

EL TEMA DE LA VOCACIÓN EN DOS POEMAS DE LAGAR*

Susana Münnich
Universidad de Chile

Todo estudioso de los textos poéticos de Gabriela Mistral tiene que decidir en algún momento si entenderá que algo, una temática, una voz central, los unifica, o si los leerá como trozos fragmentarios, producidos por una pluralidad de voces que no obedecen a una lógica o voluntad dominante y que proceden de sujetos plurales y originan un disparatorio de sentidos. En conferencias y mesas redondas sobre la obra de Gabriela Mistral he escuchado a muchos inclinarse por lo segundo. Mayormente, mujeres, que desean oponer a las interpretaciones falocéntricas, racionales, unívocas, lecturas que positivizan la fragmentariedad, la desunión, la ausencia de un tema, o una voz o una voluntad centrales. Estas lecturas resisten el impulso de generalizar, igualar, y encontrar semejanzas, en suma, el impulso de ordenar los textos en alguna disposición totalizante. Personalmente estoy convencida de que la fragmentariedad no es carácter que convenga a los textos poéticos de Gabriela Mistral. Pienso que no refleja ni explica el temple y el contenido de ellos. No creo que “Locas Mujeres” pertenezca al tipo de escritos mencionado –si me refiero en particular a estos textos es porque son de los que se acostumbra citar cuando se insiste en la ausencia de una voz central–, y pienso que la pluralidad de voces que encontramos en este conjunto de poemas no justifica que se aduzca la fragmentariedad. Por el contrario, me parece que a esta obra, como al resto de los escritos de Gabriela Mistral, cabe organizarlos, principalmente por relación a una voz común.

Reconozcamos tranquilamente la presencia de contradicciones y ambigüedades en la obra de Gabriela Mistral. Las hay, pero, de nuevo, no bastan para caracterizar al conjunto como fragmentario. Una obra puede presentar contradicciones en su interior –lo normal es que ello ocurra–, y sin embargo depender de una matriz central. En el terreno de la filosofía es ilustrativo el caso de Nietzsche, cuya obra está plagada de contradicciones, muchas de ellas voluntarias, pero a nadie se le ocurre por esa razón caracterizar su pensamiento como fragmentario. Desde el mismo

* Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt n° 1981148 titulado “Estudio comparativo de los textos de Gabriela Mistral, Violeta Parra y María Luisa Bombal para los años 1998-2001.

principio, desde *Desolación* en adelante, percibimos en los poemas de Gabriela Mistral una unidad de sentido, algo que podríamos llamar su modelo, y al cual tentativamente denominaremos ‘mujer poeta’. Estos textos originan una voz que presupone un sujeto poética que ha escogido, con dolor, con renuncia, pero sin vacilaciones, una línea de vida. Y en el conjunto de la obra poética mistraliana es visible el esfuerzo por guardar fidelidad a esa opción que se eligió. A pesar de la variedad de temas mistralianos, en que encontramos poemas a la naturaleza, al amor, a la maternidad, rondas, jugarretas, recados, nos parece que todos ellos se organizan en torno a ese modelo.

Quizá pueda caracterizarse la poesía mistraliana como la presentación de muchos temas articulados por la marca de su origen: alguien que es mujer, con todos los predicados propios de la palabra, más uno que los trastorna todos: ser poeta. Pero los predicados chilenos, latinoamericanos, universales de la palabra mujer, están todos preservados, incluso con sus marcas de valor. La yo de los poemas ha renunciado a la maternidad, pero no renuncia jamás a venerar la palabra *madre*.

Parte dándose cuenta de que la maternidad y la poesía son para ella opciones excluyentes. ¿Puede simultáneamente ser madre y creadora de poemas? Hay varios textos —particularmente hermosos son los de *Ternura*—, que divinizan la maternidad. Pero no todo lo adorable es asequible para todos. Otros textos rechazan el amor y la maternidad. En el “Poema del Hijo” se juntan los dos términos, contradictorios para ella, y la yo cuenta cómo y por qué hubo de renunciar a los hijos. Las objeciones para esta renuncia vienen del campo religioso, del social, del cultural y también de la psicología. Nadie podría aducir que estas razones carecen de fundamento y credibilidad. Pero el punto no es si esta voz profiere equivocaciones o dice verdades. No es lo objetivamente verdadero o falso de su discurso lo que está en juego. Lo importante es la pasión por la poesía que trastorna todo el sistema simbólico que sustenta entre nosotros la palabra *mujer*. Importa también la exclusividad de este llamado pasional, tan poderoso como para no admitir otras pasiones paralelas. Una exclusividad que no admite la maternidad. En el poema “La que camina” (*Lagar*), para poder perseverar en su oficio de poeta se ofrece a sí misma la imagen de una mujer que camina, y que renuncia a cualquier otro bien que no sea la creación. Algo muy semejante dicen “La Bailarina” (*Lagar II*) y “La flor del aire” (*Tala*), poemas que actualizan con imágenes diferentes el tema obsesivo del llamado vocacional. Y a pesar de que en “Gestos/La copa” (*Tala*) una parte de la yo reconoce que por haber trasladado una copa llena de agua de una isla a otra no pudo entregarse al disfrute de la belleza y de la alegría, otra parte suya, la que domina sus textos poéticos, siente orgullo de haber perseverado en esta esforzada tarea. Este trabajoso traslado es por cierto una alegoría de la actividad poética.

