

VISIONES DE LO HEROICO: MARTÍ, DARÍO, MISTRAL

*VISIONS OF THE HEROIC: MARTÍ, DARÍO, MISTRAL**

James Irby
Princeton University
irby@princeton.edu

RESUMEN

Un análisis detallado y comparativo de tres poemas que comparten el mismo motivo de un encuentro en sueños o en una visión nocturna con alguna manifestación sobrenatural de lo heroico: “Sueño con claustros de mármol...”, de José Martí; “Hondas”, de Rubén Darío, y “La cabalgata”, de Gabriela Mistral, señalando sus múltiples afinidades, subrayando la originalidad y fuerza de la variante femenina y revisionista de esta última y concluyendo con observaciones sobre la significación de lo heroico para el poeta lírico moderno.

PALABRAS CLAVE: José Martí, Rubén Darío, Gabriela Mistral.

ABSTRACT

A detailed comparative analysis of three poems that share the same motif of an encounter in dream or nocturnal vision with some supernatural manifestation of the heroic: “Sueño con claustros de mármol...” of José Martí, “Hondas” of Ruben Darío and “La cabalgata” of Gabriela Mistral, pointing out their multiple affinities, emphasizing the originality and force of the latter’s feminine and revisionary variant and concluding with observations about the significance of the heroic for the modern lyric poet.

KEY WORDS: José Martí, Rubén Darío, Gabriela Mistral.

Recibido: 07/08/2010 Aceptado: 10/10/10

* Una primera versión de este trabajo fue publicada en inglés el año 2003 en el homenaje a mi maestro Enrique Anderson Imbert. La traducción al español es la de Juan Pérez Meléndez a quien agradezco su colaboración (Ver Irby).

Esto es épico y es lírico.
RUBÉN DARÍO, “Raza” (*Poema del otoño*)

Propongo examinar en detalle tres poemas que narran el encuentro del sujeto lírico, en sueños o en una visión nocturna, con alguna manifestación sobrenatural de lo heroico: “Sueños con claustros de mármol...” de José Martí (*Versos sencillos* XLV [1891]), “Hondas” de Rubén Darío (*El canto errante* [1907]), y “La cabalgata” de Gabriela Mistral (*Tala* [1938]). (Para consultar los textos, ver el “Apéndice” al final del ensayo.) Distanciándose del metro heroico, todos emplean versos cortos, hepta- u octosilábicos o subdivisiones de estos últimos. Todos son llamativos, enigmáticos y memorables y, vistos en conjunto, se iluminan mutuamente. Esbozaré un comentario sobre cada uno por separado, extendiéndome un poco más sobre el poema de Mistral, el más largo y tal vez el más misterioso, y distintivo también por su postura femenina y revisionista respecto a los otros dos. Todos representan inflexiones hispanoamericanas de lo que Martí en su prólogo al “Poema del Niágara” de Pérez Bonalde llamó la “nostalgia de la hazaña” que experimenta el poeta moderno (*Obras completas* 7: 228).

I

“Sueño con claustros de mármol...” sobresale de manera contundente por encima de los demás *Versos sencillos*. A diferencia de ellos, sus octosílabos ni riman ni configuran ninguna simetría estrófica, sino que establecen otros tipos de recurrencia verbal al ir desplegando la acción dramática del poema. Los versos iniciales llevan tres acentos, con un efecto pausado y majestuoso:

Sueño con claustros de mármol
Donde en silencio divino
Los héroes, de pie, reposan:
¡De noche, a la luz del alma,
Hablo con ellos: de noche!

Pero la repetición de “de noche”, que enmarca la frase clave y luego repetida de “Hablo con ellos...”, no es sino la primera de una agitada serie de superposiciones verbales. A partir de este momento, los versos se encabalgan vigorosamente, con cesuras abruptas, dando lugar a un contrapunto dinámico entre la sintaxis y el esquema métrico. En el paseo del sujeto lírico por las filas de los héroes, las repeticiones y pausas del poema marcarán los efectos sucesivos que dicho sujeto va a generar sobre ellos al besarles reverentemente las manos de piedra (porque se trata de unas estatuas: no sólo los claustros sino también los héroes son de mármol).

Es preciso notar entre el sexto y el duodécimo verso las dos series paralelas que designan, en primer lugar, las distintas partes de los cuerpos de los héroes, reiteradamente

descritas como “de piedra”, y en segundo, los movimientos de éstas, indicados por medio de varios verbos colocados al final de cada verso: el despertar paulatino –aunque onírico– de unas efigies de piedra a una vida palpitante. Mientras el poema va nombrando cada parte de sus cuerpos, cada nuevo término en la nomenclatura parece efectuar un grado de animación más avanzado (Y, como si formaran parte de los cuerpos heroicos, las espadas también despiertan: “¡Vibra la espada en la vaina!”). Aunque esta secuencia comienza inmediatamente después del beso del hablante al nivel del *enunciado* (“las manos / De piedra les beso: abren / Los ojos de piedra [...]”), el efecto es sobre todo el de una animación verbal, palabra por palabra, lo cual también parece confirmar, al nivel de la *enunciación*, la declaración anterior del sujeto: “Hablo con ellos...”.

Es precisamente dicha declaración la que se repite en los versos 15-17, al comienzo de la segunda estrofa, con las mismas palabras que le acompañaron en los versos 5-7 (“Hablo con ellos: de noche! / Están en fila: paseo / Entre las filas...”), lo cual produce un efecto, no de avance, sino de retorno y recomienzo, como si el poema literalmente empezara a reescribirse. Puesto que lo que sigue son las palabras citadas del sujeto lírico al dirigirse a los héroes, esta repetición podría sugerir que la segunda estrofa, en vez de narrar una acción subsiguiente a la de la primera, es algo así como un *flashback*: un retorno que ahora cuenta lo que el sujeto lírico de hecho les dijo a los héroes cuando comenzó con la declaración “Hablo con ellos...”. Al mismo tiempo, todos estos traslpos ponen las palabras del poema en relieve, dramatizando como un evento verbal la resucitación mágica de los héroes de piedra realizada por el hablante.

Lo que el sujeto lírico les cuenta en su triste apóstrofe es cuán degradados han llegado a ser los descendientes de estos próceres, una degradación tanto física como verbal en la cual la lengua de los vástagos se ha vuelto “podrida” e “inútil”, por lo que deben alimentarse de “su propia sangre... en copas venenosas” y “el pan del oprobio” (tal y como si se tratara de una parodia infernal de la misa). Todo lo cual parecería formar parte de un negocio abyecto, bajo el yugo de los “dueños” y “rufianes” de esos desventurados descendientes.

