

## EJE TEMPORAL Y ESTRATEGIA DISCURSIVA EN “*LOS SONETOS DE LA MUERTE*”

*Nelson Rojas*  
University of Nevada

“*Los sonetos de la muerte*” (abreviados LSM de aquí en adelante) ocupan un lugar singular en la obra, así como también en la vida de Gabriela Mistral. En 1914 reciben el primer premio en los Juegos Florales de Santiago y dan a conocer una nueva y apasionada voz poética en el ámbito del país. Se asocian más tarde al suicidio en 1909 de un hombre real, el empleado de ferrocarriles Romelio Ureta, quien habría sido la fuente de inspiración de los textos así como el único gran amor de la poeta. Forman parte en 1922 de la sección Dolor del poemario *Desolación*, en donde ocupan un lugar de privilegio. Estudiosos y profanos han sentido desde entonces la atracción y el encanto de estos versos rodeados de leyenda.

Interpretaciones biográficas de los sonetos, como la de Saavedra Molina 1946, en las que el episodio del suicidio del empleado de ferrocarriles Romelio Ureta, supuesto soporte biográfico de LSM, es la piedra de toque que habría orientado la vida de la poeta así como su producción posterior, han perdido su vigencia. Iglesias 1950<sup>1</sup> atiende con bastante detalle a la cuestión y cita evidencia externa de coetáneos muy cercanos a la poeta que declaran no haber estado al tanto de una relación amorosa entre Ureta y Lucila Godoy; da, además, evidencia interna proveniente de los llamados primeros sonetos de la muerte, que la autora nunca recogió en sus obras, en uno de los cuales la poeta asevera que “...arrullo un muerto que fue ajeno / en toda realidad, y en todo ensueño, mío”<sup>2</sup>. Más tarde, Fernández Larraín 1978<sup>3</sup>, al publicar cartas de amor de Mistral deja en claro de modo irrefutable que no hubo un solo gran amor en la vida de la poeta<sup>4</sup>. Así, la mayoría de los críticos concuerdan que LSM no guardan una relación completamente isomórfica con acontecimientos de la vida de la creadora que pudieran haberle servido de inspiración. Son simplemente una elaboración artística de vivencias reales o imaginadas; así, para Iglesias 1950 (p. 233) “el romance amoroso de la Mistral es

<sup>1</sup>Especialmente el capítulo V, pp. 193ss.

<sup>2</sup>Citado en Iglesias 1950, p. 234.

<sup>3</sup>Pp. 35ss.

<sup>4</sup>Estas cartas dan confirmación documental a la aseveración de Arce de Vásquez 1957 de que en *Desolación* se mentarían dos amantes diferentes, no uno solo.

sólo un nuevo caso ...de una *ensoñación convertida en realidad* poemática” [subrayado en el original]. Más fructíferos para un mejor entendimiento de estos poemas son enfoques, como el de Rojo 1994, en que desde el centro de los textos mismos, se trata de iluminarlos y también a veces de iluminar el resto de la obra. Me referiré de modo sumario a este artículo por tocar algunos de los puntos de que me ocuparé en mi trabajo. En el artículo citado, Rojo establece la anécdota que se cuenta en LSM y señala que tal anécdota es presentada con una cronología trastocada dentro del texto: la narración, como lo indican los verbos del texto, se movería desde un futuro hacia un pasado y terminaría en el presente de la enunciación (p. 667); los tiempos del pasado y del futuro, añade más adelante en la misma página, “funcionan más bien como una especie de embudo, con las instancias perfectas en la mitad del discurso y las imperfectas por las orillas”<sup>5</sup>. Explicar este desajuste entre historia (los hechos de la anécdota) y relato (el desordenado contar de la anécdota en el texto) es para él la tarea esencial de quienquiera se ocupe de la exégesis de LSM. Para la respuesta que él propone “tratará de leer los signos del texto mistraliano poniendo el acento en sus connotaciones sexuales” (p. 678). De manera más específica, la construcción de un final feliz en un tiempo futuro, comienzo del discurso de la hablante, la interpreta Rojo como la apropiación por parte de la hablante del código masculino (la invención del futuro sería patrimonio del hombre no de la mujer en las sociedades patriarcales). La hablante sólo se apropia del papel masculino, no se transforma en el hombre de la pareja; en tanto mujer en territorio masculino, Rojo afirma que sólo le cabe reorientar “su energía libidinal, emprendiendo un continuo montaje de simulacros de él”, englobando dentro de ese “él” no sólo a todos los hombres con que entró en contacto la poeta sino también a símbolos y divinidades<sup>6</sup>.

<sup>5</sup>Las instancias imperfectas para Rojo son el re-entierro del amante en el primer soneto y los detalles de la muerte en el tercer soneto, los dos extremos del relato, “las orillas del embudo”. Las instancias perfectas son, en el segundo soneto, la reunión de los amantes después de la muerte de la hablante y, en el tercer soneto, el amor feliz antes de la intervención de las “malas manos”, instancias que estarían en medio del relato, en el “centro del embudo”. Indicaré más adelante que no coincido totalmente con este análisis de la presentación de los hechos del relato.

<sup>6</sup>“...lo único que le queda por hacer es reencauzar su energía libidinal, emprendiendo un continuo montaje de simulacros de él, pero de un él que ya no es él, sino para volver sobre el esqueleto lacaniano, es El-Nombre-del-Padre. Es decir, es El Falo Supremo, es el Significante Trascendental, es La Voz del Maestro. Es decir, es Jerónimo Godoy Villanueva, es Ureta, es Videla Pineda, es Magallanes Moure, es Yin-Yin, es José Vasconcelos, es el presidente Aguirre Cerda, es Eugenio D’Ors, es El Rey de Suecia y es el mismísimo Dios, todos y cada uno de los hombres que ella había conocido hasta aquel entonces o que conocería a partir de aquel entonces y ninguno de ellos en particular” (p. 681-2).

No someteré esta hipótesis, en la cual confluyen obra y vida de Mistral, a un análisis crítico directo —mis observaciones quedarán de este lado del discurso, no más allá del mismo— pero sí volverá a ser mencionada más adelante porque Rojo ve en el cuarto verso del tercer soneto una juntura en que aparecerían los varios montajes mencionados por él. Y ese detalle de la hipótesis de Rojo sí será examinado.

