

INTRODUCCIÓN A CARTAS DE EUNICE ODIO A RODOLFO

JORGE CHEN SHAM¹

1. La publicación de una correspondencia privada, sus vacíos y el orden

Publicamos las cartas que intercambió la poeta mexicano-costarricense Eunice Odio (1919-1974) con el artista plástico mexicano Rodolfo Zanabria (1927-2004)². En su espíritu “libre” y “alado”, que no se ataba a los valores cartesianos ni a los criterios de un tiempo cronometrado, Eunice Odio no fechó sus cartas, por lo que ha sido muy difícil encontrarles un orden y una continuidad argumental en su proceso evolutivo, que solamente la dedicación y el conocimiento de Rima de Vallbona y de Asunción Lazcorreta habían permitido develar en un primer ordenamiento. Pero los avatares de estas cartas han hecho que del corpus integrado por 61 cartas³ inicialmente clasi-

¹ ANLE y ASALE. Catedrático de la Universidad de Costa Rica, en donde enseña teoría literaria, literaturas española y centroamericana; es también miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Sus campos de investigación son la recepción cervantina, los siglos XVIII español e hispanoamericano, la poesía hispánica y las literaturas centroamericanas. www.anle.us/499/ Su más reciente publicación como editor es *Cartas de Eunice Odio a Rodolfo* (San José [Costa Rica]: Editorial Universidad de Costa Rica, 2017. 161 p. ISBN: 978-9968-46-628-8).

² En tanto artista plástico hizo acuarela, óleo, serigrafía, acrílico en madera; aplicó técnicas mixtas y utilizó las técnicas del pastel y de la tinta china.

³ Ello se debe a que la enumeración consecutiva mostraba ciertas inconsistencias, y una carta estaba repetida dos veces. Es necesario indicarlo, por si algún día, en los avatares de la existencia, aparecen las piezas faltantes.

ficado y numerado por Vallbona y Lazcorreta, se hayan perdido (o por lo menos Vallbona no las ha encontrado en sus archivos personales) las cartas 6 y 24, además de la secuencia que va de la 35 a la 56, de acuerdo al ordenamiento original (de este conjunto, sólo tenemos en el corpus la que ellas catalogaron con el número 51); en suma, faltarían 23 piezas, si consideramos la propuesta inicial. Un primer vacío se manifiesta aquí.

Como dijimos, ese primer ordenamiento se realizó gracias al conocimiento que poseían Vallbona y Lazcorreta de la biografía de Eunice Odio; ellas intentaron reconstruir una secuencia que resultara inteligible y pertinente para el lector sin dejar de ser, al mismo tiempo, consistente con lo que sabemos de la vida pública de la poeta, y con algunas circunstancias de la esfera privada, que ella siempre se cuidó de guardar en su fuero interior o reservó para un círculo muy íntimo, con el fin de evitarse los sinsabores y molestias de ser la “comidilla” de todos y, principalmente, para no estar en los ojos escrutadores de terceros. Sin embargo, al abocarme a la empresa de editar estas cartas, he encontrado que, desde mi perspectiva y según mi lectura, algunas podrían estar ubicadas de manera errónea. En consecuencia, la responsabilidad final por la colocación y el ordenamiento de las cartas es solamente mía.

He procurado que la *dispositio* de las cartas no solo siga un ritmo y un hilo vivencial, sino también admita la posibilidad de que pueda leerse en transunto como una biografía “personal” de la escritora, que yo he dispuesto y propongo aquí. En estos fragmentos de discurso epistolar va emergiendo la relación entre Eunice Odio y el pintor mexicano Rodolfo Zanabria, aunque no puedan colmarse los vacíos temporales que invalidan toda posible datación por fechas y obligan, más bien, a hilar y a ordenar el tejido textual de una manera posible pero aproximativa. A pesar de ello, algunos comentarios y fechas que muy inusualmente proporciona Eunice en sus cartas han permitido datar algunas pocas y aventurar una fecha para otras⁴. Sin embargo, es posible datar la primera carta en 1964, más exactamente el 18 de setiembre, mientras las últimas sugieren, como fecha *ad quem*, los

⁴ Todo ello en razón de un cotejo de datos temporales mencionados en el cuerpo de la carta con los calendarios de los años 1964, 1965, 1966, 1967, 1968. Por eso, la fecha propuesta en esta edición va entre corchetes.

primeros años de la década de los 70, en donde se manifiesta ya una ruptura con Zanabria y el tono afectivo ha cambiado en relación con la preocupación constante de que al pintor le esté yendo bien por tierras europeas y no le falte nada para su sustento.

