

# Una reescritura y su traducción: *Electra en la niebla* de Gabriela Mistral

María Cecilia GRAÑA  
*Università di Verona*

## *Resumen*

Gabriela Mistral durante su estancia italiana se interesa por las tragedias clásicas, lee a Esquilo, y amplía la serie de sus “Locas mujeres” que había iniciado en *Lagar I*. Escribe, pues, algunas poesías con mujeres griegas que confluirán, en parte, en el volumen póstumo *Lagar II*. En este trabajo se comenta el poema largo *Electra en la niebla* y se propone una traducción al italiano del mismo.

*Palabras clave:* Reescritura de mitos, traducción, Gabriela Mistral, poema largo, Electra.

## *Abstract*

Gabriela Mistral in the period she lived in Italy was attracted by the greek tragedy, read Eschilo and wrote more poems for her “Madwomen” series started in *Lagar I*. So, she composed some poems with greek women that were published partially in *Lagar II*. This article offers a commentary and a translation of one of these poems: *Electra en la niebla*.

*Key words:* Rewriting myths, translation, Gabriela Mistral, long poem, Electra.

La desventura, el deambular y la confusión son los elementos con los que Gabriela Mistral signa un personaje de la saga mítica de los Pelópidas en “*Electra en la niebla*” (que forma parte de *Lagar II* de 1991). Este poema largo evidencia el interés de la escritora chilena por la cultura clásica que, entre 1950 y 1953, la llevó a leer a Esquilo y visitar lugares arqueológicos en Italia mientras trabajaba allí como cónsul<sup>1</sup>; sin embargo, ese interés precede a su estancia italiana, pues, ya en en una carta a

---

<sup>1</sup> Mistral lee la *Orestíada*, como lo demuestra la copia subrayada y anotada de la colección Mistral en la Barnard Library. Es sabido, además, que la poetisa visitó la gruta de la sibila de Cuma en Nápoles. De todas formas, las lecturas clásicas de Mistral han sido, con seguridad, muchas más ya que su “*Electra en la niebla*” tiene más que ver con la tragedia sofoclea que con la de Esquilo en su imperativo empuje a armar la mano del hermano (en el poema de Mistral un empuje que se recuerda sólo a través de los imperativos con los que se dirige a Orestes). O por ejemplo, un trasponer para Clitemnestra, aunque transformado, el epíteto utilizado en la saga de los Pelópidas para Eope “aquella que tiene el rostro como la niebla” (el epíteto lo recoge Principe, 2007: 9).

Victoria Ocampo de 1939, habla de la vitalidad que tienen para ella algunas figuras femeninas de las tragedias griegas<sup>2</sup>.

Luego de haber publicado *Lagar*<sup>3</sup> – en el que aparecen textos connotados por la errancia como “La huella” y “Emigrada judía” y la serie de “Locas mujeres” constituida por 16 poesías con personajes femeninos entre los que se encuentran “La desasida”, “La fugitiva”, “La que camina” –, la escritora chilena, Premio Nobel de Literatura en 1945, elabora otros textos que van a confluir en lo que hoy es *Lagar II*, libro póstumo. Recordemos que, en 1958, Aguilar publica una edición de las *Poesías completas* de Mistral, cuidada por Margaret Bates. Otra edición, esta vez definitiva y preparada por la escritora chilena (que había muerto en 1957) sale en 1968. Con escasas variantes textuales respecto de la primera, esta segunda edición (que establece las diferencias con las anteriores indicando, por ejemplo, las de *Lagar*, con un 1954 a pie página)<sup>4</sup>, presenta, en cambio, una ordenación y una distribución de las poesías diversa, pues, por ejemplo, las de carácter infantil – como Mistral había hecho anteriormente en *Tala* – se agrupan en *Ternura* (Girona en Mistral, 2005: 72).

Mistral concretará su curiosidad por el mundo helénico al escribir cuatro poemas con mujeres griegas inspirados en las sagas heroico-familiares de la antigua épica, en los que se escucha la voz poética de las protagonistas de algunos fragmentos de aquella – mujeres signadas por la desgracia, la fuerza y la venganza, que entran perfectamente dentro de la serie temática de las “locas mujeres” de *Lagar I* y *Lagar II*. De esas cuatro poesías, solamente “Electra en la niebla” y “Antígona” fueron incluidas por Pedro Pablo Zegers en *Lagar II* – texto que sale de la copia del dactiloscrito con anotaciones de Mistral y Doris Dana, finalmente en posesión del gobierno de Chile luego que la heredera de Dana se lo vendió. No se puede olvidar, además, que Zegers, sin explicitarlo, intervino con una cierta insistencia en este volumen, estableciendo una propia puntuación y división estrófica, y que varias son las opiniones sobre lo que constituye y diferencia el primer *Lagar* del segundo que iba a ser publicado inicialmente, junto con el resto de la obra de la poetisa, por Aguilar en Madrid – un dactiloscrito trabajado por Mistral y Dana, hoy en microfilm en la Library of Congress –, y acabó siendo editado por Zegers y Ana María Cuneo en Santiago de Chile por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Dice: “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).

<sup>3</sup> *Lagar* fue publicado en Chile por la Editorial del Pacífico en 1954 (fue el único volumen de poesías que Mistral publica en vida en su patria) y se sabe que su elaboración se remonta a finales de la década del 30 —y una prueba es que varias de las poesías de la serie “Locas mujeres” fueron publicadas entre 1941 y 1942 en el diario “La Nación” de Buenos Aires.

