

Cuatro planos retóricos en “Balada” de Gabriela Mistral

Eliana ALBALA

Universidad Nacional Autónoma de México

Hay un secreto previo al estudio exitoso de un poema desde el punto de vista didáctico, y es nada menos que la elección del poema: un ejemplar que estéticamente no decaiga del resto de la obra del poeta que va a estudiarse, un documento representativo de determinadas tendencias generacionales; pero, por sobre todo, un texto que se adecue bien a los conocimientos del maestro, para que éste pueda instalarse en él cómodamente dispuesto a iluminarlo con infinito agrado. Una elección de este tamaño es, muchas veces, imposible. Entonces, vienen en nuestra ayuda los libros escolares, o antologías especializadas. El poema “Balada” de Gabriela Mistral (en el que intento dejar en evidencia su elaborado, complejo y escondido trabajo artesanal) fue elegido por mí de una excelente recopilación de textos para el estudio de la literatura en español, elaborada en Chile por los poetas y filólogos Hugo Montes y Julio Orlandi: indicaban allí, en una breve nota de análisis, la presencia del clímax y la antítesis desde el punto de vista temático. Parto de estas observaciones iniciales. Mi metodología personal, y sus sustentos teórico-ideológicos, se entenderán claramente a través del análisis.

He aquí el poema, que pertenece a la sección “Dolor” del famoso libro *Desolación* de Gabriela Mistral:

1	Él pasó con otra;	9	Ha abierto el espino
2	yo lo vi pasar.	10	pasa una canción.
3	Siempre dulce el viento	11	¡Y él va amando a otra
4	y el camino en paz.	12	por la tierra en flor!
5	¡Y estos ojos	13	Él besó a la otra
6	lo vieron pasar!	14	a orillas del mar;
7	Él va amando a otra	15	resbaló en las olas
8	por la tierra en flor.	16	la luna de azahar.

17	¡Y no untó mi sangre	21	Habrán cielos dulces.
18	la extensión del mar!	22	(Dios quiere callar)
19	Él irá con otra	23	¡Y él irá con otra
20	por la eternidad.	24	por la eternidad!

Después de una primera y rápida lectura, se observa que el poema va claramente alternando dos temas: el hombre, y todo lo que ello implica (la traición, el amor escondido, la distancia, la ausencia); y el tópicos de la naturaleza (el viento, los árboles, las flores, la luna sobre el mar, el cielo). Aparentemente, las dos temáticas se imbrican pensando en una —la natural— como espacio y paisaje del contexto humano —la otra. A primera vista también —y acostumbrados quizá como lectores a la lírica clásica— buscamos instintivamente en el poema un cierto tipo de lenguaje especial, no cotidiano, que más parezca juego consumado en sí mismo que herramienta de diálogo. Dicho de otra manera, buscamos desde el primer momento una retórica que invite a traducir palabras o expresiones. Confundimos el trabajo retórico —factible en cualquier plano que permita el lenguaje y la mirada sobre el mundo hablante lírico— con el factor semántico tan sólo. Desde este punto de vista, “Balada” es un poema que está aparentemente limpio de metáforas o algunos otros traslados de sentido.

Pero ya lo dijimos: el juego retórico es posible en otros planos, como el significante por ejemplo, que se conecta con lo que simbolizan los fonemas, con el ritmo del verso, con el sonido de la rima u otra estructura semejante sugieren al oído. Además, casi siempre se olvidan los juegos que transmutan, liberan u organizan conjuntos específicos en el plano sintáctico, sobre todo en idiomas romances como el castellano: herederos de la movilidad sintáctica latina a pesar de la pérdida de las declinaciones.

Sintaxis, semántica, sonido: he ahí tres niveles reconocibles para el trabajo de la lírica. En una cuarta instancia, y ya saliendo del lenguaje en sí, la retórica muestra marcadas preferencias por los ordenamientos mentales, tanto de tipo lógico perfecto y matemático como plenos de absurdo (el caso de la *enumeración caótica* en Neruda o la generación del 27: “por tu amor me duele el aire, el corazón, y el sombrero”); una enumeración, un avance por grados, una comparación, un contraste, una secuencia artificiosa preestablecida y elaborada mentalmente, una alusión cultural, una mirada exagerando, una observación paradójica o contradictoria, una insistencia reiterada, el dibujo y color de una determinada imagen exitosa, son figuras de pensamiento.

