca más besar!

Los huesos de los muertos
en paletadas echan su blancor
sobre la llama intensa de la vida.
¡Le matan todo ardor!

Los **huesos** de los muertos
pueden más que la carne de los vivos.
Aun desgajados hacen eslabones
fuertes, donde nos tienen sumisos y [cautivos".
(Desolación 108).

Huesa, huesos, junto con otros símbolos afines expresan el concepto de desintegración, síntoma de la angustia torturada de la poetisa.

Polvo.—También este símbolo **polvo** como producto de la desintegración se halla de preferencia en *Desolación*, la más atormentada de sus obras.

Materia disgregada tiene íntima relación con el símbolo anterior, y con **ceniza.** En los versos anteriormente citados nos habla del "**polvo** en la **huesa**" de "el **polvo** de sus **huesos** sustenta"; "los **huesos** de los muertos... saben **espolvorear**"; "los **huesos** de los muertos en paletadas echan su **blancor**" (por polvo blanco) y en la siguiente estrofa:

"Llegará el duradero
tiempo de reposar con mucho **polvo**
y **sombra** en los entretejidos dedos".
(*Intima.* Des. 82)

y en la expresiva figura literaria:

"con su voz llena de **polvo**"
(*El reparto.* Lagar 13)

para expresar su voz que se extingue y enmudece en el polvo de la nada.

Ceniza.—

"Yo sueño con un vaso de humilde y [simple arcilla
que guarde sus **cenizas** cerca mis mi- [radas";
. . . . . .
"No quiero **espolvorearlas** en vaso de [oro ardiente,
sólo un vaso de arcilla te ciña simple- [mente.
El puñado de polvo, que cabe entre mis [manos
se verterá sin ruido, como una hebra [de llanto".
(*El vaso.* Des. 100).

Anhelo de la poetisa de guardar junto a sí las cenizas del amado, cuando aún se hallaba adherida su alma a las cosas terrenales. En *Sombra inquieta* repite esta imagen:

" . . . . . su corazón
vaso de **cenizas** dulces".
(*Sombra inquieta.* Des. 35).

El concepto **muerte** lo expresa también la poetisa a través del símbolo **ceniza:**

"Acuérdate de mí —lodo y ceniza tris- [te—
cuando estés en tu reino de extasiado [zafir."
(*In memoriam.* Des. 23).

"Yo me olvidé que se hizo
ceniza tu pie ligero".
(*Espera inútil.* Des. 93)

"y después de tener perdida
lo mismo que un pomar la vida
hecho ceniza, sin cuajar."
(*Serenidad.* Des. 111).

"Mi madre ya tendrá diez palmos
de **ceniza** sobre la sien."
(*Futuro.* Des. 24).

Y el concepto **ceniza** transferido al color:

"Y la fiebre me conocieron
en la cabeza de **ceniza".**
(*Recados.* Tala 164)

o en expresión de tristeza:

"Yo sé, cuando amanece,
cual va a regirme el día
si el color de llama
o el color de **ceniza".**
(*Recados.* Tala 164)

o referida a la Naturaleza:

"La selva **hecha cenizas** retoñará cien [veces".
(*Poema del hijo.* Des. 105)

o determinando el tiempo:

"Ahora tengo treinta años, y mis sienes [jaspea
la **ceniza** precoz de la **muerte".**
(*Poema del hijo.* Des. 103)

o en ambiente de sueño ingrávido:

"Llueve tan **ceniza nubada**
que la carne es su propio sayal".
(*Noct. de los tejedores.* Tala 20).

"La hoguera es alta como el trance, y [arde
sin **humo** y sin **ceniza".**
(*Campeón finlandés.* Lagar 22).

Pavesa.—La expresión **pavesa,** "partícula que salta de una materia inflamada para convertirse en ceniza". Se usa de preferencia en *Lagar,* en vez del símbolo anteriormente analizado. Aquí Gabriela prefiere el dinamismo inquieto de la **pavesa** a la gris quietud de la **ceniza:**

"Se me cayó a la mano
en **pavesa** acabada . . . ".
(*La otra.* Lagar 10).

"El color se escapó de mis ropas;
el blanco, el azul, se huyeron
y me encontré en la mañana
vuelta un pino de **pavesas**".
(*Luto*. Lagar 44)

en donde resulta ilícita la visión de la hoguera. Pero las **pavesas** significan también para Gabriela **muerte** y **olvido:**

"Y cuando en sus **pavesas** él moría."
(*Noche de San Juan*. Lagar 52).
"Cae en **pavesas la memoria**
y comienza un futuro diurno".
(*La Fer*. Lagar 71)

y en coordinación a **ceniza, pavesa** nos brinda nuestra poetisa las visiones de **hoguera, brasas, abrasar, llamear, arder, quemar, encender,** etc.

"Corro echando a la **hoguera** cuanto es [mío".
(*La Fer*. Lagar 72).

"La **hoguera** es alta como el trance
mientras suena el infierno de los tan- [ques".
(*Campeón finlandés*. Lag. 22).

"El fuego rojo, el azul,
el amor llamado **hoguera**".
(*Ceiba seca*. Lagar 110).

"Y nosotros tampoco lloramos **atizando**
el ruedo y los cogollos de **tu hoguera**".
(*Camp. finlandés*. Lagar 22).

Y los siguientes versos dignos de mención:

"Tuve la estrella viva en mi regazo
y entera **ardí** como un tendido ocaso".
(*La memoria divina*. Tala 34).

La imagen ígnea referida a su persona se repite con incesante frecuencia:

"Algún día ha de venir
el Dios verdadero
a su hija robada, mofa
de hombre pregonero.
Me soplará entre la boca
beso que le espero
miaja o resina **ardiendo**
por la que me muero".
(*La ley del tesoro*. Tala 36).

En *Estrella de Navidad,* transfiere esta misma visión incandescente, que la obsesiona, a la tierna infancia de una niña:

"La niña que va corriendo
atrapó y lleva una estrella.
Ya se le **queman** las manos,
.....
No se le **queman** las manos
ni se le rompe la estrella
aunque **ardan** desde la cara
brazos, pecho, cabellera.
Llamea hasta la cintura
la gritan y no la suelta,
manotea **sancochada**
pero no suelta la estrella,
No fué que cayó, no fué,
era que quedó sin ella
y es que ya corre sin cuerpo,
irocada y vuelta centella.
Como que el camino **enciende**
y nos **arden** las trenzas
y todos la recibimos
porque **arde** toda la tierra."
(*Lagar* 143).

En esta composición está implícita la glorificación al fuego. En virtud del proceso de incineración Gabriela nos suministra por grados un encadenamiento de vívidas imágenes térmico-visuales hasta la conversión de la niña en centella. Y al referirse de nuevo a sí misma hace prodigalidad de candentes, llameantes y abrasadoras imágenes: en la otra, simbólica composición que le sirve de prólogo a su obra *Lagar:*

"Una en mí maté
yo no la amaba.
Era la flor **llameando**
del cactus de montaña;
era aridez y fuego;
nunca se refrescaba.
Donde hacía su siesta
las hierbas se enroscaban
de aliento de su boca
y **brasa** de su cara
.....
Sosegó el aletazo,
se dobló, lacia,
y me cayó a la mano
su **pavesa** apagada.
.....
Cruzando yo les digo:
—Buscad por las quebradas
y haced con las arcillas
otra águila **abrasada**".
(*La otra*. Lagar 10).

Elocuentes versos. Valiente y sincera confesión que pone en evidencia los ardores de un temperamento pasional y cuya rica potencialidad logra ella sublimar, admirablemente, en inmortales obras de arte.

Y eleva este tipo de imágenes hasta la zona celeste:

Y hay como un desasosiego,
como un siseo que corre
desde el **hervor** del zodíaco
a las hierbas erizadas".
(*La fugitiva*. Lagar 74).

Y en el alborozo de la inmortalidad:

"Decid cuando me tengáis en las manos, en verso hermoso y **crepitaré** de placer entre vuestros dedos".
(*A los niños*. Des. 150).

En *Amapola de California*, campean las visiones ígneas en ropajes diferentes:

"Californiana **ardentía**
aguda como **llamada**
con cuatro **soplos de fuegos**
.....
con las cuatro **lenguas vivas**
y la **abrasada** garganta"
.....

Y al final de la misma poesía; una imagen supraterrena:

"Pobre gloria tuya y mía
(pobre mi alma, pobre tu alma)
arder sin **atizadura**
e igual que acicateadas,
en una orilla del mundo,
caídas de nuestra **llama**".
(*Lagar* 93 y 94).

En *Fervorosa*, anotamos exactamente el mismo fenómeno lingüístico; poema que constituye en sí una glorificación al fuego:

"En todos los lugares he encendido
con mi brazo y con mi aliento el **viejo [fuego;**
en toda tierra me vieron velando
el faisán que cayó desde los cielos
y tengo ciencia de hacer la nidada
de las **brasas** juntando sus polluelos".

Gráfica y cromática figura expresiva en que la poetisa comunica al **faisán rojo** y a sus polluelos la materia ígnea de su **llameante** aliento. Y la alegoría prosigue a través de **chispas**, de **chisporroteo**, de **cerrada columna** de **humo**, de **rojez** de **cardumen**, de **pavesas**, de **antorchas**, de **jadeada antorcha que va despertando majadas y oteros**, de **valle ardiendo**, de **torcidas salamandras**, de ver **volando albatrós bermejo**. Fantasmagórico alboroto incandescente que se arremansa frente al misterio insondable de la Eternidad:

"He de volver a mi **hornaza** dejando
caer en su regazo el santo préstamo.
Padre, madre y hermana adelantados,
y mi Dios vivo que guarda a mis muer- [tos:
corriendo voy por la canal abierta
de vuestra **Santa Maratón de fuego.**"

En estos últimos poemas está implícito el pensamiento de la poetisa; por un lado el fuego como elemento destructor y de desintegración; por otro, sublimación de la materia ígnea en el elemento de jerarquía superior, v. gr. una centella o un río incandescente que nos conduce a la otra ribera: al país del silencio y del olvido eterno: "**quemar** las cañas del **tiempo** y seguir la Eternidad [6]. Visión cosmogónica que la aproxima al pensamiento de Anaximandro.

Sal.—Es otro símbolo persistente a través de la creación poética de la Mistral le asigna significación diferente:

De amargura:

"en tu abierto manto no cabe
la **salmuera** que yo bebí".
(*La Virgen de Colina*. Des. 25).

"y me clavó como un dejo
la **salmuera** en tu garganta."
(*Dios lo quiere*. Des. 85).

"Con la **sal** en la garganta
voy cantándome al perderme".
(*Gracias en el mar*. Tala 139).

"Me **salaba** los lagrimales
y los caminos de mis venas".
(*Sal*. Tala 67).

De belleza frescura solaz:

"La **sal** cogida en la duna
gaviota viva de ala fresca".
(*Ibid*. 66).

"su estrella **ensalmuerada**".
(*Cajita de pasas*. Lagar 30).

"y sus espejos de **salmuera**".
(*Sal*. Lagar 67).

"En las nubes contó diez hijos
y en los **salares** su reinar".
(*Todas iban a ser reinas*. Tala 108).

Tibieza de hogar, sustancia vital:

"Pero la Santa de la **sal**,
que nos conforta y nos penetra".
(*Sal*. Tala 66).

"De la mesa viene a mi pecho
de mi cuarto a la despensa".
(*Ibid.*).

"encuentre **sales** y harina".
(*Canción de la Muerte*. Ter. 50).

Desintegración, destrucción:

"con el liquen quemado de sus **sales**".
(*Derrota*. Tala 19).

[6] *Patria*. Lagar, 173.

"No está danzando al vuelo de alba-
[troses
salpicados de **sal** y juegos de olas."
(*La bail.* Lagar 62).

"Espolvoreen **sal** donde siembre".
(*La granjera.* Lagar 75).

Olvido, muerte:

"de vientos, de **sal** de arenas
se vuelva demente."
(*Canción de la Muerte.* Ter. 50).

"Pero tal yo nada escuche
de haber parado en **sal** y olvido".
(*Piadosa.* Lagar 86).

"viejo **salobre** y **salino**".
(*Ibid.*).

"Todo hallarás igual en esta gruta
nunca lavada de **salmuera** acérrima".
(*Rec. terrestre.* Lagar 184).

"y el puñado de **sal** y yo
las dos llorando, las dos cautivas
atravesamos por la **puerta**...
(*Sal.* Tala 67).

Puerta es para la escritora, símbolo de umbral de Eternidad y que encontramos de preferencia repetido en *Lagar.* En la poesía *Canción de los que buscan olvidar,* Gabriela implora al mar:

"Lávalo mar con **sal** eterna
. . . . . .
En la proa poderosa
mi corazón he clavado.
Mírate barca que llevas
el vértice ensangrentado.
Lávalo, mar, con **sal** tremenda".
(*Des.* 109 y 110).

Los epítetos **eterna** y **tremenda** referidos a **sal** le asignan a este término —que significa a la vez substancia y elemento vital— un contenido totalmente antitético: destrucción, muerte y olvido eterno. Los epítetos reforzativos aplicados al hombre del faro en *Piadosa* (Lagar 86) "viejo **salobre** y **salino** no constituyen una mera repetición de sonidos eufónicos, sino la acentuación, el remache conceptual en esta segunda acepción del vocablo.

Albatrós, es también para Gabriela otro recurso expresivo de desintegración, porque aparece en su poesía en asociación de coexistencia con el símbolo **muerte** y **destrucción,** sin duda alguna por la característica peculiar de insaciable voracidad de esta ave marina:

"No está danzando el vuelo de **alba-**
[troses
salpicados de sal y juegos de olas".
(*Bailarina.* Lagar 62).

Concepto que en este caso refuerza con **sal,** símbolo desintegrador.

Oigámosla en *Muerte del mar:*

"Se murió el mar una noche,
de una orilla a otra orilla;
. . . . . .
igual que **albatrós** beodo
y que la alimaña huída".
. . . . . .
"Y la niebla, manoseando
plumazones consumidas
y tanteando **albatrós muerto,**
rondaba con la antígona".
(*Lagar* 99 y 100).

Magnífica pieza de antología —dedicada a Doris Dana, su secretaria y amiga— y en la que la artista evidencia una vez más las raíces telúricas de su creación poética. Sin duda alguna el mar con sus insondables misterios fué para esta genial mujer —como para Valery— un perenne e inquietante estímulo de inspiración. De ahí su bien logrado intento de penetrar a través de estos versos, en el prodigioso espíritu del mar.

También el **albatrós** es para la poetisa símbolo de eternidad:

"Traje la llama desde la otra orilla,
de donde vine y adonde me vuelvo.
Allá nadie la atiza y ella crece
y va volando en **albatrós bermejo.**"
(*Fervorosa.* Lagar 72).

Porque Gabriela, instintivamente, en sus potentes vuelos inspiradores, se identifica con la imponente ave marina, como el poeta Baudelaire:

"Le poète est semblable au prince de
[nuées
Qui hante la tempête est se rit de l'ar-
[cher:
Exilé sur le sol au milieu des nuées,
Ses ailes de géant l'empechent de mar-
[cher".
(*L'albatros* . . . [7].

Sangre, símbolo que persiste a través de toda la creación literaria de la poetisa. Irrumpe con fuerza expresiva en *Desolación;* torrente que se arremansa

[7] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (La Litterature Francaise Contemporaine. Paris, Brausnschrg. 1929.

en *Ternura,* en expresiones ponderadas, como en sordina que se disfraza en *Tala* para adquirir de nuevo su intensidad emocional y quietismo panteísta en *Lagar:*

"Pongo mi corazón a que reciba
la **sangre** inmensa de la primavera."
(*Poda del almendro.* Lagar 113).

Oigámosla en *Cima:*

"La hora de la tarde, la que pone
su **sangre** en las montañas."
(*Cima.* Des. 122).

"Seré yo la que baño la cumbre
la cumbre de **escarlata".**
(*Ibid.*).

"Hay algún corazón en donde noja
la tarde aquella cima ensangrentada."
(*Ibid.*).

Imagen esta última de gran fuerza expresiva. Y luego la poetisa nos confiesa en tono de confidencia:

"Llevo a mi corazón la mano, y siento
que mi costado mana".
(*Ibid.*).

Y en la *Montaña de noche,* a través de la gráfica personificación:

"Que la tarde quebró un vaso de **san-**
[gre
sobre el ocaso...".
(*Des.* 121).

Imagen del crepúsculo **sangriento** que refuerza muy a menudo con la cálida coloración del rojo vivo:

"Pero mira a lo hondo que se enciende
de **rojez** la montaña".
(*Cima.* Des. 122).

Su tono se hace de nuevo subjetivo:

"hiciste mi alma cual la zarpa dura
y la empapaste de tu **sangrienta venda"**
(*Ixtlazihuatl.* Des. 126).

"No remuevas ansiosamente **mi sangre:**
mis venas se vertieron como lagares."
(*Al esposo.* Des. 139).

Y al término de la obra, a manera de explicación:

"En estos cien poemas **queda sangrando**
un pasado **doloroso,** en el cual la canción **se ensangrentó** para aliviarme".
(*Voto.* Des. 190)

"Como un hijo, con **cuajo** de mi **sangre**
se sustenta él..."
y un hijo no bebió más **sangre** en seno
de una mujer."
(*Ibid.*)

refiriéndose **al verso,** en el torturador trance de la creación artística y nos confiesa, Gabriela, a través de su obra *Desolación* que con sangre escribió sus versos, y con **sangre** alivió su atormentado corazón.

Examinemos este símbolo en la obra *Ternura;* a través especialmente de *La canción de la sangre:*

"Duerme mi **sangre** única
.....
duerme así, con tus sabores
de leche y de **sangre**
.....
volteando en mi pecho
granadas de **sangre**
.....
durmiendo así tan completo
de leche y de **sangre**
.....
Cristal dando unos trasluces
de luces, y **sangre;**
fanal que alumbra y me alumbra
con mi propia **sangre**
.....
estandarte en que se para
y cae mi **sangre;**
.....
Juega con la duna, echa
sombra y es mi **sangre.**
En la noche, si me pierde
lo trae mi **sangre.**
Y en la noche, si lo pierdo
lo hallo por su **sangre."**
(*Ternura,* 45 y 46).

Y en *La Madre Granada,* cuento poético para los niños de Chile y América, aludiendo a la encarnada fruta:

"Parecía **ensangrentada"**
(*Ternura,* p. 148)

Como podemos observar **sangre** es en *Ternura,* objetivación de una imagen para la mente infantil del niño; elemento nutricio trocado en leche y en fusión de sabores de **leche** y **sangre;** en cristal traslúcido; en sueño reparador, en luces y trasluces; en fanal que la alumbra y alumbra; en sombra protectora, para el hijo que juega en las cálidas dunas; en hierro imantado en recíproca atracción de madre e hijo. **Sangre** es aquí implicación de sentimiento maternal; de protección; de ternura.

