

LÍVIA REIS

Coversaciones al Sur. Reyes, Mistral, Rama y el Brasil

En la década de los 80, en una conferencia en Campinas, el crítico literario uruguayo Ángel Rama expuso una reflexión que, de cierto modo, revelaba su trabajo de latinoamericanista y hombre dedicado al estudio de las letras y de la cultura. Esa idea se resume en la posibilidad de construir, a través del trabajo intelectual, «la aventura de un diálogo posible entre el Brasil y la América Hispana» (Rama en Pizarro, 1985: 86). Rama afirmaba que situar las literaturas de lengua española y portuguesa de forma paralela ya era algo tan novedoso que «solamente hacer eso en la América Latina es una aventura intelectual que quizá, sin demasía, yo llamaría revolucionaria» (Rama, 1985: 85).

A partir de la idea de aventura, de diálogo, este ensayo pretende esbozar algunas reflexiones sobre los contactos culturales entre el Brasil y la América Hispana, rescatando tres momentos: el primero trata de la presencia del ensayista, poeta y crítico mexicano Alfonso Reyes, que en la década del 30, como embajador de su país, vivió en Río de Janeiro. El segundo aborda la relación entre dos poetas que vivieron y produjeron sus obras en el siglo xx, en este Continente: la brasileña Cecília Meireles y la chilena Gabriela Mistral, quien vivió en el Brasil entre 1939 y 1945. Por último, nos detendremos en la rica relación intelectual desarrollada entre el crítico uruguayo Ángel Rama y el brasileño Antonio Candido a partir de los años 60.

La América Latina es un nombre plural que trae en su esencia una serie de complejidades y conflictos. Somos una pluralidad de lenguas, de etnias, de culturas, de naciones que, sin duda, a pesar de

toda la heterogeneidad guarda un pasado colonial y momentos de la historia cultural bastante similares. En esta totalidad tan diferente conviven historias marcadas por múltiples temporalidades, oralidades de diversos orígenes, culturas ilustradas de variadas influencias europeas, sustratos indígenas y africanos desiguales, numerosas lenguas y formas dialectales y, paradójicamente, una dinámica cultural que apunta en direcciones similares.

La propia noción del nombre, la América Latina, sus diferentes conceptos y el uso corriente, nunca dejaron de cuestionar numerosas dimensiones problemáticas. Surgida en Europa en el siglo xix, para designar a los pueblos del Nuevo Mundo colonizados por pueblos de origen latino en oposición a la América anglosajona, en un primer momento se entendía por la América Latina lo que hoy denominamos la América Hispana, sin la incorporación del Brasil. Más tarde, el Brasil fue incorporado al concepto de la América Latina y, más recientemente, los estudios realizados en las áreas de las ciencias sociales, los estudios literarios y culturales también incorporaron a la región del Caribe. Por tanto, debido a razones que pueden ser de índole etnolingüística, de geografía política e incluso económico-cultural, el primer motivo que estimula a la reflexión en esta posible construcción de un diálogo en el ámbito de la América Latina es delimitar su área.

Por otra parte, la dinámica de la fuerza cultural basada en un pasado sustentado en un proyecto político anticolonial y la necesidad más reciente de formar bloques regionales de naciones frente al mundo globalizado, como se observa en Europa, en Asia y en el Hemisferio Norte, justifica rescatar la idea de la América Latina en toda su complejidad.

No hay duda de que dentro de la enorme diversidad podemos inferir un proyecto de la América Latina que tiene arraigadas sus raíces en el siglo xix y que, a pesar de las diferentes políticas llevadas a cabo durante décadas en el siglo pasado, permiten mirar desde una perspectiva histórica, en la cual encontramos acciones culturales comunes.

Las relaciones entre los bloques de lengua portuguesa, el Brasil, y de lengua española, formado por

veinte países, también apuntan hacia una multiplicidad y complejidad que ha sido y es objeto de investigación en diversas áreas del conocimiento y, como vemos, aún quedan muchas cosas por aclarar, además de las numerosas zonas oscuras que esperan por el trabajo de los investigadores para descubrir sus sentidos.

Resulta significativo el desconocimiento que tradicionalmente permeó las relaciones de los dos bloques en cuestión. El Brasil, con dimensiones continentales y una lengua diferente, el portugués, sustentada por una condición histórica de Imperio, nunca llegó a ser objeto de interés cultural por parte de nuestros vecinos. Por otro lado, la diversidad y complejidad cultural interna del Brasil también ayudaron a desviar el interés de nuestros intelectuales por los universos culturales que nos rodean. A su vez, la parte hispana del Continente, históricamente fragmentada desde la época de los virreinos, en el siglo xix con el logro de las independencias, se transformó en naciones independientes con dificultades de lazos entre ellos mismos. Los vínculos con las diferentes metrópolis europeas también contribuyeron a separar esos universos que tanto tenían en común, o como diría Ángel Rama, mantuvieron una cierta homogeneidad dentro de su heterogeneidad.

Los dos bloques se desarrollaron, muchas veces de forma bastante similar, sin que existieran políticas culturales que promoviesen alguna identidad y sin mirarse entre sí, teniendo en común la búsqueda constante para construir su identidad y una mirada en dirección a las metrópolis, primero hacia Europa y, a partir de la segunda mitad del siglo xx, hacia los Estados Unidos.

Sin embargo, en ciertos momentos, «la aventura de ese diálogo posible» se realizó y, en ese sentido, se encamina nuestra preocupación de investigadora y brasileña que se reconoce latinoamericana. Las formas y manifestaciones culturales de nuestra identidad común siempre existieron. No se busca una identidad absoluta, de carácter esencialista, ya que la reconocemos múltiple, heterogénea, fragmentada y plural como el propio Continente. En la pluralidad reside nuestra singularidad. En este sentido vamos a rescatar algunos momentos de nuestra historia cultural cuando fue posible la

aventura del diálogo. Algunas veces, el diálogo se estableció a partir de iniciativas individuales otras, gracias a políticas institucionales, y además, a lazos afectivos y personales. Sin embargo, resulta evidente que lanzar las redes, tejer las tramas y construir los puentes que rescatan el pasado y fomentan el presente son tareas que deben ejecutarse de manera sistemática.

Pensador riguroso y al mismo tiempo soñador, considerado «el maestro» por Ángel Rama y tantos otros de generaciones posteriores, Alfonso Reyes vivió en Río de Janeiro por espacio de siete años, durante la década del 30, como embajador mexicano. En el Brasil, Reyes construyó sólidas relaciones con el país y, sobre todo, con intelectuales de la época, lo que provocó un intenso movimiento de intercambios culturales, sobre todo porque el mexicano fue uno de los pensadores más importantes del Continente durante la primera mitad del siglo pasado. Sin embargo, no se puede afirmar que su presencia en nuestro país estimuló alguna relación más profunda y duradera entre el Brasil y México. Aparentemente, parece que eso ocurrió sólo en aquel momento, sobre todo gracias a la intensa búsqueda de Reyes por conocer el medio intelectual nacional e internacional en aquella época.

Gran parte de la curiosidad intelectual del poeta-embajador se debe a la lectura de otro mexicano, el educador y pensador José Vasconcelos, quien, también en misión diplomática, estuvo en 1922 por nuestras tierras en ocasión de los festejos por el centenario de la independencia brasileña y de la Semana de Arte Moderno. Los escritos de Vasconcelos habrían suscitado el interés de Reyes con respecto al Brasil. José Vasconcelos fue uno de los primeros que, en el siglo xx, pensaron y teorizaron sobre la existencia de una América mestiza y una cultura americana, inspirado en su análisis del mestizaje brasileño, singularizado en su obra *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, de 1925.

Pocos años después de la visita de Vasconcelos, Reyes se encontraba como máxima autoridad de su país en el Brasil. Su interés por la integración mexicano-brasileña siempre fue grande, como lo fue también su preocupación por integrarse al medio intelectual de

la ciudad. Reyes se integró al escenario carioca, transformó su residencia de Laranjeiras en un punto de encuentro entre escritores y artistas, escribió cuentos, poemas, ensayos y construyó amistades sólidas, algunas de las cuales que durarían toda la vida, como es el caso del poeta Ronald de Carvalho, Gilberto Freire, Cecília Meireles, Manoel Bandeira y el entonces joven político, Carlos Lacerda.

Sus numerosos vínculos en los medios intelectuales nutrían de artículos, crónicas, poesías y textos al diario *Monterrey, correo literario*, totalmente escrito y editado por él durante su temporada carioca. El correo literario, de carácter personal, fue la forma que Reyes encontró para relacionarse al mismo tiempo con el mundo intelectual del país que le acogía y sin desvincularse del mundo intelectual mexicano y europeo, que él también integraba. Las columnas del diario son el testimonio del compromiso del poeta con sus ideas americanistas y su profunda erudición, vinculada a la crítica a la literatura francesa, como Proust, o a los clásicos greco-latinos, una de sus grandes pasiones.

Reyes fue amigo de Manoel Bandeira, que en aquella época ya era un poeta maduro, además de catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad del Brasil, actual UFRJ, y de Cecília Meireles. Reyes mantuvo un proyecto de creación de una biblioteca infanto-juvenil latinoamericana, que debería funcionar dentro de la red de escuelas públicas de Río de Janeiro, en aquella época Distrito Federal. Durante los años de su temporada carioca, Reyes siempre mantuvo contacto con otros escritores hispanoamericanos que visitaron el Brasil como es el caso de la poeta chilena Gabriela Mistral, que estuvo en Río en varias ocasiones durante la permanencia de Reyes, antes de establecerse entre 1939 y 1945 en Petrópolis y en Río de Janeiro, cuando el mexicano ya había partido. El Brasil que Reyes conoció era un país de mucha inestabilidad política y gran efervescencia cultural, forjada principalmente a partir de las rupturas provocadas por la explosión modernista del 22.

Al arribar al Brasil, siendo portador de una vida literaria e intelectual muy activa en su México natal y en Madrid, donde estuvo exiliado durante algunos años,

Reyes ya era escritor y hombre de letras con una carrera sólida y consolidada. La soledad inicial en tierras tropicales que, al principio, le parecían sólo aptas para el turismo, poco a poco se mostraron como un lugar propicio para el diálogo y el encuentro constante con sus homólogos de México, de Europa, así como con los interlocutores locales que paulatinamente fue conquistando y con quienes con el paso de los años construyó fuertes lazos de amistad.

