

Julio Piñones Lizama

EL SUPERREALISMO DE TALA, DE GABRIELA MISTRAL

El presente trabajo tiene como antecedente una publicación del mismo autor (Matrimonio de sol y cordillera, 1988), en la cual se buscó dilucidar la presencia de superrealismo en los poemas "Sol del trópico" y "Cordillera" del libro Tala, de Gabriela Mistral. La presencia de elementos superrealistas en las diversas secciones de este volumen mistraliano es abundante y, esta vez, se ha procurado deslindar algunos de estos elementos con cierta atención en estas otras unidades del libro.

In a previous publication of the author ("Matrimonio de Sol y Cordillera" (A Marriage of Sun and Mountain) 1988), there is a attempt to elucidate that "super-realism" found in "Sol del Trópico" (Tropic Sun), and "Cordillera" (Mountain), two poems included in Gabriela Mistral's "Tala". The following essay goes over the same idea of the abundant presence of super-realistic elements in many sections of the aforesaid volume, but this time the author tries to highlight some of these elements in some other sections of the book.

En una publicación anterior (*Matrimonio de sol y cordillera*, 1988), se había procurado demostrar la presencia de superrealismo en "Dos himnos", de la sección "América", del libro *Tala*, de Gabriela Mistral. En las diversas secciones de este volumen, también son evidentes muchos elementos de este carácter: el propósito de este trabajo consistirá en ampliar esta investigación, estudiando estas otras secciones y tratando de deslindar algunos de estos elementos con cierta atención.

C. Goic ha sostenido que pertenecen a la Primera Generación Superrealista los escritores hispanoamericanos nacidos entre 1890 y 1904 (1). Se ha carac-

1 Cedomil Goic, "La novela chilena actual (Tendencias y Generaciones)", en "Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades", Santiago: 1960, p. 37.

terizado la transformación acontecida en el proceso poético chileno de esta manera: un modo decimonónico de poetizar cede su lugar a una actitud lírica distinta que se aprecia en la producción de diversos autores, entre ellos, en la de Gabriela Mistral.

También, se ha interpretado la fecha natal de la autora, ubicada en el último año de la generación mundonovista del período naturalista, cercana a la primera generación del período superrealista. Goic había situado la vigencia de esta Generación Superrealista entre 1935 y 1950 (2) y Tala muestra rasgos propios del nuevo esquema de preferencias superrealistas de esta generación, aun cuando su autora nace un año antes del ciclo considerado por Goic como marco temporal de esta Primera Generación Superrealista; lo cual demuestra que los autores no están encadenados a las fechas de pertenencias generacionales, sino que pueden trascenderlas y que, además importa en mayor medida la historia de las obras, antes que la historia de los autores.

La producción lírica mistraliana de los 20s difiere de la publicada en 1938. Entre una y otra, hay transformaciones del mundo y del discurso lírico, los cuales se expanden en Tala. En este intento de capturar un ángulo de realidad más vasto para acceder a la realidad cotidiana de una manera distinta y renovada se descubre una vocación expresiva de carácter superrealista (3).

Rastreando los orígenes de la noción de "superrealidad" en la investigación literaria chilena, se ha establecido que la primera formulación de este concepto fue realizada por Pedro Lastra y Carlos Santander hacia el término de la década del 60 en Santiago (4). Actualmente, debe reconocerse, además, la contribución hecha por Manuel Jofré al afinamiento de este concepto, quien ha planteado que la ampliación de los niveles de realidad desarrollada por los autores nacidos con posterioridad a 1890 implica la construcción de un plano superreal altamente valorado, el cual se aísla y se opone a su contexto, siendo su modo de percepción determinante de la interpretación textual. Esta unidad podría caracterizarse como una expectativa de plenitud, como una armonía

2 Ibid. p. 10.

3 Goic entendía lo superrealista como "superación del Naturalismo", como "un nuevo modo de representación de la realidad que se caracteriza por el descubrimiento de nuevas esferas de realidad y consiguientemente de nuevos modos de experiencia y de interpretación de la realidad". C. Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Santiago: Universitaria, 1972, pp. 178-286.

4 Manuel Jofré, *Pablo Neruda: Residencia en la Tierra*. Santiago: Arcis y Girol Books, 1987, p. 161.

que reconstituye el sentido de la existencia, amenazada por factores cotidianos degradantes (5). Sobre este conjunto de bases conceptuales, se efectuará el deslindamiento anunciado al comienzo de este capítulo.

