

TEXTO CULTURAL Y POESÍA COSTARRICENSE: JORGE DEBRAVO Y ANA ISTARÚ

*Jorge Chen Sham**

ABSTRACT

On defining the cultural text as a narrative doxic schema transmitted without a possible tracking of its origin, the theory of socio-criticism by Montpellier clarifies a special form of inter-textuality whose construction and dynamics is easy to detect. There comes into play doxic schemes with enthymematic characteristics, due to its fragmentary nature and the elliptic fashion of its articulation. This concept is exemplified by means of two poems by Costa Rican authors. In Jorge Debravo, pain and suffering are re-activated in a context of socialist salvation of the working class. On the cultural text of Hell/Paradise is re-inversed where punishment/reward work as a hard core. On the other hand, in Ana Istarú, the child's need for protection and nourishing exposes how the cultural text of the nativity Virgin suffers transformations as to be presented not any more as the asexual mother of an immaculate behavior since she now experiences pleasure through the affective link.

Key words: cultural text, social-criticism, Jorge Debravo, Ana Istarú, Costa Rican poetry

RESUMEN

Al definir el texto cultural como un esquema narrativo de índole dóxico que se ha transmitido sin que sea posible encontrar su marca de origen, la teoría sociocrítica de Montpellier clarifica una forma especial de intertexto cuya construcción y dinamismo es de lo más difícil de captar, porque intervienen esquemas dóxicos de carácter entimemático por su naturaleza fragmentaria y el modo elíptico de su articulación.

Ejemplificamos este concepto en dos poemas de autores costarricenses. En Jorge Debravo, el dolor y el sufrimiento se redinamizan en un contexto de salvación socialista de los trabajadores, y el texto cultural del Infierno/Paraíso se reinvierte ahí en donde el castigo/ la recompensa funcionan como su núcleo duro; mientras que en Ana Istarú, la necesidad del niño de ser protegido y alimentado, plantea cómo el texto cultural de la Virgen de la Natividad sufre transformaciones para ser presentada ya no como figura de madre asexuada y de immaculado comportamiento, pues ahora ella experimenta goce y placer en el vínculo afectivo.

Palabras clave: texto cultural, sociocrítica, Jorge Debravo, Ana Istarú, poesía costarricense.

En su afán por afinar y desarrollar un instrumental teórico-metodológico que responda a su esa noción de cultura, como espacio ideológico que obliga a los miembros de una comunidad a mirarse en una sistemática de diferencias y exclusiones (Cros 2003: 11), la teoría sociocrítica de Montpellier plantea que la cultura solamente

existe en manifestaciones concretas y en modos particulares de reproducción. De esta manera, al precisar las relaciones entre intertextualidad y cultura, Edmond Cros clarifica una forma especial de intertexto cuya construcción y dinamismo es de lo más difícil de captar en la “geología” del texto artístico. Ahí en donde el volumen y

* Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica.

a la densidad textual podrían obnubilarnos y no permitirnos captar esquemas dóxicos, Cros insiste en trabajar en los textos aquellos segmentos de intertextualidad de procedimiento entimemático y que, por ser entimemático, desde el punto de vista identitario socialmente por su naturaleza fragmentaria y “el modo elíptico de su articulación” (Picado 1983: 38), pasan desapercibidos¹.

Con el nombre de texto cultural, Cros define un esquema narrativo de índole dóxico que se ha transmitido y se rentabilizado en la sociedad (yo diría deslexicalizado y fosilizado), sin que sea posible encontrar su marca de origen, con lo cual “se presenta como un bien colectivo cuyas marcas de identificación originales han desaparecido” (189). Por su carácter fosilizado ha perdido, me parece, su autoría, y por ser delexicalizado, ha sufrido incontables manipulaciones en sus contornos, pero que permanece inalterables en su núcleo sémico de lo que María Amoretti denomina su núcleo duro (2002: 140-5). Este núcleo es lo que permite ser reconocido y ser reutilizado en forma dinámica por los miembros de una sociedad, que lo ven como su patrimonio discursivo. Trataré ahora de proponer dos ejemplos de reutilización de textos culturales en poesía. Para ello me voy a servir de dos ejemplos en poesía costarricense. En 1995, la Editorial de la Universidad de Costa Rica, publica una serie de poemas inéditos del poeta Jorge Debravo con el título de *Guerrilleros*; en este libro hay un poema que, en tanto despedida y epitafio por sus condiciones de enunciación, establece claramente la radicalidad de esta súplica fraterna en Jorge Debravo; se trata de “Gritad sobre mi tumba”². Su vocativo inicial señala el destinatario colectivo:

Hermanos!³

Desde la piel al corazón,

desde la uña al rostro,

os amo y os alojo.