El enorme interés por integrarse a la vida intelectual de la ciudad está dado por sus preocupaciones intelectuales y por su trayectoria de hombre de letras comprometido con cuestiones de la integración y de la identidad latinoamericana, y sólo desde esa perspectiva podemos entender su paso por el Brasil y leer el suplemento literario al cual se dedicó durante estos años, contextualizándolo con el momento histórico y con la vida de su creador.

En los primeros años de la década del 30, Cecília Meireles todavía no era la renombrada poeta en que se convertiría en el futuro. La joven poeta se dedicaba al periodismo, además de ser profesora. La sólida amistad con el intelectual consagrado parece haber sido muy importante en la vida de Cecília. Más que amigo, Reyes parece haber sido un mentor intelectual para la poeta. Cecília elogiaba los discursos y las ideas del mexicano en sus artículos publicados en diarios, y en los archivos del mexicano se encuentran dieciséis cartas que indican que a inicios de los años 30 hubo una profunda relación de amistad y de afinidad entre ambos.

En aquella, época Cecília firmaba una columna titulada «Comentários» en el vespertino carioca *Diário de Notícias* y en el mismo diario también era responsable de la «Página de Educação». Este tema, sin duda, ayudó a cimentar la amistad y el respeto entre ambos. El Brasil vivía un clima de reforma educacional, y la poeta estaba comprometida junto con otros técnicos en proyectar la educación brasileña que debería ser «moderna, gratuita y laica, capaz de formar a los hombres que todavía no tenemos y sin los cuales no veo cómo este país podrá vivir» (Meireles en Ellison, 2002: 118).

En los primeros años de la década del 30, Cecília estaba particularmente interesada en la educación pri-

maria, e incentivada por Reyes proyectó la Biblioteca Infantil Iberoamericana. En esa misma época, el amigo y educador Anísio Teixeira, entonces secretario de Educación de Río de Janeiro, designó a Cecília Meireles directora del Centro Cultural Infantil del Distrito Federal. Juntos, ya en aquella época, habían proyectado incluir la enseñanza del español en las escuelas públicas de Río de Janeiro.

La amistad intelectual se mantuvo a través de la correspondencia intercambiada, comentarios a los discursos pronunciados, discusión de temas de interés común y, sobre todo, porque ambos tenían un fuerte sentimiento de la necesidad del diálogo interamericano. En un «Comentários» publicado en *Diário de Notícias* en 1932, Cecília cometió el error de al referirse a Alfonso Reyes, mencionar a México, tierra del escritor, como parte de la América del Sur. Al día siguiente, en el propio diario ella rectifica su error con el siguiente texto:

Quiero que Alfonso Reyes participe de esta alegría. Que vea bien cuán sincero es lo que decimos de su pueblo, por la traición de la palabra que le mostró la cercanía con que lo sentimos. Quiero que comprenda –y comprenderá– que México tiene –para los brasileños por quienes yo sea capaz de hablar– las más cortas distancias terrestres –donde no pueden existir fronteras–. Las abolieron admirándolo, comprendiéndolo, amándolo. Venciendo con la fuerza del espíritu los espacios terrestres y las convenciones de los hombres. Por eso, resulta difícil corregir algo que al final no está equivocado. Y sólo podría corregirlo bien si ahora hiciera a Alfonso Reyes brasileño y si yo situase al Brasil en su país, México. [Meireles en Ellison, 2002: 116]

El texto es un ejemplo de la admiración y del placer de un diálogo que dio muchos frutos en el terreno de la afinidad de ideas e intereses comunes y de la preocupación, siempre presente, por la integración latinoamericana. La propia Cecília Meireles fue protagonista de otro momento de diálogo intercontinental cuando entre los años 1939 y 1945 residió en Río la poeta Gabriela Mistral.

La escritora chilena realizó su primer viaje a Brasil en 1937, cuando ya se había consagrado en su país. En misión oficial de intercambio cultural Gabriela permaneció cinco meses en nuestras tierras. Fascinada por lo que encontró, solicitó al gobierno chileno un puesto como diplomática en el Brasil. Después de haber estado anteriormente en Portugal, donde aprendió el portugués, ella llegó para establecerse en 1939. En un inicio abrió un consulado en Niteroi, y de inmediato lo transfiere a la ciudad de Petrópolis, de clima más ameno y parecido con el de su Chile natal.

En el momento en que se instala en el Brasil, el país vive las inseguridades del segundo gobierno Vargas, época extremadamente difícil, sobre todo para ella, que antes había vivido en París y en Portugal y había decidido dejar el viejo continente atemorizada por la proximidad de la guerra. Al llegar a nuestro país, el clima político no era de los más propicios, incluso porque el gobierno brasileño, después de un breve coqueteo con el integralismo, se adhiere a las fuerzas aliadas que entran en guerra en Europa. Por tanto, los años de la Segunda Guerra Mundial serán los que Gabriela Mistral vivió en Brasil.

Es indudable que la poeta chilena vivió profundamente la vida cultural del país, dedicándose a conocer la literatura y la cultura brasileñas y, al mismo tiempo, divulgando a Chile entre sus homólogos brasileños. Como aclara Ana Pizarro en su libro *Gabriela Mistral, el proyecto de Lucila*, Gabriela se vincula al mundo brasileño y lo perfila en la comunidad hispanoamericana. En otras palabras, la representatividad americana es un gesto que le caracteriza. Ella no se vincula como representante del hispanismo, como era común en los escritores de su época: por otra parte, prefiere asumir la representación de una cultura que se expresa en dos lenguas, el castellano y el portugués. Considera al Brasil y a la América Hispana como partes de un todo que se ignoran entre sí. Es importante contextualizar su postura de vanguardia en una época en que la separación entre esos dos mundos era casi total, se trataba de un Continente que no se conocía y que no se leía. «Por una afortunada circunstancia que sobrepasa mi comprensión, soy en este momento la voz directa de

los poetas de mi raza y la voz indirecta de los dos nobles idiomas, el castellano y el portugués» (Mistral en Pizarro, 2005: 57).

La vinculación americanista estimulará su trabajo intelectual y diplomático en varias direcciones. Su inserción se da en textos que escribe en diarios y revistas casi siempre divulgando a Chile, sus poetas, su literatura y sus artes, además de artículos sobre la política y la democracia chilenas. Por otra parte, también se dedicó a divulgar al Brasil, al publicar textos sobre literatura y cultura brasileñas en los diarios del mundo hispano.

De manera simultánea a su trabajo como conferencista, poeta y ensayista, Gabriela transmite al medio cultural brasileño sus preocupaciones sobre la educación y la infancia, gestionando con el gobierno de su país la donación de libros para bibliotecas públicas en Brasil. Su trabajo se completa con la participación en programas radiales en Río de Janeiro, Petrópolis y Minas Gerais.

Después de una larga ausencia que no se debió a la disminución de mi americanismo, aquí estoy de nuevo, hija desarrollada a la luz y en tierras americanas. El estar aquí no difiere mucho de vivir entre los míos, en el Valle de Chile: América es una sola en su interior y es más que todo lo que se pueda haber dicho y de lo que podamos creer en nosotros mismos. [Mistral en Pizarro, 2005: 60]

Los contactos con la intelectualidad carioca y la vitalidad cultural del Brasil estimulan su trabajo y, en ese espacio, se produce el encuentro con Cecília Meireles. Cecília Meireles y Gabriela Mistral convivieron, compartieron lo cotidiano, trabajo e ideas. Ambas eran profesoras y poetas y pensaban de manera similar sobre los destinos de nuestro Continente.

Mistral invitó a Cecilia para trabajar en el área cultural del consulado chileno, lo que demuestra, además del aprecio, un gesto de profesionalismo al convocar a sus filas a una intelectual de la talla que ya tenía Cecília en aquel momento. Cecília se encarga de traducciones literarias y de escribir artículos sobre autores chilenos e hispanoamericanos. Además de lo cotidiano compartido en el consulado, las dos poetas mantuvieron una

abundante correspondencia, siempre en tono imaginativo y alegre.

Querida Gabriela, voy a buscar un chileno para traducir. Además, en mi opinión, los suramericanos se deberían publicar en el original. ¿Por qué hacer ese crimen de meterlos en otra piel, cuando nosotros entendemos tan fácilmente el español y con la práctica de leerlos también lo entenderíamos mejor? ¿Por qué usted no le explica eso a las personas con las que trata? Su prestigio de reina quechua está muy consolidado, digan lo que digan «los criollos». Incluso usted podría decretar a sus vasallos: «Queda establecido que en el área literaria cada uno escribe como habla, y así se publica, consideradas todas las traducciones, aun las de la señora Cecília Meireles, como abusivas, exóticas, nocivas al bienestar de los pueblos y al sentido común [...]». [Meireles en Pizarro, 2006: 72]

Otro hecho de importancia intelectual que la temporada brasileña provocó en Gabriela Mistral, fue la manera en que ella incorporó el texto de escritoras a los cánones literarios, hecho aún inédito tanto en la literatura de Chile como en otros países hispanoamericanos. De manera diferente al resto de los países de la América Latina, en el Brasil, desde la explosión modernista de la década del 20, las mujeres ya estaban presentes e incorporadas al movimiento de vanguardia, hecho que no ocurrió en otros países de la región. De inmediato, Gabriela incorpora a las artistas femeninas a su discurso intelectual y emancipador.

A partir de la figura de Gabriela Mistral, algunos investigadores, sobre todo Ana Pizarro, están levantando una complicada estructura de relaciones que se dieron tempranamente en la historia literaria y cultural del Continente. Mistral también mantuvo una relación intelectual con la poetisa minera Henriqueta Lisboa, con Manoel Bandeira, con Murilo Mendes, con el periodista Assis Chateaubriand. Incluso después de su partida del Brasil. El contacto entre Cecília Meireles y Gabriela Mistral se extendió por muchos años, conformando una relación afectiva, además de tener intereses intelectuales comunes.

Otro momento de relación y diálogo, que comienza a interesar a los investigadores¹ es la provechosa amistad intelectual vivida por Ángel Rama y Antonio Candido, iniciada en la década del 60, que perduró hasta la prematura muerte del uruguayo en 1983. Los intercambios literarios entre ambos confirmarían la existencia de una línea de pensamiento crítico en la América Latina que no podría pensarse fuera de un contexto transformador y revolucionario.