La primera sección de *Tala* (6) se denomina "Muerte de mi madre" y el primer poema de esta sección se llama "La fuga". Dentro del esquema binario confrontacional por medio del cual se ha propuesto un sentido para interpretar esta obra destacan los términos realidad rechazada versus superrealidad postulada: el título de este primer poema ilustra bien esta oposición, pues el ámbito al cual ha accedido la madre de la hablante corresponde a la negación de la vida terrestre, de la cual el ser maternal se ha liberado. La tentativa de la yo lírica se mueve entre ambos planos, ubicada esta voz en el mundo degradado, pero pretendiendo alcanzar la postulación superreal, espacio fantástico en el cual está su madre, a quien desea unirse:

"que yo te llevo hurtada a dioses crueles
y que vamos a un Dios que es de nosotros". (7)

Los "dioses crueles" pertenecen al mundo degradado y la madre de la hablante ha sido liberada al poder de ellos por medio de una muerte en la cual sería posible el ir hacia un Dios reconocible, poseedor de rasgos distintos a los presentes en aquellos dioses mundanos. La pertenencia de esta divinidad, plural inclusivo que implica a hablante y madre, remite a la aspiración del retorno a un Dios del cual ambas han salido exiliadas hacia una vida mundana marcada por el dolor.

La segunda sección de textos de *Tala* se denomina "Alucinación", unidad que proporciona mayores indicios del superrealismo mistraliano en el libro citado; siendo el título de la sección muy significativo de esta orientación estética, proclive a presentarse por medio del sueño -como se viera en la primera sección-, o de experiencias que, en general, implican una anulación de los límites de la realidad inmediata o, al menos, un desdibujamiento de estos últimos.

El primer poema de "Alucinación" es "La memoria divina", texto en el

5 Ibid., pp. 154-160.

6 Gabriela Mistral, *Tala*, Buenos Aires; Sur, 1938. Las siguientes citas corresponden a G. Mistral, *Tala*, Santiago: Ed. Andrés Bello, 1979.

7 Ibid., p. 22.

cual lo surreal comienza a formularse por medio de desplazamientos de planos temporales: desde el presente textual a un pasado remoto, extraño e indefinido; (8) pasando por eventualidades que sugieren el acceso a bellezas relativas. (9) Lo prevaeciente al término del poema es, sin embargo, la experiencia de pérdida de estas posesiones que, concedidas en un plano precario, son susceptibles de desaparecer sin dolor profundo (10), pues la hablante conoce aquel otro plano “en donde el alma eterna no perdía” (11); siendo esta última ocurrencia indicio de lo trascendente, una vez poseído incólume.

Se ha configurado así una contraposición de planos, el primero de los cuales implica la concesión de bienes dotados de hermosura ilusoria, siendo los donadores de estos bienes seres humanos que no pueden conferirle a la hablante belleza perdurable; de allí que ella tampoco tenga interés en preservarlos.

Es bueno recordar en este momento lo dicho por M.C. Taylor, puesto que enriquecería la discusión sobre este punto:

“No se deleitaba en el dolor por sí mismo; el sacrificio no era un fin sino un medio. (...) En edad temprana, Gabriela Mistral se sintió desgarrada entre dos tendencias en conflicto, la budista y la cristiana. (...). La idea cristiana supone todo lo contrario de la budista y sostiene que el dolor vale la pena e incluso es necesario cuando emula el acto supremo de Cristo. Por tanto, el dolor no es el resultado de la presencia del deseo, sino la aspiración a participar del sacrificio. El punto de vista cristiano va todavía más allá y afirma que la existencia misma es un duelo entre el dolor y el placer y que este último es siempre resultado del sufrimiento y nunca de una alegría previa. Como el padecer es inevitable, entonces, el concepto cristiano ofrece una justificación más noble que la que brinda el budismo por el sacrificio. Esta justificación del dolor, hace la angustia más tolerable y la vida más santa.” (12)

8 “Yo vengo de una tierra/donde no se perdía”(…) que vengo de un país/ en que no se perdía”. Mistral, op. cit., pp. 39-40.

9 “Si me dais una estrella” (...) “Si me encontráis la gruta/ maravillosa...” (...) “Si vasos me alargaseis/ de cinamono y sándalo, capaces/ de aromar las raíces de la tierra”. Ibid., pp. 39-40.

10 “Y los perdí, sin grito de agonía”. Ibid., p. 40.

11 Ibid., p. 40.

12 Martin C. Taylor, *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, Madrid: Gredos, pp. 241-242. Aumentaría las perspectivas de este problema, el excelente capítulo de este libro denominado “La poética del sacrificio”, pp. 180-236, trabajo que lo excede de modo notable, sin embargo.

Este aporte de Taylor permite contemplar el contexto real del problema discutido. Se ve que la dimensión y el sentido del conflicto planteado, sobre todo, no es tan primario, como se desprendería de la lectura de esta última publicación. En particular, surge como rechazable esa inclinación voluntariosa que se atribuye a la subjetividad que martirizaría al cuerpo en la poesía de G. M.