<sup>4</sup> Una tesis de doctorado de la Universidad Católica de Washington de Sister Mary Charles Ann Preston se ocupa de las variantes en la obra de Mistral publicada hasta esa fecha. No integra ni la edición de las *Poesías completas* de 1968, ni *Lagar II* ni *Poema de Chile*. Nuria Girona (Mistral, 2005: 71-73) tiene en cuenta las variantes de *Tala* y *Lagar* en diversas ediciones.

<sup>5</sup> Las conexiones entre *Lagar I* y *Lagar II* han sido interpretadas de modo diverso por la crítica. Por ejemplo, Gastón von dem Bussche, que había trabajado junto con Dana para organizar los papeles de Mistral, consideraba que *Lagar* y *Lagar II* eran una sola cosa. Con una visión menos absolutista, Grinor

“Electra” y “Antígona” aparecen, como decía, en *Lagar II* (aunque “Electra en la niebla” fue entregada precedentemente por Doris Dana a la revista *La Palabra y el hombre*, 27, Julio-Septiembre 1963 y luego el poema vuelve a aparecer en *Mundo Nuevo*, Julio 1966, en una versión distinta)<sup>6</sup>. En cambio, “Clitemnestra” y “Casandra”, no fueron integradas en un volumen organizado por la autora o autorizado por Dana, y no se tiene la certeza de que hayan sido terminadas. Como en el caso de “Electra...”, de estas poesías existen diversas versiones y no se sabe cuál es la definitiva, porque Mistral trabajaba obsesivamente sus textos<sup>7</sup>.

Las cuatro poesías ya desde el título indican que están basadas en episodios de antiguas sagas heroico-familiares y se detienen en figuras arquetípicas. Como ha señalado Lotman, en trabajos con Zora Minc (Lotman; Minc, 1985) y Uspensky (Lotman; Uspenkij, 1975) esas sagas fueron transportadas de una esfera mítica y oral a la literatura, gracias a los grandes trágicos de la época clásica. Ese traslado, que fragmentó la larga y abierta diégesis de la epopeya a la que los episodios narrados en la literatura aluden o evocan, significó, además, la pérdida en el relato del fundamento mítico y del pensamiento analógico y su separación de todo contexto ritual con el ingreso en una esfera lógica y racional. Un proceso que la palabra “mito” en la *Poética* de Aristóteles condensa, pues allí significa, a la vez, relato tradicional y argumento escenificado.

Pero como resabio de la conciencia mitológica original que las creó, esas sagas, que volvieron a ser contadas, cantadas o dramatizadas por diversos autores de la

Rojo considera que el corpus de *Lagar II* son poemas tardíos del mismo grupo temático del volumen precedente, mientras para Vargas Saavedra los textos del que hoy es *Lagar II* fueron descartados por la escritora. Cfr. *Texts and Sources* de Randall Coach (Mistral, 2009: 149-153) y, en parte, G. Rojo, 1997: cap. IX.

<sup>6</sup> “Electra en la niebla” apareció en “La Palabra y el Hombre”. Allí, en una nota, se aclara que el texto pertenecía a la serie del segundo *Lagar* destinado a publicarse en Editorial Losada, cosa que no ocurrió. Ambas versiones suponemos se apoyan en lo entregado por Doris Dana, que estaba viva por ese tiempo, pero nadie sabe cuál era la original. Por último, una ulterior versión del poema (que carece del cuarto verso y presenta otras diferencias) se publica en 1967 en el diario chileno “Orfeo”. “Electra...” vuelve a aparecer en la compilación que Gastón von dem Bussche Aranda hizo de la obra de Mistral (*Reino, Valparaíso* 1983). Randall Couch, que ofrece todos estos datos (Mistral, 2009: 151) publica el poema siguiendo la versión de “La Palabra y el Hombre”, pero comparándola con el dactiloscrito de Mistral, con la versión de “Mundo Nuevo” y la trabajada por Zegers en su edición de *Lagar II*. Como resultado, Coach decide sacar la estrofa final de la versión publicada por Zegers ya que en el dactiloscrito la misma estaba cancelada por una raya.

<sup>7</sup> Por ejemplo, “Clitemnestra”, publicada por Coach en su *Madwomen...*, sigue la versión de *La desterrada en su patria. Gabriela Mistral en Magallanes 1918-1920* (Santiago, Editorial Nascimento, 1977), una antología al cuidado de Roque Esteban Scarpa que no he podido controlar, pero cuyo subtítulo sugiere una redacción del poema muy antigua; “Casandra” sigue la versión publicada el año anterior siempre por Scarpa en *Una mujer nada de tonta* (Santiago, Andrés Bello, 1976). Once años más tarde del primer libro de Scarpa, *El Mercurio* de Santiago de Chile (n.62, pp. E1, E2 y E3. Domingo 22 de julio 2007) publica una versión diversa de “Casandra”, que Benjamín León reprodujo en el 2008 en la revista on line *@laire*. <http://www.editorialalair.es/articulo/83/acercamiento-a-casandra-poema-inedito-de-gabriela-mistral>.

literatura universal, mantuvieron una potente carga simbólica. Una capacidad de perduración que H. Blumemberg definió como “constancia iconica”:

La constancia de su núcleo esencial hace que el mito pueda comparecer, como una inclusión errática, incluso en el contexto de las narraciones más heterogéneas. [. . .] La gran estabilidad del mito asegura su difusión en el espacio y en el tiempo, su independencia del lugar y de la época. El griego *μυθον μυθεισθαι* quiere decir recontar una historia no fechada y no fechable, es decir, no localizable en una crónica; pero una historia que compensa esta falta con el hecho de ser por sí misma significativa. (García Gual, 2007: 10-11)