Los dos escritores se conocieron a inicios de 1960 cuando Candido estuvo en Montevideo, invitado para impartir cuatro conferencias en la Universidad de la República (Rocca, 2007). En esa época, Rama desempeñaba varias funciones. Trabajaba simultáneamente como periodista, profesor de escuela secundaria, director de colecciones literarias, además de ser el responsable de la página literaria *Marcha*, actividad que ejercía con pasión. Candido, por su parte, ya era portador de una respetada carrera de profesor universitario y teórico de la literatura y de la cultura brasileñas, con una buena parte de su obra publicada, incluso, la fundamental, *Formação da literatura brasileira (Formación de la literatura brasileña)* de 1957, en cuyo prólogo anuncia el concepto de «sistema literario» en las literaturas nacionales, base para entender todo el proceso literario fundamentado en la tríada autor, obra y público.

En esta época, la literatura brasileña era poco conocida entre los hispanoamericanos. De igual forma, la literatura producida por nuestros vecinos todavía no había alcanzado la repercusión que tendría en el Brasil en los años 60-70, después del fenómeno que se conoció como *boom* de la literatura hispanoamericana. La posibilidad de contacto entre los dos críticos significó, sobre todo para el joven crítico uruguayo, la «posibilidad de acercarse al más renovador de los estudiosos de una literatura para esa fecha poco conocida por los hispanoamericanos» (Rocca, 2006: 242). En aquella época, Rama declaró como su tarea prioritaria el intercambio y la divulgación de las relaciones entre las

¹ El libro *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil, dos caras de un proyecto latinoamericano*, 2006, del crítico uruguayo Pablo Rocca, presenta un detallado análisis de la relación entre ambos críticos.

literaturas de ambos bloques. Estimulado por las recientes conquistas de la Revolución Cubana, Rama preconizaba promover y divulgar la literatura latinoamericana, y el Brasil era para él un inmenso vacío, que comenzó a ser entendido y enriquecido a través de cartas y libros que ambos se intercambiaban. «La correspondencia de Candido y Rama, hasta ahora inédita en su conjunto, confirma y expande este compromiso» (Rocca, 2006: 243).

Ángel Rama y Antonio Candido comienzan a construir un diálogo que, según palabras de Pablo Rocca, funcionan como un circuito donde uno y otro toman prestadas ideas que serán ampliadas y retroalimentan sus obras críticas «se expanden en busca de un proyecto que no admite un anclaje en lo propiamente cultural, sino que es indisociable de lo político como macrotexto, en que se encastra, finalmente, lo educativo y lo institucional» (Rocca, 2006: 250). En este amplio proyecto de innumerables facetas se encuentra la Biblioteca Ayacucho, dirigida y organizada por Rama en Venezuela, donde vivió como exiliado, en la cual Candido acepta participar coordinando y organizando las obras de autores brasileños.

A pesar de la gran diferencia existente en la formación y la militancia intelectual entre el brasileño y el uruguayo, al examinar atentamente la obra producida por Rama, después de la relación que estableció con Candido, se comprende que la idea de «sistema literario» va contaminando poco a poco las propuestas teóricas del uruguayo, que comienza a reflejar «simultáneamente la obra como una realidad propia y el contexto como sistema de obras» como afirmaba la profética frase del profesor Candido. Por otra parte, la presencia de Rama en la vida intelectual de Candido dio paso a un gran interés por la producción literaria de la América Latina, cuyos textos críticos sólo llegarían al público en su producción más madura, en la medida en que casi toda la obra del escritor está dedicada a estudiar los fenómenos de la literatura y de la cultura brasileñas.

Para comprender esta red de intercambios mutuos resultan, fundamentales los conceptos de «transculturación narrativa» y «superregionalismo», reflexiones similares sobre cuestiones referentes a la permanencia

y a la importancia del regionalismo en sociedades periféricas bajo el impacto de la modernidad. La «transculturación narrativa», uno de los más importantes legados que dejó el pensamiento riguroso de Rama, de igual forma, ya había sido intuido por Candido en el texto «Literatura y subdesarrollo» (1972) y que él denominaba «superregionalismo». Para Candido, el nuevo tipo de regionalismo, aquel que supera la dependencia de una visión eurocéntrica y colonial de lo regional, «corresponde a la conciencia lacerada del subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo» (Candido, 1972: 349).

Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa, *Pedro Páramo*, de Rulfo, *Los ríos profundos*, de Arguedas y *Cien años de soledad*, de García Márquez son libros leídos tanto por Candido como por Rama. El brasileño denominó a estas novelas de «superregionalistas», mientras que Rama prefirió denominarlas «transculturadas» no obstante, ambos entienden esta literatura como expresión paradigmática de un lenguaje literario que supera los antagonismos entre lo regional y lo universal, respuesta americana al racionalismo europeo, dotada de conciencia política del subdesarrollo.

La correspondencia entre ambos teóricos arroja luz sobre esta relación que se traduce en un pensamiento muchas veces convergente, como se puede comprobar por esta carta de Rama enviada a Candido el 8 de noviembre de 1973:

[...] tu artículo es realmente excelente y digo esto como si me elogiara a mí mismo. Me produce cierto asombro comprobar cómo caminamos por sendas paralelas, que creo se deben a perspectivas críticas similares. Enteramente de acuerdo con la tesis que te conduce progresivamente del cambio hacia el 30, del país nuevo al país subdesarrollado y a una valoración que rescata el regionalismo en una nueva perspectiva que tú llamas superregionalismo. Eso mismo es lo que bajo el título de *Los transculturadores de la narrativa* proponía como uno de los temas del seminario de mi visita a São Paulo [...]. [Rama en Aguiar y Vasconcelos, 2001: 38]

Son muchos los ejemplos que evidencian que ambos autores fueron capaces de construir un puente teórico-crítico al unir el universo cultural y literario hispanoamericano al brasileño y, de esta forma, dar un gran paso en la articulación de un pensamiento latinoamericano. Entre los frutos de este diálogo, además de los intercambios teóricos, surgió el proyecto de una Historia de la literatura latinoamericana, materializado en los años 80 con la publicación de la trilogía *América Latina, palavra, literatura e cultura* (*América Latina, palabra, literatura y cultura*).

La obra colectiva, organizada por Ana Pizarro, contó con autores de diferentes latitudes de la América Latina, y puede considerarse como la primera obra crítica y teórica que puso lado a lado las partes hispanas y lusas del Continente, además de incorporar al Caribe. Esta obra también tiene el mérito de haber abierto un nuevo camino en los estudios de la literatura comparada no sólo en el Brasil, sino también en algunos países del bloque hispano.

Cada uno de los momentos abordados en este artículo son, en su diversidad, momentos inaugurales de un diálogo que aún se construye, además del fin de las utopías. Podemos finalizar comprendiendo que las palabras, los textos están escritos y que la historia literaria de este Continente pone a nuestra disposición una riqueza de elementos de un diálogo que, recordando el pensamiento de Ángel Rama, nos estimula el deseo de vivir esa aventura posible. **C**

Traducción del portugués por ESTI, traductores e intérpretes

Bibliografía

- Aguiar, Flavio y Sandra Vasconcelos (orgs): *Ángel Rama, literatura e cultura na América Latina*, São Paulo, Edusp, 2001.
- Candido, Antonio: *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 9 edição, 1975.
- Ellison, Fred: *Alfonso Reyes e o Brasil*, Río de Janeiro, Topbooks, 2002.
- Moraña, Mabel (org.): *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Serie Críticas, 1997.
- Pizarro, Ana: *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- _____: *América Latina, palavra, literatura e cultura*, Campinas, São Paulo, Unicamp/ Memorial da América Latina, 3 vols., 1986.
- _____: *Gabriela Mistral, el proyecto de Lucila*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, Embajada del Brasil, 2005.
- Reyes, Alfonso: *Monterrey, correo literario*, Nos. del 1-14, Río de Janeiro, 1930-1937, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Rocca, Pablo: *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil, dos caras de un proyecto latinoamericano*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006.
- Vasconcelos, José: *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*, México, Editorial Porrúa, 2003 [1ra. ed., 1925].

FRANCISCO X. FERNÁNDEZ NAVAL

Los gallegos y Julio Cortázar: Un juego de miradas

«Yo tengo probado que los gallegos respiran por el idioma», afirma uno de los personajes de la novela *El examen*, la primera que Julio Cortázar escribió y que, sin embargo, fue publicada póstumamente. Atento siempre a la realidad que alienta y que late del otro lado de las cosas, Cortázar supo siempre de la existencia de una colectividad emigrante que se expresaba en una lengua dulce, que respiraba por el idioma. Sabemos por Aurora Bernárdez, y también por sus textos, que Julio era preciso cuando empleaba el término *gallego*, que no confundía con el gentilicio genérico referido a los emigrantes procedentes de cualquier lugar del territorio español. Este saber de los gallegos desde siempre por vecindad, se afirmaría con la relación personal mantenida con los gallegos del exilio y con aquellos otros que fue encontrando por los caminos del mundo.

«Me complace indicarle que en el “Cuaderno de bitácora” de *Rayuela*, aparece una columna con estas dos palabras: *ratleta* (catalán); *marriola* (Galicia y La Coruña)». Esta fue la principal indicación que Saúl Yurkievich me dio en respuesta a una carta en la que solicitaba su ayuda, a propósito del trabajo sobre la relación de Julio Cortázar con Galicia y con los gallegos, en el que me ocupaba por aquellos días. Era el mes de mayo de 2004.

Busqué en donde él decía y encontré que Julio, en ese cuaderno en el que dibuja las claves y las coordenadas de su navegación por la *rayuela*, anotó, en una de las páginas, las palabras *marelle*, *hopscotch* y *coxcojilla*; siendo la primera la expresión francesa del juego, la segunda la

inglesa, y la tercera un sinónimo castellano, desechando, en la misma anotación, *mandala* como título de la novela que escribía, por considerarla pedante. Unas páginas más adelante, tal y como indicaba Yurkievich, aparece: *avión*, *reina mora*, *infernáculo*, *ratlleta* (catalán) y *mariola* (Galicia y La Coruña), tres nuevos sinónimos en castellano y la traducción a las dos lenguas que él mismo indica, puesto que *ratlleta* (con ele doble y no como había escrito Yurkievich) es la forma catalana de la *rayuela*, y *mariola* una de las gallegas.