Es claro que la yo mistraliana nunca vuelve atrás sobre su opción. Y aunque en el poema “La Otra” reexamina lo que eligió, lo hace solamente para reafirmar convencidamente su elección. En este poema juzga que escogió correctamente, puesto

que habría errado si hubiese intentado ser como sus hermanas, esas mujeres ardorosas, que solamente saben del amor y la preñez. Una prueba definitiva de su conformidad con la poesía la encontramos en “Todas íbamos a ser reinas” (*Tala*), donde la yo, de nombre Lucila, se compara con tres de sus compañeras de niñez, y siente que fue la única que alcanzó “reino de verdad”. Las otras amaron, educaron hijos ajenos, pero fracasaron en su proyecto, no llegaron al “verídico reinar”. Ella fue la única.

De todos los poemas en que la yo mistraliana desarrolla el tema de la vocación hemos preferido para un examen detallado “La Bailarina” y “La que Camina”. Son parte de la sección “Locas Mujeres”. El examen de estos textos muestra que la actividad poética exigió de estas dos mujeres una gran renuncia. Por fidelidad a la poesía debieron desapegarse de sus antiguos amores, sacrificar la maternidad, la compañía, el disfrute de los placeres mundanos, la tranquilidad, la comodidad. Para ellas la escritura poseía un efecto redentor sobre la realidad, semejante a los milagros de Cristo. Las movió a la poesía el amor y la preocupación por los demás. Ninguna de las dos se sintió seducida por el éxito y el aplauso. Ambas estuvieron por encima de los valores y modos de pensar mercantilistas. La dirección que le dieron a sus vidas las transformó en personas extraordinariamente diferentes de lo que eran cuando recién comenzaron a escribir, de modo que hasta sus parientes más cercanos no pudieron reconocer en ellas a las personas que conocieron. Pero quizá el aspecto más importante que las hace iguales es la pasión obsesiva y porfiada con que han caminado por la senda desolada de la poesía, camino que no eligieron, y que recibieron de la madre como un don inevitable y fatal.

LA QUE CAMINA

Aquel mismo arenal, ella camina
siempre hasta cuando ya duermen los otros;
y aunque para dormir caiga por tierra
ese mismo arenal sueña y camina.
La misma ruta, la que lleva al Este
es la que toma, aunque la llama el Norte,
y aunque la luz del sol le da diez rutas
y se las sabe, camina la Única.
Al pie del mismo espino se detiene
y con el mismo ademán lo toma
y lo sujeta porque es su destino.

La misma arruga de la tierra ardiente
la conduce, la abrasa y la obedece
y cuando cae de soles rendida

la vuelve a alzar para seguir con ella.
Sea que ella la viva o que la muera
en el ciego arenal que todo pierde,
de cuanto tuvo dado por la suerte
esa sola palabra ha recogido
y de ella vive y de la misma muere.

Igual palabra, igual, es la que dice
y es todo lo que tuvo y lo que lleva
y por su sola sílaba de fuego
ella puede vivir hasta que quiera.
Otras palabras aprender no quiso
y la que lleva es su propio sustento
a más sola que va más la repite,
pero no se la entienden sus caminos.

¿Cómo, si es tan pequeña, la alimenta?
¿Y cómo, si es tan breve, la sostiene,
y cómo, si es la misma, no la rinde,
y adónde va con ella hasta la muerte?
No le den soledad porque la mude,
ni palabra le den, que no responde.
Ninguna más le dieron, en naciendo,
y como es su gemela no la deja.

¿Por qué la madre no le dio sino ésta?
¿Y por qué cuando queda silenciosa
muda no está, que sigue balbuceándola?
Se va quedando sola como un árbol
o como arroyo de nadie sabido
así marchando entre un fin y un comienzo
y como sin edad o como en un sueño.
Aquellos que la amaron no la encuentran,
el que la vio se la cuenta por fábula
y su lengua olvidó todos los nombres
y solo en su oración dice el del Único.

Yo que la cuento ignoro su camino
y su semblante de soles quemado,
no sé si la sombrean pino o cedro
ni en qué lengua ella mienta a los extraños.

Tanto quiso olvidar que ya ha olvidado,
Tanto quiso mudar que ya no es ella,
tantos bosques y ríos se ha cruzado
que al mar la llevan para perderla,
y cuando me la pienso, yo la tengo,
y le voy sin descanso recitando
la letanía de todos los nombres
que me aprendí, como ella vagabunda;
pero el Ángel oscuro, nunca, nunca,
quiso que yo la cruce en los senderos.

Y tanto se la ignoran los caminos
que suelo comprender, con largo llanto,
que ya duerme del sueño fabuloso,
mar sin traición y monte sin repecho,
Ni dicha ni dolor, no más olvido.

Este poema describe la tortura de una mujer que camina en completa soledad por una tierra seca, donde no existen árboles que den sombra ni hay agua para beber. En ninguna parte del poema se dice que ella esté obligada a hacer lo que hace. Lo sorprendente del poema es que la mujer que camina no manifieste ningún deseo de variar de ruta, a pesar del sacrificio que comporta moverse por esos andurriales. Nunca se detiene para descansar. Cada tanto se siente vencida por la fatiga, entonces cae al suelo rendida y exhausta. Pero ni siquiera en sus sueños se aparta de esta arruga de tierra.

Antes de entrar en el examen detallado del poema conviene recordar que la palabra "camino" tiene entre sus componentes semánticos 'modo de vida', 'vocación', 'profesión'. En las órdenes religiosas se usa camino espiritual para nombrar un conjunto de hábitos y actividades que estimulan el desarrollo de la conciencia o que disponen el alma a la unión mística. El discurso común sobre la vida humana supone que si ella tiene algún sentido, el hombre debería caminar 'hacia alguna parte'. Para que sea plena, la vida debe incluir metas, objetivos. En este contexto, es corriente el uso de la frase "bien [o mal] orientado" cuando se quiere significar que ciertas actividades o pasos convienen a la consecución de estos logros que la sociedad estima provechosos.