En este trabajo quisiera refinar la cronología de la anécdota contada en el texto —el resultado será un tanto diferente de la presentación de Rojo 1994— y proponer otra respuesta, que encajaría dentro de las que él llama 'técnico-narrativas o narrotológicas' (p. 678), para la falta de sincronidad entre historia y discurso. La presentación de la anécdota, propondré, se debe al tipo de texto que estamos considerando. Sugeriré que LSM deben leerse como el alegato del acusado que ha cometido un 'crimen' de amor y que trata de justificar tal acción. Los personajes del drama judicial son las tres figuras del drama amoroso —él, ella y la otra<sup>7</sup>— y dos polos que de un modo u otro son algunos testigos, otros jurado del drama: la sociedad, los otros —mentados en el texto con el genérico "los hombres"— y Dios. Evidentemente, mediante el artificio de la literatura, nosotros los lectores somos la audiencia ante la cual se representa el drama. Antes de llegar al análisis de la estructuración del discurso, es necesario echar una mirada a cada uno de los sonetos para establecer la cronología de los hechos narrados en ellos.

## PRIMER SONETO

El primer soneto parece tener una estructura temporal relativamente simple, ya que presenta dos verbos en pasado (*pusieron, supieron*) y el resto en futuro: cuatro futuros simples (*bajaré, acostaré, alejaré, bajará*), dos futuros progresivos (*iré espolvoreando, irán quedando*) y tres futuros perifrásticos con el auxiliar haber (*he de dormirme; hemos de dormirnos, ha de hacerse*). Estos simples datos numéricos señalan la apabullante importancia de acontecimientos anticipados al comienzo del discurso. En realidad, el soneto cuenta principalmente, y de modo cronológico, cada una de las acciones que va a realizar la hablante para dar debida sepultura al cadáver del amado. Sin embargo, un análisis un poco más detenido revela una red de relaciones temporales más complicada que está presente desde el comienzo del discurso de la hablante.

<sup>7</sup>A pesar de que el texto no es unívoco en cuanto al número de rivales, usaré el singular 'la otra' antes que el plural por no tener este dato numérico importancia decisiva; la gran acción narrada de los sonetos —el crimen de amor— sólo necesita una rival para producirse y luego justificarse. En el resto de este trabajo usaré la abreviación 'la otra'. Véase también la nota 11.

### La oración inicial con que se inicia el texto

Del nicho helado en que los hombres te pusieron,  
te bajaré a la tierra humilde y soleada.

fija los tres ejes temporales en que se moverá el discurso: el del tiempo rememorado (“los hombres te pusieron [en un nicho]”), el del tiempo anticipado (“te bajaré a la tierra”) y, por cierto, el del momento de la enunciación, que no necesita de un tiempo verbal para estar presente, ya que el simple proferirse/escribirse de la oración inicial sirve para instituirlo. Toda aseveración, recordemos, se hace desde el presente de la enunciación.

Hay que hacer notar el contraste que existe entre la estructura sintáctica de esta oración inicial y la presentación de los hechos en el discurso. El discurso se mueve siguiendo el eje del tiempo real desde un hecho pasado (verso 1) a un hecho anticipado (v. 2); sin embargo, la oración principal (v. 2) contiene el hecho anticipado mientras que el hecho rememorado, contenido en la cláusula subordinada adjetival “en que los hombres te pusieron”, es un simple apéndice del grupo nominal “nicho helado”. Mientras la sintaxis privilegia el hecho anticipado, el discurso le da situación de primer rango al hecho rememorado, colocándolo en el primer verso, al final del mismo, en posición marcada también por la rima. Cabe hacer notar, además, que en estos versos hacen su aparición tres de los personajes de la historia: los otros, la sociedad (“los hombres”), el amado y la hablante encarnados estos últimos en las personas del diálogo, *tú* y *yo*.

### La oración de los dos versos siguientes

Que he de dormirme en ella los hombres no supieron  
y que hemos de soñar sobre la misma almohada.

invierte también la relación entre sintaxis y discurso a que aludíamos hace un momento. Ahora el discurso se mueve desde un tiempo anticipado (“he de dormirme en ella”) a un tiempo pasado (“los hombres no supieron”) mientras que la sintaxis nos indica que hay una aseveración principal que se refiere al pasado (“los hombres no supieron”) de la cual depende una primera oración subordinada nominal que alude a otro tiempo anticipado (“que he de dormirme en [la tierra]”). El último verso del cuarteto es una segunda oración subordinada nominal (“que hemos de soñar sobre la misma almohada”) que hace de los amantes, entidades separadas en los versos iniciales, una sola persona gramatical y real; a los mismos otros (“los hombres”) de los versos 1 y 3, hacen frente ahora los amantes, no desde un *tú* y un *yo*, sino desde un solidario *nosotros*.

Hay que recalcar, sin embargo, que esta segunda oración de los versos finales del cuarteto no continúa la secuencia temporal futura comenzada

en la primera oración, sino que es, en realidad, un inciso o paréntesis en la relación de la anécdota. La oración rememora un tiempo pasado ("los hombres no supieron") en que los otros no supieron anticipar acontecimientos futuros; específicamente, la reunión de los amantes después de la muerte de la hablante. El tiempo rememorado ("los hombres no supieron") puede coincidir o no con el tiempo aludido por "los hombres te pusieron" de los versos anteriores<sup>8</sup>. Queda claro, no obstante, que el tiempo anticipado es posterior al tiempo anticipado en el verso 2, ya que en el verso 2 la hablante estará viva, mientras que en el verso 3 estará muerta. Destaquemos de nuevo desde otro ángulo el carácter especial de estos dos versos en que los amantes (el tú y el yo) aparecen mentados desde una tercera persona, mientras que en el relato del re-entierro que comienza en los dos primeros versos y se continúa a través de todo el soneto no hay mención de la tercera persona, sino casi exclusivamente<sup>9</sup> de la hablante (yo) dirigiéndose tiernamente al amado (tú).

El resto del primer soneto es una enumeración totalmente cronológica, de las acciones que realizará la hablante para trasladar los huesos del amado desde el nicho en que reposan, humana construcción del frío cemento a la madre tierra, cálida. El segundo cuarteto

Te acostaré en la tierra soleada, con una  
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,  
y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna  
al recibir tu cuerpo de niño dormido.

describe a la hablante en actitud de *mater dolorosa* que entrega a la tierra, la gran madre, el cuerpo del amado, niño ya dormido que baja a una cuna que es más apropiada que el nicho en que los hombres lo pusieron<sup>10</sup>.

El primer terceto

Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas,  
y en la azulada y leve polvareda de luna,  
los despojos irán quedando presos.

<sup>8</sup>El texto no proporciona marcadores temporales que ayuden a dilucidar la cuestión. Sin embargo, no hay ninguna conclusión importante que dependa de establecer fehacientemente el eje temporal de esta falta de conocimiento indicada por "no supieron". La cronología importante es la de los hechos anticipados "he de dormir" y "hemos de soñar", posteriores a "te bajaré".

<sup>9</sup>Digo casi exclusivamente por la existencia de las formas verbales *irán quedando* (v. 11) y *bajará* (v. 14) en este discurso, que no son de primera persona singular.

