

# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

13



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1972

BIBLIOGRAFÍA SEMÁNTICA DE JUAN B. SELVA \*

1. "Americanismos por Miguel de Toro y Gisbert (Crítica de Juan B. Selva)". En *El lenguaje* (Madrid), 1 (1912), pp. 266 a 270.
2. "Los tropos y la filología. Un capítulo sobre semántica argentina". En *El lenguaje*, 2 (1913), pp. 321 a 330.
3. "Algunos cambios de acepción. (Apuntes sobre semántica argentina). Pásase de lo material a lo inmaterial". En *El lenguaje*, 3 (1914), pp. 109 a 114.
4. "Acepciones nuevas. Ensayo sobre semántica argentina". En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, XXV (1914), pp. 148 a 170.
5. "Voces de origen indígena". En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, XLIX (1922), pp. 49 a 75.
6. *Crecimiento del habla. Estudios que explican la formación de voces y acepciones nuevas, con más de 8,000 ejemplos.* (Esp. Caps. VI, VII, VIII y IX). Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1925. 239 pp.
7. "Algo sobre semántica". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras (BAAL)*, VII (1940), pp. 147 a 153.
8. "El alma de las palabras". En *BAAL*, IX (1941), pp. 313 a 322.
9. "La metáfora en el crecimiento de nuestra habla (semántica argentina)". En *BAAL*, X (1942), pp. 131 a 167.
10. "La sinécdoque y la metonimia en el crecimiento de nuestra habla (semántica argentina)". En *BAAL*, X (1942), pp. 485 a 495.
11. "Casos de generalización y determinación en la semántica argentina". En *BAAL*, X (1942), pp. 531 a 555.
12. "El arcaísmo en la Argentina. Voces anticuadas que reviven". En *BAAL*, XI (1943), pp. 401 a 413.
13. "Modismos argentinos". En *BAAL*, XVII (1948), pp. 225 a 292.
14. "Argentinismos de origen indígena". En *BAAL*, XX (1951), pp. 37 a 95.
15. "El neologismo en nuestros escritores". En *BAAL*, XXII (1957), pp. 21 a 40.

\* Excluyo de este repertorio a obras lexicológicas referentes a los diminutivos, prefijos, sufijos, etc.; también, trabajos —muy pocos— que no han estado al alcance de mi mano y cuya ficha bibliográfica es incompleta.

Quiero expresar mi especial reconocimiento al profesor César Fernández, del Instituto de Filología de La Plata, por su colaboración desinteresada e inestimable.

TRES ASPECTOS SIGNIFICATIVOS EN "TERNURA" DE GABRIELA MISTRAL

PROFRA. RAMONA LAGOS B.  
Universidad de Concepción  
Concepción, Chile

EN LA LECTURA de la extensa obra poética de Gabriela Mistral nos hemos detenido siempre, morosamente, en su segundo libro de poemas, publicado por primera vez en 1924 por la editorial madrileña Saturnino Calleja.<sup>1</sup>

*Ternura*, obra de amplio registro en la existencia y creación de Gabriela Mistral, revela un amplio desarrollo de motivos ya insinuados en *Desolación*, publicada en 1922. Podría pensarse que *Ternura* es la obra más sencilla y la que menos problemas de interpretación ofrece a los críticos. Esto sería indudablemente falso. *Ternura* no representa sólo un paréntesis de simplicidad dentro de la poesía mistraliana. Por el contrario. Realza en forma revelante la dimensión religiosa del mundo lírico de su autora a través de un denso y singular sistema de imágenes, motivos y metáforas.

La engañosa sencillez de los poemas de esta obra ha hecho que la crítica sobre ella sea relativamente exigua y de limitadas proyecciones. Margot Arce de Vázquez en *Gabriela Mistral: persona y poesía*<sup>2</sup> y Gastón von dem Bussche en *Visión de una poesía*<sup>3</sup> son quienes más lúcidamente han estudiado la poesía infantil de Gabriela Mistral, dedicando valiosas reflexiones a *Ternura*. Sin embargo, la naturaleza de sus trabajos, señalada en los títulos, les impide

<sup>1</sup> GABRIELA MISTRAL, *Ternura*. Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1924. La edición definitiva es la hecha en Bs. As. por la editorial Espasa Calpe en 1945.

<sup>2</sup> MARGOT ARCE DE VÁZQUEZ, *Gabriela Mistral: persona y poesía*. San Juan Puerto Rico, Editorial Asomante, 1957.

<sup>3</sup> GASTÓN VON DEM BUSSCHE, *Visión de una poesía*. Santiago de Chile, Anales de la Universidad de Chile, 1957.

preocuparse sistemáticamente del carácter específico de la obra que nos interesa. Son observaciones generales que destacan su relación con las obras poéticas cronológicamente anteriores y posteriores, sin detenerse en la aprehensión de su singularidad.