Desde el ovario hasta el ciprés (v. 5)

estaré con vosotros.

Lo juro hoy, de pie,

como hago los mejores juramentos.

Sorprende el tono radical de la alocución que dirige el hablante lírico a su auditorio; el plural (“Hermanos”) y las formas en segunda tercera del plural (“os amo”, “os alojo”, “con vosotros”), establecen un espacio de comunicación colectivo, en un ámbito público como podría ser la asamblea política o religiosa; en este caso se trata del orador que se dirige al pueblo de Dios para anunciarles su visión. El tono enfático (profético) y la comunidad de interés recreada persiguen la persuasión y el hablante lírico en cuanto orador, se entrega literalmente hablando a su público; por ello apela a un lenguaje tomado del cuerpo humano para expresar su compromiso. El movimiento que establece subraya un punto de partida y un punto de llegada:

→ Desde la piel al corazón (v. 2) = de lo exterior hacia lo interior

→ Desde la uña al rostro (v. 3) = de lo inferior hacia lo superior

La estrategia corporal, que la oratoria clásica pregonaba para que el orador llegara a su público, aquí se convierte en parte de ese pacto y de ese compromiso del hablante lírico; todo su cuerpo, es decir, todo su ser está comprometido con la causa que los une en comunidad creando un espacio en donde reina el amor y la entrega.; por ello la comunicación poética se dirige a la invocación y a la exhortación en el que el hablante lírico fortalece el ceremonial colectivo y la pertenencia de grupo (Gumbrecht 1979: 378). Ello conduce en el verso 5 hacia la reafirmación de esos lazos de amistad y de hermandad, El tono concluyente está para subrayar su compromiso firme y contundente: “estaré con vosotros” (v. 6) bajo la forma de un juramento que se verbaliza en los versos 7 y 8; las palabras enfáticas que traducen la energía del hablante lírico, el tono declamatorio y los gestos que se ejecutan sincrónicamente con las palabras, son un preámbulo pero al mismo tiempo una

reafirmación de su sinceridad. Toda la primera unidad de “Gritad sobre mi tumba” sirve de recordatorio que afianza los lazos comunitarios y dispone al auditorio para que preste sus oídos al mensaje-revelación que se enuncia en forma de parábola:

Veo ante mí dos casas.

En una la molicie (v. 10)

mece los corazones en profundas hamacas.

El placer prende luces

y alimenta las lámparas.

El dinero madura

en inmensos racimos y las sábanas (v. 15)

son tiernas como el fondo de la uva...

En primer lugar, la clarividencia del hablante lírico lo hace presentarse como profeta a la usanza de los del Antiguo Testamento. En tanto parábola, en la visión un mensaje por decodificar; debemos buscar las inferencias con arreglo al discurso sentencioso-moralizante, cuya clave es necesaria para comprender el uso de la alegoría. Por un lado la mística cristiana, por otro lado las distintas formas de profetismo escatológico, han utilizado en forma alegórica las virtudes cardinales y los pecados capitales para reforzar el maniqueísmo de la noción judeo-cristiana del mundo. La casa, aquí sinécdoque del orbe, es una imagen tópica de la que se han valido esta retórica bíblica para presentar aquella y darnos una imagen de un mundo de caos y de degradación. Sin embargo, en el poema de Debravo, esa primera “casa” de la visión corresponde a un mundo, en apariencia perfecto. Remite al tópico de la Edad de Oro en cuanto a que no hay preocupaciones para el hombre (“la molicie/ mece los corazones en profundas hamacas” y “el placer prende luces/ y alimenta las lámparas”) y hay abundancia de alimentos (“El dinero madura/ en inmensos racimos”). Por su parte, Dante Alighieri en su descripción del “Paradiso terrestre”, nos

presenta también esta imagen de una tierra promisoría y pródiga en abundancia de frutos de la siguiente manera:

E l'altra terra, secondo ch'è degna

Per sè e per suo ciel, concepe e figlia

Di diversa virtù diverse legna.

