

Luri Lotman in memoriam / Silvia N. Barei... [et al.]; edición literaria a cargo de Silvia N. Barei. - 1a ed. - Córdoba : Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba, 2014.
184 p. : 21x14 cm.

ISBN 978-987-1742-60-8

1. Ensayo. 2. Lingüística. I. Barei, Silvia N. II. Barei, Silvia N., ed. lit.
CDD 410

La publicación de este libro ha sido posible gracias al apoyo de la Secretaría de Ciencia y Técnica (Secyt) y de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.

© De los autores, 2014

ISBN: 978-987-1742-60-8

Impreso en Argentina
Printed in Argentina
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Luri Lotman

in memoriam

Silvia N. Barei
Editora
Ariel Gómez Ponce
Cuidado de edición



Iuri Lotman in memoriam

para Lotman, restaura el recuerdo y genera nuevos sentidos, Belgrano, la película se convierte en otro dispositivo pensante que ejerce una función activa en el complejo mecanismo de la cultura.

Bibliografía

- APREA, Gustavo (2012) *Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado*. III Congreso Internacional de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual.
- ARÁN, Pampa y BAREI, Silvia (2002) *Texto/Memoria/Cultura el pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, El Espejo Editorial.
- BAREI, Silvia N (2008) «Pensar la cultura, perspectivas retóricas» en *Pensar la cultura I, Perspectivas retóricas*. Grupo de Estudios de Retórica. Facultad de Lenguas, UNC. Córdoba, Ferreyra Editor.
- LOTMAN, Iuri (1994) «El texto y la estructura del auditorio». Trad. Desiderio Navarro en *Revista Criterios*, La Habana n°31, enero-junio, pp229-236.
- LOTMAN, Iuri (1996) *La semiósfera I*. Valencia, Frónesis Cátedra.
- LOTMAN, Iuri (1998) *La semiósfera II*. Valencia, Frónesis Cátedra.
- VILLA, María J. (2008) «Metáforas del horror: texto artístico y dicción» en *Pensar la cultura II, Metáforas de la memoria*. Grupo de Estudios de Retórica. Facultad de Lenguas, UNC. Córdoba, Ferreyra Editor.

EL DIÁLOGO ENTRE MITO Y LITERATURA EN GABRIELA MISTRAL¹

Marta Cecilia Grana
Universidad de Verona
cecilia.grana@univr.it

1. Introducción

Lotman, en su *No-memorias*, un diario en el que narra su experiencia en el ejército ruso contra el invasor alemán, dice: «Il serpente cambia pelle. E' Pesatra espressione simbolica del progresso scientifico. Per restare fedeli a se stessi, il processo di sviluppo culturale deve al momento giusto mutare bruscamente. La vecchia pelle stramaí stretta e frena la crescita, anziché favorirla.» (Lotman, 2001: 86) Como vemos, Lotman considera que el proceso semiótico se desarrolla en forma gradual pero también en forma fracturada, explosiva. Y ve la realidad semiótica caracterizada por un poliglotismo cultural: una gran cantidad de lenguas que funcionan paralelamente; una enorme cantidad de textos que se repiten unos a otros y que van dando a la cultura real las características de una extraordinaria excepción. Respecto de la pluralidad de códigos, el semiólogo de Tartu dice que hay que considerar dos niveles de objetividad: el que se relaciona con el mundo de los lenguajes y el que lo hace con el mundo que se encuentra fuera de los límites del mismo.

En este trabajo me interesa observar este último aspecto en algunas poesías de Gabriela Mistral y ver cómo ella, en un sistema

¹ Este trabajo está vinculado con el proyecto de investigación «La poesía actual en el espacio público, intervención, transigencia y performatividad» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno Español (FFI2012-33589)

de modelización secundaria, pone en funcionamiento el principio lotmaniano de incompatibilidad y no traducibilidad: por ejemplo, dentro del código de la modernidad, la poetisa es, primero, receptora de una serie de sagas helénicas heroico-familiares que en la antigüedad fueron transportadas de una esfera mítica y oral a la literatura, gracias a los grandes trágicos de la época clásica y sucesivamente, volvieron a ser contadas, cantadas o dramatizadas por diversos autores de la literatura universal. En un segundo momento, Mistral se vuelve emisora de poemas que incorporarán a Antígona, Electra, Casandra y Clitemnestra; y lo hace no sólo utilizando un código diverso de aquél con el cual se introdujeron por primera vez esas figuras en la literatura, sino recurriendo asimismo a textos prece-dentes (sea el de los trágicos griegos, sean sus propios textos —concretamente los que hablan de su madre en Tala). Como emisora, Mistral se relacionará, asimismo, con el mundo que está fuera de los límites del lenguaje, con el mundo de la naturaleza y, sobre todo, con el mundo de los sentimientos y las emociones, para incorporarlos en su representación artística.

El trabajo de Lotman se funda sobre lo que él define con ciencia «no mitológica», y en ella el objeto de la descripción ha sido traducido en otra lengua, una lengua de segundo nivel, la de las categorías abstractas: «el mundo», ejemplifica Lotman en este caso, «es materia» (Lotman-Uspenski, 1975: 83-86). De esta frase se deduce que la conciencia lógica, racional o «no mitológica» es polilingüística y se funda sobre el concepto de traducción o interpretación de una lengua a otra.