Nuestro propósito es contribuir a la captación del ser de *Ternura* a través del análisis de tres aspectos significativos que le proporcionan una unidad de tono y composición: la imagen poética del niño, la estructura de las nanas infantiles y la función y sentido del "contar el mundo".

### 1. Imagen del niño

El elemento unificador básico de *Ternura* es la omnipresencia del Niño y de la Madre. Estos dos seres poéticos adquieren realidad a través de un diálogo íntimo cuyo objetivo es compartir el conocimiento del mundo en las siete secciones de que consta la edición definitiva de la obra: *Canciones de cuna*, *Rondas*, *La desvariadora*, *Jugarretas*, *cuenta-Mundo*, *Casi-escolares* y *Cuentos*.

La primera sección, *Canciones de Cuna* equivale a las llamadas "nanas infantiles" de que hablara Federico García Lorca en una oportunidad. En todas ellas la madre asume una postura de amorosa protección del sueño infantil. Su gesto es, por ello, de vigilia y arrobo.

La *Desvariadora*, serie de ocho poemas, expresa la maravilla por el hijo y el terror por la posibilidad de perderlo. El canto se da en un tono de exaltación que rompe los límites del equilibrio y la serenidad. La madre ofrece a su hijo a las criaturas del mundo para que sea reconocido y protegido por ellas. Con este gesto cree preservarlo de su esencial finitud, liberarlo de los poderes negativos del olvido, la indiferencia, la muerte, *Contra-Madre del Mundo*, el mal y la privación:

"....

*Ando en el trance de mostrarlo  
a las cosas, una por una,  
y las mujeres se me ríen  
del sacar niño de la cuna,  
aunque viven a lluvia y aire  
la granada con la aceituna.  
Cuando ya estamos de regreso  
a la casa de nuez oscura,  
yo me pongo a rezar el mundo,  
como quien punza y lo apresura,*

*para que el mundo, como madre,  
sea loco de mi locura  
y tome en brazos y levante  
al niño de mi cintura!*

### Encargos

*Que el niño mío  
así se me queda.  
No mamó mi leche  
para que creciera.  
Un niño no es el roble,  
y no es la ceiba.  
Los álamos, los pastos,  
los otros crezcan  
en malvavisco  
mi niño se queda.  
....  
¡Dios mío, páralo!  
¡Que ya no crezca!  
¡Páralo y sálvalo!  
¡Mi hijo no se me muera!*

### Que no crezca

La sección *Jugarretas* es la expresión de una poesía infantil de barroca imaginación que refleja, además una rigurosa técnica en el manejo de la experiencia lúcida de la infancia. La serie de cinco poemas se da desde la interioridad del niño. Es éste el único ciclo en que el "contador" de las cosas y de las experiencias infantiles no es la madre, sino el hijo.

Las secciones *Rondas*, *Casi-escolares* y *Cuentos* están destinadas a los niños en edad pre-escolar y revelan un carácter fundamentalmente didáctico y moral.

La Quinta Sección, llamada *Cuentos-Mundo*, es una de las creaciones más perfectas de toda la obra mistraliana. En ella se dan en íntima alianza los grandes temas señalados por los críticos: la presencia de América, la visión sagrada y materna del mundo, la infancia, la maternidad, etc. El título del ciclo plantea inmediatamente un problema: el de su definición. Su natura-

leza híbrida se revela en su carácter narrativo, señalado explícitamente por las diversas formas del verbo *contar*, y en su carácter lírico, determinado por un singular modo de revelación del mundo. Se fusionan así dos aspectos esenciales del quehacer mistraliano: su oficio de "contadora" de las cosas y, simultáneamente, su apetencia himnica.

La intención narrativa se precisa y reitera en el brevísimo poema introductorio de la serie. El contiene la invitación a participar en el conocimiento del mundo. El sentido sagrado de esta iniciación está artísticamente expresado en una dimensión de ritualismo que se conserva en todos los poemas del ciclo:

*Niño pequeño, apreciado,  
que no viniste y que llegaste  
te contaré lo que tenemos  
y tomarás de nuestra parte.*

La Mujer, madre primordial, conocedora de lo telúrico, entregadora de mundo, gran sacerdotisa, es maestra ritual y poeta de la infancia del hijo, encarnado, en este caso, por un niño que es el de las *Canciones de Cuna*, *Casi-escolares* y *Rondas*. Los adjetivos que la madre utiliza para designar a este hijo son los del niño que aún no habla, pero que observa el mundo y lo recibe con un infinito poder de asombro.