<sup>10</sup>No repetiré la observación hecha por otros críticos acerca del tratamiento del amado como niño en vez de como adulto, refrendada por el texto. Dada la situación descrita en el texto, sin embargo, difícilmente cabe otra conducta de parte de la hablante (viva todavía) que rescata a su amado (ya muerto). Está claro que no puede haber efusiones amorosas no patológicas en este contexto.

es la etapa final del en+terra+miento bajo la luz de la luna: la hablante cubre, 'aprisiona' el cadáver con tierra —como es la costumbre— y con rosas, pero rosas con la consistencia de la tierra, hechas polvo.

En el terceto final,

Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,  
¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna  
bajará a disputarme tu puñado de huesos!

la hablante abandona el cementerio una vez concluida su tarea de transposición del cadáver. Es necesario detenerse en estos versos, sin embargo, porque a través de ellos la hablante nos deja entrever un drama que ha vivido y que, desgraciadamente, no explicita dentro de este soneto: el amor y desamor posterior por parte del amado. Aunque los dos verbos que aparecen en el terceto están en futuro (*alejaré, bajará*), hay una referencia implícita al pasado a través de la palabra *venganzas*. Tal palabra, por su significado, hace alusión a la satisfacción que se siente en el momento en que agravios pasados se consideran saldados. La hablante, en el momento anticipado en el texto, se habrá vengado de la otra<sup>11</sup> que, mientras la hablante estaba viva, le había quitado<sup>12</sup> a su amado.

Cabe hacer notar, además, que en el curso de este primer soneto se han dado indirectamente dos razones por el re-entierro del amado: al comienzo del soneto se sugiere que los hombres no le habían dado sepultura al amado en el lugar adecuado, de ahí el traspaso de nicho a tierra; al final del soneto la hablante da un motivo más personal y egoísta: los huesos del amado, tesoro que la hablante habrá ocultado en el fondo de la tierra, ya no estarán al alcance de cualquiera; estarán en un lugar conocido sólo de la hablante y sólo pertenecerán a ella<sup>13</sup>. El último terceto marca el comienzo del triunfo final de la hablante sobre la rival.

<sup>11</sup>El empleo de *venganzas* en vez de *venganza* podría hacer pensar en varias rivales. En el verso siguiente, "la mano de ninguna" puede referirse a una sola rival (la mano de nadie) o a varias (la mano de ninguna de ellas) —la palabra *ninguna*, que no se emplea normalmente en plural, acepta ambos significados. El tercer soneto inclina la balanza a favor de una sola rival al narrar un solo incidente de apropiación del amado por otra. Tal como se dijo anteriormente, el peso de los argumentos que se manejarán más adelante no depende del número de rivales; basta una sola para que los hechos se hayan desencadenado tal como sucedieron.

<sup>12</sup>O al menos tratado de quitar, no lo sabemos hasta este momento de la narración. En el último soneto quedará claro que una rival la desposeyó de su amado.

<sup>13</sup>Estos versos finales del primer soneto claramente apoyan la aseveración de algunos críticos de que la hablante muestra una conducta celosa (von dem Bussche 1957, p. 16 habla de una "celosa posesión" del amado por parte de la hablante y Guzmán 1985, p. 23 afirma que la hablante "celebró su muerte [i.e. la del amado] movida por los celos"). Rojo 1994 declara, sin dar argumentos, que los celos no están involucrados en la petición de la hablante de la muerte del amado (p. 681).

Así, en este primer soneto la hablante ha puesto énfasis en su toma de posesión total del amado a través del re-entierro. Prácticamente todos los verbos están en la primera persona del singular del futuro, ya que la hablante, la heroína en el soneto, es quien rescatará para sí al amado, tanto de los hombres como de la rival. Sin embargo, sin hacer mayor hincapié, de modo rápido y furtivo, se nos ha presentado otro tiempo futuro posterior en que los dos amantes estarán reunidos y soñarán sobre la misma almohada de la tierra profunda y se nos han presentado, también brevemente, dos instancias rememoradas: un tiempo de amor seguido de desamor (aludido a través de la venganza del último terceto) y el de la muerte del amado, colocado por los hombres en un nicho helado<sup>14</sup>.

De concluir aquí la historia, nos parecería incompleta; tendríamos muchas preguntas tanto acerca del pasado de amor y luego de desamor como con respecto a ese momento anticipado en que finalmente los amantes soñarán juntos. Este primer soneto aparece así como una introducción fragmentaria y un tanto desordenada a la anécdota que se va a contar y no como un soneto que se basta a sí mismo<sup>15</sup>. Se señalará más adelante que hay elementos en este primer soneto que serán retomados y ampliados en los sonetos siguientes.

El esquema que sigue coloca en un eje temporal las acciones a que se alude en el primer soneto.

| Tiempo rememorado        |                            | Presente de la enunciación | Tiempo anticipado                    |  |
|--------------------------|----------------------------|----------------------------|--------------------------------------|--|
| amor y luego desamor     | la muerte del amado        |                            | recuperación (del cadáver) del amado | el eterno yacer de los amantes           |
| "mis venganzas hermosas" | "nicho en que te pusieron" |                            | [casi todo el soneto]                | "hemos de soñar sobre la misma almohada" |

<sup>14</sup>Así, no vemos, como indica Rojo 1994, una suerte de embudo temporal en los tres sonetos, embudo en el que el centro serían los momentos felices del pasado y del futuro y la periferia del embudo los momentos tristes o menos felices del pasado y del futuro. Por el contrario, el primer soneto sienta las bases para los dos siguientes, que no harán sino rellenar con detalles los episodios a que se alude de paso en este primer soneto.

<sup>15</sup>Éste es un argumento de coherencia narrativa que se puede invocar para mantener que los tres sonetos deben leerse como un solo texto, como se hace en este trabajo. Rojo afirma también la unidad de estos textos, aunque sin dar razones.

El esquema no ilustra el hecho de que la segunda acción anticipada lo ha sido desde un tiempo pasado y que las dos acciones rememoradas no tienen ancla propia en el pasado, sino que son evocadas desde un tiempo anticipado.

## SEGUNDO SONETO

### Al comienzo del segundo soneto

Este largo cansancio se hará mayor un día,  
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir  
arrastrando su masa por la rosada vía,  
por donde van los hombres, contentos de vivir.

el momento de la enunciación, mantenemos, es el mismo que el del primero puesto que ya en el primero se había anticipado la muerte de la hablante y su futuro reposar junto al amado. En este soneto se desarrollará un poco más ese futuro soñar junto al amado.