Non parrebbe di là poi meraviglia,

Udito questo, quando alcuna pianta

Senza seme palese vi s'appiglia.

E saper dèi che la campagna santa

Ove tu sei, d'ogni semenza è piena,

E frutto ha in sè che di là non si chianta. (“Purgatorio”, “Canto XXVIII”, vv. 112-120)

Pero en Jorge Debravo, la abundancia y la prodigalidad no se relacionan con la Virtud y el Bien; cosa que sí sucede en Alighieri, en el sentido de que se trata de una “[v]irtù seminali delle piante” (*La divina comedia*, 637) y, por ende, de esos campos que exultan belleza y vida. En cambio, ni la Virtud ni el Bien reinan en el “falso” paraíso de este poema, por lo cual entre los versos 10 y 16 se presenta un mundo en donde reina la lasitud y la complacencia; el dinero es el señor que lo corrompe todo y ablanda los sentidos; las isotopías de la luminosidad (“luces” y “lámparas”) y de la abundancia (“inmensos racimos” y “son tiernas”) están aquí para configurar una existencia fácil y placentera. Sin embargo, en oposición dicotómica, el profeta nos presenta otra realidad en la segunda parte de su visión:

Allí, en la otra casa,

hay músculos abiertos de trabajo,

axilas sudorosas,

mordeduras de sed, odios burgueses (v. 20)

rematando los panes y las colchas,

y chorros de sudor, hirviendo, y venas
gruesas como una tráquea monstruosa.

Llama la atención, en primer lugar, el tópico utilizado aquí por Jorge Debravo; la isotopía del trabajo en la sinécdoque (“músculos abiertos de trabajo”) o en la metonimia (“axilas sudorosas”) entra en correlación con el campo semántico del dolor-esfuerzo (“mordedura de sed” y “chorros de sudor”), los cuales remiten al tópico de la Edad de Bronce y, en cuanto metonimias del cuerpo humano, remiten al hombre esclavizado por el trabajo. Pero también se asocia a la imagen del Infierno, que nuestra tradición judeo-cristiana ha moldeado, gracias a la noción de dolor y sufrimiento. Por ejemplo, Dante Alighieri en *La divina comedia*, insiste en esta visión del Infierno al inicio del “Canto Terzo” del “Infierno”: “Per me si va nella città dolente,/ Per me si va nell’ eterno dolore,/ Per me si va tra la perduta gente” (vv. 1-3)”, Luego continúa de la siguiente manera su descripción:

Quivi sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan per l’aer senza stelle;
Per ch’io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d’ira,
Volci alte o fioche e suon di man con elle
Facevano un tumulto il qual s’aggira
Sempre in quell’aria senza tempo tinta,
Come la rena quando a turbo spira. (vv. 22-29)

En la puerta del Infierno, oye Dante los lamentos y los gritos adoloridos de quienes han sido condenados a padecer males y tomentos. De ello se vale Jorge Debravo al reconstruir su visión de la realidad terrenal. De esta manera, existe, en “Gritad sobre mi tumba”, una contraposición entre dos mundos-círculos que describe el profeta⁴, con el sentimiento de que su presentación obedece a una estrategia en la que

el descubrimiento de lo falso y lo verdadero, la apariencia y la verdad, son tarea del auditorio. Volveremos sobre ello y el sentido de la parábola debradiana más adelante. Desde el punto de vista de la sensibilidad ideológica que domina el poema, estos hombres oprimidos por el trabajo están al servicio de intereses burgueses; la lógica del capitalismo aparece, en el verso 20, para que el meticuloso trabajo de selección de los elementos figurativos finalice, entre los versos 22 y 23, con la imagen de un volcán en erupción (“venas gruesas” y “tráquea monstruosa”), de una explosión de sangre y sudor, consecuencia de tal explotación de los trabajadores por parte

odios burgueses → *rematando* → *los panes y las colchas* (v. 20-1)

chorros de sudor → hirviendo → y venas gruesas como una tráquea monstruosa (v. 22-3)

de los burgueses. Se trata de un paralelismo que pone su acento en las consecuencias de un mercantilismo avasallador frente a la indolencia del proletariado:

La oposición dicotómica, presentada por “Gritad sobre mi tumba” en la voz del profeta debradiano, desemboca en una denuncia de la explotación de los obreros y en la toma de conciencia por parte del hablante lírico:

Yo miré dos segundos:

Hermanos, (v. 25)

os he reconocido! Me quedo con vosotros!