La imagen del niño de *Ternura* presenta rasgos insospechados en un libro de poesía infantil. Dentro del universo poético mistraliano esta imagen es idéntica a la imagen metafísica del hombre de *Desolación*, *Tala* y *Lagar*. Es una criatura con memoria divina, capaz de recordar el "país de la ausencia". Los dos primeros versos del poema con que se inicia el ciclo *Cuenta-Mundo* destacan tres rasgos que definen la singularidad del niño: "apreciado", "que no viniste", "y que no llegaste". La palabra "apreciado" ubica a este niño en la dimensión bíblica del milagro. Efectivamente, el término *aparición* asume en las Sagradas Escrituras el sentido de *visión*, *milagro*, *manifestación*, *mostración* cuyo lugar de procedencia es el cielo. Corominas deriva el verbo *aparecer* del latín vulgar *parēscere*, derivado incoactivo del vocablo clásico *Perēre* que significa *aparecer* y *parecer*. La forma vulgar *parēscere* habría evolucionado en Hispania y Galia hacia *aparēscere* que posteriormente de *aparecer* y cuyo uso en el sentido de *manifestación milagrosa* se observa por primera vez en Gonzalo de Berceo en el siglo XIII. Este rasgo, en *La Cuenta-Mundo* se explica nítidamente, se observa también, con múltiples matices, en las otras secciones de *Ternura*. Así, por ejemplo, en los poemas *Hallazgo* y *Rocío* de la serie *Canciones de Cuna*, el hijo es una presencia inesperada,

proveniente de una esfera de realidad distinta. El niño hallado es presencia y sueño, materia y rocío, lo encontrado sobre la tierra sin mediación de la búsqueda. La mujer sabe, en el mismo momento del encuentro, que ese es el hijo que le ha sido destinado. Se justifica de este modo el uso de la forma refleja *me*:

*"Me encontré este niño  
cuando al campo iba:  
dormido lo he hallado en unas espigas..."*

Hallazgo

El encuentro se produce en un medio rural. El niño está directamente sobre el agro. Pero su morada es todavía la divina. El elemento que lo mantiene en ella es el sueño. La madre sabe que en el dormir hay una continuidad de lo eterno. Por ello quiere que permanezca siempre en este estado:

*"A niño tan dormido  
no me lo recordéis".*

Sueño Grande

*"Yo no despierto a mi dormido  
para dormírmelo otra vez,  
arrebatarle maravilla  
y no saberla devolver..."*

Niño Rico

En el poema *Encantamiento* nos encontramos con cuatro versos significativos:

*"Es más travieso que el río  
y más suave que la loma:  
es mejor el hijo mío  
que este mundo al que se asoma".*

El hijo es presencia "asomada" a este mundo. El poema "Canción Quechua" es la síntesis más lograda de los rasgos que definen a este niño singular. Cuatro son los versos decisivos:

*"Bajaste ciego de soles,  
volando dormido,  
para hallar viudos los aires  
de llama y de indio".*

Se condensan aquí los tres matices fundamentales con que se da la *aparición* del niño de Ternura: a) su procedencia divina, expresada en un descenso, en una bajada a la tierra, b) la permanencia de lo eterno en el sueño y c) el carácter deficiente de lo humano manifestado, en el caso específico del niño americano de los versos transcritos, en la falta de "llama y de indio".

El segundo verso de *La Cuenta-Mundo, que no viniste y que llegaste*, parece implicar una contradicción. Sin embargo, la explicación del significado de los verbos *llegar* y *venir* revela la coherencia de lo expresado y permite comprender el sentido poético del nacer en *Ternura*. El verbo *llegar* deriva, según Corominas, del latín vulgar *plicare*, derivado de la forma clásica *applicare* que significa *arrimar, abordar, acercar, arribar*. Esta significación del vocablo hace énfasis en el término de un trayecto. Señala el aspecto concreto de la aparición. El verbo *venir*, por el contrario, destaca la salida, el punto de partida de un movimiento y, a diferencia de *llegar*, en que no se cuestiona la voluntad, hace énfasis en la decisión. En *Cuenta-Mundo* y también en *Canciones de Cuna* el niño es el que no ha hecho uso de su voluntad para aparecer sobre la tierra. Su descenso es un acontecimiento inesperado cuyas consecuencias las comparte con la mujer. El, por su inmersión en un mundo que le es extraño. La madre, por el encuentro con un ser que no buscaba. La falta de decisión en el niño respecto del hecho de llegar a la tierra está concretada a través del motivo del sueño. El niño, que en el instante del encuentro aún no es hijo de mujer, ha descendido y ha llegado dormido a la tierra de los hombres:

*"Bajaste ciego de soles,  
volando dormido",*

Canción Quechua.