La ambigüedad de esta posesión persiste en el poema "Riqueza", manteniéndose la pervivencia de un tesoro espiritual amenazado. (13) La dualidad de planos impide toda reducción unilateral de sentido, siendo esta ambigüedad irreductible un rasgo fuertemente superrealista incorporado por G.M. a su obra de 1938, la cual coexiste junto a otras manifestaciones estéticas de este carácter en la literatura chilena de esa década. (14)

El simbolismo de lo áureo alcanza una dimensión muy propiamente superrealista en el poema "Paraíso" de la misma sección llamada "Alucinación". La ausencia de tiempo en este espacio caracteriza la instalación en lo paradisíaco de la cual gozan los personajes, (15) se trata de un lugar ideal donde el devenir ha sido suspendido y lo diverso se ha sintetizado en esencias luminosas y visiones purificadas.

En "La Cabalgata", en primer término, lo superrealista se vincula al carácter heroico que ésta posee. Las primeras imágenes del poema, luego, van gestando nuevos aspectos de este superrealismo, asociándose esto último a lo que se derrama al partirse la noche mientras pasa "la vieja Cabalgata", (16) esto es, aquella "pulpa clara" (17) donde se agita la substancia de la vida. El evento fantástico de la Cabalgata aconteciendo genera otro suceso que remarca su relevancia: el caer de los montes "en el pecho del alba" (18).

La hablante no puede definir bien el paso de la Cabalgata, de allí que ofrezca imágenes alternativas distantes entre sí para aproximarse a su descripción, (19) sin embargo su paso acelerado se impone a toda expectación

13 Mistral, op. cit. pp. 42-43.

14 Por ej.: *Altazor* (1931), de V. Huidobro y *Residencia en la Tierra* (1933-1935), de P. Neruda.

15 Mistral, op. cit. pp. 45-46.

16 *Ibid.*, p. 46.

17 *Ibid.*, p. 46.

18 *Ibid.*, p. 46.

19 *Ibid.*, p. 46.

mundana (20). En cuanto superrealidad, la Cabalgata atraviesa de modo intemporal las experiencias escriturales humanas; una diversidad de flujos significantes aparecen yuxtapuestos en la experiencia del evento que los trasciende (21).

El dinamismo superrealista de este evento comunica vida a su paso (22) y su esplendor alcanza lo alto, lo superficial y lo profundo, dotado de una presencia totalizadora (23). En lo cósmico late lo superreal, en la insistente alusión a la noche atravesada por la Cabalgata, en la atracción despertada en la hablante por lo fabuloso implícito en el evento, en la ofrenda de un niño al poder heroico contenido en la vieja Cabalgata. (24)

En "La flor del aire", verdadera Arte poética de G.M., incluida en la sección "Historias de loca", la superrealidad se presenta como evento creativo cuyo encuentro ha sido decisivo para la hablante. El descubrimiento de esta potencialidad superrealista no ha correspondido a un hallazgo, sino que ha sido fruto de una búsqueda, de una voluntad de encuentro. La postura de lo maravilloso encontrado es erguida y central, presencia influyente y significativa para quien acceda a su visión:

"Yo la encontré por mi destino,
de pie a mitad de la pradera,
gobernadora del que pase,
del que le hable y que la vea". (25)

La superrealidad se constituye en este poema como ser hablante que ejerce la potestad de plantear dictados al oyente con el cual se comunice. Lo dicho por la Poesía apunta al logro de la Belleza, tarea que se debe realizar por medio de un esfuerzo que remonte las alturas, logro que se ubica en lo elevado, en el difícil acceso. El ser floral orienta el ejercicio estético hacia lo superrealista, cromáticamente diferenciado de la realidad por su blancura inmaculada que contiene en su interioridad, con prescindencia de su aspecto externo, lo sensible:

20 Ibid., p. 47, "y si la esperan, pasa."

21 Ibid., p. 47.

22 Ibid., p. 47. "/secan (...) si olvida su camino/ la vieja Cabalgata". Ibid. p. 47.

23 Ibid., p. 47. "/o por la gran llanada, / a veces por el tuétano de Ceres veces solamente/ por las crestas del alma/ pasa, en caliente Cabalgata" Ibid., p. 47.

24 Ibid., pp. 48-49. "La noche como valva (...) La noche ahora es fina (...)".

25 Ibid., p. 53.

“Y ella me dijo: -”Sube al monte.
Yo nunca dejo la pradera,
y me cortas las flores blancas
como nieves, duras y tiernas” (26)

La dureza de aquellas flores del monte se ha mostrado como aparente, pues su interior cobija la ternura, de allí la comparación nívea empleada. No es el mismo caso de la dureza aparecida en la siguiente estrofa, dureza que rodea el acontecer de lo bello surgiendo como ámbito estéril de lo real, circundante de los signos de la superrealidad, buscada y revelada por medio de la actividad de los sujetos poéticos:

“Me subí a la ácida montaña,
busqué las flores donde albean,

entre las rocas existiendo
medio-dormidas y despiertas.” (27)

El dictado siguiente de esta majestad entronizada en mitad del espacio, una vez cumplida por la hablante la misión encomendada, es diferente, esta vez las flores solicitadas deben tener un color que representa una experiencia poética distinta, asociada a la locura, relacionable al título de esta sección de textos (“Historias de loca”) y a determinados momentos del itinerario lírico mistraliano:

