EL “COSMOS EXALTADO” DE *TERNURA*

THE ‘EXALTED COSMOS’ OF *TERNURA*

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ¹

RESUMEN

Los poemas de *Ternura* se construyen con imágenes de infancia permanente, en el sentido explicado por Bachelard: imágenes de la soledad impregnadas de ensoñación, que hacen ver el mundo en sus primicias. En este estado todos los arquetipos (el fuego, el aire, el agua, la luz, la tierra) se manifiestan en tanto “cosmos exaltado” y se vinculan raigalmente con el ser humano en una profunda y feliz comunión: el mundo exterior es un aspecto del ser interior. Se suscita así una percepción animista de la existencia, una gran conciencia en la que todo existe y se interrelaciona. Porque en la raíz de esa contemplación expresada en poesía hay una fuerza que permite aceptar la vida con todas sus contradicciones íntimas: “síntesis sentimental de los contrarios” (Bachelard) en el instante imaginario, devenido en palabra.

Palabras clave: Poesía, ecocrítica, Gabriela Mistral, *Ternura*, imagen poética.

ABSTRACT

The poems of *Ternura* are constructed from images of a permanent childhood in the sense explained by Bachelard: images of solitude impregnated by dream states that allow us to see the world in its beginnings. In this state, all archetypes (fire, air, water, light, earth) are manifested as “exalted cosmos” and are profoundly linked to human beings in a deep and happy communion: the exterior world is an aspect of the inner being. An animistic perception of existence is called up, a great consciousness in which everything exists and interrelates. This is because at the root of this contemplation as expressed in poetry there is a force that allows us to accept life with its intimate con-

¹ Profesor de Literatura Chilena y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción. Concepción, Chile. E-mail: mostria@udec.cl

traditions: “synthesis of sentiments that are contraries” (Bachelard) in the imaginary instant that it becomes word.

Keywords: Poetry, ecocriticism, Gabriela Mistral, *Ternura*, poetic image.

Recibido: 06.09.12. Aceptado: 05.08.13.

AUNQUE *TERNURA* SE PUBLICA en 1924, puede decirse de él que es un libro que acompañó siempre a su autora y que se estuvo componiendo junto con la más temprana poesía y prosa mistralianas y su escritura se prolonga, por así decirlo, más allá de la vida de Gabriela, en sus inéditos que todavía se exploran²: “Sigo escribiendo ‘arrullos’ con larga pausas; tal vez me moriré haciéndome dormir, vuelta madre de mí misma” (212).

En trabajos anteriores (Ostria 1989a y 1989b) he caracterizado la escritura mistraliana como la expresión de una conciencia escindida que aspira a la unidad; en ella se configura una visión dolorosa, la huella de una lucha irregular, asimétrica entre polos o valores positivos y negativos, conflicto en que el principio de lo real (el sufrimiento, el despojo, la fragmentación, la ruptura, la separación, la muerte) tiende a imponerse sobre el principio del placer (el gozo, la posesión, la unidad, la fusión, el retorno, la vida). Se trata, en suma, de un dualismo agónico, donde se sufre la enemistad, la oposición de los principios en pugna y donde la posibilidad de complementación sintética es ilusoria, sólo posible como fantasía, como sueño, como proyecto entre el mito y la utopía, finalmente, como escritura poética: ‘materia alucinada’ llamó, precisamente, Gabriela Mistral al poema.

Es, quizá, esa función conciliadora (sanadora, diría Mistral) la que representa privilegiadamente el conjunto de los poemas de *Ternura*, ya a partir de su título³. Este género de poesía que expresa y figura la delicadeza, la gracia, el juego, la fantasía, la pureza, la gratuidad, el animismo de la naturaleza, lo sobrenatural y trascendente, la belleza inaugural, el amor necesitado de protección de hijo y madre, parece revincular a la hablante con los aspectos más amables de su existencia: su relación amorosa con los niños

² Sobre *Ternura*, véase, Subercaseaux, 1977; Concha, 1987; Quezada, 1989; Rojas Piña, 1989; Rojo, 1997; Cuneo, 1998; Ostria, 2010.

