

# Notas sobre los cuentos versificados de Gabriela Mistral



Rocío García Rey\*

## RESUMEN

A través de un recorrido por cuatro cuentos adaptados de los tradicionales Märchen europeos, la autora analiza este singular estadio poético de Gabriela Mistral. A partir de un gran campo icónico, la naturaleza, y gracias a pequeñas licencias poéticas y a la particular construcción de esta nueva métrica, Mistral nos brinda una novedosa experiencia literaria, pues su lectura no da cuenta de una simple transformación de prosa en verso, sino de una inmersión en la sublime tarea de la versificación enmarcada por los más detallados elementos de su poiesis.

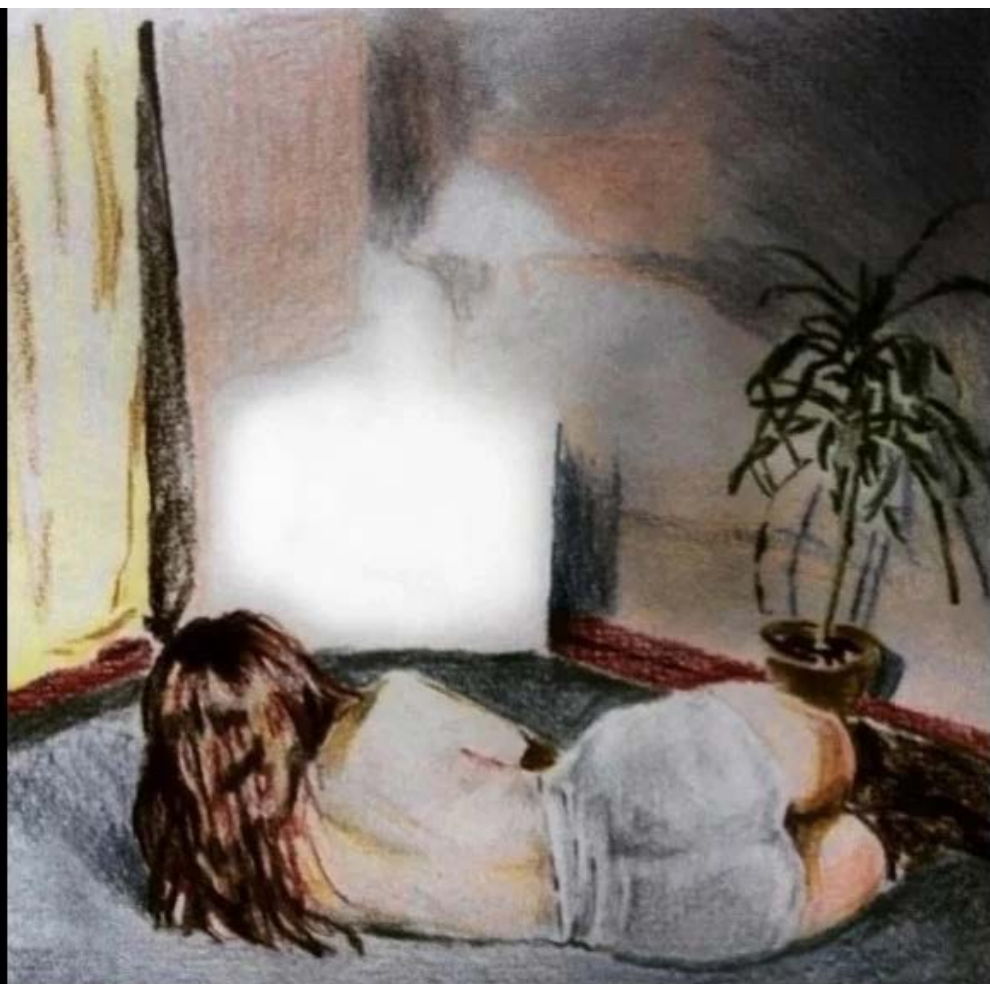
► **Palabras clave:** escritura, escritoras, impensar, mujeres poetas, poesía femenina, versificación

**G**abriela Mistral (1889-1957), escritora comprometida con los repertorios literarios para la infancia, publicó cuatro adaptaciones versificadas de algunos cuentos clásicos europeos en la década de 1920. Los títulos incluidos en este trabajo son: *Caperucita Roja*, *Blanca Nieve en la casa de los enanos*, *La Bella Durmiente del bosque* y *La Cenicienta*. En el 2014, la editorial chilena Amanuta se dio a la tarea de editarlos.