En cambio, fue también objeto de estudio del semiólogo de Tartu la «conciencia mitológica», aquella que caracterizó un primer estadio de la humanidad y de la que tendremos en consideración aquí, visto el tema y las protagonistas griegas de algunas poesías de Mistral. En su artículo «Mito, nombre y cultura» Iuri Lotman y Boris Uspenski se detienen en el concepto del mito y en la lengua que la «conciencia mitológica» desarrolla. Ambos aclaran que la descripción mitológica es, por principio, monolingüística, porque los objetos son descritos por medio de los elementos de ese mismo

mundo y son contruidos del mismo modo. En la lengua mitológica no existe la metáfora porque el mundo no es representado «como» o por traslación hacia otra cosa, sino que es eso mismo que se dice que es; en pocas palabras las metáforas se vuelven una cosa literal. Para comprender una descripción mitológica y comprender e identificar los objetos que la pueblo hace falta entender el proceso por el cual los mismos han sido transformados y esto no siempre es simple porque en ese mundo no existen jerarquías: los objetos son únicos y tienden a la Unidad. De allí que en ese tipo de conciencia tenga tanta importancia el proceso de nominación, porque el nombre propio menciona solo eso que nombra y nada más, en una suerte de tautología. Y si aparecen nombres propios diversos, no significa que se ha producido una multiplicación de rasgos distintos porque cada sustantivo propio continúa aplicándose exclusivamente al objeto al cual nombra. También el espacio, en la conciencia mitológica tiene características definidas: se representa como un mosaico de topónimos —nombres propios que lo van enmarcando. De hecho, las categorías espacio-temporales entre un topónimo y otro se reducen, se dilatan e incluso desaparecen, si no fuera por los nombres propios que actúan como límite. Además, los objetos o las personas, al cambiar de lugar, pueden llegar a transformarse en otros y modificar su nuevo entorno. Así el héroe es aquél que sale del espacio cerrado y nominado y se adentra en lo desconocido, sobrevive e incluso transforma lo ignoto en familiar, al bautizarlo (Lotman-Uspenski, 1975: 85-109).

Hay que recordar, además, que la intraducibilidad de los nombres propios es paralela a la intraducibilidad de la conciencia mitológica, por eso, en la modernidad es prácticamente imposible hallarla; podemos encontrar resabios de la misma en los rasgos isomorfos de la lengua, por ejemplo, que recuerdan que la palabra «era» la cosa, como sucede con las onomatopéyas; o bien ver que el principio analógico que sostiene el pensamiento primitivo se conserva hoy en la magia o en formas místicas como la homeopatía. Pero no obstante esta «intraducibilidad», la historia de la humanidad es un ininterrumpido intento por traducir el mito a la conciencia no mi-

rológica: en ámbito artístico lo es la técnica del realismo mágico o las versiones actuales de textos mitológicos.

Y este intento se advierte en las poesías de Gabriela Mistral basadas en episodios de sagas heroico-familiares que, de tan antiguas, hunden sus raíces en el mito y se detienen en figuras arquétipicas, ya «traducidas» a la cultura occidental por diversos autores; y que lo seguirían siendo. Pero estas figuras no pueden ser aisladas de la totalidad de la obra de la poeta y acaban por volverse máscaras de otras máscaras poéticas de la chilena y, a su vez, máscaras del individuo Lucía Godoy.

Recuerdo que las figuras femeninas de las sagas épicas se presentan tardíamente en la obra de Mistral: dos («Electra» y «Antígona» aparecen en *Lagar II* (1991)³ y otras dos («Clitemnestra» y «Cassandra»), también póstumamente y de las que no se tiene la certeza de que hayan sido terminadas, no fueron integradas en un volumen. De todas estas poesías existen diversas versiones y no se sabe cuál es la definitiva porque Mistral trabajaba obsesivamente sus textos.⁴

² Ginor Rojo observa que estos textos, al ser vistos desde el ángulo de las preferencias intertextuales de Mistral, «confirman conexiones inexploradas hasta ahora entre la poesía de Mistral y el programa objetivista de la poesía contemporánea en lengua inglesa —para lo cual estoy pensando en aquellas obras con correlato clásico o meramente exótico que producen Pound y sus secuaces—» (Rojo, 1997: 406).

³ El primer *Lagar* es un volumen publicado en Chile en 1954 que se fue elaborando desde finales de la década del 30 (de hecho varias de las poesías de «Locas mujeres» fueron publicadas entre 1941 y 1942 en el diario «La Nación» de Buenos Aires).

⁴ Hay muchas variantes de esas poesías heroico familiares en diversas publicaciones. Aunque *Lagar II* iba a ser publicado por Aguilar, en Madrid, junto con otros volúmenes de la Mistral, esa publicación nunca se concretó. En 1991 Pedro Pablo Zegers, con la intención de publicar una edición de *Lagar II*, a partir de la copia del dactiloscrito con anotaciones de Mistral y Doris Dana que el gobierno de Chile compró a la heredera de Dana, intervino en lugares diversos del mismo estableciendo una propia puntuación y separando versos y estrofas en modo personal. Por su parte, Gastón von dem Bussche que había trabajado junto con Dana para organizar los papeles de Mistral, consideraba que *Lagar I* y *Lagar II* eran una sola cosa. Con una visión menos absolutista, Ginor Rojo pensó que *Lagar II* estaba constituido por poemas tardíos del mismo grupo temático, mientras que Vargas Saavedra pensó que los textos del que hoy es *Lagar II* habían sido descartados.

2. Las poesías de mujeres griegas: entre mito y arquetipo

Sabemos que durante el periodo de su trabajo consular italiano (1950-1953) Gabriela Mistral desarrolla un interés particular por la cultura clásica: lee a Esquilo⁵ y visita algunos lugares arqueológicos, como la gruta de la sibila de Cuma en Nápoles. Sin embargo, este interés no nace de la situación contingente de vivir en Italia y de conocer la zona de la Magna Grecia italiana, porque ya en 1939 la poeta escribía a Victoria Ocampo «Creo en Cassandra [sic], creo en Electra y en la preciosa Antígona»; «para mí están más vivas que la Coop. Int. y su surtido de viejos» (Mistral-Ocampo, 2007: 108). Además, las cuatro mujeres griegas señaladas por la desgracia, la fuerza y la venganza que inspiran sus poemas, entran perfectamente dentro de la serie de «locas mujeres» de *Lagar I* y *Lagar II*, aunque «Clitemnestra» y «Cassandra» no hayan sido recogidos en ninguno de ellos.