El sujeto lírico desempeña, pues, dos roles importantes. No sólo despierta a las figuras de piedra, sino que sirve como un mensajero, un intermediario que vuelve a contar lo que han dicho otros y culmina con el alegato de que no hay ya héroes entre los vivos: “¡Dicen, / Oh mármol, mármol dormido, / Que ya se ha muerto tu raza!”. La alta elocuencia de este informe parecería desasociar, al menos verbalmente, al sujeto lírico de la degradación anunciada por él.

La respuesta de los héroes es enteramente de otro orden, violenta y no verbal: actos en lugar de palabras. El sujeto lírico sufre en carne propia un maltrato brutal: “Échame en tierra de un bote / El héroe que abrazo: me ase / Del cuello: barre la tierra / Con mi cabeza [...]”. No hay sitio para él en el orden de los héroes, quienes al fin entran en acción al echarle mano a sus armas, momento en que el sujeto lírico ya ha desaparecido del poema. (La última referencia a dicho sujeto se encuentra precisamente

en la frase que describe cómo el héroe barre el suelo con su cabeza: “[...] barre la tierra / Con mi cabeza: levanta / El brazo, ¡el brazo le luce / Lo mismo que un sol! [...]”. ¿Quiere esto decir que el hablante ha sido empuñado como un arma o izado como una bandera? En cualquier caso, desaparece como si fuera absorbido en la secuencia de referencias al cuerpo del héroe.)

Tres cosas han de notarse aquí, con las cuales pueden encontrarse paralelos en los otros dos poemas que comentaremos. Primero, la manera en que la visión de lo heroico también conlleva la visión de una transmisión y de un intercambio, la entrega de algo y el recibimiento de algo, a la vez que se evoca otra continuidad: una genealogía o linaje. Segundo, la manera en que el género de los personajes (o sea, su *gender*) es explícita o implícitamente definido. Y tercero, la manera en que el lenguaje mismo es tematizado, en relación con los fenómenos heroicos presenciados.

Todos los actores en el poema de Martí son masculinos. Los héroes tienen barbas y espadas (como tradicionales héroes militares). Los dos adjetivos que califican al sujeto lírico –“mudo”, “lloroso”– son también masculinos. Sin embargo, al parecer aquí se enfrentan dos tipos de masculinidad: el de el sujeto lírico y el de los héroes. El sujeto lírico es el único que habla, el único que emplea palabras en el poema, palabras, vale recordar, que hablan de otras palabras. Como ya hemos observado, sus palabras sirven tanto para revivir a los héroes petrificados como para informarles de la plaga de la que sufren sus descendientes. Los héroes, en cambio, no pronuncian ni una sola palabra, respondiendo a los besos reverentes y abrazos lacrimosos del hablante con un violento abuso físico. ¿A qué se debe tan humillante respuesta? ¿Será acaso que, frente a la degradación de la que les informa, el sujeto lírico no puede más que lamentarse en vez de emprender acciones heroicas por su cuenta? ¿Será que al contarles de la muerte de su estirpe ha herido a los héroes en su orgullo patriarcal? Aún así, la respuesta parece del todo excesiva porque parece despreciar incluso la resurrección de los héroes efectuada por el sujeto lírico, la amorosa incitación de cada parte de sus cuerpos (a la que ellos habían respondido tan rápidamente), ese poder órfico de hacer moverse a las piedras. Es casi como si el poema se tornara en contra de su propia fuerza verbal, fuerza que se había alegorizado tan vívidamente en la secuencia de la nomenclatura. Al final, es curioso que los héroes sigan siendo “hombres de mármol” pese a su capacidad de actuar. Es decir, su resurrección no ha sido en carne y hueso y su “silencio divino” sigue siendo como de piedra¹.

¹ Para un detallado comentario textual sobre este poema, véase Arce de Vázquez. A pesar de la lucidez y el rigor de su análisis del vocabulario, la estructura y la versificación, este ensayo, como tantos otros comentarios críticos sobre Martí, deja que su reverencia le ciegue frente a ciertas implicaciones equívocas o desconcertantes de su asunto. Algunas de las cuales tienen que ver con los curiosos paralelismos del poema con la leyenda de Don Juan, que Arce

II

En comparación con “Sueño con claustros de mármol...”, “Hondas” de Rubén Darío se distingue en seguida por su sintaxis relativamente sencilla, por la transparencia de su textura y por la agilidad de su ritmo. La sucinta oración de entrada –“Soñé que era un hondero / mallorquín.”– define ya su esquema métrico: coplas octosilábicas de pie quebrado, 8+4, con rima asonante masculina en “i”. Este movimiento zigzagueante, que recorta los versos tetrasilábicos mediante ingeniosas rimas entre diversas formas gramaticales y léxicas, pone de relieve la materia verbal mucho más escasa de este poema.

La estrofa que abre el poema no emplea ningún tipo de lenguaje figurado (salvo la figura lexicalizada “contra mil”) y su referencia geográfica (“hondero mallorquín”) apunta hacia un hecho histórico y cultural, a saber, que los honderos de la antigua Mallorca, pastores que aprendieron el manejo de su arma al defender a sus rebaños, eran reconocidos por su puntería y lucharon primero junto a los cartaginenses en las Guerras Púnicas y más adelante formaron parte de las legiones romanas (Foss 141-145). (Darío escribió una serie de poemas durante sus estancias invernales en esa isla Balear; éste data de la primera, en 1906-07.) Un aspecto de su claridad sintáctica tiene que ver, inicialmente, con sus plausibles concatenaciones instrumentales: la “honda”, sus proyectiles y sus blancos, que conducen al combate que ha de seguir.

La segunda estrofa introduce dos desplazamientos semánticos de importancia. Primero: “un guijarro de oro puro” viene a ser un proyectil más simbólico que realista (e introduce al mismo tiempo el recurrente motivo de relucientes sustancias preciosas). Segundo: el hablante en primera persona deja de ser un agente activo. Este “guijarro” al parecer se encamina al cielo por sí solo, como un actor por cuenta propia, y en una cláusula subordinada relega a la primera persona a una posición de espectador pasivo, tras lo cual otros agentes impersonales dominarán el resto del poema. En esta misma estrofa comienza también a perfilarse un proceso de transformación simbólica o metamorfosis: la “extraña ave radiante”, inmediatamente re-designada como “un rubí” y después en la última estrofa transformada en un “ave querubín”, asumirá al final el poder del habla, identificándose como “el alma luminosa de David”, como un ángel de anunciación.

no menciona y que aquí yo sólo puedo mencionar de pasada. Los héroes de piedra de Martí, que despiertan con sus barbas y espadas de piedra listos para vengarse cuando el hablante los apostrofa en su inmovilidad sepulcral, son como versiones múltiples del Comendador de El burlador de Sevilla de Tirso de Molina. Es decir, Martí sitúa a su sujeto lírico, frente a sus héroes, en una posición análoga a la del seductor arquetípico, actitud extraña para un devoto que asiste al altar de sus próceres. Estos y otros signos de ambivalencia erótica deben estudiarse más a fondo a la luz de dos notables estudios de las relaciones masculinas en la obra de Martí (Sánchez-Eppler, Molloy).