Es importante considerar que la labor de Mistral como maestra viajera se proyectó también en el periplo de sus textos, pues, de acuerdo con Manuel Peña Muñoz:

---

\* Maestra en Estudios Latinoamericanos y doctora en Letras, docente de la Federación de Mujeres Universitarias (FEMU) y de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).  
labiosdelagua@yahoo.com.mx



↓

De la serie *Il cielo in una stanza*  
Mondo Cane, 2022

Resulta muy interesante ver la repercusión iberoamericana de estos cuatro cuentos clásicos puestos en verso por una autora chilena que los escribe en México y los publica en Colombia, seleccionando uno de ellos para divulgarlo en Uruguay y Chile, en la misma época que publica en España. Esto refleja su perpetua necesidad de viajar y sentirse permanentemente extranjera aunque unida a estos países por la fuerza del idioma común. (Peña, 2013)

Es precisamente la fuerza del idioma español la que se re-crea con donosura y una acendrada labor poética en las versiones de la poeta. El campo icónico, que es la naturaleza, permanece a lo largo de los cuatro cuentos. Además, la chilena echa mano de ciertas licencias, de modo que sus adaptaciones no son la fiel copia de los cuentos ora de Grimm, ora de Perrault. En ocasiones, como en el caso de “Blanca Nieve”, como vemos, el título original es alterado por la utilización del singular “Nieve”. En otras ocasiones, la autora, aunque más fiel a la anécdota de los europeos, dota sus versiones de ejes simbólicos que marcan la pauta para comprender el subtexto.

Ahora bien, sabemos que hay varias lecturas de los cuentos clásicos infantiles, incluida la que Bruno Bettelheim (2005) hace en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*; sin embargo, en el presente estudio no lo tomaremos como una guía, puesto que nuestro trabajo se encamina a observar tanto la estructura del poema como las recreaciones hechas. Otra aclaración que vale la pena hacer es que a las versiones de Mistral les llamaremos, como lo hace Peña (2013), “cuentos versificados”.

## Caperucita Roja

Al parecer, *Caperucita Roja* fue el primero de estos cuatro cuentos clásicos en ser publicado, incluido inicialmente en el libro *Ternura* (1924). Este cuento (que se ha pensado como original de Jacob y Wilhelm Grimm) se abre con el siguiente verso en futuro: “Caperucita Roja visitará a la abuela”.

Desde el principio del cuento, la autora otorga una característica a Caperucita, que formará parte de un juego circular en el texto, pues al inicio leemos que “tiene el corazoncito tierno como un panal”. Será ese mismo corazón con el que se cierre el cuento. Aun cuando se trata de un poema, Caperucita y el Lobo entablan un diálogo en el que la niña pregunta al Lobo dónde está el poblado en el que vive la abuelita. Mistral, como es característico de su trabajo poético, destaca los elementos naturales como formas de salvación (aun cuando esta sea efímera). Caperucita “recoge bayas rojas, corta ramas en flor / y se enamora de unas

mariposas pintadas / que le hacen olvidarse del viaje del Traidor [...]” (Mistral, 2014, p. 10).

Hay una elipsis que nos hace inferir que, mientras el Lobo se adelanta a casa de la abuela para asesinarla, Caperucita ha quedado embelesada en la naturaleza, al punto de convertirse en parte de ella. En este sentido, no es casual que la poeta haga la siguiente comparación: “Caperucita es cándida como los lirios blancos”. Aquí, la candidez tiene las dos acepciones: ser blanco y no tener malicia, es decir Caperucita es la personificación de lo bueno, en términos axiológicos. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos*: “En el arte cristiano [el lirio] aparece haciendo referencia a la pureza e inocencia de la Virgen María” (Tello, 2008). Se trata también de la flor “que sale de la boca de Cristo”.

Hay entonces una lucha entre el bien y el mal, personificados por Caperucita y el Lobo. Será este quien triunfe, por algo es el “Maese” de la traición. Para proyectar la personalidad del Lobo, Mistral utiliza los adjetivos “traidor”, “engañoso”, que ensalzan, aún más, sus características. Leemos así: “terrible fulgor”, “lobo traidor”, “boca negra” y, para rematar: “El lobo es bestia”. Sin embargo, coincidimos con el planteamiento de Peña (2013): “[Mistral] no cede al gran gusto moralista de la época [...], prefiere la versión final aunque tenga un final trágico”.