Mi cuerpo es una aorta de alegría

cuando os abrazo las camisas rotas,

bajo el olor enfermo y musculoso

de la casa en que sangran vuestras ropas. (v. 30)

El profeta debradiano escoge su partido sin pensarlo y sin chistar; se decanta por los que sufren en un proceso simultáneo de identificación y de pertenencia. El proceso de concientización

es evidente en la progresión del poema. Jorge Debravo nos propone un cambio que se hace efectivo en la progresión del discurso poético, un movimiento que implica que el hablante lírico no solo se solidariza con los que sufren, sino que se une a ellos:

“estará con vosotros” (v. 6) → “[i] Me quedo con vosotros!” (v. 26)

Si por un lado ambas frases pertenecen en el discurso cristiano a esas palabras que Jesucristo resucitado dirige a sus discípulos en el momento de su resurrección en Emaús y al envío de predicación⁵, por otro responden a esa necesidad de expresar su pertenencia, en cuanto se identifica y toma partido en la lucha social y colectiva que se radiografía en el poema, de la siguiente manera:

a) Frente al mundo de placer y de abundancia de los ricos burgueses, el hablante lírico valoriza el del trabajo y sufrimiento de los obreros; su “opción preferencial” son los desposeídos de la tierra, aquellos que se encuentran sujetos a un capitalismo mezquino.

b) Tal identificación y cercanía con los que sufren implica un reconocimiento de la condición humana en la que alienación e inoperancia son realidades ajenas para el hablante lírico.

¿Dónde emerge el texto cultural? En la visión profética maniquea que utiliza el hablante lírico en tanto profeta. Reconocemos el texto cultural del Infierno/ Paraíso. En el Infierno, los cuerpos lacerantes y el sufrimiento son la consecuencia del castigo divino, mientras que reconocemos en el Paraíso, en tanto lugar plácido y de la recompensa cristiana. Pues bien, la contraposición entre las dos “casas” y su posterior compromiso en el que acentúa su opción por los pobres y desvalidos trabajadores, solamente es posible en un contexto de redención salvífica; la unión de los cuerpos estrechados, cuando se quita “las camisas rotas” (v. 28) y se limpia “el olor enfermo y musculoso” (v. 29), aquí sinécdoques del cuerpo humano enfermo, valoriza el acto de caridad y de entrega del hablante lírico: sanar el cuerpo del trabajador que sufre en sus

carnes la compulsiva degradación de la lógica del mercado capitalista, estrecharlo en un gesto de fraternidad, hacen que tal compenetración exprese esa alegría de compartir un destino y un mismo camino. Las imágenes del cuerpo humano están aquí para subrayar, por un lado las vejaciones que se acometen sobre “la casa” y “vuestras ropas” (v.30) en tanto metonimias del cuerpo; por otra lado, la profundidad de los sentimientos de hermandad del yo lírico, en la metáfora “una aorta de alegría” del verso 27.

Como lo observamos, el texto cultural ha sido saboteado, el dolor y el sufrimiento se redinamizan en un contexto de salvación socialista de los trabajadores, y el texto cultural del Infierno/Paraíso se reinvierte ahí en donde el castigo/ la recompensa funcionan como núcleo duro. Si Jorge Debravo puede hacer del Infierno del mundo obrero el Paraíso de hermandad y solidaridad, tal y como apunta el discurso cristiano, es porque aquello que constituye el núcleo duro en el texto cultural permanece intocable: desde su óptica socialista, deja intacto la noción de recompensa y de castigo, en la que el hombre se ganará los cielos dependiendo de sus actuaciones y de las buenas obras que haga en este mundo. De manera que al otorgarle un sentido político, muy acorde a la propuesta y a las convicciones socio-políticas del poeta costarricense, el texto cultural del Infierno/Paraíso se vuelve en un recordatorio que reactualiza el oráculo de conversión, como los que lanzaba los profetas en el Antiguo Testamento.

