

"¿Que no sé de la muerte?" Lo tanático en los *Sonetos de la muerte* de Gabriela Mistral

DIEGO OCTAVIO PÉREZ HERNÁNDEZ

RESUMEN: gran parte de las investigaciones acerca de los *Sonetos de la muerte* de Gabriela Mistral consideran solo la trilogía por la cual fue galardonada en 1914, descuidando otros diez poemas que también conforman dicha serie. El presente ensayo intenta lograr una visión global en los trece sonetos de lo tanático, mostrando que ello se configura de manera multívoca, contradictoria y representativa, por tanto, de la imposibilidad de suturar la herida que deja la muerte del amado en quien lo sobrevive.

Palabras clave: Mistral - *Sonetos de la muerte* - muerte - duelo.

ABSTRACT: most of the research on the *Sonetos de la Muerte* ('Sonnets of Death') by Gabriela Mistral focuses just on the trilogy for which she was laureated in 1914, failing to consider the ten other poems that also take part in the series. This essay tries to reach a global appreciation of the thanatic in the thirteen sonnets, showing that this is configured in a way multivocal, contradictory and, therefore, representative of the impossibility to heal the injure that the beloved's death leaves in whom survives him/her.

Keywords: Mistral - *Sonetos de la Muerte* - death - mourning.

Si leemos la carta que Pablo Neruda remitió a Delia del Corral el 20 de septiembre de 1954, la que Abraham Quezada titula "Gabriela Mistral escribió en 1914...", entonces, nos veremos fuertemente inclinados a considerar los *Sonetos de la Muerte* de Gabriela Mistral como un evento poético al que, dada su importancia, cuesta encontrarle otro que le haga el peso: Neruda, quien reconoce que la magnitud de estos poemas no ha sido superada en español, de hecho, tendrá

que cruzar océanos y retroceder siglos hasta dar con Quevedo para “ver, tocar y sentir un lenguaje poético de tales dimensiones y dureza” (2009: 176). En virtud de la ponderación que los *Sonetos* reciben a juicio del vate parralino, ellos irrumpirían en la poesía de habla hispana tal como lo hizo en el mundo de la Física el descubrimiento de Marie Curie de que la radiactividad era una propiedad ligada al interior del átomo.

La cuestión de si Neruda exagera sobre la importancia que alcanzan los *Sonetos de la muerte* en la lírica de habla hispana es algo que no sabemos ni importa esclarecer aquí porque la línea interpretativa que seguiremos apunta en otra dirección. Solo podemos tener presente que, para Pablo Neruda, los tres poemas en cuestión son hechos poéticos de gran envergadura.

Donde existen más certezas es con respecto a la importancia que los poemas tienen en la vida literaria de Mistral: ellos marcan, como Rosalía Aller (1999) señala, el verdadero nacimiento poético de la escritora: por sus *Sonetos de la muerte*, fue galardonada en 1914 en los Juegos Florales de Santiago. Sabemos también que en estos poemas se halla lo que Aller llama “venas poéticas” de la creación mistraliana, a saber, el amor, la muerte y el dolor, la religiosidad de inspiración bíblica, la maternidad y la infancia, y la naturaleza. Una opinión similar a la de la investigadora es la de Von dem Bussche (1957), quien opina que la creación poética mistraliana, desde sus orígenes, deja ver ciertos rasgos que se mantendrán absolutos y constantes. Se trataría de una poesía tendiente siempre a la totalidad y cuya chispa corresponde a ciertas experiencias básicas que la provocan, a saber, el sentimiento del amor, la significación del mundo y sus elementos y, lo que es más importante para este ensayo, el sentimiento de la muerte.

Tenemos, pues, tres buenas razones para interesarnos en los *Sonetos de la muerte*: la condición de evento poético de gran envergadura que les confiere Neruda, la importancia que tienen en la vida poética de Mistral y la posibilidad de observar en un cuerpo textual compacto las grandes temáticas mistralianas. Sin embargo, ellas no nos motivan tanto a pronunciarnos en esta ocasión sobre los *Sonetos* como el hecho de que, en realidad, la trilogía premiada forma parte de un grupo de mucho mayor de poemas de misma índole.