Todas estas transformaciones y cambios semánticos guardan estrecha relación con el curioso sentido del tiempo y de la identidad que predomina en el poema. El sujeto lírico, tan resuelto y asertivo al principio, debe esperar hasta el final para que se le revele el significado de lo que hizo a mitad del poema, y es sólo después, cuando aparece el “ave-querubín” identificando a su antagonista como el alma de Goliat y a sí misma como el alma de David, que se pone de manifiesto el drama más antiguo y arquetípico al que ha entrado el “hondero mallorquín”. Pero las trasposiciones no terminan ahí. No podríamos decir simplemente que el hablante inicial del poema era o se convirtió luego en David. David y Goliat aparecen aquí primero como aves y finalmente como almas. El “guijarro de oro puro” no es meramente la piedra triunfal de David, sino más bien una intervención “externa”, por así decirlo, que salva de su perseguidor al alma-ave-querubín fugitivo de David. La historia original de David y Goliat se ha multiplicado y extendido, por medio de la inclusión del hablante inicial y de la inserción de piedras preciosas, aves y almas. Esta última adición sugiere que la cadena de transformaciones también implica un proceso de metempsicosis, de transmigración. De ahí el efecto simultáneo en vez de sucesivo de las múltiples identidades.

Martí fue un activista político, un revolucionario obsesionado con su misión de pasar de las palabras a la acción y sacrificarse por su causa². Su sueño poético de comulgar con los héroes muertos y hasta de ser considerado indigno por ellos es congruente con esa condición. ¿Pero qué sentido de lo heroico puede haber en “Hondas” para un Darío relativamente despolitizado? Su poema no evoca directamente ningún estado de esclavitud o sumisión colectiva, lo cual sucede enfáticamente en “Sueño con claustros de mármol [...]”, sino que se lanza en seguida a una visión onírica de trascendencia heroica para el sujeto lírico, visión que luego se abre a otra visión de incluso mayor trascendencia, pasando del hondero de Mallorca a David como vencedor de Goliat. Aunque explícitamente definido como un sueño, “Hondas” no es un poema de la noche ni de las tinieblas, sino de esplendorosas y radiantes alturas. Como tal, contrasta particularmente con los tres “Nocturnos” de Darío, que son poemas de insomnio y depresión. ¿Podríamos proponer una correspondencia entre las destrezas aéreas de un hondero y el ágil trazado de los versos en “Hondas”, es decir, entre ese tipo particular de héroe guerrero y el poeta como dueño de transformaciones de largo alcance? (Tras ver el David de Miguel Ángel en Florencia, Gabriela Mistral escribió en 1925 que “David es aquí el hondero judío acostumbrado a hacer con su golpe la tejedura del espacio, de una colina a otra colina [...]” *Grandeza de los oficios* 35.) A diferencia del poema de Martí, el de Darío es el sueño de un sujeto lírico que se encamina a su hazaña heroica y es legitimado al final por un héroe legendario del pasado:

² Para un agudo análisis de este dilema y de su expresión en un poema anterior de Martí, “Dos patrias”, véase Ramos.

“[...]vengo a ti. / ¡Soy el alma luminosa de David!”). Los dos poemas apuntan en direcciones opuestas. En Martí, las palabras habladas desembocan en actos heroicos que repudian esas palabras; en Darío, los actos heroicos culminan en palabras habladas que validan esos actos. El poema de Darío es un sueño sobre la acción poética como acción heroica.

III

Como anotadora de su propio poema, Mistral le añadió una nota al calce al título de “La cabalgata”: “La ‘Santa Compañía’; pero la de los héroes”. Según una superstición popular de Galicia (pero no ajena a otras partes del mundo hispánico), la “Santa Compañía” es una procesión nocturna de fantasmas, de “almas en pena” que vienen a anunciar la muerte de alguien o a exigir misas y oraciones para su propia salvación³. Al parecer, pues, aquí se trata de una fantasmal cabalgata de héroes. Por el momento, sin embargo, dejemos de lado esa posibilidad, para no restringir nuestra lectura de manera prematura y fijarnos más bien en el modo curiosamente indeterminado en que el poema va desplegándose.

Los poemas de Martí y Darío operan, desde sus primeras palabras, como sueños contados en primera persona del singular. “La cabalgata” comienza con una discreta primera persona del plural, como si dentro de un contexto colectivamente compartido se refiriera a algo que se manifiesta en el cielo nocturno:

Pasa por nuestra Tierra
la vieja Cabalgata,
partiéndose la noche
en una pulpa clara
y cayendo los montes
en el pecho del alba.

El verso heptasilábico, con su rima asonante femenina en “a-a”, posee una entonación parecida a la del romance, mientras que los extraños tropos que vinculan la noche con el alba aportan una nota de violencia física que contagia todo el poema: la noche rajada por la mitad que se abre para mostrar su pulpa es la primera de una larga y variada serie de referencias a los actos de cortar, tajar, clavar, acuchillar, punzar, agujonear, etc. Esto no puede ser literalmente una cabalgata: su tránsito aquí al comienzo es intensamente metafórico y, a la vez, aéreo, como algo que pasa por el cielo.

³ Para sucintos resúmenes de esta superstición, véanse Rodríguez González (588) y Barreiro (37-39).

Los poemas de Martí y Darío empiezan con un sujeto lírico que narra una serie de hechos ocurridos en sueños que al principio parecen seguir un orden cronológico pero que pronto demuestran haber entrado en algún tipo de orden simultáneo. “La cabalgata” procede en dirección inversa. Sus primeras siete estrofas conforman un catálogo de las muchas y variadas manifestaciones de la cabalgata mientras pasa, repitiendo diez veces el verbo “pasa”. En lugar de seguir una progresión narrativa, el poema aquí parece suspenderse en un presente que exhibe múltiples aspectos no secuenciales. La cabalgata nunca es presenciada, ni siquiera metafóricamente, como una procesión de seres humanos, animales o fantasmas, sino como un vasto flujo dinámico, impersonal e informe, que sale de la tierra y pasa por el aire, exhibiendo transformaciones fluidas como las de los movimientos de la atmósfera o de los elementos. La única indicación de que esto tenga que ver con el heroísmo aparece en la cuarta estrofa, que enumera épicas, líderes y pueblos:

Se leen las Eneidas,
se cuentan Ramayanas,
se llora el Viracocha
y se remonta al Maya[...]

como si éstos fueran sólo algunas instancias de una corriente (altamente figurada) mucho más grande e impersonal. El sujeto lírico lo relata todo con un conocimiento del pasado, del presente y del futuro, nombrando los beneficios que brinda la cabalgata cuando pasa y las desgracias que ocurren cuando se ausenta: es la voz de un enunciante oracular que habla en signos crípticos. En ese sentido, las primeras siete estrofas del poema se asemejan a una larga adivinanza, desafiando al lector a descifrar cómo se relacionan entre sí las muchas facetas de esta cosa llamada “cabalgata”.