Observemos este símbolo lingüístico en la obra *Tala:*

"tu pulpa de **sangre** no reciben".
(Noct. Desd. Tala 25).

"Como una **vena** abierta
desde las solfateras".
(Cabalgata. Tala 44).

"**La sangre** batida de angustia y de
[miedo".
(La copa. Tala 39).

Evita la palabra o insinúa su símbolo a través del color:

"Bien le quise el tremendo destino
"Pero no merecí su **rojez".**
(Noct. de la derrota. Tala 17).

O del ardor de sonrojo de mejillas:

"color tuétano y **ardentía".**
(Día. Tala 115).

O ligeramente sugerido:

"y las puntadas de las heridas".
(Ibid.).

"Danza de la gente roja
"fiebre de panamería".
(Tam. panameño. Tala 97).

"Vamos a la **leche roja**
del tambor de la alegría".
(Ibid.).

No obstante la omisión del término **sangre** o de los eufemismos de que se vale la poetisa para su designación, la frecuencia del **rojo** —color íntimamente asociado a él— no disminuye a través de esta obra. Materia que abordaremos al tratar los colores.

Por el contrario de lo que ocurre en *Tala,* en su última obra, *Lagar,* Gabriela no evita el símbolo **sangre,** ni lo disfraza bajo ropaje alguno. Escuchémosla:

"Rojo como el faisán en su vida y su
[muerte
de heridas pespunteado y apurado
górgola viva de tu propia **sangre."**
(Campeón finlandés. Lagar 21).

"Como la Macabea, que da sudor de
[**sangre**
y da de mamar **sangre,** pero no llora
[llanto."
(Ibid.).

"Subes y vas creando tu **sangre**
en el rollo del viento que te enjuga".
(Ibid.)

"gajos moros de mi cuerpo
y **sangre** mía arribada".
(Cajita de pasas. Lagar 31)

"aunque me empuje tu empellón de
[**sangre**
. . . . . .
mientras que por mi **sangre** vaya y
[venga."
(Una palabra. Lagar 53)

"sumió la canturía de mi **sangre"**
. . . . . .
"la **roja** calentura de sus **venas".**
(La bailarina. Lagar 61).

Y en *La muerte del mar,* tema de carácter cósmico:

"De de oirle, y de no verle
lentamente se moría,
y en nuestras mejillas áridas
sangre y ardor se sumían."
(Lagar 101).

Y por último, en función su capacidad creadora con motivos panteístas de la Naturaleza:

"Como creo la estrofa verdadera
en que dejo correr **mi sangre viva**
pongo mi corazón a que reciba
la **sangre inmensa** de la primavera."
(La poda del almendro. Lagar 113).

En resumen: en *Desolación,* **sangre** es símbolo del dolor individual; de la pasión atormentada de la poetisa; símbolo que se le hace insuficiente para la marejada de contenido emocional; de ahí que recurra a fórmulas menos gastadas y de gran fuerza expresiva:

"Un **cuajo** entre la boca, las dos sienes
[vaciadas"
(Interrogaciones. Des. 92).

Visión no menos teñida de sangre, como las que vienen a continuación:

"Y sobre ti yo aspiro las **llagas** de mi
[Padre
en el clavo de ensueño que lo **llagó** me
[muero".
(La cruz de Bistolfi. Des. 14).

"Y en cualquier país las tardes
con sangre serán mis **llagas.**
(Dios lo quiere. Des. 85).

"Mi rostro en que yo cavé
tu rostro como una **llaga".**
(Coplas. Des. 108)

y finalmente:

"**me llagaré** en toda canción".
(Futuro. Des. 24).

En *Ternura,* sangre es sentimiento equilibrado y de valor positivo. En *Lagar,* el símbolo **sangre** es dolor; dolor sublimado en conjunción con las fuerzas de la Naturaleza y de los grandes acontecimientos universales. Es corazón que se **desangra** no en catarsis: en intento estético; corazón que en movimiento de sístoles y diástoles recibe el caudal renovador de las arterias invisibles de la Naturaleza.

Leche, maravillosa transformación de **la sangre** por el proceso biológico de la **maternidad.** En íntimo maridaje con el citado concepto están las formas expresivas de: **leche,** o **néctar, amamantar, henchir,** etc.

"Cristo, hijo de mujer,
Carne que aquí **amamantaron**
. . . . . .
recibe a la que dió **leche**
cantándome con tu salmo.
Y llévala con las otras
espejo que se doblaron
y cañas que se partieron.
en **hijos** sobre los llanos".
(*Locas letanías.* Tala 27).

"Y se **henchieron** de **néctar** los **pechos**
[de mi madre."
(*Poema del hijo II.* Des. 104).

"Huele a mi madre cuando dió su le-
[che".
(*Pan.* Tala 63).

"Leona que era nuestra **madre** y de pie
[nos **amamantaba".**
(*Cordillera.* Tala 84).

"Pero tú me **henchiste** así y me diste esta extrañeza con que muevo entre las cosas".
(*Al esposo.* Des. 139).

Y al seguir imaginando una frustrada maternidad:

"Me pareció que se entreabrían con suavidad de hojas mis entrañas y que a mi seno subía la **honda láctea".**
(*La madre.* Des. 139).

Adjetivo este último muy frecuente en el léxico de la poetisa. Como asimismo los vocablos **cuajar, cuajada, cuajos,** específicos de la **leche** y que la autora transfiere a otros líquidos, especialmente a la **sangre.**

E incluso la poetisa hace de **cuajo** un símbolo que lo proyecta a elementos abstractos a través de la metáfora:

"Y me hace falta este **cuajo**
de frescor y de silencio".
(*Ultimo árbol.* Lagar 187).

Metáfora de formidable valor estilístico por las ricas sugerencias que ella encierra:

Vellón, símbolo de dulzura, ternura, suavidad, blandura. Cualidades que hace extensivas a **Lana** y a **Cordero:**

"**Velloncito** de mi carne
que en mi entraña yo tejí
velloncito friolento
duérmete apegado a mí."
(*Corderito.* Des. 146).

"**Corderito** mío
suavidad callada".
(*Ibid.*).

"Suave vellón de la oveja".
(*Ropitas blancas.* Des. 138).

"El cordero está espesando
el **vellón** que he de tejer".
(*Canción amarga.* Des. 145).

"Serás tú menos rumor
que la seda del **vellón".**
(*Ibid.*).

"la barba en **vellones".**
(Ter. *A. Noel* 143).

"ovejas del **vellón** nevado".
(*Nubes blancas.* Ter. 128)

y para expresar una dulce voz:

"Una **voz de vellones** nos trataba con
[amor".
(*Nubes blancas.* Ternura 128)

un sueño placentero:

"Gracias por el sueño que me dió tu
[casa,
que fué de **vellón de lana** de merino."
(Rec. a *Victoria Ocampo.* Tala 168)

suavidad de movimiento:

"Carnes . . . . . .
en vellón de oro desgajado".
(*Dos himnos.* Tala 81).

imagen que repite en *Sol del Trópico.* Tala 81, y con carácter de imprecisión:

"Pues quiero hallarme bajo un aromo
en desorden de **lana** y como encontra-
[da".
(*Recado.* Tala 153)

y en la figura de elipsis e hipérbaton:

"Tanto tiempo que piso las larvas
que olvidaron **vellones** los pies."
(*Noct. de la consumación.* Tala 15).

(Tanto tiempo que piso las larvas que olvidaron los pies pisar los vellones).

Miel. Hidromiel, significa para la Mistral serenidad, contentamiento, dulzura, esperanza, satisfacción:

"Estoy como si fuera dueño,
de toda tierra y todo ensueño
y toda **miel**".
(*Serenidad.* Des. 112).

"Abren violetas divinas, y el viento,
desprende al valle un aliento de **miel**".
(*Palabras serenas.* Des. 113)

Dulzura en la voz en

"Su acento como un hilo de **miel**".
(*Motiv. de la Pasión.* Des. 171)

aroma:

"Desprende del valle un aliento de
[**miel**".
(*Palabras serenas.* Des. 113)

nostalgia:

"Por si pones al comer
plato mío, **miel**, naranjas".
(*Gracias en el mar.* Tala 139)

en admirables figuras de antítesis:

"**miel** de avispa que pasa a **hidromiel**".
(*Nocturno de la derrota.* Tala 19)

"en mesa dura y vaso sordo
bebí **hidromieles** que eran lánguidos".
(*Dos himnos.* Tala 80).

expresando plenitud:

"pesa en el pecho la **miel**".
(*La dichosa.* Lagar 68).

"Dulce ser en su **río de mieles** cauda-
[loso".
La maestra rural. Des. 40).

por su calidad de dulce:

"Los pomares se hacen **miel**".
(*Canción amarga.* Des. 145).

"enjutas, pero **enmieladas**".
(*Cajita de pasas.* Lagar, 31)

por el color:

"color de **miel** derramadas".
(*Amapolas de Calif.* Lagar 93)

y en *Ternura* nos expresa:

"río-**miel**".
(*Niño rico* 38)

y

"lo voceo como agua o **miel**".
(*La madre niña.* 80)

como elemento apetecible para la infancia.

Hiel.—Por contraste, con el símbolo anterior, **hiel** es amargura, dolor:

"Oh creyendo haber dado tanto
ver que un vaso de **hieles** di".
(*La Virgen de Colina.* Des. 25).

Su poema *Gotas de hiel* de Desolación (31) rezuma mansa amargura. Pero en páginas posteriores nos expresa:

"Mudemos ya por el verso sonriente
aquel listado de sangre con **hiel**".
Palabras serenas. 113).

En sus *Nocturnos* de Tala para reforzar la nota pesimista:

"Tú me enseñaste este modo
de estirarte mi esponja con **hiel**".
(*Noct. a la consumación* 14)

"con genciana quemada en su **hiel**".
(*Noct. a la derrota.* 19)

o bien negando el elemento para expresar bondad de alma:

"de labios y pechos sin **hiel**".
(*Tierra chilena.* Ter. 59)

y refiriéndose al alma:

otra de "**hieles** lavada".
(*Doña Venenos.* Lagar 32).

Cobra, tiene también para Gabriela significación negativa. Mencionaré sólo algunos:

"y baila así mordida de **serpientes**".
(*La bailarina.* Lagar 62)

"se alzó a coger el vestido de cobra".
(*Muj. del prisionero.* Lagar 79).

Para expresar la eternidad del mal:

"se estira en una **cobra**
que el Dios Santo no quiebra".
(*La huella.* Lagar 24).

"Tuerce y tuerce contra el cielo
veinte **cobras** verdaderas."
(*Ronda de la ceib. ecuat.* Ter. 69).

Paloma, es a la inversa de contenido positivo:

"Y entre ellas cruzan revoloteando
locas **palomas** pardi-jaspeadas".
(*Rec. para Las Antillas.* Tala 159).

"y otra vez caen y vuelan sesgueando
palomas rojas y amoratadas".
(*Ibid.*).

El poema *Palomas* de Tala de saludable optimismo consigna expresiones como:

"entonces canta y reverbera
mi cuerpo lleno de **palomas"**
. . . . . .
"No sé las voces que me llaman
ni la siesta que me sofoca:
Epifanía de mi falda,
Paloma Paloma."
(Pág. 147).

En estos últimos dos versos de maravillosa concisión gracianista, al colocar en función ambos términos: **Epifanía** y **paloma** sugiere un completo fondo vivencial: fiesta del espíritu, paz, serenidad, vida eterna, teñido con un matiz hierático.

Rosa, Rosal, sintetiza gracia, belleza, donosura, riqueza de sentimientos, poesía, amor, fina sensibilidad, y también pasión erótica. Oigamos primeramente las dos apretadas estrofas de su poesía *La rosa:*

"La riqueza del centro de la **rosa**
es la riqueza de tu corazón.
Desátala como ella:
su ceñidura es toda su aflicción.
Desátala en un canto
o en un tremendo amor.
No defiendas la **rosa:**
te quemaría con el resplandor."
(*La rosa.* Tala 48).

y en los versos siguientes:

"Sube por ti hecha gracia la mañana
pétalo a pétalo abre como **rosa.**
(*Ixtlazihualt.* Des. 126).

"Miraste la ardiente
rosa carmesí."
(*Me tuviste.* Des. 144).

"Recógeme y amasa conmigo
una ancha copa para las **rosas**
de esta primavera."
(*El polvo de la madre.* Des. 148).

"Luego iré espolvoreando tierra y pol-
[vo de **rosas".**
(*Son. de la muerte I.* Des. 91).

Expresa también frescura, primera, juventud:

"era una **rosa** viviente de pétalo recién
[abierto".
(*La enemiga.* Des. 151)

"esta era una **rosa** llena de rocío
. . . . . .
rosas entre **rosas**
Esta era una **rosa** llena de rocío".
(*Rocío.* Des. 142).

"Y en las carnudas
rosas rosas
casi consiguen sonreir."
(*Canción de las muchachas muertas.* Tala 127)

o felicidad:

"agua— **rosa**
en las pardas grietas
enciende **rosales**
de rojas piruetas.
(*Un niño rico.* Ter. 38).

. . . . . .
haz que por la vida
derrames **rosas".**
"**Rosas** de alegría
rosas de perdón
rosas de cariño."
(*Doña Primavera.* Ter. 139)

o de vida:

"Se detuvo la barca **rosa**
de su vivir."
(*Son. de la muerte III.* Des. 92)

o hipersensibilidad:

"Oigo los nudos del **rosal**
la savia empuja subiendo a la **rosa".**
(*La medianoche.* Tala 40).

"Estoy débil, tan débil, que el olor de
[las **rosas**
me hizo desvanecer."
(*Sensitiva.* Des. 136)

serenidad en:

"Pongo **rosas** sobre mi vientre".
(*La quietud.* Des. 137)

en oposición de conceptos:

"la una como **rosa**
la otra como **espina**
. . . . . .
"Ay, qué amada es la **rosa**
y qué amante la **espina."**
(*Riqueza.* Tala 38).

"En un **rosal,** zarpado y poderoso,
. . . . . .
Tiene como Roldán, setenta heridas
el **rosal** mío y se las seca el viento".
(*Poda del rosal.* Lagar 112)

belleza mediante el verbo posnominal:

"La montaña tiene tierra **sonrosada".**
(*Pinares.* Des. 123).

No omitamos destacar la sorprendente belleza del cuento infantil *Por qué las rosas tienen espinas* de las páginas finales de Desolación.

Pan.

"Dejaron un **pan** en la mesa
mitad quemado, mitad blanco,
pellizcado encima y abierto
en unos migajones de ampo."
(*Pan.* Tala 63).

Cada vez que la poetisa menciona el substantivo **pan**, hay implícita evocación de la infancia. **Pan sollamado** es el pan tostado en la llama. La poetisa nos habla de un **sollamo** de diez soles, y enjutas, pero enmieladas" [8] término que crea para este elemento evocador.

En *Manos de obrero* compara a éstas implícitamente con el **pan:**

"color de humos o **sollamadas**
con sollamo de salamandra".
(Lagar 129)

"no me le han **sollamaduras**".
(*Encargos.* Ter. 83).

Atendamos a las diferentes imágenes olfativas y visuales sugeridas por el objeto **pan:**

"Huele a mi madre cuando dió su le-
[che,
huele a tres valles por donde he pa-
[sado:
a Aconcagua, a Pátzcuaro, a Elqui,
y a mis entrañas cuando yo canto."
. . . . . .
En mis infancias yo le sabía
forma de sol, de pez o de halo,
y sabía mi mano su miga
y el calor de pichón emplumado...
. . . . . .
La mano tengo de él rebosada
y la mirada puesta en mi mano;
entrego un llanto arrepentido
por el olvido de tantos años,
y la cara se me envejece
o me renace en este hallazgo".
(*Tala* 63 y 64).

Y la acción específica de cortar el pan: **rebanar** la aplica por extensión a contenidos abstractos a fin de objetivar mejor sus conceptos:

"y te **rebanan** la alabanza".
(*Alondras.* Ternura 114)

"que juega a rebanarle la esperanza".
"rebanada de Jerusalem".
(*Caída de Europa.* 19)

[8] *Cajita de pasas.* Lagar 31.

y al referirse a la palabra "cortada de ella, **rebanada** de ella".
(*La Palabra.* Lag. 54)

y en *Reparto,* aplicada la expresión a un miembro vital:

"Otra tómeme los brazos
si es que se los **rebanaron.**
(*Lagar.* 14).

En *Trigo argentino,* no sólo exalta el **pan;** sino además al trigo, a la espiga, a la harina, a la trilla, a los espigadores, al **cogollo desfallecido".** Escuchémosla:

"El **pan** está sobre el campo,
como grandes ropas, hijo,
azorado de abundancia,
de dichoso, sin sentido.
. . . . . .
¡Todos los hombres del llano
en espigas han caído!
En cuanto la espiga dobla
su cogollo desfallecido:
y en cuanto cuaja la harina,
calla, callando, hijo mío,
antes que toque el suelo
y como barro sombrío
y vaya a ser magullado
el cuerpo de Jesucristo,
se levanta a segar
y los brazos santafesinos.
. . . . . .
ahora lo suben en vilo;
y nosotros lo **alzaremos**
así en el pan, así en vilo

(En estos penúltimos versos está patente la imagen de la hostia consagrada).

Trigo y **mies** como determinante del color:

"El **trigo** mejor que **ámbares".**
(*Trigo argentino.* Ternura 114).

"La tierra más rubia de **mies".**
(*Tierra chilena.* Ternura 59).

Expresiones que se repiten a lo largo de toda la obra. Así como el concepto **gavilla:**

"tal como se hienden quemadas **gavi-**
[llas".
(*Al oído de Cristo. Son. III.* Des.).

"...esta **gavilla** reacia y fatigada de
[mi cuerpo".
(*Intima.* Des. 83).