Que no sean tres los *Sonetos de la Muerte* de Gabriela Mistral no debería admirar a nadie: En 1957, se divulgó una carta de 1915 en la que la poetisa misma

manifestó su intención de lanzar un volumen de poemas del mismo talante en una carta a Eugenio Labarca, en la que dice que “a mediados del presente año publicaré un volumen de versos escolares... Después de ese mi primer libro vendrá otro con versos de otra índole, compañeros de los *Sonetos de la muerte*” (Mistral, 1957: 270). Mistral, no obstante, nunca llegó a concretar ese proyecto, sino que dejó numerosas obras bajo el título de “Soneto de la muerte”, así como, también, otras que, si bien no se titulan así, encajan sin problemas en dicha serie, teniendo en consideración su forma y contenido poético. Actualmente, sabemos gracias a Satoko Tamura (1998) y a la labor de otros investigadores que la preceden, que el número de poemas asciende a trece¹, sin que ello niegue la posibilidad de que, en realidad, sean más.

Es necesario decir en este punto al menos tres cosas que nos parecen significativas: la primera es que la trilogía galardonada ha sido el centro de la atención de la crítica, la que ha atraído el mayor número de críticos que buscan penetrar en el sentido de los *Sonetos*. La segunda es que, frente a la compañía investigativa de la que gozan los tres poemas más conocidos, los otros diez padecen de una profunda soledad, sobre todo considerados como *Sonetos de la muerte*. La tercera es que, como consecuencia de lo anterior, en la actualidad, no hemos podido constatar la existencia de estudios que consideren la serie de trece poemas que hasta ahora constituyen los *Sonetos de la muerte*, salvo, desde luego, la valiosa investigación realizada por Tamura.

Como consecuencia de lo anterior, surge una pregunta atingente especialmente al primer punto consignado: ¿hasta qué punto son válidos los trabajos realizados sobre los tres poemas galardonados en los Juegos Florales de 1914? No porque no hayan considerado los otros diez sonetos se los puede descartar por poco exhaustivos o un motivo semejante: ellos sí consideran los *Sonetos de la muerte* (o lo que comúnmente se entiende por tal, consideración que deja fuera los restantes); además, en ellos (en algunos más que en otros), se logra iluminar de manera significativa aspectos importantes de las obras. Entonces, respecto a la interrogante recién formulada, hay que responderla con un rotundo no: que se

¹ La crítica japonesa aborda en su estudio solo doce sonetos, pero incluye en un apéndice el décimo tercero.

centren en los tres poemas más conocidos no atenta contra su validez. Caso distinto se da si, en virtud de los dichos de la propia Mistral y de la investigación de Tamura y de críticos previos se acepta que los *Sonetos de la muerte* son al menos trece y no tres como comúnmente se cree. Desde ese punto de vista, que por ningún motivo debería inducir a restarles importancia a los estudios que se centran solo en las tres obras más difundidas, debido a que las observaciones que en ellos se vierten surgen del análisis de un corpus literario específico y no aspiran a abarcar una totalidad que, seguramente, desconocían, desde aquella perspectiva, decíamos, parece ser que hay que llevar a cabo tres operaciones: primero, dar cuenta de manera sucinta de ciertas investigaciones previas que nos parecen significativas en el desentrañamiento del sentido de los poemas premiados en 1914, para luego realizar nuestro propio análisis del contenido poético de los *Sonetos de la muerte*. Paralelo a esto, hay que sondear el alcance que las reflexiones en ellas vertidas tienen en los demás poemas.

Comenzaremos la breve exposición con Von dem Bussche (1957). Siguiendo a Federico Onís, quien sostiene que “el sentimiento cardinal” de la poesía de Mistral es, en el fondo, “anhelo de religioso de eternidad” (1957: 103), Von dem Bussche opina que la necesidad de absoluto que agujijonea a nuestra poetisa la arroja a experimentar trágicamente el amor. De esta experiencia, pasa a un sentimiento religioso del mundo y el ser, alcanzando, finalmente, la liberación por la muerte. Mistral, que anhela eternidad, la descubre en individuos mortales, razón por la cual hará de la muerte el “destino” y, del morir, la condición de su efectiva realización. El amor, prosigue Von dem Bussche, será para nuestra autora “su vida, su arma feroz ante la muerte, con la cual lucha por hacer una experiencia que sea *sagrada*” (1957: 104). Sin embargo, cuando sufre la traición del ser amado, Mistral se atreve a asumir completamente la más trágica experiencia del amor sentido como religión: que la muerte le quite al ser amado. En otras palabras, ella pedirá que el traidor muera, lo cual se aprecia en los siguientes versos del tercer poema premiado en los Juegos Florales de Santiago: “Y yo le dije al Señor: 'Por las sendas mortales / le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar! / Arráncalo, Señor, a esas manos fatales / o le hundes en el largo sueño que tú sabes dar'”.