Por otra parte, al presentar una ruptura con el sistema de valores patriarcales, al liberar a la mujer de sus ataduras socio-históricas, Ana Istarú orienta su poesía hacia la reivindicación del cuerpo y de la sexualidad femeninas como medios de liberación. Se trata de un enfoque que estudia las modalidades de representación del sujeto femenino dentro de un espacio político en el que el cuerpo y la subjetividad se rebelan. Por eso, el erotismo y las representaciones del cuerpo femenino presuponen la invención de nuevas formas de pensar las relaciones cuerpo-sujeto. Una de esas relaciones que debe renovarse es el ligamen que une la subjetividad femenina al ser que crece en su útero; su mediación entre estos dos

puntos es su propio cuerpo visto como ligamen y como mediación. Ello obliga insertar la reflexión sobre la maternidad en un contexto inédito en el que esa diferencia sustancial y cualitativa del cuerpo femenino como espacio de “creación” es asumido de otra manera en la construcción de nuevas relaciones intersubjetivas. La poeta costarricense Ana Istarú es una de esas voces que revisita, en su poemario *Verbo Madre* (1995), la relación madre/hijo de tal modo que construye un sujeto femenino, activo y sexuado, y se revalora el ámbito de la sexualidad (Rojas y Ovares 1995: 224).

Al abordar la figura de la madre, la hablante lírica en Ana Istarú intensifica su propio placer a través del goce de su maternidad y de la relación con el niño que lleva en su vientre y está a punto de nacer. Ello es capital para comprender un poema como “Pesebre”, en el que Istarú retoma la tradición del villancico navideño, como el tipo de “composición religiosa que se canta en la iglesia durante la Navidad y otras festividades” (Martínez-San Miguel 1999: 151), para la alabanza del nacimiento y adoración del Niño Jesús. Pastores, la Sagrada Familia, ángeles, pesebre y los indispensables burro y buey, son elementos que encontramos en villancicos tradicionales; pero en “Pesebre” están al servicio de una estrategia en la que la ternura y el amor materno se desembocan en una celebración del cuerpo de la madre, “para proponer un nuevo modo de acercarse al problema de conocimiento [humano]” (Martínez-San Miguel 1999: 153)⁶.

El poema nos ubica en el texto cultural de la Virgen de la Natividad; el portal de Belén inunda el ambiente festivo y de celebración navideñas, con elementos sinecdóticos tales como “pienso” y “pasto”, que son los alimentos propios del ganado, además del significativo “pesebre”, la artesa o el mueble sobre el cual comen los bovinos. El pesebre o “portal” es la metonimia por antonomasia para designar el nacimiento del esperado y ansiado Salvador del Mundo. San Lucas precisa que los ángeles invitan a regocijarse a los pastores, mientras que los prodigios del cielo anuncian el misterio divino, bajo noche estrellada y con música celestial. Pues bien, los versos 2 al 4 nos hacen

experimentar no solo el anuncio del nacimiento, sino también la adoración que el cosmos le rinde al recién nacido⁷, como preámbulo de la exaltación de la maternidad:

Yo escucho esa migaja de cristal que berrea, (v. 5)
y es fulgor que proviene de una boca menuda,
y es copita de carne, hociquillo de leche
donde acuden mis senos como panes mojados.

Ante la madre se despliega la nueva vida que se entreabre en el pesebre y hace ruidos reclamando la atención de aquél, receptivo a sus movimientos y gestos; el verbo “escuchar” enfatiza el efecto perlocutivo de una comunicación tejida por una praxemática muy particular. El lenguaje del cuerpo aparece para configurar subjetividades dentro de una relación maternal y despliega la ternura y el cariño maternos en las miradas que se lanzan hacia el pesebre, centro de la focalización del poema. El déictico “esa” marca la distancia necesaria para la contemplación gozosa del niño en su cuna, mientras que la sinécdoque del verso 5 “esa migaja de cristal” marca el grado de afectividad con la que la madre se refiere al niño, a la vez que connota su pequeñez y vulnerabilidad. Se crea, así, una red lexemática que reúne las cuatro calificaciones del niño:

- esa migaja de cristal que berrea
- es copita de carne

El primer par tiene como común denominador los semas “fragilidad” y “vulnerabilidad” del recién nacido; mientras que el segundo par también se centra en el cuerpo del niño pero lo describe a partir de un detalle que centra toda la atención del poema, su boca ávida de quien busca el vínculo materno, calor afectivo y relación corporal. La vinculación afectiva se logra, precisamente, en esa exteriorización de los sentimientos (Castilla del Pino 2000: 34) en la que el la madre se abandona a la aceptación de esa creatura que está delante suyo:

- es fulgor que proviene de una boca menuda
- [es] hociquillo de leche

Observemos de nuevo la simetría composicional del poema de esta segunda unidad, se repite no solo la misma estructura morfosintáctica sino que, desde el punto de vista de la mirada, la hablante invierte (en el sentido económico) toda su relación en el contacto físico total en la que “la boca menuda” (v. 6) y “[sus] senos” (v. 8) son tanto el punto de encuentro de ambas subjetividades, como el punto de llegada de quien acude al llamado de hambriento amor: “donde acuden mis senos como panes mojados” (v. 8). Si la expresión de los sentimientos de maternidad facilita la puesta en escena la corporalidad, su exploración consolida las dos funciones, apelativa y comunicacional (Castilla del Pino 2000: 69), sobre las que se sostiene el vínculo afectivo: expresividad de rostros, juego de miradas, movimientos corporales, gestos, todo está al servicio de ese contacto prolongado bajo la mediación del seno. No hay, pues, ni sobreactuación ni simulación; estamos en el terreno de lo auténtico en la que la apelación despliega la demanda egotista⁸, como nos recuerda Castilla del Pino para los infantes:

Las emociones expresadas en la etapa inicial de nuestra vida —llanto, hambre, rechazo y sosiego— tienen una función exclusivamente apelativa, de llamada o de demanda urgente. No puede ser de otro modo. El recién nacido carece de desarrollo cognitivo que, como sujeto, le permita interrelaciones complejas con objetos de su entorno. En el niño de los primeros meses sólo hay demandas (de calor, nutrición, rechazo y sosiego) y apela a que se le satisfagan. No da nada a cambio. Dejará de llorar si la demanda de hambre o sueño es satisfecha, o si el objeto que anhelaba apartar desaparece; pero a nadie se le ocurre pensar que un bebé calla o duerme porque es muy obediente. (2000: 70, la cursiva es del autor)

Es cierto que la función apelativa en el recién nacido está al servicio de las necesidades básicas y de su satisfacción, pero es en la función comunicacional en donde las demandas se constituyen en respuestas emocionales; el

cambio radical se produce en la madre y en la manera en que aprehende las necesidades de su “hijo”. Desde este punto de vista, el sentimiento de protección y de nutrición son los que afloran aquí para transformar radicalmente la apelación en una respuesta afectiva; el vínculo maternal se establece e implica mediación corporal. De nuevo, los senos constituyen el elemento propio del reclamo materno sobre la cual se teje la relación madre/ hijo:

a) Solícita ella responde a los ruidos que la reclaman y su mirada entra en contacto con él. Boca y senos dibujan una relación marcada por la dependencia y la protección de la madre.

b) Al comparar el cuerpo del recién nacido con una copa que debe llenarse (saciarse), se caracteriza a la madre como la proveedora del vital líquido nutricio, la leche materna es una necesidad que subraya la dependencia del niño.

c) Sin embargo, no estamos aquí ante unas relaciones asimétricas, los diminutivos refuerzan el tono afectivo y la imposibilidad de que el papel de madre se ubique en otro ámbito.

d) Aparece el goce materno, posibilitado en la condición nutriente de los senos.