Esta reflexión por cierto no se aleja de las palabras de Margherite Yourcenar cuando afirma: “Il mito era, per me, un approccio assoluto. Per cercare di scoprire ciò che vi è, nell’essere umano, di duraturo o, con una parola più grossa, di eterno” (Yourcenar, 1999: 83). “Coagulantes de sentido consentido”, los mitos resultan en sus orígenes un lugar donde encontrar reparo y abrigo; las conductas arquetípicas de sus héroes o dioses se han vuelto hoy solidificaciones de la experiencia psíquica; constituyen configuraciones de sentido en donde se cruzan lo mitológico con lo antropológico (Ortiz; Osés, 1994: 291-292). Por eso Simone Weil ve prioritario para el hombre moderno mantener un lazo con el pasado a través de sus diversas representaciones míticas, y por considerar el mito un tesoro de espiritualidad, escribe, para la revista “Entre Nous” de la fábrica donde trabajaba, dos artículos en los que cuenta los mitos de Antígona y Electra (aunque el de este último quedará inédito) (Canciani; Vito 2004: 89).

Las sagas en las que están implicadas las cuatro mujeres griegas poetizadas por Gabriela, forman parte de una narración abierta, continua y aunque cada una ingrese en un segmento diverso de la propia saga – del que la poesía de Mistral ilumina un momento –, al estar unidas entre sí por la desgracia, la soledad y, en parte, la venganza, parecen constituir el perfil de un único personaje mítico. Pero como aparecen con nombres diversos y establecen o provienen de relaciones incestuosas (Antígona y, en parte, Electra en su amor por su hermano), o aparecen ligadas a crímenes (como Clitemnestra y Electra), forman parte ya de una narración que ha abandonado el sustrato mitológico para integrar el mundo de la literatura o de la historia donde era necesario recordar hechos excepcionales (una guerra o un crimen) con una narración, para advertir al lector o al oyente que los mismos no debían repetirse (Lotman; Minc, 1985: 206).

Es sabido que Mistral al escribir estos poemas se siente aún perseguida por el suicidio de su sobrino Yin-Yin y por el espectro del ocaso de Occidente que las dos guerras mundiales habían dejado en el mundo. Inmersa en este estado melancólico pudo haber entrevisto, incluso, su propio error por el mundo como un error, algo que el transitar nocturno de Electra cerca del mar parece encarnar – de allí que la protagonista griega se vuelva una máscara poética de quien ya había adoptado un nombre-máscara pero que, en realidad, se llamaba Lucila Godoy Alcayaga (Girona en Mistral, 2005: 15-25). Es por esta razón que me resulta difícil profundizar el análisis de los cuatro poemas a partir de una ligazón programática con “aquellas obras con

correlato clásico o meramente exótico que producen Pound y sus secuaces” (Rojo, 1997: 406) porque la elección del tema clásico en Mistral sugiere mejor un vínculo con lo propio que con una moda literaria.

Electra es un personaje que fue tratado por Voltaire, Alfieri y Goethe. En el siglo XX la tratan O’Neill, Giraudoux, Sartre...; Electras modernizadas en las que se nota “l’insistenza nell’applicazione di schemi freudiani all’agire dei personaggi, la sottolineatura alla base del comportamento più delle componente istintuali che non di quelle discorsivo-razionali, la soggettività, e spesso il relativismo estremo dell’approccio al tema della giustizia” – como afirmó Margherite Yourcenar (citada por Canciani y Vito en Yourcenar; Weil, 2004: 51), quien, a su vez, escribe la obra teatral *Electre ou La chute des masques* (1954, pero de alrededor de diez años antes). Recuerdo que en ámbito hispanoamericano las diferencias entre las Electras de Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron estudiadas por un amigo de Mistral, Alfonso Reyes que, en *Cuestiones estéticas* en 1911 (Reyes, 1996: 15-48), publica *Las tres Electras del Teatro Ateniense*, un ensayo de 1908.

A comienzos del siglo XX Strauss compone – basándose en el texto de Hofmannsthal de 1903<sup>8</sup> – una ópera expresionista, “Elektra” (Dresda, 1909), donde el personaje resulta especular al creado por Mistral porque, si en “Electra en la niebla” Clitemnestra persigue a su hija como un fantasma, en Strauss, el fantasma acusador es la hija que vaga sola y casi en delirio por el palacio de su madre y Egisto. Es posible que Mistral haya asistido o haya sabido de alguna de las representaciones que se hicieron durante el período en el que pudo concebir el poema (1930 Teatro Regio de Turín; 1932, 1938 Metropolitan NY; 1939,1943,1951 Teatro Colón de Buenos Aires;1954 Royal Opera House de Londres), porque el final de la ópera en el que la protagonista celebra su triunfo con una danza orgiástica hasta caer exhausta o muerta, recuerda vivamente a la poesía “La bailarina” de *Lagar*:

[...]  
y baila así mordida por serpientes  
que alácritas y libres la repechan<sup>9</sup>  
y la dejan caer en estandarte  
vencido o en guirnalda hecha pedazos.

Sonánbula, mudada en lo que odia,  
sigue danzando sin saberse ajena  
[...]  
Somos nosotros su jadeado pecho,  
su palidez exangüe, el loco grito

<sup>8</sup> Quirino Principe recuerda que el cuadrilátero ideal de Hofmannsthal era: “*Traum, Schatten, Tod, Leben* (sogno, ombra, morte, vita)”. De hecho, agrega, “L’Ellade di Hofmannsthal non è olimpica, ma piuttosto orgiastica e dionisiaca: il mito argolico ha colore di piombo” (Principe, 2007: 11).