Adelantemos que no existe afinidad entre la lógica del poema y la existista que impera en el capitalismo en su fase tardía. A la mujer que camina no le interesan ni los premios ni la fama ni el poder. Durante todo el poema se repite la idea de que ella no va hacia ninguna meta determinada. Su caminar no tiene ni comienzo ni fin, tampoco interrupciones o variaciones. Siempre está recorriendo la misma senda.

Nada más opuesto a ello que la conocida expresión norteamericana “I made it”. Sus objetivos son tan diferentes a los acostumbrados en el mundo de hoy, que son inaccesibles a la lógica adquisitiva, que quiere siempre más, y que jamás tiene verdadero gusto en algo, porque su centro es la no satisfacción, el deseo renovado de una cosa siempre nueva.

Estas precisiones ayudan a explicar los versos cuatro y cinco. El texto afirma que aunque el norte la llama para que camine en esa dirección, ella no hace caso y dirige sus pasos hacia el este. Tradicionalmente se entiende que la dirección que se debe tomar para estar bien orientado es el norte. Esta mujer sigue su propia ruta, la que le dictan sus valoraciones, que hacen del sol y la luz el bien supremo. El este, que es la dirección que ella ha elegido, es el lugar por donde sale el sol. Aunque un arenal, aunque seco y monótono, su camino es entonces el de la luz.

La mujer que camina podría tener otras opciones, el poema dice que “la luz del sol le da diez rutas” y agrega que ella las conoce. Pero no se deja tentar ni deslumbrar por otras direcciones, y sigue la suya. Un espino crece en medio de este arenal. Los espinos abundan en toda la zona central de Chile, y en la primavera brotan de sus ramas pequeñas flores de color oro, de un olor delicioso. A pesar de sus espinas largas y punzantes, cada vez que la mujer pasa por la vecindad del arbusto, toma una rama. El árbol (habitual metonimia por cruz), las espinas y la mención al destino atraen al texto el sacrificio de Cristo. No es árbol de reposo el que abraza la caminante, sino de sufrimiento, pero ella repite el abrazo.

Esta tierra desértica e inhóspita solidariza con el proyecto de la mujer que camina, puesto que “la conduce, la abrasa y la obedece/y cuando cae de soles rendida [después de haber caminado días] /la vuelve a alzar para seguir con ella”. En los versos 19 y 20 repite y destaca su empecinada elección mediante una imagen que parece contradecir el contenido de poeta, dueño egregio del lenguaje y de su enorme riqueza de palabras. Ella, de todo lo que le ha dado la vida, ha recogido una sola palabra, y eso es lo que muere y lo que vive mientras recorre esta tierra.

Su única posesión es esa palabra que “es todo lo que tuvo y lo que lleva”. Se alimenta de ella, “es su propio sustento” y moriría si cesara de repetirla. El poema dice que le habría sido posible aprender otras palabras, pero ella se ha obstinado en repetir la misma. La constancia de la mujer en el camino que ha elegido tiene que ver con una sola palabra, buena manera de significar la fidelidad a la vocación. El lector siente que hay un sinónimo para la palabra poesía de este poema, y es pasión amorosa.

La soledad, que podría haberla desanimado, no ha conseguido sacarla de lo suyo, puesto que “a más sola que va, más la repite”. En vez de buscar auxilio en otras gentes y otras actividades que podrían hacer su vida más variada, la mujer que camina se cierra a cualquier otra opción. Ni siquiera la más radical de las soledades la aparta de esta pasión suya.

En el último verso de la tercera estrofa, se aclara que la mujer tiene disponibles otros caminos. Se dice también que ellos no son compatibles con esa palabra única que la mujer va repitiendo. Esto es nuevo, puesto que a pesar de que en la estrofa primera se decía que “la luz del sol le da diez rutas”, el lector no tenía la impresión de que esas rutas estuvieran para ella realmente disponibles. Hasta el final de la tercera estrofa el poema insiste una y otra vez en la determinación obsesiva de la mujer en caminar por la misma senda.

Creo que esta ambigüedad o confusión entre lo que el poema dice de un único camino y lo que dice también de la posibilidad de andar por otros, muestra que ella, como cualquier persona, tiene más de una actividad para realizar. Pero, mientras los individuos comunes las desarrollan sin sentirse atormentados por la idea de que son infieles a otra cosa que sienten de mayor valor, la que camina sufre si se desvía de su ruta, porque está convencida de que su destino es seguir por esa vía que exige absoluta exclusividad.

¿Cómo entender los primeros versos de la quinta estrofa? Pienso que el resto del poema revela que por un lado es bueno que la mujer tenga un camino al que se siente pertenecer, pero que por otro lado, esa exclusividad ha impedido que ella pueda recorrer otros que la habrían enriquecido. La inclusión de la madre implica que la mujer está recorriendo la misma ruta desde muy temprana edad. Y agrega a los contenidos habituales de la palabra poeta, una determinación muy insólita, que no tiene desarrollo en el poema. Queda simplemente dicha: la vocación poética procede de la madre. Lo cual a segunda consideración no suena tan raro: hablamos de ‘lengua materna’, y con esa lengua se escribe.

El resto de la quinta estrofa desmitifica el contenido habitual de la palabra poeta. El don poético de la madre no es suave ni alegre: “Se va quedando sola como árbol/o como arroyo de nadie sabido”. Esta soledad —que no es abandono, porque para ello la mujer que camina tendría que sentirse vacía de sí misma, y el texto insiste justamente en lo contrario—, no es tampoco una condición atractiva de la creación poética, que pudiera entusiasmar a algunos a seguirla por esa misma ruta. Y aunque en las biografías sobre grandes escritores y artistas siempre hay un capítulo que describe las horribles dificultades que debieron vencer estos innovadores del lenguaje para parir sus obras —pasaron hambre, los despreciaron, los persiguieron, los envidiaron, los ningunearon—, en las conclusiones se pone habitualmente entre paréntesis todo ese sufrimiento, para quedarse solamente con los premios y el éxito.