El demostrativo *este* (que es una expresión deíctica o *shifter*<sup>16</sup>) apunta explícitamente al momento de la enunciación: “este largo cansancio” equivale a decir ‘el cansancio que siento en este momento y que ya dura mucho tiempo’. La hablante nos dice que tal cansancio se hará insoponible y llegará el momento de la muerte<sup>17</sup>. Está claro que aunque en este

<sup>16</sup>El concepto de *shifter*, término menos usado en lingüística que los de expresión deíctica (como si apuntara con el dedo) o indéctica (como si señalara con el dedo índice) es importantísimo en la argumentación de Rojo 1994. La definición lingüística de *shifter* —diferente de la de Rojo de “cambio de dirección del discurso” [p. 683]— expresa que son expresiones que tienen significado pero cuyo referente (la entidad a que aluden) cambia cuando el contexto cambia. Ejemplos de *shifters* son adverbios tales como *ayer, hoy, mañana*, demostrativos tales como *éste, ése y aquél*, algunos pronombres personales o los tiempos verbales. Para ejemplificar con los pronombres del diálogo, que siempre son *shifters*, *yo* significa ‘hablante’, *tú* significa ‘oyente’, pero los individuos a quienes se refieren estas expresiones cambian cuando se intercambian los papeles del diálogo. Los pronombres de tercera persona se comportan diferentemente ya que a veces son anáforas (se refieren a algo o alguien ya expresado antes en el texto o en el contexto, como en la oración Me gusta como trabaja Daniel; quiero que él [=Daniel] haga el trabajo) otras veces son *shifters* (el hablante señala con un gesto a quien se refiere, como en la oración Quiero que él [señalando] haga el trabajo, no él [señalando a otro individuo]). Mencionaré esta diferencia más adelante, donde insistiré que el pronombre *él* del verso 4 del último soneto no es un *shifter*, contra Rojo 1994 (p. 683).

<sup>17</sup>Silva Castro 1935, p. 121 critica el verso 2 de este soneto por ser un contrasentido (“Claro está que es el cuerpo el que lleva el alma, y no al revés, en la vida de todos los días”). La mayoría de los críticos, correctamente, no consideran el verso un *dislate* (véase Jorquera y Aedo 1993 p. 148, por ejemplo); antes bien, indica claramente que el cuerpo de la hablante podría continuar viviendo por mucho tiempo, pero no así el alma. Este verso sería otra prueba, además de que el momento de la enunciación no ha cambiado, de que la hablante en los comienzos de este soneto no es ya una viejecita, como lo quiere Iglesias 1950. (p. 202).

primer cuarteto las aseveraciones están dichas en tercera persona ("Este largo cansancio se hará...", "el alma dirá...") el sentido apunta a la primera persona. Tal como "este largo cansancio" equivale, como dijimos, a 'el cansancio que siento', "el alma" apunta a 'mi alma'. Aparecen también en este cuarteto inicial "los hombres" mencionados en el cuarteto inicial del primer soneto y contrastados igualmente con la hablante. Tal como en el primer cuarteto del primer soneto los hombres no supieron enterrar debidamente el cadáver del amado, en el segundo soneto los hombres, "contentos de vivir", no sienten ninguna de las angustias existenciales que aquejan a la hablante.

El segundo cuarteto de este soneto

Sentirás que a tu lado cavan briosamente,  
que otra dormida llega a la quieta ciudad.  
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...  
¡y después hablaremos por una eternidad!

desarrolla los versos 3 y 4 del primer soneto. Es el momento de la reunión de los amantes, a los cuales se anticipaba soñando (con su doble sentido) sobre la misma almohada en el primer soneto y que ahora van a hablar por una eternidad. Nótese que en el primer soneto la reunión futura de los amantes aparece presentada desde la perspectiva de una tercera persona: los hombres, en el momento de la muerte del amado o poco después, ignoraron tal reunión futura; los acontecimientos anticipados aparecen en futuro perifrástico, el uno en singular referido a la hablante ("he de dormirme") el otro en plural referido a los dos amantes ("hemos de soñar"). En este segundo soneto, la perspectiva cambia; no hay ningún elemento rememorado y el primer acontecimiento anticipado —la llegada de la hablante junto a su amado— es presentado desde el punto de vista de una segunda persona, el amado ("sentirás que..."). Igualmente, los futuros perifrásticos del primer soneto se han trocado en futuros simples (*sentirás, esperaré, hablaremos*). El sueño eterno de los amantes del primer soneto ha desaparecido y ha sido reemplazado aquí por la charla eterna de los amantes<sup>18</sup>. Ha reaparecido, pues, en el relato, en forma más desarrollada, el segundo tiempo anticipado, la reunión de los amantes después de la muerte.

El primer terceto

?

<sup>18</sup>Royo no se refiere a estos dos presentes que aparecen en el segundo cuarteto del segundo soneto: *cavan, llega*. Evidentemente son acciones que aparecen en cláusulas subordinadas que son simultáneas con el tiempo futuro del verbo principal: sentirás en aquel momento futuro que alguien está cavando y que alguien está llegando o ha llegado.

Sólo entonces sabrás el por qué, no madura  
para los hondas huesas tu carne todavía,  
tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir.

introduce el contenido de esa charla futura mentada al final del cuarteto anterior. Sorprende que tal charla no vaya a ser, sin embargo, acerca del futuro, sino acerca del pasado; más exactamente, tendrá como tema la muerte de él, a la cual se califica de prematura (“no madura / para las hondas huesas tu carne todavía”) y necesaria (“tuviste que bajar ...a dormir”). Hay que subrayar que estos dos adjetivos no modifican del mismo modo al sustantivo *muerte*. Cuando el adjetivo *prematura* modifica al sustantivo *muerte*, alude a un hecho objetivo, verificable; habría una comparación implícita entre la edad de la persona muerta al fallecer y la edad promedio en que mueren las personas de esa población estadística. La misma verificación externa está ausente del sintagma *muerte necesaria*, combinación que ocurre con mucho menos frecuencia; en realidad, el sintagma opuesto —*muerte innecesaria*— es muchísimo más frecuente, como lo son otros sintagmas de campo semántico semejante como *muerte fortuita*, *accidental*, *aleatoria*, etc. Ahora bien, catalogar una muerte de necesaria requiere mayor explicación. ¿Qué explica, cómo se explica, a qué se debe la inevitabilidad de tal muerte? Uno esperaría que el segundo terceto, final del soneto, explicara ese hecho.

El terceto final, sin embargo,

Se hará luz en la zona de los sinos, oscura;  
sabrás que en nuestra alianza signo de astros había  
y, roto el pacto enorme, tenías que morir...

simplemente repite el hecho de que esa muerte tenía que ocurrir (“tenías que morir”) y sólo se añade que hubo ruptura de un pacto enorme y que la muerte siguió como consecuencia inevitable. El romper un pacto —amoroso, suponemos, debido al contexto— no conlleva necesariamente la muerte del transgresor. Así, la explicación, si la ruptura del pacto lo es, no hace sino requerir más explicaciones. Llegados al final del segundo soneto, sentimos que la hablante no ha acabado todavía de contar la historia, otra instancia que apoya la tesis de que los tres sonetos constituyen una sola unidad discursiva, un solo texto.