Queda expuesto, entonces, un segundo vacío, pues de la Carta 35 a la Carta 36, es claro que la relación se ha deteriorado ostensiblemente entre ellos. Textualmente ya no existe un encabezado que manifieste ese amor y esa consideración por Zanabria; por lo contrario, ahora se da paso al reclamo y a la decepción amorosa. Las cartas que se echan de menos narrarían, eso se puede colegir, un constante enfriamiento de la relación, en la medida en que Zanabria obtiene lo que desea –el reconocimiento y las becas que le permitirán una vida decente y holgada en Europa–, mientras que Eunice se enfrenta a la soledad y a las penurias económicas. No nos enteramos de ese proceso de ruptura, porque la correspondencia conservada no permite reconstruirlo a ciencia cierta.

2. La correspondencia privada y la recepción ficcional de su discurso

Así las cosas, en un sentido estricto, con un ordenamiento aproximativo que nunca podrá ser confrontado puntualmente con la biografía de la escritora ni tampoco ratificado por el propio destinatario⁵, los valores referenciales e históricos se desvanecen o, al menos, no son tan fuertes o quedan neutralizados. Estas cartas, que fueron escritas para un destinatario específico, adquieren otra significación ante la imposibilidad de establecer una cronología concreta que traduzca con fidelidad la vida de la autora. Adquieren, sugerimos, un sentido ficcional en tanto novela de la vida, como si el borramiento de las fechas permitiera, ante la escritura plural, cierta libertad de juego al lector, que debe ahora ordenar esos fragmentos de la vida de Eunice Odio, en una interacción lúdica y activa con el texto. De manera que este orden/ubicación de las cartas es el que he decidido en la confian-

⁵ Porque además Zanabria tampoco ofreció las cartas en un orden específico ni él las fechó para que Lazcorreta y Vallbona tuvieran posibilidad de reconstruirlo.

za de que un lector más ágil y agudo proponga otra más ajustada, o más interesante ...

En este sentido, la recepción ficcional de esta correspondencia es posible, toda vez que la referencia histórica se encuentra diferida y, por lo tanto, se instaura una recepción abierta/ dialógica con ese movimiento hermenéutico de preguntas y respuestas que los sucesivos lectores actualizarían en “el potencial significativo de la obra” (Stierle 1987: 88). Así pues, el sentido de esta correspondencia a Rodolfo Zanabria no puede descubrirse ni en el apego estricto a la biografía de Eunice Odio, ni en una interpretación exacta/ fidedigna⁶ de lo que contienen y ponen en juego las mismas cartas. Al contrario, en tanto recepción “ficcional”, la secuencia argumentativa y narrativa que deriva del orden/ubicación de las cartas estará desde ahora supeditada a esa conexión hermenéutica que el lector pueda realizar en su diálogo con la figura humana y el *yo* que se confiesa, se narra, se pregunta, se explica, reclama, sufre, se problematiza en el discurso epistolar. Se cumplen, en efecto, las dos funciones propias de la aparición de un *yo* fuerte que cohesiona el discurso sobre sí mismo, la autorreferencialidad y la autorreflexividad (Stierle 1987: 125), cuya experiencia depende de esa estructura propia, coherente y eficazmente construida, bajo el escenario amoroso, en el caso de las cartas de Eunice a Rodolfo Zanabria.

Y es que lo anterior está supeditado a la novedad de la correspondencia. Como asegura Pedro Salinas en su defensa de la carta, quienes la cultivaron encontraron en ella “acceso a sus beneficios y delicias” (2002: 25): su recepción en el buzón y posterior apertura del sobre para apretujar en las manos el papel, que como metonimia salvífica y erótica, nos traerá con la escritura la letra y la voz del otro. Se abre, indica Salinas, el vaivén de deseo/necesidad que, como “caja de las maravillas”, o de las ilusiones amorosas o su desmoronamiento, en el caso de Eunice Odio-Rodolfo Zanabria, traen esa conversación ausente y privada, “a falta de la verdadera, como una lugartenencia del diálogo imposible” (2002: 36). Y esas primeras lectoras que fueron Vallbona y Lazcorreta, el posterior editor que soy yo, y ahora también los que empezarán a leer estas cartas,

⁶ Véase que estoy poniendo en duda, como en el perspectivismo cervantino, las nociones de falsedad/ verdad.

todos nosotros nos hemos convertidos en unos intrusos, en unos ojos avisados y escrutadores, de una relación por la que participamos con nuestra lectura en un circuito público y ajeno a su circunstancia temporal. Esta posibilidad de intervención en el circuito epistolar es la que permite que otro tipo de recepción de una correspondencia como esta sea posible.