El final que ofrece Mistral es diferente al de la versión de los hermanos Grimm, en la que la niña se salva y quien muere es el Lobo, debido a su torpeza. Mistral es contundente, y por ello no edulcora que el bien (cuyo campo icónico, insistimos, es la naturaleza) es vencido por la bestia: el mal. Leamos el final:

Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,  
el cuerpecito trémulo, suave como un vellón;  
y ha molido las carnes y ha molido los huesos,  
y ha exprimido como una cereza el corazón.  
(Mistral, 2014, p. 17)

Es básico detallar por qué Mistral cierra con un verso en el que la vida de Caperucita termina con su corazón, pues este, “en términos bíblicos, es la verdadera persona” (Tello, 2008, p. 57). Es a la persona, emparentada con la madre natura, a la que

asesina el Maese Lobo, quien en esta versión, como vemos, no es castigado por leñador alguno.

## Blanca Nieve en la casa de los enanos

*Blanca Nieve en la casa de los enanos* fue publicado en 1925, en Colombia. Se trata de una versión libre de Mistral basada en el texto de los hermanos Grimm. El cuento está escrito en versos octosílabos, “de métrica clásica”, en palabras de Peña (2014a).

Al inicio, Blanca Nieve anda por el bosque y es atraída por una casa. Es importante detenernos en este punto, pues la razón por la que Blanca Nieve se atreve a entrar a aquella construcción es que la casa parece cobrar vida y es como “una madre que llama” (Mistral, 2014a, p. 4). Se entiende, además, si acudimos al inicio del cuento, que aquella vivienda sea percibida por el personaje no solo como un hogar, sino como un refugio, pues: “De la barranca, la niña / miró la loma cercana; / ya se apretaba la noche / como una negra cuajada”. La noche como metáfora del peligro y de un ambiente que hace vulnerables a los niños halla su contraparte en la luz de aquella casa personificada, pues “pestañea en la sombra”.

Desde el inicio del cuento, en el juego poético también está presente el sueño como el gran símbolo de paz e incluso de evasión de la realidad cotidiana: “Y la paz que hay en los sueños en la casa se derrama” (Mistral, 2014a, p. 8). Es por esta causa que Blanca Nieve cae en un profundo sueño; es decir, la casa funciona como atenuante de lo que después nos enteraremos es su huida de la madrastra.

Los versos empleados se usan mayormente para describir la casa y para comunicar el azoro de los enanos por intuir que alguien ha estado en su casa. La autora utiliza un verso para cada pregunta hecha por los enanos. Algunos de ellos tendrán nombre: Plata, Estaño Azul, Barbazas. Llama la atención que la autora haya escrito ocho preguntas y no siete, pues podría pensarse que cada una corresponde a cada enano. El listado de preguntas confiere gran musicalidad al poema: “— ¿Quién se ha sentado en mi silla? / — ¿Y quién probó de mi vianda? / — ¿Y quién pellizcó mi

pan?” (Mistral, 2014a, p. 27). Al respecto, suscribimos el aserto de Peña (2014a):

La secuencia de las preguntas de los enanos al entrar a la casa recuerda una similar del cuento popular de origen inglés “Ricitos de Oro” cuando la familia de osos entra a la casa y descubre que ha entrado alguien [...] lo que demuestra el conocimiento y la recreación que hace la autora de los cuentos de origen folclórico europeo. Por otro lado, respeta el recurso de las preguntas, tan propio de la narración oral, que confiere ritmo y naturalidad a las escenas.

En esta versión está ausente la atmósfera tenebrosa de persecución. Al contrario, el ambiente es armónico y alegre. De ahí que cuando los enanos descubren a quien llaman “niña”, hacen algazara. Quizá como un exceso de armonía, la felicidad aparece *de facto* en Blanca Nieve cuando ve a los enanos. La niña cuenta porqué ha tenido que huir y los enanos se asumen como sus protectores, cuasi como sus madres. Y Blanca Nieve vuelve al sueño por el arrullo de los enanos.

