

MARIÁTEGUI Y LA LITERATURA ESCRITA POR MUJERES

por Sara Beatriz Guardia

En «Mujeres de letras de Italia», Mariátegui intenta por primera vez definir la escritura femenina cuando destaca que la poesía de Ada Negri es la poesía de una mujer. Los versos de las poetisas generalmente no son versos de mujer, enfatiza. «No se siente en ellos sentimiento de hembra. Las poetisas no hablan como mujeres. Son, en su poesía, seres neutros. Son artistas sin sexo»¹.

Señala que la poetisa, es en la historia de la civilización occidental, «un fenómeno de nuestra época», porque antes sólo hubo poesía masculina. La de las mujeres también lo era, «pues se contentaba con ser una variación de sus temas líricos o de sus motivos filosóficos». La poesía no tenía signo de varón, pero tampoco, «el de la mujer -virgen, hembra, madre. Era una poesía asexual». La poetisa es ahora «aquella que crea una poesía femenina. Y desde que la poesía de la mujer se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre, las poetisas tienen una alta categoría en el elenco de todas las literaturas».

Sin embargo, atribuirle rasgos puramente sexuales a lo femenino podría significar una limitación en la reflexión de Mariátegui². Aunque también podría significar la valorización de aquello que le costaba más asumir a la mujer en su expresión literaria: su sexualidad.

Uno de los obstáculos para las mujeres que escriben, según Virginia Wolf, es la dificultad de decir la verdad sobre sus propias experiencias, en cuanto a cuerpo, porque esto último significa rechazar la imagen de la mujer pura e ideal, y explorar francamente la sexualidad y el inconsciente. Es manifestar sus propios deseos antes que adherirse a las opiniones y deseos de los demás³. Para Marguerite Duras, la literatura escrita por mujeres encarna «el dilema estético de representar literalmente nuestra propia visión de la feminidad (para lo cual) la escritora debe traducir la oscuridad, toda aquella zona que no ha sido aún convencionalmente simbolizada por construcciones culturales masculinas».

Este es precisamente el aspecto que Mariátegui destaca en la poesía de Ada Negri, la especificidad de una escritura de mujer, y en consecuencia, como sostiene Marguerite Yourcenar, situar la libertad sexual en el contexto de la libertad de expresión⁴. La sensualidad, el amor, la ansiedad, el deseo, expresados sin temor ni vergüenza de ser mujeres, de sentirse artistas, «de sentirse superiores a la época, a la vulgaridad, al medio», y no dependientes «como las demás de su tiempo, de su sociedad y de su educación»⁵. «El libro di Mara», de Ada Negri, representa ese grito, la mujer que llora al amante muerto, pero no con versos platónicos, plañideros, ni con elegías románticas. No dice Mariátegui- el duelo de esta mujer no es



el duelo de siemprevivas, crespones y epitafios. Esta mujer llora la viudez de su corazón, la viudez de su existencia, la viudez de su cuerpo.

Con extraordinaria percepción de lo femenino, Mariátegui ingresa por los pasadizos, los cuartos oscuros y luminosos de las mujeres. Recorre los dolores silenciosos de la piel y del deseo. Las primeras voces de Ada Negri, señala Mariátegui, son voces de angustia y de opresión que reclaman al amado muerto; luego estas voces se apagan. La poetisa no se quejará más. Sobrevendrá el momento de la espera, de evocación de la presencia amada y del cuerpo⁶. Vivirá «para evocar sus besos, para evocar su amor. Para sentirse como antes, besada por su boca, tocada por sus manos, llamada por su voz y mirada por sus ojos. Para vivir de nuevo los días pasados, en un divino delirio de la fantasía y de los sentidos. Para continuar, poseída, amada, acariciada»⁷.

