

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ

RELEYENDO *TERNURA*

*A mi madre*

Se ha convertido en un lugar común el considerar que la figura de Gabriela Mistral y su poesía han sufrido una lastimosa distorsión a causa de las erradas, incompletas, simplonas o prejuiciadas lecturas que se han hecho de sus textos y de su andar por el mundo. Tanto sus actitudes y opiniones, como sus poemas y prosas han devenido en el proceso cultural chileno en la construcción de un ícono desabrido, ya de la soltería solitaria y huérfana, ya de la maternidad frustrada o la abnegación de la maestra que sublima su angustia escribiendo poemas. A pesar de que en las últimas décadas se ha escrito un número considerable de excelentes estudios referidos a su obra, sigue prevaleciendo entre nosotros una imagen sesgada, fundada en lecturas escolares y en uno que otro poema de despechado amor, incongruentes con un Premio Nobel, del que todos nos jactamos.

En ese desolador panorama, producto de la ignorancia y la desidia intelectual, tal vez el libro peor leído de Gabriela Mistral sea *Ternura*. Es también el más descuidado por la crítica, salvo notables excepciones. Su difusión parcial y temprana en libros para niños, su lectura casi exclusiva en recintos escolares lo dejaron ahí anclado en la escuela pri-

maria, como el catecismo congelado en la infancia, que es inservible para la vida adulta. El marbete de libros para niños, poemas infantiles o versos escolares al que, de algún modo, contribuyó el subtítulo de la primera edición de 1924 (*Ternura: canciones de niños*), favoreció la lectura desatenta y poco atenta e impidió que el poemario fuera tomado en serio, o exactamente como lo que es: poesía sin adjetivos... Y esto no porque sea malo que los niños lean o reciten poemas (todo lo contrario), sino porque esas lecturas no crecieron ni se hicieron adultas, a la par que sus entonces pequeños lectores.

La propia Gabriela Mistral advirtió el sesgo con que habían sido interpretados los poemas de *Ternura*, y modificó el subtítulo en la segunda edición de 1945 («casi escolares»). Todavía más, ahora —según señala, por petición del editor— añade un «Colofón con cara de excusa», en el que explica con lucidez certera la naturaleza, función y sentido del poemario. Caracteriza a la canción de cuna como un género de poesía que representa «un coloquio diurno y nocturno de la madre con su alma, con su hijo y con la Gea». Y hablando de su sentido, comenta que se trata de poemas «que la madre se regala a sí misma y no al niño que nada puede entender». Por último, en cuanto a su función, precisa que «las hice mitad por regusto de los “arrullos” de mi infancia y mitad por servir la emoción de otras mujeres —el poeta es un desatanudos y el amor sin palabras nudo es, y ahoga». Se trata, pues, que duda cabe, de una expresión de amor a los niños y de nostalgia por su propia niñez («no perdí el “arrullo” de los dos años: me duermo todavía sobre un vago soporte materno»). Pero, además, los poemas de *Ternura* (como toda poesía) constituyen una forma de expresión imaginaria a través de la que el poeta sueña y ensueña: «En el sueño he tenido mi casa más holgada y ligera, mi patria verdadera, mi planeta dulcísimo. No hay praderas tan espaciales, tan deslizables y tan delicadas para mí como

las suyas». Y por eso: «Algunos trechos de estas canciones —a veces uno o dos versos logrados— me dan la salida familiar hacia mi país furtivo, me abren la hendidura o trampa de la escapada [...], «en tal o cual palabra, el niño y yo damos vuelta la espalda y nos escapamos dejando caer el mundo, como la capa estorbosa en el correr...». Queda claro, pues, que se trata de textos para las madres (los pequeños no saben leer) y para todos quienes se identifican en el amor a los niños y que recuerdan su propia infancia como un espacio y tiempo dichosos.