*"Absurdo de la noche,  
burlador mío,  
si-es-no-es de este mundo,  
niño dormido".*

Niño Chiquito

El sueño del niño es el signo de la paz que poseía en su morada anterior y que inevitablemente perderá en el instante de su despertar. La ruptura con lo eterno, que implica el término del sueño, se expresa a través de una serie de metáforas significativas. Las más expresivas son "pájaro perdido" y "flecha caída del arco". El "pájaro" y "la flecha" se presentan degradadamente: él, se ha perdido; ella, ha caído del arco. La significación de estas metáforas es evidente. A través de ella logra su expresión más plástica el carácter mortal, precario y temporal que ha recibido el niño en el momento de término del sueño:

*"Tenía siete cielos;  
ahora sólo un país.  
Servía al Dios Eterno,  
ahora a un Kadi.*

*Sed y hambre no sabía  
su boca de jazmín;  
ni sabía su muerte.  
¡ahora sí, ahora sí!*

Canción de Virgo

La madre sabe que el niño es ahora finito y limitado. Por ello quiere perpetuar el estado del sueño, ya que en él aún existe el contacto directo con lo eterno:

*"A niño tan dormido  
no me lo recordéis".*

Sueño grande

En los diversos poemas de *Ternura* hay una serie de términos con una significación análoga a las metáforas *pájaro perdido* y *flecha caída del arco*. Estos vocablos —*arimado, apegado, rodado, resbalado, asomado, etc.*—, constantemente repetidos, realzan la idea básica del *llegar sin venir* y revelan la continuidad y coherencia del pensamiento poético mistraliano.

Estos rasgos del niño de *Ternura* no han sido suficientemente señalados por la crítica. Su importancia es decisiva, pues amplían la interpretación metafísica del hombre de *Desolación*. La diferencia entre las dos obras reside en el instante diverso que poetizan. Lo que en ellas se verifica es la plasmación de dos momentos distintos en el devenir del hombre: *Ternura* canta la llegada; *Desolación* llora la partida. En *Ternura*, se poetiza el instante en que el hombre deja de tener el contacto directo con el *Dios Eterno*; *Desolación* poetiza el reintegro, el restablecimiento del contacto perdido. Las dos obras forman, en este sentido, una totalidad indisoluble.

La interpretación poética del hombre de *Desolación* y de *Ternura* se ubica dentro del pensamiento cristiano. Sin embargo, el Niño-Hombre de *ternura* no configurado con rasgos rigurosamente ortodoxos. El es el extraviado, no el expulsado del Paraíso. Ha caído, pero no por una culpa original. Su carácter de *rodado*, de *resbalado* remite a una culpa de los dioses, pues ha caído a la tierra mientras ellos duermen. Este hecho se expresa a través de un mito según el cual Virgo, la madre cósmica, pierde a su niño mientras duerme. El poema en que este mito se desarrolla tiene un tono elegíaco. Virgo se lamenta por su distracción que implica para su hijo la pérdida de los atributos de la eternidad:

“Era el niño de Virgo  
y del cielo feliz,  
ahora será el hijo  
de Luz o Abigail”.

La madre de *Ternura*, conocedora de la distracción de Virgo, tiene temor de dormir. De ahí la súplica que dirige a su hijo en el momento del sueño:

“Yo que todo lo he perdido  
ahora tiemblo de dormir.  
No resbales de mi brazo:  
¡Duérmete apegado a mí!

Apegado a mí

El hombre del universo poético de Gabriela Mistral ha perdido su patria original, a su madre divina, pero en su caída, privada de culpa, encuentra en compensación dos madres —la tierra y la mujer— que le restablecen la protección de la que ha sido privado. La experiencia trágica del vivir humano no es sufrida por el niño, sino por la mujer-madre que no puede ofrecerle la inmortalidad e infinitud perdidas. La tensión que esta imposibilidad produce se observa nítidamente en las *Canciones de Cuna*. En ellas se objetiva, en forma simultánea, la felicidad por la posesión del hijo y el terror por su carácter mortal y finito.