En “Balada”, la antítesis hombre-naturaleza es un juego de pensamiento que no sólo se configura como otro dato más en el acervo de las armas secretas de Gabriela Mistral sino que se comporta como factor estructurante del poema total.

Partiendo de esta misma dicotomía de contrastes —y aplicando algunos pocos conocimientos gramaticales, esencialmente necesarios para poder evidenciar o descubrir el artificio de la arquitectura sintáctica— podemos también nosotros establecer el divertido juego de elaborar preguntas como la siguiente: ¿La antítesis hombre-naturaleza es sólo una temática o la hablante se expresa también de modo contrastante por medio de sintaxis distintas en cada uno de esos temas? Las cuatro estrofas tienen idéntica modalidad para la distribución de sus versos en relación al hombre y a la naturaleza; se abren y se cierran con el tema amoroso, dejando para los dos versos céntricos las referencias espaciales. Así, los versos 1 y 2, expresándose cada uno de ellos de manera idéntica en cuanto al orden gramaticalmente lógico del castellano (Sujeto-Predicado) conforman un *paralelismo sintáctico*. Los versos 5 y 6 (que vuelven nuevamente al tema del triángulo amoroso) sustentan una sola oración, pero también en orden Sujeto-Predicado. En las otras estrofas va a suceder matemáticamente lo mismo en cuanto al orden natural del castellano. Esta ley sólo falla en los versos 17 y 18, cuya interpretación reservaremos para más adelante.

Ahora bien, desde el punto de vista de la construcción sintáctica, el tema de la naturaleza va a presentar fenómenos de desorganización interesantes. Los versos 3 y 4 conllevan, ambos, la anormalidad sintáctica de olvidar el verbo, resultando con ello una figura de construcción denominada *elipsis*, es decir, olvido, falta, ausencia. Hay entonces aquí un primer desajuste desde el punto de vista sintáctico. Y si observamos además estas dos oraciones en relación a sí mismas, ya no habrá aquí como en los versos 1 y 2 un paralelismo sintáctico perfecto y equilibrado, dentro del orden natural; sino que aparte de la elipsis, la oración que se inscribe en el verso 3 dejará el sujeto al final dentro de un orden no habitual en el español, y la oración del verso 4 tendrá el sujeto al comienzo: realizándose de este modo, entre ellas, una contradicción dentro del orden gramatical que no establecerá dos paralelas sino una cruz estructural que, por lo mismo, se denomina *quiasmo*. Ya podemos pasar a la segunda estrofa para observar los versos 9 y 10. La oración que se encuentra en el 9 tiene también el sujeto al final, y lo mismo sucede en la que corresponde al 10; haciéndose no un quiasmo sino un paralelismo entre dos

oraciones con el orden gramatical del español a la inversa (Predicado-Sujeto). En la estrofa tercera, los versos 15 y 16 forman una sola oración con el sujeto al final. Y en la estrofa número 4 primeramente una oración unipersonal (de algún modo anormal porque ese tipo de oraciones se estructura con versos que se conjugan exclusivamente en la 3ª persona del singular, y si bien su sujeto se descubre después de una determinada traducción mental sofisticadamente histórica, ese mismo sujeto no existe en absoluto desde el punto de vista formal-gramatical); y luego una oración que, ayudada por el paréntesis, va a decir en sordina la auténtica verdad de lo que en tres estrofas se venía ocultando nerviosamente: la presencia de Dios, la queja contra Dios. Gabriela Mistral, en muchos de sus poemas hace alarde de un tipo extraño de religiosidad, claramente teñido de panteísmo. En la cuarta estrofa —la última— Dios se va a confundir como un equivalente de la naturaleza: del camino, la tierra, el mar, y el cielo. El no nombrarlo anteriormente, el no atreverse a hacerlo, conturbaba a la hablante su expresión sintáctica. De este modo, la primitiva antítesis se ha vuelto más compleja y más rica. Ya no sólo es el hombre y la naturaleza sino también las antinomias paralelo-cruz, orden-desorden, corrección-incorrección, presencia-olvido, hombre-Dios, naturaleza-Dios.