Las reflexiones mistralianas concluyen advirtiendo acerca de la profundidad del lenguaje de los niños y de las dificultades que supone este género de poesía: «continúo escuchando en el misterio cristalino y profundo de la expresión infantil, el cual se parece por la hondura al bloque de cuarzo magistral de Brasil, porque engaña vista y mano con su falsa superficialidad». En este sentido, el trabajo creativo, poético que lleva a cabo Gabriela Mistral, en procura de sugerir la lengua infantil no puede confundirse con las canciones y las rondas tradicionales y folclóricas: «Estas canciones están harto lejos de las folclóricas [...] el folclore es, por excelencia, la literatura de los niños». En cambio, los poemas de *Ternura* tienen múltiples destinatarios (no solo los niños, como queda dicho), y por eso, son susceptibles de plurales lecturas capaces de construir diversos sentidos.

La temática y el tipo de composición poética que configuran *Ternura* acompañan a la poeta desde el principio; existen manuscritos y publicaciones de versos y artículos a partir de 1912, algunos de los cuales pueden considerarse borradores o «ensayos» de los que se incorporarán al libro: por ejemplo, el borrador de «Dulzura» y los manuscritos de «Piecitos», «Himno al árbol» y «Caperucita Roja» datan de 1917. En carta a Eduardo Labarca de 1915, Gabriela Mistral anunciaba: «A mediados del presente año publicaré un volumen de versos escolares». Como lo recuerda Jaime Que-

zada, «El ángel guardián» fue el primer poema publicado en el extranjero, en 1913 (nada menos que en la revista *Elegancias*, que entonces dirigía Rubén Darío). Catorce canciones de cuna —curiosamente escritas en prosa— y veintisiete textos de la sección «Infantiles» de *Desolación* (1922), pasarán a formar parte de *Ternura*. Tal vez por esto, es que Jaime Concha estima que el libro es en gran medida «un desprendimiento» de *Desolación* (Concha [1987]). En la edición de 1945 se incluyen igualmente poemas publicados antes en *Tala* (1938); asimismo, en *Lagar* (1954) encontramos «Jugarretas» y «Rondas» y en *Poema de Chile* (1967), algunos textos que, por su estructura y sentido podrían pertenecer a *Ternura*. El propio diálogo de la hablante con el niño que vertebra aquel libro sintoniza perfectamente con los coloquios de este. Aun en la presentación de *Almácigo* (Mistral [2008]), poesías inéditas de Gabriela Mistral, Luis Vargas Saavedra advierte que existe material suficiente para formar un nuevo libro (*¿Ternura II?*) con «Rondas y Canciones de cuna». En suma, no hay duda de que este género de poesía gozó de la especial predilección de su autora y que ella lo ejercitó continuamente a lo largo de unos cuarenta años. No en vano confiesa en el aludido «Colofón»: «Sigo escribiendo “arrullos” con largas pausas; tal vez me moriré haciéndome dormir, vuelta madre de mí misma, como las viejas que desvarían con los ojos fijos en sus rodillas vanas». Con perspicacia matemática, Grínor Rojo sostiene que la suma de este tipo de textos constituye más del diez por ciento de la producción poética mistraliana. Y es que parece que la escritura de este género de poesía, estas «meceduradas orales» practicada con tanta asiduidad producía a Gabriela Mistral un gozo espiritual extremo tal que conseguía sacarla de las fastidiosas tareas rutinarias y la purificaba de dolores y cuitas: «Cuando he escrito una ronda infantil, mi día ha sido verdaderamente bañado de gracia, mi respiración como más rítmica y mi cara ha recuperado la risa perdida

en trabajos desgraciados. Tal vez el esfuerzo fuese el mismo que se puso en escribir una composición de otro tema, pero algo, que insisto en llamar “sobrenatural”, lavaba mis sentidos y refrescaba mi carne vieja». Es tan satisfactorio tal ejercicio poético que llega a ser el preferido de Mistral: «Les parecerá extraño, pero entre todos mis trabajos, el que prefiero es una pequeña canción de cuna que escribí con el título de “La pajita”. Debe de ser porque yo siento un profundo afecto por esta clase de poesía» (entrevista de 1945).