Descontada la trascendencia del castellano como lengua en la que había crecido y en la que escribirá toda su obra, conviene recordar que Julio pasa dos años de infancia (1917-1918) en Barcelona, ciudad de la que guardaba una memoria vaga, tal vez alguna emoción y, acaso, el recuerdo confuso de jugar con otros niños a la *ratlleta* en el Parque Güell, al que iba todos los días con su madre. Sabemos también que Julio Cortázar recibe, entre 1948 y 1949, el título de traductor jurado en francés e inglés por la Facultad de Ciencias Económicas de Buenos Aires, aunque no sólo realizará traducciones con valor jurídico, ya que son muchas las obras de las literaturas francesa e inglesa que verterá al castellano; pero además el francés era la lengua de su madre y será este el idioma en el que se integre a partir de su llegada a París en 1951. Así pues, podemos considerar que Cortázar busca la expresión de la *Rayuela* en las lenguas que le son vitalmente próximas, pero... ¿qué justifica la aparición del gallego en este juego de palabras?

Lo más gallego que había en Cortázar era Aurora Bernárdez, afirman todavía algunos, o algunas, en Buenos Aires. Seguramente esto es cierto, pero no del todo, ya que la relación de Julio con los gallegos es anterior al encuentro con Aurora en 1948. Hacia el año 1944, coincidiendo con el tiempo en que ejerce la docencia en la universidad de Cuyo, en Mendoza, Cortázar, por mediación de su compañero, el escultor chileno Lorenzo Domínguez, conocerá a los gallegos exiliados: Luís Seoane y Lorenzo Varela y, por ellos, a Arturo Cuadrado. Lorenzo Domínguez sabía de la condición de pintor de Seoane, quizá no de la de escritor y promotor cultural, e identificaba a Lorenzo Varela como

crítico de arte más que como escritor. Existía en el escultor chileno una predisposición a simpatizar con los desterrados del exilio, ya que durante varios meses, durante la Guerra Civil, había residido en Barcelona, colaborando como voluntario con grupos republicanos en el rescate de obras de arte dañadas o amenazadas por los bombardeos.

Ni Xesús Manuel Lorenzo Varela, ni Arturo Cuadrado Moure, ni Luís Seoane López, habían nacido en Galicia. Las circunstancias de la vida hicieron nacer a Lorenzo Varela en un barco, en el puerto de La Habana; a Arturo Cuadrado en Denia, y a Luís Seoane en Buenos Aires. De ascendencia gallega, más tarde o más temprano, los tres regresan a Galicia, en donde desarrollarán una intensa actividad cultural, interrumpida por la Guerra Civil. En los tres coincidirá Buenos Aires como destino del exilio, encontrándose allí con otros compañeros y amigos, como Carmen Muñoz, Rafael Dieste, Suárez Picallo, Otero Espasandín o Colmeiro. Entonces, Buenos Aires era la ciudad que más gallegos acogía, lugar elegido también por Castelao y en donde residía Eduardo Blanco Amor, quien había desarrollado una intensa actividad en defensa del legítimo gobierno republicano.

Las iniciativas culturales que los gallegos del exilio llevarán a cabo en la capital argentina, tanto en lo referido a la creación individual de cada uno como a los proyectos dinamizadores y de difusión que comparten, continúan el trabajo realizado anteriormente en Galicia. Como sucede con el resto del exilio español en sus lugares de destino, los gallegos le ofrecen a la sociedad que los recibe su capacidad creadora y de renovación cultural que se había vivido en España durante las primeras décadas del siglo xx y, de forma particular, durante los años de la República.

Revistas como *Correo Literario* o *Cabalgata*, editoriales como Nova, Botella al Mar, o el trabajo desarrollado en Emecé, son ejemplos de la actividad de Seoane, Lorenzo y Cuadrado, a quienes habría que añadir la colección Oro de la editorial Atlántica, dirigida por Rafael Dieste. Este grupo de exiliados, reunido en la tertulia del café Tortoni, contribuye a crear un ambiente cultural en el que participan todos. Grupo

integrador, tiene entre sus objetivos dar a conocer la cultura gallega, relacionándola con las otras culturas del mundo. En el primer número de *Correo Literario*, bajo el título «Al lector» y a modo de editorial, aparece una declaración de intenciones en la que se expresa la aspiración de que la publicación sea un periódico para la mayoría, que haga posible un intercambio constante de ideas, que irá reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de la geografía americana, tanto las propias del Continente, como las de los grupos de desterrados que en ella viven, proclamando también la firme convicción democrática de sus directores y la fe activa en el porvenir de la libertad.

A este grupo de exiliados, que comparte amistad y exilio con Francisco Ayala, María Teresa León o Rafael Alberti, se acerca, algunos días, un hombre soltero, aprendiz de escritor, llamado Julio Florencio Cortázar.

Serán Lorenzo Varela, Luís Seoane y Arturo Cuadrado, quienes, en las revistas culturales que colegiadamente dirigen, publicarán algunos de los primeros textos del escritor que se inicia y en quien confían. Así, el 15 de agosto de 1944, en la tercera página del número 19 de *Correo Literario*, aparece el relato «Bruja», firmado por Julio F. Cortázar. En la página siguiente de ese mismo número, se publica, firmado por Jorge Romero Brest, un comentario crítico de la obra escultórica de Lorenzo Domínguez, que exponía por aquellos días en Buenos Aires. En el número 24 de la revista, correspondiente al mes de febrero de 1945, figura una relación alfabética de colaboradores: en ella se incluye a Julio F. Cortázar.

La publicación de «Bruja» es esperada con emoción por un narrador que madura y que hasta entonces sólo había publicado el relato «Llama al teléfono Delia», incluido en el periódico *El Despertar de Chivilcoy* del 22 de octubre de 1941. Chivilcoy era la localidad en la que Cortázar había ejercido como profesor años antes.

En carta a Lucienne C. Duprat del 16 de agosto, posterior por lo tanto a la publicación de «Bruja», Cortázar, que ignora la inclusión de su cuento en el número del día anterior, anuncia su próxima aparición y valora la revista como interesante. Poco después, en una carta a Mercedes Arias y en otra a Lucienne, se queja del

trato dado al relato, lleno de errores tipográficos, faltas de puntuación y de ortografía. «Sigo creyendo, sin embargo, que es un buen cuento, aunque el *Correo* ha hecho todo lo posible porque los lectores piensen lo contrario [...]».

Sin embargo, este hecho no hipotecará la relación que mantenía con los tres directores de la revista. Tal vez convenga destacar aquí que Seoane, en 1979, en un discurso de homenaje a Lorenzo Varela, recordaba que:

[a]l poco de llegar a Buenos Aires, Lorenzo Varela, crítico de arte, llegó a ser una de las personalidades más estimadas de los artistas argentinos y entre sus compañeros escritores. Fue muy amigo de Eduardo Mallea, de Ernesto Sábato, de Julio Cortázar.

Luís Seoane y Arturo Cuadrado, asociados con el propietario de la imprenta López, fundan en 1943 la editorial Nova. En la colección Espejos del mundo de la editorial, Julio publicará a partir de 1946 dos traducciones de autores ingleses: *Memorias de una enana*, de Walter de la Mare, y *El hombre que sabía demasiado*, de G.K. Chesterton. Simultáneamente, Seoane y Varela, asociados esta vez con Joan Merlí, propietario de la editorial Poseidón, fundan la revista *Cabalgata*, que pretende dar continuidad al desaparecido *Correo Literario*. En el número correspondiente a la segunda quincena de febrero de 1946, aparece el relato «Lejana. Diario de Alina Reyes», en el que Cortázar trata el tema del doble o de la personalidad escindida, que según Yurkievich tanto le seducía. Pero además conviene añadir que, a partir del número 13, Julio se incorpora como crítico, publicando en los seis números siguientes un total de cuarenta y dos comentarios que firma; si bien, él mismo reconocerá años más tarde, que las críticas firmadas no agotaban la colaboración. Durante ese tiempo, Arturo Cuadrado deambula por las calles de Buenos Aires llevando en el bolsillo un libro que debía publicar en Nova y que ilustraría Luís Seoane, titulado *La otra orilla* y que incluía los relatos «Bruja» y «Llama al teléfono Delia», entre otros. Julio había concluido este libro antes del final de 1944, ya que en el mes de noviembre de ese año, Cortázar escribe a

Eduardo A. Castagnino reclamando, con la confianza que da la amistad, el original que le había prestado para leer: «Ya sabes: una carpeta chica con tapas de cartulina, donde aparte de estos dos que me envías, está aquel con referencias a *Le Horla*, los prolegómenos de la astronomía, «Bruja», etcétera».

Pasan los meses y Julio Cortázar, que se afirma como escritor, considera que los relatos que le había dado a Arturo «se caen ya de viejos». Ahora apuesta por un nuevo libro, *Bestiario*, que le entrega a Luis Baudizzone, abogado y fundador de la editorial Argos, aunque, finalmente, este libro, fundamental en su trayectoria como escritor, será publicado por Sudamericana. La colección de cuentos que forman *La otra orilla* será rescatada, muchos años más tarde, pasando a formar parte de la obra narrativa completa, porque, tal y como premonitoriamente había escrito en la nota introductoria fechada en Mendoza en el año 1945: «[...] del desencanto de cada una creció la voluntad de la siguiente».

La colaboración de Julio Cortázar en los proyectos culturales de los gallegos del exilio no era un hecho aislado, ajeno al resto de la vida del escritor. Existía un entramado de relaciones que hace pensar en múltiples encuentros y afinidades. Lo cierto es que si invocamos a Fredi Guthmann, el alto y misterioso amigo de Julio, aparece, entre sombras, la figura de Arturo Cuadrado; si nos referimos al matrimonio Rotzail, los que surgen son Luís y Maruxa Seoane; si citamos a Samuel Kaplan o a Daniel Devoto, quien acude es Mariquiña Valle Inclán; si seguimos las huellas de Luis Baudizzone, nos encontramos con Carmen Muñoz y Rafael Dieste. Una fotografía, tomada en el año 1977 en Sargadelos, en la que vemos a Isaac Díaz Pardo, Luís Seoane y Maruxa, acompañados de Eduardo Jonquières, Luis Baudizzone y las esposas de ambos, es prueba de la pervivencia de los afectos y de su valor.

Cortázar sabía del escritor Rafael Dieste desde mucho antes. En una carta fechada en Chivilcoy el 9 de septiembre de 1940, informa a Mercedes Arias: «Si quiere conocer un poeta íntimo, sincero y digno de estima, busque un libro que se llama *Rojo farol amante* de Rafael Dieste».