## 2. Estructura de las Nanas Infantiles

En una conferencia sobre las Nanas Infantiles, Federico García Lorca determinó la existencia de dos tipos fundamentales de nanas: La canción de cuna europea, que se ha desarrollado especialmente en Francia, Alemania, Italia y Provenza, y la canción de cuna española. La primera modalidad tiene, según el poeta andaluz, un carácter absolutamente lírico y su objetivo es sumir al niño en una plácida somnolencia. La canción así concebida intenta una reintegración de la criatura al seno materno. Su ritmo es monótono y la letra destaca una idea que se va enriqueciendo lentamente. El tono de estas canciones es de una extremada suavidad que permite el despliegue de todas las aptitudes infantiles para el niño. Los 19 primeros poemas del ciclo *Canciones de Cuna* pertenecen a esta modalidad. Ejemplos importantes son los poemas *Meciendo, La tierra y la mujer, Rocío, Encantamiento, Con tal que duermas, Arroró Elquino, Corderito, Niño Chiquito, La Madre, etc.*:

“Por que duermas, hijo mío  
el ocaso no arde más:  
no hay más brillo que el rocío,  
más blancura que mi faz.

Porque duermas, hijo mío,  
el camino enmudeció:  
nadie gime sino el río;  
nadie existe sino yo.

....

La Noche

En el *Colofón con cara de excusa*, de *Ternura*, Gabriela Mistral manifiesta que la marea del sueño, producida por la canción, abate el hijo, a la madre y a la tierra. Este poder de las nanas infantiles se objetiva poéticamente en *Dormida*, *La Tierra y la Mujer*, *La Noche* y *La Ola del Sueño*. La Tierra y la Madre, en este último poema, se duermen irremediablemente con la melodía que ellas mismas han creado:

*“La marea del sueño  
comienza a llegar  
desde el Santo Polo  
y el último mar.*

*Derechamente viene,  
a silbo y señal;  
subiendo el mundo viene  
en blanco animal.*

*La ola encopetada  
se quiebra en el umbral.  
Nos busca, nos halla  
y cae sin hablar.*

*En cuanto yo te cubra  
dejas de ronronear;  
y llegándome al pecho,  
yo dejo de cantar.*

*Donde la casa estuvo,  
está ella no más.  
Donde tú mismo estabas,  
ahora ya no estás.*

*Está la ola del sueño,  
espumajeo y sal,  
y la Tierra inocente,  
sin bien y sin mal.*

Los otros 12 poemas del ciclo se caracterizan por la ruptura de la serenidad y el tono estrictamente “encantado” que poseen las primeras nanas infantiles. Ahora hay un predominio de los aspectos mutiladores del ser humano: la muerte, el mal, la crueldad, el olvido, la indiferencia del mundo, etc. El tono predominante es el de la tristeza, del terror y la zozobra:

*La vieja Empadronadora,  
la mañosa Muerte,  
cuando vaya de camino,  
mi niño no encuentre.*

*La que huele a los nacidos  
y husmea su leche,  
encuentre sales y harinas,  
mi leche no encuentre.*

*La Contra-Madre del Mundo,  
La Convida-gentes,  
por las playas y las rutas  
no halle al inocente.*

Canción de la muerte.

Es evidente que el carácter dramático de nanas mistralianas está fundado en el recuerdo de la mortalidad, de la finitud del niño. Es interesante, en este sentido, recordar la explicación fundamentalmente sociológica que Federico García Lorca da del dramatismo de las nanas españolas:

*“La canción de cuna ha sido inventada por las pobres mujeres cuyos niños son para ella una carga... Son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico. Son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la pena de la mujer pobre, que le da, al mismo tiempo, en su cándida leche, la médula del país. Los niños saben de Garineldo, de Don Bernardo, de los Amantes de Teruel a través de ellas”.*

La definición que Gabriela Mistral propone de la canción de cuna nos permite comprender dos de sus rasgos fundamentales: su carácter de plática compartida y el predominio de la melodía sobre el sentido:

*“La Canción de Cuna es un coloquio diurno y nocturno de la madre con su alma, con su hijo y con la Ghea visible de día y audible de noche, señalando el sentido de este coloquio como cosa que la madre se regala a sí misma y no al niño que nada puede entender”.*

El amor materno se objetiva en un canto que, en un primer momento, es expresión de la dicha que produce la llegada del niño. Pero este canto es creado por una mujer sabia que recuerda permanentemente el carácter finito de todo lo humano, lo que tiene una importancia fundamental en la estructuración de estas nanas. El recuerdo de la mortalidad del niño determina, en efecto, la coexistencia de la felicidad y la zozobra, de la dicha y del horror. Gabriela Mistral señala explícitamente este rasgo de sus nanas infantiles en el *Colofón con cara de excusa*:

*“La letra de la Canción de Cuna va desde la zumbonería hasta el patético, hace un zig-zag de jugarreta y de broma y ansiedades”.*

Tres grandes poetas de habla hispánica se han preocupado de la naturaleza y sentido de las Nanas Infantiles: Miguel de Unamuno, Federico García Lorca y Gabriela Mistral. Es interesante observar la coincidencia de estos escritores en el reconocimiento del carácter tensional de las Nanas y en la importancia de la música en ellas. En *Amor y Pedagogía*, Miguel de Unamuno expresa su teoría básica sobre las Canciones de Cuna a través de un dramático monólogo de Apolodoro: “...Esta es la letra, letra paterna, mientras la música, música materna, va cantándole por debajo... vida... sueño... muerte... sueño... vida... vida... sueño... muerte... muerte... sueño... vida...”