Lotman y su mujer Zara Minns, en sus reflexiones sobre literatura y mitología recuerdan que el mito es un estadio de la conciencia que precede a la escritura (Lotman, 1985: 202). Por lo tanto, desde un punto de vista evolutivo, la conciencia mitológica es algo que en una cultura escrituraria se recupera solo como recuerdo. Afrontando este asunto desde un punto de vista tipológico podemos observar que la especificidad de los fenómenos de la conciencia mitológica pueden manifestarse en el ámbito de la cultura lógica. Si por un lado sabemos que literatura y mitología no existen en la misma unidad temporal, desde un punto de vista tipológico podemos verlas como dos formaciones complementarias: cada una de ellas presupone desde tiempo inmemorial la presencia de la otra, y la una adquiere plena conciencia de su especificidad sólo en el contraste con la otra (Lotman, 1985: 203). Por una parte, Gabriela

dos por la escritora. Esta información aparece detallada en la edición de «Locas mujeres» de Gabriela Mistral (Mistral, 2009: 149-153), pero también en parte, en Rojo, 1997, cap. IX.

⁵ La copia de la *Orestíada* subrayada y anotada por Mistral se halla actualmente en la colección Mistral de la Barnard College Library.

Mistral escribe textos que sólo podemos leer decodificando en ellos varias lenguas; por otra, su intención pareciera ser la de establecer, con el uso de metros cortos con un ritmo popular casi folklórico,⁶ un diálogo con la conciencia mitológica; diálogo que se refuerza con su imaginario bíblico, con su creencia en el más allá de la muerte y en la reencarnación—que le hacen percibir en una sola unidad el morir y el nacer—, con su fuerte ligazón con la naturaleza y su animismo afirmado por la adhesión a la Teosofía.⁷

⁶ Recordemos que el folclore es un elemento que tiene una importancia particular en el momento de pasaje de la conciencia mítica a la no mítica: la poesía popular dicen Lotman-Mins, 1985: 201— tiende hacia el mundo mítico; sin embargo, como fenómeno artístico se acerca a la literatura. Esa doble naturaleza hace del folclore un intermediario cultural.

⁷ El tema de lo sacro y de la religión estaba muy presente en Mistral, pero no ha sido muy estudiado a no ser por los capítulos que Ginor Rojo dedica a este asunto (Rojo, 1997: cap. V). En una carta a Victoria Ocampo, Gabriela dice: «yo yéndome, no sé si subiendo o bajando, hacia mi lote irremediable de la fe ardiendo. Una fe (. . .) bastante herética aún para no ser exigente de dogmas, ugridora de nadie, pero *una fe obsesional* que me cubre y me rebosa los días.» (Mistral-Ocampo, 2007: 64). En otra declaración en la que habla de *Tala* explicita otros aspectos: «la primera parte lleva el epígrafe de MUERTE DE MI MADRE, son poemas de una fuerte crisis religiosa, de la que ya he salido, pero no salgo como entré, naturalmente, siempre pasa lo mismo. Se me murió mi madre y todo danzó entorno y en mucho tiempo mi mundo fue un derrumbe casi de oír, y en el que nada quedó sin cuarteadura. Hice cuanto pude, y créame que más de lo que se puede, por quedarme católica . . . Pero no me salvó con su cielo de *Kindergarten* y su infierno de verdad, y su purgatorio gemelo y no pariente del infierno. *A mí no me importa donde yo voy sino donde estaba ella* . . . Yo fui de los veinte a los treinta años budista, a escondidas de las gentes . . . Nunca dejó de obrar sobre mí, sin embargo, la fascinación de Jesucristo, y ambas cosas, cristianismo y budismo, se me acomodaron en el alma y la vida. Tal vez haya que decir para aclarar algo de este absurdo que del cristianismo tomé a la ética, casi la política para la vida, del otro la metafísica y *la práctica devocional*.» Luego del pasaje por México donde había conocido a Palma Guillén que la indujo a hacerse hermana tercera de San Francisco, la vemos viviendo la religión con novenas y libros de rezos llenos de morbosidad punitiva, formas de religión de las que buscará desprenderse luego de la muerte de su madre: «No pude colocar a mi madre en ningún lugar de esos sin volverme loca y condenarme con ella. Fui eliminando horrores, fui tirando y tirando un buen día no tuve nada. Es imposible que yo viva aca y me puse a buscar sustitución a la fe. Solita me volví, . . . el budismo a la mano y a las entrañas. Me

Y este diálogo se consolida al dejar de pensar los poemas con mujeres griegas como un apelar a un metalenguaje, concretamente el de las categorías abstractas, e imaginarlos, en cambio, como más caras de un individuo y de una serie de sentimientos concretos. Así, de inmediato se advierte que las protagonistas de los poemas están hechas de la misma pasta que la creadora, como si ésta, en una suerte de isomorfismo, nos dijera: «Yo soy Electra» o Clitemnestra, o Casandra; como si la misma persona Mistral o Lucila Godoy se viese subsumida en una conciencia mitológica en la que no hacen falta interpretaciones o traducciones: tan solo basta saber que los elementos que conforman ese mundo se identifican a través de un rasgo común y, en consecuencia, se vuelven solo Uno. Y además, las protagonistas de los poemas encarnan aspectos de cada uno de nosotros; se convierten en arquetipos porque estamos hablando de lo mismo y con la misma lengua: aquélla de las emociones, en la que el dolor y el *pathos* son predominantes para que el fragmento narrado de una cosmogonía se vuelva vivo en la conciencia de los lectores o espectadores (Lotman, 1993: 185). Todas las mujeres griegas, excepto Antígona, apuntan a una sección de una sola saga (la de los Pelópidas) y cada una (Electra, Casandra, Clitemnestra) la cuenta desde su punto de vista. Esto refuerza la idea de que Mistral intenta incorporar en sus textos aquella conciencia mítica en la que no había una cadena de hechos, sino que éstos se iban presentando en sus variantes cíclicas como si fueran, como señalaron Zara Mins y Luri Lotman, las hojas de un repollo.⁸ Una idea que tiende a reforzar la publicación póstuma de versiones diversas de, por ejemplo, «Electra en la niebla»; textos que no sabemos por cual razón Doris Dana

salvó, yo creo que me han salvado, porque me quedé viva . . .» (Ambas citas en «Prólogo» de Morales Benítez, Mistral, 2002: 42). En efecto, Mistral recurre a diversas lenguas religiosas: ella enfrenta, compara y hace convivir el cristianismo con la filosofía teosófica y con las prácticas budistas.