En la octava estrofa, sin embargo, hay una alteración en la perspectiva temporal que se manifiesta primero en un cambio en la posición enunciativa del hablante. Una hilera de infinitivos –“oír, oír, oír”– que funcionan como imperativos indica que es necesario ahora prestar una atención especial. Y, en efecto, la siguiente estrofa empieza precisamente con ese deíctico que no se ha usado anteriormente en el poema: “La noche ahora es fina...”, señalando que algo está a punto de suceder en otro tipo de presente, ahora mismo. Ese algo, anunciado en la próxima estrofa como un evento narrativo en el tiempo, es el repentino descenso de la cabalgata que se estrella violentamente contra el sujeto lírico, quien ya no habla como un informante impersonal sino como un participante físico, empleando la primera persona del singular y un símil que resueltamente implica la participación de un sujeto femenino, de un cuerpo femenino. Más aun, un cuerpo femenino fecundado y que está a punto de dar a luz:

Me da en la cara un alto
muro de marejada,
y saltan, como un hijo,
contentas, mis entrañas.

Inmediatamente después, hay otro desplazamiento abrupto, una suerte de aparte, una salida momentánea de esa progresión narrativa que acababa de empezar. Es casi como si se entrecruzara otro poema con éste, otro poema que habla en otra voz, en un tono desconcertantemente directo que es el de una hablante que ahora se define inequívocamente como mujer y como anciana:

Soy vieja; amé los héroes
y nunca vi su cara;
por hambre de su carne
yo he comido las fábulas.

¿Qué ha pasado con aquel sujeto sibilino que antes hablaba tan metafóricamente? ¿Qué ha pasado con su alegría visceral en las líneas inmediatamente precedentes? ¿Una mujer *vieja*? ¿Demasiado vieja ahora para *ese tipo* de cosas? ¿O tan vieja que de veras *sabe* de lo que está hablando? Desconcertante también es el tono de burla, porque el término literal “héroes”, que antes sólo había aparecido en una neutral nota al calce, entra ahora al texto contaminado por un toque de sarcasmo coloquial (“nunca vi su cara” sugiere “no dieron la cara”: ¿qué clase de héroes no da la cara, no asume responsabilidad por sus actos?) junto con un lamento lacónico por un hambre insatisfecha de carne de héroes. ¿Ha tenido lugar acaso un “conocimiento carnal” y una gestación? Como habremos de ver, el poema a la vez sugiere y desmiente esta idea, y cada una de estas posibilidades se sitúa en un registro retórico distinto.

Este cambio a un pronunciamiento más llano, más literal (y, curiosamente, al mismo tiempo, más dudoso), incrementa su literalidad al menos en apariencia dentro del clímax asombrosamente violento de la narración antes interrumpida y después retomada con otro “ahora” en la estrofa final. A diferencia de aquel niño más bien figurado, evocado antes por medio de un símil, ahora de repente aparece un niño “real”, al alcance de la mano, que la hablante arroja hacia la cabalgata, como una hondera que dispara su piedra:

Ahora despierto a un niño
y destapo su cara,
y lo saco desnudo
a la noche delgada,
y lo hondeo en el aire
mientras el río pasa,
porque lo tome y lleve
la vieja Cabalgata...

¿Cómo leer esto en toda su fuerza, sin diluir su impacto en explicaciones? La clave se encuentra en ese verbo “hondeo”, que en este contexto tiene que tomarse en su sentido literal junto con los directos y plausibles “despierto”, “destapo” y “saco”. Cualquier lector familiarizado con las canciones de cuna de Mistral (o con sus modelos

en el folklore) encontrará en esta última estrofa una versión monstruosa del escenario básico de dichas canciones –la noche, el niño que duerme, la madre o la niñera en vela– con la diferencia de que el niño ahora es sacudido violentamente como si fuera un objeto insensible: una piedra, un proyectil, un instrumento de agresión. (O tal vez incluso un *objeto* de agresión.) Mas, ¿de acuerdo a qué lógica? ¿Es el niño un sustituto? La hablante dijo anteriormente haber devorado fábulas en lugar de la carne heroica que tanto ansiaba. ¿Estará enviando ahora al niño a que se una a la cabalgata en su lugar, por medio de un gesto brutal que funciona como sustituto de un acto heroico? A pesar de todo su saber oracular sobre lo que significa la cabalgata heroica, es evidente que la hablante no forma parte de ésta. Ese “hondeo” trae a la mente, sin duda, el gesto de David, el niño héroe que venció al gigante, el triunfo arquetípico del débil sobre el fuerte⁴. Pero la apropiación de ese verbo efectuada por la hablante tiñe de horror el final del poema: deshacerse del niño de esta manera, “porque lo tome y lleve / la vieja Cabalgata...”, surte el efecto, a la vez, de una ofrenda y de una matanza⁵.

IV

¿Cómo conciben y nombran estos poemas a sus respectivos héroes? Martí y Darío por un lado dan prominencia a figuras evidentes y tradicionales del heroísmo masculino: el guerrero escultórico, el bíblico David. Por otra parte, Mistral conjura una distintiva representación de lo heroico como una fuerza impersonal que atraviesa el mundo con el alcance y la mutabilidad de ciertos fenómenos naturales (y sobrenaturales)⁶.

⁴ Hazaña que tiene una resonancia especial en Latinoamérica, sobre todo después de aquella frase tan memorable que escribió Martí en la carta dirigida a Manuel Mercado que dejó inconclusa al morir: “Viví en el monstruo [i.e., en los Estados Unidos], y le conozco las entrañas: –y mi Honda es la de David” (*Obras completas* 20: 161).

⁵ En conexión con esto, véase el excelente análisis de Grinor Rojo sobre el lado más oscuro de las canciones de cuna de Mistral, particularmente en relación a los motivos que él designa como “el hijo que se va”, “el hijo como prolongación de la madre” y “la madre fálica y su doble” (*Dirán que está en la Gloria... 109-152*). Aunque rico en comentarios detallados sobre muchos poemas de Mistral, este indispensable libro de Rojo no examina “La cabalgata”. Un comentario muy provocador (pero también discutible) sí puede encontrarse en las últimas siete páginas del importante ensayo de Jorge Guzmán, “Gabriela Mistral: ‘Por hambre de su carne’” (*Diferencias latinoamericanas 13-77*). Ciertas rimas infantiles y canciones de cuna tradicionales de hecho prefiguran el tropo que usa Mistral del niño lanzado violentamente al espacio, como por ejemplo la “parlenda” brasileña que dice: “Lua, luar, / leve esse menino / pra você criar. / Depois de criar, / jogue pra cá”.