*Ternura* es pues un proyecto continuo, un libro que se está escribiendo y reescribiendo, haciendo y rehaciendo, reordenando, corrigiendo siempre; más que un libro es un tipo de poesía que cumple una función muy especial en el conjunto de la escritura mistraliana. En trabajos anteriores, he caracterizado a esta escritura como la expresión de una conciencia escindida que aspira a la unidad; configurándose así una visión dolorosa, la huella de una lucha irregular, asimétrica entre polos o valores positivos y negativos, conflicto en que el principio de lo real (el sufrimiento, el despojo, la fragmentación, la ruptura, la separación, la muerte) tiende a imponerse sobre el principio del placer (el gozo, la posesión, la unidad, la fusión, el retorno, la vida). Se trata, en suma, de un dualismo agónico, donde se sufre la enemistad, la oposición de los principios en pugna y donde la posibilidad de complementación sintética es ilusoria, solo posible como fantasía, como sueño, como proyecto entre el mito y la utopía, finalmente, como escritura poética: «materia alucinada», llamó, precisamente, Gabriela Mistral al poema. Es, quizá, esta función conciliadora (salvadora) la que representa privilegiadamente el conjunto de los poemas de *Ternura*, ya a partir de su título. Este género de poesía que expresa y figura la delicadeza, la gracia, el juego, la fantasía, la pureza, la gratuidad, el animismo de la naturaleza, lo sobrenatural y trascendente, la belleza inaugural, el amor necesitado de protección de hijo y madre, parece re-

vincular a la hablante con los aspectos más amables de su existencia: su relación amorosa con los niños, el hacerse ella misma niña, ensimismada en la recuperación de su propia infancia. Al condensar todos estos contenidos en poemas que parecieran ser escritos solo para niños, Gabriela Mistral consigue comunicar su «amor balbuciente, el que tartamudea [...] el amor que más ama». Así lo comenta en carta a Eugenio Labarca: una poesía «más delicada que cualquiera otra, más honda, más impregnada de cosas del corazón: más estremecida de soplo de alma».

Esto no quiere decir que *Ternura* esté exenta del dualismo agónico que caracteriza la escritura mistraliana, solo que el polo positivo es aquí, excepcionalmente, el dominador: «Cuando yo te estoy cantando, / en la Tierra acaba el mal» («Suavidades»); «¡Es una maternidad / que no me cansa el regazo, / y es un éxtasis que tengo / de la gran muerte librado!» («Niño mexicano»); «*Matamos a la muerte / que baja en gavián, / braceando y cantando / la ola del pan*» («Ronda de segadores»); «Corro de las niñas / corro de mil niñas / a mi alrededor: / ¡oh Dios, yo soy dueña / de este resplandor! [...] ¡el corro era un solo / divino temblor! [...] ¡mi corro de niñas / ardiendo de amor!» («El corro luminoso»); «Doña Primavera / de aliento fecundo, / se ríe de todas / las penas del mundo...» («Doña Primavera»). Pero *Ternura* es un libro complejo y la agonía dualista que desgarró la escritura mistraliana no deja de estar presente. Recuérdense poemas como «Canción de Virgo», «Canción amarga», «Niño rico», «Canción de la sangre» (que Grínor Rojo estima como el más representativo del doble discurso de *Ternura*), «Ronda de la paz» (que ha analizado con gran pertinencia Jaime Concha en Concha [1987]), «Ronda del arco iris»: «Mirando hacia lo alto / todas ahora están, / una mitad llorando, / riendo otra mitad»); «Ronda de la Ceiba ecuatoriana»: «Damos una y otra mano / a las vivas y a las muertas, / y giramos y giramos / las mujeres y las ceibas...»); «Ronda del fuego»: «Flor

en tierra no sembrada, / flor sin árbol, flor sin riego, / el tu amor está en la tierra / y el tu tallo está en los cielos»; «¡Que no crezca!»: «nacen y no crecen / el Sol y las piedras, / nunca maduran / y quedan eternas. / En la majada / cabritos y ovejas, / maduran y se mueren: / ¡malhayan ellas!»; «El aire»: «¡Ay!, le rompemos sin romperle; / herido vuela sin quejarse, / y parece que a todos lleva / y a todos deja, por buenos, el Aire...»); «Alondras»: «Y en este aire malherido / nos han dejado llenos de ansia, / con el asombro y el temblor / a mitad del cuerpo y el alma...»; «Nubes blancas»: «Y una vez los vellones nos trata con amor, / y con furia otra vez»; «Himno al árbol»: «Árbol hermano, que clavado / por garfios pardos en el suelo, / la clara frente has elevado / en una intensa sed de cielo»; «El Himno cotidiano»: «Ame mi gozo y mi agonía...»; etc.