Para Gabriela el símbolo **pan** tiene potente fuerza evocadora de infancia; lo que nos recuerda a Proust, para quien el perfume de las tibias y doradas "madelaines" servidas por su madre desen-

cadenó tal plenitud de asociaciones y evocaciones de su niñez —y con tal tono emocional— que provocó la gestación de la imponderable obra de arte *A la búsqueda del tiempo perdido.*

Oro.—Y próximo al **pan** y al **trigo,** valiosa substancia nutricia, está para la poetisa el símbolo **oro:** al evocar su pueblo natal nos habla de "tierras de **oro**" (Des. 115) "alameda de **oro**" (Des. 32) metáfora que repite en *La sombra:* "llega a las alamedas de **oro**", sigue por las alamedas de **oro**" (Des. 159) que "perdí huertos de **oro** / dulces de vivir" *(País de ausencia.* Tala. 102) "loca de **oro**" *(Flor del aire.* 53) por ansiosa de sol:

En *Paraíso:*

"Lámina tendida de **oro**
y en el **dorado** aplanamiento
dos cuerpos como ovillos de **oro:**
. . . . . .
A la hora del clavo de **oro**
en que el Tiempo quedó al umbral
como los perros vagabundos...
(Lagar 42).

En *El leñador:*

"Le canta el dorso de **oro**"
(Tala 136).

En *Himno al sol:*

"de ti caímos en grumos de **oro**
en vellón de **oro** desgajado
Y a ti entraremos rectamente
según dijeron Incas Magos.
. . . . . .
como el **cardumen** de oro sube".
(Lagar 81).

Concepto que en términos semejantes vuelve a repetir Gabriela al sugerir de nuevo la idea de la Nada:

"En redes **peces de oro** no brincaron".

En concepción panteísta de la naturaleza:

"para mandarte
oro en la ráfaga".
(Gracias en el mar. Tala 141).

Y el repetido concepto:

"Tuve la **estrella viva** en mi regazo".
(La M. divina. Tala 34)

se expresa en *Rec. a las Antillas:*

"en huevos de **oro** le colman la falda".

y

"Ahora duerme en cardumen de **oro**"
del cielo tórrido, junto a las palmas."
(Tala. 160)

y para expresar la vida eterna:

"Y con la eternidad del **bocado de oro**
sobre la lengua sin polvo del mundo".
(Recados. Tala 157).

Oro es para la poetisa toda materia o concepto, susceptible de una alta valoración; oro es el trigo, el pan, el sol llevado en la ráfaga, los huertos de Montegrande; el **oro** se encarama en los parrones elquinos; se desgaja del sol en "grumos de oro" para descender sobre el cardumen de los peces y trocarse en bocado de eternidad.

El aire.—Motivo ingrávido que recrea el alma de la poetisa. Travieso, juguetón, la persigue, la envuelve, la acaricia, y en vano ella trata de asirlo:

"Entro en mi casa de piedra
con los cabellos jadeantes
ebrios, ajenos y duros
del **aire.**
En la almohada revueltos,
no saben apaciguarse,
y es cosa, para dormirme,
de atarles.
. . . . . .
Al amanecer, me duermo
—cuando mis cabellos caen—
como la madre del hijo
rota del **aire...**".
(Tala. El aire. 73).

El aire trocado en viento:

"El maizal canta en el **viento**
verde, verde de esperanza.
. . . . . .
y en el viento ríe entero
con su risa innumerable.
. . . . . .
El maizal gime en el **viento**
para trojes ya maduros;
. . . . . .
y su pobre manto seco
se lo llena de gemidos:
el maizal gime en el **viento**
con su manto desceñido."
(Canción del maizal. Lag. 107)

y ya en las páginas finales de *Lagar:*

"Mi juego de toma y daca
con las nubes y los **vientos**".
(Epílogo. 188).

Y en los umbrales de lo Eterno:

"Pero será por gracia de este día
que en el percal de los **aires** se hace
paro de **viento,** quiebro de marea,
como que quieres permear la tierra,"

y por último:

"Y vuela el aire en guiño de respuesta
un sí-no-es de albricias, un vilano,
y no hay en lo que llega a nuestra carne
tacto ni sacudida que conturben
sino un siseo de labio amoroso
más delgado que silbo: apenas habla"

versos finales de *Lagar* en que a lo telúrico, a lo cósmico insinúa el elemento erótico finamente esbozado: "un siseo de labio amoroso más delgado que silbo", el beso. Elemento propulsor de creación artística que recorre vetas subterráneas, identificándose con lo telúrico, con lo cósmico y sublimado en los más geniales versos de la lengua española.

Agua.—Para la poetisa, símbolo de pureza y evocación nítida de la infancia, de nostalgia: de patria y de afecto maternal:

"Hay países que yo recuerdo
como recuerdo mis infancias.
Son países de mar o río
de pastales, de vegas y **aguas.**
. . . . . .
Quiero volver a tierras niñas
llévenme a un blando país de **aguas**
En grandes pastos envejezca . . .
y haga al río fábula y fábula.
Tengo una **fuente** por mi madre
y en la siesta salgo a buscarla,
y en jamás baje a una peña
en **agua** dulce, aguda y áspera,
me venza y para los alientos
el **agua** acérrima y helada.
Rompa mi vaso y al beberla
me vuelva niña las entrañas.
(*Agua.* Tala. 68).

Oigámosla en *Beber:*

"A la casa de mis niñeces
mi madre me llevaba el **agua.**
Entre un sorbo y el otro sorbo
la veía sobre la jarra.
La cabeza más se subía
y la jarra más se bajaba.
Todavía yo tengo el valle,
tengo mi sed y su mirada.
Será esto la eternidad
que aún estamos como estábamos.
Recuerdo gestos de criatura
y son gestos de darme el agua.
(*Tala.* 104).

Se inicia y termina la poesía con estos últimos versos ya señalados. En la penúltima estrofa es la evocación de la Isla de Puerto Rico, sentimiento de gratitud y de ternura hacia la infancia:

"Rompió una niña por donaire
junto a mi boca un coco de agua,
y yo bebí, como una hija,
agua de madre, **agua** de palma.
Y más dulzura no he bebido
con el cuerpo ni con el alma."
(*Ibid.*).

Y en quieto regocijo:

"El umbral fresco como el agua
. . . . . .
mi sosiego de presa de **agua".**
(*Tala* Rec. 164).

"Yo toco un **agua** silenciosa
parada en pastos friolentos,
que sin un viento tiritaba
en el huerto que era mi huerto.
La miro como la miraba;
me da un extraño pensamiento,
y juego, lenta, con esa agua
como con pez o con misterio".
(*Cosas.* Tala. 109)

y entre las evocaciones de toda índole que le sugiere la presencia del **agua** destacaremos sólo algunas:

"Un río suena siempre cerca
há cuarenta años que lo siento.
Es canturía de mi sangre
o bien un ritmo que me dieron.
O el río Elqui de mi infancia
que me repecho y me vadeo.
Nunca lo pierdo; pecho a pecho
como a dos niños nos tenemos."
(*Cosas.* Tala 110).

Y de nuevo la reviviscencia de la imagen de la madre en *La cascada en sequedal:*

"Y un río que suena
no sé dónde, de **aguas,**
que me viene al pecho
y que es de cascada.
. . . . . .
Me paro y escucho
sin ir a buscarla:
¡agua, madre mía,
e hija mía, **el agua!"**
¡Yo la quiero ver
y no puedo, de ansia,
y sigue cayendo,
l'agua palmoteada!"
(*Tala.* 70-71).

Hemos observado a través del somero análisis de este elemento símbolo, en su poesía: el agua —materia primigenia— cómo mueve las fibras íntimas de su

emotividad y desencadena el retorno de nítidas imágenes de la infancia teñidas de un vivo sentimiento de nostalgia hacia los seres y las cosas; como asimismo de un sentimiento de gratitud:

"Recuerdo gestos de criaturas
y son gestos de darme el agua".
(l. c.).

Niebla.—A la inversa de **agua** —que clarifica las imágenes emotivas— **niebla** es uno de los instrumentos de desrealización de que se vale Gabriela:

"Yo la sigo todavía / entre los gajos de
[la **niebla**".
(*Noct. de la consumación.* 15).

"Miro crecer la **niebla** como el agoni-
[zante".
(*Des.* Des. 115).

"Me pasó por el costado / la **niebla** fu-
[gada".
(*Memor. de la gracia.* Lag. 144).

Y en *Tala,* se repite con mayor frecuencia este elemento desrealizador:

"gajos de **niebla**".
(*Flor del aire.* 55)

"devanándome en tu **niebla**".
"Guedejas de **nieblas**".
(*País de la ausencia.* 102)

y en los versos:

"Desgajada de otra ribera
que resbalé país de hombres
con su hueso de sueño y **niebla**".
(*Fantasma.* Tala, 60).

"Y el fantasma de Viracocha
vaho de **niebla** y **vaho** de habla".
(*Cord.* Tala, 84).

En estos dos últimos versos la desrealización está reforzada por el concepto **vaho,** además del anteriormente anotado.

Neblina lo utiliza Gabriela para la determinación de un color:

"Color de alga muerta
color de **neblí**".
(**neblí** por **neblina**).
(*País de la ausencia.* Tala, 101).

Mediante este símbolo **niebla, neblina, vaho** —frecuente en su poesía— junto a otros recursos del estilo, sabiamente utilizados, logra darnos la poetisa el efecto de ensoñación ingrávida, característico de su poesía, que se acentúa en *Tala* y culmina en *Lagar* en su expresión máxima.

Huella.—Es también en la poesía de la Mistral un símbolo de desrealizador y despersonalizador que aparece de preferencia en *Lagar* y a veces en consonancia con **niebla:**

"Del hombre fugitivo
sólo tengo la **huella,**
. . . . . .
ni señales ni nombre
ni el país, ni la aldea;
solamente la concha
húmeda de su **huella.**
. . . . . .
la **huella,** Dios mío,
la pintada **huella:**
el grito sin boca
la **huella,** la **huella.**
Su señal la coman
las santas arenas.
Su **huella** tápenla
los perros de **niebla**".
(*La huella.* Lag., 23).

Y por último la **huella** que trasunta a la Eternidad misma:

"Pero la Tierra blanca
se vuelve eterna;
se alarga inacabable
igual que la cadena;
se estira en una cobra
que el Dios Santo no quiebra
¡y sigue hasta el término
del mundo la **huella!**"
(*Ibid.*).

EL SIMBOLISMO DEL COLOR

Con Rubén Darío se acentúa el simbolismo de los colores, recurso de expresión característico del modernismo, a través del cual el poeta exalta o refuerza sus diferentes matices vivenciales, con el predominio de tal o cual elemento cromático; así vemos cómo en Gabriela Mistral encontramos un evidente predominio del rojo y del blanco:

El rojo.—En *Desolación* y *Tala* es por un lado lascivia, pecado, pasión y por otro, dolor, redención, aproximación a Cristo:

"Tendrán un rostro descompuesto, **rojo de lascivia . . .**".
(*Ceras eternas.* Des., 87).

"cárdeno horror".
(Volverlo a ver. Des., 98).

"rojez de infierno".
(Mis libros. Des., 80).

"donde pecaron otras razas
de **pecado rojo** de atridas".
(Agua. Tala, 68)

a Cristo:

"Bien le quise el tremendo destino
pero no merecí su **rojez".**
(Nocturno de la derrota. Tala, 17)

y sigamos a través de *Tala:*

"Tú acarreas ahora sólo flores **rojas"**
. . . . . .
"ni azafranadas, ni bermejas".
(Flor del aire. 52-53).

Y en expresiones antagónicas:

"Y estoy rica de **púrpura**
y de melancolía".
(Riqueza. Tala, 38).

"si el color de **llama**
o el color de **ceniza".**
(Los Angeles. Tala, 41)

y en epítetos:

"a maná **blanco** y peán **rojo".**
(Cordillera. Tala, 82)

al evocar su valle de Elqui:

"que como ofrendas o tributos
arden en **rojo** y azafrán".
(Todas íbamos a ser reinas. Tala, 106)

en:

"palomas **rojas** y amoratadas".
(Rec. Antillas. Tala, 159)

en estados de perturbación mental:

"con la **roja** fe insensata".
(Gracias en el mar. Tala, 146)

concepto que encontramos de nuevo en *Ternura:*

"que asustó su **rojez insensata".**
(La Madre Granada. 149).

En su poesía *Desolación:*

"Y sube de la herida un **purpurino**
musgo como una estrofa **ensangren-**
[tada".
(Des. Des., 116)

en donde queda implícito el concepto **dolor.**

Como recurso impresionista para acentuar los macizos de rojo en su poesía *Cima* y en conjunción con el símbolo sangre:

"Aquella cima ensangrentada
. . . . . .
se enciende . . .
de **rojez** la montaña
la cumbre escarlata".
(Desolación. 12).

En *Ternura,* el **rojo** es por lo general implemento reforzativo de coloración:

"Liebre **rojiza**
viscacha **parda".**
(Arrullo patagón. 46).

"La tierra más roja de viñas".
(Tierra chilena. 59).

En *Ronda de colores:*

"rojo manso y **rojo** bravo
los **rojos** bailan tanto
que se queman en su ardor
Vaya locura
Vaya el **color**
(Ternura. 60).

En el cuento infantil *La Madre Granada,* de *Ternura,* la poetisa agota la gama del **rojo,** y que bien pudo haber titulado: *Sinfonía en rojo:*

"Contaré una historia en mayólica
rojo púrpura y rojo encarnada
. . . . . .
vestidos de **rojo escarlata**
. . . . . .
con pasión de **rojeces,** les puso
la misma casulla encarnada.
Y se fueron los hijos
de la **Empurpurada.**
Un cardenal **rojo**
decía el oficio
miraban los **rojos vitrales**
. . . . . .
como treinta faisanes de **roja**
pechuga asombrada.
. . . . . .
Sonaban en **rojo granate**
que parecía ensangrentada.
. . . . . .
de su millón **rojo** y sencillo
era toda una fiesta **incendiada** (rojo
[llama)
. . . . . .
que asustó su **rojez insensata**
me ha contado su historia que pongo
en **rojo escarlata."**
(Ternura. 146 a 149)

en donde las expresiones: **granada, cardenal, vitrales, faisanes, sangre, incendio,** sirven de reforzativo a la cálida coloración del **rojo,** no obstante la poetisa nos hable de **pasión de rojeces** y de **rojez insensata.**

Significando rubor:

"de confusa estaba **roja".**
(Pino de piñas. Ternura, 152).

En *Lagar* persiste la misma asociación entre **rojo** y **faisán.** Cada vez que menciona al ave, lo hace en función del color:

"rojo como el **faisán** en su vida y su [muerte",
(Campeón finlandés. 21).

Así también son índices del **rojo, albatrós** y **peces:**

"albatrós **bermejo".**
(Fervorosa. 72).

"en redes peces de oro no brincaron
con **rojez** de cardumen tan violento.
(Ibid.).

"la noche abierta a rasgones **bermejos".**
(Ibid.).

"el **faisán** que cayó desde los cielos".
(Ibid.).

Como observamos en *Fervorosa,* la poetisa no escatima el hacer resaltar mediante diferentes símbolos, las gamas del rojo, en consonancia con el ardiente tono emocional de la poesía; porque el **rojo** es también para Gabriela **pasión:** "La **roja calentura** de sus venas" *(La bailarina,* Lagar 62) **"pasión de rojeces".** (l. cit.) e incluso locura: "con la **roja** fe **insensata"** (l. cit.) "que asustó su **rojez insensata".** (l. cit.).

Blanco.—La exaltación del **blanco** predomina de preferencia en *Tala,* en tanto que su designación por **albo** en *Desolación;* en variada significación.

Comencemos con blanco en *Desolación:*

"Ovejas **blancas,** dulces ovejas de ve- [llones
que se inflan como tul".
(Nubes blancas. Des., 49)

por desamparo, soledad:

"El invierno rodará **blanco**
sobre mi triste corazón".
(Futuro. 24)

como forma de emoción:

"y un hombre la vierte
blanco de pasión".
(Elogio de la canción. 36)

por pureza, candor:

"Caperucita es cándida
como los lirios **blancos".**
(Cap. Roja. Des., 63)

o en símbolo equivalente:

"eres pura como la
escarcha que amanece
dormida en los cristales".
(Hablan de ti, 157)

como expresión estética:

"Los párpados **blancos** de sus **neveras".**
(El ruego. 102).

"Y en la llanura **blanca** de horizonte [infinito"
(Desolación 114)

en recogimiento religioso:

"Y he venido a vivir mis días
aquí, bajo de tus pies **blancos".**
(La Virgen de Colina. Des. 25).

Y frente a la muerte:

"Los huesos de los muertos
en paletadas echan su **blancor".**
(Los huesos de los muertos. Des., 108).

"Se pararían mis pulsos de angustia
y me quedaría
blanca y yerta".
(Esperándote. Des., 157).

Analicemos este símbolo en *Tala,* con sus diferentes matices semánticos:

negación de vida:

"Y vendemos la **blanca** memoria
que dejamos tendida al umbral".
(Noct. de los tejedores. Tala, 20)

ausencia:

"Con la mirada enjuta **y blanca".**
(Sal. 66)

soledad:

"Desde su cuenco de **blancura".**
(Ibid.)

"La casa **blanca,** la casa terca
y la enferma que abajo llora".
(Palomas. 147)

refiriéndose a los pies de Cristo:

"Y yo miré los valles
en señales sus pies **blancos".**
(Locas letanías. 27)

"No hay angustia comparable a tus [ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del [eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la [penumbra, etc....
(García Lorca. *Oda al rey Harlem.* Op. cit. p. 115).

Verde.—La gama cromática del **verde** no presenta en la Mistral la frecuencia del **rojo.** Está asociado a sensaciones placenteras, a gratas evocaciones de infancia: a verdes viñedos, a verdes maizales, a verdes valles, y a la verde hondonada de Monte Grande. V. gr.:

"y pasará el otoño sin tocar su **verdor".**
(*La encina.* Des., 42).

"Llévenla al campo **verde** de Aconca- [gua".
(*Rec. para Chile.* Tala, 153).

"Quetzacóaltl, Quetzacóaltl **verde**
de las colas trabadas.
.....
En la luz sólo existen
eternidades **verdes**
Xóchittl va caminando
filos y filos **verdes**
.....
el santo maíz sube
en un ímpetu **verde**
.....
y así tiemblan los pulsos
con el arcángel **verde.**
(*El maíz.* Tala, 87-92).

A través de esta poesía, Gabriela nos comunica el hechizo que ejerce en ella el verde tropical, con su elocuente ímpetu, y que ella denomina: "ímpetu verde".

En *Ronda de colores:*

"**verde** loco
verde danzador
verde trébol
verde oliva
verde limón
cuando los **verdes** se rinden".
(*Ternura.* 60).

"El papagayo **verde** y amarillo
el papagayo **verde** y azafrán
.....
el papagayo **verde** y tornasol".
(*El papagayo.* Ternura, 99).

"El **verde,** el amarillo
el violeta".
(*El arco iris.* Ter., 105).

"Prende sus **verduras".**
(*Doña Primavera.* Ter., 139).