³ Sostiene Volodia Teitelboim que “Gabriela Mistral trata de cumplir con el voto que formula al final del libro (*Desolación*). Se esforzará por reemplazar el dolor por la esperanza. Para ello se vuelve a los niños en *Ternura*” (1991: 246).

y con la naturaleza, el hacerse ella misma niña, ensimismada en la recuperación de su propia infancia. Al condensar todos estos contenidos en poemas que parecieran ser escritos sólo para niños, Gabriela Mistral consigue comunicar su “amor balbuciente, el que tartamudea (...) el amor que más ama”. Así lo comenta en carta a Eugenio Labarca: una poesía “más delicada que cualquiera otra, más honda, más impregnada de cosas del corazón: más estremecida de soplo de alma” (1957: 270).

Esto no quiere decir que *Ternura* esté exenta del dualismo agónico que caracteriza la escritura mistraliana en su conjunto, sólo que el polo positivo es aquí, excepcionalmente, el polo dominante. Contrariamente a lo que sucede en *Desolación*, aquí el bien se impone, incluso a la muerte, por las virtudes del poema-canción, de la palabra vinculada a la maternidad, a la vida: “Cuando yo te estoy cantando, / en la Tierra acaba el mal (...). Cuando yo te estoy cantando, / se me acaba la crueldad” (“Suavidades”: 95⁴); “¡Es una maternidad / que no me cansa el regazo, / y es un éxtasis que tengo / de la gran muerte librado!” (“Niño mexicano”: 120); “Matamos a la muerte / que baja en gavilán, / braceando y cantando / la ola del pan” (“Ronda de segadores”: 135); “Corro de las niñas / corro de mil niñas / a mi alrededor: / ¡oh Dios, yo soy dueña / de este resplandor! (...) ¡el corro era un solo / divino temblor! (...) ¡mi corro de niñas / ardiendo de amor!” (“El corro luminoso”: 136-137); “Doña Primavera, / de aliento fecundo, / se ríe de todas / las penas del mundo...” (“Doña Primavera”: 186).

Pero *Ternura* es un libro complejo y la agonía dualista que desgarró la escritura mistraliana no está ausente del todo. Recuérdense poemas como “Canción de Virgo”, “Canción amarga”, “Niño rico”, “Canción de la sangre” (que Grínor Rojo estima como el más representativo del doble discurso de *Ternura*): “Musgo de los sueños míos / en que te cuajaste, / duerme así, con tus sabores / de leche y de sangre” (114)⁵; “Arrullo patagón”: “sintiendo dos alientos que no alentaban, / tanteando en agujeros / cosas trocadas” (117); “Ronda de la paz” (que ha analizado con gran pertinencia Jaime Concha⁶); “Ronda del arco iris”: “Mirando hacia lo alto / todas ahora están, / una mi-

⁴ Citamos por Mistral, 2010.

⁵ Afirmo Grínor Rojo que “el texto de ‘Canción de la sangre’ muestra desde la partida el doble darse de la madre, su darse como leche y su darse como sangre y así, aunque en las primeras estrofas se insinúa un movimiento del alma mistraliana en pos de la unidad, a la larga ese movimiento termina no sólo escindiéndose en las dos corrientes que lo forman de hecho sino que incluso poniendo a esas corrientes en batalla la una contra la otra” (1997: 142).

⁶ “Se pone de relieve aquí una clara polaridad entre los hombres, con su poder de violencia y de destrucción, y el mundo de las madres y los niños, aliados en el esfuerzo común por extirpar el mal” (Concha, 1987: 82).

tad llorando, / riendo otra mitad” (128); “Ronda de la Ceiba ecuatoriana”: “Damos una y otra mano / a las vivas y a las muertas, / y giramos y giramos / las mujeres y las ceibas...” (132); “Ronda del fuego”: “Flor en tierra no sembrada, / flor sin árbol, flor sin riego, / el tu amor está en la tierra / y el tu tallo está en los cielos” (142); “El aire”: “¡Ay, le rompemos sin romperle; / herido vuela sin quejarse, / y parece que a todos lleva / y a todos deja, por bueno, el Aire...” (161); “Alondras”: “Y en este aire malherido / nos han dejado llenos de ansia, / con el asombro y el temblor / a mitad del cuerpo y el alma...” (169); “Nubes blancas”: “Y una vez los vellones nos trata con amor, / y con furia otra vez” (179); “Himno al árbol” (191): “Árbol hermano, que clavado / por garfios pardos en el suelo, / la clara frente has elevado / en una intensa sed de cielo”; “El Himno cotidiano”: “Ame mi gozo y mi agonía” (194); etc.