Pero, cuando su deseo se hace realidad, entiende cuál ha sido el costo: per-

der el alma. Entonces, ante lo imposible que resulta recuperar la presencia del ser amado, hace suyo ficticiamente el cadáver, acción que a Von dem Bussche le parece salvaje y casi demencial. El crítico funda su interpretación en los siguientes versos del primer poema de la trilogía conocida: "te acostaré en la tierra soleada con una / dulcedumbre de madre para el niño dormido; / y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna, / para tocar tu cuerpo de niño dolorido".

Von dem Bussche agrega que Mistral, cuando la muerte se ha cumplido, se descubre a sí misma condenada a "vivir con el alma en la tumba" (1957: 106), en donde es víctima de la venganza del muerto. Así, el gran pecado de nuestra autora sería haber perdido la razón en su afán de trascendencia amenazada: ella, "frenética en la avidez de una celosa posesión, ha preferido la victoria de una rival distinta de todas: la muerte, para evitar el sacrilegio de la traición" (1957: 106).

El otro estudio que consideraremos corresponde al de Rojas (1996), quien postula que los *Sonetos de la muerte* deben leerse como el alegato del acusado que ha cometido un "crimen" de amor y que trata de justificar tal acción. Este drama judicial tiene por personajes los que conforman un triángulo amoroso: él, ella y la otra, a los que se suma el jurado del drama: la sociedad, los otros y Dios. De acuerdo a ese enfoque, Rojas cree que el penúltimo verso del tercer soneto más conocido ("¿Que no sé del amor que no tuve piedad?") presenta la acusación, mientras que el último ("¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!") instala la corte judicial y el juez máximo que la preside. Agrega que las acciones en general de los sonetos sirven para que el yo lírico establezca su defensa y se justifique. La hablante habría decidido, según Rojas, no presentar los hechos de modo cronológico porque una disposición así la habría obligado a tener que hacer una confesión explícita del delito y mostrarse desde el inicio como una criminal que debe lavar o justificar su falta. Así que, en lugar de organizar de esa manera su discurso, la estrategia que utiliza consiste en que, sin hacer alusión alguna al "crimen", usa más de la mitad de su defensa para dar cuenta de acciones que ocurrirán en un futuro y que, al interior de la estructura del alegato implícito, afirman y garantizan su inmenso amor por el muerto, a la vez que aseguran que esta historia de amor tiene un final feliz, con los amantes reunidos por toda la eternidad.

Rojas agrega a lo anterior que la extensa introducción le permite al yo lírico que, al final de su discurso, pueda plantear las posibles acusaciones como preguntas, junto con lo cual es capaz de liberarse de la obligación de responder a dichas interrogantes. Sin los versos finales, el resto del discurso sería, en opinión del autor considerado, el relato “velado, indirecto, tortuoso y siempre inmerso en un tiempo futuro” (1996: 44) de acontecimientos pasados, de los cuales se inferirá que ella es la responsable de la muerte del amado.

Rojas identifica la presencia de otros elementos que abogan en defensa de la inocencia de la hablante: ciertas fuerzas que habrían podido tener injerencia en la muerte del amado, a saber, una “señal de astros” y las “malas manos” de la otra. Además, supone al respecto que lo que tiene de responsable la hablante no se habría producido si las manos de la otra no hubiesen sido “malas” ni hubiesen conducido al amado por “sendas mortales”. Esta interpretación se confirma en el ruego a Dios: si él ha atendido la súplica de la hablante, hay que colegir que la petición era justa, bien fundada y razonable. Rojas así lo cree: en el último soneto, el yo lírico nos dice de modo indirecto que lo que la movió a pedir la muerte del amado fue, en última instancia, su infinita compasión por él, cuya alma buscaba salvar incluso a costa de la muerte de él.

Pasaremos a continuación al segundo momento de la metodología que anunciamos que usaríamos para abordar los sonetos: analizar su contenido poético y, cuando corresponda, discutir las ideas de los otros autores expuestas. Antes de comenzar, es necesario aclarar que hemos utilizado las transcripciones de los poemas hechas por Tamura, en la cual estos se titulan y referencian considerando tres elementos: una “t”, que indica el nombre de la autora (Tamura), el número del soneto señalado con un número romano y, cuando correspondiere, la variante del mismo indicada con un número arábigo. Conviene tener presente, además, que los poemas que conforman la trilogía galardonada ocupan en la clasificación de la investigadora japonesa las posiciones tercera, cuarta y quinta (tIV, tV y tVI, respectivamente).