A Mariátegui le atrae la expresión íntima de la mujer y su capacidad de manifestarse. Cuando comenta la obra de Charles Maurras, *Los amantes de Venecia*, sobre el romance entre George Sand y Alfred Musset, enfermo en Venecia y engañado por Sand con el doctor Pagello, indica que la escritora francesa fue amante de Musset antes de separarse oficialmente de su marido, el barón de Dudevant, y además, amante de Jules Sandeau y de Merimée. «Esta pluralidad de amantes, dice, no quiere decir, por supuesto, que George Sand fuera una hetaira. Quiere decir que George Sand tenía el corazón demasiado grande, generoso y hospitalario, esto es casi incapaz del sentimiento que la generalidad de las gentes llaman amor»⁸.

Mientras George Sand moría de ansiedad por Musset, también moría de amor por el doctor Pagello, a quien se declara a través de una carta que Mariátegui califica como «su página más maravillosa». En ella la escritora se resigna, si tú, dice, fueses un hombre de mi patria, yo te interrogaría y tú me responderías; pero yo sería tal vez más desventurada todavía, porque entonces, tú podrías engañarme. Como Pagello no conoce su idioma, no podrá mentirle, no le hará vanas promesas ni falsos juramentos.

6 Sara Beatriz Guardia. «Ética y cuestión femenina», en: *Encuentro internacional José Carlos Mariátegui y Europa. El otro aspecto del descubrimiento*. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1993, p. 106.

7 Ob. cit. Mariátegui, *Cartas de Italia*, p. 223.

8 Ob. cit. Mariátegui, *Cartas de Italia*. «Los amantes de Venecia». (Venecia, setiembre de 1920; El Tiempo, Lima, 11 de enero de 1921). p. 233.

Años después, en 1929, vuelve otra vez la mirada hacia George Sand, a propósito del libro de Guy Portales, *Chopin ou le poete*. La importancia que le asigna a este libro, es el mérito de reivindicar a George Sand descrita como una «vampiresa que atormentó sádicamente los últimos años de su amante», coincidiendo con Portalés en la necesidad de destruir esa leyenda:

«George Sand y Chopin eran diferentes, antagónicos, incompatibles. La duración de su amor primero, de su amistad después, es una prueba de que George Sand hizo por su parte todo lo posible por atenuar este conflicto; Chopin hesitante, susceptible, esquivo, no podía hacer mucho. George Sand tuvo, al lado de Chopin, un oficio algo maternal. Si esta imagen de madre les parece a muchos excesiva, a algunos tal vez sacrilega, puede escogerse entre la de nodriza y la de enfermera»⁹.

Reafirma la evidente admiración que sintió por Sand cuando dice que las más interesantes páginas de este libro son las escritas por ella. Se refiere a las dos cartas que consigna Portalés dirigidas al conde Albert Gerzmalda, amigo íntimo de Chopin. En una de las misivas, Sand, abre su alma, no para justificar su conducta, sino para explicarla en medio del vituperio:

«Me he fiado mucho en mis instintos que han sido siempre nobles; me he engañado algunas veces sobre las personas, jamás sobre mí misma. Tengo muchas tonterías que reprocharme, mas no vulgaridades ni maldades.(...) Jos confieso que el deseo de acordar una teoría cualquiera con mis sentimientos ha sido siempre más fuerte que los razonamientos, y los límites que yo he querido ponerme no me han servido nunca para nada. He cambiado veinte veces de idea. He creído por encima de todo en la fidelidad, la he predicado, la he exigido. Los otros han faltado a ella y yo también. Y, con todo, no he sentido remordimientos porque había siempre sufrido en mis infidelidades una especie de fatalidad, un instinto del ideal, que me empujaba a dejar lo imperfecto por lo que me parecía acercarse a lo perfecto (...) Los ha habido que han martirizado mi vida y me han llevado a la desesperación, casi a la locura. Los ha habido que me han tenido clausurada, durante años, en un espiritualismo excesivo. Todo esto ha sido perfectamente sincero»¹⁰.