La maternidad reclama su lugar para quien deja todo y va a la búsqueda de quien, con sus berreos y movimientos, apela para ser atendido. La responsabilidad maternal queda materializada en perifrasis de obligatoriedad; ella se dirige hacia el pesebre y, mirando rápidamente los objetos y animales, corre presurosa al encuentro del niño:

Yo tengo que caer sobre este pienso,
dejar que salte negro el regaliz
de estos pezones dulces regándome el corpiño,
buscar entre la paja y la vecindad del buey (v. 15)
una boca menuda, un fulgor que berrea,
un cachorro de dios
vertido por mi sexo,
y apagar con mi amor y sus tibios chorros blancos
este puño de sed. (v. 20)

De esta manera, todo el movimiento del poema se dirige para marcar la direccionalidad de la hablante lírica; sus pasos y la mirada son la consecuencia del llamado del hijo: “Yo escucho esa migaja de cristal que berrea” (v. 5). Los ruidos solfécitos del niño son interpretados aquí en términos de una demanda a la que la madre acude prontamente. Tal vez por ello, la enumeración de las cuatro acciones no respeta un orden lógico en la confusión que se desarrolla:

a) “caer sobre el pesebre” (v. 12) = se dirige apresurada, el verbo “caer” subraya la velocidad;

b) “buscar entre la paja” (v. 15) = pone su empeño diligentemente en encontrar al niño;

c) “dejar que salte el regaliz” (v. 13) = se abre el corpiño y se acomoda el seno;

d) “apagar [...] este puño de sed” (v. 19-20) = amamanta al niño.

El destinatario de los sentimientos y de las acciones recae sobre el niño en la cuna, porque el poema responde a un ritual en el que la solicitud (la petición) y la contraprestación son fases de un mismo proceso narrativo (Metzeltin y Thir 2002: 26). El servicio corresponde, dentro de la súplica que se despliega en Ana Istarú, al reclamo maternal. No es casual que “Pesebre” insista, por un lado en ese lazo firme y fuerte que se crea cuando la madre amamanta al niño y, por otro, en la relación que se teje mediante el cuerpo, ahora cargado de un erotismo muy sutil en la manera como se describe los senos y el acto de amamantar. Remite “Pesebre” dentro de la pintura occidental a esos cuadros llamados “Madonnas de la leche”, en los que la Virgen María está dando de mamar al niño Jesús. Por eso, todo el cuadro compositivo de “Pesebre” responde a la solicitud del niño, que el poema subraya dos veces en distintas estrofas:

“Yo escucho esa migaja de cristal que berrea,

y es fulgor que proviene de una boca menuda”
(vv. 5-6)

“ [Yo tengo que] buscar entre la paja y la vecindad del buey

una boca menuda, un fulgor que berrea (vv. 15-16)

La simetría y el paralelismo son totales. Boca y berreo del niño son los dos elementos que se interpretan aquí como necesidad del niño, a lo que la madre, lista, actúa. A la solicitud le sigue el servicio otorgado, la madre se prepara para amamantar al niño. El texto cultural de la Virgen de la Natividad sufre transformaciones en sus elementos colaterales. La Virgen María ya no aparece como la figura de la madre asexual y de immaculado comportamiento, ahora ella siente goce y placer. El poema de Ana Istarú no cuestiona en ningún momento el núcleo duro del texto cultural, el amor y la entrega de la madre son inconmensurables; sin embargo, a la luz del feminismo de la poeta, se produce una inversión que tiene como punto álgido el desenlace del poema:

Todo mi cuerpo es gozo.

Benditas mis aureolas bajo el beso de un dios.

El goce y el placer surgen para resemantizar la maternidad y el acto de amamantar de la madre. Acuñado en nuestro imaginario occidental en la figura de la Virgen María, el prototipo de una maternidad virginal y, por lo tanto, asexual se entiende como una fuerza mística y poderosa de la mujer para dar vida, lo cual conduce al desprecio de la sexualidad humana y al desarrollo de una maternidad en la que la madre no debe alcanzar ni la gratificación sexual ni el goce; su cuerpo está al servicio de la procreación. Contra ello, se rebela Ana Istarú, al plantear una representación de la Madre de la Natividad cargada de un erotismo desbordante, cuyo vínculo se logra a través del pecho (los senos), lugar del contacto, del alimento y de la protección. De ahí el regocijo experimentado ante el acto maravilloso de la vida que se despliega frente a la hablante lírica y, principalmente, ante la exclamación final del poema: “Benditas mis aureolas bajo el beso de un dios” (v. 32). Todo el despliegue de la maternidad desemboca en la celebración

del cuerpo femenino; la centralidad del cuerpo femenino desemboca en la consideración de los senos como el lugar propio de un discurso autorreferencial de la mujer, con ese mismo desenfado para hablar su cuerpo de mujer (Chen 2000: 19-20), tal y como Ana Istarú manifestó tan tempranamente en su poemario *La estación de fiebre* (1983).