<sup>9</sup> No puedo dejar de subrayar las analogías entre la representación que Mistral hace de su bailarina y el personaje de Electra, si leo las palabras que M. Yourcenar aplica a la saga de los Pelópidas cuyo mito ella ve: “come un groviglio di serpenti che incessantemente si riforma” (citada por Canciani y Vito en Yourcenar; Weil, 2004: 46).

tirado hacia el poniente y el levante  
 la roja calentura de sus venas,  
 el olvido del Dios de las infancias. (Mistral, 2005: 260)

Leyendo el poema a partir de la óptica de la “reescritura” de antiguas historias notamos que Mistral sitúa a su protagonista donde acaba o ha apenas acabado el segmento la antiquísima saga familiar que gira alrededor de la maldición de Tántalo y que las tragedias clásicas consideran: recordemos que Electra era una átrida, hija de Agamenón y Clitemnestra, y forma parte de la estirpe de los Pelópidas. La maldición de los hijos de Pélope, Atreo y Tieste, se traduce en una cadena de odios que pasa de generación en generación desde que Atreo, engañado por su hermano Tieste, asesina sin saberlo a su propio hijo y, para vengarse masacra a los hijos de Tieste y con sus restos prepara un banquete al que invita el hermano. Cuando Egisto, el único hijo de Tieste sobreviviente a la masacre, toma el poder de Micenas, aleja de la ciudad a los hijos de Atreo y Eropo, Agamenon y Menelao. Pero Agamenón, casado en Esparta con Clitemnestra, reconquista Micenas y emprende la guerra contra Troya y, para que la diosa favorezca los vientos para la navegación, sacrificará su hija Ifigenia a Artemisa. Al volver vencedor de la guerra trayendo consigo, como prisionera y amante la sacerdotisa Casandra, acaba asesinado por Egisto que lo había sustituido en el poder de Micenas y en el lecho de su mujer Clitemnestra. En este momento de la saga aparece la figura de Electra induciendo a su hermano Orestes (que había sido alejado del reino luego del homicidio del padre) a asesinar a su madre y a Egisto – episodio que se difunde primero en forma oral y luego aparece representado en vasijas y ánforas del siglo V, para desembocar finalmente en las tragedias griegas.

En el poema de Mistral el lector escucha la voz de una mujer en un territorio de desamparo que, mientras camina, reconoce su presencia en el mundo a partir de su nombre pero cuya identidad más profunda se liga a la de ser extrañada del mundo, una suerte de “bloque errático” (Sloterdijk, 2001: 27-37). A medida que se avanza en la lectura se percibe cuán “mistraliana” se ha vuelto esa criatura de la diáspora pues, si su nombre proviene de “heléktor” (sol llameante) (Principe, 2007: 9), quizás en alusión a la llama que había alentado en la protagonista de la tragedia la implacabilidad de su deseo de venganza, ese nombre en el poema de Mistral se pone en relación con “La fervorosa” y “La otra” de las “locas mujeres”: figuras alentadas e identificadas por un fervor y un sentirse “llama viva”, que el “otro yo” de la dualidad poética mistraliana intenta apagar como, en Sófocles, intentaba hacer Crisotemis con el ansia de venganza de su hermana.

Si Electra es una máscara de Lucila Godoy, y si la crítica ha observado que el concepto de cuerpo o imágenes anatómicas, rara vez aparecen en la poesía de la escritora chilena, aquí la hija de Agamenón y Clitemnestra se presenta tratando de recuperar, por medio del reconocimiento de su ser físico (“yo Electra, tanteando mis vestidos / y el rostro que en horas fui mudada” – las citas siguen la edición de Randall Coach en Mistral, 2008: 108-115), la propia identidad que el crimen cometido puso en crisis. Electra, en la disolución identitaria que provoca la niebla – igualada a lo largo del poema a una espectral Clitemnestra – intenta recuperar su yo a través del cuerpo y

la nominación (“Será tal vez a causa de la niebla /que así me nombro por reconocirme”). Anagnósis que presenta cierta particularidad; recuerdo que en Esquilo se vuelve fundamental la escena del reconocimiento de los hermanos (tanto cuanto la del matricidio), y la misma aparece repetida con variantes en Sófocles y Eurípides. La importancia de la misma la rescata Simone Weil que, al recontar la tragedia para los obreros, la hace pasar primero por un reencuentro físico (“Usciti dalla più profonda desolazione, il fratello e la sorella si ritrovano. Si guardano negli occhi, si toccano si riconoscono [...]”, Weil en Yourcenar; Weil, 2004: 134) para luego, desde su punto de vista, metamorfosear la figura de Orestes en la del Salvador<sup>10</sup>.

Pero lo que deseo recalcar como singularidad en el poema de Mistral es que el momento del reconocimiento se produce en la más absoluta soledad; no ocurre entre dos individuos, sino solo entre el yo consigo mismo. La solitaria figura de Electra – ya en las tragedias, a pesar de la presencia o de la hermana o del marido – aquí se vuelve paradigmática: el vacío la sustenta, y la presencia del hermano y de su madre son tan sólo ilusorias y un efecto de su locura. Si ésta nace de las emociones provocadas por el asesinato y la culpa, en el caso de Electra surge, sobre todo, porque, a diferencia de Orestes, perseguido por las Furias que luego se transforman en Euménides y lo perdonan, la joven queda sola y sin redención.