⁸ Como señalan Lotman y Mins: «ogni foglia ripete con note variante tutte le altre e un eterna ripetizione dello stesso nucleo profondo di intreccio si sviluppa in un intero aperto all'accrescimento. Il principio di isomorfismo riduce tutti i possibili intrecci ad un solo intreccio, che resta invariante per tutte le possibili narrative del mito e per tutti gli episodi di ognuno di essi.» (Lotman, 1985: 205).

entregó personalmente con variantes a revistas distintas pero que ponen al crítico frente a un problema de autoría —un problema forzado por las intervenciones de Pedro Pablo Zegers en los poemas de Mistral.

En estos poemas, aunque parezca que las referencias espaciales indicadas con nombres propios —el Ágora y la fuente Dircea en «Antígona»; o la tierra de Hélade Atica y el mar Egeo en «Electra en la niebla» y, finalmente, Ilión, Atenas y el Hélade en «Casandra»— limitan el espacio al que se refieren —como sucedía en la conciencia mitológica—, aquí apuntan tan sólo a un lugar culturalmente originario donde la pasión y el sufrimiento están como sublimados.

No obstante que Mistral aconsejase a Rafael Vázquez de evitarse en sus textos la intromisión de una gesta extranjera,⁹ ella recurre al mundo helénico y trata de mantenerlo en su condición arqueológica. Además, en poesías fuera del ciclo de mujeres griegas, para hablar de la tierra, utiliza regularmente el nombre «Gea» y rara vez la denomina como «Pachamama». Y en otras poesías no ligadas a un determinado contexto histórico o épico, como «La fugitiva» o «Una mujer» (*Lagar*), la escritora reemplaza voluntariamente un tipo de flora chilena (el pino de carrasco, por ejemplo) con otra mediterránea, e incluso bíblica (el cedro del Líbano, el pino de alepo) (Rojo, 1997: 402). Un reemplazo, pienso, con el que subraya la condición de referencia cultural originaria en el paisaje de esos poemas.

⁹ «Cierto es que el viento es mitología pura, como las nubes, parto permanentemente fábulas, y me acuerdo de que entre mitologías, la germánica, por ser más bábara que la grecorromana nos conviene mejor a los americanos. Así y todo, Vázquez, hombre andino, no debe escuchar en el viento solamente al Holandés Errante, al Nibelungo y a las walkirias; no debe... las imágenes de la gesta extranjera pueden entrometérsele y deslizarse mientras escucha al revoltoso; pero él no puede olvidar que lo que oye es un viento cordillerano o no del Magdalena: en el que pasar Bocha y aún Quezacóatl (que según cuentan traspasó Centramérica), un viento que anaña sobre algarrobales o platanales, pero no sobre la selva indígena) y los castillos calvos del Rhin. Podemos olvidarnos de muchas cosas, . . . hasta a veces de nuestra historia —muy corta, la nuestra—; pero de nuestra geografía soberana, eso no...». La cita de Mistral está en «Prólogo» de Orto Morales Benítez (Mistral, 2002:144).

Esto sugiere que en ella hay una voluntad que se mueve dualmente; y observamos que esa voluntad fundamenta la totalidad de su lengua poética y se evidencia, además, en el intento de hacer dialogar la conciencia mitológica con la conciencia lógica.

En los poemas con mujeres griegas, aunque aparezcan topónimos o nombres propios, el escenario es fundamentalmente rural y salvaje y está caracterizado por la abstracción; en última instancia es un paisaje que puede ser tanto chileno como griego o palestino y es la ambigua consecuencia de la falta, hoy, de ese «pilar cósmico» que unía el cielo y la tierra en las culturas primitivas, y del querer recuperarlo en un espacio *sub specie aeternitatis*.¹⁰

Un indicio de esto lo encontramos en que en Mistral el concepto de lo privado o de la intimidad no aparece representado con un espacio simbólico y cerrado como el de la casa y, en cambio, está ligado a un espacio abierto como el de la naturaleza y la cultura del valle de Elqui —que en *Tala* se expande a otros lugares de América Latina, como se lee en la poesía «Cosas»; pero esa falta de una creación espacial ligada a lo propio la resume mucho más agudamente el poema «Pais de la ausencia», allí país sin tiempo, sin nombres ni nombre, marcado por la pérdida:

No echa granada,
no cría jazmín,
y no tiene cielos
ni mares de añil.
Nombre suyo, nombre,
nunca se lo oí,
y en país sin nombre
me voy a morir. (Mistral, 2005: 175)

Por compensación, junto a las melancólicas representaciones de carencia espacial en la representación de lo privado o que se abstraen en un paisaje culturalmente originario, algunos sujetos poéticos de Mistral hablan de un lugar en el que principio y fin no tienen im-

¹⁰ Véase al respecto, Elade, 1981.

portancia para representar una identidad alejada de conflictos y resonancias —sobre todo a partir de 1929, año de la muerte de su madre y más aún luego de 1943 cuando se suicida el sobrino-hijo Yin-Yin con el telón de fondo de la Segunda Guerra Mundial. De allí que en la poesía mistraliana aparezcan hablantes que desean dejar «el sobrehaz de la Tierra» (Véase «Puerras» en Mistral, 2005: 386) o se concretizan en un fantasma que vaga por un país concreto en *Poema de Chile* y que refleja, simétricamente, el yo vivo que anuncia su muerte en un país sin nombre ni identidad en «País de la ausencia».