Soneto tI: comporta al menos una diferencia significativa en relación a los de la trilogía galardonada. En primer lugar, está la falta de diálogo con el muerto amado, el “tú” de los sonetos más conocidos. Desde luego, este no se halla ausente en el poema, sino que aparece convertido en suicida (“hecho amor a un

suicida por cuya mano suave"), lo cual no necesariamente contradice los otros poemas ni lo que los autores consultados sostienen: si la interpretación de Rojas y Von dem Bussche es acertada en tanto que el yo lírico es culpable en parte de la muerte del ser amado al pedirle a Dios que intercediera, dicha intervención podría haber asumido la forma del suicidio. Este repercute en la hablante de cuatro maneras: en primer lugar, este hecho provoca la muerte de sus sueños ("Mis manos campesinas arañaron la peña / para cavar una cruz donde mi sueño cabe"). En segundo lugar, el mismo hecho genera la sangre que da vida, que alimenta los delirios y lamentos que la hablante profiere producto de la muerte de su amado ("sentí rodar la sangre rota que se despeña. / Sangre de mis delirios y de mi voz que sueña / gritando por las noches como el vuelo de un ave"). En tercer lugar, es posible interpretar, según dice el último verso de la segunda estrofa ("en donde van los seres que la muerte desdeña"), que, tras la muerte del ser amado, la vida se convierte en algo que la muerte desprecia. Esta última idea nos parece sumamente significativa: en virtud de ella, la vida aparece como lo que queda de la muerte, aquella como un "subconjunto" de esta. Finalmente, podemos leer que la muerte es capaz de doblegar el espíritu curtido por las asperezas de la vida campesina ("Mis manos de labriega domeñaron el frío (...) / Pero mi voz de mujer lloró en el desafío / bestial e impenitente que le lanzó la muerte").

Se dijo recién que el suicidio del amado no entraba en contradicción necesaria con los sonetos que conforman la trilogía conocida; sin embargo, es altamente posible que, en realidad, estemos ante "otro" amado. Esto porque la intervención de una tercera no parece participar en su muerte, razón por la cual no encontramos en este poema signos de satisfacción por una venganza consumada ni tampoco de esperanza: antes bien, lo que la muerte produce es locura, gritos de dolor y abatimiento de un espíritu que se creía fuerte. De hecho, podría decirse que ni siquiera se trata de la misma muerte, lo cual afirmamos no por el suicidio, algo obvio, sino porque ella aparece en su cara de brutal golpe que interrumpe de manera abrupta la vida. Dan cuenta de ello la "sangre rota", el "desafío bestial" y la "carne herida" que se asocian a la muerte del amado. Ante la muerte que canta el poema, el yo lírico, a diferencia de lo que ocurre en los otros sonetos vistos, lo único que puede hacer es dolerse hasta al llanto.

Soneto tII-1: Al igual que el anterior, se diferencia de los de la trilogía por

carecer del diálogo con el amado muerto, el cual, en caso de que el que aparece en el soneto tI sea efectivamente uno distinto al que encontramos en los otros tres poemas, podría relacionarse con cualquiera de las dos posibilidades. Si se da la primera situación, el segundo verso del poema tI (“para cavar una cruz donde mi sueño cabe”) se puede interpretar de la siguiente manera: la razón por la cual la hablante debe enterrar su sueño amoroso es que la muerte ha anulado para siempre cualquier relación posible, puesto que la hablante jamás fue su pareja de manera real (“Canción con la que arrullo un muerto que fue ajeno / en toda realidad, i en todo ensueño mío, / que gustó de otra boca, descansó en otro seno”). En caso de ser acertada la segunda posibilidad, es decir, que el muerto de este poema corresponda al de los sonetos de la trilogía conocida, aparece un dato interesante que, por no ser necesario, había pasado inadvertido: hay una amante y un amado; pero no una amada y, si la hay, esta no es la hablante.

Pese a la diferencia que comparte este soneto con el anterior frente a los de la trilogía, se relaciona más con estos que con aquel: en primer lugar, hay también manifestación de dulzura maternal para con el muerto (“Canción con la que arrullo...”). En segundo lugar, la desesperación producida por la muerte del ser amado parece haber cedido ante el hallazgo de un consuelo, consistente en ser “un jaramago sobre su sepultura”. Esta metáfora remite a la tarea de embellecer la muerte del ser querido mediante el canto que la hace menos terrible. En tercer lugar, relacionado de manera íntima con la anterior correspondencia, se anticipa una compensación por la muerte del amado: aunque en vida gozó de otras mujeres y no de ella, una vez muerto, el hombre ahora es suyo solamente, cosa que queda en evidencia en la cuarta estrofa (“pero que en esta hora definitiva i larga / sólo es del labio humilde, del jaramago pío / que le hace el dormir dulce sobre la tierra amarga”).