El monólogo de Electra resulta, pues, un delirio que no puede ser entendido como orgiástico sino análogo a la demencia y, por esto, su presencia entra perfectamente en las “locas mujeres” mistralianas, aunque en este poema el adjetivo adquiera un significado literal a diferencia del aplicado a otras protagonistas de la serie. Todo esto me ha hecho incluir en la traducción los cuatro últimos versos rechazados por Coach, pues sugieren que lo dicho por la protagonista no es más que un desvarío, un salirse de la senda trazada y un vagar con la imaginación por el paisaje de la locura:

O yo nunca nací, sólo  
he soñado padre, madre, y un héroe,  
una casa, la fuente Dircea y Ágora.  
No es cuerpo el que llegó,  
ni potencias.

En la segunda parte o estrofa del poema el yo constata que la venganza ha sido cometida<sup>11</sup> y que la madre está muerta (“Ya está más muda que piedra rodada”). Ahora

<sup>10</sup> “Proprio quando l’anima sfinita ha smesso di attendere Dio, quando la sventura esterna o l’aridità interiore le fanno credere che Dio non è una realtà, se ciononostante ella continua ad amarlo, se ha in orrore i beni terreni che vorrebbero prenderne il posto, è allora che Dio dopo un po’ di tempo arriva fino a lei, si mostra, le parla, la tocca. È ciò che san Giovanni della Croce chiama la notte oscura” (Weil en Yourcenar; Weil, 2004: 137).

<sup>11</sup> No logro entender cómo Karen Peña puede afirmar con respecto a los versos “Quise ver muerto al que mató y lo he visto / o no fue él lo que vi, que fue la Muerte” que “this singular line could have neutral significance to it [se refiere a que el poema intencionalmente confunde como agente de las acciones a la madre con la hija], and the person killed may remain genderless”, cuando en concreto a quien ha querido ver muerto Electra, a diferencia de su madre, es Egisto (cfr. Peña, 2007: 55). Quizás es el resultado de llevar demasiado lejos un análisis del poema desde el punto de vista del *gender*.

Electra parece haberse liberado de esa presencia que traicionó y colaboró en el asesinato de Agamenón (“Camino libre sin oír su grito que me devuelve y sin oír sus voces, / pero ella no camina, está tendida”); y no obstante, la partícula “sin”, aunque niegue la escena en la que Clitemnestra grita cuando Orestes instigado por su hermana la asesina – en la tragedia de Eurípides –, no la cancela del todo. Quizás sea esta la razón por la que la joven empieza a descubrir la vitalidad persecutoria del fantasma de la madre. Una vitalidad que induce la imaginación de la hija a recurrir a la figura del hermano utilizando la primera plural (“mientras que yo y Oreste caminamos / tierra del Hélade Atica suya y de nosotros”) para proyectar en su rostro el signo de la culpa (“la mejilla sumida, el ojo oscuro”).

Ahora Mistral, vuelve a representar la escena de reconocimiento, pero esta vez entre los hermanos y desplazada a un momento posterior al crimen: Electra, en las facciones de Orestes, reconoce un sentimiento de filiación que el asesinato de la madre no quebró; por el contrario, el poder materno parece haberse acentuado (“Y cada vez que los dos nos miremos, / caerá su nombre como cae el fruto / resbalando en guiones de silencio”). Estos y los siguientes (cuando las manos de niebla de Clitemnestra comienzan a recorrer el cuerpo de los hermanos al punto de obligar a Orestes a nombrarla, con ese nombre que la muerte no parece haber ni roto ni deshecho) son versos en subjuntivo (“seste”) o en futuro (“veré”) que ponen en duda la presencia del joven; más adelante otros versos confirman que Orestes no está allí: “Orestes, *no te sé* rumbo y camino./ *Si esta noche estuvieras a mi lado*, oiría yo tu alma, tú la mía” (las cursivas son mías).

Para reaccionar frente a la culpa, Electra busca razones que demuestren que la venganza no ha sido un error (“Sólo a Ifigenia y al amante amaba/ por angostura de su pecho frío. / A mí y a Orestes nos dejó sin besos, / sin tejer nuestros dedos con los suyos”). Y, no obstante el intento justificatorio de Electra, la presencia materna renace cada vez que su nombre se escucha en el aire; una presencia que induce a un destino y paraje incierto. Electra quiere compartir ese destino con su hermano y lo afirma en presente del indicativo (“Adonde vamos yendo, los huidos”), sin embargo, luego sus palabras demuestran que está sola al decir que el afán persecutorio de Clitemnestra está dirigido a una sola persona (“acaso buscándome”). Cuando Electra imagina la voz terrificante de la madre, imitando el habla pueril con la que se dirigía a sus hijos – un “habla-niña” que ahora se vuelve, mezclada con la niebla, befa o escarnio a los mismos – hace reaparecer en su discurso la figura de Orestes (“El habla niña nos vuelve y resbala / por nuestros cuerpos, Orestes, mi hermano,/ y los juegos pueriles, y tu acento”), para desaparecer prontamente, al punto que Electra lo llama para que esté a su lado (“Husmea mi camino y ven Orestes”).

En este largo y doloroso monólogo que transcurre durante las horas nocturnas (como Electra lo declara al referirse al fantasma de la madre: “Pero en llegando el día ha de dejarnos”), la joven varias veces se dirige a Orestes utilizando el imperativo que la caracteriza como hermana mayor y que Mistral rescata más de Eurípides que de Esquilo – donde prevalece la indecisión trágica en el personaje –, porque en Eurípides Electra gana “color de vida real y complejidad inesperados”, y “[d]iscurre ardides,

aconseja ordena, apresura Orestes hasta interrumpiéndose en sus plegarias, y le conduce donde pueda sorprender y matar a Egisto” (Reyes, 1996: 38).