La tensión que genera la presencia —explícita o tácita— de lo ominoso: la ruptura de la armonía por la conciencia dolorida de la escisión (observada, también, desde distintas perspectivas por Bernardo Subercaseaux, Jaime Concha, Grínor Rojo, Ana María Cuneo) se expresa, pues, a través del miedo y la aprehensión de la hablante-madre y de la amenaza de invasión del espacio-tiempo propios de madres y niños por el mundo externo y el tiempo de la adultez y las consecuentes experiencias de pérdida. Así, por ejemplo, en “Hallazgo”: “Me encontré a este niño / cuando al campo iba (...) Y por eso temo, / al quedar dormida, / se evapora como / las heladas en las viñas...” (93); o en “Apegado a mí”: “Yo que todo lo he perdido / ahora tiemblo de dormir. / No resbales de mi brazo: / ¡duérmete apegado a mí!” (96); o en “Canción de Virgo”: “Un niño tuve al pecho / como una codorniz / Me adormecí una noche; / no supe más de mí. / Resbaló de mi brazo; / rodó, lo perdí.” (102); o en “La madre triste”: “Duerma en ti la carne mía, / mi zozobra, mi temblor. / En ti ciérrense mis ojos: / ¡duerma en ti mi corazón” (105). También en “Me tuviste”, “Canción amarga”, “Botoncito”, “Semilla”, “Miedo”, “Devuelto”, “La nuez vana”, “Canción de la muerte” (en que la muerte aparece como la ‘Contra-madre del mundo’) y muchos otros.

Uno de los poemas en que más nítido se dibuja el dualismo de vida y muerte es “¡Que no crezca!”; allí, como en un juego de resonancias, que Amado Alonso⁷ retrotrae a Miguel Ángel, a propósito del famoso poema “Lo fatal”, de Rubén Darío⁸, los seres animados se oponen a los inanimados, precisamente por el acaecimiento de la muerte:

⁷ Véase, Alonso (1960: 301-313).

⁸ “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque ésta ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / no mayor pesadumbre que la vida consciente” (Darío, 1966: 63).

Los álamos, los pastos
 Los otros crezcan

 ... nacen y no crecen
 el Sol y las piedras,
 nunca maduran
 y quedan eternas.
 En la majada
 cabritos y ovejas,
 maduran y se mueren:
 ¡malhaya ellas!

 ¡Dios mío, páralo!
 ¡Que ya no crezca!
 Páralo y sálvalo:
 ¡mi hijo no se me muera!” (145)

La madre-hablante acude a Dios para pedirle que detenga el crecer del hijo “para ponerlo a salvo de la muerte” (Rojo, 1997: 129)⁹.

Aunque no se puede negar (Grínor Rojo se ha explayado con profundidad y persuasión al respecto) la coexistencia de discursos contrapuestos (uno que expresa la dicha de la infancia a través de una semántica vital, y otro, el dolor de la adultez, mediante signos de muerte), parece que el dominio –en *Ternura*– de la ensoñación infantil y poética inclina la dialéctica nocional y discursiva en favor de la visión sanadora y salvífica: “el hombre no tiene más cura que esta agua remansada y verde que es la Gea”, sostiene Mistral en Carta a Gabriel Méndez Placarte (1992: III, 477). Por eso, en “Corderito”, la madre se olvida de todo, del mundo y de sí misma por ‘hacerse cuna’: “mi pecho es tu gruta / de musgo afelpada” (94).

Me parece ver en “Fuego”, uno de los poemas más bellos del libro, el emblema de esa tendencia positiva:

Es el Fuego que mataría
 y sólo sabe solazarte.
 Salta en aves rojas y azules;
 puede irse y quiere quedarse.
 En donde estabas, lo tenías.
 Está en mi pecho sin
 quemarte,
 y está en el canto que te canto (172).

⁹ Grínor Rojo relaciona sagazmente este texto con los sonetos de la muerte (1997: 129-130).