3. La comunicación epistolar, la ilusión del *pathos* amoroso

De las cartas que le escribe Eunice Odio a Rodolfo Zanabria, sobresale la figura arrolladora y encendida de una mujer que lo amó, y lo hizo en carne y espíritu: eso es cierto. Si atendemos a las dos últimas cartas de la correspondencia conservada (vale decirlo de una vez), el pintor mexicano es cuestionado por demandas afectivas y económicas que no se explican bien del todo frente a otras cartas anteriores, que presentan a Eunice como una mujer apasionada, atenta y enamorada hasta dar todo por el ser amado, aunque ya aparecían, esporádicamente, algunos reclamos. La idea que le queda al lector es que se trata de una mujer que amó hasta el desenfreno, mientras que el amado no le correspondía de la misma manera, lo que se infiere no solo de las demandas afectivas que ella formula en sus cartas –cuando le reclama que no le escribe o se queja de no haber recibido cartas suyas– sino también en virtud de lo que ella invierte (en el sentido material y económico del término pero también simbólico) en esta relación⁷.

Y a raíz de esto, habría que preguntarse las razones por las cuales Rodolfo Zanabria, decide entregar una correspondencia que lo deja, de alguna manera, mal parado y en una posición no tan halagüeña. ¿Acaso serían remordimientos o algún dejo de sentido de culpa? No lo sabemos a ciencia cierta, solamente podemos atrevernos a explicarlo con las palabras de otro Rodolfo, en este caso, poeta, en la ópera de Giacomo Puccini *La Bohème*. En el acto III, cuando la ruptura con Mimí es inevitable, canta Rodolfo de la siguiente manera: “Dunque è proprio finita! / Te ne vai, la mia piccina./ Addio, sogni

⁷ Podría argüirse que, para completar este punto de vista, necesitaríamos el punto de vista contrario, conocer las cartas que le envió Zanabria a la poeta.

d'amor!" (74) y nos adelanta con ello ese grito al vacío, de desesperación, que surgirá, cuando al final de la ópera se entere de que Mimí ya ha expirado y lance a los cuatro costados de la escena su nombre en signo de no-aceptación. Así, otro Rodolfo lanza el suyo en otros tiempos con el sentido de colmar una ausencia, y para saldar sus propias cuentas personales ofrece a la posteridad una correspondencia lúcida y luminosa, en retorno y en tributo de lo que ya tan tempranamente había visto la propia Eunice Odio en su pintura. A mi modo de ver, Zanabria intenta aligerar su culpa y reconciliarse con ella de esta manera.

A la luz de lo anterior, la correspondencia de Eunice corresponde a las clásicas etapas de la ilusión y el desengaño amoroso. Julián Marías analiza cómo la ilusión en su sentido positivo se identifica "con la esperanza, y considerada como el último refugio, como la justificación definitiva de la vida" (1990: 26). La ilusión se patentiza en estas cartas en forma de un entusiasmo y un estado eufórico de enamoramiento, de apertura y desarrollo que justifica las motivaciones e iniciativas de Eunice Odio cuando hace planes de viaje y de encuentros posibles con el amado; a la vez justifica todas sus preocupaciones en todos los órdenes por Zanabria y modela sus proyectos de una vida en común, como atestiguan las cartas que leerá el lector en esta edición.

El yo epistolar es, por lo tanto, una mujer que ama y que, a través de la comunicación, manifiesta su estado de deseo, dimensión que Roland Barthes caracteriza, en relación con la "carta de amor", como su función expresiva, "cargada de ganas de significar el deseo" (2004: 51). En las cartas se aprecia ese deseo; uno de los recursos más expresivos son las formas de referirse a Rodolfo, a quien ella compara con un "oso" siguiendo la etimología del nombre, de origen germánico; con ello manifiesta con humor y desenfado el cariño que siente por el ser amado; una suerte de "libertad humorística" (Naval 1990: 36) que los saludos y despedidas también subrayan. El deseo amoroso se materializa en el juego estilístico del humor y del perspectivismo que utiliza Eunice Odio para captar la atención de su interlocutor; son muchos los ejemplos encontrados en las cartas, desde los desdoblamientos y distanciamientos para nombrarse ella o a Rodolfo, hasta la reiterada referencia a experiencias para-psicológicas o místicas que desembocan en procedimientos distanciadore del acto creativo. Se

trata siempre de metáforas del deseo amoroso que quiere colmarse con palabras, porque lo contrario significa el vacío y la pérdida del contacto.