Luis Baudizzone será el encargado de cuidar y administrar los bienes del matrimonio Dieste, cuando este viaja a Europa, en los últimos días de 1949, viaje que concluirá en Cambridge, en cuya universidad Rafael acepta la oferta de trabajar como lector de Lengua y Literatura Española. Su apartamento, un doceavo piso, letra C, en el número 376 de la calle Lavalle, será ocupado por un escritor joven, que el matrimonio había conocido en las tertulias de los cafés, tal y como recordará, muchos años más tarde Carmen Muñoz, y que no es otro que Julio Cortázar. Esa es la dirección que figura al pie de la carta que en agosto de 1951 escribe a Edith Aron, en la que evoca los días que pasaron juntos en París y en la que le anuncia el regreso a la capital francesa para noviembre. En ese apartamento vivirá Cortázar desde la primavera austral de 1950 hasta el invierno de 1951. En él escribirá *El examen* y, sobre todo, *Imagen de John Keats*, libro que no es sólo un ensayo literario sobre la obra del poeta romántico inglés, sino también una suerte de diario discontinuo, en el que, dialogando con Keats, le cuenta cómo le van las cosas, cómo son los días, los cambios de estación, las emociones, cómo es la *saudade*, palabra que emplea en el texto por el que también transitan Lorenzo Varela, Eduardo Blanco Amor, Luís Seoane, Mariquiña Valle Inclán o Francisco Luis Bernárdez. Lo emocionaba el paisaje urbano y portuario que se le ofrecía desde la ventana, tal y como le sucedía a Dieste, y las referencias al río serán continuas mientras pasea y conversa con Keats. «Hacía calor, después llovió y el río estaba revuelto y ceniciento», para añadir poco después: «Por mi ventana miro el río encrespado», y más adelante: «el río está violeta en mi ventana», y a otra hora de otro mes: «¿Dialéctica de una noche de verano? Es el 2 de febrero, unos amigos acaban de irse, bebo agua y miro las boyas del canal».

El apartamento pasará a formar parte del universo literario del escritor: así, en el relato «Diario para un cuento», leemos:

De la pieza de Anabel en Reconquista al quinientos preferiría no acordarme, sobre todo quizá porque sin que ella pudiese saberlo esa pieza quedaba muy cerca

de mi departamento en un piso doce y con ventanas dando a una espléndida vista del río color de león.

Son varios los personajes gallegos que viven en las páginas de sus cuentos y novelas. Un nutrido grupo de porteros, mecánicos, chóferes, comerciantes, propietarios de bares, mozos de café, enfermeras, camareras, habitan sus textos, alimentando la sociología del laberinto urbano, ese espacio lleno de globos de aire donde siempre sucede algo excepcional. Todos andan por ahí con sus grandezas y miserias, con su manera de ser, contribuyendo a dar vida a las historias que Julio nos cuenta.

¿Qué hacen Manolo y Fernando, formando parte de ese sórdido proyecto retratado en el cuento «La escuela de noche»? Ellos no participan en los juegos de humillación, no se disfrazan de milicos ni se travestizan. Sirven a la dirección de la escuela que por las noches se transforma en centro de formación de torturadores, de salvadores de patrias que aprenden que del orden emana la fuerza y de la fuerza el orden, y también que en la defensa de ese principio hay que estar dispuesto a matar, si es preciso. Para Aurora, este relato es uno de los mejores de cuantos se han escrito sobre las dictaduras militares y sus efectos. Manolo y Fernando son porteros de noche, vigilan y cobran por su trabajo, actuando de acuerdo con un principio bien gallego de que lo mejor es no meterse en donde a uno no lo llaman. Su trabajo no es juzgar, sólo cumplir con el oficio, garantizándose así la paga cada final de mes.

Bien diferente es el personaje de la enfermera en el turno de día del relato «La señorita Cora». Enfermera chiquita o galleguita, como le llama Cora. Pablo, el protagonista, siente por ella una indiferencia que tiende a lo negativo: «la enfermera chiquita parece sorda y aguanta todo con esa cara de esperar propina que tiene la pobre». Él, igual que su padre, prefiere a Cora, la enfermera de noche, con aire de vampiresa y bata ajustada, según la percepción interesada de la madre de Pablo. No sabe que Cora, por quien siente una atracción que lo perturba, sí piensa en las propinas y en lo poco generosas que son. Finalmente, cuando el estado de Pablo empeora y el cuento llega al final, Cortázar rescata, desde el prejuicio inicial, a un ser que se sin-

gulariza hasta llegar a conquistar el corazón del paciente: «Al contrario, a las tres se va la enfermera chiquita y es una lástima porque con ella estoy tan bien».

Galo Porriño, uno de los beneficiados por el sorteo de lotería que da lugar a la novela *Los premios*, no es cronopio. Podría ser fama, nunca esperanza. Llega al café London, en el que son convocados los premiados para embarcar en el *Malcolm*, acompañado de enfermera y chófer, en coche negro, con traje negro y corbata negra; el resto, borroso. Parece un pollo de los de cuello pelado, con una forma de mirar tan atravesada que dan ganas de cantarle la internacional. De él dice Medrano, otro de los protagonistas: «Laborioso gallego que supongo llegó al país como casi todos sus congéneres y trabajó con la eficacia que los caracteriza en nuestras pampas proclives a la siesta».

Autodidacto, de acento gallego sin deteriorar luego de cincuenta años de comercio en la Argentina, con voz cascada que a veces salta como un tapón de champaña, es como un señor feudal, con un aire entre amable y desconfiado, espíritu de cacique que reproduce en tierra ajena lo peor de la sociedad rural gallega. Situado al lado del poder, aunque este se fundamente en la mentira y en la muerte, el tratamiento del personaje de Galo Porriño demuestra, por parte de Cortázar, un conocimiento profundo de los arquetipos de la sociedad gallega, o de las sociedades parecidas a la gallega de entonces.

Curro, el propietario del café Cluny, el local en el que se reúnen los protagonistas de *62 Modelo para armar*, representa el otro rostro de las cosas:

Vos, Curro [dice mi paredro], hubieras hecho mucho mejor en quedarte en Astorga, aquí en París desentonás demasiado, pibe. Sos realmente el gallego insano de que habla Fray Luis de León, aunque algunos digan que se refería a un viento.

Gallegos en Buenos Aires están justificados, pero Curro es un gallego en París, personaje de una novela escrita y publicada muchos años después de que Cortázar abandone la Argentina.

Es esta una novela de desarraigos, en la que los personajes parecen vivir en un desasosiego constante. Se

mueven de una ciudad a otra, se desplazan de modo incontrolable, sometidos a las tensiones de la propia relación y de la conciencia de no ser de ninguna parte. La ciudad es un poco el lugar de encuentro de 62, explicó el propio Cortázar, pero es una ciudad cualquiera, París o cualquiera otra de las mencionadas en la novela, paisajes urbanos por los que deambulan los personajes.

«¿No te dan ganas de estar otra vez en el Cluny?», preguntará Nicole. «Nos sentíamos casi como en el Cluny aunque nos faltaran Curro y el café», pensarán todos en el vacío del vagón de tren, de regreso de ningún lugar, porque Curro y el Cluny, apenas una esquina de calle y una sonrisa, son ese lugar al que siempre se vuelve. Curro es la certeza del afecto. Tal vez, lo que Cortázar propone, mirándose a sí mismo, es que, finalmente, no somos ni de donde nacemos, ni tampoco de donde procuramos el pan, sino del lugar en el que nos sentimos queridos. El afecto, he ahí la verdadera patria del hombre. Curro, gallego cronopio, acogiendo en el local a los seres perdidos como él. Curro el imprescindible calor, la penúltima sonrisa.

Según Aurora, Cortázar tenía verdadera facilidad para los idiomas, como ella misma, cosa normal en el Buenos Aires de la época, lugar de tantas lenguas, de tantos acentos, de tantas procedencias. Dice que Julio leía en gallego, circunstancia que parece confirmarse en la carta que le escribe a Eduardo Jonquières, luego de la primera visita a Galicia en el año 1956: «Pegado a las ventanillas no podía creer que eso fuera verdad. Com-

prendí de golpe la poesía galaicoportuguesa, esa presencia del verde, de los ríos, del égloga».

En su biblioteca, depositada por decisión de Aurora en la Fundación Juan March de Madrid, se encuentran varios libros dedicados por Luís Seoane, alguno en gallego. También el *Florilegio del Cancionero Vaticano: poesía amorosa galaicoportuguesa de la Edad Media*, en edición de su cuñado Francisco Luis Bernárdez y una *Antoloxía da lírica galega*, seleccionada y prologada por Álvaro de las Casas, siendo noventa y cuatro los poemas recogidos, todos en gallego. Es Aurora quien recuerda a Julio leyendo a Rosalía de Castro, y afirma que el libro que más le gustaba era *Follas novas*. No debemos olvidar, también, que el gallego era lengua habitual en casa de la familia Bernárdez.

Tal vez todo lo anterior permita comprender por qué la palabra *mariola* aparece entre las anotaciones de Julio Cortázar en el «Cuaderno de bitácora de *Rayuela*», juego de miradas y de palabras que también incluía el gallego, ya que esta es lengua que, como todas, permite explicar las cosas que nos pasan, decir cómo somos y contar cómo es el tránsito por la *rayuela* de la vida que nos lleva desde la tierra al cielo y viceversa. **C**

Bibliografía

Fernández Naval, Francisco X.: *Respirar por el idioma (Los gallegos y Julio Cortázar)*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2007.

IRENE AMADOR

La batalla de las identidades*

Como parte de la batalla de las ideas debería inscribirse lo que ya se ha denominado como la «batalla de las identidades». La forma en la que las sociedades, los pueblos o las culturas construyen su identidad colectiva determina en gran medida su capacidad de resistencia al rodillo homogeneizador de la maquinaria imperial.

Los pueblos originarios de América, los amerindios, son pueblos resistentes. No en vano han soportado más de 500 años de colonialismo hispano, novohispano, criollo, capitalista e imperialista y por ello quisiera hacer una breve aproximación a uno de los más hermosos y sutiles modelos de resistencia cultural que conozco, el de los maya-yucatecos, quienes han elegido el habla y uno de los géneros de su tradición oral para expresar y legar, generación tras generación, su deseo de lucha e independencia, su derecho a una identidad propia, identidad que fue quebrantada de manera brutal en el siglo xvi.