“Trepé las peñas con el venado,
y busqué flores de demencia,
las que rojean y parecen
que de rojez viven y mueren”. (28)

El tercer dictado implica el tránsito hacia una experiencia superior de la poesía, orientada a lo intemporal y libre de pasiones. Los rasgos penosos de la ascensión de la hablante desaparecen en esta instancia tercera:

“Subí derecho a la montaña
y me busqué las flores densas,

26 Ibid., p. 53.

27 Ibid., p. 53.

28 Ibid., p. 54.

color de sol y de azafranes,
recién nacidas y ya eternas.” (29)

Lo surreal, por definición, constituye un plano valorado de modo excepcional y, precisamente, esto es lo que en este momento del poema ocurre. La resuelta disposición con que la hablante asciende esta vez ha constituido un signo de esta hipervaloración. A este signo se suma la calidad de las flores buscadas por esta yo, esta vez la variación valorativa pone el acento en la densidad de estas flores, en la unidad inextricable de su corporeidad frágil y perdurable, a la vez, dotadas con vocación de eternidad.

La siguiente estrofa muestra el reencuentro de la yo con la Poesía, insistiéndose en la posición central que ocupa esta última en el espacio fecundo de la pradera. La ritualidad por medio de la cual la hablante cubre a esta presencia majestuosa se repite de modo explícito, trasuntando un rasgo muy propio de la forma poética de este texto, cual es el establecimiento de hitos demarcados a lo largo de esta escritura que puede ser vista como un relato de instancias atravesadas por la hablante que asume y revela su relación con la Poesía, su historia con ella.

La exaltación surrealista se advierte en el temple de ánimo de esta potencia poética, cuando, en la estrofa que sigue, ella exhibe dos calidades propias de lo surreal: lo demencial y lo áureo. Estos rasgos muestran un nivel de experiencia superior de la Poesía, quien, en su entusiasmo reclama de la poetisa (su “sierva”) una nueva ofrenda que contiene nominaciones sorprendentes en su explicitación y en sus relaciones intratextuales (30). El color pedido, esta vez, corresponde al ámbito onírico, dimensión surrealista expresa: “color del Sueño y de los sueños”. (31)

El último verso de la estrofa citada contiene una afirmación enfática en la cual la Poesía declara su condición femenina, es “Mujer”, no un ser corriente y ello remite a un nivel de significación determinado, pero simbólico. También, se ha indicado una pertenencia propia de este personaje, una zona de localización que ella misma ha declarado como impasable. El verso: “Yo soy Mujer de la pradera” (32), debe vincularse a los versos previos, en los cuales

29 Ibid., p. 54.

30 “Las que yo amo por recuerdo/ de la Leonora y la Ligeia” Ibid., p. 55.

31 Ibid., p. 55.

32 Ibid., p. 55.

hay asociaciones al pasado poético mistraliano y al plano de los sueños: todo conforma una unidad, dentro suyo acontece la poesía.

Las últimas ocho estrofas del poema constituyen un ciclo que cierra el relato de la experiencia estética de la hablante (33). la acción de cortar las flores, en esta ocasión, es etérea: el aire encarna lo superreal por su transparencia y perdurabilidad. Los movimientos de ascenso y descenso realizados por la voz del poema revelan la condición cíclica de la búsqueda estética emprendida, si bien, una vez cumplidas estas tareas, la marcha se hace incesante y la inquietud artística, persistente; pues lo superrealista tiene como rasgo central, además, su carácter inaprehensible, inagotable.

También, la superrealidad en *Tala* se asocia a la espiritualidad (34). Se trata de una forma o ser verdadero que se opone al engaño de lo real, cambiante e ilusorio. Lo que se proyecta de sí como sombra no es el ser auténtico, sino uno deformado; la aspiración superreal se rebela contra esta alienación y reivindica la afirmación de libertad que le da sustento trascendente (35).

Ante el aspecto mutable de lo reflejado, se erige la esencia de quien es la que permanece; ante la primera se asume una distancia que la deja perdida y carente de toda conexión con la segunda. Esta última contiene el valor de lo consciente y de lo contemplativo, recibe el sople divino, porque esto sólo es posible en este caso, haciendo posible el acceso que la “verdad verídica” del alma, desprovista de cuerpo, tiene como vocación superrealista: “y arribo a mi derrotero/ de las Divinas Personas” (36).

En este sentido, la superrealidad implica un acto de conciencia por medio del cual la hablante mistraliana deslinda planos opuestos, sin que medie integración entre estas oposiciones; sino que más bien, esta lucidez reformula la instalación del ser en su ámbito sagrado, liberado de las limitaciones que lo físico impone:

“Cubren sin sombra los cielos,
como la piedra preciosa,

33 Ibid., pp. 55-56.

34 Por ej., una nota de la autora en relación al poema “La sombra” dice: “Ya otras veces ha sido (para algún místico), el cuerpo, la sombra y el alma la “verdad verídica”. Como aquí. El estudio del texto revela la coincidencia de sentido entre nota y poema. Ibid., p. 159.