"La diorita sin mirada,
de la joven mar te mandó,
en cien olas **verdes** y altas."
(*Gracias en el mar.* Tala, 139).

El verde nos da la impresión de alegría y plenitud en la poetisa, frente a la contemplación de la naturaleza; de frescura y de regocijo de los sentidos. Por lo menos no aparece asociado a sensaciones dolorosas. A la inversa:

"tu **verde** cruz que es sin sangre".
(*Fugitiva,* Lagar, 73)

o en consonancia con elementos de la naturaleza; en el presente caso con algas marinas:

"**verdes** espaldas huídas".
(*Muerte del mar.* Lagar, 102).

"De ramos **verdea** el mundo
porque está bajando un Pino".
(*Pinos de Navidad.* Lag., 141).

"Todavía vivimos en la gruta
la luz **verde** sesgada de dolo".
(*Rec. terrestre.* Lagar, 184).

En general el **verde** tiene para Gabriela la misma significación que para el poeta Garcilaso: elemento estético en la contemplación del paisaje en consonancia con especiales estados de alma de quietud y serenidad.

Azul.—Tiene siempre para Gabriela el mismo matiz de ensoñación con que la niña de Elqui contemplaba embelesada la **azul** montaña de Monte Grande; la misma de "la cumbre escarlata" en los violentos crepúsculos estivales. No tiene para Gabriela carácter negativo. Al contrario; más bien aparece en función a lo grato a los sentidos y al espíritu, en *Ternura,* hasta tomar un evidente matiz de abstracción en *Lagar:* Así contempla Gabriela:

"sus ojos negri-azulados".
(*El niño mexicano.* Ter., 53).

"el **azul** y verde loco".
(*Ronda de colores.* Ter., 60).

"**azul** mi aliento, **azul** mi falda".
(*Mariposas.* 107).

"salta en aves rojas y **azules".**
(*La casa.* Ter., 120).

"**Azulosos** de frío".
(*Piececitos.* Ter., 125).

"Por qué sois **azules**
rojos y violetas".
(*Promesas a las estrellas.* Ter., 131).

"A los ojitos pícaros y **azules".**
(*A Noel.* Ter., 143).

En la obra *Lagar:*

"el rumor de castores y de martas
y la carrera **azul** de la chinchilla".
(Ciudad de Europa. Lag. 19)

en proceso de desrealización:

"El color se escapó de mis ropas
el blanco, el **azul** se huyeron."
(Luto. Lag., 46).

"Van llegando blanqui-**azulados**
de crepúsculo o de ausencia".
(Los dos. Lag., 49).

"hilos **azules".**
(Ibid.).

"**azul** tendal adormecido".
(Hermanitas. Lag., 127).

"en canteras **azuladas".**
(Manos de obreros. 130).

"dedos **azules".**
(Ronda de aromos. Lag., 157).

"Has caído en las nieves de tu infan-
[cia;
en filos **azulados** y en espejos acérri-
[mos".
(Campeón finlandés. Lag., 21).

"y subiendo y descendiendo
los **azules** meridianos".
(El costado desnudo. Lag., 43)

y en comparaciones:

"Ella **azulada** como los vidrios
parecida al agua quieta".
(Los dos. Lag., 50)

y destacado en fondo blanco:

"Mientras que en ángulo **encalado,**
sin alzar mano, aunque tejía,
María, en **azul** mayólica,
algo en el aire quieto hacía".
(Marta y María. Lag., 77)

en sensaciones placenteras:

"Duermo mi siesta **azuleada**
de un largo vuelo de cigüeñas".
(Palmas de Cuba. Lag., 105)

en oposición cromática:

"Al fuego rojo, al **azul**
al amor llamado hoguera".
(Ceiba seca. Lag., 109).

"El árbol invernal se estampa sobre
el cielo **azul** como el perfil de Erasmo".
(Hijo árbol. Lag., 113).

Azul es clima de ensueño, es el color específico para la percepción sensorial de lo cósmico: el mar, el cielo, las altas montañas, de los confines entre mar y tierra, y por añadidura, de la niebla, de la lejanía. Azulosos de frío los piececitos de los niños. Azul es bondad, santidad, y también eternidad para Gabriela.

"Al mediodía, Padre,
en el **azul** acérrimo,
¡qué íntegro tu pecho
qué redondo tu Reino!"
(Almuerzo al sol. Lag., 134).

Azul es también bonanza de ánimo, serenidad:

"Se anegó de niebla el llano
Se encogió el suspiro **azul**
Se ha posado como mano
sobre el mundo la quietud."
(La noche. Ter., 19).

En repetidas imágenes cromáticas observamos cómo Gabriela sintoniza de preferencia los colores **blanco** y **azul:**

"Y en blancura quieta de nata
y en cuatro muros **azulea."**
(La casa. Ter., 121).

Y la exaltación del **azul** en la poesía *Mariposas* que bien pudo haber titulado *Sinfonía en azul:*

"Mariposas anchas y **azules**
vuelan, hijo, la tierra toda.
Azulea tendido el valle
en una siesta que está loca
de colinas y de palmeras
que van huyendo luminosas.
El Valle que te voy contando
como el cardo **azul** se deshoja,
y en mariposas aventadas
se despoja y no se despoja...
En tanto **azul,** apenas ven
naranjas y piñas las mozas,
. . . . . .
y las gentes al encontrarse
se ven ligeras y **azulosas**
. . . . . .
Parece fábula que cuento
y que de ella arde mi boca;
pero el milagro se repite
donde el aire llaman Colombia.
Cuéntalo y cuéntalo me embriago.
Veo, **azules,** hijo, tus ropas,
azul mi aliento, **azul** mi falda,
y ya no veo más otra cosa..."
(Mariposas. Ter., 106-107).

Cuadro digno de un pintor impresionista en que el **azul** de las mariposas se proyecta una sola mancha azul que se transfiere al valle, a la flor del cardo, a las gentes, a las ropas del hijo, a su propia falda, a su propio aliento. Visión de perspectiva en que hasta la tierra **azulea** envuelta en una niebla azul.

Amarillo.—Es poco frecuente en la obra de la Mistral; prefiere el símbolo oro, sol, azafrán, ámbar, aromos, etc..., para designar el color; así nos habla de "alamedas de oro", "tierra de oro" (l. c.):

"y me busqué las flores densas color
[de **sol** y de **azafranes**".
(*Flor del aire*. Tala, 53).

"Aromos, gajos **dorados**
y el **azafrán** volador".
(*Ronda de colores*. Ter., 60).

"Pero mirándome sonámbula,
me dijo: —sube y acarrea
las **amarillas**, las **amarillas**".
(*Ibid.*).

"Y cortarás las sin color
ni **azafranadas**, ni bermejas".
(*Ibid.*).

"El papagayo verde y **azafrán**
El papagayo verde y **amarillo**".
(*El papagayo*. Ter., 99).

"Silbaste el silbo subterráneo
a la gente color de **ámbar**".
(*Cordillera*. Tala, 85).

"lengua que en tierras de **oro** mi pobre
[madre canta"
(*Des*. Des., 115).

"A esta alameda muriente
he traído mi cansancio
y estoy ya no sé qué tiempo
tendida bajo los álamos,
que van cubriendo mi pecho
de su **oro** divino y tardo".
(*Otoño*. Des., 119).

"El trigo mejor que **ámbares**".
(*Trigo argentino*. Ter., 116).

"Guiños le hace la alameda
con sus dedos **amarillos**".
(*La tierra y la mujer*. Ter., 10).

"a veces soy lechoso
a veces color **miel**".
(*Canción de Taurus*. Ter., 28).

Amarillo es más bien para la poetisa la expresión de lo mustio y lo marchito:

"La Alameda profunda de vejez **ama-**
[rilla".
(*Dios triste*. Des., 32).

"Y he bajado **amarillos** mis párpados".
(*Nocturno*. Des., 89).

Amarillo es para la Mistral la huella del tiempo sobre los seres y las cosas, tal como para Neruda que es color degradado en la visión surrealista de sí mismo.

Violeta, morado. — Está siempre en consonancia con luto, tristeza y estados de depresión:

"Cielos **morados**, avergonzados
de mi derrota".
(*Nocturno de la derrota*. Tala, 19).

"Y el **morado** vértigo
fué lo recogido."
(*Poeta*. Tala, 144).

"Abren **violetas** divinas".
(*Palabras serenas*. Des., 113).

"hasta la tierra **amoratada**".
(*La sombra*. Des., 159).

Para imprimir mayor fuerza expresiva Gabriela prefiere el vocablo **amoratado** por **morado.**

Morado y **violeta** es también en Neruda un símbolo de consonancia con la muerte:

"el río **morado**,
hacia arriba, con las velas hinchadas
[por el sonido de la muerte".
(*Sólo la muerte*. Residencia. Cit. A. Alonso. Op. cit. 87).

"yo creo que en su canto tiene color de
[**violetas húmedas**,
de **violetas** acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde."
(*Ibid.*).

"El simbolismo de los colores es un fenómeno que aparece de antiguo en la poesía... Pero es sólo en la poesía moderna donde aparece el simbolismo de los colores empleado como técnica, especialmente desde Víctor Hugo, quien alcanzó gran originalidad apartándose del uso de los símbolos acostumbrados" [9].

En cuanto al colorido de las imágenes en Gabriela Mistral se encuentran frecuentes puntos de contacto con los escritores modernistas, v. gr.: García Lorca, Neruda, Amado Nervo con su *Lirio cárdeno*. Tendencia que arranca desde Góngora, en la que nos da a escoger entre dos metáforas cromáticas de idéntico o análogo valor evocativo:

"duda el amor
cual más su color sea
o **púrpura nevada**
o **nieve roja**".

[9] Dr. Y. Pino Saavedra. *La poesía de Julio Herrera y Reissig*. Universidad de Chile. Santiago. 1932.

EL EPITETO EN GABRIELA MISTRAL

Los epítetos en Gabriela Mistral constituyen uno de sus tantos aciertos estilísticos. De hecho supone el epíteto que de todas las cualidades de una substancia sólo se retiene una: aquella que impresiona o interesa resaltar. Los más frecuentes en su obra son los epítetos naturales. Así en *Desolación* encontramos:

"parva **abundosa**". (*Somb. inquiet.* 34).
"yermo **abrasador**. (*Ibid.*).
"gajo **volandero**". (*Dios lo quiere.* 83).
"oleaje **vivo**". (*Canción.* 109).
"ruido **turbador**". (*El espino.* 118).
"boca **quemante**". (*Som. inquiet.* 104).
"pecho **vibrado**". (*Ibid.* 34).
"caño **saciador**". (*Ibid.*).
"tierras **clementes**". (*P. del H.* 104).
"sal **eterna**". (*Ibid.*).
"nubes **vaporosas**". (*Ibid.*).
"fuegos **brilladores**". (*La mont.* 120).

En *Tala:*

"la noche **experta**". (*Cabalgata.* 43).
"tórtolas **ardientes**". (*El maíz.* 90).

Los más originales aparecen en *Lagar:*

"espejo **devolvedor**". (*El repart.* 13).
"escarcha **helada**". (*Cost.* Des., 42).
"**densa** noche". (*Ibid.*).
"agraz **acedo**". (*Ibid.*).
"la noche **enceguecida**". (*Ibid.*).
"tuétano **envainado**". (*Cost.* Des., 43).
"umbral **negro**". (*Muj. de prisionero.* 80).
"vertiente **viva**". (*Vertiente.* 115).
"noche **desvalida**". (*Ibid.*).
"**cárdeno** horror". (*Volverlo a ver.* Des., 98).
"**cárdeno** albor". (*Espera inútil.* Des., 94).

Necesitaríamos explicar los siguientes:

"salmuera **acérrima**". (*Rec. terrestre.* 184).

La sensación de lo **salado** es tan intensa que llega a percibirse con el más intenso grado de acidez.

"sal **aguda**". (*Muj. de prisionero.* 80).

La poetisa exagera lo **salado** mediante una sinestesia, en la que se confunden la imagen auditiva con la gustativa.

"**alácrita** mañana". (*Mañana.* Lag., 78).

Término creado por la Mistral para designar: vívida, alegre, despierta, feliz.

Entre los epítetos antitéticos podríamos mencionar:

"**acre** primavera". (*Teresa Prats.* Des., 33).
"racimo **vendimiado**". (*Cost. Des.* Lag., 41).
"hongos **morosos**". (*Ibid.*).
"viejo **salobre y salino**". (*Una piadosa.* Lag., 85)

expresión con que la autora designa al hombre del faro. En este caso tenemos la presencia de dos epítetos reforzando un mismo concepto: el hombre impregnado de la sal marina.

A propósito del adjetivo debemos destacar además en la autora la ubicación de un substantivo entre dos adjetivos:

"**invariable** canción **atribulada**". (*Cima.* Des., 122).

En *Desolación* al referirse al **otoño**, en consonancia con su estado emocional hace uso del epíteto:

"A esta alameda **muriente**
he traído mi cansancio". (*Otoño.* 119).

Lo mismo que al referirse al olvido eterno lo hace mediante el epíteto:

"Lávalo, mar, con la sal **tremenda**". (*La canción de los que buscan olvidar.* Des., 110).

GABRIELA MISTRAL Y LA LENGUA CASTELLANA

En su irrefrenable instinto de expresabilidad Gabriela recurre a procedimientos que introducen la revolución en la lengua castellana. Infiltra en sus venas la savia renovadora de expresiones populares de Chile, de América y de España; actualiza arcaísmos; recurre a la creación de vocablos o a una personal derivación o composición de ellos; se sirve de indigenismos o a la inversa, de cultismos; o bien, como introduciendo una originalidad semántica, emplea el vocablo en la más justa y legítima de las acepciones, v. gr.: "salmuera **acérrima**" (l. c.) o "agua **acérrima**" (*Tala.* 68), ejemplos que pudiéramos considerar como epítetos raros; ya que el uso le asigna a **acérrimo** una muy diferente acepción: "liberal acérrimo" o "acérrimo defensor de los principios". Es extraño cómo nuestra poetisa sin conocer la lengua latina haya recurrido a la primigenia significación del vocablo. En efecto, **acérrima**, superlativo de **acer** (ácido) en sentido recto significa **lo más ácido.** De esta manera, en una u otra forma, procura Gabriela que el concepto se ajuste exactamente a la envoltura exterior de la palabra o a la eufonía del verso. Así por **elevación de ciprés** usa una expresión más dinámica:

alzadura:
"mi **alzadura** de lento ciprés".
(*Noct. de la derrota.* Tala, 117).

atizadura:
"arder sin **atizadura**".
(*Amap. de California.* Tala, 93).

rojez:
"Pero no merecí su **rojez**".
(*Noct. de la derrota.* Tala, 117).

"su **rojez** de infierno".
(*Mis libros.* Des., 80).

azoro:
"cubrir con **azoro**".
"la alameda se quedó del **azoro** como [rasgada".
(*Alondras.* Ter., 114).

"y un **azoro** de mujer".
(*Fugitiva.* Lag., 74).

Crea el neologismo **azoro** por **azoramiento.** En *Fugitiva* le da carácter impresionista al sintagma: "azoro de mujer" tiene más fuerza expresiva que "mujer azorada".

En cambio crea la expresión **liberamiento** por **liberación:**

"Espero el **liberamiento**".
(*Mesa ofendida.* Lag., 48).

ardentía:
"color tuétano y **ardentía**".
(*Día.* Tala, 115).

"californiana **ardentía**".
(*Amap. de California.* Lag., 93).

La tendencia a la formación de substantivos en **ía** es frecuente en ella:

"Las **praderías** y los cerros".
(*Ayudadores.* Lag., 29).

"por la tierra **sembradía**".
(*Bendiciones.* Ter., 92).

"y el frenesí del **malvasía**".
(*Recados.* Tala., 165).

"y en regatos **la mocería**".
(*Ibid.*).

La novedad que introduce en este caso es el cambio de género; se dice "el mocerío".

Pero tal vez el más eufónico de los neologismos es:

alácrito:
"lo sé por el aire
me lo dice **alácrito** y agudo".
(*La ansiosa.* Lag., 59).

"y baila así mordida de serpientes
que **alácritas** y libres le repechan".
(*La bailarina.* Lag., 62).

"viva, **alácrita**, y rica de obras".
(*La mañana.* Lag., 178).

Existe el substantivo **alacridad** por alegría con la significación de alegría, presteza, de donde, sin duda, derivó la poetisa su tan expresivo epíteto que encontramos con tanta frecuencia en *Lagar.*

Otro de los neologismos interesantes es:

lagarteando:
"En sarmientos **lagarteando**".
(*Cajita de pasas.* Lag., 31).

Este vocablo pudiera considerarse como un popularismo. Lleva implícita la comparación: "sarmiento como lagartos".

Entre los cultismos anotaremos:

operoso:
"Dueño de los telares
brazo **operoso**".
(Patrón de los telares. Lag. 149).

Derivado del latín **opera** (obra).

leticia:
"día de **leticia** y danza".
(Caída de Europa. Lag. 20).

Término tomado directamente del latín con el significado de **alegría.**

Podríamos también considerar como neologismos:

hondor:
"El surco está abierto y su suave **hon-[dor".**
(Echa la simiente. Ter., 127).

Tiene predilección Gabriela por los substantivos abstractos terminados en **or.** El anterior lo usa en lugar de **hondura.** Exactamente prefiere **blancor** a **blancura.**

Del verbo **sollamar** (tostar con la llama) deriva los substantivos posverbales: **sollamo** y **sollamadura:**

"con **sollamo** de diez soles".
(Cajita de pasas. Lag., 31).

"no me le hagan **sollamadura".**
(Encargos. Ter., 83).

"pan **sollamado** que partas".
(Bendiciones. Ter. 91).

Entre los popularismos o expresiones populares vamos a consignar los siguientes:

pinturear:
"iba loca de **pintureada".**
(La gracia. Tala, 46).

"bajan al mundo a **pinturearte".**
(Animales. Ter., 108).

memoriosa:
"lo olvide la **memoriosa".**
(Canción de la muerte. Ter., 50).

elquinada:
"**elquinada** novedosa".
(Arrorró elquino. Ter., 24).

uvate:
(dulces o confites hechos de uva):
"pasas, quesos, **uvate".**
(Ibid.).

Podríamos también considerar como popularismo la expresión **prieto** como sinónimo de negro:

"y más **prieta** la noche fija".
(Caída de Europa. Lag., 20).

Lo mismo la expresión **calla callando:**

"calla callando, hijo mío".
(Trigo argentino. Ter. 116).

Entre los arcaísmos citaremos:

Halcón:
"El **Halcón** de **Halconería".**
(Bendiciones. Ter., 92).