La península de Yucatán está habitada por indígenas maya-yucatecos, término lingüístico que por extensión se utiliza para definir también a los habitantes y a la cultura que producen, que se agrupan en poblaciones localizadas en medio de la selva. En una de ellas, Maxcanú, ubicada a unos sesenta kilómetros de Mérida (capital del estado de Yucatán), llevé a cabo entre los años 1986 y 1992 mi trabajo de campo como antropóloga.

Los maya-yucatecos, como toda sociedad humana, poseen un concepto de la historia que los orienta y da sentido al mundo contemporáneo en el que viven. Las gentes de Maxcanú, herederas del patrimonio clásico maya, han conservado a través de los siglos el concepto de múltiples creaciones del mundo y de las gentes que lo habitaron. Su ciclo temporal es cuatripartito: las tres primeras creaciones fracasaron y Dios se vio obligado, una y otra vez, a castigar a los hombres destruyéndolos, para intentar crear de nuevo una humanidad más perfecta. Actualmente vivimos en la cuarta parte de este ciclo.

Entre los yucatecos la ética y la estética están perfectamente imbricadas, de forma que lo bello es lo moral. Los yucatecos en su mayoría

* Ponencia presentada en el Congreso Cultura y Desarrollo: *En defensa de la diversidad cultural*. Foro de discusión: La diversidad cultural en un mundo global ¿por dónde empezar? Mesa Redonda: ¿Choque de civilizaciones o diálogo entre ellas?, La Habana, Cuba, 11-14 de junio de 2007.

se consideran católicos, pero a diferencia de la tradición cristiana, el individuo no tiene responsabilidad moral. Existe un concepto denominado «suerte» (hado o destino) que condiciona el juicio que las personas emiten acerca de la conducta de los demás, de modo que la responsabilidad del individuo queda subordinada a este concepto más amplio. La dicotomía moral no es un combate entre cuerpo y espíritu sino que el cuerpo es el escenario del conflicto entre el bien y el mal y por eso el individuo ha de tener un estricto control sobre sí mismo; la mejor forma de lograrlo es controlar su expresión y esto se pone de manifiesto claramente en la ritualización de sus relaciones sociales, que se expresan de dos formas: en primer lugar un estricto control del habla y, por otro lado, en las reglas de urbanidad.

El control del habla es muy significativo, puesto que la conversación es la forma ejemplar de expresión, el modo paradigmático de relación con el otro, donde hay que evitar por encima de todo uno de los mayores pecados que el yucateco puede cometer: la grosería o el insulto. Esto se logra evitando la espontaneidad y mediante el empleo de fórmulas y eufemismos. También se utilizan procedimientos elaborados de refinamiento en el discurso, lo que podríamos denominar la retórica yucateca, destinada a producir euforia en el oyente. Puesto que el discurso está sujeto a cánones, el mejor elogio para un maya-yucateco es el de «buen conversador». La estética verbal es la forma artística más desarrollada. El hablar bien, «la buena conversación», es la cualidad más importante en la evaluación del prestigio y la madurez de las personas en la comunidad.

Frente a las amenazas que se ciernen con fuerza, a menudo irresistible, sobre el horizonte de aceptable estabilidad en el que las comunidades se habían venido desarrollando, los mayas recurren en diverso grado a la memoria de los símbolos orales, materiales o morales, que han probado su eficacia integradora en el pasado. Entre ellos, quiero distinguir lo que he denominado pensamiento histórico y su expresión, el discurso histórico.

Llamo pensamiento histórico al nivel máximo de abstracción en que se articulan los conceptos relativos a los tiempos pretéritos de la colectividad. Este pensamiento está imbuido de mitología. El discurso históri-

co son las formas orales o escritas en que se manifiesta el pensamiento histórico.

Una de las principales categorías del discurso maya-yucateco es la conversación o *tsicbal*, que incluye distintos tipos como *cuento* y *uchbe'n tsicbal* (conversación antigua). Un primer criterio clasificador entre estos dos tipos es el que nos remite al binomio realidad/ficción, determinante a la hora de comprender el sentido que imprimen las gentes de Maxcanú al concepto de historia. La clave reside en la raíz etimológica del término *uch*. Entre las acepciones de este término cabe destacar tres significados principales:

–Antigüedad, el tiempo pasado, antaño, pretérito.

–Suceder, acontecer, acaecer.

–Poder, don de hacer algo, atribución.

En mi opinión, en este vocablo se encierra la clave que nos permite comprender cuáles son los significados que los maya-yucatecos atribuyen a la historia, a su historia, y cuál es la importancia que tiene esta para las gentes del presente como elemento fundamental en la construcción de su identidad.

En los primeros tiempos de mi investigación tuve que afrontar algunas contrariedades, hasta que aprendí a distinguir los criterios que rigen la taxonomía indígena del habla. Si yo deseaba conocer un cuento sobre las cercanas ruinas de Oxkintok, mis informantes me contestaban con un lacónico ¡No hay! Si mis pesquisas se dirigían hacia la historia de algunos animales, recibía la misma respuesta: ¡no hay!

Tuve que descubrir que el error estribaba en la naturaleza de mis preguntas, y del mismo modo que no hay *cuentos* sobre los *balamoob* o sobre las ruinas, tampoco hay *historias* de conejos o de pavos.

Los escenarios del cuento están habitados por animales o gentes comunes, no hay alusiones determinantes al tiempo o a la temporalidad y su fin primordial es el entretenimiento.

Por el contrario, *uchbe'n tsicbal* es un tipo de discurso sustancialmente temporal. Dentro de él se engloban aquellos relatos que narran el origen del mundo y de los yucatecos, sus relaciones con los seres sobrenaturales y las tradiciones referidas al Fin del Mundo o el Juicio Final. En definitiva, sirve como una marca de identidad,

como un recurso estilístico mediante el cual narrar y comunicar la esencia del ser indígena.

Los habitantes de Maxcanú poseen un concepto del tiempo dividido en dos categorías: una que integra las especulaciones sobre el pasado y otra que tiene que ver con la experiencia actual.

El pasado, entendido siempre como un tiempo tradicional, es decir, genuinamente «maya» o «mayero», es la época de los antiguos, es *uchbe'n*. Pero los antiguos son tanto los primitivos hombres que poblaron Yucatán, los «indios», de una naturaleza diferente –en su físico y en su esencia humana– como las generaciones inmediatamente antecesoras de las que habitan hoy esta comunidad.

El tiempo antiguo es el tiempo histórico que se divide en grandes ciclos correspondientes a eras o soles. Es un lugar común entre los mayas la creencia de que el mundo y sus gentes han sido creados y destruidos sucesivamente. Las gentes de Maxcanú, como otros grupos mayas, piensan que nos encontramos en el momento de la cuarta creación. Las edades y generaciones que los antecedieron desaparecieron por diversas razones, entre las que se cuenta como importante la del castigo divino. Los mundos anteriores fueron habitados por distintas clases de gentes: enanos, gigantes, jorobados, etcétera.

Buena parte de los relatos considerados *uchbe'n tsicbal* entran a formar parte de lo que los antropólogos hemos denominado mitología. Conferir un carácter «mitológico», con las connotaciones que este término tiene para los occidentales, a este tipo de narraciones sería alejarlas de su verdadera significación en la mentalidad indígena porque *uchbe'n tsicbal* es Historia con mayúsculas, con un sentido próximo al que este vocablo tiene para los europeos.

En las tres épocas primigenias se construyeron las grandes ciudades que hoy vemos en ruinas, una época en la que no era necesario el esfuerzo humano pues las piedras no pesaban, el maíz se multiplicaba a partir de un grano o la leña caminaba tras los campesinos. Un tiempo idílico y prodigioso. La cualidad que identificaba a esas humanidades fue la magia y la sabiduría, lo que les confería un enorme poder.

Lo que resulta pertinente destacar del tiempo pasado es su naturaleza fantástica y maravillosa, concebida hoy como la edad de la magia, del poder. El tiempo de una identidad precisa que permite confrontarla por oposición al momento actual de mestizaje, de indefinición. Los antiguos fueron indios poderosos y todas sus hazañas, por más fantásticas que aparezcan ante nuestros ojos, son consideradas reales.

En la conciencia histórica de las gentes de Maxcanú queda la huella del impacto causado por la invasión europea. La conquista es entendida como una profunda ruptura en la tradición y como una brecha que divide los dos grandes ámbitos temporales en los que el maya-yucateco proyecta, desdoblada, su personalidad. La llegada de los españoles a Yucatán fue el advenimiento de un nuevo Sol, una nueva era, la cuarta creación. Dio comienzo a un largo proceso de adaptación y resistencia a la cultura de los dominadores. Con los hispanos, el tiempo antiguo y sus protagonistas se hicieron piedra, quedaron «encantados», pasaron a formar parte de otra dimensión de la realidad. Los antiguos caminos mayas, cuya metáfora es *cuxam-zum*, quedaron cortados y desde entonces de ellos brota sangre.

De *cuxam-zum* (soga viviente, cordón umbilical) se habla en numerosos relatos en los que se menciona el enfrentamiento que se produjo entre mayas y españoles en el momento de la conquista. Una conocida narración yucateca relata cómo en esa época se efectuó un torneo entre el rey de los blancos y el rey de los indios, con objeto de dilucidar cuál de ellos tenía más poder. Para esto se acordó nombrar vencedor al que, corriendo a caballo, lograra llevar una tortilla caliente de Mérida a Tulum, pasando por Chichén Itzá (según las versiones, las ciudades varían, pero siempre son importantes ciudades clásicas mayas). Para el rey de los indios la prueba resultó fácil, pues, corriendo sobre *cuxam-zum* pudo llegar en un momento a su destino; en cambio, el pobre rey de los blancos, que utilizó los caminos terrestres, se demoró tanto que cuando llegó su tortilla estaba ya fría.

Las mayas de Maxcanú, del mismo modo que el resto de los indígenas de la península, se denominan a sí mismos con el término «mestizo» (*sits' k'ax*) y se

identifican por el uso compartido de una serie de símbolos y códigos de valores: por ejemplo, la utilización de su lengua como forma fundamental de expresión y una indumentaria particular.