35 En las ocho primeras estrofas del poema “La sombra”, op. cit., pp. 56-57.

36 Ibid., p. 57.

y yo sin mi sombra bailo
los cielos como mis bodas..." (37)

En la poesía lírica, lo subjetivo se objetiviza y, en este momento interesa percibir cómo este proceso general del fenómeno estético-literario se da en la obra de G.M. en el sentido de la transformación superrealista que acontece en esta producción. En el caso de los afectos mistralianos, también puede estudiarse esta elaboración.

Así, lo lejano cobra en las evocaciones de G.M. una valoración que transfigura lo espacial y lo convierte, p.e. en "País de la ausencia", de la sección "Saudade", en un ámbito idealizado. Distintos rasgos son atribuidos a este espacio: extrañeza, ligereza, sutileza (38). La evocación hecha presenta ambigüedad, porque contiene el efecto de lo remoto que desvitaliza la imagen de lo recordado (39), algo propio de aquella extrañeza, de ese estado doloroso que vive la hablante en relación con el mundo.

Aquel "país" aparece desprovisto de capacidad para generar vida (40), además de ausente, es estéril, reducido y encerrado (41). Lo que mientan estos rasgos es un conjunto opuesto de caracteres superrealistas, esto es, los de la creatividad, de la plenitud, de la libertad. Así como este es un "país de la ausencia", también lo es de la indenominación (42); lo cual constituye un rasgo más de oscurecimiento de este país disolviéndose en la memoria, donde la hablante profetiza que morirá (43).

El "país" aludido aparece y es desde el cual, sin embargo, la hablante escribe; pero surge recubierto por características propias de la superrealidad y es el espacio de plenitud al cual se aspira. Se trata de una superposición de estratos experienciales en los cuales se mezclan momentos superiores de la hablante, caracterizados por su condición límite.

Es un rasgo superrealista el empleo estético de yuxtaposiciones de tiem-

37 Ibid., p. 58.

38 Ibid., p. 95.

39 "color de alga muerta,/ color de neblí". Ibid., p. 95.

40 "No echa granada,/ no cría jazmín". Ibid., p. 95.

41 "y no tiene cielos/ ni mares de añil." Ibid., p. 95.

42 "Nombre suyo, nombre/nunca se lo oí.

43 "y en país sin nombre/ me voy a morir". Ibid., p. 95.

pos, espacios, seres o acontecimientos. Hasta la lectura de “Saudade” esto se justifica, se ha visto textualmente, que es lo decisivo. “País de la ausencia” corrobora el rasgo percibido: la voz “país” es en extremo compleja, acoge una variedad de adjetivaciones que procuran caracterizarla; sus colores son de gran vaguedad. Se provoca el desconcierto:

“Nombre suyo, nombre,
nunca se lo oí” (44).

La experiencia ha sido resultado de una serie de negaciones (representadas aquí por signo 0):

“País de la ausencia” (0), “extraño...” (0), “ángel” (menos ligero: 0); “seña sutil” (no tan evidente: 0); cromatismo (indefinido: 0); “con edad de siempre (atemporalidad: 0); “sin edad feliz” (0). Después No hecha granada,/ no cría jazmín,/ y no tiene cielos/ ni mares de añil”, (0-0/0-0). “Nombre./ nunca se lo oí” (0) “y en país sin nombre (país 0/ me voy a morir (vida 0). En este último caso, el uso de cursivas establece diferentes niveles del discurso.

Una yuxtaposición de asertos conforman el tejido complejo del discurso mistraliano en Tala, completo; lo cual es otro modo de manifestación de la superrealidad. Hay multiplicidad y polifonía, ausencia y presencia, de nacimientos y pérdidas, de posesiones y de fugas:

“de lo que era mío
y se fue de mí”. (45)

Lo perdido se explicita: “... cordilleras”, “huertos de oro”, “islas/ de caña y añil (vuelve al “añil” de esos “mares”); y se evoca:

“...las sombras de ellos
me las vi ceñir
y juntas y amantes
hacerse país” (46)

44 Ibid., p. 95.

45 Ibid., p. 96.

46 Ibid., p. 96.

Esto es, la superrealidad muestra su carácter generador (47), que se ha reconocido como rasgo expresivo adscrito a esta estética. Hay acciones de entidades que tienen carácter fantástico, poseen privilegios de rango superrealista, p.e.:

“Guedejas de nieblas
sin dorso y cerviz,
alientos dormidos
me los vi seguir
y en años errantes
volverse país” (48)

El “país sin nombre” es el país de la carencia de la hablante, del dolor de la voz, el dolor de un destierro inevitable; de una ruptura, de fragmentos, de voluntad reintegrativa:

“Y es mi patria donde
vivir y morir”. (49)

Esta multiplicidad expresiva, lingüística ha sido descrita como “...ampliación de los niveles de realidad” (50), “...constitución de lenguajes, modos narrativos, templos de ánimo, argumentos, conciencias de muy diversa índole” (51), esto es, superrealidad es diversidad, pero es esencia central, es egocéntrica, es un segmento irreal que deberá padecer un proceso de ironización, puesto que no es histórica: “un presente intacto atemporal” (52). La superrealidad no está en ninguna parte, este aspecto debe profundizarse: es un sueño rompible en cualquier momento si hubiera aparecido en la acción de una obra poética. Superrealidad ahistórica, ideal, soñada, hipervalorada y quiebre respectivo; todo entronca con la matriz del dolor mistraliano.