El siguiente esquema coloca en el eje del tiempo los acontecimientos narrados en el segundo soneto. Una vez más, el pasado es rememorado desde el tiempo anticipado, en esas conversaciones póstumas que tendrán los amantes una vez que la muerte de ella los junte por una eternidad. Como se acotó anteriormente, el presente de la enunciación asoma brevemente en la expresión deíctica *este* del primer verso.

| Tiempo rememorado             | Presente de la enunciación   | Tiempo anticipado     |                                |
|-------------------------------|------------------------------|-----------------------|--------------------------------|
| causas de la muerte del amado |                              | muerte de la hablante | el eterno yacer de los amantes |
| [tercetos]                    | "Este largo cansancio" (v.1) | [primer cuarteto]     | [segundo cuarteto]             |

### TERCER SONETO

El tercer soneto debiera ser el del desenlace, el que ate los cabos sueltos presentes ya a partir del primer soneto. El primer cuarteto

Malas manos tomaron tu vida, desde el día  
 en que, a una señal de astros, dejara su plantel  
 nevado de azucenas. Engozo florecía.  
 malas manos entraron trágicamente en él...

es simplemente la información de un hecho ominoso (la entrada de manos enemigas en el plantel del amor), hecho que se repite en el último verso del cuarteto. Cabe destacar primeramente que este cuarteto contiene el único verso (v. 3) en todo el texto en que se rememoran explícitamente los momentos felices del amor al describir un plantel en que reina el amor inocente y bello ("nevado de azucenas") y en el cual la vida de él (seguramente también la de ella) "florecía en gozo". Cualquier lectura del texto debiera explicar por qué ese pasado feliz ocupa tan poco espacio en el relato. En segundo término, hay que poner de relieve que en su discurso la hablante desvía la atención hacia 'la otra', quien aparece estrechamente ligada a la muerte del amado, incluso casi como aparente responsable de esa muerte. El discurso comienza con la frase ambigua "Malas manos tomaron tu vida" que, sin mayor contexto, puede entenderse como 'malas manos te quitaron la vida' o como 'malas manos se posesionaron de tu vida'; la preposición *desde* que continúa el relato indica que la segunda acepción es la mentada; de eliminarse esa preposición, se indicaría que la otra es responsable de la muerte del amado. Además, el adverbio "trágicamente" del último verso sugiere que la entrada de esas "malas manos" en el plantel tuvo consecuencias siniestras, fatales; tal adverbio insinúa claramente que la muerte del amado es resultado de la intervención de esas "malas manos". Se verá que las dos estrofas que siguen ponen en el debido lugar de la anécdota esta insinuación.

Examinando ahora la relación entre este primer cuarteto y el discurso anterior, se observa que tiene lazos tanto con los tercetos del soneto anterior así como con el cuarteto final del primer soneto. En cuanto

relato discursivo, continúa el tiempo anticipado del soneto anterior en que los dos hablantes, reunidos después de la muerte de la hablante, conversan y ella le explica a él la razón de su muerte prematura e ineludible. Aunque los sujetos de las oraciones de este primer cuarteto están en tercera persona, el discurso está dirigido, tal como en el segundo soneto, al amado, como se ve explícitamente por el adjetivo posesivo *tu* del primer verso: “malas manos tomaron tu vida”. De ser una narración acerca del amado, habría aparecido el adjetivo posesivo *su*<sup>19</sup>. Igualmente, el sujeto implícito del verbo *floreecía* en el penúltimo verso del cuarteto es “tu vida”. El pronombre ‘él’ que aparece en el verso final del cuarteto es simplemente una anáfora de “el plantel” mencionado dos versos antes y no, como afirma Rojo, un shifter, un cambio en el discurso de segunda a tercera persona, de *tú* a *él*,<sup>20</sup> este verso sólo repite en forma abreviada el comienzo del cuarteto: “malas manos entraron en tu plantel”. El cuarteto está unido a los tercetos del soneto anterior también por su contenido, en cuanto continúa dando más elementos para entender la ineluctabilidad de la muerte del amado. Por el contenido está unido, además, al terceto final del primer soneto en que la hablante mencionaba sus “venganzas hermosas”. Aquí queda claro el sentido de esos versos finales

<sup>19</sup>Molina 1950 ‘corrige’ el primer verso de este último soneto —“Malas manos tomaron *su* vida...” [posesivo subrayado por Molina] —y añade en nota al pie de página “Gabriela en este verso usa el pronombre personal [sic] «tu» en vez del posesivo «su». Pero como enseguida el Amado es la persona de quien se habla, no puede aceptarse por ningún motivo esa falta de concordancia. De ahí que me atreviera a realizar el cambio que se indica, confiado de antemano en el perdón de la autora”. (pp. 205-206).

<sup>20</sup>Como anticipamos en la nota 16, Rojo 1994 interpreta este pronombre (1) como un shifter y (2) como refiriéndose a una persona, al amado. Ambas interpretaciones son cuestionables. Según las definiciones de shifter y anáfora dadas en la nota 16, *él* en este caso es una anáfora, no un shifter; específicamente, es una anáfora de *el plantel*, mencionado dos versos antes, y no de *el amado*. Aunque pronombres como *él* y *ella* se usan comúnmente para referirse a personas, se refieren también a cosas, especialmente detrás de preposiciones, tal como *ella* en el verso 3 del primer soneto en una anáfora de *tierra* del verso inmediatamente anterior. Otro argumento que apoya la interpretación de *él* como anáfora de *plantel* es que es mucho más natural en este contexto decir que las manos (de una persona, o sea, metonímicamente, una persona) entraron en un espacio, el plantel, que decir que las manos entraron en una persona. El concepto de shifter es importante para Rojo porque para él la narración en *tú* del primer cuarteto del soneto 3 (“Malas manos tomaron tu vida...”) se cambia a narración en *él* al final del mismo cuarteto. Y ese *él*, para él, “*se revela como* todos los “él”, desde el hombre muerto hasta Dios nuestro “Señor”,... [p. 684, subrayado en el original]. En este lugar del texto encuentra él apoyo para su propuesta de que Mistral a través de su creación posterior se ha creado “un continuo montaje de simulacros de él” (p. 681). Si este “él” del texto no es un shifter, el texto no apoya la hipótesis sicoanalítica de Rojo resumida a comienzos de este trabajo y por lo tanto parte de la argumentación de Rojo pierde fuerza.

del primer cuarteto en que se alude a las "venganzas hermosas". La rival ("malas manos") le arrebató a su amado en el tiempo real, pero ella, en un tiempo anticipado, lo recuperará para ella sola.