La descripción del espacio comienza con una paradoja que ambientará muy bien el gran tema del texto: “Hay un comedor pequeño que en cien aromas se exhala” (Mistral, 2014a, p. 27). El tema es la grandeza en bondad y protección de los enanos. Se trata de hiperbolizar los opuestos: “Son pequeños como siete / almendritas claveteadas / y para que ella los vea se empinan como las llamas. / En el regazo le caben; los siete a una vez abraza” (p. 27). Pese a ser pequeños y a que la niña es quien físicamente los acuna, son ellos quienes una vez se enteran de su historia, la protegerán de todos los “monstruos” nocturnos. Los pequeños enuncian su protección con la palabra que se utiliza para los arrullos:

Duerme hasta que cante el gallo  
de cresta más encarnada  
y se cuelguen los murciélagos  
y muja largo una vaca.  
Te espantan los siete enanos  
los monstruos de la montaña;

el lagarto volador,  
la catarina gigante;  
el que se parece al musgo  
y que sube hasta la almohada,  
y la culebra más negra  
que a la media noche baja.  
(Mistral, 2014a, p. 18)

“Duerme” es el verbo en imperativo con el cual los enanos protegerán a Blanca Nieve de los elementos hiperbolizados de la naturaleza: catarina gigante, culebra más negra, etc. Peña (2014a) apunta que, en este final, Mistral denota su conocimiento sobre ciertos nombres que se les dan a los animales en México. “La autora introduce un mexicanismo con lo cual se apropia del europeo y americaniza, mencionando además a un lagarto que conocerá en el trópico, lo que refleja su interés en nuestros animales e insectos americanos” (p. 31).

El trabajo de recreación que aplaudimos, además de la “americanización” del cuento, es que en su reconstrucción se omite la llegada de la madrastra disfrazada de anciana para ofrecerle la manzana a Blanca Nieve. Asimismo, en el relato de Mistral tampoco está el espejo que espeta quién es la más bella. Al final, la niña nunca pierde la vida, sino que cae en el sueño que “los duendes de los metales” propician para que tenga paz.

Este cuento, al contrario de *Caperucita Roja*, presenta mediante el lenguaje poético el equilibrio entre vulnerabilidad y protección. No está de más decirlo, esta será una protección emparentada a lo maternal en términos simbólicos.

## La Bella Durmiente del bosque

*La Bella Durmiente del bosque* fue publicado en 1928, en el diario *El Gráfico* de Colombia. Para Peña, este texto “tiene el tono del relato oral contado al calor del brasero” (Mistral, 2014b). Nosotros creemos que, en realidad, los cuatro cuentos versificados por Mistral son parte del eco de la oralidad. De hecho, lo son como las mismas rondas y las canciones de cuna son *parole vuelta littera*. Se trata de una *littera* pasada por el filtro de la *poiesis*,

lo que hace que estas versiones mistralianas se basen en la prosa para volverse trabajo poético.

La Bella Durmiente es presentada mediante una hipérbole: “De hermosa hace llorar” (Mistral, 2014b). Para reforzar las cualidades de la niña, la poeta utiliza el adjetivo poco frecuente “divinal”. Este calificativo, además, ubica al personaje en un espacio cuasi religioso. Esa quizás es la clave para entender por qué su salvación, una vez que fue maldecida por el “hada vieja y fea”, se da por intermediación de un hada niña llamada Corazón. Como dijimos en el apartado de Caperucita Roja, el Corazón tiene una connotación religiosa en términos simbólicos. Si en las traducciones en prosa del cuento, tanto la maldición como el conjuro se vuelven un duelo de palabras y poder, tal duelo es mucho más visible en el tratamiento poético de Mistral. Leamos las palabras del hada vieja y fea:

Me olvidasteis como al Mal,  
pero vine aquí a traeros  
la genciana del pesar.  
La princesa tendrá todo:  
cielos, naves tierra y mar,  
pero un día entre sus manos  
con un huso jugará.  
Y la dueña de la Tierra  
con el huso más banal  
en el brazo de jazmines  
se dará el golpe mortal.  
(Mistral, 2014b, p. 8)

Es tal el poder letal de la palabra “mal” que, debido a una construcción fantástica, lo sucedido después de la maldición es visto por un nosotros. El sujeto lírico se pluraliza: “Las macetas sin un viento / todos vimos deshojar; / los manteles se rasgaron y se puso negro el pan” (Mistral, 2014b, p. 10). Sin embargo, ante tal desolación aparece el personaje que bien podemos pensar es la heroína de la historia: una niña. Leamos:



Pero un hada que era niña  
levantó su fina voz;  
era un hada pequeñita  
se llamaba Corazón.  
-Hada fea, turba fiestas,  
rompedora de canción,  
nos quebraste la alegría  
y yo quiebro tu traición.  
La princesa será herida,  
mas, por gracia del Señor,  
va a dormirse por cien años,  
hasta la hora del amor.  
(Mistral, 2014b, p. 12)