Es justamente el pecho de la madre hecho canto (poesía) el que asume la dinámica ígnea ('aves rojas y azules'), neutralizando sus posibles efectos de dolor y muerte (puede irse y se queda; mataría pero solaza). Esto quiere decir, además, que el universo materno y por tanto femenino de *Ternura* atrae hacia sí y materniza las fuerzas masculinas (no sólo convirtiendo al hombre en niño, sino haciendo que el viento, el río, las montañas, el fuego y hasta Dios asuman la función de mecer (propia de las madres) y de danzar (propia de las niñas, en el contexto del libro). Así, en "Meciendo", la madre-hablante participa del movimiento general de la Madre tierra, en la que el mar mece las olas, el viento mece los trigos y Dios mece "sus miles de mundos" (91) y en "Me tuviste", es la 'ronda de astros' y "la tierra amante, quien te va meciendo" y todavía "Es Dios en la sombra / el que va meciendo" (97). Danzan y cantan el mar, los montes, el bosque ("En dónde tejemos la ronda"), la hierba, las flores ("Margarita", "Ronda de los aromas", "Ronda del fuego"), las palmeras ("Ronda cubana"), las mazorcas de maíz ("Canción del maizal"), los metales y las bocaminas ("Ronda de los metales"), los colores ("Ronda de los colores"), 'todo el valle' ("Los que no danzan"), el mundo entero ("Ronda de la paz") y todo el cosmos ("Todo es ronda"). Mientras en "Niño chiquito", la tierra toda se reduce al tamaño del niño: "Achicarse la Tierra / con sus caminos, / aguzarse la esfera / tocando un niño" (110) y en "Canción de pescadoras", la mar se hace nodriza "que a más loca mejor mece" (115). Así, el ritmo del poema y el ritmo del cosmos concuerdan y se hacen un solo mecimiento, una sola danza.: la danza del cosmos exaltado por el esplendor de la vida.

Y es que los poemas de *Ternura* se construyen con imágenes de infancia permanente, en el sentido explicado por Bachelard (1982): imágenes de la soledad impregnadas de ensoñación, que hacen ver el mundo en sus primicias: El mundo es muy bello en esas horas en que no pasa nada y a la vez muy amado. Acota Mistral en el colofón de la segunda edición de *Ternura* "En el sueño he tenido mi casa más holgada y ligera, mi patria verdadera, mi planeta dulcísimo. No hay praderas tan espaciosas, tan deslizables y tan delicadas para mí como las suyas" (215). En ese estado todos los arquetipos (el fuego, el aire, el agua, la luz, la tierra) se manifiestan en tanto "cosmos exaltado" y se vinculan raigalmente con el ser humano en una profunda y feliz comunión: el mundo exterior es un aspecto del ser interior: el cielo, la tierra, sobre todo la tierra: "Era yo lo único mudo en medio de la tierra dichosa. Pero ella iba poco a poco entrando en mí, comunicándome su palpitación inmensa" ("La noche del trópico": 1993: 93) y todo lo que existe se maternaliza (o se hace niño) en el sentido mistraliano: vive por y para el

niño que es ella misma: “Voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira también es mi madre y por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y sus rodillas” (“Imagen de la tierra”: 524); “Árbol que no eres otra cosa / que dulce entraña de mujer, / pues cada rama mece airosa / en cada leve nido un ser” (“Himno al árbol”: 191); “El surco está abierto, y su suave hondor / en el sol parece una cuna ardiente” (“Echa la simiente”: 179)¹⁰; “Yo no sólo fui meciendo / a mi niño en mi cantar: / a la tierra iba durmiendo / al vaivén de mi cunar” (“Noche”: 448); “¡para que el mundo, como madre, / sea loco de mi locura / y tome en brazos y levante / al niñito de mi cintura!” (“Encargos”: 146).