Algo interesante de este poema consiste en que la tarea desempeñada ha sido escogida libremente (“Yo elegí entre los otros, soberbios i gloriosos, / este destino, aqieste oficio de ternura”), lo cual impide extender a este poema la consideraciones de Von dem Bussche relativas a la condena u obligación que los muertos les imponen a los vivos: si bien son altamente esclarecedoras en relación a los sonetos más conocidos, lo cierto es que esa interpretación no da cuen-

ta de manera cabal de la muerte mistraliana.

Soneto tVI-1: Lo primero que llama la atención es que en este poema vuelve a acontecer el diálogo con el amado muerto. En dicha conversación, la hablante imagina la situación hipotética de que hubiera estado presente cuando ocurrió la muerte de su interlocutor, si hubieran sido sus brazos los que sostenían al hombre y no los de la otra. De haber ocurrido, la yo lírica se habría sacrificado para mantener vivo a su amor, recibiendo en su lugar la herida proferida por la muerte ("Te hubiera defendido cual la loba al lobato / de la gran siniestra que te alargó la vida, / poniendo entre tú y ella, con místico arrebató / mi cuerpo temerario, gozoso de la herida"). Esto, desde luego, merece al menos una observación: hay una contradicción evidente respecto a lo que se podía interpretar en los sonetos de la trilogía conocida, puesto que, si en ellos la muerte del ser querido es algo deseado para salvarlo, aquí, por el contrario, la muerte desempeña una función completamente negativa y de la que la mujer habría deseado salvar a su hombre.

Por otra parte, la hablante vuelve en su expresión al soneto tI, en el que, según vimos, se manifestaba una profunda desesperación y falta de consuelo. En el soneto tVI-1, la felicidad habría dimanado únicamente de la salvación del amado de la muerte, algo que no se había dicho en los sonetos anteriores. Como esto no ocurrió, el yo lírico es incapaz de aplacar su ira, según se puede interpretar en las expresiones "zarpadas" y "encendidas". Pero es importante ahora preguntarse qué es lo que ocasiona la rabia de la mujer: no es la muerte misma del amado ni el hecho de que este haya gozado de otra mujer. Pese a que está íntimamente relacionado con estos dos elementos, lo que parece suscitar la indignación de la hablante es que, cuando la muerte ocurrió era la otra, una mujer incapaz de salvar al hombre de la muerte, y no ella, dispuesta a inmolarse por su amor, la que yacía en los brazos de él, lo cual se aprecia en la tercera estrofa: "Pero la ebria fue a hallarte aquel día, confiado / quela de brazos suaves i víscera aleve / Que le puso dormido en sus fauces ardidias".

Otra observación digna de tomarse en cuenta es la relación entre la muerte y la otra: si en los sonetos de la trilogía conocida hay una relación muy cercana en tanto que ella es en gran parte la causa de la muerte del amado, aquí esa relación no existe: el amado no muere por culpa de la otra, sino porque, según ya se dijo,

ella fue incapaz de hacer algo para salvarlo. Sin embargo, es posible proponer una relación de complicidad entre la otra y la muerte, según se lee en el último verso de la tercera estrofa.

Soneto tVII-2: En él, se repite el diálogo entre la hablante y el amado muerto. Se manifiestan, como Tamura señala, los celos de la hablante ante la sensualidad de su rival. Lo importante es que aquí se entregan importantes antecedentes que permiten completar la imagen esbozada de “la otra” en los sonetos anteriores: se trata de una *femme fatale*, una mujer en la que convive lo siniestro junto con la lascivia, una sensualidad mortal que terminará por perder al hombre que la hablante ama (“malditos esos labios untados de impudicia, / Siniestramente finos, como aceros de oriente, / que aprendieron un modo de sangrar con delicia, / sabios en ciencia negra del cuervo y la serpiente”). Esta condición maligna de la otra permite comprender mejor el ruego de la hablante en los sonetos de la trilogía conocida, a la vez que hacen más comprensible que Dios haya intercedido a su favor. La condición siniestra de la otra mujer explica por qué es objeto de las maldiciones de la hablante, las cuales se fundamentan, también, en que aquella, aunque gozó del hombre, se mostró impertérrita ante su muerte. De hecho, en ella, según se puede leer en la tercera estrofa (“Malditas esas manos que todo desgajaron / Las que rompieron lirios y a su dueño vendieron; / ¡ningún río las lave de sus marcas sangrientas!”) y se interpretó en el poema anterior, la otra mujer aparece como cómplice.