La oposición dialéctica entre letra paterna y música materna nos permite una apertura más amplia para descifrar la esencia de la Nana infantil. En ella lo decisivo es el elemento musical, la melodía. Es la misma Mistral la que hace énfasis en el predominio de los valores musicales sobre los valores lógicos y racionales de la letra:

*“En Nanas, en Tonadas y en Vidalitas, la música es cuerpo glorioso y la carne nada le añade; ellas, no viven de la letra, su sangre como su*

*alimento no arrancan de ésta. Tiene un mayorazgo tal la música sobre la escritura que bien puede tratarla con el pie...”*

(Ternura)

Lo que el hombre recuerda en su edad adulta es la música materna. Ella permite el recuerdo de la letra que, en la memoria infantil, se reduce a los vocablos que más impresionan su sensibilidad: vida —muerte— sueño. Esta es precisamente la triada de vocablos que la madre de las nanas mistralianas repite insistentemente mientras mece a su hijo para asegurarle el sueño que lo mantiene en contacto con la *patria* original:

*“Yo no despierto a mi dormido  
la Noche-Buena de Belén,  
porque sueña con la Etiopía  
desde su loma del Petén...”*

*Me quedo sola y no despierto  
al que está viendo lo que ve:  
las palomas, las codornices,  
el agua-rosa, el río miel;*

*El amate cobija-pueblo,  
la palmera mata-la-sed  
el pez-arcángel del Caribe  
y su quetzal maya-quiché”.*

Niño Rico.

*“Absurdo de la noche,  
burlador mío,  
si es no-es de este mundo,  
niño dormido”.*

Niño Chiquito.

Es significativo que los poemas de la serie *Cuenta-Mundo* estén ubicados después de las *Canciones de Cuna* y *La desvariadora*, las dos secciones más dramáticas de *Ternura*.

Hemos observado que en la sección *Canciones de Cuna* se plasma poéticamente el estado degradado en que se encuentra el hombre en el momento de su llegada a la tierra. La madre de *Cuenta-Mundo* se apodera de este niño y le muestra las cosas del mundo. Se consume así la etapa de la iniciación. Las distintas secciones de *Ternura* no constituyen, en este sentido, totalidades autónomas. Por el contrario. Están íntimamente relacionadas. La obra es, en efecto, un trayecto espiritual y físico en el cual pueden distinguirse una serie de etapas nítidamente diferenciadas: *descenso, llegada e iniciación*.

El *contar el mundo* se explica por la necesidad que la madre tiene de entregar su hijo un mundo dotado con las características de un inmenso hogar. Su oficio de iniciadora lo realiza en forma solemne y ritual. Sus palabras lentas y pausadas van revelando un mundo que no es informe, sino que ha sido hecho y ordenado para el hombre.

### 3. Función y sentido del "contar el mundo"

Los títulos de las obras mistralianas revelan una constante preocupación narrativa. Ejemplo de esta tendencia es el nombre de dos secciones de *Ternura* —*Cuenta-Mundo* y *Cuentos*— el de la última serie de *Desolación* —*Prosa escolar-Cuentos*— y el de su libro en prosa *Recados contando a Chile*. El *contar* es para Gabriela Mistral la búsqueda, el descubrimiento y la revelación de las cosas. Es tomar posesión de ellas a través de un conocimiento íntimo y amoroso.

Este sentido del verbo *contar* y otros verbos de análoga significación —cantar y rezar— supera el valor semántico habitual del término. Tradicionalmente, de sucesos que se desarrollan en el tiempo. Las cosas, según este sentido, no se cuentan porque no son temporales ni dinámicas. Sólo se describen. Etimológicamente, *contar* deriva del vocablo latino *computare* que posteriormente pasa a *putare* y después evoluciona hacia el vocablo romance *Contar*. Se usó desde el comienzo con el significado de "relatar". Sin embargo, paralelamente a *contar*, se desarrolla un vocablo de idéntica raíz etimológica: la palabra "CUENDA", derivada de CONDAR y que designa un "cordoncillo de hilos que recoge y divide la madeja para que no se enmarañe". El "contar" mistraliano, especialmente en la *Cuenta-Mundo*, es justamente el cordoncillo que recoge y señala rutas a los hombres para evitarles el extravío en la realidad. El poeta, según Gabriela Mistral, es un "DESATANUDOS".