3. Un juego pendular.

La elección de las protagonistas griegas pudo haber nacido en Mistral de un impulso que, sostenido por el principio de Unidad de la conciencia mitológica, vuelca e identifica en esas máscaras el desarraigo, la culpa, el remordimiento, el enfrentamiento. Sin embargo, esas máscaras, por su proyección alegórica (Electra, por ejemplo, es la Venganza; Antígona la Caridad) o por su carácter de abstracción psicológica (esto verá Freud en las tragedias de Esquilo y Sófocles), apuntan a una metadescripción y poco tienen que ver con la conciencia mítica porque reenvían a la lengua de las construcciones abstractas, aquellas *sub specie aeternitatis*, de valor universal, que ha proveído de un metalenguaje al arte, al psicoanálisis y a la antropología. En última instancia, los textos con personajes arquetípicos deben ser leídos como polilingüísticos y no mitológicos porque, aunque proveen una descripción de la vida, la traducen a un metalenguaje que habla de un mundo sujeto a fuerzas que están más allá de la voluntad de los hombres, sujeto a los Dioses, el Hado, el Azar. El hombre, bajo la influencia de fuerzas superiores que lo ciegan al punto de hacerle cometer acciones que en condiciones normales él mismo condenaría es, al mismo tiempo culpable, pero también víctima de un destino desventurado.

Eurípides, según Alfonso Reyes, reduce, en cambio, «la violencia de las grandes pasiones legendarias a la medida de los desordenes privados y de la inconducta vulgar» (Reyes, 1996: 41), por lo tanto permanece dentro de nuestra propia realidad: recordemos que Yourcenar se inspiró para su *Electra o la caída de las máscaras* (1944) más en Eurípides que en los otros autores trágicos, porque en él vio más rencor que sed de justicia y porque escribe consciente de que la esfera humana se ha separado en manera irreversible de lo sacro: una concreta visión humana cuyo eco la escritora franco-belga sentía en la Europa de las dos guerras mundiales, «llena de plagas purulentas, de odio, de deseo de venganza, de rencor» (Canciano-Vito, 2004: 43. Trad. mía); una sensación que Mistral no sólo comparte por esa misma época, sino también luego de que termina la Segunda Guerra.

Sin embargo, en las poesías con mujeres griegas algo del impulso original que dio origen a la conciencia mitológica permanece: al hablar de un mundo asediado por el Caos que genera la noche en donde Gea, gracias al empuje vital de Eros, inicia la genealogía de las sagas helénicas, cada escritor busca interpretarlo, y en esa búsqueda transforma aquellos elementos abstractos *sub specie aeternitatis* en otros cotidianos, para que podamos reconocernos. Si bien Mistral —quizás para diferenciarse de la tendencia literaria de adaptación a la contemporaneidad de las, por ejemplo, Electras modernizadas de O'Neill, Girardoux o Sartre— deja a sus protagonistas en su lugar y su tiempo originarios, les da, en cambio, su propia voz al identificarse fuertemente con el destino que las aqueja—como ha notado Sergio Andrés Sandoval, uno de los pocos críticos que se han ocupado de estos poemas. Porque la poeta no configura a sus personajes a partir de la narración, la acción o la representación, sino haciendo uso del monólogo dramático. (Sandoval, 2012: 4). Y la identificación se da, además, porque la historia que los personajes femeninos trágicos cuentan es, por lo general, la de un desarraigo, un acoso, una transgresión o un crimen y una cuestión de género en disputa.

4. El género en disputa.

Por los hechos que las implican, las protagonistas trágicas han tenido que adoptar identidades diversas o han sido reconocidas por un género diverso del propio. Judith Butler, por ejemplo, que leyó la *Antígona* de Sófocles alejándose de las reflexiones hechas por Hegel y Lacan e, incluso de las de Irigaray, ve que el personaje al oponerse a la ley patriarcal de Creonte, lo hace con un *hybris* típicamente masculino y es reconocida en algunas circunstancias como un hombre (Butler, 2003): Edipo por su fidelidad le dice que es como un hombre, y como tal la ve un soldado al vislumbrarla cerca de la tumba de Polinice. Y Electra, de ser una figura apenas vislumbrada en las tragedias de Esquilo, se va constituyendo en Sófocles y Eurípides en un personaje de poder que domina a Orestes, su hermano. No es casual, por lo tanto, que Marguerite Yourcenar vea a Antígona y Electra como dos vírgenes de corazón intransigente que conlleven una marca viril (Canciano-Vitro, 2004: 43).

En relación con la cuestión de género hay que agregar, además, que estas mujeres trágicas son también «delirantes», pues se salen o han sido expulsadas de la senda trazada; de allí que los poemas mistralianos con mujeres griegas puedan ser considerados parte de la serie de «locas mujeres» que Mistral había creado en *Lagar*, personajes que, como ha señalado Ginor Rojo, eran «'locas' no por ser locas, sino por ser 'otras'» (Rojo 1997: 347). Hay un *fil rouge* entre la «otredad» de una Antígona o una Electra (que aparecen en *Lagar II*), de una Casandra o una Clitemnestra y la serie de «locas mujeres» del resto de la obra mistraliana, en las que se advierte un estado de semiconciencia y, como señala M. I. Zaldívar, «una dualidad más bien dialéctica marcada por el desgarramiento y la fragmentación» (Zaldívar, 2006: 172).