Los versos siguientes tampoco pueden mover al lector que está identificado con los valores de nuestro tiempo a sentirse seducido por este modo de vida de la mujer que camina, que va “así marchando entre un fin y un comienzo/y como sin edad o como en un sueño”. El hombre occidental espera que sus expectativas se conviertan en realidad, desea, como dijimos antes, resultados visibles, mensurables, cuantitativos. Caminar siempre el mismo camino, sin conseguir absolutamente nada,

parece una gran estupidez, algo parecido a aquellas pruebas absurdas a que son sometidos los discípulos de algunos grandes maestros espirituales con el fin de que desarrollen disciplina, espíritu de obediencia o para que se inicien en la realidad del vacío, de la nada.

A pesar de estar caminando siempre lo mismo, la mujer experimenta durante su vida una transformación radical, tan profunda que “Aquellos que la amaron no la encuentran”. Se ha convertido en otra, y esta nueva mujer no retiene prácticamente ninguna de sus señas distintivas de antes, de modo que sus antiguos amigos y seres queridos no la pueden reconocer en lo que ahora es. Precisamente porque no la entienden, no cesan de hablar de ella, y de organizarle la vida de acuerdo con patrones que no le corresponden.

Por eso, la voz que la describe dice, “yo que la cuento ignoro su camino”. Agrega que no ha visto su rostro, que no sabe si su ruta la ha llevado al norte o al sur (“no sé si la sombrea pino o cedro”) y tampoco está informada sobre el país en que vive. Otra de las características de este caminar es, pues, que nunca saben otros dónde está la caminante, adecuada manera de decir esa característica de los creadores: que nadie sabe realmente en qué punto de su evolución están en cada momento de sus vidas. Lo cual es otra de las desolaciones de su ruta.

Sin embargo, la mujer que camina ha tenido proyectos, ha deseado ciertas cosas que se le han cumplido. Por cierto, sus anhelos respondían a un lógica muy diferente de la acostumbrada. La mujer quería olvidar, y pudo hacerlo. Quería cambiar, y ya no es la misma. Su tercer deseo parece haber sido espiritual, algo parecido a vaciarse de sí misma, el poema dice que “tantos bosques y ríos se ha cruzado/que al mar la llevan ya para perderla”.

En el quinto verso de la séptima estrofa se entiende finalmente la relación que existe entre la voz que habla y la mujer que camina. Son dos mujeres diferentes, aunque ambas compartan la actividad de caminar. La segunda, afirma que si se pone a pensar en la mujer que camina, consigue atraerla hacia sí (“yo la tengo”), y dice, además, que mientras camina como la otra, le va haciendo poemas. A pesar, entonces, de que andan en lo mismo, caminando las dos, presumiblemente diciendo poemas las dos, la fatalidad, “el Ángel oscuro nunca, nunca / quiso que yo la cruce en los senderos”. La mujer que camina es entonces un desiderátum, un fantasma, la imagen que la yo codicia obsesivamente para sí misma, pero que no puede jamás coincidir totalmente con ella, porque ella tiene una existencia real, con los desvíos y distracciones de todos.

En la última estrofa, la yo dice su temor de que la mujer que camina haya desaparecido para siempre. “Y tanto se la ignoran sus caminos/que suelo comprender con largo llanto,/que ya duerme del sueño fabuloso”. El sueño fabuloso es dos cosas: a) el que mantiene caminando a la mujer que camina, y b) la invención que ha hecho la voz que habla de una mujer que camina. Estas dos lecturas no se excluyen.

El fantasma que camina atado a un paisaje seco y duro no es sino una temprana elección de la poeta, un regalo maravilloso y terrible de su madre. Sin ella no es comprensible ni posible la vida de la mujer real, la que depende del fantasma. Esta relación es, por lo tanto, una extraña y poderosa simbiosis, la de un fantasma de origen materno, centrado en una sola palabra (¿poeta?), que nunca abandona su páramo y de todas las plantas, solo se relaciona con un árbol áspero, de montaña, y una mujer que si perdiera su fantasma fatal, habría de morir ella misma, porque su sentido de vida es estar haciendo poemas que le va recitando a su fantasma inevitable.

LA BAILARINA

La bailarina ahora está danzando
la danza de perder cuanto tenía.
Deja caer todo lo que ella había
padres y hermanos, huertos y campiñas,
el rumor de su río, los caminos,
el cuento de su hogar, su propio rostro
y su nombre, y los juegos de su infancia
como quien deja todo lo que tuvo
caer de cuello, de seno y de alma.

En el filo del día y el solsticio
baila riendo su cabal despojo.
Lo que avientan sus brazos es el mundo
que ama y detesta, que sonríe y mata,
la tierra puesta a vendimia de sangre
la noche de los hartos que no duermen
y la dentera del que no ha posada.

Sin nombre, raza ni credo, desnuda
de todo y de sí misma, da su entrega,
hermosa y pura, de pies voladores.
Sacudida como árbol y en el centro
de la tornada, vuelta testimonio.

No está danzando el vuelo de albatroses
salpicados de sal y juegos de olas;
tampoco el alzamiento y la derrota
de los cañaverales fustigados.
Tampoco el viento agitador de velas
ni la sonrisa de las altas hierbas.

El nombre no le den de su bautismo.
Se soltó de su casta y de su carne
sumió la canturía de su sangre
y la balada de su adolescencia.