Notas

- 1 Manuel Picado nos aclara que en la noción de entimema “se observa un rasgo común: el poder de lo consabido. Ya sea que se exprese, ya sea que se elida, la presuposición de lo consabido es el motor de esa figura lógico-retórica. A partir de ahí se desarrolla una eficacia que pone en juego nada menos que la violencia y el placer. El entimema implica un gesto primario de fuerza; exige tener en mente (o en palabras) ciertas verdades no discutibles. En principio es, pues, un violento mecanismo de inclusión-exclusión: si se quiere ingresar al círculo de los que saben ‘eso’, hay que meterse dentro de una cierta racionalidad y prohibirse al mismo tiempo hablar de ella” (1983: 38-9).
- 2 Aunque el editor del poemario ha respetado las minúsculas de los títulos, tal y como las quiso el poeta, hago la corrección del caso.
- 3 En este caso, respeto el uso de los puntos de exclamación que hace Debravo.
- 4 La evocación de *La divina comedia*, de Dante Alighieri es evidente.
- 5 San Mateo 28, 20: “Y sabed que yo estoy con vosotros todos los días hasta el fin del mundo” y San Lucas 24, 28-29: “Llegaron a la aldea, donde iban y él aparentó ir más lejos, mas ellos lo forzaron, diciendo: ‘Quédate con nosotros, porque es tarde y ya ha declinado el día’”
- 6 Precisamente, Martínez-San Miguel insiste en que la forma del villancico se subvierte en Sor Juana Inés de la Cruz, con el fin de emplazar una epistemología hegemónica y pasar a un conocimiento divergente de lo colonial americano (1999:154). El mismo procedimiento innovador encuentro en Istarú, quien abre el villancico para

que la maternidad y la adoración del niño ahora se cargue de un lenguaje erótico.

- 7 Precisamente la tercera sección del poemario ilustra este ciclo navideño en su recorrido paradigmático: “Anunciación”, “Natividad” y “Pesebre”, que es el último poema de la sección.
- 8 Para Castilla del Pino, esta demanda egotista es inaceptable en etapas posteriores de las relaciones humanas y es considerada como impropias en el adulto, por eso llegamos a negociaciones o transacciones desde el punto de los sentimientos, o la sociedad nos ofrece ciertas prácticas o situaciones límites en las que son permitidas o admisibles este desbordamiento afectivo, pensemos en el luto por muerte o las celebraciones de cumpleaños para ver casos extremos.

Bibliografía

- Alighieri, Dante. 1914. *La divina comedia*, comentata da G. A. Scartazzini. Milán: Editore-Libraio Della Real Casa.
- Amoretti Hurtado, María. 2002. *Magón... La irresistible seducción del discurso*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Castilla del Pino, Carlos. 2000. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores, 3ª edición.
- Chen Sham, Jorge. 2000. “La insurrección de la mujer y su estrategia liberadora en Ana Istarú: El poema II de *La estación de fiebre*”. *South Eastern Latin Americanist* 44.2:19-27.
- Cros, Edmond. 2003. *El sujetocultural: Sociocrítica y Psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2ª edición.
- Debravo, Jorge. *Guerrilleros*. 1995. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. (1979). "Persuader ceux qui pensent comme vous: Les fonctions du discours épictétique sur la mort de Marat". *Poétique* 39: 363-84.
- Istarú, Ana. (1995). *Verbo Madre*. San José: Editorial Mujeres.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. (1999). *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Metzeltin, Miguel y Margit Thir. (2002). *El arte de contar: Una iniciación. Un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Picado Gómez, Manuel. (1983). *Literatura/ Ideología/ Crítica: Notas para un estudio de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. (1995). *Cien años de literatura costarricense*. San José: Editorial Farben.