La madre de *Cuenta-Mundo*, gran maestra y poeta de su hijo, desenvuelve ordenadamente el cosmos en una rigurosa sucesión que va desde lo más inmaterial e intangible —el aire— hasta lo más concreto y material, la tie-

rra. Va contando los elementos, buscándolos y revelando su secreto para hacer entrega efectiva de ellos a su hijo. La sección *Cuenta-Mundo* es, en este sentido, la gran lección pedagógica de Gabriela Mistral.

El aspecto lírico de la entrega del mundo está determinado por la pasión con que la madre se esfuerza por hablar desde lo que Gastón von dem Bussche llama el *subsuelo de la infancia*. Sólo hablando desde la interioridad de las cosas, el poeta logra transfigurar lo concreto en una realidad primordial, fundacional. El *contar* y el *cantar* son estos poemas una misma cosa: se cuenta el mundo en la misma medida en que se le canta. Esta postura himnica y narrativa no se observa sólo en *Ternura*, sino también en las obras que le siguen cronológicamente, de modo especial en la Sección *América* de *Tala*, publicada en 1938.

Es importante señalar que el mundo entregado en *Ternura* está estrictamente definido a través de rasgos americanos: los personajes son indígenas y la tierra entregada también lo es:

"Se oyen cosas maravillosas  
al tambor indio de la Tierra:  
se oye el fuego que sube y baja  
buscando el cielo, y no sosiega".

La Tierra.

Este aspecto, importantísimo para la comprensión del carácter americanista de *Ternura* y de la estructura cosmogónica de la Sección *Cuenta-Mundo*, necesita un amplio desarrollo que nosotros ya estamos planeando. Por ahora, señalemos solamente lo que Luis Oyarzún destaca en sus discursos en honor a Gabriela Mistral:

"Con vuestra poesía habéis descubierto lo nuestro. Habéis sido, como en vuestro poema, la 'Cuenta-Mundos'. No se os escaparon, a pesar de tantas cosas, ni siquiera las plantas efímera flor, ni los animales ocultos en las serranías, ni las piedras que esperan el rocío de una mirada tierna del ser humano... Habéis hecho nuestro, para nosotros, nuestro cielo, el paso de las estaciones, el vuelo de los pájaros. Habéis querido nombrar en páginas ilustres lo que no tenía nombre, sino en la oscura lengua de los pueblos, en campesinos, mineros, pescadores..."

Lo contado en *Ternura* son las realidades materiales: la tierra, la piedra, la montaña, el trigo, el pan, es decir, todos aquellos elementos que, según el sentido tradicional del verbo contar sólo podrían describirse y no narrarse. En Gabriela Mistral no se da la relación entre un sujeto y un objeto, sino entre dos criaturas dotadas de devenir. Desde la perspectiva de la madre que cuenta el mundo, cada elemento posee una dimensión maternal y una conciencia solidaria. El trigo, el fuego, la casa, la piedra no yacen, en efecto en su pura materialidad, sino que tienen gestos humanos de generosidad y desprendimiento:

*"Esto que pasa y que se queda,  
esto es el Aire, esto es el Aire,  
y sin boca que tú le verás,  
te toma y besa, padre amante.*

El Aire.

*El pan está sobre el campo,  
como grandes ropas, hijo,  
azorado de abundancia,  
de dichoso, sin sentido...*

Trigo Argentino.

*Por los aires anda la luz  
que para verte, hijo me vale.  
Si no estuviese todas las cosas  
que te aman, no te mirasen;  
en la noche te buscarían,  
todas gimiendo y sin hallarte.*

La Luz.

Sólo porque el mundo mistraliano tiene el carácter de un suceso, de un acontecimiento, es que puede ser narrado. Así, por ejemplo, la tierra es en *Ternura* la "otra madre", la "consentida rayada de caminos", la que duerme al niño haciéndose cuna con su mecedura física, mientras la mujer-madre hace dormir con sus "mececuras orales".

Cuento, himno y rezo son tres constantes en la poesía infantil mistraliana. A través de ellas se produce la exaltación del mundo natural y cultural. La mujer que habla no sólo tiene los atributos de la sabiduría, sino también los de una sacerdotisa que rehace el mundo con su palabra.

En el misterio de la iniciación se le revelan a los neófitos todas las dimensiones de la existencia en un proceso que, según Mircea Eliade, se funda en la repetición de hechos ejemplares realizados en los inicios del tiempo. Esta reiteración de sucesos primordiales permite la instalación en "Illo Tempore", en el tiempo sagrado y esencial de los comienzos. Es en este sentido que cada gesto y cada mención de las cosas que hace la madre de *Ternura* va elaborando una cosmogonía, repitiendo el proceso cristiano de la creación del mundo a través de la palabra.