Soneto tVIII-2: Quizá sea este el más difícil de abordar de los trece que hasta ahora se conocen, puesto que las condiciones en que se conserva dificultan su lectura. Como explica Tamura, no se trata de una versión pasada a limpio y, si la hubo, aún no ha sido hallada. Pese a las dificultades, es posible reconocer en este soneto la confirmación de las ideas de Von dem Bussche relativas al carácter religioso del amor mistraliano: en efecto, vemos cómo la hablante vivía consagrada a su amor como los monjes adoran a Dios (“Vivía por ti como (...)/ viven los monjes / por el Dios de los cielos al que no vemos nunca”). Sin embargo, la muerte del amado deja al descubierto que adoraba un ser perecedero, con un cuerpo frágil y vulnerado por la muerte.

Soneto tIX-2: Este parece estar estrechamente vinculado con tII. El lector recordará que, en él, la hablante expresaba que libremente había escogido la

tarea de hacer más llevadera la muerte de su amado mediante su canto. En este soneto, parecen darse los motivos que la han llevado a asumir esa labor: por una parte, la ternura que le inspira la insignificancia que presentan los restos de su amado muerto; por otra, ella desea salvar a su amor del olvido en que los muertos son depositados por los hombres, según se aprecia en la última estrofa del poema ("porque tras de negarlo ya lo olvidaron esos / i solo mi ternura le custodiaba sus huesos / lo único que le queda no se lo he de robar").

El final del soneto es interesante: en tIII –el primer soneto de la trilogía conocida–, la hablante describe su deseo futuro de sacar el cadáver de su amado de la tumba y esparcir los restos en una suerte de ritual ("Del nicho helado en que los hombres te pusieron / te bajaré a la tierra humilde y soleada (...) / Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas"); pues bien, en este soneto, parece arrepentirse de querer hacer aquello con los despojos de su hombre, puesto que eso es lo único que le queda. Lo que en tIII era un acto de amor, según interpreta seguramente de manera acertada Rojas, aquí, por el contrario, es un robo, un daño. Esa consideración para con el muerto es altamente significativa si consideramos que este poema carece del diálogo en el más allá, el cual supone la trascendencia de algo que permite pensar que, con la muerte, no es el cadáver lo único que queda. Dicho de otro modo: debe existir correspondencia entre que, por una parte, crea que los restos que el tiempo ha dejado del cadáver son lo único que sobrevive y que, por otra, la conversación con el muerto, la aparición del amado ocurra no como objeto sino como "tú".

Soneto tX-2: En este poema, la hablante interroga a su amado muerto sobre su paradero, evidenciando un sentimiento de abandono y desesperación por una ausencia que se le hace eterna ("A dónde fuiste, a dónde que ni la albada ni faro / Te trajo i en la espera ya nievan mis cabellos"). Contra la seguridad que tiene del fallecimiento del ser amado en los poemas anteriores, aquí, de ella no posee más que una fatal sospecha, sustentada en los hallazgos que descubre en su búsqueda. El yo lírico no alcanza a tener la certeza de que su amado ha fallecido, como se lee en la primera estrofa ("¿En dónde están sus ojos i que mana en sus sienes? / ¡Y cómo una respuesta a mi alarido viene / Tan sólo una fragancia de sangre sobre el viento!").

Estamos ante una nueva relación con el hombre: si la muerte no significa el

fin de las pasiones y los muertos pueden seguir actuando en la vida de los vivos, elementos los dos que constatamos en este soneto, la hablante bien podría estar evidenciando la duda sobre la muerte de su amor, por quien sigue sintiendo afectos como si estuviera vivo.

Soneto tXI- 4: Consideraremos este poema con Tamura como parte de la serie de los *Sonetos de la muerte*, a pesar de que, como ella señala, en 1922, en *Desolación*, Gabriela Mistral lo titula *La condena* y lo separa de los demás sonetos, haciendo de él una obra independiente. En este texto, como señala Munnich (2005) se diferencia radicalmente entre el amor rojo y el azul. Mientras que el primero es peligroso, carnal, ligado al desorden, a la muerte y a la locura, el segundo, simbolizado a través de la “fuente de turquesa pálida” es espiritual, sereno y fresco.

La hablante parece sentir amor por otro que no es el muerto; pero es incapaz de dejarse llevar por tales emociones porque está condenada a corresponder al muerto, so pena de que este se levante de su tumba (“¡Oh, fuente! El fresco labio cierra, / que, si bebiera, se alzaría/ aquel que está caído en tierra...”).