El hecho del mestizaje ha quedado grabado en su conciencia histórica y es utilizado bajo la suposición tácita de que hay algo contrario que es «puro», no mezclado. Este ideal de pureza se ha ubicado en un punto de confluencia entre el tiempo y el espacio, las ruinas, que nos remiten a unos antepasados «indios» contruidos narrativamente desde el presente para llenarlo de sentido y sobre todo de esperanza. El término «indio» (*macewal*) en Yucatán es sinónimo en múltiples ocasiones de antiguo, utilizando esta expresión para designar a las figuras que aparecen petrificadas –es decir, encantadas– en las ruinas; son las gentes que poblaron el mundo en las anteriores creaciones, son los «otros» por excelencia que sirven de nexo con el pasado y al mismo tiempo operan como constituyentes de la identidad mestiza.

En el futuro, el Fin del Mundo y el Juicio Final, los «mestizos» han situado el momento crucial de su destino. Ese tiempo de cataclismos cósmicos supondrá el momento decisivo del enfrentamiento entre los dos enemigos históricos, los mayas y los españoles. Cuando llegue ese momento resucitarán los antiguos ma-

yas, sus caminos secretos, *cuxam-zum*, y habrá una terrible guerra anunciada por el cuarto caballo del Apocalipsis, de la que uno de los contendientes saldrá victorioso. Estos serán los pobladores del nuevo mundo, ya no habrá mestizos y por tanto indefinición.

La dicotomía étnica y moral en que se debaten los yucatecos encontrará resolución después de esta magna prueba depuradora. Pero no es en la supuesta cultura del pasado donde el destino ha colocado la armonía final, sino en el marco más restrictivo y exacto de las representaciones mentales producto de la evolución histórica que ha sufrido el país y sus habitantes desde el siglo XVI.

Y en el futuro, *uchmal*, donde concentran sus aspiraciones de un Nuevo Mundo las gentes de Maxcanú, volvemos a encontrar la raíz *uch* como un símbolo indeleble de la recuperación de su pasado, de su historia. Una historia que llega hasta nuestros días condensada en signos, modo eficiente que las sociedades indígenas adoptan para preservar el registro de su memoria.

La aceptación de la diversidad es uno de los mayores retos de nuestro tiempo. Es necesario luchar por un mundo en el cual las distintas identidades puedan expresar sus diferencias en igualdad. Hay que dar voz a quienes hasta ahora no han participado en la definición de su propia realidad. **C**

MARÍA ESTHER QUINTANA MILLAMOTO

La erotización del cuerpo materno en la poesía de Ana Istarú

*Imprímeme en la boca
Tus aceites marinos
Y en la palabra madre
La palabra deseo.*

ANA ISTARÚ

En su colección de poemas *Verbo madre* (1995), Ana Istarú articula un discurso sobre la maternidad que se opone a la conceptualización occidental de la madre basada en la imagen estereotipada de la virgen María como un ser desexualizado y resignado al sufrimiento.¹ A través de su novedosa aproximación erótica al tema de la maternidad, la poeta costarricense recupera ese goce del cuerpo que según Hélène Cixous le ha sido arrebatado a la mujer mediante sentimientos de culpa impuestos por la sociedad falogocéntrica occidental.² Precisamente en «La risa de la medusa» Cixous urge a las mujeres a que se embarquen en la tarea de escribir sobre sí mismas como un primer paso en la transformación de las estructuras sociales y culturales patriarcales, al mismo tiempo que les advierte contra el peligro de repetir los modelos y los estereotipos tradicionales. La inminencia de tal riesgo es reconocida por Margaret Bruzelius, quien afirma que existe una constante en la escritura femenina al relacionar a la maternidad con el dolor (Bruzelius, 217) y que aun teóricas contemporáneas como Julia Kristeva y Adrienne Rich

1 En contraste con la imagen pasiva que María ha adquirido en la cultura occidental, en los Evangelios se destaca su iniciativa al pedirle a Jesús que provea más vino en las bodas de Caná (Juan 2:1-12), además de mostrar mayor valor que la gran mayoría de los apóstoles al acompañar en la cruz a Jesús (Juan 19:25-27), y al ser una líder entre los discípulos como narra el capítulo 2 de los Hechos de los Apóstoles.

2 Hélène Cixous: «The Laugh of the Medusa», <http://www.drama21c.net/feminism/articles/Medusa1.html>, 8 de enero de 2008.

autorizan sus discursos maternos a través de la idea del sufrimiento: «Parece que las mujeres que hablan como madres sólo pueden hacerlo como la María sufriente porque en nuestra cultura las madres felices no tienen voz: no han comprado su derecho a hablar por medio del dolor» (Bruzelius, 216, mía la traducción). Otro de los desafíos de las escritoras al referirse al tema de la maternidad es el tener que enfrentarse a los dos discursos que según Oliver Kelly rigen el imaginario occidental sobre lo materno: el religioso, específicamente el católico que sacraliza a la madre, y el de la ciencia, que la reduce a la naturaleza.³ Cixous afirma que el imaginario femenino es tan rico y complejo que desmiente las ideas monolíticas sobre la mujer y su sexualidad impuestas por el sistema falocéntrico, para lo cual invita a las escritoras a que subviertan en sus discursos los estereotipos patriarcales sobre las mujeres.⁴

En *Verbo madre* Ana Istarú presenta a la maternidad como una experiencia múltiple y compleja que, al igual que la medusa de Cixous, tiene innumerables caras y se opone a reducciones simplificadoras y monolíticas. Istarú enfatiza el aspecto corporal de la maternidad al mismo tiempo que la erotiza poniendo en primer plano el acto sexual, con lo cual se aparta del relato mariano sobre la fecundación divina de la virgen. En «No soy la doncella sagrada», la voz poética se desliga de dicho referente y asocia «la palabra madre» con «la palabra deseo», pidiéndole al amante que se una a ella sexualmente para concebir, con lo cual la experiencia le será doblemente placentera:

*Tu amor me será hoy
dos veces grato.*

*No soy, lo has visto,
la doncella sagrada
y ocupo por lo tanto
de tus buenos oficios*

3 Kelly Oliver: «Kristeva and Feminism», consultado en <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Kristeva.html>, 8 de enero de 2008.

4 Hélène Cixous: Ob. cit. (en n. 2).

*para soltar los cascos de la especie
por mi cuerpo.*⁵

En otro poema de esta colección, «Anunciación», Istarú desacraliza otro relato evangélico, el de la Anunciación a la Virgen María (narrada en el capítulo de Lucas 1, 26-38), que al igual que el de la divina concepción constituye uno de los relatos más poderosos sobre la maternidad en Occidente. En este poema Istarú erotiza la relación del ángel con la voz poética al multiplicar en el poema las metáforas que sugieren la unión sexual entre ambos:

*¿Y este baño de nieve?
¿Y este aserrín de almendra en los pezones?
Y en mis regiones lunares,
¿por qué esta Pócima lenta de tu boca
volcada como aceite,
saliva somnolienta?*

*¿Cuáles palabras, cuáles,
me has puesto sobre el sexo?
Navegan hacia un cielo
mis dos muslos sonámbulos,
y en tan tierno declive
un ramillete helado de fresquísimos berros
deslizas del tobillo hacia mi gozne.
¿Y este aroma viril, sus estrellas saladas?
¿Cuáles palabras, cuáles,
escozor de jengibre
de tu barba crecida, entre mi sexo?
¿Cuántos besos has puesto
sobre esta ventanita?*

Significativamente, en esta instancia los pezones se desvinculan de la función lactante a la que aluden otros poemas, para aparecer únicamente en relación con el acto sexual, mientras que este es descrito como una experiencia casi mística en la que el cuerpo –en la

5 Ana Istarú: *Verbo madre*, consultado en <http://amediavoz.com/istaru.html>, 8 de enero de 2008. Todas las demás citas de los poemas de esta colección provienen de esta fuente.

metonimia de los muslos— se *eleva* hacia el cielo. El amante recorre con su boca las piernas y el sexo de la voz poética como si le comunicara las palabras del ángel que en el Evangelio anuncian que María ha sido fecundada milagrosamente. Asimismo el aceite, que en la religión católica es un símbolo sagrado, aparece asociado en «Anunciación» con lo carnal, con lo cual se enfatiza la metamorfosis erótica del pasaje bíblico en este poema. El amante se presenta como un ángel de luz que escribe sobre el cuerpo de la voz poética la concepción de un hijo:

*Adiós. No escribes más
con tus húmedos dedos.*

*¿Qué cosa has dicho? Un algo,
un ya no supe cuál de anunciación.
Te has puesto la bufanda. ¿De dónde viaja a ti
toda la luz?*

Istarú yuxtapone en un mismo plano la sexualidad y la espiritualidad, ya que para la voz poética no se trata de polos opuestos sino de aspectos complementarios de lo humano, de ahí que el acto sexual sea una experiencia que produce una *jouissance* comparable al arrobamiento místico.⁶ En este sentido, es significativo que la vagina sea sustituida en este poema por la metáfora «ventanita», ya que la connotación de acceso a otro espacio —implícito en el significante «ventana»—, vincula esta idea con la del cielo, de tal manera que el órgano sexual femenino se propone como la vía de acceso a una experiencia *celestial* asociándose, de nuevo, el placer con lo espiritual.

Con una vocación similar, Istarú erotiza el trabajo de parto socavando al mismo tiempo el lenguaje falogo-

6 Esta estrategia de yuxtaponer, lo que en la lógica occidental se ve como dos planos separados, o como dos conceptos opuestos, está plasmada en los versos de Istarú que anteceden a este ensayo: «Imprímeme en la boca / tus aceites marinos / y en la palabra madre/la palabra deseo». «Madre» y «deseo» —en este caso— no son dos palabras en las que «normalmente» se establezca una relación, porque «madre» connota ideas relacionadas con el cuidado del hijo y no con la libido.

céntrico mediante asociaciones entre lo carnal y lo sagrado, o entre lo femenino y lo masculino, con lo cual se opone a una simple lógica binaria.⁷ Istarú rompe también expectativas tradicionales al dotar de un aliento épico a las acciones de la madre, de lo cual resulta paradigmático «Ábrete sexo», en donde se vinculan adjetivos o adverbios como «gallardamente» o «con arrojo» a los órganos femeninos involucrados en el trabajo de parto. La mujer se representa, por un lado, como una guerrera valiente, pero por otro lado aparece como un receptáculo amoroso cuya vagina abre «sus cálidas compuertas» para dejar pasar al niño. Este efecto desfamiliarizador de «Ábrete sexo» sobre las imágenes de la madre y del parto se manifiesta también al presentar a la vagina como una ermita, ya que esta metáfora vincula dos imágenes consideradas tradicionalmente como categorías pertenecientes, respectivamente, a lo carnal y a lo sagrado, y por tanto a esferas opuestas. La vagina en el poema constituye una metonimia que representa al yo poético, apesadumbrado por el vacío que el hijo dejará en su cuerpo.