Se suscita así una percepción animista de la existencia, una gran conciencia en la que todo existe y se interrelaciona. Porque en la raíz de esa contemplación expresada en poesía hay una fuerza que permite aceptar la vida con todas sus contradicciones íntimas: “síntesis sentimental de los contrarios” (otra vez, Bachelard¹¹) en el instante imaginario, devenido en palabra. Como expresiones de la vida humana, las palabras evocan en sus diversas significaciones los aspectos luminosos y oscuros de la existencia. Esta doble naturaleza de las cosas se encuentra en forma de lucha entre dos tendencias contrarias que en la evocación de la infancia se anulan, se neutralizan a favor del goce de la plenitud recuperada o ensoñada. Por eso, “Niño mexicano”, concluye eufórica: “¡Es una maternidad / que no me cansa el regazo / y es un éxtasis que tengo / de la gran muerte librado!” (119). Por eso, igualmente, en “Yo no tengo soledad”, al desamparo del mundo, del cielo y de la tierra se opone, en construcciones correlativas adversativas la ‘no soledad’ de la madre que mece y abraza a su niño:

¹⁰ Subercaseaux advierte la frecuencia de las imágenes en que el niño se equipara a la semilla y, en general, a las fuerzas emergentes de la tierra: “para la madre el hijo es ‘grano de arroz’, ‘botoncito’ (vegetal), ‘huesito de cereza’, ‘bocadito de chañar’, ‘grano de mi trigo’, ‘semillón soterrado’ y ‘semilla’, imágenes todas que condensan y enriquecen los valores que atraen hacia la pequeñez material la inmensidad espiritual, imágenes que abren el camino entre el ser y la potencia del ser, entre el presente y el futuro, imágenes que invocan el germen, el origen, aquello que es principio vital de todo lo que será” (1977: 9). Por su parte, Koyné reflexiona: “La idea del germen es, en efecto, un *mysterium*. Concentra, por decirlo así, todas las particularidades del pensamiento organicista. Es una verdadera unión de los opuestos, e incluso de lo contradictorio. Podría decirse que el germen es lo que no es. Es ya lo que aún no es, lo que tan sólo habrá de ser”; y Roupnel: “Él trae ante nuestra mirada la gracia de una Naturaleza que despierta. Él nos entrega los momentos encantadores de la mañana primigenia resplandecientes de creaciones nuevas. Él nos devuelve, por decirlo así, al hombre maravillado que escuchó nacer las voces en la Naturaleza” (en Bachelard, 2002: 59-60).

¹¹ “...en el origen de esa redención contemplativa, hay una fuerza que nos permite aceptar en un solo acto la vida con todas sus contradicciones íntimas. (...) Síntesis sentimental de los contrarios, así es el instante vivido” (2002: 91).

Es la noche desamparo
de las sierras hasta el mar.
Pero yo, la que te mece,
¡yo no tengo soledad!

Es el cielo desamparo
si la luna cae al mar.
Pero yo, la que te estrecha,
¡yo no tengo soledad!

Es el mundo desamparo
y la carne triste va
Pero yo, la que te oprime,
¡yo no tengo soledad! (96)

En *Ternura*, la poeta se hace madre que deviene hijo, pero sobre todo hija que deviene madre. En el mundo ensoñado de sus poemas, ella vuelve a ser niña, pero al asumir las palabras, el canto de la madre recordada, se convierte también en su propia madre y en el canto de su madre: “En esas canciones tú me nombrabas las cosas de la tierra: los cerros, los frutos, los pueblos, las bestiecitas del campo, como para domiciliar a tu hija en el mundo, (...) no hay palabrita nombradora de las creaturas que no aprendiera de ti...”; “madre, yo he hecho las canciones de cuna tuyas y ninguna otra cosa más quisiera hacer”. (“Recuerdo de la madre ausente”, 1962: 42).

Pero, además, la madre maternaliza la tierra, se unimisma con ella: “Estrechaste al mundo: / me estrechaste a mí” (“Me tuviste”: 97); “meciendo a mi hijo, / voy moliendo el mundo (...) el bulto del mundo (...) entra hasta mi cuarto, / cubre madre y niño // Yo mezo, yo mezo / y veo perdido / cuerpo que me dieron, / lleno de sentidos” (“Dormida”: 98). Son, en definitiva, estos poemas-canciones los que funden yo y mundo y salvan de la muerte. Por eso la hablante pide que le canten su canción, –“Mi propia canción amante / que sin brazos acunaba”–:

La canción que yo cantaba
como una suelta vertiente
y que sin bulto salvaba
¡cántenme!

Para que ella me levante
con brazo de arcángel fuerte
y me alce de mi muerte
¡cántenme!