¿Será la superrealidad una estructura singular de una literatura? ¿será una estructura “arquetípica”, en el habla de Jung?; ¿cómo se especifica la superrealidad en quien recibe el impacto de un superrealismo activo como el chileno entre 1931 y 1950? En la obra mistraliana, se ha visto cómo encarna este

47 En sentido similar a lo visto por Jofré en Pablo Neruda...

48 Mistral, op. cit. pp. 96-97.

49 Ibid., p. 96.

50 Jofré, op. cit., p. 155.

51 Ibid., p. 155.

52 Ibid.

concepto en la historia escritural de G. Mistral; se ha mostrado el nivel de complejidad de un tipo de conciencia.

En “Beber”, estas intuiciones se consolidan en el reencuentro con lo primario, en el reconocimiento del ser propio sumergido en una misma casta: “carne de Mitla...” (53). Hay “dignidad ontológica” (54) en esta identidad superrealista:

“Bebía yo lo que bebía,
que era su cara con mi cara” (55)

Es un “relámpago” de la superconciencia del reconocimiento, es un resplandor expresivo; se trata de un mirar no dicho; hay aparición de imágenes que sobreponen rostros:

“y son gestos de darme el agua” (56)

El reconocimiento de casta fortalece a la hablante, hay júbilo en la advertencia de la identidad descubierta:

“(…) y vino un indio
a sostenerme sobre el agua” (57)

La hablante es “como un fruto” (58) dentro de la etnia representada por el indio. El evento es reintegrativo a las profundidades de tierra y agua, elementos centrales de la superrealidad racial, cultural, continental, histórica. El encuentro ha sido fluido: hablante e indio no son extranjeros entre sí, sus carnes son de la casta de Mitla, una música vernacular resuena:

“(…) un día
de cigarras, de sol, de marcha,
me doblé a un pozo y vino un indio
a sostenerme sobre el agua” (59)

53 Mistral, op. cit. p. 98.

54 En Jofré: “El valor que define a la superrealidad es su dignidad ontológica la cual se manifiesta como IMAGO HOMINI e IMAGO MUNDI”, op. cit., p. 155.

55 Mistral, op. cit., p. 98.

56 Ibid., p. 98.

57 Ibid., p. 98.

58 Ibid., p. 98.

59 Ibid., p. 98.

Hay esplendores cromáticos que pueden relacionarse a la voluntad expresiva superrealista: "(...) siesta de azul colmada"(60), aire y agua confluyen en lo azul; cielo y olas, manifestaciones cósmicas poderosas, emblemáticas de libertad y fuerza. La maravilla es pasada por medio de un acto generoso de un ser muy puro aún; el personaje infantil transfiere el máximo placer de la experiencia hija/madre a la hablante. Las palmas son madres (61): "agua de madre, agua de palma" (62); la hablante es hija ("como una hija") y vuelve a su infancia al iniciarse la estrofa siguiente del poema "Beber"; el proceso evocativo la condujo a su niñez, el nexo es el agua, de nuevo:

"A la casa de mis niñeces
mi madre me llevaba el agua" (63)

La espacialidad de la infancia permanece como superrealidad en la conciencia de la hablante, lo que ha trascendido el tiempo, al sobrevivir y conservar esas raíces, puede ser lo eterno (64).

"En el Valle del Río Blanco,
en donde nace el Aconcagua" (65)
"En el campo de Mitla..." (66)
"En la Isla de Puerto Rico" (67)
"(...) la casa de mis niñeces" (68)

Todos estos espacios contienen poderosas fuerzas vitales: el primer encuentro de la hablante con el agua del río Aconcagua tiene estos caracteres fantásticos, extremados, ritualísticos, simbólicos. Esta primera instancia del poema muestra el relato de un evento donde hay violencia expresiva o función poética. Hay desgarramiento en el beber primero; hubo fuego y quemadura, sangría de tres jornadas. La intensidad vivencial de los signos presentes pueden ser asociados a esta clase de sensibilidad especial que ha sido llamada superrea-

60 Ibid., p. 98.

61 Ibid., p. 99. ("y como cien madres las palmas").

62 Ibid., p. 99.

63 Ibid., p. 99.

64 "Todavía yo tengo el valle./ tengo mi sed y su mirada./ Será esto la eternidad/ que aún estamos como estábamos". Ibid. p. 99.