Expresión muy frecuente en el *Poema de Mio Cid,* y que la actualiza Antonio Machado.

yantar:
"y si **yantan** en torno
boyadas y boyeros".
(Almuerzo al sol. Lag., 134).

Término frecuente en Cervantes y en los clásicos castellanos.

Entre los arcaísmos consideraremos el empleo del pronombre proclítico como aparece en el *Poema del Cid* y que adopta Rubén Darío en *Motivos del lobo:*

"que se olvidan de **se enderezar".**
(Noct. tejedores. Tala, 21).

"una llaga sin **se estremecer".**
(Noct. de la derrota. Tala, 18).

Aparte de la derivación de substantivos terminados en **ía** —anotados anteriormente como neologismos— debemos hacer resaltar la predisposición de Gabriela a la derivación de substantivos y adjetivos terminados en **dor** con que se designa al agente o persona que ejecuta algo. Ya en latín al sufijo **tor,** del cual deriva **dor,** se le asigna el mismo carácter dinámico que tiene actualmente el sufijo castellano. De ahí que Gabriela lo utilice de preferencia, porque le transmite al verso mayor expresividad. v. gr.: **"veedor** de hombres", "sol **pintador** y **tatuador"** *(Tala.* 77); viento **errador;** árbol **sombreador;** albergue **albergador; bendecidor; llamador,** etc. *(Tala.* 118 - *Lagar.* 35-40).

Entre los americanismos encontramos con frecuencia, especialmente en *Tala,* los términos de **ocote,** (pino) **pino-ocote; ocotillo** (especie de pino mexicano); **ama-**

te (árbol sagrado de los mayas, que simboliza la fraternidad); **milpa** (plantación de maíz) **Quetzacóalt**, etc...

Los verbos compuestos **apear** y **abajar** podrían considerarse como formas populares de la región de Coquimbo:

"Será mi **aligeramiento**
como un **apear** de ramas
que me **abajan** y descargan".
(*Lagar*. 14).

Hay otras formas que pudiéramos considerar como indigenismos:

"**si-es-no es** de este mundo".
(*Niño chiquito*. Ter. 38).

"Un **si-no-es** de albricias" (*Lagar*) es otra expresión usual de México y Centroamérica, proveniente del indígena, que al hablar se columpia entre dos alternativas sin optar por ninguna, lo que revela su carácter de hombre ladino. (Cfr. el lenguaje de Cantinflas).

Además de la creación de palabras por derivación, encontramos en la Mistral marcada tendencia a la composición de términos ya existentes:

"El **agua-rosa**; el **río miel**;
el amate **cobija-pueblo**
la palamera **mata-la-sed**
el **pez-arcángel** del Caribe".
(*El niño-rico*. Ter., 38).

"**En-vano-venido**".
(*Canción quechua*. Ter., 30).

"Resinas de **pino-ocote**
sus ojos **negri-azulados**".
(*Niño mexicano*. Ter., 53).

"**En ropa-escarlata**".
(*La madre Granada*. Ter., 149).

"**boca-minas**".
(*La madre-niña*. Ter., 79).

Esta misma tendencia la encontramos en las demás obras poéticas de Gabriela. Lo que persigue, sin duda, es la concisión del verso; v. gr.:

"Regresa a tu Pachamac
"**en-vano venido**".
(L. c.)

En el segundo verso omite dos palabras sin que el sintagma pierda contenido conceptual; equivale a decir:

"que has venido en vano".

LA IMAGEN EN GABRIELA MISTRAL

Las imágenes en nuestra poetisa están expresadas en forma gráfica y vívida; no hay un límite definido, para su tratamiento, porque aparecen incluídas dentro de la personificación y de la metáfora. Simplemente me limitaré a seleccionar algunas de ellas:

"Defiéndeme del viento
la carne en que rodaron sus palabras".
(*Extasis*. Des., 82).

Magnífico acierto de concisión y sugerencia: teme la poetisa que el viento pueda aventar la carne pulverizada por las palabras.

"La nube negra va cerrando el cielo
y un viento humano hace gemir los [pinos.
La nieve muda está bajando en copos,
.....
y ya apagó los fuegos a pastores".
(*Canciones a Solveig. III*. Des., 129).

Hay en este conjunto de imágenes, mezcla de lo auditivo y lo visual; asimismo en los siguientes versos:

"La tarde quebró un vaso de sangre
sobre el ocaso."
.....
Semeja este fragor de cataratas
un incansable galopar de potros
por la montaña, y otro fragor sube
de los medrosos pechos de nosotros.
Dicen que los pinares de la noche
dejan su éxtasis negro, y a una extraña,
sigilosa señal, su muchedumbre
se mueve tarda sobre la montaña.
La esmaltadura de la nieve adquiere
en la tiniebla un arabesco avieso:
sobre el osario inmenso de la noche,
finge un bordado lívido de huesos!
E invisible avalancha de neveras
desciende, sin llegar al valle inerme."
(*La montaña de noche*. Des. 121).

Imagen olfativa:

"Y llevan los vientos la fragancia
de su costado abierto".
(*Tres árboles*. Des., 117).

Veamos las imágenes en *Ternura:*

"guiños le hace la alameda
con sus dedos amarillos".
(*La tierra y la mujer*. Ter., 10)

auditiva:

"Las campanas se echaron al vuelo;
despertaron todo el vallecillo".
(*La madre Granada*. Ter., 148)

visual-auditiva:

"En el fuente de una cascada,
que caía crinada y dura
y se rompía yerta y blanca".
(*Beber*. Ter., 104)

e imágenes de gracia y concisión perfectas:

"Entre un sorbo y el otro sorbo
la veía sobre la jarra
la cabeza más se subía
y la jarra más se abajaba".
(*Ibid.*)

con sutileza:

"En los pétalos acomodan
su talle y bulto de ceñir
y casi logran que una nube
les preste cuerpo por ardid".
(*Canción de las muchachas muertas*. Tala, 127.)

"Llano y cielo no me ayudan
a acostarla en rojas gredas
con el rocío en su espalda
y el Zodíaco en sus guedejas."
(*Ceiba seca*. Lag., 110).

"El maizal gime en el viento
para trojes ya maduro;
se quemaron sus cabellos
y se abrió su estuche duro.
El maizal gime en el viento
con su manto desceñido
Las mazorcas de maíz
a niñitas se parecen
en las cañas maternales
bien prendidas que se mecen".
(*Canción del maizal*. Lag., 107-108).

"En el fondo de la huerta
mana una vertiente viva
ciega de largos cabellos
y sin espumas herida."
(*Vertiente*. Lag., 115).

"Llamea hasta la cintura
la gritan y no la suelta
manotea sancochada
pero no suelta la estrella".
(*La estrella de Navidad*. Lag., 142).

"Y nosotros tampoco lloramos ati-
[zando
el ruedo y los cogollos de tu hoguera".
(*Campeón finlandés*. Lag., 22).

"rasgando su densa noche
hebra a hebra y gajo a gajo".
(*El cost. des*. Lag., 44).

"la noche abierta a rasgones bermejos".
(*Fervorosa*. Lag., 72).

LA COMPARACION

De lo concreto a lo concreto:

"Y la cruz (Tú te acuerdas, oh Rey de
[los judíos!)
se lleva con blandura, como un gajo de
[rosas".
(*El ruego*. Des. 101).

". . . . . he tocado
de la misma manera que el nardo de su
[frente
todo su corazón dulce y atormentado".
(*Ibid.*).

"me aventó como cobra su piel".
(*Noct. de la derrota*. Tala, 18).

"Como una vena abierta
desde las solfateras
como un repecho de humo
como un despeño de aguas,
pasa, cuando la noche
se rompe en pulpas claras".
(*Cabalgata*. Tala, 44).

"Y el bosque se nos dobla
como avena majada".
(*Ibid.*).

"Y saltan como un hijo
contentas mis extrañas".
(*Ibid.*).

"dos cuerpos como ovillos de oro".
(*Paraíso*. Tala, 42).

"blanco como el cordero".
(*Alameda al sol*. Lag., 133).

"En este segundo cuerpo
de yodo y sal devorado,
que va de Gea hasta Dios
rectamente como el dardo".
(*El cost. desnudo*. Lag., 44).

"Soy como el surtidor abandonado
que muerto sigue oyendo su rumor".
(*El surtidor*. Des., 98).

"Apuñada y negra la vemos
como mujer enfurruñada".
(*Montaña*. Ter., 112).

De lo concreto a lo abstracto y viceversa:

"yo me les doy como alga
a la ola contrita".
(*Dos ángeles*. Tala, 41).

"que corre como el gamo
con la lengua sin jadeo".
(*Ronda del fuego*. Lag., 160).

"la oración que le nace
como un hijo con vagido".
(*La humillada*. Lag., 89).

"Van llegando blanqui-azulados
y sin paso como la niebla".
(*Los dos*. Lag., 49).

"Quedaban dunas fantasmas
más viudas que la ceniza".
(*La muerte del mar*. Lag., 100).

PERSONIFICACION Y VIVIFICACION

Este fenómeno de animismo y de personificación adquiere especial interés en la obra poética de la Mistral. Con frecuencia la encontramos incluída en la metáfora o en la imagen misma. De ahí la dificultad de establecer deslindes precisos entre un fenómeno y otro; examinemos primeramente *Desolación:*

a través del verbo:

"El invierno **rodará** blanco
sobre mi triste corazón"
(Futuro. Des., 24).

"En su río de mieles caudaloso
largamente **abrevaba** sus tigres el do-
[lor".
(La maestra rural. 40).

"Una llama **alcanzó** hasta su costado
y la **lamió,** como el amor mi alma".
(Arbol muerto. 116).

" . . . . . sus raíces
los **buscan** torturadas
tanteando por el césped
con una angustia humana"
"Por qué ha sido fecunda tu carne **so-**
[llozante".
(Poema del hijo. II. 104).

Observemos el mismo fenómeno a través de *Tala:*

"La savia **empuja** subiendo a la rosa".
(.....)
"El cielo agudo **punza**
lo mismo que la daga".
(Cabalgata. Tala, 45).

"y **cayendo** los montes
en **el pecho del alba**
. . . . . .
por **las crestas del alba**
pasa un caliente silbo
la Santa Cabalgata".
(Ibid.).

Constatamos aquí cómo en las metáforas subyacentes **pecho del alba, crestas del alba,** contenidas en estas prosopopeyas refuerzan el carácter de tales.

Por otro lado hay poemas completos de la Mistral que implican en sí una vivificación continuada; por ejemplo, *La muerte niña* [10]:

"Se **envilecieron** las mañanas
torpe se **hizo** el mediodía;
cada sol **aprendió** su ocaso
y cada fuente su sequía,
La pradera **aprendió** el otoño
y la nieve su hipocresía
la bestezuela su cansancio
la carne de hombre su agonía.
Ahora el aliento se **apartaba**
y ahora la sangre se **perdía**
y la canción de las mañanas
como cuerno **se enronquecía".**
(Tala. 51).

"El Quetzalcóat verde
de las colas trabadas
que **lamen** y que **hieren**
(El maíz. Tala, 87).

Y sigue el poema en este mismo tono prosopopéyico:

"a puñados recojo
las pechugas **huyentes**
. . . . . .
hasta que el silbo largo
por los maíces **suene**
de que las cañas rotas
dancen y **desperecen.**
. . . . . .
el santo maíz **sube**
en un ímpetu verde
Hace años que el maíz
no me **canta** en las sienes
ni **corre** por mis ojos
su crimada serpiente".
(El maíz. 90-92).

En *Tamborcito panameño:*

"y más **loco** a cada tumbo
el tambor de la alegría
. . . . . .
Jadeante como pecho
que las sierras **subiría**
(Tala. 97)

y una vez más la insania transferida a las cosas:

"Aire **insensato,** estrellas
hirvientes, río
terco, porfiado buho,
sobre mi hijo".
(Niño chiquito. Ter. 39).

"Le **canta** el dorso de oro
y le **sueñan** las manos".
(Leñador. Tala, 136).

"**anda** el café como un alma vehemente;
en venas **anda** de valle a montaña
y **punza** el sueño de niños oscuros;
hierve en el pan y sosiega en el agua".
(Recado para las Antillas. Tala, 158).

"Y el viento Norte **aguija** sus costados".
(Ansiosas. Lag., 60).

[10] *Vivificación* es el nombre que asigna a esta índole de fenómenos el Dr. Y. Pino Saavedra en su obra *La poesía de Julio Herrera y Reissig.* Universidad de Chile. Stgo. 1932.

"ni la sonrisa de las altas hierbas".
(*La bailarina*. Lag., 61).

ni los altos silos **subían**
ni **rondaba** el hambre los silos".
(*La desasida*. Lag., 63).

"ven **andar** un pino de humo".
(*Luto*. Lag., 46).

"Y mi desvelo la **busca**".
(*La piedra de Parahibuna*. Lag., 98).

En la *Canción del maizal* (Lag. 107-108) aparece una cadena de personificaciones tratadas en este mismo estudio en la parte referente a la **imagen**, porque participan de los caracteres de ambos fenómenos lingüísticos:

"Y al cielo que **bosteza de su hastío**
y al paisaje **sin escalofrío.**
(*Hijo árbol*. Lag., 114).

Y la personificación más expresiva de las hasta aquí anotadas:

"Las **zamarrea** el viento,
las **abre** el calor
las **palmotea** el frío
las **aviva** el calor".
(*Ronda de aromas*. Lag., 157).

Y la siguiente expresión frecuente en la Mistral y que pudiéramos interpretarla como una personificación:

"para hallar **viudos los aires**".
(*Verano*. Ter., 140).

LA SINESTESIA

El fenómeno de la sinestesia no es de hoy. Ha existido siempre en todas las lenguas y en todos los tiempos, en el lenguaje escrito o literario y en el lenguaje oral. Así hablamos de **horas grises**, de **sonidos áureos**, de **voz hueca**, o de **voz áspera**, de **mirada dulce**, etc... La expresión de este fenómeno la encontramos a través de las diferentes literaturas europeas y orientales. En España está presente ya en los poetas del Siglo de Oro, especialmente en Góngora; adquiere relieve durante el Romanticismo; pero su culminación, sin duda alguna, la alcanza con los poetas modernistas. Así Antonio Machado expresa:

"hay ecos de luz en los balcones".
(*Soledades*. XV)

en Valle Inclán:

"En la desolación azul, toda azul de la [tarde
encendían sus rojas llamaradas las cor- [netas
de los cuarteles".
(*Tirano Banderas*)

en Díaz Mirón:

"suspiros de luz musical".
(*Gris de perla*).

En la Mistral aparece una sinestesia semejante a la de Valle Inclán:

"Las campanas se echaban a vuelo
sonaban a rojo y granate".
(*La madre Granada*. Ter., 148).

"Se va mi cara en un óleo sordo".
(*Ausencia*. Tala, 199).

"Aspero canto duro".
(*Niño chiquito*. Ter. 39).

"Siempre dulce al viento".
(*Balada*. Des., 87).

"Resuellos blanquecinos".
(*El establo*. Ter., 35).

"Resuello que se oye".
(*Sueño grande*. Ter., 41).

"En mi pecho tiene armiño
y en mi canto terciopelos".
(*Encantamiento*. Ter., 15).

"Rasgando la densa noche".
(l. c.)

Aquí utiliza la Mistral la sensación táctil de densidad, de espesura, para darnos la impresión visual del color negro oscuro. Exactamente procede en la comparación "como espesa lava" (*Ceras eternas*. Des. 97) en que transfiere una sensación visual a táctil [11].

Abundan en su obra los fenómenos sinestésicos; así nos habla de:

"salvia **dedos azules**".
(*Lagar*. 57).

"**carrera azul** de la chinchilla".
(*Lagar*. 19).

"Me subí a la **ácida montaña**".
(*La flor del aire*. p. 52).

"**aguda sal**".
(l. cit.) (epítetos).

"**acre primavera**".
(l. cit.) (epítetos).

[11] Notas al poema *Ceras eternas* de Gabriela Mistral. Instituto de Filología. 1952. Dr. Rodolfo Oroz.

Y esta otra expresiva figura:

"Hace tanto que **masco tinieblas**
Tantos años que **masco el desierto**".
(Noct. de la consumación. Tala, 14)

en donde se observa una fusión de las sensaciones gustativas y visuales.

"yo he **comido las fábulas**".
(Cabalgata. Tala, 45)

por "he leído o escuchado las fábulas", sinestesia en la que queda sugerida mezcla de sensaciones gustativas con auditivas o visuales.

"**oigo** los nudos del rosal".
(Medianoche. Tala, 40).

"en agua **dulce aguda** y **áspera**".
(Agua. Tala, 69).

A la sensación gustativa se agrega la auditiva de **aguda** y la táctil de **áspera.**

En *Lagar* estimé interesantes los siguientes casos:

"o dé el niño un **grito blanco**".
(El cost. desnudo. Lag. 41).

"por la raya
amoratada de mi largo **grito**".
(Ansiosa. Lag., 59).

Observamos en el caso anterior un fenómeno auditivo expresado en fórmulas visuales. En este otro: **"la roja calentura"** expresa la sensación térmica mediante el color.

En:

"Se derriten las palabras".
(Los dos. Lag., 49)

puede interpretarse también como un fenómeno de sinestesia.

En Neruda encontramos también muy frecuentes sinestesias, especialmente aquellos en que se identifican el sonido y la luz:

"Un sonido de estrellas en las palme-
[ras".
(Estatuto).

"la noche cae sin duda, y su lúgubre
[azul de estandarte en naufragio,
se puebla de planetas de plata enron-
[quecida".
(Barcarola).

En Herrera y Reissig:

"Una música absurda y poseída
con cárdeno sabor de sepultura".
(Los parques abandonados) [12].

La sinestesia, tan socorrida por los escritores impresionistas y poetas simbolistas, tiene por objeto aumentar considerablemente la intensidad expresiva de los elementos lingüísticos de que se dispone. Al expresar Gabriela "un **grito blanco**" imprime a la frase mayor tensión emocional que mediante "un **grito agudo**", pues en el primer giro hay implicación de sensación visual, captando de inmediato la representación del rostro blanco del niño como una manifestación de terror.

A través de los diferentes escritores modernistas observamos que las más frecuentes sinestesias devienen de la conjunción de representaciones audiovisuales, por mezcla de estímulos correspondientes en el campo de la conciencia; lo cual vendría a determinar que no hay fronteras absolutas y perfectamente delimitadas entre las sensaciones auditivas y luminosas. Rubén Darío nos habla de "sinfonía en gris mayor" y con frecuencia se oye la expresión de "sinfonía de colores" en que se aplica a lo cromático una calidad específica del sonido.