Ellas son personajes femeninos «extremos», acosados por un desasosiego en los que se sublima—según Olga Grandón—«una femineidad perturbadora», «una identidad transgresora y tránfuga» (Grandón Lagunas, 2005: 52). Figuras que, en última instancia, contribuyen a autogenerar una identidad completamente diversa de

la persona «pública» Gabriela Mistral la cual, por su capacidad de elección y por su excepcionalidad que la conduce a ser el primer Premio Nobel de la literatura latinoamericana, se vuelve digna de una biografía.—como diría Lotman (Lotman, 1985: 181-199).

No obstante de que en la Mistral pública (cónsul, educadora, autora de *Lectura para mujeres* 1923) el esfuerzo realizado en sus actos se coloque dentro del ámbito de una norma de comportamiento correcto y también excepcional fijado por la sociedad, la cual le responde endilgándole una serie de epítetos que la cristalizan por casi cuarenta años («Santa Gabriela»; «madre de la patria»; «maestra de América»), la Mistral poeta crea sujetos o personajes poéticos que dejan traslucir una serie de elementos autobiográficos silenciosos, extraños a cualquier norma constitutiva de la construcción genérica y del comportamiento habitual de una mujer de su época y de su contexto. En pocas palabras, Mistral fue una «rara» cuya vida aparece caracterizada por el esfuerzo que supera múltiples resistencias. En la mujer pública, sus actos se inscriben en las eternas pruebas por las que pasa quien, por sus méritos, luego será retratado en una biografía; en el caso de la poeta, su obra trasluce los rasgos personales irrepetibles de un individuo caracterizado por un exceso—como el de la locura, el delirio, o el rechazo del binarismo hombre-mujer o cualquier estereotipo de género—; un exceso que si comienza a evidenciarse literariamente durante el romanticismo y la modernidad, entronca con el *pathos* de las protagonistas de las tragedias clásicas.

El papel del tópico del delirio sagrado se ve, particularmente, en «Locas mujeres» de *Lagar*, en *Lagar II* y en poemas póstumos no recogidos; ese delirio sagrado o «furor divino» entre los dionisiacos llevaba al sujeto a perder su propia identidad y entre las sibilas se volvía una suerte de arrobamiento o éxtasis que les permitía decir sus oráculos y se representaba con el fuego, que en la tradición literaria ha sido visto como el llamado divino y es equivalente o metáfora del entusiasmo (la etimología de esta palabra recuerda: «en tóeos», que lleva un dios adentro). En «Todas íbamos a ser reinas» de *Tala*, lo vemos, por ejemplo, en la referencia al flamboyán, árbol

de Puerto Rico, porque sus flores, de un rojo vivo, ardían al atardecer de la misma forma que se encendía el fervor en los sueños de las cuatro amigas. En *Lagar*, el tópico bíblico de la zarza ardiente aparece en las matras del valle de Elqui, matas que susurran continuamente un mensaje y cuyo arder abre por el monte un canal que recorren seres como «la que camina» o «la fugitiva»: «Espino, algarrobillo y zarza negra, / sobre mi único valle están ardiendo, / soltando sus torcidas salamandras, / aventando fragancias cerro a cerro.» («La ferrosas» Mistral, 2005: 267) Quizás sea el mismo del vórtice rojo vílaco que aparecía en *Tala*, donde una madre muerta huye de su hija viva, la cual insiste en querer volverla a la vida como Orfeo con Euridice («La fuga»).

5. «Electra en la niebla»: entre la madre real y la madre de la saga mítica

De todos los poemas con mujeres griegas destaca «Electra en la niebla», poema que hoy resulta insoslayable en cualquier antología dedicada a la autora. En él, el yo autorial se cubre con el manto de la tragedia helénica y, recreando una variante interiorizada de la saga mítica, modeliza la realidad de la propia biografía, aunque superando los límites de los géneros autobiográficos canónicos, pues lo biográfico en Gabriela se manifiesta en su dispersión, su diversidad y su recurrentia. (Cf. Artich, 2005: 249-250)

En este poema largo, Mistral, con la forma del monólogo dramático, introduce un modelo comunicativo autorientado¹¹ y de carácter reflexivo. Luego del matricidio, simitiéndose perseguida por una madre ya sin cuerpo y, por lo tanto, «más ágil y ligera», Electra quisiera abandonar el propio cuerpo —que después del asesinato de

¹¹ Como ha sido subrayado, «... nella comunicazione «IO-IO» abbiamo un aumento dell'informazione attraverso l'introduzione di nuovi codici: mittente e destinatario coincidono e ha luogo una riorganizzazione della personalità che può avere importanti funzioni culturali, dalla costruzione del senso dell'identità alla psicoterapia.» (Traini: p.6).

Clitemnestra siente transformado—, para dejar que el alma siga su marcha sin ese peso, aspiración que aparece una y otra vez en los textos mistralianos.

A partir de los versos iniciales vemos como el texto se pone en relación con la poesía «La otra» de *Lagar I* porque, en el presente de la enunciación la «una» reconoce por medio de la nominación a esa «otra» en la que fue transformada por el crimen:

En la niebla marina voy perdida,
yo, Electra, tanteando mis vestidos
y el rostro que en horas fui mudada.
Ahora sólo soy la que ha matado. (Mistral, 2009: 108)

En el motivo de la niebla Mistral condensa, además, su creencia teosófica animista y la vuelve un elemento de disolución identitaria contra el que Electra lucha en los primeros seis versos del poema: «Será tal vez a causa de la niebla/ que así me nombro por reconocermeme». (108)

Ahora Electra recuerda que su deseo fue, sobre todo, matar a Egisto; y aunque advierte que esa sed de venganza ha quedado atrás («Ya no me importa lo que me importaba» (108)), admite asimismo, que no le resulta fácil olvidarse de su madre. Al constatar por medio de las negaciones del nivel expresivo (*no, ni, sin*) la muerte y desaparición de la progenitora («Ya ella no respira el mar Egeo», «Ni me nombra, ni me ama, ni me odia» 108) Electra, por un lado, expresa un sentimiento de liberación («Camino libre sin oír su grito» 108), mientras que, por otro, subraya que este nuevo ciclo de la saga ha acabado en sangre («era mi madre, y yo era su leche, / nada más que su leche vuelta sangre» 108). Pero, Clitemnestra disuelta en la niebla parece inmortal; en un paisaje nocturno, la asesinada persigue en forma terrífica a sus asesinos: les habla con «el habla niña»¹² de cuando eran pequeños, los llama con voz eterna mientras

¹² Sigo la versión de R. Couch en *Madwomen*, p.110. Recuerdo que Zegers en este verso había colocado una coma («El habla, niña nos vuelve y resbala») que no estaba presente en el dactiloscrito.

la noche aparece «acribillada, abierta, viviente de ella», al punto que los hermanos dicen «nos rendimos sin rendirla» (114).