65 Ibid., p. 98.

66 Ibid., p. 98.

67 Ibid., p. 98.

68 Ibid., p. 99.

lista; como superación de cualquier relato opaco:

“Pegué mi boca al hervidero,
y me quemaba el agua santa,
y tres días sangró mi boca
de aquel sorbo del Aconcagua” (69)

Esta experiencia purifica a la hablante para situar su segundo relato en “el campo de Mitla”. Este es el espacio de la fusión entre agua, identidad y circularidad; es el momento de la revelación de una pertenencia, de un orden entrañable:

“Bebía yo lo que bebía,
que era su cara con mi cara” (70)

Lo acontecido en “La Isla de Puerto Rico” es un tercer modo de la acción de beber. Se ha encontrado y disfrutado, en términos de sobrepujamiento, la mayor dulzura (71). Es “agua de madre...” y la siguiente unidad estrófica de “Beber” explicita la figura de la madre que le “llevaba el agua” a la yo. El agua es presencia superior en este poema de Tala, ha vertebrado los distintos momentos; ha reforzado la unidad constructiva visible en el texto. Lo visto en cada instante del beber es relevante: “Bebía” (¿veía?) implica boca, contacto cara a cara con lo que es. Aparecía un indio que había sostenido a la hablante sobre el agua y que junta su rostro al de ésta en la imagen de la autocontemplación redescubierta. En medio de actos de beber, aparece la madre de la hablante (hija). La capacidad representativa de la imagen y la captación del evento en desarrollo es un relieve de esta escritura diegética (72):

“Entre un sorbo y el otro sorbo
la veía sobre la jarra.
La cabeza más se subía
y la jarra más se abajaba” (73)

69 Ibid., p. 98.

70 Ibid.

71 “Y más dulzura no he bebido/ con el cuerpo ni con el alma”, *ibid.*, p. 99.

72 Sobre diégesis, véase: “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 193-208.

73 *Mistral*, op. cit., p. 99.

En este cuarto momento espacial, se percibe la condición teatral de cada instancia, la poesía narrativa introduce personajes, espacio y acontecer a la secuencia cuaternaria de este texto mistraliano. La propia hablante se gesta en el poema contando su historia, reintegrando los sentidos de su mundo, de un mundo no evidente, de una selección de experiencias vistas como pasos de un ritual magnífico, gozoso, reencuentro con lo cósmico, el agua superreal (74).

El poema "Todas íbamos a ser reinas", el último texto considerado necesario en la perspectiva de aportar un conjunto de pruebas suficientes en torno al superrealismo de Tala, corresponde al aspecto desiderativo de la superrealidad en tal obra. Hay en este poema aspiraciones ideales, propósitos poéticos existenciales nacidos en momentos de exaltación (75); en la infancia imaginativa y soñadora (76). Las ocho primeras estrofas del texto describen lo postulado en aquella instancia remota; las posteriores, el desenlace decepcionante de las historias de quienes aspiraran a ser reinas; esto es, resurge aquí la oposición básica entre aspiraciones superrealistas y negaciones mundanas, antítesis fundamental estudiada para la proposición de sentido formulada sobre Tala.

Al estudiar Tala, se fue gestando la hipótesis de un salto cualitativo importante acontecido en esta obra: dados los antecedentes de *Altazor* de Huidobro en 1931 y de las *Residencias* nerudianas en 1933 y 1935 que generan el primer superrealismo lírico chileno, Tala viene a representar en 1938 la consolidación de esta apertura superrealista en la historia de la poesía chilena contemporánea. El acento primero del análisis y de las demostraciones pertinentes estuvo centrado en el desarrollo expansivo del mundo y del discurso poético manifestados en "Dos himnos", como también en la presencia predominante de lo mítico y lo telúrico en estos textos; rasgos todos ellos reveladores de la irrupción superrealista en la producción literaria de G. Mistral.

Al término de aquella primera investigación (1988) de "Dos himnos", de Tala, se percibió la presencia de muchos otros elementos de esa naturaleza en el libro; procediéndose a estudiar estos indicios en distintos momentos de la obra, precisándolos ahora con mayor atención. Desarrolladas estas activida-

74 En tomo al simbolismo del agua "As significacoes simbólicas da água podem reduzir-se a tres temas dominantes: fonte de vida, meio de purificacao, centro de regenerescencia: Jean Vhevalier Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. Río de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 15.

75 "Lo decíamos embriagadas..." Mistral op. cit. p. 100.

76 "Con las trenzas de los siete años...". Ibid.

des, ahora corresponde extraer, sopesar y sintetizar las conclusiones del ejercicio realizado.