En este fragmento se da un duelo entre el bien y el mal. El bien forma parte de la tradición religiosa cristiana, por ello se entiende que Corazón sea solo una intermediaria del “Señor”. El mal es presentado, así mismo, como una traición al bien y a la armonía. El sueño, en este caso, se acomoda perfectamente al campo icónico de Mistral en el que es altamente recurrente. El sueño es una muerte temporal. Tanto paisaje como personajes quedarán atrapados en esa muerte que tiene por cementerio un bosque. Como las historias antiguas, “la princesa se hace cuento”, nos dice la poeta. Se trata entonces de una historia dentro de otra. Es por este gran recurso metatextual que personajes de otros cuentos pueden ser parte del relato. De esta manera, vemos, no sin sorpresa, cómo Caperucita pasa por el bosque de la Bella Durmiente: “A aquel bosque negro, negro, / hombre ni ave penetró: / lo esquivó Caperucita / santiguándose de horror” (Mistral, 2014, p. 22).

Llega en esta versión el momento en que el príncipe salvador arriba al bosque. Tiene que enfrentar varios obstáculos; no obstante, es nuevamente la misma naturaleza la que se presenta como un elemento cuasi personificado: “Y entra el príncipe en la selva / que se abre maternal [...]” (Mistral, 2014b). Nuevamente la madre naturaleza actúa para que los designios del Señor se lleven a cabo. La acción de despertar se retarda, los versos son descriptivos y como en otros poemas aparece la rosa como emblema de vida.

De la llegada del amor deriva otro sueño, aquel emparentado con la maravilla, con lo increíble. La fiesta surge, “es como una eternidad”. Nuevamente el amor y el bien, gracias a Corazón, ganaron la batalla en esta fantástica historia de muerte y renacimiento.

## La Cenicienta

*La Cenicienta* fue publicado en el suplemento Lecturas Dominicales del diario *El Tiempo* de Bogotá, el 26 de diciembre de 1926 (Peña, 2014b, p. 31). Este cuento, cuya versión original se atribuye a los hermanos Grimm, toma un viraje particular en la versión de Mistral: la elipsis, pues la autora no habla de la muerte de la madre de la protagonista ni de que el padre vuelva a casarse, como en el cuento original. Mistral inicia con una anáfora para presentarnos el ambiente de maltrato y explotación de nuestro personaje: “Cenicienta, Cenicienta / pegada al fogón se pasa / y el hollín la va cubriendo / como penitente saya” (p. 4).

Las hermanastras y la madrastra entran en escena, una vez que la autora nos presenta la situación de Cenicienta, a la que con un ingenioso juego de palabras también llama “Encenizada”. Las hermanas tienen voz y esto sirve para saber cómo maltratan a Cenicienta. La historia principal gira en torno a una fiesta que celebra un príncipe. La trama “original” se sostiene cuando a Cenicienta no le es permitido ir al festejo. La creatividad poética de Mistral se hace patente cuando, una vez que las hermanastras han partido, Cenicienta llora en medio de la noche, y de nuevo el corazón como ícono aparece: “¡Ay, qué callada la noche para oírse el corazón!”. Noche y corazón derivan en el llanto del personaje, pero la desolación se rompe fantásticamente cuando aparece un hada llamada Esplendor. Es en este sentido que no debemos obliterar que Mistral da nombres a las hadas, que además tienen que ver con la parte vital. En este caso, Esplendor significa “lustre y nobleza”. Para llevar a cabo la preparación y transformación de la Encenizada, el hada le pide que le abra su corazón, lo que significa abrirse a la vida y mostrar los sentimientos. Mistral no olvida agradecer a Dios que nuestro personaje tenga un hada. ¿Las hadas acaso son un prodigio de Dios en el discurso mistraliano? Leamos:

Pero Cenicienta tiene  
 (¡ay! ¡Bendito sea Dios!)  
 Hada que fue su madrina y que se llama Esplendor.  
 Cuando los criados duermen  
 Con silencio de ilusión,  
 va abriendo puertas y puertas  
 y llegando hasta el fogón.  
 —¡Ah! mi Cenicienta —dícele—,  
 Ábreme tu corazón.  
 ¿No quieres ir a la fiesta?  
 ¿Lloras por eso mi amor?  
 Dícele la pobrecilla:  
 —Soy la hija del Tizón  
 y la ceniza me cubre hasta el mismo corazón.  
 (Mistral, pp. 12-13)