Ello provoca que esas cartas sean prolijas o que no acaben nunca, y que ella tenga que agregar unas posdatas interminables, como si se tratara de otras cartas en forma de apostilla, unas notas en márgenes que crecen o que proliferan sin orden. El deseo es, pues, de comunicación, y por eso, se desborda en una escritura desatada que fluye en la multiplicación de planos y de experiencias. Si, como dice Gaston Bachelard, “la imaginación proyecta impresiones íntimas sobre el mundo exterior” (1997:15); Eunice opera la magia de que salgan del papel mariposas, o que se desarrollen fuera de la refrigeradora zanahorias gigantescas, o que aparezcan volando ángeles o estrellas fulgurantes; todo ello supone “la andadura de lo real biográfico hacia lo ficticio y desencadena el vaivén entre lo que es y lo que no es [Eunice Odio]” (Naval 1990: 36).

Esta performatividad del deseo se completa en esa reciprocidad y retroalimentación que es propia de la comunicación epistolar, pues, como observa Barthes “[c]omo deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder” (2004: 52). Ese es el deseo que desborda la comunicación epistolar, para que su pacto intente colmar la ausencia del destinador/destinatario del discurso (Violi 1987: 97) y la escritura sea el ligamen necesario que despliega su demanda afectivo-cognoscitiva (Calas 1996: 24). Eunice Odio lo ha comprendido muy bien cuando no tolera los silencios o aprecia muy poco la ausencia de respuestas a sus cartas, aunque paradójicamente esto sea el motor de la comunicación epistolar. En el sugestivo artículo sobre las cartas de amor de las mujeres epistolarias al esposo ausente, Marie-Claire Grassi se pregunta sobre esas condiciones de separación/ alejamiento que conducen “à altérer la quiétude du corps, du coeur et de l’esprit” (2000: 229); se trata de un sujeto femenino que ama hasta la desesperación y la entrega total, como es el caso en las cartas de Eunice Odio. Estas transiciones se producen del amor-pasión al amor-resignación o, como queremos denominarlo aquí, del amor-desengaño.

4. “El poeta alucinado, ese soy yo”, el autorretrato

Uno de los aportes más significativos que ofrece una correspondencia de este tipo es completar información sobre la figura de una escritora como Eunice Odio; con estas aportaciones, el trabajo que debería emprenderse ahora sería la confrontación con otros datos, tal y como lo ha realizado Mario A. Esquivel para el periodo guatemalteco de 1948 a 1954 (1983), por más que una cronología de la estancia mexicana hasta su muerte sea imposible de establecer a partir de estas cartas, salvo que aparezcan más documentos o testimonios⁸, hay que decirlo claramente.

Anota Pedro Salinas, en su defensa del género epistolar, que la existencia de grandes escritoras de cartas, tales como la monja portuguesa, Madame de Sevigné, Mademoiselle de Lespinasse, Lady Montagu o de Jane Carlyle –solamente para referirse al canon europeo más reputado– (2002: 88), señala el especial apego a la correspondencia “íntima” por parte de las mujeres, quienes encontraron en la carta íntima un cauce apropiado para expresar con libertad su enamoramiento y sus desengaños amorosos⁹. En mi opinión, su función es abrir el corazón y, por lo tanto, liberar los sentimientos sin pudor a exhibirse, a gritar, a expresar sin ambages lo que se siente, lo que se ama, lo que se odia o lo que apasiona al sujeto epistolar. Salinas, por su parte, se centra en los mecanismos de censura, que efectivamente suelen regir sobre aquella correspondencia que el/la escritor(a) haya pensado publicar en vida. Sabemos que este no es el caso en el conjunto de cartas que presentamos.

⁸ El escritor costarricense, radicado en México por su trabajo profesional y opción vital, José Ricardo Chaves está a punto de publicar una novela sobre Eunice Odio, en la que abordará sin duda este periodo. Por su conocimiento de la intelectualidad mexicana, imagino que ha podido recopilar de primera mano testimonios e información, que espero dé a la luz en algún momento.

⁹ Quien lea el texto de Salinas se dará cuenta de que está propugnando una tesis contraria a la mía, porque más bien alega que la conciencia femenina se reafirma en la “[c]errazón orgánica” (2002: 90), que la enclaustra en su propia intimidad. Más bien, el discurso amoroso las libera como en el caso de la monja portuguesa, de Lady Montagu o de Jane Carlyle, para citar tres ejemplos modélicos de escritura epistolar femenina. No podemos ahondar más en esto a causa de los límites propios de esta “Introducción”.