Como hemos visto, a pesar de que el monólogo es un “dirigirse a” en segunda persona singular y, por momentos se transforma en un diálogo, como si dos voces se fuesen alternando (“–El dios que te movió nos dé esta gracia. / –Y las tres gracias que a mí me movieron”), la heroína trasmite en forma ambivalente la presencia del hermano a su lado: nos hace escuchar la voz de Orestes pero al mismo tiempo se queja de él porque “callado” y “sin palabras”, o porque camina y no responde; o bien proyecta en un futuro el encuentro de ambos diciendo que el hermano no está junto a ella (“Espérame en el cruce del camino...”).

En otras circunstancias, Electra insiste en buscar abrigo para su soledad en la conciencia mítica, transformando la duplicidad en unidad (Lotman; Minc, 1985: 207), ya deseando la propia y conjunta muerte con Orestes, ya disolviendo la propia identidad con el mismo (“Y nos llamamos /Electra-Oreste, yo, tú, Oreste-Electra?”). En última instancia se puede afirmar que esta ilusoria presencia es sólo una justificación para decir otra cosa: “In Mistral’s poem Electra invokes her brother not to talk to him, but as a poetic ruse to speak about the love she has for her mother” (Peña, 2007: 56).

Su marcha se vuelve, finalmente, un fundir la propia identidad en el Origen<sup>12</sup>, aquí representado por la niebla-madre, pero también por el universo, pues, la madre se vuelve causa primigenia del origen de las estrellas (“Está la noche acribillada de ella /abierta de ella, y viviente de ella”). Un origen identificado con el caos<sup>13</sup> que Electra misma quiso anular buscando un valor que pudiera reemplazar la traición y la muerte generada por Clitemnestra. Descubre al fin que, al hacerlo con los mismos gestos de quienes quiso vengarse, quedó atrapada en la red de la niebla que todo lo ocupa (“y ahora es niebla-albatrós, niebla-camino / niebla-mar, niebla- aldea, niebla-barco”), olvidada del propio cuerpo en un estado de alucinación en el que lo único que parece real es la presencia materna, “al punto que nos rendimos sin rendirla”.

Recuerdo que las historias escenificadas en la tragedia griega tenían la función didáctica de hacer reflexionar al público indicando el tipo de desmesura que había conducido a un trágico final, o bien, el “error trágico” o *hamartía* en el que había incurrido el héroe al cometer una ofensa o una venganza sin conocer todos elementos que había puesto en juego con su acto, y que se habían de revelar luego que el mismo

<sup>12</sup> Es indiscutible la relación de este poema con “La fuga” que aparece en *Tala*. Cfr. Rojo 1997: 407 y un artículo mío, *El diálogo entre mito y literatura en Gabriela Mistral* que aparecerá en las actas del congreso del 2013: *IURI LOTMAN in memoriam. Encuentro Internacional*. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

<sup>13</sup> Recordemos que en las antiguas sagas las normas de parentela no parecían referirse a una realidad concreta porque en ésta reinaba el desorden: el hijo se casaba con la madre, y la hija era a la vez hija y hermana; o sea que el lenguaje no lograba expresar con claridad lo que estaba sucediendo; en pocas palabras, el tabú del incesto sólo intenta decir que aquello que ocurrió en el origen no debe volver a repetirse. Por lo tanto se deduce que el lugar materno era tan inestable como todas las otras relaciones de parentela.

había sido cometido – como le sucede a Edipo al matar a Laio; elementos que pueden ser, incluso, las propias emociones – como les sucede a Electra en el poema de Mistral. Así pues, el errar de Electra en “Electra en la niebla” se conjuga con el reconocimiento gradual de un sentimiento de filiación que ha de metamorfosear el del odio que indujo a la venganza y cuya intensidad perturbante acaba por metaforizar Clitemnestra en la figuración feérica de la niebla que cubre el paisaje. Niebla que, asimismo, metaforiza la locura de Electra que le hace confundir su yo, ya sin fronteras, con el del hermano o con el de la madre y que le hace tener por lo menos sus cuatro sentidos ocupados con la figura materna: el del tacto (“veré que, como en mí, corren su cuerpo / las manos de ella ...”), el del oído cuando la voz materna llama a sus hijos o, sarcástica, imita la voz de cuando eran niños (el “habla niña”); el gusto porque la niebla-madre es, “en la boca salobre” y, por último, el de la vista, en la representación viviente de la noche estrellada.

Electra, pues, un oxímoron que arde al mismo tiempo de dolor y amor, nos abandona, al final del poema, dejándonos la *imago* de su deambular nocturno como una llama viva en la oscuridad.

La traducción de “Electra en la niebla” sigue la versión española publicada por Randall Coach en *Madwomen. The Locas mujeres Poems of Gabriela Mistral* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 2008) que, como dije, Coach elaboró comparando el dactiloscrito de Mistral, el texto publicado por Zegers en *Lagar II* y los poemas que salieron en *La Palabra y el Hombre* y *Mundo Nuevo*. Los últimos cuatro versos hemos decidido incorporarlos por su rara belleza y porque connotan todo lo dicho antes, de otra manera; los paréntesis están para indicar que no aparecen en el texto de Coach que hemos seguido.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, JUDITH (2003): *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino: Bollati Boringhieri.
- CAMPUZANO, LUISA (2006): *Narciso y Eco : tradición clásica y literatura latinoamericana*, Buenos Aires: La Bohemia.
- CANCIANI, DOMENICO; VITO M. ANTONIETTA (2004): “Uno sguardo spietato sul male”, en Yourcenar, Margherite; Weil, Simone: *Elettre. Letture di un mito greco* (a cura di D.Canciani, M.A. Vito), Milano: Edizioni Medusa.
- FOBBIO, LAURA (2009): *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba: Edición Comunicarte.
- GARCÍA GUAL, CARLOS (2007): “Proyección de la mitología grecolatina en las literaturas europeas”, *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, VI, 10-11.
- GRANDÓN LAGUNAS, OLGA (2005): “Gabriela Mistral y la identidad tensionada de nuestra Modernidad”, *Acta literaria*, n.30, 81-96