⁶ Para algunos ejemplos de cómo Mistral imaginó configuraciones similares en otros contextos, véanse sus ensayos “Una explicación más del caso Khrisnamurti (sic)” (*Prosa*

La peculiar serie de nombres propios –“Eneidas”, “Ramayanas”, “Viracocha”, “el Maya”, “Ceres”, “la Vía Láctea”, a la cual se asimilan también “nuestra Tierra” y “la vieja Cabalgata” gracias al empleo de mayúsculas– incluye a unos cuantos héroes varones de diversas culturas dentro de un conjunto cósmico más amplio. Al final, “La cabalgata” sí pone en primer plano a una figura individual ajena al sujeto lírico: un niño anónimo como héroe en potencia, cuya concepción (en el sentido reproductivo de la palabra) narra el poema. Esto también es distintivo de “La cabalgata”: lejos de dar por sentado e ignorar en silencio la agencia femenina a través de la cual hasta los héroes tienen que ser concebidos y dados a luz, este poema entra de lleno en esa parte del proceso, con un sujeto lírico explícitamente femenino que sirve de madre. Ciertamente, como hemos visto, el poema dice tanto como calla respecto a ciertas etapas del rol maternal del sujeto, pero hay en general una clara sugerencia de cómo, dentro y a través de su propio cuerpo, ella actúa como la mediadora entre la cabalgata y el niño, claridad exceptuada, en todo caso, por la omisión de un determinado progenitor masculino: el niño parece haber sido engendrado cuando la cabalgata se abalanzó sobre el sujeto lírico. O sea, nada menos que una especie de inmaculada concepción, en la cual, sin embargo, la hablante pasa a ser mucho más que un mero instrumento, como hemos visto. Aquí, aunque sea de paso, quiero enfatizar otro aspecto de “La cabalgata”: la voz lírica resuelta e inconfundible de Mistral, con su desconcertante gama de arcaísmos, rusticismos, giros coloquiales y metáforas visionarias, integrados todos dentro de moldes tradicionales del verso español.

En lo que a agentes humanos (o a representaciones de los mismos) se refiere, “Sueño con claustros de mármol...” y “Hondas” son poemas enteramente masculinos, mas ambos recrean a sus figuras heroicas. ¿Será posible acaso darle forma a esa nueva vida sin ninguna alusión a la interacción de agencias masculinas y femeninas?

Martí empieza su poema –en vez de concluirlo– con sus figuras heroicas, que inmediatamente son designadas genéricamente como tales: “los héroes”. No llevan

religiosa de Gabriela Mistral 87-98) y “Recado sobre la cordillera” (Gabriela Mistral en el ‘Repertorio americano’ 265-270). El primero, de 1930, narra la búsqueda de la teósofa Annie Besant por un niño varón que se pudiera convertir, bajo su tutela, en un nuevo mesías, una búsqueda que comenzó con una lectura de signos cósmicos. El segundo, de 1940, evoca una serie de tormentas, neblinas, constelaciones y cascadas en los Andes, al final de la cual la autora se duerme, arrullada por el rumor de dichas cascadas: “...me hacia dormir ni más ni menos que una canción de cuna un poco salvaje, por recia, pero en todo caso bastante buena para mí... Me dormía, rendida del propio gozo, trabajada como una materia, por el estruendo rítmico y se me ocurre que sonriendo a la Madraza de piedra, que halla manera de adormecer a su hija espúrea hecha, al revés de ella, de carne infeliz y de nervios medrosos” (270). Llamo la atención sobre estas configuraciones en relación con las de “La cabalgata”, no para reducir ninguna a la otra, sino para señalar sus dinámicas intersecciones.

nombres pero son del tipo que puede encontrarse casi en cualquier espacio público: estatuas de militares, aquí situadas en claustros, refugios monosexuales que son como mausoleos o panteones, y totalmente ajenos a aquellos otros espacios sagrados adorados en tantos otros escritos de Martí: “la naturaleza”, “el bosque”. La secuencia que sigue es regenerativa. Los héroes de piedra anónimos son los precursores cuyos descendientes se han degenerado. El sujeto lírico masculino despierta a estos progenitores llamándolos nuevamente a la acción heroica, a que vuelvan a ser los héroes que sus descendientes ya no son (o ya no tienen). El linaje, pues, se revierte gracias al poder exclusivo sobre las palabras que posee el sujeto lírico, que primero funciona casi eróticamente para galvanizar cada miembro de los cuerpos petrificados de los héroes. Pero luego, una vez cumplido dicho propósito, éstos violentamente repudian esa otra presencia masculina que ha sido tan necesaria para su renovación heroica. En un sentido, es como si el sujeto lírico hubiese desempeñado un papel mujeril, y como tal resultara despreciable ante los ojos de estos héroes. Pero en otro sentido es como si las palabras del sujeto lírico hubiesen llevado a cabo la función procreativa de engendrar en los padres nuevas versiones de sí mismos.

“Hondas”, a diferencia de los poemas de Martí y Mistral, no emplea la palabra “héroes”. Trabaja ilustremente con nombres propios, pasando de un simple “hondero mallorquín” al grande y epónimo David. Sin embargo, antes de arribar a este último nombre (su última palabra, su revelación), empieza a generar un brillo de sustancias relucientes, comenzando con piedras recogidas a la orilla del mar y pasando después a guijarras de oro y joyas preciosas, como si alegorizara el intento de Darío de atribuirle a cada palabra un valor mayor y de mayor eficacia en su poesía. En este proceso, “Hondas” esboza una extraña economía, o, más bien, cabría llamarla una extraña alquimia. En lugar del “guijarro de oro puro” que no regresó al mundo, lo que sí vuelve sobre el sujeto lírico es el “ave-querubín”, “el alma luminosa de David”, el alma misma del heroísmo que se alza en contra de numerosos obstáculos. Un alma, una esencia incandescente, engendrada en el poema por medio de una vigorosa compresión de los medios verbales. De modo más extraño aún, Goliat posee un alma que también forma parte del intercambio: “Partió herida... el alma / de Goliat, y vengo a ti”. El monstruo es inmortal también y tras este encuentro ha sido herido no más. Esa modificación de la leyenda bíblica al parecer deja abierta la posibilidad de una repetición cíclica con variantes. “Hondas”, por lo tanto, se abstiene de proponer una imagen canónica de su héroe epónimo y masculino, generando su propia imagen, desplazada y más abarcadora, a través de un proceso intensamente poético y verbal. En su sueño el sujeto lírico es un agente activo sólo hasta determinado momento, después del cual pasa a ser el receptor pasivo de las acciones de otras fuerzas que operan sobre o a través de

él de una manera que sobrepasa su compensación y que culmina en una anunciación angelical que recuerda el descenso de Gabriel⁷.