El primer hemistiquio del primer verso del segundo cuarteto

Y yo dije al Señor:

introduce el último personaje del drama, personaje que no había aparecido hasta ahora: Dios. El resto de este mismo cuarteto,

... «Por las sendas mortales  
le llevan. ¡Sombra amada que no saben guiar!  
¡Arráncalo, Señor, a esas manos fatales  
o le hundes en el largo sueño que sabes dar!

así como el primer terceto,

¡No le puedo gritar, no le puedo seguir!  
Su barca empuja un negro viento de tempestad.  
Retórnalo a mis brazos o le siegas en flor».

constituyen la cita textual del ruego que la hablante dirigió a Dios<sup>21</sup>. Las "malas manos" mentadas en la estrofa anterior llevan al amado por un camino equivocado. Vemos de nuevo la clara intención de la hablante de asociar la muerte del amado con la conducta de 'la otra', no con sus propios actos: las manos de esa otra son "fatales" y las sendas por donde conducen al amado son "mortales". La hablante le propone a Dios dos alternativas ligeramente diferentes en el cuarteto y en el terceto. En el cuarteto pide que le quite a la otra el amado o que lo mate; en el terceto que le devuelva a su amado o que lo mate. Combinando ambos ruegos tendríamos, como primera alternativa que Dios debe quitarle a la otra su amado (porque no sabe guiarle) y además debe hacer que él vuelva a ella (el buen camino, se subentiende) o, segunda alternativa, debe quitarle la vida (para que tal vida no se pierda irremediabilmente, es el mensaje subentendido<sup>22</sup>). Llegados los lectores a este punto en el discurso de la

<sup>21</sup>Royo 1994 indica, correctamente, que estos versos son "un discurso narrativo directo" (p. 676); sin embargo, inmediatamente después añade "o, si se prefiere, un "presente histórico" (p. 676). Ambas expresiones no son sinónimas. El presente histórico no necesita de las comillas de la cita, ya que el contexto, lingüístico o extralingüístico, indica que los tiempos presentes tienen valor de tiempos pasados, como en la siguiente oración: Llegué al café a las cinco y ¿qué es lo que veo? Los tiempos presentes de la cita son interpretados como tiempos pasados por depender del verbo de comunicación que introduce la cita, que está en pasado: "Y yo dije al señor:..."

<sup>22</sup>Como lo repetiremos más adelante, la hablante nunca refuta la fácil acusación que puede hacersele de que su conducta está motivada por los celos. De allí que a quienes no

hablante, se dilucidan los dos tercetos finales del segundo soneto, donde se aludía a la alianza que fue rota y se calificaba la muerte prematura como absolutamente necesaria. Dios ha tomado la vida del amado; la muerte de él trae el sello de aprobación del ser supremo, omnisciente; la muerte ha sido necesaria. No obstante, Dios ha actuado sólo a instancias de la imploración de la hablante que perseguía, según nos sugiere en este tercer soneto, la salvación del amado que de continuar siendo guiado por “las malas manos” se perderá irremediabilmente.

#### El terceto final

Se detuvo la barca rosa de su vivir...  
 ¿Que no sé del amor, que no tuve piedad?  
 ¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!

cierra el drama; relata el momento en que cae el telón. El verso inicial nos resume el dato escueto de la muerte del amado. Es muy importante, sin embargo, ver el cambio de perspectiva en este verso en que sí se ha pasado de una narración en segunda persona a una en tercera, se ha cambiado del *tú* al *él*, como señala el adjetivo posesivo *su*. La audiencia del discurso de la hablante ya no es el amado, sino nosotros, los lectores. El momento de la enunciación sigue siendo el momento en que se escribe o se nos habla. En este terceto final se menciona por vez primera la muerte del amado desde el presente de la enunciación implícito, pero en una oración principal desnuda, sin subordinadas. La inferencia es clara. Dios ha escuchado el ruego de la hablante, quien es entonces directamente responsable (establezcamos que no se le piden cuentas a Dios) de la muerte del amado. Quien hablaba durante todo este discurso es una criminal.

#### El penúltimo verso

¿Que no sé del amor, que no tuve piedad?

hace emerger el presente de la enunciación de modo explícito en la primera de esas dos preguntas retóricas del verso. Hasta este momento del discurso, como anotábamos, el presente había estado simplemente implícito en las proyecciones hacia el futuro que había hecho la hablante y en su rememoración del pasado hecha también desde ese futuro anticipado; ahora la forma verbal *sé* lo instala de modo patente. Inmediatamente después, en el segundo hemistiquio del verso, el presente de la

---

estén satisfechos con la muy indirecta ‘respuesta’ a tal acusación contenida en el penúltimo verso del tercer soneto, la hablante les responde, también indirectamente, que el único juicio que importa, el de Dios, le será favorable.

enunciación pasa de nuevo a segundo plano y el discurso se vuelca una vez más al pasado para hacer la segunda pregunta retórica: "[?] que no tuvo piedad?". El verso contiene dos acusaciones que se podrían hacer a la hablante como motivaciones o explicaciones por el 'crimen' que ha cometido: mató al amado porque no sabe nada del amor (quizá el odio se apoderó de ella; incluso quizá los celos cegaron su entendimiento); mató al amado porque es una persona cruel, impasible, inclemente, sin piedad, conducta que demostró en el momento de 'planear' el crimen a través de su rogativa a Dios. Tales insinuaciones o acusaciones son tan infundadas, nos dice implícitamente la hablante, que ni siquiera se digna responder a ellas. Para ella está claro que sí sabe del amor, que sí ha mostrado piedad.

El verso que cierra el discurso

¡Tú, que vas a juzgarme, lo comprendes, Señor!

remueve a cualquier juez terrenal e instala en su lugar al Juez Supremo. En caso que hubiera todavía alguien que no hubiera seguido el razonamiento de la hablante, en caso que hubiera alguien que todavía no entendiera este crimen de amor o juzgara culpable a la hablante, ella está segura de que el juez supremo la absolverá. No se dirige entonces la hablante en última instancia al tribunal de los hombres, sino al tribunal más alto en el cual el Juez supremo la entenderá y la absolverá.