*Ábrete sexo,
hazte cascada,
olvida tu tristeza.
Deja partir al niño
que vive en tu entresueño.*

La voz poética alude también al dolor físico que es superado por el nacimiento gozoso del hijo:⁸

7 Este impulso de Istarú coincide con el del feminismo francés que, como ha señalado Mary Klages, desafía la lógica de falogocentrismo fundando en simples oposiciones binarias y busca otro tipo de lógica que no se base en este reduccionismo. Ver <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/Irigaray.html>, consultado el 8 de enero de 2008.

8 Rosario Castellanos, en el poema «Se habla de Gabriel», también plantea la paradoja de la concepción de un hijo al aludir por un lado al dolor del parto, pero por otro lado a la felicidad que trae consigo: «Consentí. Y por la herida en que partió, por esa / hemorragia de su desprendimiento / se fue también lo último que tuve/ de soledad» (ob. cit.).

*No importa que su adiós
te hiera como ciervo,
como rayo de hielo que en la pelvis
aloja sus astillas.
Deja partir al niño
que vive en tu entresueño.
Abre gallardamente
tus cálidas compuertas
a este copo de mieles,
a este animal que tiembla
como un jirón de viento,
a este fruto rugoso
que va a hundirse en la luz con arrebató,
a buscar como un ciervo con los ojos cerrados
los pezones del aire, los dos senos del día.*

La subversión del modelo mariano se manifiesta en la interpretación que el dolor adquiere en este y otros poemas, la cual difiere del concepto de madre sufriente al que se refiere Bruzelius, puesto que aquí no se trata de un sufrimiento moral ligado al destino materno, sino que por un lado es un dolor físico que anticipa el goce de recibir al hijo, y por otro representa la nostalgia anticipada por el vacío que provocará el alumbramiento en el cuerpo materno. Por otro lado, en este poema, la vagina –y no el falo– se convierte en el significante del discurso que da sentido a la experiencia vivida, y el órgano femenino aparece no sólo como fuente de vida, sino como generadora de la misma escritura. No hay que interpretar este gesto como un impulso esencialista que meramente sustituya al falo del discurso lacaniano por la vagina, sino como un gesto simbólico que apunta hacia la subversión del discurso falogocéntrico, el cual ha definido a la mujer en términos de falta, y ha constituido al falo como el significante que da sentido al proceso de la significación. Esta base ideológica en que se autoriza el discurso patriarcal ha despojando a la mujer de su cuerpo y de su sexualidad, imponiéndole un papel de pasividad y sometimiento.

Otra desviación más profunda con respecto al discurso del dolor mariano se da en el poema «Al dolor del parto», en donde la voz poética erotiza el alumbramiento

al sublimarlo como si se tratara de una experiencia placentera:

*Hola, dolor, bailemos.
Serás mi amante breve
en este día.*

*Tu sirena de barco,
tus anillos sonoros en mi boca:
ya lo sé.*

Hay un desafío implícito en este poema, ya que el sujeto lírico se niega a asumir un papel sumiso de resignación, y en su lugar surge una especie de *jouissance* en el sentido que Lacan da a este término como placer sexual que linda con el dolor. Lo significativo es que para el psicoanalista francés la *jouissance* erótica es fálica y masculina, y en este poema de Istarú es una mujer la que lo experimenta.⁹

*Oh bestia de Jehová,
muerdes a quemarropa.
Hola, dolor.
Bailemos, qué más da.*

Al referirse al dolor del parto como «bestia de Jehová», el poema alude indirectamente al sufrimiento que experimentará la mujer al dar a luz como castigo a la transgresión de Eva –el antimodelo mariano en Occidente– por su desobediencia al mandato divino, en el libro del Génesis 3,16. La invitación a bailar que le hace la voz poética al dolor, así como su declaración de triunfo final sobre él, resultan irreverentes y manifiestan de nuevo la intención transgresora de la autora.

En este poema Istarú de nuevo erotiza experiencias que tradicionalmente no son vistas bajo la lente de la sensualidad, como en el caso de la producción de la leche materna que se convierte en motivo de la *jouissance* femenina y desacraliza imágenes asociadas con la virgen María como son las lágrimas y la leche, según ha

9 *Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis* consultada en <http://nosubject.com/Jouissance>, 8 de enero de 2008.

observado Julia Kristeva, al realizar un análisis de diversos íconos marianos en los que resaltan el pecho y las lágrimas de la virgen.¹⁰

En otro de los poemas, «Alumbramiento», el yo poético contempla su cuerpo convertido en mapamundi como una nueva cartografía a partir de la cual nombra el mundo con cuya naturaleza se identifica al representarse como caballo, rebaño y amapola. Istarú establece una lógica y una visión personales que se manifiestan en la frase «lo digo así», a través de las cuales trata de evocar una experiencia íntima y única de la maternidad.

*yo vine con el mar en la barriga
como un intenso parasol
un mapamundi*

*yo era la esfera que rodó en la madrugada
de corazón latí como un caballo
lo digo así*

*es que la crín
me perfumó*

*el vientre se movía
como suelen moverse los rebaños
venía con mi molusco mi amapola
mi potranco
con mi gorrión redondo*

El parto de nuevo se describe como una *jouissance*, como una cita, una fiesta a la que no puede faltar el yo poético, y en la cual participa el amante ayudando a respirar a su amada, a la que mira dar a la luz con fascinación y asombro.

*César me retuvo del cabello
estaba emocionado
sin saber si tintinear o si envidiarme
de entero dedicado a mis pulmones*

*expirando inspirando y expirando
me miraba de adentro de sus ojos
como sólo una vez me mirará
en toda la vida de su vida
y a mi vientre que cambia de paisaje*

Hay aquí una inversión de la envidia de la mujer hacia el pene propuesta por Freud, ya que en los versos citados la voz poética sugiere que el amante no sabe si envidiarla por hacer posible la maravilla que este contempla. La trascendencia que la voz poética da a la presencia de «César» durante el trabajo de parto, se evidencia en el cambio que aquella hace del pronombre «yo» al «nosotros». De esta manera, Istarú subraya el vínculo sexual entre «César» y el sujeto lírico, que ha dado origen a ese nuevo ser que contempla emocionada la pareja:

*yo estaba enamorada y me reía
de loca de centella de rodillas
quería besar el sexo el vellocino
de César que lloraba*

El yo poético aparece en este poema en una multiplicidad de facetas, como madre, amante y poeta, reafirmando de nuevo la presentación de una identidad femenina múltiple y compleja. Por otro lado, hay un contraste entre el yo poético y César que desfamiliatiza las expectativas genéricas tradicionales del llanto como algo definitorio de lo «femenino» y de la represión de los sentimientos por parte de los hombres. La imagen del pecho lleno de leche que aparece en la conclusión del poema alude a la íntima relación entre madre e hijo: «qué llovizna de leche que cabalga/toda la luz del mundo en el pezón».

En *Verbo madre*, Ana Istarú presenta a la sexualidad femenina como un cúmulo gozoso de experiencias, al mismo tiempo que la mujer es vista como un ser deseante que se maravilla ante la visión de su propio cuerpo redondeado por el embarazo y sensualizado en la experiencia de amamantar. Al adoptar diferentes posiciones en los poemas, la de amante, la de madre del hijo de su amado, la de madre sólo en relación con el recién naci-

10 En Julia Kristeva, p. 174.

do, la voz lírica muestra una complejidad que se resiste a ser definida en términos tradicionales y monolíticos. Ana Istarú nutre simultáneamente al ser y al verso, borrando las fronteras entre el mundo natural y el simbólico, entre el cuerpo y el lenguaje, encontrando a través de la poesía una voz propia con la que transmite cabalmente sus experiencias como mujer. En «Meditación del umbral», la poeta mexicana Rosario Castellanos intuía que debían existir otras estrategias de liberación para la mujer que no fueran ni el suicidio, ni el encierro, ni tampoco el arrobamiento místico: Ana Istarú demuestra en *Verbo madre* que, como anhelaba Rosario Castellanos en «Meditación en el umbral», sí es posible encontrar «otro modo de ser humano y libre». **C**

Bibliografía

- Bruzelius, Margaret: «Mother's Pain, Mother's Voice: Gabriela Mistral, Julia Kristeva, and the Mater Dolorosa», *Tulsa Studies in Women's Literature*, No. 18, 1999, pp. 215-233.
- Castellanos, Rosario: «Meditación en el umbral» y «Se habla de Gabriel», *Antología de poesía hispanoamericana*, consultada en <http://www.palabravirtual.com/>

[index.php?ir=ver_poema1.php&pid=1173](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_poema1.php&pid=1173), 8 de enero de 2008.

Cixous, Hélène: «The Laugh of the Medusa», consultado en <http://www.drama21c.net/feminism/articles/Medusa1.html>, 8 de enero de 2008.

Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis, consultada en <http://nosubject.com/Jouissance>, 8 de enero de 2008.

Gilbert, Sandra M.: «Literary Paternity», *Critical Theory Since 1965*, Florida, Florida State UP, 1986, p. 486.

«Literary Paternity», consultado en <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/farley/gflt/gradfemsite/literarypaternity.html>, 8 de enero de 2008.

Istarú, Ana: *Verbo madre*, consultado en <http://amediavoz.com/istaru.html>, 8 de enero de 2008.

Klages, Mary: «Luce Irigaray», consultado en <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012/Klages/Irigaray.html>, 8 de enero de 2008.

Kristeva, Julia: «Stabat Mater», *The Kristeva Reader*, Toril Moi (ed.), Nueva York, Columbia UP, 1986, p. 161.

Oliver, Kelly: «Kristeva and Feminism», consultado en <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Kristeva.html>, 8 de enero de 2008.

Nunca como ahora he respirado a ese
Goethe inconmensurable. No creo en eso
de "pidiendo un Goethe desde dentro", de
Ortega; pero difícilmente hubo tantos y
tantos hombres de antes de él, de entonces,
de hoy, de siempre, y con un solo!