LA METAFORA

En cuanto expresión de belleza interesa a la estilística. De ella se vale también el hombre para la objetivación de conceptos, como un medio de aprehender mejor las realidades fenomenológicas del mundo que nos rodea o de nuestro propio mundo interior. Por lo tanto le asignamos un valor de intelección, además de su indiscutible valor estético.

Se caracteriza la Mistral por el grafismo de sus metáforas; comenzaremos primeramente por la objetivación de lo abstracto, que son las más frecuentes:

"En la azotea de mi siesta".
(Palomas. Tala, 147).

"Mi sosiego de presa de agua
y mis gozos de dura mina".
(Recados. Tala, 165)

[12] Dr. Y. Pino Saavedra. *Op. cit.*

"pasa el columpio de luz
pasa el filo de los inviernos".
(*Muro*. Tala, 125).

"El cascabel de la antigua demencia".
(*Fuga*. Tala, 12).

Es frecuente la metáfora con predilección al símbolo **río** y **río vertical**, que también se encuentra a menudo en Neruda:

"ataúdes **subiendo el río vertical** de los [muertos,
el río morado,
hacia arriba, con las velas hinchadas [por el sonido de la muerte".
(*Sólo la muerte*. Residencia. Cit. A. Alonso, Op. c. 87).

"El **río de mi vida** bajando a él fe- [cundo".
(*Poema del hijo*. Des., 103)

para sintetizar bondad:

"Dulce ser ¡En su **río de mieles cau- [daloso".**
(*La maestra rural*. Des., 40).

"Río vertical de gracia".
(*Locas letanías*. Tala, 28).

Mediante el elemento en aposición; raza judía:

"río de amargura".
(*Al pueblo hebreo*. Des., 15).

"en **río de silencio".**
(*Mesa ofendida*. Lag., 48).

"tu **río de vida".**
(*Recado terrestre*. Lag. 184).

Aspiración vertical en que coinciden ambos poetas geniales.

A través de toda la obra constatamos la preferencia de la Mistral por este símbolo heraclitiano: "el río que fluye" con que el filósofo griego sintetiza su filosofía del devenir.

Para sintetizar el dolor:

"blancas lejías de llanto".
en la vaina de un sollozo".
(*Cost. desnudo*. Lag., 43)

para expresar la oscuridad de la noche, es frecuente la metáfora:

"su betún de tinieblas".
(*Recado terrestre*. Lag., 184)

o en manifestación de angustia:

"en aflicción espera,
mirando fija un **cielo de azabache".**
(*Caída de Europa*. Lag. 19).

"en el **filo de tu sueño".**
(*Recado a Blanca*. Lag., 15)

el concepto **muerte**, expresado en forma concretísima:

"en el **ancho lagar de la muerte**
aún no quieres mi pecho oprimir".
(*Nocturno*. Des., 89).

"Tú viste que vinieron a tocar los cris- [tales
de **mi fuente serena".**
(*Tribulación*. Des., 88).

Metáfora con el símbolo **vertical** para expresar o sugerir el concepto muerte:

"Ah! respiro, ay dulce pago,
vertical descendimiento".
(*Reparto*. Lag., 14).

"remos negros que siempre jadean
y que nunca rematan al mar".
(*Noct. de los tejedores*. Tala, 21).

"Ya no más **su vertical**
como un paso adelantado
abandone con su mástil
los duros cielos de estaño".
(*El cost. desnudo*. Lag. 42)

y en la comparación:

"a las **sayas verticales**
de la Muerte se asemejan".
(*Puertas*. Lag., 166).

La objetivación del cansancio:

"el cansancio del **cielo de estaño**
el cansancio del **cielo de añil".**
(*Nocturno*. Des. 89).

Encontramos también frecuentes metáforas que van de lo concreto a lo concreto, como simples reforzativos del concepto o de intención estética:

"El que apegó un hijo al **pecho de azu- [cena".**
(*La mujer fuerte*. Des., 18).

"el **rosario de los cerros".**
(*La fuga*. Tala, 12).

"Las **sienes de nardo", l'habla de la [canción".**
(*La som. inquieta*. Des., 33).

"Su **boca de jazmín".**
(*Canción de Virgo*. Ter., 26).

"El **nardo de tu frente".**
(*El ruego*. Des., 101).

Perdí **huertos de oro**
dulces de vivir".
(País de la ausencia. Des., 102)

por el pelo de choclo:

"ni corre por mis ojos su **crinada ser-**
[piente".
(El maíz. Tala, 92).

"En las viñas de Monte Grande
con su **puro seno candeal"**
"en el **pecho del alba".**
(Cabalgata. Tala, 43).

"los **párpados blancos de sus neveras".**
(El ruego. Des., 102).

"cristal de aguas".
(Coplas. Des., 106).

"resbaló en las olas
la luna de azahar".
(Balada de la estrella. Des., 123).

"la **poma de su corazón".**
(Al oído de Cristo. II Des., 13).

Metáforas en que se determina lo abstracto por lo abstracto:

"no echará al cielo ni su **crencha de**
[astros".
(.....)

"la ola del sueño
la marea del sueño".
(La ola del sueño. Ter., 43).

"guedejas de nieblas
sin dorso y cerviz".
(País de la ausencia. Tala, 102).

"los **perros de niebla".**
(La huella. Lag., 24).

METAFORAS EXPRESADAS GRAMATICALMENTE POR LOCUCIONES EN APOSICION

Son frecuentes en el estilo de la Mistral y tienen todo el valor expresivo de una metáfora:

"Raza judía; carne de dolores
raza judía; río de amargura".
(Al pueblo hebreo. Des., 15).

"Fatigaré tu oído de preces y sollozos
lamiendo, **lebrel tímido,** los bordes de
[tu manto"
(El ruego. Des., 101).

"Jesucristo, carne amante,
juego de ecos, oído alto,
caracol vivo del cielo
.....
Recibe a mi madre, Cristo
dueño de ruta y de tránsito,
nombre que ella va diciendo,
sésamo que irá gritando,
abra nuestra de los cielos,
albatrós no amortajados,
gozo que llaman los valles
Resucitado!, Resucitado".
(Locas letanías. Tala, 28-29).

Exactamente su himno *Sol del trópico* es un feliz encadenamiento de elementos en aposición:

"Sol de los Incas, sol de los Mayas
maduro sol americano,
.....
sol pintador y tatuador
de casta de hombres y de leopardo,
Rafael de las marchas nuestras,
lebrel de oro de nuestros pasos,
.....
Sol de Cuzco, blanco en la puna,
Sol de México, canto dorado,
.....
Sol de los Andes, cifra nuestra
veedor de hombres americanos,
pastor ardiendo de grey ardiendo,
etc..."

A través de nutrida cadena de aposiciones, la poetisa logra comunicar al lector el fervor de admiración con que contempla este elemento mágico de la Naturaleza. Con este mismo tono poético de tensa emoción hilvana su otro himno: *La cordillera,* para lo cual se vale también de este formidable recurso expresivo: las locuciones en aposición.

Oigámosla:

"Cordillera de los Andes,
Madre yacente y Madre que anda,
que de niño nos enloquece
y hace morir cuando nos falta.
.....
Jadeadora del Zodíaco,
sobre la esfera galopada,
corredora de meridianos,
piedra Massepa que no se cansa,
Atalanta que en la carrera
es el camino y es la marcha.
etc...
¡Carne de piedra de la América
halalí de piedras rodadas,
sueño de piedra que soñamos;
piedras del mundo pastoreadas.
etc..."
(Tala, 82-86).

Estos elementos apositivos en función de magníficas figuras de vivificación y personificación son de tal efecto expresivo que a través de su lectura percibimos la fusión de las razas autóctonas de América, la grandeza de lo humano, de lo cósmico, de lo sublime.

Las locuciones apositivas le comunican al estilo de la Mistral una mayor concisión:

"Y no temí a la muerte: **disgregadora [impura".**
(l. cit.).

LA ANTITESIS

Es otro de los recursos estilísticos dignos de mención en Gabriela; y que reflejan su temperamento pasional:

"ni las rosas sangrientas
ni las nieves calladas!"
(Extasis. Des., 82).

"me olvidé de tu silencio
y de tu cárdeno albor".
(Espera inútil. Des., 94).

"bajo unas lunas plácidas o un cárdeno [horror".
(Volverlo a ver. Des., 98).

"cómo tronchar tu llama cálida
y hundir el labio en tu frescor".
(El surtidor. Des., 99).

"Los huesos de los muertos
en paletadas echan su **blancor**
sobre la llama intensa de la vida".
(Los huesos de los muertos. Des., 108).

Su poesía *Riqueza,* de Tala, constituye una serie continuada de antítesis:

"Tengo la dicha fiel
y la dicha perdida:
la una como rosa,
la otra como espina.
De lo que me robaron
no fuí desposeída:
tengo la dicha fiel
y la dicha perdida
y estoy rica de púrpura
y de melancolía.
¡Ay, qué amada es la rosa
y qué amante es la espina!
(Tala. 38).

Analicemos el mismo fenómeno en la poesía *Dos ángeles:*

"el ángel que da el gozo
y el que da la agonía,
y el de las alas tremolantes
y el de las alas fijas.
. . . . . .
si el de color de llama
o el color de ceniza."
. . . . . .

Su poesía *Volverlo a ver,* de tenso clima pasional, hay un encadenamiento de antítesis, dignas de mención:

"Y nunca, nunca más, ni en las noches [llenas
de temblor de astros, ni en alboradas
vírgenes, ...
. . . . . .
en remansos de cielo o en vórtice hervi- [dor,
bajo una luna plácida o en un cárdeno [horror!
(Desolación. 98).

"Retorcido de angustia y de sol".
(El espino. Des., 117).

"¡Se juntaron en una
sus alas enemigas
y anudaron el nudo
de la muerte y la vida!"
(Dos ángeles. Tala, 41).

"Cuando en el cerro yo hacía
fogata y cena dichosa
a comer se me sentaba
en niña de manos rotas".
(La sombra. Tala, 56).

"El secreto maíz
en vaina fresca hierve"
(El maíz. Tala, 90).

"ni país donde devuelva
su piedad de **blanco llama**
(Gracias en el mar. Tala, 140)

y en unión de lo material y lo intangible:

"con su hueso de sueños y nieblas"
"lo terrestre y lo divino".
(Una piadosa. Lag. 86).

LA HIPERBOLE

Obedece a un fuerte contenido emocional de su poesía. Son muy frecuentes. Sólo destacaré algunos:

"Y comprendiendo el monte que de pie- [dra forjaste
llorará por los párpados blancos de sus [neveras".
(El ruego. Des., 102)

"la tarde quebró un vaso de sangre
sobre el ocaso".
(La montaña de la noche. Des., 101).

"Hay algún corazón en donde moja
la tarde aquella cima ensangrentada".
(Cima. Des., 122).

Y para expresar el grado de exaltación pasional:

"Donde hacía la siesta
las hierbas se enroscaban
de aliento de su boca
y brasa de su cara".
(La otra. Lagar, 9).

"si la soltase (la palabra) quema el pas-
[to vivo,
sangra el cordero, hace caer al pájaro".
(*Una palabra.* Lag., 53).

"En todos los lugares he encendido
con mi brazo y mi aliento el viejo fue-
[go".
(*Fervorosa.* Lag., 71).

"Mi vieja antorcha, mi jadeada antor-
[cha,
va despertando majadas y oteros
a nadie ciega y va dejando atrás
la noche abierta a rasgones bermejos".
(*Fervorosa.* Lag., 73).

HIPERBATON

No se observa el uso exagerado de esta figura. Destacaré sólo el siguiente ejemplo:

"Los niños se fueron al campo
la piña de pino a cortar".
(*Ronda de la paz.* Ter., 65).

ALGUNOS ACIERTOS ESTILISTICOS

Con adjetivos reforzativos:

"un viejo salobre y salino"
(l. c.)

refiriéndose al hombre del faro.

De concisión perfecta:

"y las devanadoras / apuran copos".
(*Patrón de telares.* Lag., 144).

De gran fuerza expresiva:

"una noche que quiere eternizarse
para mascar su betún de tinieblas".
(*Recado terrestre.* Lag., 184).

Del más acabado grafismo:

"La negra sirve un café **subterráneo**
denso en el vértigo, **casto** en la nata".

En estos versos los adjetivos son los elementos que concentran la máxima expresabilidad. En la siguiente es la ordenación sintáctica del verso que destaca a la metáfora:

"El que apegó un hijo al pecho de azu-
[cena".
(*Mujer fuerte.* Des., 18).

Y las siguientes imágenes dignas de mención:

"Quedaban dunas-fantasmas
más viudas que las cenizas,
.....
y la niebla manoseando
plumazones consumidas".
(*Muerte del mar.* Lag., 100).

Los versos de la Mistral están cargados de significación, en virtud del grafismo, de la concisión, de la intensidad expresiva, de la originalidad de la forma poética.

TENDENCIA A LA DESREALIZACION

Paralelamente podemos observar en la Mistral dos tendencias bien definidas: por un lado proyecta su imaginación hacia lo cósmico, lo telúrico, lo metafísico en temas o motivos de la naturaleza: el mar, la cordillera, el sol, el aire, etc. Por otro, una marcada tendencia hacia la desrealización o descorporización, para lo cual se vale de interesantes recursos estilísticos que la llevan a la indeterminación de sus imágenes y metáforas hasta darnos la impresión de una atmósfera intangible de vaga, de ingrávida ensoñación. Tendencia que despunta en *Tala* para acentuarse en *Lagar,* aumentando por grados la intensidad de la **niebla** desrealizadora:

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

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

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

Con estas flores **sin color,**
ni blanquecinas, ni bermejas,
hasta mi entrega sobre el límite,
cuando mi Tiempo se disuelva."
(*La flor del aire.* Tala, 54-55).

Observamos en el ejemplo anterior cómo, mediante el uso de gerundios y participios, en función a negaciones y a ex-

presiones indeterminadas v. gr.: "con espaldas y manos aéreas" o "entre los gajos de la niebla" logra Gabriela un magnífico efecto desrealizador que la conduce al tan anhelado límite de la disolución del Tiempo.

Y en los siguientes versos encontramos implícito el concepto de la disgregación de las cosas y la disolución del Tiempo:

"Dame tú el acabar de la encina
en fogón que no deje la hez;
dame tú el acabar del celaje
que ni sol hizo y quiso perder;
dame el fin de la pobre medusa
que la arena consuma su bien".
(Nocturno de la consumación. Tala, 15).

Insiste en este mismo concepto:

"Te espero **sin plazo y sin tiempo**
no tenías noche, neblina, ni aguacero".
(Canto que amabas. Lagar, 123).

En *Nocturno de los tejedores viejos* nos enfrentamos con el mismo fenómeno de desrealización a través de lo innominado:

"Nos callamos las horas y el día
sin querer la faena nombrar,
cual se callan remeros muy pálidos
los tifones, y el boga, el caimán,
porque el nombre no nutra el destino,
y **sin nombre,** se pueda matar."
(Tala. 21).

Y sigue el tono de despersonalización:

"Prodigiosas las dulces espaldas
que se olvidan de se enderezar,
que obedientes cargaron los linos
y obedientes la leña mortal,
porque nunca han sabido de dónde
fueron hechas y a qué volverán.
. . . . . .
Humildad de tejer esta túnica
para un dorso **sin nombre ni faz,**
y el dolor el que escucha en la noche
toda carne de Cristo arribar,
recibir el telar que es de piedra
y la Casa que es de eternidad."
(Ibid.).

Se acentúa la despersonalización de las estrofas finales mediante el uso de infinitivos por formas conjugadas; mediante la indeterminación de hechos ("porque nunca han sabido de dónde fueron hechas y a qué volverán") y por la frecuencia de expresiones privativas y negativas: "para un dorso sin nombre ni faz"; recursos que va esgrimiendo Gabriela con ingénita sabiduría:

"Me lo robaron en día
o en noche bien clara;
soplado me lo aventaron
los genios **sin cara:**
desapareció lo mismo
que como llegara:
tener daga, tener lazo,
por nada contara."
(La ley del tesoro. Tala, 35-36).

En el ejemplo anotado, en los primeros dos versos hay indeterminación de tiempo, en el tercer verso, una oración impersonal; en los cuatro versos finales se acentúa la despersonalización mediante el uso de los infinitivos.

Y de nuevo nos encontramos con la tendencia a lo innominado en:

"¡de ser el cerro soledad entera
y de ser la luz poca y tan sesgada
en un cerro **sin nombre** de la Tierra!"
(Noct. de desc. Tala, 26).

Observemos el fenómeno en *Cabalgata:*

"Soy vieja; amé los héroes
y nunca vi su cara;
. . . . . .
Ahora despierto a un niño
y destapo su cara,
y lo saco desnudo
y la noche delgada,
y lo hondeo en el aire
mientras el río pasa,
porque lo tome y lleve
la vieja Cabalgata"...
(Lagar. 45).

Aquí aparece la despersonalización en los héroes que nunca vió, verso primero y segundo; visión del héroe jamás visto que trata de proyectarlo en un niño indeterminado cuya cara destapa.

Pero en donde adquiere esta tendencia su expresión máxima es en *El fantasma,* a través de una acertada combinación de recursos desrealizadores: indeterminación de tiempo, de circunstancias antagónicas, de negaciones, del empleo de oraciones adversativas y condicionales, de la marcada preferencia en esta composición por los modos subjuntivo y condicional; reduciendo de este modo las acciones verbales a simples conjeturas o posibilidades; y como remache de esta captación descorporizada, la presencia de los términos específicos desrealizadores: **vaho, niebla, huella:** oigámosla:

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

Aquí estoy si acaso me ven,
y lo mismo si no me vieran
queriendo que abra aquel umbral
y me conozca aquella puerta
.....
En país que no es mi país,
en ciudad que ninguno mienta,
junto a casa que no es mi casa,
pero siendo mía una puerta,
.....
A menos que él también olvide
y que tampoco entienda y vea
mi marcha de alga lamentable
que se retuerce contra su puerta
.....
Y de verdad yo soy la Larva
desgajada de otra ribera,
que resbala país de hombres
con su hueso de sueño y niebla;

Que no raya su pobre llano,
y no lo arruga de su huella,
que no echa vaho de jadeo
contra la piedra de una puerta,

¡Que dormida dejó su carne,
como el árabe deja la tienda,
y por la noche sin soslayo,
llegó a caer sobre su puerta!"
(Tala. 58-60).

"Me pasó por el costado
en niebla fugada."
(Memoria de la gracia. Lag., 144).