La tensión que genera la presencia —explícita o tácita— de lo ominoso: la ruptura de la armonía por la conciencia dolorida de la escisión (observada desde distintas perspectivas por Bernardo Subercaseaux, Jaime Concha, Grínor Rojo, Ana María Cuneo) se expresa a través del miedo y la aprehensión de la hablante-madre y de la amenaza de invasión del espacio-tiempo propios de madres y niños por el mundo externo y el tiempo de la adultez y las consecuentes experiencias de pérdida. Así, por ejemplo, en «Hallazgo»: «Me encontré este niño / cuando al campo iba [...]. / Y por eso temo, / al quedar dormida, / se evapora como / la helada en las viñas...»; o en «Apegado a mí»: «Yo que todo lo he perdido / ahora tiemblo de dormir. / No resbales de mi brazo: / ¡duérmete apegado a mí!»; o en «Canción de Virgo»: «*Un niño tuve al pecho / como una codorniz. / Me adormecí una noche; / no supe más de mí. / Resbaló de mi brazo; / rodó, lo perdí*». O en «La madre triste»: «Duerma en ti la carne mía, / mi zozobra, mi temblor. / En ti ciérrense mis ojos: / ¡duerma en ti mi corazón». También en «Me tuviste», «Canción amarga», «Botoncito», «Semilla», «Canción de la muerte»,

«Que no crezca», «Miedo», «Devuelto», «La nuez vana» y muchos otros textos.

Aunque no se puede negar (Grínor Rojo se ha expresado con profundidad y persuasión al respecto) la coexistencia de discursos contrapuestos (uno que expresa la dicha de la infancia a través de una semántica vital, y otro, el dolor de la adultez, mediante signos de muerte), parece que el dominio —en *Ternura*— de la ensoñación infantil y poética inclina la dialéctica nocional y discursiva en favor de la visión sanadora y salvífica («el hombre no tiene más cura que esta agua remansada y verde que es la Gea», sostiene Mistral en carta a Gabriel Méndez Placarte). Me parece ver en «Fuego», uno de los poemas más bellos del libro, el emblema de esa tendencia positiva: «Es el Fuego que mataría / y solo sabe solazarte. / Salta en aves rojas y azules; / puede irse y quiere quedarse. / En donde estabas, lo tenías. / Está en mi pecho sin quemarte, / y está en el canto que te canto». Es justamente el pecho de la madre hecho canto (poesía) el que asume la dinámica ígnea («aves rojas y azules»), neutralizando sus posibles efectos de dolor y muerte (puede irse y se queda; mataría pero solaza). Esto quiere decir, además, que el universo materno y por tanto femenino de *Ternura* atrae hacia sí y materniza las fuerzas masculinas (no solo convirtiendo al hombre en niño, sino haciendo que el viento, el río, las montañas, el fuego y hasta Dios asuman la función de mecer (propia de las madres) y de danzar (propia de las niñas, en el contexto del libro).

Las canciones de cuna y las rondas constituyen, quizá, las composiciones más representativas del libro (treinta y tantas canciones, y veinte rondas). Ambas están estrechamente vinculadas a la música y a la danza, a la poesía tradicional y popular, a la lengua oral y a una visión campesina del mundo. Pero entre ellas hay claras diferencias: La mayoría de las canciones se configura como apóstrofes (se enfatiza la relación yo-tú); las rondas como enunciaciones (ter-