POSDATA (2010)

Con el propósito de extender un poco el alcance de sus observaciones, agrego a mi ensayo los siguientes *afterthoughts*:

Al comienzo, cité la frase de Martí, “la nostalgia de la hazaña”, para aludir al motivo heroico compartido por los tres poemas en cuestión. Devolvamos ahora dicha frase a su contexto en el prólogo al poema de Pérez Bonalde:

Y como el auvernés muere en París alegre, más que de deslumbramiento, del mal del país, y todo hombre que se detiene a verse anda enfermo del dulce mal del cielo, tienen los poetas hoy, –auverneses sencillos en Lutecia alborotada y suntuosa,– la nostalgia de la hazaña. La guerra, antes fuente de gloria, cae en desuso, y lo que pareció grandeza, comienza a ser crimen (*Obras completas* 7: 228).

Es decir, en la ciudad moderna ya no hay condiciones para las hazañas heroicas y al poeta sólo le cabe evocarlas nostálgicamente como propias de otras épocas u otros mundos. Habría que contrastar esto con el concepto de la situación de la poesía lírica en la modernidad formulado unas décadas antes por Baudelaire y analizado más tarde por Walter Benjamin⁸, según el cual es el poeta mismo quien es llamado a realizar la hazaña heroica de enfrentarse a los choques y a la despersonalización infligidos por la ciudad moderna y transformarlos en materia poética digna de comparación con la de los poetas de la antigüedad clásica.

Es verdad que, en ese mismo prólogo, Martí evoca de manera vívida las multitudes y los ritmos acelerados de la urbe moderna:

Ahora los árboles de la selva no tienen más hojas que lenguas las ciudades. [...] Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa. Se pierden unas en otras las ideas en el mar mental, como

⁷ Para un breve pero muy perceptivo análisis temático de “Hondas”, véase Jade (71-72). Fue sólo después de concluir mi ensayo con la referencia al descenso de Gabriel que me topé con la siguiente declaración atribuida a Darío: “Sepa que mi Musa es el Ángel Gabriel; el mismo que anunció a María que Dios había elegido su vientre para humanizarse y venir al mundo preceder en la forma de Cristo” (Sux 317).

⁸ Particularmente en “The Paris of the Second Empire in Baudelaire” y “On Some Motifs in Baudelaire” (Benjamin, *Selected Writings* 4: 3-92 y 313-355).

cuando una piedra hiere el agua azul, se pierden unos en otros los círculos del agua (*Obras completas* 7: 227).

Pero no plantea la posibilidad de que la configuración de tales multiplicidades en formas poéticas pueda constituir en sí un acto heroico, a pesar del hecho de que ya para esa misma fecha (1882) y ya instalado en Nueva York, Martí había comenzado a evocar ciertos aspectos de la vida metropolitana en sus *Versos libres*, como, por ejemplo, en “Amor de ciudad grande”. En cambio, según Benjamin, “en la época en que vivió [Baudelaire], nada se asemejaba más a la ‘tarea’ del antiguo héroe –a las ‘labores’ de un Hércules– que la tarea que [Baudelaire sentía que] se le imponía como propia: la de dar forma a lo moderno” (*Selected Writings* 4: 49). (Traducción mía.) Y como ejemplo de cómo Baudelaire a veces situaba a su sujeto lírico como actor y como héroe dentro de una representación de la vida callejera, Benjamin cita estos versos de “Les sept vieillards”:

*Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,*

*Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux⁹.*

¿Serán de veras los poemas heroico-visionarios de Martí, Darío y Mistral expresiones de una “nostalgia de la hazaña” o serán más bien emblemas de una vocación lírica moderna concebida como una lucha heroica? La frase de Benjamin, “dar forma a lo moderno”, es lo suficientemente amplia como para abarcar diversos empeños poéticos. Al que corresponde mejor es al de Darío, iniciador de un “movimiento de libertad... en América” (como dijo en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza*), quien en múltiples ocasiones recurrió a la imagen del poeta o del sujeto lírico como guerrero, no sólo en “Hondas”, sino también en otros textos tanto en prosa como en verso. En Martí, en cambio, quien padeció antes que los demás y de modo más directo los traumas de la ciudad moderna, la vocación poética siempre estuvo en conflicto con el deber de luchar por la independencia de su patria en una guerra nada metafórica. Por otra parte, en Mistral la lucha no fue tanto por una poesía de formas nuevas sino más bien por una expresión más vigorosa y eficaz de su condición de mujer que pugnaba por destacarse en diversos sectores de la vida moderna.

⁹ Citado en Benjamin, *Selected Writings* 4: 60-61.

Lo cierto es que ninguno de estos poetas hispanoamericanos llegó a identificarse con una determinada “ciudad grande” hasta el punto de asumir la tarea de representarla en su proyecto poético como lo hizo Baudelaire. La única alusión urbana en los tres poemas analizados en mi ensayo es la siguiente en “La cabalgata”:

Las ciudades se secan
 como piel de alimaña
 y el bosque se nos dobla
 como avena majada,
 si olvida su camino
 la vieja Cabalgata...

Alusión, por cierto, subordinada a diversas referencias a una vida premoderna y agrícola. ¿Tendrá que ver esta ausencia de representaciones ciudadinas modernas con el hecho de que en estos poemas la guerra se evoca sólo mediante alusiones a armas arcaicas como la espada, la daga o la honda? Estilizaciones emblemáticas tradicionales, pues, sin ninguna especificidad moderna, salvo en la concentrada rapidez de sus ritmos y de su lenguaje figurado.

He aquí a continuación unas cuantas instancias adicionales del motivo heroico en otros textos de Martí, Darío y Mistral.

En Martí, habría que tomar en cuenta también el poema XXVIII de *Versos sencillos*, que viene a ser una versión simplificada de “Sueño con claustros de mármol...”, sin un “yo” y sin la dimensión onírica:

Por la tumba del cortijo
 Donde está el padre enterrado,
 Pasa el hijo, de soldado
 Del invasor: pasa el hijo.

El padre, un bravo en la guerra,
 Envuelto en su pabellón
 Álzase: y de un bofetón
 Lo tiende, muerto, por tierra.

El rayo reluce: zumba
 El viento por el cortijo:
 El padre recoge al hijo,
 Y se lo lleva a la tumba (*Poesía completa* 265).

Aquí de nuevo hay elementos que evocan la historia de Don Juan: el padre muerto que emerge de su tumba para castigar a un traidor, que en este caso es su propio hijo

que en una guerra ha pasado a las filas del invasor. Ante el enigma de por qué el “yo” de “Sueño con claustros de mármol...” es humillado de un modo tan brutal, resulta tentador apelar al poema XXVIII para concluir que en el fondo también él sería un hijo traidor. Pero “Sueño con claustros de mármol...” se abstiene rigurosamente de explicitar tanto su culpa como su destino final. En el poema XXVIII, como en *El burlador de Sevilla*, el padre vengativo se lleva al traidor a su propia tumba. En cambio, en “Sueño con claustros de mármol...”, mientras los héroes, devueltos ya a la vida, empuñan sus armas como para volver al combate, el “yo” es simplemente borrado del poema.