Mistral, a través de Electra, recoge en las categorías abstractas «Venganza» y «Remordimiento», sus conflictivos sentimientos hacia Petronila Alcazaga Rojas, su madre, a quien había visitado poquísimos en los treinta años que residió en el extranjero; esa relación conflictiva ya se había puesto de manifiesto en la poesía con la que Mistral abre *Tala*. Mistral compuso «La fuga» poco después de la muerte de su madre en 1929, y allí es la hija la que persigue la madre:

Madre mía, en el sueño
 ando por paisajes cardenosos:
 un monte negro que se contornea
 siempre, para alcanzar el otro monte;
 y en el que sigue estás tú vagamente,
 pero siempre hay un monte redondo
 que circundar, para pagar el paso
 al monte de tu gozo y de mi gozo. (Mistral, 2005: 89)

Hay una suerte de simetría enantiomorfa entre los dos poemas porque si al comienzo de «Electra en la niebla» aparece un sentimiento de liberación, en el final de «La fuga», la madre, de ser una silueta lejana, se transforma «en un peso angustioso» porque la hija carga con ella o la siente incorporada a su yo en una perturbante unidad («en mí tu vas, por terrible convenio» Mistral, 2005: 90). Y en ese mismo final de «La fuga», la madre disuelta en la niebla como Clitemnestra, se metamorfosea como ella en una voz hiriente, sarcástica o en una figura monstruosa: «tú eres un agua de cien ojos, / y eres un paisaje de mil brazos» (90).

Sabemos que recorrer un objeto de análisis es recorrerlo de un complejo *continuum*, y esto bien se aplica a Gabriela Mistral en cuya obra poética la crítica ha reconocido que se habla, con variantes, siempre de lo mismo. En el caso de «Electra en la niebla» aparece también la conflictiva dualidad que funciona como «matriz» generadora de la escritura mistraliana; una escritura de carácter disyun-

tivo o bisémico en la que los sujetos poéticos intentan constantemente alcanzar la Unidad, que nunca logran, o bien que proyectan en un más allá al cual aspiran, algo que bien resumen los versos del Nocturno de *Lagar*, «Madre mía» (*Lagar*, p. 353): «Y cuando es que viene y llega/ una voz que lejos canta, / perdiéndame la siga, / y camino sin hallarla». (Mistral, 2005: 353).

«Electra en la niebla», pues, retoma la tensión del antiguo principio de concordancia de contrarios que se advierte no sólo en el nivel semántico sino también en el nivel expresivo, donde algunas construcciones sintácticas repiten palabras o sinagmas pero para configurar una oposición («Ya no me importa lo que me importa», «...necesito/ romper la niebla o que me rompa ella», «aunque mató y fue muerta», «así es que nos rendimos sin rendirla»). Asimismo ese principio confiere al poema una dinamicidad formal y semántica que se vuelve análoga al dinamismo presente en el caminar (o bailar) de los sujetos o personajes poéticos de *Tala* o *Lagar* (basta leer «La fuga», «La cabalgata», «La bailarina», «La desahida», «La fervorosa», «La fugitiva», «La que camina», «Madre mía», «Memoria de la gracia», «Procesión india», «Adiós», «Emigrada judía», «Parias», «Antígona») y que se reiteran finalmente en el póstumo *Poema de Chile*.

Podemos suponer que el principio de la concordancia de contrarios aparece en el momento en el que la conciencia mitológica se diferencia de la no mitológica, cuando la primera deja de ser isomorfa y empieza a «narrar» las antiguas cosmogonías; narraciones en las que el Personaje Único o Único Héroe del mito al ser «deco-dificado» en un sistema discreto se divide en dos personajes, muchas veces gemelos, que aparecen o en relaciones incestuosas, o ligados a crímenes (Lotman-Mints, 1985: 207). Y este pasaje que determina la división de lo Único, mientras se sigue desando la antigua unión, Mistral lo coloca en dos momentos de «Electra en la niebla». Uno, cuando, utilizando el imperativo que actualiza el presente de la enunciación y lo proyecta al futuro, la protagonista afirma que lo Uno se ha dividido irremediablemente en dos:

Apresúrate, Orestes, ya que seremos
dos siempre, dos, como manos cogidas
o los pies corredores de la rótula huida. (Mistral, 2009:112)

Pero más adelante, al referirse a la voluntad y al cumplimiento del asesinato de la madre, Electra no sólo utiliza el tiempo pasado (que ya no es el presente del mito) sino que, en una nominación conjunta (y repitiendo dos veces «lo mismo»), une su identidad a la de su hermano: una unidad que el quiasmo del verso indica como dual pero que el motivo de la niebla cubriendo a todos los sujetos del poema repropone:

...
sí por ser uno lo mismo quisimos
y cumplimos lo mismo y nos llamamos
Electra-Oreste, yo, tú, Oreste-Electra. (112)