Los poemas de las diversas secciones de Tala han aportado datos suficientes para sostener tanto la constitución de un estrato rechazado por sus rasgos negativos, como la postulación de otro nivel en el cual se concentran valores superiores cuya idealidad se opone al realismo terrestre antes mencionado. En algunos momentos del texto, la búsqueda de la superrealidad se encarna en lo divino; en otros, en lo poético. Así, diversas entidades son valoradas como superreales, tales como ángeles, la Poesía o la flor del aire, Divinas o Gloriosas Personas, el pan, la sal, el agua, el aire, el sol, la cordillera o el maíz. Estos seres concentran características que por su trascendencia, significación o calidades diversas son adscritos al estrato superreal, donde gozan de una dignidad ontológica de la cual carecen los seres pertenecientes al plano de la realidad rechazada.

El superrealismo mistraliano se expresa en Tala, además, por medio de procedimientos organizativos variados en cuanto a los tiempos o los eventos surgidos en los poemas de dicha obra. Lo típico en estos casos es la aproximación a lo fantástico, dimensión característica de lo superreal. El predominio de lo imaginario se ha instalado en estos textos sobrepasando los límites del naturalismo atribuido corrientemente a G. M., la cual así da pruebas de la capacidad estética evolutiva de su lenguaje.

La presencia de lo maravilloso es una constante en algunas secciones de Tala más que en otras, pero puede afirmarse que su irradiación marca la totalidad de la obra, diferenciándola de la producción inicial de la autora. De lo maravilloso, precisamente deriva otro rasgo del superrealismo mistraliano de Tala que modificará el curso evolutivo de esta poesía, cual es su condición generadora, creativa de expectativas y sueños superiores que aparecen como aperturas posibles en la búsqueda de la paz y de la salvación espiritual de la hablante que es posible reconocer a lo largo de esta producción literaria.

Son visibles, como significantes de este superrealismo, en particular, los desplazamientos de planos temporales que sugieren la ruptura del orden natural y la generación de la ilusión de lo eterno, con fugas hacia pasados míticos evocados por una memoria intemporal y hacia futuros utópicos en los cuales se depositan los contenidos ideales de la conciencia religiosa de la hablante. Se sostienen, proyectan y fortalecen en estos significantes ciertos símbolos que alcanzan en esta poesía un valor recurrente y extraordinario, p. e., el sím-

bolo del oro que corresponde a la riqueza de índole espiritual, celosamente guardada, evocada y soñada por la hablante mistraliana. Se trata de un valor superrealista amenazado y violentado por los antivalores de la realidad, esto es, del mundo degradado; siendo, en este sentido, muy nítido el enfrentamiento dialéctico de la antinomia.

El oro, como símbolo mistraliano, constituye un valor noble que se opone a los rasgos destructivos del mundo. Es incorruptible y trascendente, perdurable y luminoso, es lo que evoca la dicha y lo que la anticipa, es la plenitud y la totalidad de lo superior, es lo íntimo y secreto, es lo inevaluable e intransable, es la naturaleza pura venida directamente de la fuente divina; por ello, áureo es el sueño superrealista de la hablante.

Lo superrealista posee un dinamismo sublime que se expande hacia lo universal, acoge poderes heroicos, contiene lo fabuloso, genera lo creativo, organiza lo bello, sostiene lo puro, encarna la poesía como instancia elevada de conocimiento, de experiencia y de testimonio sobreviviente. Lo superrealista alimenta los afanes diarios de la hablante mistraliana y les da sentido; insinúa los contornos indefinibles de lo eterno; forma parte del norte buscado por la práctica poética; tiene la majestuosidad que la conciencia le asigna a lo venerable; es ubérrima, pues es la gran madre que pare y cría todo, de manera interminable.

La superrealidad en G.M. abarca los diversos aspectos de los ciclos cósmicos, incluso aquellos rechazables, pues es omniabarcante y los comprende a todos, con posterioridad a los enfrentamientos dialécticos primeros. No es perfecta, en el sentido de estar acabada; sino que es perfectible, está en continuo movimiento de elevación y de plenitud; no es un valor que se establezca de manera estática como postulación programática fija; sino que se trata de un valor activado por la recepción que va descubriendo distintos matices y expansiones de una imagen flexible, compleja e inextinguible; siendo el texto mistraliano el estímulo, la inducción y la guía iniciales para el proceso de la lectura entregado a la responsabilidad y a los talentos del receptor.

Lo superrealista en Mistral implica una actividad contraria a la alienación, a la obscuridad y al dolor existenciales; es una labor lúcida destinada a alcanzar un nivel de conciencia que le permita a la hablante dominar los desequilibrios que la realidad le impone; es un esfuerzo orientado al logro de la libertad y la plenitud, quizás, inasibles en el planeta y, por ello mismo, perceptibles como desiderátum superrealista.

Hacia el seno de lo superrealista fluyen los afectos positivos del alma mistraliana; en su centro se resuelven los temples conturbados de las experiencias literarias presentes en sus primeras producciones. El descubrimiento de estas posibilidades forma parte de un itinerario literario y vital determinado, dentro del cual hay momentos de encuentros y fracasos variables; pudiéndose consignar, sin embargo, núcleos en los cuales se unifican sentidos que permiten sostener las interpretaciones expuestas.

(Universidad de La Serena)