¿Cómo interpretar el orden expresivo del aspecto humano versus desorden de la hablante frente a las fuerzas naturales que dependen de Dios? Aplicando la lógica de la expresión sintáctica de las relaciones orales (experiencia infinita de los diálogos madre-niño que miente, maestro-alumno que se inhibe, interrogador policial o judicial-ciudadano que infringe leyes, persona normal-persona que se conturba por la emoción, psiquiatra-paciente que esconde sus vivencias más íntimas, equilibrio-locura). La persona que está tranquila, que no esconde un engaño, que no se encuentra temerosa, que no presenta un daño cerebral, elabora oraciones ordenadas, apegadas completamente a la lógica de su propio idioma. A tal extremo es importante esta lógica, que a las personas se les interna en manicomios sin otra causa —a veces— que las conturbaciones lingüísticas. Cuando la hablante lírica de “Balada” expresa la aparición del triángulo amoroso (“yo lo vi pasar”) evidencia la lógica del que aceptando un hecho consumado decide no rebelarse: la expresión es tranquila, equilibrada. Traduciendo el aspecto sintáctico escondido, indirecto —recientemente revelado por simple análisis de construcción gramatical— a un sentido semántico directo, el aspecto gramatical dirá precisamente lo contrario de lo que expresa la hablante en primer plano; y entonces

comunica de manera secreta, como un doble mensaje, “acepto, no me importa”; o bien “me duele mucho, pero me domino”; “sufrí tal vez, pero hoy no sufro”. Por el contrario, en el mensaje abierto del camino en paz, del árbol floreciente, y de la luna que sale como todas las noches a mirarse en el mar, se halla la misma turbación sintáctica que el interrogador (madre, maestro, amigo, o juez) detectaría como ni más ni menos que mentira: como un estar diciendo todo lo contrario. Expreso abiertamente “el mundo se halla tranquilo”; pero no estoy tranquila sino tremendamente conturbada frente a la pasividad de la naturaleza, frente a mi soledad y a la falta de ayuda de lo que me rodea, frente a la indiferencia de mi propio Dios. Al recordar las obras literarias románticas, vemos que la naturaleza era hermana del hombre; la identificación hombre-naturaleza era una identificación verdadera: una igualdad comparable; no una antinomia de factores extremos y distantes; en la novela *María* de Jorge Isaacs, cuando María se agrava y luego muere, se desatan tormentas invencibles que acompañan al hombre en su dolor irremediable. Primera señal, aquí, de que Gabriela ha superado lo romántico inserto dentro de la corriente modernista —a la que pertenecen tal vez sesgadamente, muchos de sus poemas. “Balada” rompe con el modernismo.

Nuevamente la antítesis agrega otros sentidos: conturbación del yo frente a la indiferencia de la naturaleza *versus* tranquilidad y aceptación frente a lo humano irreversible, recordando que él se encuentra en la eternidad “con otra”, de donde la engañada no puede rescatarla separándola de él (o porque ambos murieron, o porque al quererla más se la ha llevado en el recuerdo para siempre, o porque ella no es otra cosa que la misma muerte).

Pero también es dable observar en el poema otra constante que estructura tanto la temática humana como la tópica de la naturaleza: la figura de pensamiento llamada *gradación* o *clímax*, que es en el fondo —como su nombre lo indica— una escalera, una ascensión dramática. En la primera estrofa, el amante “pasó” (hay, por lo tanto, esperanzas); luego, “va amando” (es un paso más, pero subjetivo, improbable); en la tercera estrofa “besó” ya es un hecho objetivo, inconfundible. Si nos quedamos aquí, tal vez podamos explicar el inusitado desorden de los versos 17 y 18: la hablante, frente al engaño del amado (el triángulo amoroso) se hallaba manteniendo una mezcla de contención y aceptación emocional a causa de una esperanza subjetiva, pero ese beso que concreta el hecho sin lugar a dudas la desmorona y desconcierta porque “no untó mi sangre la extensión del mar” resulta una expresión ambigua que necesita reordenarse para entenderla. Sintác-

ticamente, hay dos maneras de hacerlo: la más lógica es “mi sangre no untó la extensión del mar”; y la más atrevida “la extensión del mar no untó mi sangre”; ambas factibles: una que se traduce por “no corté mis venas para que el mar se tiñera con mi sangre”, y la otra que más o menos dice “no me lancé a las aguas para que el mar llegara hasta mi sangre”. Así, los versos 17 y 18 asumen un desorden inesperado, sólo explicable por el clímax o ascenso de la tensión emocional. Orden que va a recuperarse en la cuarta estrofa, punto más alto de ese clímax donde puede observarse que la naturaleza es Dios y que ese Dios se ha quedado callado sin ampararla.