Sin saberlo le echamos nuestras vidas
como una roja veste envenenada
y baila así mordida de serpientes
que alácritas y libres la repechan
y la dejan caer en estandarte
vencido o en guirnalda hecha pedazos.

Sonámbula, mudada en lo que odia,
sigue danzando sin saberse ajena
sus muecas aventando y recogiendo
jadeadora de nuestro jadeo,
cortando el aire que no la refresca
única y torbellino, vil y pura.

Somos nosotros su jadeado pecho,
su palidez exangüe, el loco grito
tirado hacia el poniente y el levante
la roja calentura de sus venas,
el olvido del Dios de sus infancias.

Este poema de nuevo trae la suerte de una mujer cuyo destino inevitable es la poesía. Lo que difiere en los dos poemas es el modelo, puesto que caminar no es lo mismo que bailar. Se baila habitualmente en festividades, para celebrar un acontecimiento importante. La danza es una expresión artística, que se ejecuta en lugares especialmente habilitados, como los teatros, en que el bailarín entusiasma a su público, resultado simple de una complejísima concurrencia del movimiento corporal y la música. Caminar es en cambio una actividad sin complicación alguna, para la que solamente se necesita un par de pies y una superficie por recorrer.

Me parece que a “La bailarina” hay que dividirla en dos partes. La primera actualiza la ilusoria superación de todo condicionamiento que se dice con “baile”. Esta parte abarca las cinco primeras estrofas del poema. Hasta la sexta, no sabe el lector que la superación era engañosa. Lo superado es su identidad, su pertenencia a una tierra, a una familia y la representación que tiene de su propia historia personal. La segunda parte comienza en la estrofa seis, y despliega el nuevo ‘ser’ de la bailarina, el verdadero, cuya materia somos nosotros, los hombres y las mujeres que le echamos encima nuestras vidas para que ella las interprete en su danza. Somos su

carne, sus ganas de bailar, su sufrimiento, su acicate. Al identificarse con nuestras vidas, que están hechas de mal y de bien, la bailarina vuelve a quedar presa de los condicionamientos que nos afectan a todos.

El tiempo de este poema es el presente. “La bailarina, ahora está danzando”. Su baile, primero, es “perder cuanto tenía”. ¿Qué tenía antes de comenzar a bailar? Tenía la compañía y el cariño de sus “padres y hermanos, sus huertos y campiñas/el rumor de su río, los caminos/el cuento de su hogar, su propio rostro/y su nombre, y los juegos de su infancia”. Tenía una pertenencia, se sentía identificada con una tierra, con un lugar, con una raza, dirá después, con ciertas costumbres y tradiciones. Participaba de algunas condiciones comunes con otras personas, y estas eran buenas. Hay componentes del paisaje de la infancia (“huertos y campiñas/rumor de su río, los caminos”). Hay también una relación entre esta naturaleza campesina y las gentes de su familia. Mientras baila, se va despojando de todo aquello, haciéndose una nada. Todo lo que se va de ella, le duele en el cuello, en el seno y en el alma. Duele danzar.

Es curiosa la expresión “el cuento de su hogar”. ¿Mentía entonces cuando se refería cariñosamente a la madre, al padre, a las hermanas, a la casa, al paisaje campesino de la infancia? ¿O, la palabra “cuento” tiene aquí como contenido otra cosa que la fabulación? Quizá cita los discursos con que las gentes organizamos nuestras vidas. Probablemente el despojo de que habla el poema ha modificado los recuerdos de infancia de la yo, y desde su nueva condición de vaciedad, se pregunta si las cosas fueron como le parecían entonces. ¿Cómo era su hogar? ¿Cómo eran su padre y su madre? Ella ya no está segura de quién era, por eso en la danza deja caer su rostro y su identidad. Hay una cierta similitud entre este vaciamiento de la persona, que describe el poema y lo que en la mística cristiana se llama noche oscura del alma, etapa que marca la ruptura entre la vida mundana y el comienzo de una nueva vida, que no es iluminación, pero que tampoco es apego a la historia personal y a los bienes materiales. En todo caso, a pesar de que hay aspectos del poema que podrían asimilarse a ciertas categorías de la mística cristiana, creemos que no corresponde hacer este paralelo. No cabe esta lectura en la unidad del poema.

La segunda estrofa parece decir el momento en que esta danza ocurre, “En el filo del día y el solsticio/baila riendo su cabal despojo”. Lo que dice en verdad es ‘error’ e ‘inseguridad’. Danzar en el filo del día, es hacerlo entre la *oscuridad* y la *luz*. Lo que hay de inestable e indefinido en ese momento que no ha de durar, se refuerza con el otro componente, “el solsticio”. No solo son los solsticios dos y no uno solo, sino que se oponen porque uno, el de invierno, tiene como su predicado mayor ‘más frío’ y el otro, el de verano ‘más calor’. Lo inseguro del significado refuerza el componente inseguridad que ya había en “el filo del día”. La bailarina, por tanto, “baila riendo” en un medio inestable. No ha de durar ni la luz de su baile ni el clima en que lo disfruta. Pero ella no lo sabe y se imagina que es real y estable su

rechazo del “mundo” y de los opuestos que dominan en él, donde rigen el amar y el detestar, la sonrisa y la agresión mortal. Y donde también rige el mal del mundo: los campesinos sufren porque lo que se vendimia no es la uva, sino su sangre; los ricos están insomnes por ahíos y los que no tienen hogar, están envenenados de envidia (“dentera”).