El siguiente esquema ubica en el eje del tiempo los sucesos presentados en el último soneto. Esta vez tanto el pasado como el futuro son vistos desde el presente de la enunciación.

| Tiempo recordado   |   |                                    |                         | Presente de la enunciación                          | Tiempo anticipado       |
|--------------------|---|------------------------------------|-------------------------|---|-------------------------|
| amor feliz         | la rival le arrebató el amado a la hablante | ruego de la hablante a Dios        | muerte del amado        |   | Juicio Final            |
| "en gozo florecía" | [primer cuarteto]                           | [segundo cuarteto; primer terceto] | "Se detuvo la barca..." |   | "Tú que vas a juzgarme" |
|                    |   | "tuve piedad"                      |                         | "sé del amor"; "Tú, Dios, comprendes [mi proceder]" |                         |

## ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

Analizado cada uno de los sonetos, puede uno replantearse el problema de la organización del discurso de la hablante. La anécdota, simplificando y esquematizando, cuenta desde el eje temporal del presente de la enunciación, dos acontecimientos rememorados y dos proyectos anticipados. El primer acontecimiento rememorado, en la cronología de la anécdota no del relato, es el tiempo del amor feliz, que, como se dijo anteriormente, ocupa una sola línea en el último soneto; el segundo, mucho más extenso, es la pérdida (en sus varias acepciones) del amado. Dentro de este momento se engloban la aparición de la rival que en último término se queda con el amado y lo lleva por mal camino; el ruego de la hablante a Dios de devolverle a su amado o de quitarle a éste la vida y, finalmente, la muerte y entierro del amado. Los dos proyectos anticipados desde el presente de la enunciación son el re-entierro del amado y la reunión final de los amantes en la muerte por toda la eternidad. El esquema siguiente ilustra estos cinco momentos esenciales del drama que se narra en LSM<sup>23</sup>. Se notará que el esquema es muy similar al del primer soneto, hecho consonante con nuestra aseveración de que todos los elementos del drama están presentes, aunque la mayoría de modo velado, desde el primer soneto.

Aunque estos cinco momentos temporales (dos pasados, el presente de la enunciación, dos futuros) están presentes a partir del primer soneto, la hablante privilegia uno u otro en su relato a través de los sonetos. Simplificando una vez más, se podría decir que el primer soneto le otorga el primer plano al primer momento anticipado; el segundo soneto, de modo claro y manifiesto y con mayor extensión al segundo momento anticipado y de modo más encubierto y con menos espacio a la muerte del amado; el tercer soneto (excluyendo los dos versos finales) se ocupa de las circunstancias que provocaron la muerte del amado. Muy desatendido es el tiempo del amor feliz de los amantes en el pasado que, como vimos, ocupa prácticamente un verso en el último soneto. Igualmente, el presente de la enunciación, implícito a través de todo el relato, es foco explícito en muy escasos versos: en el primer verso del segundo soneto a través de la expresión deíctica *este* y en los dos versos finales del último soneto mediante el uso del tiempo presente.

<sup>23</sup>Royo 1994 menciona, sin enumerar, "cuatro pasados, un presente y tres futuros" (p. 676) (que, haciendo subdivisiones menores, podrían aumentar a cinco pasados y cuatro futuros). Supongo que los cuatro pasados son el tiempo feliz de los amantes, la invasión del plantel del amor, el ruego de la hablante y la muerte del amado. En la simplificación que propongo, incluyo los tres últimos bajo el rótulo de pérdida del amado. Los tres futuros podrían ser el re-entierro, la muerte de la hablante y el yacer eterno. Como estos dos últimos acontecimientos anticipados están tan próximos el uno del otro, los he considerado con el rótulo de amor feliz en la eternidad.

| Tiempo<br>rememorado | Presente de la<br>enunciación | Tiempo anticipado        |                               |
|----------------------|-------------------------------|--------------------------|-------------------------------|
| amor feliz           | 'pérdida' del amado           | re-entierro<br>del amado | amor feliz en<br>la eternidad |

Si se retoma ahora la pregunta, esencial según Rojo, de por qué se presentan los hechos del modo cómo se han presentado, nos parece que considerar todo el texto, los tres sonetos, como un alegato por la inocencia de la hablante involucrada en un 'crimen' de amor permite avanzar respuestas que quedan en el campo de lo literario y que no requieren elucubraciones de tipo psicoanalítico. En muchos poemas de Mistral, el final de texto ilumina, clarifica y determina en cierto sentido la interpretación del texto que precede<sup>24</sup>. En el caso del poema que discutimos, el penúltimo verso, como vimos, presenta la acusación y el último instala la corte judicial y el Juez máximo que la preside. Todo lo que antecede puede, pues, ser visto como la exposición de un caso del que, en tanto lectores/oyentes, somos jurado. Así, las acciones que hemos analizado en cada uno de los sonetos, fuera del sentido explícito que tienen, sirven también para ir sentando las bases de una defensa y justificación de la hablante.

Aunque el trasfondo del discurso es un alegato legal, la hablante ha decidido no presentar los hechos de modo cronológico porque ello significaría tener que de algún modo hacer una confesión explícita del delito y aparecer así desde un comienzo como una criminal que debe lavar o justificar su falta. En su lugar, la hablante, sin hacer alusión alguna al 'crimen', usa un poco más de la mitad de su discurso para presentar acciones que ocurrirán en un futuro y que, dentro de la estructura del alegato implícito, afirman y garantizan su inmenso amor por el amado y al mismo tiempo nos aseguran que esta historia de amor tiene un final feliz, con los amantes reunidos por toda la eternidad<sup>25</sup>. Esta extensa 'introducción' le permite a la hablante, al final de su discurso, no sólo plantear las posibles acusaciones como preguntas ("¿Que no sé del amor,

<sup>24</sup>En "Todas íbamos a ser reinas", por ejemplo, sólo al final se nos comunica de modo inequívoco que hemos escuchado una canción infantil, que se cita; igualmente en "El último árbol" la última estrofa introduce la posibilidad de que el "juego de toma y daca" entre la hablante viva y el árbol ya haya acabado, que la hablante del poema ya haya muerto y que ya haya encontrado refugio en su "último árbol".

<sup>25</sup>Muy convincente es la hablante ya que a algunos críticos estas acciones futuras les parece que tienen casi el valor de un presente. Así, Jorquera y Aedo 1993 afirman: "...el futuro de la acción se da como algo absolutamente seguro. Es algo que inevitablemente se hará. No es una suposición" (146). Y más adelante en la misma página añaden: "Aunque los verbos estén en futuro, la acción planeada por la hablante casi es un presente,..."

que no tuve piedad?”), sino que también la liberan de la obligación de responder a tales preguntas. La resonante respuesta (‘eso no es verdad’) está implícita en el discurso precedente y todo lector/oyente la habrá captado.