Aunque sintió un vivo interés por algunas escritoras y artistas, es probable que la figura de Juana de Arco sea la que más lo cautivó. Sobre la santa francesa escribió dos artículos. El primero publicado en 1920, titulado: «La Santificación de Juana de Arco y la mujer francesa»; y el segundo, en 1926, sobre el libro de Joseph Delteil. Al comparar esta obra con el libro de Bernard Shaw, sostiene que Delteil escribió un libro relativista y apologético, mientras que el de Shaw es una defensa del obispo Cauchón. «Delteil no se ocupa de Cauchón sino para maldecirlo y vituperarlo». Lo llama «el obispo de alma de asno, el bastardo

9 Ibid. p. 49

10 Ibid. pp. 50-51

11 José Carlos Mariátegui. *Signos y obras*. «Juana de Arco de Joseph Delteil». (Variedades. Lima, 6 de febrero de 1929). Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1971, 3ª Edición.

1 José Carlos Mariátegui. *Cartas de Italia*. «Mujeres de letras de Italia» (Florencia, 28 de junio de 1920; El Tiempo, Lima, 12 de octubre de 1920). Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1991, p. 222. Décimo-Primera Edición.

2 Modesta Suárez. «José Carlos Mariátegui. Reflexiones en torno a una estética femenina», en: Roland Forgues. *Mariátegui: una verdad actual siempre renovada*. Lima: Empresa Editora Amauta, S.A., 1994, p. 151

3 Virginia Wolf. *Las mujeres y la Literatura*. Barcelona: Editorial Lumen, 1979.

4 Marguerite Yourcenar. *Alexis o el tratado del inútil combate*. Madrid: Ediciones Alfégar S.A., 1990, p. 15.

5 Ob. cit. Mariátegui. *Cartas de Italia*, p. 222.

de Judas, el cerdo de la Historia». Concluye con cierto desaliento: a pesar de que la obra de Delteil es una apología fervorosa de la Santa, la prensa ortodoxa lo ha condenado, debido a que la «Iglesia no puede admitir que se hable de una santa como de una mujer»¹¹.

En el primer artículo la santificación de Juana de Arco sirve de pretexto a Mariátegui para subrayar que se suele hablar de la mujer francesa con injusticia y desamor. Sin embargo, la «mujer francesa nos ha dado y nos da pruebas diarias de su superioridad. Desde Madame Stael hasta George Sand y desde la Rachilde hasta la condesa de Noailles, la mujer de letras francesa muestra mayor personalidad, mayor relieve, mayor contenido»¹².

Considera a Juana de Arco, por sus atributos espirituales, como a una de las mujeres más extraordinarias del mundo. Para encontrar una mujer así, dice, hay que salir de la historia y buscarla en las páginas de la Biblia o de la fábula, porque ¿qué mujer en la historia tiene mayor relieve histórico? se pregunta frente a una Juana de Arco vidente, santa, caudillo, capitán, mártir, y que por lo mismo bien pudo haber sido cruel, autoritaria y prepotente, pero la dulzura y la caridad desbordan su corazón.

«En la vida de Juana de Arco no faltó nada. Faltó sólo el amor humano. El amor humano que hubiera, sin duda, turbado y entrabado su alma visionaria. Ningún pueblo, ninguna raza pueden enorgullecerse de una mujer igual». El misticismo de Juana de Arco es dinámico, poderoso, capaz de «comunicar su lema, su fe y alucinación de muchedumbres y ejércitos». A Mariátegui le duele que a pesar de una Juana de Arco francesa y de la alta calidad de las mujeres de letras de ese país, la mujer francesa sea vista por gentes de «austero gusto y de rancio paladar» como «las muñecas de boulevard o en instrumento de placer»¹³.

Por el contrario, Mariátegui no se ocupa de escritoras peruanas como Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, a pesar de la importancia de las novelistas del siglo XIX. Cuando se refiere a Clorinda Matto de Turner, solo lo hace a propósito del cuarto congreso de la raza indígena:

«Dirijamos la mirada al problema fundamental, al problema primario del Perú. Digamos algo de lo que diría ciertamente Clorinda Matto de Turner si viviera todavía. Este es el mejor homenaje que podemos rendir los hombres nuevos, los hombres jóvenes del Perú, a la memoria de esta mujer singular que, en una época más cómplice y más fría que la nuestra, insurgió noblemente contra las injusticias y los crímenes de los expoliadores de la raza indígena»¹⁴.