Pero, ¿qué nos develan sobre la personalidad de la escritora? Para dilucidar esta cuestión, he escogido una frase clave de la carta 2: “el poeta alucinado, ese soy yo”. Salinas acota una idea que me parece pertinente cuando analiza los dilemas de las mujeres escritoras ante el espacio en blanco de la carta y el riesgo de la subjetividad. Esta inquietud, a la vez cognoscitiva y estética, a la par de la demanda de comunicación que se explicita aquí, es lo que desliza su correspondencia hacia una escritura del yo, centrada en las preguntas inevitables sobre para qué y por qué hablar de sí misma, transmutando la página de la carta y los intersticios de la comunicación epistolar en “un nuevo mundo para expresar la trayectoria y la verdad de lo que [el escritor] ha sido [y lo que es]” (Miraux 2005: 33). Así, el deseo de mantener el ligamen con el ausente y distante sujeto amado, objeto del enamoramiento, se convierte en el punto de partida para que Eunice Odio testimonie su lugar en el mundo. La frase, entonces, “el poeta alucinado, ese soy yo” constituye una confesión, pero al mismo tiempo el rasgo más conspicuo de su autorretrato, por cuanto ella se ha transformado en personaje de su escritura. En tiempos en que no era nada común que las mujeres utilizaran el sustantivo “poeta” para referirse a sí mismas –porque el término en uso era más bien “poetisa”–, ella apuesta no solo por esta designación genérica, sino utiliza además el artículo masculino. Reconoce una sola categoría de seres alados y místicos, siguiendo ideas esotéricas, místicas y orientalistas en las que la esencia no posee una diferenciación sexual. Pero además, histórica y socialmente, esta elección léxica significa, en la América hispana, un desafío y una posición en el campo literario-cultural.¹⁰

Situarse en este debate implica para Eunice Odio que la categoría de lo biológico debe considerarse con cuidado, porque si bien ella manifiesta su “femenidad” en cosas tan sencillas como la decoración de su casa o en otras tan complejas como el apasionado estado de enamoramiento/decepción amorosa, en la escritura no rigen las diferencias de sexo. Muestra, con las otras autoras de cartas mencionadas anteriormente, que una mujer no solo sabe amar hasta el extremo y se

¹⁰ Por supuesto, una introducción como la presente no puede desarrollar con prolijidad esta idea; pero queda claro que esta posibilidad de una discusión de la autoría femenina puede verse en la misma línea que Emilia Macaya ha planteado para el caso de Yolanda Oreamuno (1997: 53-62), o de la que Teresa Fallas ha realizado para el caso de Centroamérica (2013: 48-66).

entrega sin tapujos en esta relación, sino también usar el lenguaje del cuerpo transido por el deseo.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 7^a. reimpresión, 1997. Impreso.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 17^a. edición, 2004. Impreso.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2^a. reimpresión, 1993. Impreso.
- Calas, Frédéric. *Le roman épistolaire*. París: Éditions Nathan, 1996. Impreso.
- Esquivel, Mario A. *Eunice Odio en Guatemala*. San José: Instituto del Libro, 1983. Impreso.
- Fallas Arias, Teresa. *Escrituras del yo femenino en Centroamérica 1940-2002*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse Ilustrado*. París: Librería Hachette, 1976. Impreso.
- Grassi, Marie-Claire. “Quand les épouses parlent d’amour...”. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 4 (2000): 229-242. Impreso.
- Macaya, Emilia. *Espíritu en carne viva*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997. Impreso.
- Marías, Julián. *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2^a. reimpresión, 1990. Impreso.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005. Impreso.
- Naval, María Ángeles. “Retórica del humor y público ilustrado en el Epistolario de Cadalso”. *Cuadernos de Investigación Filológica* 16. 1-2 (1990): 31-48. Impreso.
- Puccini, Giacomo. *La Bohème*. CD y Libreto de DECCA. CD-425 535-2 y 536-2. Disco.
- Salinas, Pedro. “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”. *El defensor*. Barcelona: Ediciones Península, 2002: 23-147. Impreso.
- Stierle, Karlheinz. “¿Qué significa ‘recepción’ en los textos de ficción?”. *Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral (Comp.). Madrid: Arco Libros, 1987: 87-143. Impreso.

- Vallbona, Rima de. “Eunice Odio, ‘gota de carne, huracanada y sola’ ” (Introducción)”. *La obra en prosa de Eunice Odio*. San José: Editorial Costa Rica, 1980: 13-65. Impreso.
- Violi, Patrizia. “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. *Revista de Occidente* 68 (1987): 87-99. Impreso.
- Voloshinov, Valentin N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Impreso.