El resto del discurso, sin los dos versos finales, constituirá el relato —velado, indirecto, tortuoso y siempre inmerso en un tiempo futuro— de hechos pasados de los cuales se va a inferir que ella es la responsable de la muerte del amado. La confesión del ‘crimen’ no es nunca directa. No sólo eso, sino que además la hablante menciona otras fuerzas que habrían podido tener injerencia en la muerte del amado: una “señal de astros”, las “malas manos” de la otra. La parte que sí es de responsabilidad de la hablante, el ruego a Dios, no se habría producido —debemos suponer— si las manos de la otra no hubiesen sido “malas” y no hubiesen conducido al amado por “sendas mortales”. Es más, si Dios ha atendido el ruego de la hablante, hay que colegir que la petición era justa, bien fundada y razonable. Así, el discurso presenta hechos, pero al mismo tiempo va tejiendo una red de justificaciones que tienden a aminorar el impacto del ‘crimen’ y de la responsabilidad que le cabe a la hablante en él y en último término a eximirla de toda culpa.

Así, cuando llega el momento de enfrentarse a las acusaciones de “los hombres”, el penúltimo verso del tercer soneto, no es necesario, como se dijo, presentar ninguna defensa porque todo el discurso anterior constituye la defensa. “¿Que no sé del amor, que no tuve piedad?” Tal no es el caso, en los dos primeros sonetos la hablante ha dado muestras —a través de sus proyecciones futuras— de un grande y absoluto amor; en el último soneto nos dice indirectamente que lo que la movió a pedir la muerte del amado fue en último término su infinita compasión por el amado, cuya alma quiere salvar incluso a costa de la muerte de él. En caso algunos hombres, o algunos de nosotros lectores, alberguemos dudas acerca de la culpabilidad de la hablante, el último verso, como dijimos anteriormente, instala el más alto tribunal judicial, el de Dios, en el que no le caben dudas que será no sólo absuelta sino también cabalmente comprendida.

Sin entrar en mayores elucubraciones psicológicas, debiera ser obvio el tratamiento diferente del tiempo pasado y el del futuro en el poema. El pasado, tiempo real ya transcurrido, aunque pueda evocar en la hablante los momentos felices del amor, rememora también en último término, y con dolor que quema, la pérdida del amado arrebatado por otra<sup>26</sup>, el

<sup>26</sup>Es importante que el amado no tenga participación activa en su abandono del florido plantel del amor que le ofrecía la hablante; de otro modo el rescate físico del cadáver que

desmoronamiento del amor, el fracaso amoroso y el sentimiento de culpabilidad por la responsabilidad que pueda caberle en la muerte del amado. El pasado no se puede modificar, moldear, rehacer según nuestros deseos. El futuro, sin embargo, representa el tiempo virtual en que nada ha ocurrido todavía y donde todo es posible; allí es donde se puede construir la utopía del mundo feliz en el cual el amor reina por los siglos de los siglos. El comenzar el relato en tiempo futuro, fuera de la ventajas ya mencionadas en función de un alegato, enmienda, corrige y supera el pasado.

El hecho de que LSM tengan la estructura de un alegato muy *sui generis* de la hablante, explica también por qué el tiempo feliz de los amantes antes de la muerte de él ocupe tan poco espacio en el relato. El pasado real que contiene esos momentos felices, contiene igualmente los momentos amargos de la toma de posesión del amado por la otra y éstos, más recientes, escuecen más también y prácticamente anulan a los felices. Por otro lado, enfatizar el hecho de haber vivido un tiempo feliz con el amado no cumple ningún propósito útil en el alegato; incluso puede hacer surgir una vez más la acusación de celos, acusación que la hablante nunca enfrenta directamente<sup>27</sup>.

En el curso de este trabajo se ha hecho hincapié en LSM en tanto alegato y justificación. Este alegato es la trama tenue y subyacente, pero poderosa, que orienta la dirección del discurso sin quitarle el primer plano a la historia de muerte y de amor, de amor más allá de la muerte, de amor perfecto tras la muerte que son también LSM.

## OBRAS CITADAS

- ARCE DE VÁSQUEZ, MARGOT. *Gabriela Mistral: persona y poesía*. San Juan de Puerto Rico: Asomante, 1957. (Versión inglesa: *Gabriela Mistral: The Poet and Her Work*. New York: New York University Press, 1964).
- FERNÁNDEZ LARRAÍN, SERGIO. *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978.
- GUZMÁN, JORGE. *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago, Chile: Universidad de Chile (Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Centro de Estudios Humanísticos), 1984.
- IGLESIAS, AUGUSTO. *Gabriela Mistral y el modernismo en Chile: ensayo de crítica subjetiva*. Santiago: Editorial Universitaria, 1950.

---

se relata en el primer soneto y la reunión posterior de los amantes perderían el significado que tienen, aparecerían como el proyecto unilateral de un miembro de la pareja.

<sup>27</sup>Puede argüirse que la defensa de una conducta celosa está contenida dentro del vasto "saber del amor". Quien sabe de amor no sería celoso; no todos, sin embargo, suscribirían a esta proposición.

- JORQUERA, CARLOS Y ÓSCAR RENÉ AEDO. *La poética del retorno eterno: ensayo espiritual-literario en Gabriela Mistral*. Santiago: Editorial La Noria, 1993.
- ROJO, GRÍMOR.. “¿Qué no sé del amor...?” Para una nueva lectura de “Los sonetos de la muerte”, de Gabriela Mistral. *Revista Iberoamericana* 60, 168-169 (julio-diciembre 1994), pp. 673-684.
- SAAVEDRA MOLINA, JULIO. *Gabriela Mistral. Su vida y su obra*. Anales de la Universidad de Chile. Santiago, 1946.
- SILVA CASTRO, RAÚL. *Estudios sobre Gabriela Mistral*. Santiago: Zig-Zag, 1935.
- VON DEM BUSSCHE, GASTÓN. *Visión de una poesía*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1957.

#### ABSTRACT

*En este trabajo se postula que los tres sonetos constituyen un discurso unitario en el que el momento de la enunciación se mantiene constante. Se aíslan, primeramente, analizando los sonetos uno tras otro, las principales instancias temporales que jalonan el eje temporal de la anécdota narrada en los sonetos. Se propone seguidamente una lectura en que la aparente declaración de culpabilidad —la hablante lírica confiesa ser la autora del ‘crimen’ de amor que ocasiona la muerte del amado— debiera entenderse como un alegato de defensa encubierto. Tal lectura permite explicar por qué ciertas instancias ocupan apenas una línea de todo el discurso, mientras otras se desarrollan a través de casi todo un soneto.*

*This paper suggests that the three sonnets constitute a unitary discourse in which the enunciating moment is maintained constant. Firstly each of the sonnets is separated by the main temporary instances which points out the temporal axis of the narrative anecdote in the sonnets. Following this analysis it is proposed a reading in which the apparent guilty declaration —the lyric speaker confesses to be the love crime author should be understood as an uncovered defense.*

*Such reading allows to explain why some of the temporary instances occupies just a few lines while others go through the whole sonnet.*