Omisión que no ocurre con la poesía escrita por mujeres. En los *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, en el capítulo sobre el proceso seguido por la literatura peruana, pone especial énfasis al referirse a Mag-

na Portal. «Con su advenimiento, dice, le ha nacido al Perú su primera poetisa. Porque hasta ahora habíamos tenido sólo mujeres de letras»¹⁵. No se trata de casos solitarios y excepcionales, añade, sino de «un vasto fenómeno, común a todas las literaturas. La poesía, un poco envejecida en el hombre, renace rejuvenecida en la mujer»¹⁶.

En sus primeros versos, «Magda Portal es, casi siempre, la poetisa de la ternura. Y en algunos se reconoce precisamente su lirismo en su humanidad. Exenta de egolatría megalómana, de narcisismo romántico, Magda Portal nos dice: «Pequeña soy». Pero ni piedad, ni ternura solamente, en su poesía se encuentran todos los acentos de una mujer que vive apasionada y vehementemente, encendida de amor y de anhelo y atormentada de verdad y de esperanza. En su poesía nos da, ante todo, una límpida versión de sí misma. No se escamotea, no se mistifica, no se idealiza. Su poesía es su verdad. Magda no trabaja para ofrecernos una imagen aliñada de su alma en «toilette» de gala. En un libro suyo podemos entrar sin desconfianza, sin ceremonia, seguros de que no nos aguarda ningún simulacro, ninguna celada. El arte de esta honda y pura lírica, reduce al mínimo, casi a cero, la proporción de artificio que necesita para ser arte. Esta es para mí la mejor prueba del alto valor de Magda. En esta época de decadencia de un orden social -y por consiguiente de un arte- el más imperativo deber del artista es la verdad. Las únicas obras que sobrevivirán a esta crisis, serán las que constituyan una confesión y un testimonio»¹⁷.

También escribe con admiración de Rosa de Luxemburgo, y sostiene que vendrá un tiempo «que a despecho de los engreídos catedráticos que acaparan hoy la representación oficial de la cultura, la asombrosa mujer que escribió desde la prisión despertará la misma devoción y encontrará el mismo reconocimiento que una Teresa de Ávila». Destaca la postura revolucionaria de Madeleine Marx, a quien indica como «una de las mujeres de letras más inquietas y más modernas de la Francia contemporánea». De su libro *C'est la lutte final*, subraya el saludo de los obreros rusos a la revolución como el grito ecuménico del proletariado mundial:

«Grito multitudinario, de combate y de esperanza que Madeleine Marx ha oído en las calles de Moscú y que yo he oído en las calles de Roma, de Milán, de Berlín, de París, de Viena y de Lima. Toda la emoción de una época está en él. Las muchedumbres revolucionarias. La ilusión de la lucha final resulta, pues, una ilusión muy antigua y muy moderna. Cada dos, tres o más siglos, esta ilusión reaparece con distinto nombre. Y, como ahora, es siempre la realidad de una innumerable falange humana. Posee a los hombres para renovarlos. Es el motor de todos los progresos»¹⁸.

En 1929, enfermo y enfrentando un arduo trabajo político y organizativo, Mariátegui se da tiempo para escribir de Isadora Duncan, a quien otorga la misma significación que a Lord Byron, estableciendo una comparación entre Byron, hijo de la aristocracia, que al servir la causa de la libertad y del individualismo «abandona los rangos y la regla de su clase»; al igual que Isadora Duncan, hija de la burguesía, que «en guerra contra todo lo bur-

gués combina el ideal de la rebelión con los gustos del decadentismo»¹⁹.

En la autobiografía de Isadora Duncan, destaca que la bailarina se haya atrevido a contar diversos episodios de su vida «aventurera y magnífica», definiéndose con una «sinceridad y con una penetración muy superior a la de la generalidad de sus críticos y retratistas». Quienes se equivocan, agrega, «al ver exclusivamente decadentismo o clasicismo en la artista, sensualidad y libidine en la mujer»²⁰.