- LEZAMA LIMA, JOSÉ (2001): “Mitos y cansancio clásico”, en Lezama Lima, José: *La expresión americana*, México: FCE, 49-78.
- LOTMAN, JURIJ M.; MINC, ZORA (2005): “Letteratura e mitologia” en Lotman, Jurij M.: *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (a cura di S. Salvestroni), Venezia: Marsilio, 201-224.
- LOTMAN, JURIJ M.; USPENKIJ, BORIS A.. (1975): “Mito-Nome-Cultura” en Lotman, Jurij M.; Uspenkij, Boris A.: *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani, 83-109.
- MISTRAL, GABRIELA (2010): *Canto che amavi. Poesie scelte* (trad. Matteo Lefèvre), Milano: Marcos y Marcos.
- MISTRAL, GABRIELA (1968), *Gabriela Mistral* (trad. Piero Raimondi), Torino: UTET.
- MISTRAL, GABRIELA (1981), *Gabriela Mistral* (a cura e trad. di Piero Raimondi), Collezione Premi Nobel, Milano: Club degli editori. [l'edizione riproduce quella del 1968 UTET]
- MISTRAL, GABRIELA (2005), *Tala/Lagar* (edición de Nuria Girona), Madrid: Cátedra.
- MISTRAL, GABRIELA (2008), *Madwoman. The “Locas mujeres” poems of Gabriela Mistral. A Bilingual Edition. Edited and Translated by Randall Coach*, Chicago: The University of Chicago Press.
- MISTRAL, GABRIELA (2010), *Niña errante, Cartas a Doris Dana*, Barcelona: Lumen.
- MISTRAL, GABRIELA; OCAMPO, VICTORIA (2007): *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*. (Introducción y notas de Elizabeth Horan y Doris Meyer), Buenos Aires: El cuenco de plata.
- OSTRIA GONZÁLEZ, MAURICIO (1989): “Un ala color de fuego y otra color ceniza”: sobre el dualismo en el discurso poético mistraliano”, *Acta literaria*, 14, 87-94.
- ORTIZ-OSÉS, ANDRÉS (1994): “Modelos hermenéuticos y mitológicos”, *Revista portuguesa de filosofía*, T.40, Fasc.3 (julio-sept. 1994), 291-306.
- PEÑA, KAREN (2007): *Poetry and the Realm of the Public Intellectual. The alternative Destinies of Gabriela Mistral, Cecília Meireles, and Rosario Castellanos*, London: Legenda.
- PRINCIPE, QUIRINO (2008): “Elettra, mia simile”, *VeneziaMusica e dintorni*, Anno V, Num. 20 (gennaio-febbraio), [www.euterpevenezia.it/attivita/rivista/vm\\_20\\_pag\\_01-07.pdf](http://www.euterpevenezia.it/attivita/rivista/vm_20_pag_01-07.pdf).
- PRESTON, SISTER MARY CHARLES ANN (1964): *A study of Significant Variants in the Poetry of Gabriela Mistral*, Washington D. C.: The Catholic University of American Press.
- REYES, ALFONSO (1996): *Las tres Electras del teatro ateniense*, en Reyes, Alfonso: *Obras completas*, Vol I, México.
- 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 ‘Antígona’ y ‘Electra en la niebla’ ”, *Cuadernos de Aleph*, 4 (2012), 1-16.
- SLOTTERDIJK, PETER (2001): *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-textos, 2001.
- SOFOCLE, EURÍPIDE, HOFAMANNSTHAL, YOURCENAR (2002): *Elettra. Variazioni sul mito* (a cura di Guido Avezzú), Venezia: Marsilio.

- VALDÉS, ADRIANA (1990): “Identidades tráfugas. Lectura de *Tala*”, en Olea, Raquel; Fariña, Soledad (eds.): *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Santiago de Chile: Isis Internacional-Editorial Cuarto Propio, 85-97.
- YOURCENAR, MARGUERITE; WEIL, SIMONE (2004): *Elettre. Letture di un mito greco* (a cura di D.Canciani, M.A. Vito), Milano: Edizioni Medusa.
- ZALDÍVAR, MARÍA INÉS (2006): “Gabriela Mistral y sus 'locas mujeres' del siglo XX,” *Taller de letras*, n.38 (2006), 165-180.

## Gabriela Mistral

### “Elettra nella nebbia”

Tra la nebbia marina io sperduta  
 Elettra, in poche ore trasformata,  
 vado tastandomi il viso e le vesti.  
 Ora sono soltanto una che ha ucciso.  
 E sarà forse a causa della nebbia  
 che ripeto il mio nome per sapere  
 chi sono, e riconoscermi.

Lo volli veder morto, lui che aveva  
 ucciso, e l'ho visto  
 o non fu lui che vidi, fu la Morte.  
 Più non m'importa quel che mi importava,  
 e lei più non respira il mare Egeo.  
 È ormai più muta di una pietra immota.