La canción que repetía
rindiendo a noche y a muerte
ahora porque me liberte
¡cántenme! (“Mi canción”: 118)

Ese poema-canción que sume las contradicciones en el instante dichoso configura un espacio feliz, una topofilia que se torna dominante y protectora. El poema es entonces una casa imaginaria, con todos los valores de la casa evocada de la infancia: “la casa es nuestro rincón del mundo. Es (...) nuestro primer universo. Es realmente un cosmos”. Al mismo tiempo, “en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. (Bachelard, 2000: 28-30). Así, la representación y lo representado, el canto y el cuento, la palabra y el silencio, lo oral y lo escrito, el ritmo y la imagen, el yo y el mundo, la madre y el hijo coparticipan de la tibieza de un cosmos convertido en cuna-paraíso: es el esplendor de la soledad feliz en que la madre-tierra y la intimidad se hacen consonantes, se confunden. A este goce del espíritu se refiere Mistral en una entrevista de 1945:

Cuando he escrito una ronda infantil, mi día ha sido verdaderamente bañado de Gracia, mi respiración como más rítmica y mi cara ha recuperado la risa perdida en trabajos desgraciados. Tal vez el esfuerzo fuese el mismo que se puso en escribir una composición de otro tema, pero algo, que insisto en llamar ‘sobrenatural’, lavaba mis sentidos y refrescaba mi carne vieja (en Quezada, 1989: 119).

Es la dicha de la creación poética que suspende la experiencia cotidiana y supera los dualismos en la unidad de palabra (hablante) y mundo. Es lo que consigue Mistral con *Ternura*.

REFERENCIAS

- Alonso, A. (1950). “Rubén Darío y Miguel Ángel”. En *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpresión.
- _____. (2002). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión.
- Concha, J. (1987). *Gabriela Mistral*. Barcelona: Ediciones Júcar.

- Cuneo, A. M. (1998). *Para leer a Gabriela Mistral*. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello, Editorial Cuarto Propio.
- Darío, R. (1966). *Antología de R.D.*, México: D.F. Fondo de Cultura Económica. (Selección y prólogo de Jaime Torres Bodet).
- Mistral, G. (1957). “Epistolario. Cartas a Eugenio Labarca (1915-1916)”. *Anales de la Universidad de Chile*, 106: 266-282 (Introducción y notas de Raúl Silva Castro).
- _____. 1962. *Páginas en prosa*. Buenos Aires: Ed. Kapelusz (Selección de José Pereira Rodríguez).
- _____. 1992. “Carta Nº VII, a Gabriel Méndez Plancarte” (México, 20 de septiembre de 1949). En *Antología Mayor* Santiago: Ediciones Cochrane, Vol. III: 477 (editor Luis Alberto Gandertats).
- _____. 1993. “La noche del trópico”, En *Batalla de Sencillez: De Lucila a Gabriela (Cartas a Pedro Prado 1915-1939)*. Santiago: Ediciones Dolmen (Eds. Luis Vargas Saavedra, María Ester Martínez Sanz y Regina Valdés).
- _____. 2010. *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*. Lima: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales (edición de Cedomil Goic).
- Ostria González, M. (1989a). “La agonía dualista en la poesía de Gabriela Mistral”. En E. Zelaya Caballero (ed.), *Congreso Internacional Vida y Obra de Gabriela Mistral*. La Serena, U. de La Serena: 100-7.
- _____. (1989b). “‘Un ala color fuego, otra color ceniza’. Sobre el dualismo en la poesía mistraliana”. *Acta Literaria* 14: 87-94.
- _____. (2010). “Releyendo *Ternura*”. En Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*. Lima: Santillana Ediciones Generales, 649-659.
- Quezada, J. (1989). “Gabriela Mistral: algunas referencias a *Ternura*”. *Acta Literaria* 14: 109-119.
- Rojas Piña, B. (1989). “Literatura infantil en *Desolación*: rondas”. *Acta Literaria* 14: 121-136.
- Rojo, G. (1997). *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Subercaseaux, B. (1977). “Gabriela Mistral: espiritualismo y canciones de cuna”. *Literatura Chilena en el Exilio* I, 1: 5-9.
- Teitelboim, V. (1991). *Gabriela Mistral pública y secreta. Truenos y silencios en la vida del primer nobel latinoamericano*. Santiago: Ediciones Bat.