Si en diversos textos o comentarios de la Mistral, su animismo teosófico da un sentido diverso a los mismos símbolos (como cuando dice refiriéndose a la niebla: «Voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira, también es madre, y por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y sus rodillas». Mistral, 1922: 181), en este poema la niebla efectúa una bo-
rradura en el paisaje, lo deja sin cosas y mezcla las conciencias; encarna lo Uno que se ha vuelto múltiple («Era [Clitemnestra] una sola en un solo palacio/ y ahora es niebla-albartrós, niebla camino, / niebla mar, niebla aldea, niebla-barco» Mistral, 2009: 114), y lo múltiple que confunde y, sobre todo, confunde a los dos hermanos que ahora son Uno Electra-Orestes, Orestes-Electra:

O yo soy niebla que corre sin verse
o tú niebla que corre sin saberse. (112)

6. Conclusión

Las poetas con mujeres griegas de Gabriela Mistral, entendidas como objetos culturales, funcionan gracias a su poliglotismo semiótico; al decodificarlas se advierte que aunque sepan que la «mitología» y la «literatura» no pueden considerarse como dos formaciones contemporáneamente en nuestras cabezas de lectores o investigadores que, en el caso de Gabriela Mistral revelan su conciencia de vivir en un mundo que ha olvidado las viejas cosmogonías, y su anhelo por recuperar un sentimiento de sacralidad que la época moderna ha perdido para siempre ya desde el Renacimiento.

Así pues, la acción recíproca entre la literatura como hecho artístico y el mito, para el que la función estética es solo un aspecto, por la matriz dualística de la escritura de Mistral, se revitaliza. Y en «Electra en la niebla» se mezclan emociones de carácter autobiográfico que aparecen generadas por la tensión de querer unir lo opuesto, tensión jamás resuelta pues se reitera una y otra vez en los niveles semántico, expresivo y enunciativo de toda su obra. Diría todavía más: si el poema es un fragmento discreto de la saga mítica de la maldición de Tánralo, la irresolución bisémica que constituye el núcleo de la escritura mistraliana apunta a un principio no discreto porque repite en esta variante con una protagonista griega un irresoluble núcleo semántico que vemos proponerse una y otra vez en la obra de la poeta chilena.

Bibliografía

- ARÁN, Pampa y BAREI, Silvia (2006). *Texto/memorialcultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, El Espejo Ediciones.
- ARFUCH, Leonor (2005). *Cronotopías de la intimidad en Lad., Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Paidós, pp. 249-250.

- SOFOCLE, EURIPIDE, HOFMANNSTHAL, YOURCENAR (2003). *Electra. Variazioni sul mito*. (a cura di G. Avezú). Venezia, Marsilio.
- BUTLER, Judith (2003). *La rienciclopedia di Antigone. La parente-la tra la vita e la morte*. Torino, Bollati Boringhieri.
- CAMPUZANO, Luisa (2006). *Narciso y Eco : tradición clásica y literatura latinoamericana*. Buenos Aires, La Bohemia.
- CANCINO, D. e VITO, M.A. (2004). *Uno sguardo spirato sul male*, en Yourcenar Marguerite – Weil Simone, *Electre. Lecture di un mito greco* (a cura di D. Canciani, M.A. Vito). Milano, Edizioni Medusa.
- ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Editorial Guadarrama.
- FOBBIO, Laura (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Comunicarte.
- GRANDÓN LAGUNAS, Olga (2005). *Gabriela Mistral y la identidad tensionada de nuestra Modernidad*. «Acta literaria», n.30.
- LOTMAN, Iuri M. (1985). «Il diritto alla biografia» en Id., *La semiosfera*. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti (a cura di Simonetta Salvestroni). Venezia, Marsilio editori.
- LOTMAN, Iuri M. (1993). «Io» e «Io» en Id., *La cultura e l'esplosione*. Prevedibilità e imprevedibilità. Milano, Feltrinelli.
- LOTMAN, Iuri M. e MINTS, Zara (1985), «Letteratura e mitologia» en Iuri M. Lotman, *La semiosfera*. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti (a cura di Simonetta Salvestroni). Venezia, Marsilio editori.
- LOTMAN, Iuri M. e UNSPENSKI, Boris (1975). «Mito-Nome-Cultura» en Id., *Tipologia della cultura*. Milano, Bompiani.
- LOTMAN, Iuri M. (2001). *Non-memorie* (a cura di S. Burini e A. Niero. Presentazione di Maria Corri). Novara, Inrelinea.
- MISTRAL, Gabriela (1922). *Desolación*. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

- MISTRAL, Gabriela (2009). *Madwomen. The Locas mujeres poems of Gabriela Mistral. A bilingual edition*. Edited and Translated by Randall Couch, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- MISTRAL, Gabriela (1967). *Poema de Chile*, Barcelona, Editorial Pomare.
- MISTRAL, Gabriela (2002). *Su prosa y poesía en Colombia*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, Vol.I.
- MISTRAL, Gabriela (2005). *Tala-Lagan*, ed. de Nuria Girona. Madrid, Cátedra.
- MISTRAL, Gabriela y OCAMPO, Victoria (2007). *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*. Introducción y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.
- PIZARRO, Ana (2005). *Gabriela Mistral. El proyecto de Luchla*, Santiago, LOM ediciones.
- REYES, Alfonso (1996). *Las tres Electras del teatro ateniense* en Id., *Obras completas*. Vol I, México, F.C.E.
- ROJO, Grinor (1997). *Dirán que está en la gloria...* (Mistral). Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- SANDOVAL, Sergio Andrés (2012). *La tragedia griega en la poesía de Gabriela Mistral: Lecturas abiertas de Antigona y Electra en la niebla*. «Cuadernos de Aleph», 4.
- TRAINI, Stefano (2013). *Iuri M Lotman e la semiótica della cultura*, pdf en www.venus.unive.it/mardid.php
- ZALDÍVAR, María Inés (2006). *Gabriela Mistral y sus 'locas mujeres' del siglo XX*. «Taller de letras», n.38.