Los primeros dos versos de la tercera estrofa repiten el motivo del despojo, pero intensificándolo. Son cosas esenciales las que ha perdido la bailarina por danzar. Nada menos que la identidad (“sin nombre”), y también ese otro elemento esencial para todo hombre, pero especialmente para una mujer chilena, la “raza”, y por último, un componente centralísimo a la poesía de Gabriela Mistral, la religión (“credo”). Y esas grandes pérdidas están marcadas muy positivamente. La bailarina, alegre, danza “hermosa y pura, de pies voladores”. Esta positividad la entiende el lector de inmediato, pero también erradamente. Sería hermosa una danza que nos librara de los sistemas de opuestos y con ellos, del mal del mundo. Los habituales componentes del discurso del egoísmo, de la necesidad, del exceso culpable y de las aporías morales en que nos sumen las polaridades del mundo, han sido “aventados” por la danza poética. Y ella, liberada, “da su entrega”, es “hermosa y pura” y dichosamente liviana, “de pies voladores”. Pero los dos versos finales introducen una frase que está hecha de material contradictorio. Resulta que esta “bailarina” se compara a un “árbol” sacudido, y que los predicados de “árbol” son contradictorios con los de “bailarina”. De aquél destacan las raíces, de ésta, el movimiento. Y resulta, además, que ella se encuentra en el centro de un regreso, de una repetición. Cabe sin embargo no olvidar que “tornada” se emparenta fonéticamente con “tornado” y que por estar “sacudida como árbol”, el movimiento que agita a la bailarina tiene ecos de vendaval. Todas estas imágenes violentas desembocan en una afirmación extraña. La bailarina se ha convertido en “testimonio”. En el verso quinto el poema agrega: “Sacudida como árbol y en el centro de la tornada, vuelta testimonio”. La palabra tornada tiene diferentes usos: “acción de tornar, regresar. Repetición de la ida a un paraje o lugar” (Diccionario de la RAE, s. v. “tornada”). Nos persuade leer tornada como un regresar, porque todo el poema apunta precisamente a un movimiento que es de retorno, de vuelta atrás. Dos preguntas permanecen: ¿qué contenido concreto tiene la palabra “retorno”? y ¿de qué es ella “testimonio”?

La cuarta estrofa tiene algo de interludio, de paréntesis. Dice en conjunto que no se está hablando de acontecimientos naturales. Lo que se destaca de las tres imágenes es un contenido de ‘permanencia’, ‘repetición tranquila’. Los “juegos de olas” y el “vuelo de albatroses” son componentes estables del significado semiótico de la palabra “mar”. Y también los lugares comunes que relacionan aire agitado y “cañaverales”. Y el “viento agitador de velas”. Y el alegre movimiento “de las altas hierbas” en el viento del verano. Todo aquí tiene que ver con movimientos del aire, y hace un conjunto de imágenes siempre disponibles en nuestro imaginario natural. La

estrofa propone estos movimientos como contraste al de la bailarina. Otra legalidad rige su danza.

La quinta estrofa es paralela de la cuarta. También niega, con insistencia. Reafirma la pérdida del nombre, pero ahora incluyendo a los demás. No es asunto subjetivo este danzar. No es solo imaginación de ella la pérdida de su identidad original. El nombre con que la bautizaron ya no le conviene. Se ha independizado de “su casta”, es decir, de su familia, su raza, su clase. Y se ha independizado de verdad. No ha de nombrársela, por eso, con su nombre de bautismo, el que la hizo socialmente hija de sus padres y miembro de la cofradía de los bautizados. Más aun: está desvinculada de la esencia física (“carne”) de toda persona (“se soltó”). La frase hecha “la voz de la sangre” aparece transformada aquí en otra negación: “sumió la canturía de su sangre”, ya no responde a la llamada musical de su pertenencia a una familia. El canto ahogado (“sumió la canturía [...] de su adolescencia”) es el que diría melancólica y nostálgicamente la historia de su primera juventud.

La sexta estrofa es un salto brusco. Marca el inicio de la segunda parte y aclara que el contenido de la danza somos nosotros, los hombres, y las mujeres que “le echamos nuestras vidas/como una roja veste envenenada”. La traducción es: le arrojamos nuestras vidas que equivalen a una vestidura venenosa. El predicado “rojo”, cuyo contenido asociativo incluye la pasión, la ira, la locura desenfrenada, se articula con lo venenoso de la veste. Viene después la imagen de la bailarina rodeada de serpientes que la muerden para que oficie su entrega, y no es fácil leer estas serpientes. Desde el Antiguo Testamento en adelante se ha identificado a la serpiente con el mal, con la propensión humana a la desobediencia y al pecado. Por escuchar la voz tentadora de la serpiente, los primeros padres desoyeron las palabras de Dios y fueron expulsados del Paraíso. Entonces, ¿cómo leer esta inclusión de las serpientes en el texto? Ellas muerden a la bailarina. ¿Le inyectan veneno? En este punto, “nosotros” y las serpientes tenemos en común la ponzoña, la condición mortífera.

Estas serpientes son, sin embargo “alácritas” y “libres”. Sorprendente ambigüedad, reforzada por el resultado de la acción de las serpientes: “la repechan”, la impulsan hacia arriba, en la dirección de la superioridad. La solución de la sorpresa está en el mismo poema. Ella creyó que aventaba con su danza el mal del mundo. Se equivocaba. Ese mal sigue actuante. Más: es justo lo que alegre y libremente la eleva en su danza.

En la estrofa dos, la bailarina se reía, feliz de encontrarse por encima del mal del mundo y de las polaridades que abruma a los hombres comunes. Al final de la estrofa sexta pierde su condición de liberada del mal y los opuestos. Por bailar nuestras vidas, cae “en estandarte/vencido, o en guirnalda hecha pedazos”. Las palabras “estandarte” y “guirnalda” acompañadas de los adjetivos “vencido” y “hecha pedazos” revelan que la risa del comienzo era un error acerca del real significado de la danza.