Este tipo de confianza e imprecaciones y reclamos a un Dios prácticamente miembro familiar es otro de los puntos claves que ha hecho la fama de Gabriela. Si se repasan, por ejemplo, sus tres “*Sonetos de la Muerte*” o el poema “*Interrogaciones*”, veremos que siempre está dispuesta a dirigirse a Dios con interrogatorios prepotentes, a exigir para ella una especie de apropiación exclusiva de la omnisciencia y el poder divinos, a establecer con él la confianza de una subordinada que, aunque tremendamente reverente, quiere dejar en claro su inmediatez cercana y amistosa.

El clímax en el tema del hombre es un ascenso dramático de acciones que van encadenándose. Pero el clímax que corresponde a la naturaleza avanza en el espacio: un camino, la tierra, el mar, y el simbólico cielo que contiene a Dios. A pesar de todo, este segundo clímax paralelo se observa más estático que la escalera emocional de los actos humanos ante un espacio natural que no interviene y que al crecer —por el contrario— se va volviendo más y más enemigo, he aquí una nueva antítesis: actividad-estatismo; acción-pasividad; o, si se quiere, efecto crecedor *versus* fría presencia inamovible.

En suma, cuatro estrofas que se estructuran de manera idéntica por medio de dos figuras retóricas constantes: antítesis y clímax. Idénticas en la colocación de temas en los versos, dejando los extremos para el tema del hombre y los dos versos centrales para el tema de la naturaleza. Las cuatro estrofas del mismo tamaño y estructuradas de la misma manera. Históricamente interesante es recordar aquí que de acuerdo a observaciones objetivas y perfectamente probadas por Leo Spitzer, la estructura de los tres cantares del *Poema del Cid* responde también a las figuras retóricas antítesis y clímax.

¿Por qué el poema se llama “Balada”? Simplemente porque se ha utilizado un modelo, una estructura provenzal que consiste en estrofas paralelas y repeticiones finales a modo de estribillo. Sin embargo, la repetición y la métrica de la balada nos van a afirmar en una

conclusión que abarcará la totalidad del análisis y que dará una redondez unitaria a la interpretación del poema. Jean Cohen, en su *Estructura del lenguaje poético*, afirma que en un poema que se digne de tal cada uno de sus recursos diferentes va a producir un mismo efecto estético, un resultado total que corresponde al denominador común implícito en todos ellos. Así, con la seguridad de no equivocarme, es posible afirmar que en Gabriela la antítesis y el clímax, la estructura balada, y otros detalles que ahora agregaremos, resumen el poema como una sola repetición inmensa y obsesiva, producto de la obsesividad y el miedo de delatar a Dios como el cómplice mudo del engaño: el denominador común de la repetición como producto de la conturbación emocional. Si el poema, y en general la obra de arte, es un todo unitario cuyos factores múltiples se anulan en un factor común, el análisis del poema tiene la obligación de probar exhaustivamente esa estructura concéntrica. Exhaustividad significa —cuando metodológicamente nos apoyamos en la retórica— no sólo penetrar en el trabajo del poeta por los cuatro costados de sus juegos artesanales sino encontrar la relación y coincidencia de esos cuatro niveles en un significado total, profundo y decisivo.

Así, para redondear nuestro análisis, volvemos en “Balada” a un nivel postergado —el plano del sonido— con la finalidad de captar otros rasgos de la obsesión repetitiva. Vemos entonces monosílabos que vuelven y regresan constantemente: él, la, yo, por, mar; un metro de seis sílabas que precisamente por ser corto se repite más veces y más cerca; la repetición de la rima no sólo como la rima de todos los poemas con sus sonidos finales sino palabras idénticas y enteras que se repiten para rimar entre sí; y un ritmo métrico invariable de principio a fin: cada verso se halla formado inamoviblemente por dos cláusulas trisilábicas, la primera anapéstica, la segunda anfibráquica.