Otro texto de Martí de la misma época de los *Versos sencillos* que contiene un par de motivos afines a los de “Sueño con claustros de mármol...” es su editorial titulado “Nuestras ideas” que llamaba a la reanudación de la guerra por la independencia de Cuba, en el primer número del periódico de los emigrados, *Patria*, del 14 de marzo de 1892, donde también aparece el gesto reverencial de acudir a la sepultura de los héroes:

Se encienden los fuegos, y vuelve a cundir la voz; en el mismo hogar tímido,
cansado de la miseria, restalla la amenaza; va en silencio la juventud a venerar
la sepultura de los héroes; y el clarín resuena a la vez en las asambleas de los
emigrados y en las de los colonos (*Obras completas* 1: 322).

Con la diferencia de que aquí los héroes no rechazan semejante gesto con feroz desprecio, lo cual, en estas circunstancias, claro está, habría constituido una respuesta del todo contraproducente. Pero en otro pasaje del mismo editorial sí se manifiesta algo del mismo tipo de desprecio expresado en el poema, al referirse Martí a “[los que estorban] con la política verbosa y femenil el empleo de la fuerza nacional en las labores urgentes del trabajo” (*Obras completas* 1: 318). Es decir, otra variante de la polarización entre acción varonil y palabra mujeril. Salvo que, en “Sueño con claustros de mármol...”, esa palabra “mujeril” o “femenil” posee nada menos que la virtud de resucitar a los héroes petrificados.

En contraste, hay varios textos de Darío que, en tono esperanzado y optimista, conciben la misión del poeta moderno como una misión guerrera. Uno de los más vigorosos ejemplos es el soneto titulado “Atrio”, escrito para encabezar *Ninfeas* (1900), el segundo poemario de Juan Ramón Jiménez:

¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza
para empezar, valiente, la divina pelea?
¿Has visto si resiste el metal de tu idea
la furia del mandoble y el peso de la maza?

¿Te sientes con la sangre de la celeste raza
que vida con los números pitagóricos crea?
¿Y, como el fuerte Herakles al león de Nemea,
a los sangrientos tigres del mal darías caza?

¿Te entenece el azul de una noche tranquila?
 ¿Escuchas pensativo el sonar de la esquila
 cuando el Ángelus dice el alma de la tarde?...

¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?
 Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
 La belleza te cubra de luz y Dios te guarde¹⁰.

Aquí lo que llama particularmente la atención es el marcado contraste entre la violencia de los choques armados evocados en los cuartetos y la ternura contemplativa expresada en los tercetos. Uno se pregunta cuál sería el furioso enemigo cuyas embestidas la coraza del poeta tendrá que resistir y a qué “sangrientos tigres del mal” éste sería llamado a dar caza. Tal vez sean representaciones de todo lo que en el mundo actual es adverso a la visión poética evocada en los tercetos y también en la referencia a los “números pitagóricos” del segundo cuarteto, visión que, así amenazada, no puede persistir en actitudes de mera contemplación y debe armarse para salir al contraataque. Nótese, sin embargo, que lo que ahí transcurre es una “divina pelea” que va por un “rumbo de amor”.

Para concluir, quiero señalar dos textos de Mistral que exhiben diversas facetas de su concepto de lo heroico. El primero, un breve pasaje de su crónica sobre la muerte heroica de un célebre explorador de las regiones polares, Roald Amundsen, en donde ensancha dicho concepto más allá del ámbito bélico y le confiere una significación trascendental:

La familia heroica –que es una sola con oficios diferenciados– dura y se propaga, con estímulos o sin ellos, convocada o no a tomar su puesto y esta tenacidad del héroe es una de las pruebas de lo divino del mundo (*Gabriela piensa en...* 407).

El segundo, en cambio, retoma el motivo del sujeto lírico como guerrero, pero en lugar de situarlo dentro de un escenario de dimensiones cósmicas como en “La cabalgata”, lo encierra extraña e incluso grotescamente dentro de los límites de una humilde tarea doméstica. Se trata del primero de los “Sonetos de la poda” en *Lagar*,

¹⁰ *Poesías completas* 1003. Otros ejemplos notables son las últimas estrofas de su “Pórtico” en homenaje al poeta español Salvador Rueda (“Joven homérica, un día su tierra / vióle que alzaba soberbio estandarte, / buen capitán de la lírica guerra, / regio cruzado del reino del arte.” *Poesías completas* 585) y ciertos trechos de su semblanza del dramaturgo noruego Henrik Ibsen (“Apareció en él el luchador, el combatiente. Acorazado, casqueado, armado, apareció el poeta.” *Los raros* 182).

titulado “Poda de rosal” (que, en realidad, no es un soneto sino un poema de dieciséis versos distribuidos en cuatro cuartetos):

En el rosal, zarpado y poderoso
 como Holofernes vegetal, entraron
 mis pulsos de acero iluminados
 a herir con seco golpe numeroso.
 Yacen bajo el rosal sus dolorosos
 miembros como algas de la marejada
 y entra la luz en madre alborotada
 por las ramas abiertas y dichosas.

Tiene como Roldán, setenta heridas
 el rosal mío y se las seca el viento,
 pero quedan mis manos, del violento,
 como por lengua de león lamidas...

Caen y restan en la maravilla
 de un descanso perfecto abandonadas
 y grito al ver las dos ensangrentadas
 salamandras que tengo en las rodillas...

(*Desolación - Ternura...* 202-203).

Pero tal vez lo más notable aquí sea la doble transformación metafórica del rosal primero en un Holofernes (comandante asirio decapitado por Judith en uno de los libros apócrifos de la Biblia) y luego en un Roldán (héroe francés de Roncesvalles vencido por los moros en la *Chanson de Roland*), con lo cual, a su vez, el sujeto lírico asume dos roles genéricamente diferenciados (vale decir, en términos de *gender*), primero el femenino de Judith y luego el masculino colectivamente representado por las huestes árabes.

Notable aquí también es la múltiple insistencia en laceraciones y desmembramientos que corresponde en cierto modo a las diversas alusiones a armas punzantes y cortantes en “La cabalgata”. Insistencia, por otra parte, que, una vez leído “Poda de rosal” a la luz del tercero de los “Sonetos de la poda”, titulado “Hijo árbol”, se asimila, por analogía, al motivo principal de este último poema, que viene a ser una especie de castración simbólica infligida con supuestos fines educativos por una madre a su hijo. Me refiero en particular a los tercetos de “Hijo árbol”:

Mas yo lo podo con amargo brío
 por darle gesto como a hijo mío
 hasta que se me vuelve criatura.

Y al cielo que bosteza de su hastío
y al paisaje sin escalofrío
lo entrego como norma de amargura.

(*Desolación - Ternura...* 203).