En este poema, la libertad con la que la hablante se había entregado al embellecimiento de la muerte de su amado mediante el canto se ha perdido: la yo lírico está condenada a servir al muerto y su arrullo maternal, entonces, no busca tanto hacerle más llevadera la muerte como mantenerlo dormido para que no la atormente. De este modo, la imagen del amado muerto ha cambiado: no es ya el puñado de polvo que inspira ternura, sino una potencia terrible, un *ravenant* capaz de atormentar a los vivos. También, hay un cambio en el motivo por el cual la hablante se encamina hacia la muerte: no se trata ya del cansancio de la vida ni del deseo de yacer junto al cadáver que encontramos en poemas anteriores (“Este largo cansancio se hará mayor un día / y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir”), sino del llamado que el propio muerto obliga a obedecer (“el muerto manda caminar / hacia su tálamo de huesos”).

Soneto tXII-4: En este soneto aparece también la idea de que los vivos quisieran poder liberarse del peso de los muertos; pero estos, a veces, se despiertan y enturbian su alegría por celos o envidia (“Los muertos llaman: los que allí pusimos / con los brazos en cruz y labio frío, / suelen desperezarse; los quisimos, / nos ven vivir; ¡y les parece Impío!”). El yo lírico no es ajena a esta suerte de

maldición: ella también quisiera gozar de la alegría de la vida, ahogando con risas el llamado de su amado muerto (y, como vimos en el soneto anterior, entre-gándose a un nuevo amor), pero lo único que consigue es que el grito tenebroso de la muerte colme su vida ("Cierro el oído para no escucharlo; / quiero con carcajadas ahogarlo / ¡y el clamor crece hasta llenar la vida!").

Yo no sé cuáles manos: Se ha dejado este poema para el final porque Tamura, en un comienzo, lo había considerado como un texto que, aunque podría considerarse como un *Soneto de la muerte*, desistió de hacerlo ante la falta de pruebas suficientes; pero, en 1997, le fue permitido examinar personalmente todos los documentos relacionados con Gabriela Mistral que se conservan en el Archivo de los Escritores de la Biblioteca Nacional de Chile y descubrió que este soneto lleva como subtítulo *De los Sonetos de la muerte*. No obstante, no lo incluyó como uno perteneciente a la serie por razones de tiempo ni especificó a qué soneto corresponde exactamente de acuerdo a su temática y cronología. Por otra parte, este poema carece de la estructura propia del soneto, pese a lo cual lo consideramos igualmente aquí por el subtítulo que la propia Mistral le dio y la indicación de Tamura.

Según se observa en el poema, el yo lírico dialoga con el amado muerto y se pregunta quién fue la persona que preparó el cadáver tanto física como espiritualmente ("Yo no sé cuáles manos aquel día menguado / recogieron sin miedo, con dulzura también, / las esparcidas láminas de tu cráneo trisado / los iris de los ojos, la astilla de la sien"). Aunque ignora la identidad de esta persona piadosa, que habría sentido tristeza por la muerte del hombre, según podemos interpretar a partir de los dos últimos versos del poema ("pedí por esas manos al que las vio aquel día, por que antes que me muera, me las deje besar"), la hablante desea poder besar sus manos antes de que muera. Este anhelo puede interpretarse de dos maneras: por una parte, como un gesto de gratitud por haberse ocupado del cadáver, cosa que parece altamente probable; pero, junto con ello, quizá desea besarlas también porque estuvieron en contacto con el cuerpo de su amado, cosa que, si recordamos el soneto III, ella nunca pudo hacer.

En relación a los poemas anteriores, podemos apreciar que aquí el muerto ha dejado de ser esa alma terrible que atormenta a los vivos para convertirse en un ser desvalido comparable con un niño al que se hace dormir. Además, apare-

ce como un ser triste de haber muerto, característica que explica sentimientos de ternura que han aparecido en algunos poemas para con él.

Finalizaremos este ensayo evidenciando que el tratamiento que reciben la muerte y los elementos a ella vinculados en los *Sonetos de la muerte* dista mucho de ser unívoco y coherente, razón por la cual la luz que los estudios sobre los sonetos galardonados, si bien ilumina importantes zonas de sentido de la trilogía conocida (luz que, aunque no se lo propusieron llega en ocasiones también a otros de la serie), no alcanza a explicar plenamente la totalidad de poemas que cabe considerar como *Sonetos de la Muerte*.