Saliendo de las repeticiones auditivas, en el plano de la semántica o significación nos encontramos de pronto con un fenómeno llamativo que aparentando ser exclusivamente una repetición de sonido se desliza *metonímicamente* de significado desde lo abstracto a lo concreto; nos referimos a la expresión “la otra” en el verso 13; mientras que en las estrofas 1 y 2 (versos 1 y 7) la enemiga es simplemente “otra” sin determinación: una mujer abstracta y desconocida; en la tercera estrofa se repite la palabra “otra” pero con una especificación que la individualiza y la distancia significativamente de las primeras expresiones. Las figuras retóricas se caracterizan a veces por instalarse juntas en las mismas palabras: en este caso, la partícula “otra” del verso 13 resulta al mismo tiempo una repetición de sonido; que, con artículo, pasa a

ser otro punto del clímax donde el beso se concreta en “la otra” como traición consumada; pero también “la otra” es *metonimia*, figura que puede definirse como un leve desliz de los significados: el continente por el contenido, el símbolo por lo simbolizado, lo abstracto por lo concreto, la materia de que está hecho un objeto por el objeto mismo, el lugar de origen de una cosa por la cosa en sí (me comí un plato, traición a la bandera, una porcelana de jerez, un Picasso). En cambio, la *sinécdoque* —que se parece mucho a la metonimia— no es una parte por otra parte como en el caso anterior, sino la parte del todo: “estos ojos míseros” (verso 5) es sólo una parcialidad de la persona que mira —exclusivamente sus ojos— pero la expresión se refiere en esencia a la persona entera (“yo”); poco antes se había dicho “yo lo vi pasar” (verso 2) y aunque la *sinécdoque* utilizó palabras relativamente distintas, el sentido del verso 2 es el mismo de los versos 5 y 6, y constituye —querámoslo o no— una nueva repetición. En estas mismas expresiones se acumula también (y desde el punto de vista de las figuras de pensamiento) otro recurso retórico: la *reiteración* (repetición de una misma idea con palabras distintas). En los versos 3 y 4, “dulce el viento” y “camino en paz” repiten —reiterando— la idea de la placidez natural; y son, al mismo tiempo, desde el punto de vista del significado, *personificaciones* repetidas (la paz y la dulzura son señales humanas); pero también se doblan como un par de *elipsis* (observadas en un primer momento desde el punto de vista de la construcción sintáctica).

También desde un comienzo, y en relación a la sintaxis, vimos repeticiones o juegos de estructuras dobles como el paralelismo y el quiasmo, y construcciones repetidas con sujeto al comienzo o sujeto al final. Y entre las figuras de pensamiento, la *antítesis* que se repite constantemente a través del poema con la pareja dicotómica hombre-naturaleza; el clímax o escalera cuya pluralidad de gradas es de por sí una repetición; y la *reiteración*, que acabamos de comentar en líneas anteriores.

Alguien, algunos, definieron la poesía como expresión que dice más de lo que dice: es una idea que queda abierta para un próximo estudio de tipo estético, donde los aspectos retóricos o sólo son una apertura más o menos inesencial o son del todo irrelevantes. Pero centrándonos en “Balada”, ¿podríamos pensar acaso que los poemas dicen lo contrario de lo que dicen? O bien, más ampliamente, ¿que los poemas no dicen lo que dicen?

En el concepto estético de Theodor Adorno, no puede penetrarse a la obra de arte sino exclusivamente por su técnica. Jean Cohen exige a

la retórica del creador poético un denominador común, que la crítica tiene la obligación de descubrir y develar. Partiendo de Ferdinand de Saussure y pretendiendo una definición de la ciencia estilística, Dámaso Alonso considera el signo de la obra literaria como una adecuación perfecta entre significante y significado, en oposición antitética a la arbitrariedad absoluta de los signos lingüísticos.

¿Hemos cumplido, de algún modo, al penetrar por la retórica (la técnica) en busca de un denominador común (sentido estético unitario) para encontrar la adecuación entre la angustia obsesiva del significado y la repetición insistente del significante (demostración de lo no-arbitrario)? ¿Hemos probado, finalmente que el poema contaba, de manera indirecta, con un doble mensaje comunicando lo contrario de lo que escuchábamos y, en conclusión, “Balada” no decía lo que estaba diciendo?

He aquí la sencillez de un poema tan simple y fácil como el agua; creado sin esfuerzos, como al pasar, casi espontáneo.