Hablando del sentimiento religioso de la vida, Gabriela Mistral dijo una vez lo siguiente:

*"Religiosidad es buscar en la naturaleza su sentido oculto y acabar llamándola al escenario maravilloso trazado por Dios para que en él trabaje nuestra alma".*

La revelación de los elementos innominados de América se produce, en efecto, a través de una búsqueda apasionada del espíritu de la materia. Por lo contado en *Ternura* no es solamente el mundo; *Encargos* de la Sección

*La Desvariadora:*

*"Ando en trance de mostrarlo  
a las cosas, una por una,  
y las mujeres se me rien  
del sacar niño de la cuna,  
aunque viven a lluvia y aire  
la granada con la aceituna".*

Es importante recordar que en el momento de comenzar la iniciación la mujer se dirigió a la criatura llamándola simplemente "niño pequeño". Cuando la mostración del mundo ha terminado se despide de él llamándolo "hijo", lo que significa que, a través de la iniciación, el niño ha dejado de ser el "pájaro perdido" y se ha transformado en el hijo del hombre. *Ternura* es, en este sentido, una gran meditación sobre el tema de la maternidad concebida con las características de un oficio sagrado que aspira a la conservación de un ser de procedencia divina. Sus diversos poemas ofrecen en este plano, una extraordinaria semejanza con las Nanas Infantiles de Unamuno, en las cuales se observa también una visión religiosa del universo a través de la pasión de la maternidad.

En el misterio de la iniciación se le revela a la criatura que, como Alicia en las aventuras de la existencia en un proceso que, según Alicia Lland, se funda en la repetición de hechos esquemáticos realizados en los instantes del tiempo. Esa repetición de sucesos primordiales permite la instalación en "l'île Tempore", en el tiempo sagrado y esencial de los comienzos. Es en este sentido que cada gesto y cada mención de las cosas que hace la madre de *Ternura* va elaborando una cosmogonía, repitiendo el proceso cíclico de la creación del mundo a través de la palabra.

Hablando del sentimiento religioso de la vida, Gabriela Mistral dijo una vez lo siguiente:

"Religiosidad es buscar en la naturaleza su sentido oculto y acoger llamándola al escenario maravilloso que ella tiene que en él trae para nuestra alma."

La revelación de los elementos inanimados de América se produce, en efecto, a través de una búsqueda apasionada del espíritu de la materia. Por lo tanto en *Ternura* no es solamente el mundo; ése es el mundo de la Sección

La Dama de...  
"Hada en busca de...  
a las cosas, una por una...  
y las mujeres se me van...  
del mar, que se le...  
cuando viene a llorar y dice...  
la palabra con la acuña."

EL MUNICIPIO DE GENERAL ESCOBEDO\*

ISRAEL CAVAZOS GARZA  
Universidad de Nuevo León

Asignamos a la categorización de la creación municipal de General Escobedo, Nuevo León. Hoy hace justos cinco años —22 de febrero de 1968— el H. Congreso del Estado expidió el decreto número 13, creando una nueva villa en lo que fuera la antigua hacienda de San Nicolás del Topo de los Ayales, comprendiendo, además, los ranchos de San Martín y San Miguel y la hacienda de don Mariano...

Sección Tercera

Es oportuno, con este motivo, echar una mirada retrospectiva a lo que ha sido este pequeño pedacito de nuestro estado, en el desarrollo de la historia.

HISTORIA

Para ello conviene recordar que, en Monterrey, en 1830, se fue establecida una jurisdicción de "cuatro leguas por cada banda", esto es, se sentó hito para rumbo. Por el del norte alcanzaba totalmente los actuales municipios de Mina y Salinas Victoria, cuyos primitivos estancieros y hacendados, arduo el tiempo, fueron descendientes de la vieja capital del Nuevo Reino de León, para constituirse en municipios separados.

La hacienda del Topo de los Ayales perteneció, por su nombre, durante toda la época colonial, a Monterrey. Al ser erigida en villa la estancia de San Nicolás de los Garza (1830), la hacienda del Topo quedó comprendida en su jurisdicción por un lapso de treinta y ocho años hasta el de la elevación a la categoría de municipio.

El Capitán José de Trazos

Para su vida se empieza en 1868. Se ha dicho ya que se trata de una

\* Leído en la sesión pública celebrada por la Sociedad Neoleonesa de Historia, Geografía y Estadística, en Gen. Escobedo, el 24 de febrero de 1968, en el marco de la creación municipal.