La frase “mudada en lo que odia”, dice varias cosas diferentes. La más significativa viene de su relación con el próximo verso: “sigue danzando sin saberse ajena”. No se da cuenta de que ya no es dueña de sí misma. Lo inestable que predicaba la estrofa segunda (“filo del día”, “solsticio”) ha ocurrido. Con la naturalidad con que se suceden la luz y la oscuridad de los días del hombre, y el calor y el frío de las estaciones, pasa de la superación del mal y los opuestos a estar “mudada en lo que odia”. Era, entonces, ilusión la que inducía el ejercicio del arte, de la danza, al persuadir a la bailarina de que se había librado del mal del mundo y de los opuestos. Sin saberlo, y sin poder por lo tanto evitarlo, la materia de su arte, de su danza, es lo que creyó aventar. Ahora nuevamente ella es algo, y ese nuevo ser suyo es odioso. Un poco más adelante descubrimos que somos nosotros los odiados. Odia nuestro mal, nuestro veneno, sin embargo no puede apartarse, porque existe una continuidad entre ella y nosotros. Ella no es ajena al veneno que le traspasamos. Los versos tres y cuatro de la penúltima estrofa descubren un aspecto de esta identificación alienante: mientras baila, la mujer jadea nuestro jadeo y avienta y recoge “sus muecas”. Estas muecas que ella recoge para aventarlas nos pertenecen a nosotros, pero también a ella.

A la risa dichosa de la primera parte la sucede la mueca de la segunda. ¿Cómo debemos leer este cambio en el rostro de la bailarina? La mueca es una contorsión del rostro, generalmente burlesca, dice el diccionario. La burla, en este caso, es hacia sí misma. Sus gestos no corresponden a nada suyo, puesto que se había vaciado de todo. Sin embargo, es inevitable que si ha de seguir bailando, el contenido de su arte no sea nulo, y el contenido no puede ser sino el del mundo, con todo su mal y sus opuestos. Ahora desde fuera de la bailarina, se la compadece: los suyos no son gestos genuinos, son muecas que hacen, “sin (ella) saberlo”, burla de sí misma. Su esfuerzo es el nuestro y es “jadeadora de nuestro jadeo”. Los gestos que ella hace no le pertenecen, son de otros, y a su cansancio se agrega el calor del trabajo como otro sufrimiento: ella danza “cortando el aire que no la refresca”. Es “única” la bailarina, pero sin reposo ni sosiego, es también “torbellino”. Y el más violento par de contrarios la domina plenamente. Es “vil y pura”. “Pura” por inocente, por sacrificada, pero “vil”, porque el propio material de su danza es el mal del mundo que se creyó capaz de aventar cuando empezaba a practicar su arte.

La palabra “Sonámbula” sumada a los otros predicados que se dicen de la bailarina hace ver que estaba equivocada cuando imaginaba que aventaba el mundo, y por implicación, que sabía lo que estaba haciendo. Un sonámbulo, por moverse en sueños, no sabe lo que hace ni lo que dice. Si es inconsciente de lo que está bailando, porque está vacía de sí misma y es nosotros, solamente le cabe ser “testimonio”.

“Pura” apareció también en la primera parte, cuando se describió a la bailarina “hermosa, pura y de pies voladores”. La inclusión de este adjetivo en estas dos descripciones opuestas de la bailarina (en la primera, la bailarina se había convertido

en nada, mientras en la segunda contiene todo lo que hay) deja leer todo el poema en todo su significado. Ahora se pueden contestar las dos preguntas que dejamos pendientes. El danzar no es oficio de reír. Consiste en volverse “testimonio” del mundo, de su mal, hasta al final olvidar “el Dios de sus infancias”. Lo que retorna, entonces, es cuanto se creyó poder aventar con la danza.

Conviene volver a lo que el poema dice del mal y los opuestos. En su primera parte, se entiende la superación de ambas magnitudes del mundo como un bien que surge del vaciamiento de la personalidad de la bailarina. Ella se rió entonces al sentirse liberada por el arte, por la danza. Pero con el mal del mundo y los contrarios, el arte habría perdido también su sustancia: la realidad humana. La recupera, ahora como bailarina, y de nuevo avienta, pero no exclusivamente, como creyó hacer al principio. Ahora baila “aventando y recogiendo”. En ese “recogiendo” está dicho otra vez “la tornada”. Y hay otra diferencia. El arte, en el poema, es una actividad que de alguna manera libra de los males y los contrarios del mundo (por eso la bailarina sigue pura en la segunda parte del poema), pero no es alegre su danza. Los demás tenemos, por lo menos, el mal y el bien reales, ella tiene solo las “muecas” que toma de nosotros. Sin embargo, nos supera en la pureza. Quizá por eso puede volverse “testimonio”.

Este poema es parecido a “La Otra” (*Lagar*), donde la yo se mutila de su parte femenina, para luego recuperarla desde su condición de poeta. Por la mecánica de su baile, la bailarina arroja de sí lo que era antes de comenzar a bailar, y termina no reconociéndose en su nombre de origen. Sin embargo, de manera parecida a la yo de “La Otra”, que recupera su pasado después de haberlo eliminado, la bailarina se reencuentra con su historia después de vaciarse de sí misma¹. Recupera todo lo aventado cuando se “muda en lo que odia”, al saberse a nada ajena, ni siquiera a lo suyo que antes odió.