Y ahora la misma desrealización aplicada a su tan corporizado concepto de muerte: a través del olvido:

"se le olvidó la muerte inolvidable,
como un paisaje, un oficio, una lengua.
Y a la muerte también se le olvidó su [cara,
porque se olvidan las caras **sin cejas".**
(Vieja. Tala, 142).

Símbolo también de descorporización es su poesía *Muro:*

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

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

¡Pero no pasan los alientos,
pero el brazo no va a los brazos
y el pecho al pecho nunca alcanza!"
(Tala, 121).

Muro intangible, sin peso, ni color, surgido de "un poco de aire en el aire". Muro de absoluta permeabilidad para los elementos de la naturaleza: la luz, el frío, el calor, los pájaros, las hojas en las ráfagas, y hasta las sombras. Muro que —ante el ansia secreta de la poetisa— se torna impermeable, impenetrable para el aliento humano, para el brazo amado, para el pecho amado...

Y en *Intima* encontramos la descorporización de elementos en estrecha visión a lo desintegrado, es decir, a la imagen de la muerte:

"Tú no beses mi boca.
Vendrá el instante lleno
de luz menguada, en que estaré **sin la-** [**bios**
sobre un mojado suelo".
(Intima. Des., 82).

El mismo fenómeno anotamos en *Tala:*

Rosalía besó marino
ya desposado con el mar
y al besador de las Guaitecas
se lo comió la tempestad".
(Todas íbamos a ser reinas. 107).

La indeterminación se establece en este caso, mediante la supresión de los artículos, el empleo del participio "desposado" y del substantivo posverbal "besador", a la vez de la gráfica expresión "se lo comió la tempestad" para sugerir el misterio de esa muerte.

Exactamente la poesía *Ausencia* presenta en fina graduación el estrecho paralelismo entre ambas tendencias: la descorporización y la desintegración, conducentes ambas al sentido de la muerte:

"Se va de ti mi cuerpo gota a gota.
se va mi cara un óleo sordo;
se van mis manos en azogue suelto
se van mis pies en dos tiempos de [polvo.

¡Se te va todo, se nos va todo!
Se va mi voz, que te hacía campana
cerrada a cuanto no somos nosotros.
Se van mis gestos que se devanaban,
en lanzaderas, debajo tus ojos."
(Ausencia. Tala, 119).

Y de nuevo el concepto muerte en función a desintegración y a desrealización:

"He aprendido en amor que es terrible
y que corta mi gozo a cercén
he ganado el amor de la nada
apetito de nunca volver,
voluntad de quedar con la tierra
mano a mano y mudez con mudez
despojada de mi propio Padre
rebanada de Jerusalem".
(*Noct. de la consum.* Tala, 16)

y reforzada la indeterminación por el empleo de los infinitivos.

Ahondando más en la materia observamos cómo a las expresiones de **espalda** y **dorso** le asigna Gabriela carácter desrealizador:

"Un dorso, un dorso grave y dulce
remata el sueño que yo sueño
Es al final de mi camino
y me descanso cuando llego.
Es tronco muerto o es de mi padre
el vago dorso ceniciento.
Yo me pregunto, no lo turbo
Me siento junto callo y duermo".
(*Cosas.* Tala, 111).

Dorso, es sin duda alguna para Gabriela, un elemento onírico que encontramos a través de toda su producción poética. Es una obsesión que proyecta en ensoñación artística: motivo de ensueño que espera al término del camino. Es lo largamente anhelado, lo intensamente añorado en su infancia, y que expresa la poetisa en fórmulas de indeterminación para restarle la verdadera significación que para ella tiene: Es tronco muerto o es de mi padre el vago dorso ceniciento" (l. c.). Sea lo que fuere, Gabriela respeta su silencio, su incógnita y su misterio: Yo no pregunto, no lo turbo, me siento junto, callo y duermo" (l. c.). ¡Dorso de su padre! Fijación sin duda de imágenes de la infancia. De infancia abandonada. Por lo tanto, cedamos el paso al psicoanalista en la misión de desentrañar el símbolo onírico...

Mientras, evoquemos con ella la imagen desintegrada de la madre:

"Cae el cuerpo de una madre
roto en hombros y en caderas;
cae en un lienzo vencido
y en una tardas guedejas.

La oyen caer sus hijos
como la duna su arena;
en mil rayas solayadas,
se va y se va por la puerta.
Y nadie pára el estrago
y están nuestras manos quietas,
mientras que bajan sus briznas
en un racimo de abejas.

Descienden abandonados
sus gestos que no sujeta,
y su brazo se relaja,
y su color no se acuerda

Y pronto va a estar **sin nombre**
la madre que aquí se mienta,
y ya no le convendrán
perfil, ni casta, ni tierra."
(*Deshecha.* Tala, 129-130).

Es la visión genérica del tipo **madre.** Madre vencida y desintegrada por la dura vida de sacrificios. En la segunda estrofa nos habla de su partida silenciosa e ignorada. En la tercera, de la impotencia de sus hijos para detener el fatal proceso de la desintegración. Luego, de la total relajación de la muerte; y por último, cubierta con el manto del olvido **sin nombre,** y cuya imagen no se identificará ni con perfil, ni con casta, ni con su tierra. Y todo esto —a través de recursos estilísticos— en un proceso de gradual desrealización.

Observemos cómo el **nombre** es para la Mistral un índice de significación y de identificación. De ahí su bien logrado efecto de descorporización de su fórmula privativa **sin nombre,** tan frecuente en su poesía.

Observamos cómo las diferentes expresiones privativas asignan al verso carácter de impersonalización:

"Del hombre fugitivo
sólo tengo la **huella**
el peso de tu cuerpo
y el viento que lo lleva
ni señales **ni nombre,**
ni el país ni la aldea
solamente la concha
húmeda de su huella;
solamente esta sílaba
que recogió la arena
¡y la tierra —Verónica
que me lo balbucea!

La aldea que no me vió
me verá cruzar **sin rostro,**
y sólo me tendrá el polvo
volador, que no es esposo."
(*La dichosa.* Lag., 70).

Observemos aquí cómo la determinante dentro de esta visión desrealizada nos la da la escritora, con fina sutileza, a través de la metáfora: "solamente la concha húmeda de su huella" y de la imagen delicadamente esbozada: "y sólo me tendrá el polvo volador, que no es esposo".

Encontramos también esta imagen desrealizada en el dístico inicial y final de la poesía *Beber:*

"Recuerdo gestos de criaturas
y son gestos de darme el agua".
(Tala, 104).

El beber el agua como el comer el pan tiene la virtud de desencadenar en Gabriela, tropel de imágenes nostálgicas de infancia; y evoca gestos de criaturas en función con gestos de darle el agua.

Gestos y **rostros** son símbolos que se repiten con frecuencia insistente en las visiones descorporizadas de la poetisa:

Pero tal vez esto sea
¡ay! amor mío, la dádiva
del **Rostro** eterno y sin **gestos,**
y del reino sin contorno!"
(*Aniversario.* Lag., 40).

A través de la negación de factores y caracteres logra también la poetisa este clima de indeterminación:

"ancha pupila **sin párpado".**
(*El reparto.* Lag., 13).

"No sé si podré venir.
.....
No temas si bulto no llevo
tampoco si llego mudada.
Y no llores si no te respondo".
(*Enc. a Blanca.* Lag., 15).

"Ven hermano, ven esta noche
a rezar con tu hermana que no tiene
hijo ni madre ni casta presente".
(*Caída de Europa.* 19).

"El grito **sin boca"**
"un vino **sin bebedor**
(*La huella.* Lag., 24).

y una mujer **sin destino".**
(*Noches de San Juan.* Lag., 52).

"Sin nombre, raza ni credo, desnuda
de todo y de sí misma, da su entrega,"
(*La bailarina.* Lag., 61).

"al oficio **sin Maestro**
a la marcha **sin camino**
y a los hombres **sin las cosas**
y la partida **sin el arribo".**
(*El regreso.* Lag., 137).

La indeterminación se expresa también mediante **como:**

"Así marchamos entre un fin y un co-
[mienzo
y **como** sin edad o **como** en sueño".
(*La que camina.* Lag., 83).

"La una **como** rosa
la otra **como** espina"
(*Riqueza.* Tala, 31).

"**Como** que la ha sembrado
.....
como que se le deshace
.....
como que el camino enciende".
(*Estrellas de Navidad.* Lag., 142-143).

La desrealización se logra también mediante elementos indeterminados:

"Habla con dejo de sus mares bárbaros
con **no sé qué** algas y **no sé qué** arenas;"
(*La extranjera.* Tala, 103).

Y de nuevo con el color indefinido de las algas:

"Color de alga muerta
color de neblí".
(*País de ausencia.* Tala, 101).

Sería inoficioso abundar en más ejemplos de esta naturaleza que son tan frecuentes en la obra poética de la Mistral. Lo que sí debemos hacer resaltar la estrecha interdependencia que hay entre las imágenes desintegradas y las imágenes desrealizadas. Diríase que desintegración y desrealización se proyectan recíprocamente, en función una de la otra. Ahí donde aparece el fenómeno de la desintegración, las imágenes se tornan desrealizadas. Característica no exclusiva de la Mistral, sino susceptible de ser estudiada en otros poetas: Así en García Lorca, en su angustia del mundo, en la oscuridad de las pasiones nos habla:

"Noche de rostro blanco. Nula noche
[sin rostro
Bajo el sol y la luna. Triste noche del
[mundo".
(*Odas.* Poemas Póstumos).

Observemos cómo García Lorca utiliza también fórmulas privativas: "noches **sin rostro"** anotadas en la Mistral, y también frecuentes en la poesía de Neruda, en donde abundan las imágenes desrealizadas:

"Un enlutado día caen de las campanas
como una temblorosa tela de **vaga**
[viuda,
es un color, un sueño
de cerezas hundidas en la tierra,
y una cola de humo que llega sin des-
[canso
a cambiar el color del agua y de los
[besos."
"Su cuerpo de campana galopa y gol-
[pea"

"Vienes volando, solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando **sin sombra** y **sin nom-**
[bre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
(A. Rojas Jiménez viene volando. Res.).

"**caed** en mi alcoba en que la noche cae
y **cae** sin cesar como agua rota".
(Entrada en la madera. Res.).

Manifestaciones de desintegración de la vida que reflejan la angustia atormentada de los poetas mencionados. Angustia que Gabriela sincretiza en misticismo.

EL IMPRESIONISMO EN EL LENGUAJE DE GABRIELA MISTRAL

El análisis parcial de cada uno de los fenómenos estudiados en el lenguaje de Gabriela Mistral, nos ha conducido insensiblemente a una visión de conjunto. Y al revisar este somero estudio estilístico, nos atreveríamos a determinar aún otra característica que sincretiza y explica los variados e interesantísimos aspectos de su estilo: el impresionismo.

"Impresionismo —sostiene Elise Richter— es la reproducción de la impresión de las cosas. No es cuestión de cómo sean ellas objetivamente, sino de cómo se aparecen, aquí y ahora al ojo del observador"...

"El Impresionista no rectifica nada; traduce la impresión de un determinado instante singular, pero sin reservas, y por tanto, con absoluta honestidad —mayor al menos, que la del que rectifica—: es más realista que éste. Pero toda la veracidad de su representación vale sólo para su propio punto de mira en un **instante** dado. Imposible desatender entre la obra y el creador. Quien no sea capaz de identificarse por entero con el artista, tampoco lo será de comprender su obra."

"Impresionista es la visión de las cosas en perspectiva. Cambia al cambiar punto de mira; pero cualquiera sea el número de ojos que observen desde el mismo punto, ven todos el mismo escorzo" [13].

[13] *El impresionismo en el lenguaje.* Instituto de Filología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1942.

Enfocado en estos puntos de vista el lenguaje de la Mistral es impresionista. Así observamos que en el capítulo anterior nos da la visión perfecta de un mundo desintegrado y desrealizado, tal cual la perspectiva en que ella se sitúa; y todos los recursos de desrealización e indeterminación de que la artista echa mano, son simplemente índices de su tendencia impresionista. Hasta en el estudio mismo del epíteto, de la sinestesia, de la vivificación o animismo encontramos la implicación de esta tendencia. (Cfr. capítulos referentes). Así con maestría inponderable nos da la Mistral, a través de sus recursos instintivos de expresabilidad, la frescura, la vivacidad, la reproducción de su impresión dominante al escribir sus diferentes versos. Ya hemos soslayado algunos de estos recursos. Detengámonos en algunos de ellos:

EL USO DEL INFINITIVO

Uno de estos recursos, el más frecuente, es la natural propensión a servirse del infinitivo como expresión verbal; recurso utilizado ya en los clásicos estilistas griegos, especialmente en Horacio y Terencio, sin duda alguna por el dinamismo, por la fuerza expresiva que comunica a la frase; y a la vez por el carácter de intemporabilidad, de trascendencia que imprime a la expresión. Su uso es preferencial en lengua latina por la concisión y concreción semántica. En este mismo sentido lo utiliza Gabriela, por lo tanto, no siempre el infinitivo tiene en sus versos un matiz desrealizador o destemporalizador. En *Ternura* despunta ya de esta tendencia peculiar:

"Lindos sueños
hace **soñar;**
hace **reir**
hace **llorar...**

Ella es mi hálito
yo su **andar,**
ella **saber,**
yo **desvariar."**
(Cajita de Olinalá. Ter. 95).

Esta tendencia se acentúa en Tala paralelamente al proceso de desrealización:

"perdí huertos de oro
dulces de **vivir**
perdí yo las islas
de caña y añil
y las sombras de ellos
me las vi **ceñir**
y juntas y amantes
hacerse país.
.....
alientos dormidos
me los vi **seguir**
y en años errantes
volverse país,
y en país sin nombre
me voy a **morir.**
.....
Parece una fábula
que ya me aprendí,
sueño de **tomar**
y de **desasir.**
Y es mi patria donde
vivir y **morir.**
(*País de ausencia.* Tala, 102).

En *Lagar* aparece el infinitivo en función con participios lo que le asigna al pasaje mayor contenido conceptual y concisión:

"Y volver a mi casa, **entrar dormirme, cortada** de ella, **rebanada** de ella,
y **despertar** después de dos mil días
recién **nacida** de sueño y olvido".
(*La palabra.* Lag., 54).

"Voy a esparcir **voleada,**
la cosecha ayer **cogida,**
y **vaciar** odres de vino
y a **soltar** aves cautivas;
y **romper** como mi cuerpo
los miembros de la "masía"
y a **medir** con brazos altos
la parva de las cenizas."
(*La abandonada.* Lag., 58).

"La eternidad **arribada**
el **acabarse** los días
el ser el siglo **nonada**
y entre un **vivir** y un **morir**
no **desear,** de lo **asombradas."**
(*Madre mía.* Lag., 122).

"y el **venir** es el **doblarse**
y **ser** los dos **siendo** que es ella".
(*Los dos.* Lag., 50).

En este caso el infinitivo está en función a un gerundio.

En la mayoría de los casos el sujeto del infinitivo no se expresa. A menudo el sujeto es indefinido. De ahí el instinto de la Mistral —de utilizar el infinitivo como expresión de lo indeterminado.

PLURALIZACION DE SUBSTANTIVOS

Estimamos como otra manifestación de impresionismo en Gabriela Mistral, la preferencia del número plural en vez del singular, en substantivos abstractos y propios, que acrecienta la sugerencia semántica de la expresión; tendencia simbolista que al pluralizar el abstracto asigna al verso un matiz de imprecisión, de vaga abstracción:

"A la casa de mis **niñeces".**
(*Beber.* Tala, 105).

"de **adolescencias** de ayer y de **infan-**
[cias".
.....
y amó de amor en las **Córdobas** blan-
[cas"
.....
Duerme su noche de aromas y duerme
sus **mocedades** que aún son **infancias".**
(*Recado para las Antillas.* Tala, 160).

"En el juego de las albricias que yo
[jugaba
en mis **niñeces** del valle de Elqui".
(*Albricias.* Tala, 181).

"Hay países que yo recuerdo
como recuerdo mis **infancias"**
.....
me venza y pare los **alientos**
el agua acérrima y helada".
(*Agua.* Tala, 68-69).

"se pararían mis **pulsos** de angustia".
(*Esperándote.* Des., 157).

"Los **pulsos** arden".
(*Patrón de telares.* Lag., 114).

"Saras blancas y **Saras** rojas".
(*Agua.* Tala, 68).

"En el valle de mis **infancias**
cuando mozas bullan de **ardores".**
(*Herramientas.* Lag., 127).

"El olvido del Dios de sus **infancias".**
(*La bailarina.* Lag., 62).

"de **soles** rendida".
(*La que camina.* Lag., 82).

"En mis **infancias** yo le sabía".
(*Pan.* Lag., 64).

"negruras y **bermejeces".**
(*Ronda argentina.* Lag., 153).

Esta tendencia a la pluralización de los substantivos abstractos es corriente en los escritores modernistas: Juan Ra-

món Jiménez, Rubén Darío, Herrera y Reissig, etc... De este último mencionaremos algunos ejemplos:

"Y la noche inminente lame sus **man-**
[sedumbres".
(Extasis [14]).

"Y en perplejas **quietudes** se hipnotiza
[de sombra."
(Ibid.).

La eliminación de artículos.

Otra manifestación del impresionismo en la Mistral es la supresión de artículos, que dejamos establecido ya al estudiar la tendencia a la desrealización. Fenómeno que se hace patente en las páginas de *Ternura:*

"Bajan y bajan
en tropel
a ver redoma
con su pez
y medallita
de revés:
niña de trenzas
ya mujer
Tiran pañales
para entender".
(La madre-niña. Ter. 80).

"En la majada
cabritos y ovejas
.....
o me lo envalentonan
mujeres necias
o tantos mocetones
que a casa llegan
que mi niño no quiere
monstruos de leguas".
(Que no crezca. Ter., 81).

Muy frecuente en *Lagar:*

"Yo quiero echarle violentas semillas".
(Una palabra. Lag., 53).

"Patrón de tejedores
telar redondo
.....
Pedales, lanzaderas
.....
apuran copos".
(Patrón de telares. Lag., 149).

"cosas puras te traemos
árbol —quina y árbol— cedro.
y las gomas con virtudes
y las hierbas con misterios
.....
Llama aldeas y provincias".
(Procesión india. Lag., 147).

"Entre cafés y algodones
.....
avanza abriéndose paso
la ronda de palmas reales
maniguas y platanales
.....
no llevan cuerpos mortales
y se pierden rumbo al cielo
la ronda de palmas reales".
(Ronda cubana. Lag., 159).