La transformación de Cenicienta en una bella mujer equivale al nacimiento: “Mi ahijada Cenicienta / ¡acabaste de nacer!”. En el final, entenderemos este nacimiento, ya que María Cenicienta, como es nombrada al final, es la encarnación de la orfandad “terrestre”. El hada madrina fungió como la intermediaria del padre celestial. Una vez que el rey renueva el convite, quien ahora llega para ayudar a la Encenizada es “Resplendor” (ya no Esplendor); llega para “empezar a hermosearla”. Cuando Cenicienta está nuevamente en el palacio y baila con el príncipe, se introduce, como las protagonistas de los otros cuentos, a un sueño, y en este caso la presencia divina se hace nuevamente presente al comparar la perfección del sueño con Dios.

Cenicienta tiene miedo  
 de oírse la propia voz,  
 porque está viviendo un sueño  
 tan perfecto como Dios.  
 (Mistral, p. 25)

Más adelante en el cuento se mantiene la anécdota de la búsqueda de las mujeres pobladoras para saber a quién corresponde la zapatilla encantada. Se usa una hipérbole para mencionar cuán pequeño era el zapato. “El zapato más menudo

/ que la ampolla de la sal” (Mistral, p. 27). La zapatilla, como se sabe, pertenece a Cenicienta, a quien desposa el príncipe. En la versión de Mistral se omite el final en el que de una u otra manera se ve la desgracia en la que caen las hermanastras. Por ejemplo, la editorial Anaya, de acuerdo con la versión de los hermanos Grimm (2001, p. 147), dice que las hermanastras quedaron ciegas por malas y falsas.

Para finalizar, nos parece importante que el lector tenga en cuenta que estos cuentos versificados de Mistral no fueron publicados como libros, por ejemplo, en Colombia aparecieron en periódicos, como hemos mencionado. Este hecho nos lleva a preguntarnos: ¿cuál fue el alcance de la difusión de estos textos? ¿Las escuelas colombianas dieron a conocer entre los estudiantes las versiones mistralianas? ¿Qué estudiosos de la obra de la chilena habrán considerado estos cuentos versificados como parte del *corpus* de la obra de Mistral? Estas son preguntas que pueden volverse ejes de otra investigación. Lo cierto es que las adaptaciones no se reducen a transformar simplemente la prosa en verso, sino en la labor de renovación que representó versificar las prosas con las que tradicionalmente se daban a conocer lo que se creyó era el canon de la literatura infantil.

Si recurrimos a los términos de Martí con respecto a la traducción, podemos decir que Mistral “transpensó” e “impensó” los cuentos originales. Ella no “pasó” los relatos del francés o del alemán al español, lo que hizo fue impensar, penetrar en la diégesis para que esta no se perdiera, pues quien lea los cuentos versificados de Mistral reconocerá los cuentos originales, pero se encontrará también con elementos propios de la *poiesis* de la autora, el lector hallará aquello por lo que tanto bregó la poeta: la donosura del idioma español. ○

## Referencias

- Bettelheim, B. (2005). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica. Biblioteca de Bolsillo.
- Grimm, J. y Grimm, W. (2001). *La Cenicienta*. En *Los mejores cuentos de nuestros días* (ilustraciones de Enrique Flores). Anaya.

- Mistral, G. (2014). *Caperucita Roja*. Amanuta.
- Mistral, G. (2014a). *Blanca Nieve en la casa de los enanos*. Amanuta.
- Mistral, G. (2014b). *La Bella Durmiente del bosque*. Amanuta.
- Peña, M. (2013). Cuentos infantiles clásicos en versiones poéticas de Gabriela Mistral: una lectura interpretativa. Cuatrogatos. <https://bit.ly/3gaXPeg>
- Peña, M. (2014a). *Blanca Nieve en la casa de los enanos una versión original*. En: G. Mistral, *Blanca Nieve en la casa de los enanos*. Amanuta.
- Peña, M. (2014b). *La Cenicienta: un personaje mistraliano*. En G. Mistral, *La Cenicienta* (ilustraciones de Bernardita Ojeda. Comentario crítico de Manuel Peña Muñoz). Amanuta.
- Tello, N. (comp.). (2008). *Diccionario de símbolos*. Kir.