Otro elemento sugestivo del comentario es la similitud que encuentra entre Isadora Duncan y George Sand. Ambas en el amor «tendían por naturaleza y convicción a la fidelidad», pero no fueron fieles. La romántica dejaría de ser romántica si no pensase de este modo, dice Mariátegui, y dejaría también de ser romántica si practicara la fidelidad hasta sacrificarle su libertad de movimiento, de inspiración y de fantasía²¹.

Pocos meses antes de morir escribió dos últimos artículos dedicados a personajes femeninos: *Les dernières nuits de Paris*, de Philippe Soupault, y *Nadja* de André Breton. En la obra de Soupault, se refiere a Georgette, una mujer pobre que se prostituye, como una criatura genuina y exclusivamente parisina, «pálida paseante nocturna que roza los más trágicos secretos de París, que en el ambiente hosco, en las logias canallas del vicio, conserva la señorialidad de una musa»²².

Mientras que a Nadja de André Breton la califica de musa del suprarrealismo. La protagonista, desorbitada, errante, y «sus hermanas -criaturas de una filiación al mismo tiempo vaga e inconfundible deambulan por las calles de París, Berlín, Londres, se extinguen en sus manicomios. Son la más cierta estirpe poética de la urbe, el más melancólico y dulce material de la psiquiatría»²³.

Como musa del suprarrealismo, Nadja, señala Mariátegui, no ha «nacido quizás sino para encarnar en la obra de un poeta del Novecientos. Después de haber excitado e iluminado sus días, hasta inspirarle la transcripción de sus palabras y de sus gestos en una obra, Nadja tiene que borrarse. La obra de un poeta romántico habría necesitado absolutamente la muerte de esta mujer o su entrada en un convento; a la obra de un poeta suprarrealista conviene otra evasión, otro desvanecimiento: Nadja es internada en un manicomio»²⁴.

El corpus de estos artículos expresa la voluntad de integración que tienen los escritos de Mariátegui, puesto que la escritura femenina forma parte de un proceso que modifica paulatina y tal vez subterráneamente a la sociedad peruana, en la construcción, como él mismo lo dice en 1924, de una estética de «ritmos y colores desconocidos», que nos hablará con un «lenguaje insólito, en un mundo nuevo».

12 Ob. cit. Mariátegui. *Cartas de Italia*. «La santificación de Juana de Arco y la mujer francesa». (Publicado en *El Tiempo*, Lima, 23 de agosto de 1920), p. 209.

13 *Ibid.* p. 210.

14 José Carlos Mariátegui. *Peruanicemos el Perú*. «El problema primario del Perú». (Mundial. Lima, 9 de diciembre de 1924). Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1979. p. 30.

15 José Carlos Mariátegui. *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1992. p. 322. Quincuagésima Séptima edición.

16 *Ibid.* p. 323.

17 *Ibid.* pp. 324-325.

18 José Carlos Mariátegui. *El alma matinal. Y otras estaciones del hombre de hoy*. «La lucha final». (Mundial, Lima, 20 de marzo de 1925). Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1972. pp. 29-31. 4ª Edición.

19 José Carlos Mariátegui. *El artista y la época*. «Las memorias de Isadora Duncan». (Variedades). Lima, 17 de julio de 1929). Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1988. p. 197. Décimo Tercera Edición.

20 *Ibid.* 198.

21 *Ibid.* p. 199.

22 Ob. cit. Mariátegui. *Signos y obras*. «Les dernières nuits de Paris, por Philippe Soupault». (Mundial, 11 de diciembre de 1929, y *Variedades*, 29 de mayo de 1929), p. 27.

23 Ob. cit. Mariátegui. *El artista y la época*. «Nadja de André Breton». (Variedades, Lima, 15 de enero de 1930), pp. 179-180.

24 *Ibid.* p. 180.