"Flor eterna de cien hojas
.....
flor que sueltan leñadores
contra bestia y contra miedo;
flor que mata los fantasmas".
(Ronda del fuego. Lag., 160)

Tomaremos al azar algunos de estos casos en la obra *Tala:*

"Pasa única y legión
en cuchillada blanca".
(Cabalgata. Lag., 43).

"a su hija robada, mofa
de hombre pregonero.
Me soplará entre la boca
beso que le espero,
miaja o resina ardiendo
por la que muero".
(La memoria divina. Tala, 34).

"Otros jugaban dados
otros colmado arcón;
.....
fué más fuerte que vino
y que agua de turbión
.....
creímos en azares,
en el sí y en el no.
Jugábamos jugando
infierno y salvación
.....
Ni nombre ni semblante
guarden del jugador.
¡Volveremos tan nuevos
como ciervos y alción!

Si otra vez asomamos,
si hay segunda ración
traer, no traeremos
cuerpo de jugador".
(Jugadores. Tala, 134-135).

Y hemos terminado este fenómeno lingüístico con los versos más representativos que acusan su evidente presencia, y que junto con el empleo de los infinitivos, logra la poetisa el más acabado efecto de concisión.

[14] Dr. Y. Pino Saavedra, op. cit.

EXALTACION DE UN CARACTER COMO REPRESENTACION RECTORA

Si es una cualidad la que aparece como representación principal de una impresión, el poeta impresionista invierte la ordenación lógica de la unidad lingüística con el objeto de hacer resaltar dicho carácter o cualidad. "En francés moderno, nos informa Elise Richter (op. cit.), el adjetivo se reemplaza por **de** más sustantivo para subrayar con más intensidad la impresión: **taille de sveltesse, un jardin de beauté = taille svelte, un beau jardin**" (Bally. *Impresionismo y gramática,* op. cit.).

El mismo fenómeno encontramos en Gabriela Mistral:

"rojez de infierno".
(Mis libros. Des., 80)

"dulzor de gemidos".
(Ibid.).

"un ímpetu de anhelo".
(El Ixtlazihualtl. Des., 126).

"púrpura de rosales de violento lla-
[mear".
(La maestra rural. Des., 39).

"La vida es oro y dulzura de trigo".
(Palabras serenas. Des., 112).

"se enciende de rojez la montaña".
(Cima. Des., 122).

"E invisible avalancha de neveras".
(La montaña de noche. Des., 121).

"Fragor de cataratas".
(Ibid.).

"dulzura de rodillas".
(El barco misericordioso. Des., 103).

"rojez de cardumen".
(La fervorosa. Lag. 71).

"un azoro de mujer".
(La fugitiva. Lag., 73).

"con avalancha de palmera".
(Palmas de Cuba. Lag. 105).

"Y con la eternidad del bocado de oro".
(Rec. de nac. para Chile. Tala, 157).

"Su gloria azafranada de cabellos".
(Muj. de prisionero. Lag. 79).

"mi alzadura de lento ciprés".
(l. c.)

A través de los ejemplos anotados, Gabriela logra el efecto que se propone todo poeta impresionista: que la atención del lector se enfoque esencialmente en el carácter dominante del sintagma, mediante una captación rápida, más que racional, intuitiva. Así tiene mucho más valor expresivo la frase **rojez de infierno** que **infierno rojo; dulzura de rodillas** que **rodillas dulces; púrpura de rosales** que **rosales purpúreos; azoro de mujer** que **mujer azorada;** etc... Es decir, mediante el procedimiento de sustituir un adjetivo calificativo por el substantivo abstracto correspondiente precedido de la preposición de. Expresiones que no son privativas del escritor impresionista, pues las encontramos con mucha frecuencia en lenguaje hablado. Así se suele oir hablar de "una enormidad de dinero"; de "una belleza de casa"; de "un encanto de mujer", etc..., en vez de "enorme cantidad de dinero"; de "casa bella", de "mujer encantadora".

CONCLUSION

A través del estudio de los diferentes aspectos lingüísticos en la obra poética de Gabriela Mistral, destacamos el misticismo de Gabriela. Al referirnos a él, no podemos dejar de evocar la silueta de la Doctora de Avila: Santa Teresa de Jesús, para quien Dios es un ser de carne y hueso, como para nuestra poetisa de Monte Grande. Oigamos a la Santa:

> "Veía un ángel, cabe mi... en forma corporal... hermoso, mucho, el rostro tan encendido, que parecía de los ángeles muy subidos... veíale en las manos un dardo de oro, largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón muchas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios" [15].
>
> "Dirán que soy una necia, que **béseme con beso de su boca** no quiere decir esto; que tiene muchas significaciones, que está claro que no habíamos de decir esta palabra a Dios **(que por esto no está bien que estas cosas no las lean gente simple).** Yo lo confieso que tiene muchos entendimientos; mas el alma que está **abrasada de amor** que la deatina, no quiere ninguno, sino decir estas palabras." [16].

[15] *Vida,* cap. XXIX.

[16] *Conceptos del amor de Dios,* I. comentando la frase del *Cantar de los Cantares.*

Evoquemos algunos de los versos de Gabriela con imágenes ígneas semejantes a las de Santa Teresa:

"Algún día ha de venir
el Dios verdadero...
Me soplará entre la boca
beso que le espero
miaja o resina **ardiendo**
por la que me muero".
(l. c.)

"con las cuatro **lenguas vivas**
y la **abrasada** garganta...
Pobre gloria tuya y mía
(pobre mi alma, pobre tu alma)
arder sin **atizadura**
e igual que acicateadas,
en una orilla del mundo,
caídas en nuestra **llama**".
(l. c.)

"Lo místico —afirma Américo Castro— nos pone en contacto con almas anhelosas y torturadas, que tras un áspero peregrinar a través de la tiniebla y el aniquilamiento obtiene reposo de claridades emotivas. El estilo de Santa Teresa o en Juan de la Cruz llega a proyectarse sobre irradiantes perspectivas" [17].

Fenómeno semejante observamos en Gabriela. A través del dolor y de la angustia trocados en misticismo, Gabriela se encuentra a sí misma para el arte y para la vida. Pero su concepto de la Divinidad va evolucionando. En un comienzo se le revela como un Dios tremendo y fuerte, dueño de vidas, a quien ella arguye e interroga atormentada y soberbia. *(Nocturno. Interrogaciones)*. Luego humaniza a Dios y lo identifica al Dios de la Pasión, receptáculo de cruentos dolores:

"De toda sangre humana fresco está tu [madero,
y sobre ti yo aspiro las llagas de mi pa- [dre.
y en el clavo de ensueño que lo llagó [me muero".
(La cruz de Bistolfi. Des., 12).

"¡Garfios, hierros, zarpas, que sus car- [nes hiendan".
(Ibid.).

Y el dolor aproxima e identifica a la poetisa con el Cristo humanizado de la Pasión. *(La cruz de Bistolfi, Al oído de Cristo, Al pueblo hebreo, Viernes Santo,* etc., rezuman esta concepción) y en *Extasis* se dirige a él como pudiera hablarle al amado:

"Ahora, Cristo, bájame los párpados,
pon en la boca escarcha,
que están de sobra ya todas las horas
y fueron dichas todas las palabras.
. . . . . .
Por eso es que te pido,
Cristo al que no clamé de hambre an- [gustiada:
ahora, pára mis pulsos
y mis párpados baja!

Recíbeme, voy plena
¡Tan plena voy como tierra inundada!
(Extasis. Des., 82).

Y refiriéndose al amor, expresa Gabriela:

"¡eres un viento de Dios que pasa hen- [diéndome
el gajo de las carnes volandero!
(l. c.)

Pero este Dios terrestre, a quien ella habla con la misma fraternidad que el amado, se va elevando a la jerarquía de un Dios panteísta: el Henchidor. En *Tala* y *Lagar*, a medida que asistimos al proceso de desrealización, la concepción de la Divinidad se va intelectualizando y haciéndose abstracta, en consonancia con las imágenes desrealizadas:

¡Pero tal vez esto sea
¡ay! amor mío, la dádiva
del Rostro eterno y sin gestos
y del reino sin contornos!
(Aniversario. Lag., 40).

"Desnudos volveremos a **nuestro Dueño**
manchados como el cordero
de matorrales, gredas, caminos,
. . . . . .
y nombre nunca tuvimos
pues los nombres son del **UNIco**".
(El regreso. Lag., 135).

Y entre las visiones desrealizadas observamos que Gabriela paterniza a la Divinidad:

"Bendícenos, el **Padre,**
el tendal del almuerzo.
. . . . . .
Las grecas de los cuerpos
bendígalas su **Dueño;**
. . . . . .
Si acaso somos dignos
de sentir, **Padre Nuestro,**
que pasas y repasas
la parva de alimentos.
. . . . . .

[17] *Santa Teresa de Jesús y otros Ensayos.* Ed. Historia Nueva. 1929.

Al mediodía, **Padre,**
en el azul acérrimo.
¡Qué íntegro tu pecho
qué redondo tu reino!"
(*Almuerzo al sol.* Lag., 133-134).

En síntesis, la tónica de su poesía es la pasión, el amor, trocado en dolor. Dolor que en un comienzo la conduce impetuosa a un Dios viril, con clamor de versículo de Salmo; pero superada la angustia pasional, el perenne manantial de naturaleza afectiva se sublima en un gran amor universal hacia su **Dueño** y hacia todos los objetos de su creación. El verso pierde esa ingénita virilidad de mujer fuerte y se suaviza y se hace sutil conforme al proceso de sublimación operado en el subconsciente de la artista.

El misticismo en Gabriela se resuelve al final en un esfuerzo por realizar la perfecta unidad entre Dios y el Universo. En su naturaleza genial funde lo inconsciente y lo consciente. Fusión de fuerzas que surge con esplendor en imágenes líricas.

Son sus maestros en la primera época, Dante, Tagore, la Biblia, Amado Nervo, Kempis, San Francisco de Asís, Federico Mistral. Y el verso predominante en *Desolación* es el alejandrino francés usado por la escuela modernista. Ya en *Ternura* en que la expresión se dulcifica, hay contados alejandrinos. En *Tala* abandona definitivamente el alejandrino francés, conserva el eneasílabo modernista usado por Darío. Y opta por el octosílabo. En *Lagar* encontramos el octosílabo, el eneasílabo y el endecasílabo.

¿Quiénes influyen posteriormente en Gabriela Mistral? Conoció a fondo el movimiento modernista francés; a los poetas modernistas españoles e hispanoamericanos e incluso al propio Neruda. Hay recursos de estilo comunes entre ella y los demás vates; sin duda, no simples coincidencias. Entre ellos Mallarmé tan personal como nuestra poetisa, por la original expresión desrealizada; Juan Ramón Jiménez; García Lorca; César Vallejo; José Asunción Silva; Gutiérrez Nájera y otros muchos en sus aspectos formales, en la predilección de ciertos epítetos; sinestesias, y otras figuras. ¿Quién influye en quién? ¿Gabriela en Neruda o Neruda en Gabriela? Motivo de un interesante capítulo en cuanto a la visión desintegrada, deshumanizada, descorporizada en ambos, a la insistencia en los mismos símbolos poéticos, a la misma tendencia hacia lo cósmico y a la predilección de idénticos temas, como *El fantasma;* razón suficiente para hacerse acreedores de un acucioso estudio comparativo.

Aparte de las informaciones a través de los libros y de los viajes —que acendran una sabiduría ya ingénita en la poetisa, que reveló precozmente la madurez de su arte con sus *Sonetos de la muerte*—, nos sorprendemos cómo esta mujer irrumpe a la vida literaria con el verbo en sazón y con el arte en plenitud. Corroboran nuestras afirmaciones las palabras de don Federico de Onís; que nos expresa con su habitual sencillez:

> "La publicación de *Sonetos de la muerte* produjo más revuelo en el extranjero que en el mismo país. Inmediatamente la noticia fué difundida por todas partes y llegó hasta mí. No recuerdo cómo, ni por quién, después de vanas tentativas logré averiguar las señas de la autora de *Los Sonetos de la muerte*. Le escribí que me enviara otras poesías para publicarlas en los Estados Unidos. A vuelta de correo, obtuve su respuesta y un legajo de papeles que contenía los originales de *Desolación*".
>
> (Entrevista en el Hotel Carrera. Jueves 27 de Junio. 11 horas.)

Y *Desolación* es una obra de madurez otoñal en que ya había superado la angustia de las pasiones para alcanzar la serenidad en el dolor, en el amor, y en el misticismo.

"Ya en la mitad de mis días espigo
esta verdad con frescura de flor;
la vida es oro y dulzura de trigo,
es breve el odio e inmenso el amor".
(*Palabras serenas.* Des., 113).

Si bien observamos cambios formales en la producción poética de Gabriela, no podríamos anotar en ella un proceso de perfectibilidad como en los demás escritores. En su primer alumbramiento dió obra cabal y perfecta. Muchos críticos la siguen considerando como su obra maestra. Y a medida que vamos jalonando a rastras el avance por el subsuelo de su prodigio de arte, ante la plenitud de

vivencias y conocimientos implícitos en ella, nos atrevemos a conjeturar: ¿De dónde y en qué momentos de su atareada vida de maestra rural, y por qué conductos subterráneos sorbe Gabriela este río de siglos de sabiduría, sino en la entraña misma de su tierra elquina; sino en la perfecta comunión entre la voraz raigambre gnosiológica de su intuición genial y el espíritu de lo cósmico, de lo telúrico, de lo universal? Y a despecho de las concepciones misógenas shopenhauerianas o nietzscherianas —que superviven como un anacronismo en nuestro ambiente cultural— nos atrevemos a afirmar, ante la evidencia de múltiples manifestaciones, que nos encontramos ante la presencia de una mujer genial, que portaba en su carga de metáforas y ensueños, su pesada carga de dolor. Dolor hecho lirismo y que de todas maneras fatalmente se habría manifestado, con o sin el elemento del amor malogrado; porque el dolor es en ella una perturbación espiritual que hunde sus raíces en el inconsciente; terreno al que no intentaremos penetrar. Pero sí nos atreveríamos a insinuar que este dolor trasmutado en lirismo deviene de un oscuro resentimiento, de un anhelo inconsciente de dominio, y al cual Nietzsche —antes que Freud— bautizó con tal nombre. El resentimiento, sabemos, constituye una de las más poderosas palancas de la creación artística; como asimismo la tendencia erótica —potente en la Mistral— y que aflora en misticismo y amor universal que proyecta con amplia generosidad hacia las cosas y los seres, en símbolos e imágenes afectivas.

"Freud ha reconocido una relación entre el sueño y la cualidad metafórica del lenguaje. Habla de la ilustración de los pensamientos abstractos, a los cuales presta imágenes el uso corriente del lenguaje... Esta facultad de traducir estados interiores en imágenes, en situaciones oníricas significativas indica un tipo de alma que sabe colocarse fuera de sí misma, transformar, trasmutar su propia realidad interior. Esto sugiere una "fuerza de interiorización de los sueños", de los sueños para la cual Silverer exige una explicación **anagógica** particular que él opone a la explicación analítica; **anagógica, hacer subir,** es decir, creer en la facultad que el alma posee de elevarse a los altos ideales" [18].

Tal es lo que ocurre a nuestra poetisa: profundas tendencias de su compleja personalidad, las transfigura cada vez más alto, elevándolas siempre a un primer grado de la creación poética en virtud a este proceso anagógico.

"El hombre —nos expresa Goethe— no puede permanecer mucho tiempo en estado consciente, siempre es necesario descender a su inconsciente, pues es allí donde tiene sus raíces" [19].

Situados desde este ángulo, las imágenes poéticas, metáforas, vivificaciones, etc., nos arrojan luz sobre el nutrido elemento autobiográfico contenido en ellas, y que —por razones obvias— no analizaremos en el presente estudio. Pero sí expresaremos nuestra certeza que el inconsciente de la poetisa ha sido un campo nutricio para la creación de sus renovadas formas estilísticas plenas de contenido.

En cuanto a la tendencia a la desrealización anotada en la Mistral, ¿no podríamos interpretarla acaso como una forma deshumanizada de arte? Oigamos a Ortega y Gasset al referirse a Mallarmé, cuya influencia es evidente en la Mistral:

"A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital, y nos presenta figuras tan extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica" [20].

[18] *La imagen poética y lo inconsciente.* Artículo contenido en *Psicología del lenguaje.* Hermann Pongs. Ed. Paidos. Buenos Aires.

[19] *Psicología del lenguaje.* Artículo Hermann Pongs. Ed. Paidos. Buenos Aires.

[20] Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.* Ed. Nueva Epoca. Stgo. Chile.

Con respecto a la tendencia hacia lo cósmico anotada anteriormente y en que coinciden la Mistral y Neruda, la explicación de este fenómeno la encontramos en Hermann Pongs:

> "Los grandes poetas sienten la necesidad y el deseo de penetrar en la esfera metafórica de los grandes fenómenos cósmicos. Allí encuentran la garantía de un estado de legalidad, un sistema de relaciones ordenadas que nos ofrece un punto de apoyo en ese caos donde el sentimiento no cesa de precipitar a los hombres. Allí se justifica esta perspectiva por la cual todo poeta auténtico halla en el universo y en el yo una misma y grande unidad divina. Las imágenes que se le ofrecen atañen al fondo mismo de las cosas y son capaces de expresar los principales rasgos de su concepción del universo". (op. cit.)

Nota final.—Para el presente trabajo de investigación sobre aspectos del estilo en Gabriela Mistral, nos hemos limitado simplemente a los fenómenos del lenguaje en su Poesía, a través de sus cuatro obras:

Desolación: Ed. Biblioteca "Las grandes obras". B. Aires. 1945.

Ternura: Ed. Colección Austral. 5ª Ed. Buenos Aires. 1952.

Tala: Ed. Losada, S. A. Buenos Aires. 1947.

Lagar: Editorial del Pacífico S. A. Santiago de Chile. 1954.

Por lo tanto, *aspectos del estilo en la poesía de Gabriela Mistral,* no pretende ser un estudio exhaustivo, ni un ensayo de estilística. Las interpretaciones y conclusiones deben tener el carácter de simples hipótesis o conjeturas o de señalizaciones de rutas para quienes —dueños de su tiempo— puedan sumergirse con morosa delectación en las raíces mismas de este arte anagógico y originalísimo.

En cuanto a opiniones implícitas en el presente trabajo que pudieran tacharse de temerarias, no olvidemos que nuestra Doctora de Monte Grande —como en justicia pudiéramos llamarla— nos enseñó a romper el tabú de las palabras, y a aventar la paja para coger el "grano de oro" de la verdad. Lección que tenemos muy presente las mujeres de Chile.