Entrega que, a su vez, evoca el violento lanzamiento del niño al cielo al final de “La cabalgata”.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce de Vázquez, Margot. “Sueño con claustros de mármol... de José Martí.” *Estudios martianos*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974. 57-69
- Barreiro, Bernardo. *Brujos y astrólogos de la Inquisición en Galicia y el famoso libro de San Cipriano*. Madrid: Akal Editor, 1973.
- Benjamin, Walter. *Selected Works*. Vol. 4. Eds. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás. 10a ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- . *Los raros*. Buenos Aires - México: Colección Austral, 1952.
- Foss, Arthur. *Majorca*. London: Faber and Faber, 1972.
- Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago: Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, n. d. [1984].
- Irby, James. “Visions of the Heroic: Martí, Darío, Mistral.” *Studies in Honor of Enrique Anderson Imbert*. Eds. Nancy Abraham Hall and Lanin A. Gyurko. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2003. 141-161
- Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin, TX: University of Texas Press, 1983.
- Martí, José. *Obras completas*. 2a ed. Vols. 1, 7 y 20. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- . *Poesía completa*. Vol. 1. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Mistral, Gabriela. *Desolación - Ternura - Tala - Lagar*. 4a ed. México: Editorial Porrúa, 1986.
- . *Gabriela Mistral en el ‘Repertorio americano’*. Ed. Mario Céspedes. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1978.
- . *Gabriela piensa en...* Ed. Roque Esteban Scarpa. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978.
- . *Grandeza de los oficios*. Ed. Roque Esteban Scarpa. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979.

- _____. *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*. Ed. Luis Vargas Saavedra. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978.
- Molloy, Sylvia. "His America, Our America: José Martí Reads Walt Whitman." Eds. Betsy Erkkila and Jay Grossman. *Breaking Bounds: Whitman and American Cultural Studies*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1995. 83-91
- Ramos, Julio. "El reposo de los héroes." *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eX-cultura, 1996. 165-175
- Rodríguez González, Eladio. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Vol. 1. Vigo: Editorial Galaxia, 1958.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la Gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Sánchez-Eppler, Benigno. "Call My Son Ismael: Exiled Paternity and Father/Son Eroticism in Reinaldo Arenas and José Martí." *differences* 6.1 (1994): 71-97.
- Sux, Alejandro. "Rubén Darío visto por Alejandro Sux." *Revista Hispánica Moderna* 12.3-4 (1946): 302-320.

APÉNDICE

José Martí: Versos sencillos XLV

Sueño con claustros de mármol
 Donde en silencio divino
 Los héroes, de pie, reposan:
 ¡De noche, a la luz del alma,
 Hablo con ellos: de noche! 5
 Están en fila: paseo
 Entre las filas: las manos
 De piedra les beso: abren
 Los ojos de piedra: mueven
 Los labios de piedra: tiemblan 10
 Las barbas de piedra: empuñan
 La espada de piedra: lloran:
 ¡Vibra la espada en la vaina!
 Mudo, les beso la mano.

Hablo con ellos, de noche! 15
 Están en fila: paseo
 Entre las filas: lloroso
 Me abrazo a un mármol: "Oh mármol,
 Dicen que beben tus hijos

Su propia sangre en las copas	20
Venenosas de sus dueños!	
Que hablan la lengua podrida	
De sus rufianes! que comen	
Juntos el pan del oprobio,	
En la mesa ensangrentada!	25
Que pierden en lengua inútil	
El último fuego!: ¡dicen,	
Oh mármol, mármol dormido,	
Que ya se ha muerto tu raza!”	
Échame en tierra de un bote	30
El héroe que abrazo: me ase	
Del cuello: barre la tierra	
Con mi cabeza: levanta	
El brazo, ¡el brazo le luce	
Lo mismo que un sol!: resuena	35
La piedra: buscan el cinto	
Las manos blancas: del soclo	
Saltan los hombres de mármol!	

RUBÉN DARÍO: “HONDAS”

A Pichardo.

Yo soñé que era un hondero	
mallorquín.	
Con las piedras que en la costa	
recogí,	
cazaba águilas al vuelo,	5
lobos, y	
en la guerra iba a la guerra	
contra mil.	
Un guijarro de oro puro	
fue al cenit,	10
una tarde en que, en la altura	
azul, vi	
un enorme gerifalte	
perseguir	

a una extraña ave radiante, 15
 un rubí
 que rayara el firmamento
 de zafir.

No tornó mi piedra al mundo.
 Pero sin 20
 vacilar vino a mí el ave-
 querubín.
 “Partió herida –dijo– el alma
 de Goliat, y vengo a ti.
 ¡Soy el alma luminosa 25
 de David!”

GABRIELA MISTRAL: “LA CABALGATA”*

A don Carlos Silva Vildósola.

Pasa por nuestra Tierra
 la vieja Cabalgata,
 partiéndose la noche
 en una pulpa clara
 y cayendo los montes 5
 en el pecho del alba.

Con el vuelo remado
 de los petreles pasa,
 o en un silencio como
 de antorcha sofocada. 10
 Pasa en un dardo blanco
 la eterna Cabalgata...

Pasa, única y legión,
 en cuchillada blanca,
 sobre la noche experta 15
 de carne desvelada.

* La “Santa Compañía”; pero la de los héroes.

Pasa si no la ven,
y si la esperan, pasa.

Se leen las Eneidas,
se cuentan Ramayanas, 20
se llora el Viracocha
y se remonta al Maya,
y madura la vida
mientras su río pasa.

Las ciudades se secan 25
como piel de alimaña
y el bosque se nos dobla
como avena majada,
si olvida su camino
la vieja Cabalgata... 30

A veces por el aire
o por la gran llanada,
a veces por el tuétano
de Ceres subterránea,
a veces solamente 35
por las crestas del alma,
pasa, en caliente silbo,
la santa Cabalgata...

Como una vena abierta
desde las solfataras, 40
como un repecho de humo,
como un despeño de aguas,
pasa, cuando la noche
se rompe en pulpas claras.

Oír, oír, oír, 45
la noche como valva,
con ijar de lebre
o vista acornejada,
y temblar y ser fiel,
esperando hasta el alba. 50

La noche ahora es fina,
es estricta y delgada.
El cielo agudo punza
lo mismo que la daga
y aguija a los dormidos
la tensa Vía Láctea. 55

Se viene por la noche
como un comienzo de aria;
se allegan unas vivas
trabazones de alas. 60
Me da en la cara un alto
muro de marejada,
y saltan, como un hijo,
contentas, mis entrañas.

Soy vieja; 65
amé los héroes
y nunca vi su cara;
por hambre de su carne
yo he comido las fábulas.

Ahora despierto a un niño 70
y destapo su cara,
y lo saco desnudo
a la noche delgada,
y lo hondeo en el aire
mientras el río pasa, 75
porque lo tome y lleve
la vieja Cabalgata...