En la última estrofa, el texto señala el papel de los otros, de nosotros, los no poetas. Todo el dolor de la bailarina proviene de que lo bailado por ella, lo poetizado por la poeta, somos nosotros. Por nosotros es pálida de desangramiento, por nosotros grita locamente en todas direcciones, por nosotros la afecta la pasión poética (“la roja calentura de sus venas”), por nosotros ha perdido el dulce Dios de su niñez. No en vano se entiende la poesía como un ejercicio sacrificial y redentor. Al oficiar de sacerdotisa, la bailarina reinstala la divinidad olvidada, y redime el mundo. Desde esta experiencia de continuidad, Ella es ahora Redentor. Ella es *Nada* y al mismo

¹ Susana Münnich Busch, “O el cactus /águila o la mujer poeta”, en *Nomadías* n° 03. Santiago de Chile: primer semestre 1998, pp.77-87.

tiempo *Todo* lo que hay. Es nosotros, el mundo entero. Nada le es ajeno, ni siquiera las vilezas de la humanidad².

Al comienzo de este trabajo presentamos nuestras objeciones a la lectura de los textos poéticos de Gabriela Mistral como trozos fragmentarios, polifónicos, producidos por una pluralidad de voces diferentes, irreductibles a una voz central, común. Dijimos, además, que habitualmente se menciona la sección “Locas Mujeres” cuando se quiere probar que es lógico leer así. Nuestro examen detallado de “La bailarina” y “La que camina” ha buscado, entre otras cosas, probar que a estos poemas los centra el mismo tema de la vocación poética de una mujer. Pero aquí no paran las semejanzas. Como señalamos al comienzo, la manera cómo las dos sujetos femeninas se representan las dificultades y las positividades de la creación poética es extraordinariamente parecida. Repitamos: en ambos textos, la escritura poética es trabajo de redención, ambos tienen, por eso, una común raíz religiosa y ambos resultan violentamente opuestos a los valores posmodernos de la autosatisfacción, el éxito y el énfasis en “mis derechos”.

Quiero terminar con una consideración muy breve, que temo sea rechazada por pasada de moda. Creo que hay algo muy respetable en afirmar que se debe fidelidad a las vocaciones. Resulta rara para los oídos de una humanidad que se deleita

² Lo que describe este poema presenta cierta semejanza con el éxtasis, tal como lo entiende Maurice Blanchot. En *La Comunidad inconfesable* el pensador comenta:

“Al contrario, es evidente –con una evidencia abrumadora– que el éxtasis no tiene objeto, así como por qué. Asimismo recusa toda certidumbre. No se puede escribir esa palabra (éxtasis) mas que poniéndola, con toda precaución, entre comillas, porque nadie puede saber de qué se trata ni siquiera si alguna vez ha tenido lugar: al rebasar el saber, al implicar el no saber, se rehúsa a ser afirmado de otra manera que por medio de palabras aleatorias que no son capaces de acreditarlo. Su rasgo decisivo es que aquel que lo experimenta *no está cuando lo experimenta* [el subrayado es mío] y, así, no está para experimentarlo. El mismo (pero ya no es el mismo) puede creer que ha vuelto a recobrar el pasado como si fuera un recuerdo: Yo recuerdo, yo rememoro, yo hablo o escribo en el transporte que desborda, y sacude toda posibilidad de recordar. Todos los místicos, los más rigurosos, los más sobrios, y en primer lugar San Juan de la Cruz, han sabido que el recuerdo, considerado como algo personal, no podía ser sino dudoso y, al pertenecer a la memoria tomaba un lugar entre lo que exigía ocultarse a ella: memoria extratemporal o memoria de un pasado que no habría sido vivido nunca en el presente (por ello extraño a toda *Erlebnis*)”. (México: Editorial Vuelta, 1992, pp. 30-31).

Lo que dice el poema de la experiencia artística de la bailarina no es ni gozoso ni edificante, y en ese sentido podría considerarse un error que la asimiláramos al éxtasis. Tradicionalmente se ha identificado el éxtasis con el gozo y la plenitud. Pero, ¿quién puede asegurar que en el éxtasis exista una superación de los contrarios? Por lo menos, la descripción que Blanchot hace del éxtasis no excluye ni el dolor ni el mal.

en consumir y ser consumida esta invitación a oír otras llamadas. Dos de ellas recuerda cualquier lector de Gabriela Mistral, la creación y el amor. Son el tema de “La rosa”, poema de *Tala*, pero repetido de mil maneras en muchos otros textos: las únicas vidas que tuvieron sentido fueron aquellas que se entregaron a esas vocaciones. Una incitación larga orienta muchos poemas de Gabriela Mistral. Maestra de riquezas buenas y de generosidad es esa rosa: no hacer cálculos, no asegurarse, no temer pérdidas, derrochar belleza, dilapidar amor. La otra es entregarse a la creación. Ninguna de las dos libra del dolor.

RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo se analizan dos poemas de Gabriela Mistral (“La que camina” y “La bailarina” de *Lagar*) para mostrar que no cabe leerlos como un conjunto de fragmentos desconexos, sino como un todo coherente de textos unificados por comunidades temáticas. Tanto “La que camina” como “La bailarina” tienen en común el tema central de la vocación del poeta. Difieren en el modelo que siguen. “La que camina” dice sobre la dura fidelidad a esa vocación. “La bailarina”, sobre la manera en que esa vocación hace al poeta experimentar los opuestos del mundo (bien y mal, alegría y sufrimiento, etc.)

THE THEME OF POETIC CALL IN TWO POEMS OF LAGAR BY GABRIELA MISTRAL

In this paper, I analyze two poems of Gabriela Mistral (“La que camina” and “La bailarina” from Lagar) in order to show that her texts are not to be read as an assortment of disparate fragments but rather as a unified set of poems centering around recurring themes. Both “La que camina” and “La bailarina” share in common the central theme of the poetic call, though each poem follows a different modality. The first one speaks of the fidelity to that call, while the latter speaks of the way in which such a call makes the poet experience the opposites that confront human beings (good and evil, suffering and joy, and the like).