Ormai non fa né il bene né il male. Non agisce.  
 Non mi chiama non mi ama non mi odia.  
 Era mia madre e io ero il suo latte,  
 nient'altro che il suo latte fatto sangue.  
 Solo il suo latte solo il suo respiro  
 immobile o in cammino.  
 Libera io cammino senza udire il suo grido  
 che mi insegue e senza udire quelle voci:  
 lei non cammina, giace.  
 Invano volano intorno a lei le sue parole,  
 i suoi gesti, il suo nome e le sue risa,  
 mentre Oreste ed io percorriamo la terra  
 dell'Ellade Attica sua e nostra.

E se Oreste si appoggia al mio fianco  
la guancia scavata, l'occhio scuro,  
vedrò sul suo corpo e sul mio  
le mani di lei che lo irretirono  
mentre la chiama con le quattro sillabe  
che mai si logorano o si dipanano.  
Poiché le pronunciammo all'alba  
e all'imbrunire e il suo nome pietroso  
vive senza di lei che pure è morta.  
E ogni volta che noi due ci guarderemo  
cadrà il suo nome come cade il frutto  
scivolando su solchi di silenzio.  
Soltanto amava Ifigenia e l'amante  
per l'angustia del suo freddo petto.  
Oreste e me lasciò senza baci,  
non intrecciò le sue dita con le nostre.  
Oreste, non so la tua strada e la tua meta.  
Se questa notte tu mi fossi al fianco  
sentirei la tua anima, e tu la mia.

Questa nebbia salata ora cancella  
ogni cosa che parla e che conforta  
il viandante: alberi strade ponti paesi.  
Non c'è viso ch'io guardi e riconosca  
soltanto nebbia dalla mano insistente  
lambisce il nostro volto e i nostri fianchi.

Ma dove stiamo andando, noi fuggiaschi,  
se la bocca ripete il lungo nome  
che cade o che si attarda sul petto  
come il respiro di lei, il suo semblante,  
che volano dissolti, forse cercandomi?

Torna da noi la parola bambina che scivola  
sui nostri corpi, Oreste, fratel mio,  
sui nostri giuochi infantili, sul tuo accento.

Tu fiuta la mia strada, Oreste, e vieni.  
La notte è come lei, trafitta,  
aperta come lei, vive di lei.  
Senza parole sembra, né viaggiatori,  
né nessun altro segno segreto.

Ma all'albeggiare lei ci lascerà.  
Perché non dorme a lato di Egisto?  
Possibile che gocci dal suo seno  
per sempre il latte che ci diede, in eterno,  
e che il sale portato dal vento  
non sia dell'aria marina, sia del suo latte?

Affrettati, Oreste, perché ora saremo  
per sempre due, come due mani intrecciate  
o i piedi in corsa della tortora in fuga.  
Non lasciarmi andar via questa notte  
verso il deserto a tentoni nella nebbia.

Io non voglio sapere, ma vorrei  
dalla tua stessa bocca ogni cosa sapere,  
come cadde, che disse con il grido  
e se ti maledisse o benedisse.  
Aspettami all'incrocio della strada  
dove ci sono pietre levigate e cespugli  
di menta e rosmarino, che confortano.

Perché lei – tu la senti – lei ci chiama,  
e sempre chiamerà, ed è meglio  
morire entrambi senza che nessuno  
ci veda, di pugnale morire,  
Oreste, dando a noi stessi la morte.  
–Il dio che ti mosse ci faccia questa grazia  
–e le tre grazie che mossero me.  
–E come trattenuti, i due respiri.  
–Se separati moriremo entrambi.  
La nebbia avvolge pieghe di sudario  
soffici al tocco, salse sulla lingua  
e tornerai seguendo il canto mio.  
Sempre hai vissuto quel che io vivevo  
per altra strada verrai al mio fianco.  
Forse la nebbia è il tuo respiro e i miei passi  
sono i tuoi così nudi e feriti.  
Ma perché così muto cammini  
al mio fianco e senza una parola,  
il passo incerto e il profilo indistinto  
se essendo uno noi abbiamo voluto  
e compiuto un'identica cosa e ci siamo chiamati  
Elettra-Oreste io, tu Oreste-Elettra?

O io son nebbia che corre senza vedersi  
o tu nebbia che corre senza sapersi.  
–Se mi fermo, è per farti sostare  
se cado, è per fermare col mio corpo la tua corsa;  
forse fu tutto soltanto un nostro sogno  
dentro la nebbia livida, una beffa  
della nebbia che vola senza un perché.  
Ma camminare mi sfianca e ho bisogno  
di fendere la nebbia o che lei fenda me.  
Se un'anima avemmo, che l'anima nostra  
prosegua il suo cammino e ci abbandoni.  
–È lei che sta passando e non la nebbia.  
Fu solitaria in solitario palazzo  
ed ora è nebbia-albatros, nebbia-sentiero,  
nebbia-mare e paese, nebbia nave.  
E sebbene abbia ucciso e sia morta, cammina  
più agile e leggera di quando era in un corpo  
e così ci arrendiamo senza che lei si arrenda.  
Oreste, fratello, ti sei addormentato  
camminando o di niente ti ricordi  
e non rispondi.

[Forse non sono nata e soltanto sognai  
mio padre, mia madre e un eroe,  
una casa e la fonte Dircea e l'agorà.  
Non fu un corpo che giunse, né uno spirito.]

Traduzione di Bianca Tarozzi e M. Cecilia Graña

La Orden Franciscana de Chile autoriza el uso de la obra de Gabriela Mistral.  
Lo equivalente a los derechos de autoría es entregado a la Orden Franciscana  
de Chile, para los niños de Montegrande y de Chile,  
de conformidad a la voluntad testamentaria de Gabriela Mistral.