cera persona); las canciones se organizan como coloquios de la madre con su hijo o soliloquios de la madre consigo misma; las rondas configuran una voz plural (un coro infantil) y un movimiento solidario. Las canciones son nocturnas: «... los que viven en vela, saben bien que la noche es persona plural y activa» («Colofón con cara de excusa»); las rondas, vespertinas: «la contemplación de una tarde —la hora pura por excelencia— limpia la pupila de las fealdades del día» («La tierra y los jardines»); las canciones tienden a la fusión total de madre e hijo (casi siempre varón) en una atmósfera de profunda simpatía con la tierra y el cielo, mas en la intimidad de un hogar celosamente acotado; las rondas, integran un grupo de niñas que bailan en espacios abiertos, naturales sin fundirse necesariamente con ellos; las canciones son meceduras que tienden al recogimiento, al susurro y al silencio y culminan en el sueño; las rondas son bulliciosas y alegres y, en tanto danzas, plenas de movimiento. Las otras composiciones («Jugarretas», himnos, plegarias, romances, «Cuentos», «Casi escolares» o las reunidas en las secciones «La desvariadora» y «Cuenta-Mundo» manifiestan una cierta heterogeneidad, tanto respecto de los sujetos hablantes y las actitudes líricas, como en relación a las formas versales y estróficas (se prefieren las cuartetos octosílabas asonantadas). Asimismo, son variadas las temáticas y los temples anímicos, que van desde la expresión lúdica y graciosa de las jugarretas hasta el patetismo de poemas como «Piececitos» o «Plegaria por el nido»; desde los inspirados cantos materiales («El Aire», «La Luz», «El Agua», «Fuego») hasta textos más bien pedagógicos. Sin embargo, todas estas composiciones sintonizan con el temple dominante en el poemario y algunas de ellas podrían sumarse a las canciones o rondas (casi todos las reunidas en «La desvariadora», varias de «Cuenta-Mundo» y «Casi escolares»).

Los poemas de *Ternura* se construyen con imágenes de infancia permanente, en el sentido explicado por Bachelard

(Bachelard [1982]): imágenes de la soledad impregnadas de ensoñación, que hacen ver el mundo en sus primicias: «El mundo es muy bello en esas horas en que no pasa nada» y a la vez muy amado. En ese estado todos los arquetipos (el fuego, el aire, el agua, la luz, la tierra) se manifiestan en tanto «cosmos exaltado» y se vinculan raigalmente con el ser humano en una profunda y feliz comunión: el mundo exterior es un aspecto del ser interior: el cielo, la tierra, sobre todo la tierra («Era yo lo único mudo en medio de la tierra dichosa. Pero ella iba poco a poco entrando en mí, comunicándome su palpitación inmensa» (*La noche del trópico*) y todo lo que existe se maternaliza (o se hace niño) en el sentido mistraliano: vive por y para el niño que es ella misma: «Voy conociendo el sentido maternal de todo. La montaña que me mira también es mi madre»; «Árbol que no eres otra cosa / que dulce entraña de mujer, / pues cada rama mece airosa / en cada leve nido un ser» («Himno al árbol»); «El surco está abierto, y su suave hondor / en el sol parece una cuna ardiente» («Echa la simiente»); «Yo no solo fui meciendo / a mi niño en mi cantar: / a la Tierra iba durmiendo / al vaivén del acunar» («Noche»)... Se suscita así una percepción animista de la existencia, una gran conciencia en la que todo existe y se interrelaciona. Porque en la raíz de esa contemplación expresada en poesía hay una fuerza que permite aceptar la vida con todas sus contradicciones íntimas: «síntesis sentimental de los contrarios» (otra vez, Bachelard), en el instante imaginario, devenido en palabra. Como expresiones de la vida humana, las palabras evocan en sus diversas significaciones los aspectos luminosos y oscuros de la existencia. Esta doble naturaleza de las cosas se encuentra en forma de lucha entre dos tendencias contrarias que en la evocación de la infancia se anulan, se neutralizan a favor del goce de la plenitud recuperada o ensoñada. En *Ternura*, la poeta se hace madre que deviene hijo, pero sobre todo hija que deviene madre. En el mundo

ensoñado de sus poemas, ella vuelve a ser niña, pero al asumir las palabras, el canto de la madre recordada, se convierte también en su propia madre y en el canto de su madre: «En esas canciones tú me nombrabas las cosas de la tierra: los cerros, los frutos, los pueblos, las bestiecitas del campo, como para domiciliar a tu hija en el mundo [...] no hay palabrita nombradora de las criaturas que no aprendiera de ti...»; «madre, yo he hecho las canciones de cuna tuyas y ninguna otra cosa más quisiera hacer» («Recuerdo de la madre ausente»).