Aunque sea una perogrullada decirlo, el elemento constante es ante todo la muerte misma, la cual, no obstante, no se mantiene idéntica a sí misma: aparece como una fuerza salvaje que interrumpe de manera terrible la vida y que doblega los espíritus más fuertes; pero, también, puede ser la forma que adquiere la salvación del hombre cuando su vida se encamina hacia la perdición moral. Además, fundándose en la esperanza de inmortalidad, aparece como una manera de gozar de manera definitiva y privativa del ser amado, quien, con ella, pasa a pertenecer de manera exclusiva al deudo. Pero en ningún caso significa el final de las pasiones: la hablante sigue amando a su hombre, el cual, en ocasiones, sigue influyendo en la vida de la mujer.

La pluralidad de perspectivas se manifiesta a través del hecho de que la muerte es tanto salvación del amado como algo fatal de lo cual hay que rescatarlo y, si se logra dar con una solución al problema que ella significa en algunos casos, en otros poemas no es otra cosa sino el inicio de la problemática que agujonea a la hablante. Esto en ningún caso debe tomarse como una incapacidad de Mistral por alcanzar soluciones: como señala Llano, “el problema de la muerte se entiende mejor en la medida en que se entiende que es un verdadero problema” (1980: 20).

Que el “ser-para-la-muerte” heideggeriano, como Sloterdijk (2009) señala, significa no tanto la larga marcha del individuo hacia una última soledad, anticipada con determinación pánica, sino ante todo la circunstancia de que todos los individuos han de abandonar alguna vez el espacio en el que estuvieron aliados, en fuerte conexión con otros, es algo que se confirma plenamente en los poemas de Gabriela Mistral que hemos escogido. La muerte, que importa en

definitiva más a los supervivientes que a los difuntos, siempre tiene dos caras: una que abandona un cuerpo helado y otra que muestra restos de esferas –esto es, espacios comunes de vivencia y experiencia, dúplice porque exige siempre la presencia de más de un individuo, y únicos a la vez–, algunos de los cuales son abandonados como basura caída de antiguos espacios de animación.

Mistral, en los *Sonetos de la muerte*, serie de poemas que, considerada en su –hasta ahora– totalidad, se rehúsa a ser tratada desde un solo enfoque, ha operado con esos restos la transfiguración poética de un duelo, del proceso a través del cual el yo lírico expresa su condición tras la muerte del ser amado, representando la turbulencia emocional y la pluralidad de imágenes bajo las cuales la muerte puede aparecer. Ellos se erigen, frente a “la canción siempre renovada que los hombres exprimen en sus bocas” de espaldas a la muerte, gracias a lo cual son felices, como un canto invariable cuyas notas, la muerte, el amado muerto, el cadáver, la otra, se repiten con variaciones. Hay en los *Sonetos de la muerte* del canto que los antiguos griegos entonaran para salvar a sus máximos héroes del olvido al que conlleva el abandono de este mundo y, al igual que en los poemas homéricos, acontece el diálogo de los vivos con los muertos en el Hades, el cual se ha convertido aquí en poesía, *limes* entre la vida y la muerte. En estos poemas de Mistral se puede observar lo infructuoso de los intentos que buscan suturar la herida que deja en el alma la partida del ser querido, y en ello creemos que radica la grandeza de estos poemas a la luz de la muerte: en la capacidad excepcional de construir estéticamente el espacio del duelo, del ser humano ante la muerte. Sin duda, Gabriela Mistral sabía mucho sobre la muerte.

Bibliografía

- Llano, Carlos (1980): "Una aproximación filosófica al problema de la muerte". *Istmo* 129, pp. 15-34.
- Mistral, Gabriela (1957): "Carta a Eugenio Labarca". *Anales de la Universidad de Chile* 106.
- (1999): *Antología poética*. Prólogo y edición de Rosalía Aller. Madrid: Edaf.
- Munnich, Susana (2005): *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*. Santiago de Chile: Lom.
- Neruda, Pablo (2009): *Cartas a Gabriela*. Correspondencia escogida de Pablo Neruda y Delia del Corral. Selección, introducción y notas de Abraham Quezada. Santiago de Chile: Ril.
- Rojas, Nelson (1996): "Eje temporal y estrategia discursiva en *Los Sonetos de la muerte*". *Revista Chilena de Literatura*, pp. 27-46.
- Sloterdijk, Peter (2009): *Esferas I. Burbujas*. Microesferología. Madrid: Siruela.
- Tamura, Satoko (1998): *Los sonetos de la muerte de Gabriela Mistral*. Madrid: Gredos.
- Von dem Bussche, Gastón (1957): *Visión de una poesía*. Santiago de Chile: Ediciones Anales de la Universidad Chile.