

La otra Juana

Gustavo Lespada

Universidad de Buenos Aires

I. Introducción

En marzo de 1892, con pocos días de diferencia, se producen dos acontecimientos relevantes para la poesía: en Santiago de Chuco, un pueblito perdido en medio de la cordillera peruana, nace César Abraham Vallejo Mendoza y en la villa de Melo, una población del interior uruguayo (que recién en 1895 adquiere el rango de ciudad y cabeza del departamento de Cerro Largo), nace Juana Fernández Morales, más conocida como Juana de Ibarbourou.¹ La coincidencia no se detiene allí, puesto que en 1919 los dos publican su primer libro de poemas. Pero hay más, porque tanto *Los heraldos negros* como *Las lenguas de diamante* pertenecen a una poética de transición, a esa zona poco estudiada que se conoce como posmodernismo y que se presenta como una zona gris entre la estética del Novecientos y las vanguardias históricas.²

No se trata estrictamente de una generación ni tampoco de una etapa previa a la vanguardia —de hecho muchos posmodernistas conviven con ella—, sino de una forma de renovación menos radical y virulenta. Sin romper con el Modernismo, incluso profundizando muchas de sus formulaciones, como la secularización del pensamiento, el idealismo antiburgués o la profanación del misticismo lírico, se comienza a expandirlo explorando otras vertientes como la incorporación de coloquialismos, liberando paulatinamente el verso de la rima y regularidades métricas en la búsqueda de otros ritmos.

1 En mayo de 1892 también nació Alfonsina Storni en Suiza, quien vivirá en Argentina a partir de 1896.

2 Otros poetas, cuya producción total o parcial pertenece a esta etapa, son Ramón López Velarde (México), José María Eguren (Perú), Baldomero Fernández Moreno (Argentina), Luis Palés Matos (Puerto Rico), José Antonio Ramos Sucre (Venezuela) y el grupo de escritoras del Cono Sur integrado por Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral.

En una palabra, estos poetas se reconocen continuadores del legado modernista pero a la vez son conscientes del agotamiento de algunos recursos y convenciones. El recientemente fallecido escritor y poeta cubano Roberto Fernández Retamar fue uno de los primeros en proponer una más justa valoración de «este rico movimiento» que, según sus palabras, se sitúa «por esa fidelidad a lo cotidiano, en una de las direcciones que abrirán nuevas vías poéticas [...]».³

Si en la obra inicial del peruano ya se encuentra embrionariamente una matriz de enunciación rebelde y comunitaria, de cuño indigenista, en la de la uruguaya la sensualidad y el erotismo adquieren ribetes transgresivos al manifestar su singularidad femenina en el seno de una cultura patriarcal, más aún si tenemos en cuenta su entorno provinciano. Cerramos este paralelismo señalando que en ambos poemarios conviven notas románticas y modernistas con innovaciones formales e incorporaciones de la lengua coloquial o mundana, además de una apelación heterodoxa de imágenes y registros religiosos (en los dos poetas prevalece una formación cristiana y una actitud crítica hacia la vanguardia, en particular sobre los tecnicismos y expresiones más frívolas e imitativas respecto de las vanguardias europeas).

Aunque veamos con cierta simpatía los elogios encorsetados que le profiere en el prólogo Manuel Gálvez, y aunque no dudamos de sus buenas intenciones, no deja de contrastar su tono moralista y conservador con la sensualidad de este poemario. Allí Gálvez llega a decir que a pesar del «ingenuo y casto impudor» con que habla de su «cuerpo moreno, de caricias ardientes, de deseos» en realidad no contiene «verdadero sensualismo», que su poesía «felizmente carece de impureza» y que la voluptuosidad «es escasa».⁴ En este paratexto podemos ver cómo, bajo la modalidad laudatoria, el discurso paternalista intenta neutralizar, o al menos atenuar, la amenaza que significaba para el *statu quo* y las convenciones de la época el registro del erotismo femenino: la mujer debía continuar siendo *casta*

3 Fernández Retamar, Roberto. «En los ochenta años de Regino E. Boti» (1958), en Regino E. Boti. *Poesía*. La Habana: Edición Arte y Literatura, 1977.

4 Gálvez, Juan Manuel. «Prólogo» a *Las lenguas de diamante*, de Juana de Ibarbourou. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1919, pp. 7-13. Este prólogo será eliminado en futuras reediciones, al igual que la dedicatoria al esposo. Las citas de texto corresponden a la primera edición y se indican con el número de página entre paréntesis.

y pura, es decir, sometida y recluida en el hogar (de aquella época también es el poema «Tú me quieres blanca» de Alfonsina Storni: «sobre todas, casta»⁵). Por el contrario, nosotros reivindicamos su auténtica sensualidad —que estudiaremos en algunos poemas seleccionados— como un signo de rebeldía y liberación. En cuanto a la «impureza» que tanto teme Gálvez entendemos que sí la hay, y también la reivindicamos. Impureza en el sentido de mezcla y heterogeneidad que son los signos culturales que caracterizan a Latinoamérica. Somos el producto de impurezas, de sincretismos: la *transculturación* —para decirlo en términos de Ángel Rama o de Fernando Ortiz— es un valor para nosotros, somos *el continente mestizo*, parafraseando a Mario Benedetti. Pero además, *impuro* por tratarse de un espacio textual que se sitúa en un intersticio entre dos discursos dominantes: el Modernismo y las vanguardias, que demarcan fronteras y periodizaciones, como ya ha sido señalado.⁶

Respecto del erotismo recordemos la trascendencia destabilizadora que le atribuye Georges Bataille al describir la conmovición y la pérdida del límite que conlleva, porque lo que está en juego en el erotismo, dice Bataille, es siempre *una disolución de las formas constituidas*. Por su parte, Deleuze y Guattari ponen el énfasis en el aspecto político de esta transgresión destacando el carácter revolucionario del deseo erótico en tanto cuestiona el orden social establecido. Expresamente sostienen que «ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas».⁷ Si esto es cierto, cuánto más no lo será tratándose de un registro que irrumpe venciendo su doble mordaza, por erótico y por ser de mujer. Irrupción que había comenzado con esa apertura formidable que, pocos años antes había provocado Delmira Agustini, justo es decirlo y sin ninguna angustia por las influencias puesto que, como dijera Mijaíl Bajtín, siempre partimos de los enunciados de otros, y otros toma-

5 Así comienza «El dulce daño» (1918): «Tú me quieres alba / me quieres de espumas / me quieres de nácar. / Que sea azucena / sobre todas, casta», de Alfonsina Storni. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1995, p. 30.

6 Ver Le Corre, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos, 2001, pp. 115-116.

7 Ver Bataille, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1960, pp. 18-102; Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral, 1974, pp. 121-125.

rán los nuestros.⁸ La lámpara, votiva y amazónica, había pasado de las manos truncadas por un femicidio a las frescas manos de la lírica melense.⁹

Aunque gran parte de los estudios literarios todavía recurren a los datos biográficos y/o declaraciones del autor para apoyar sus apreciaciones o puntos de vista —este caso no es la excepción: que si se quitó años para hacerse la niña precoz, que si le gustaba el campo o detestaba su aldea, que si sufrió violencia doméstica o tuvo un amante casado, que si era adicta o apolítica, etcétera— nosotros procuraremos apegarnos a su obra literaria.¹⁰ Por otra parte, como se desprende del análisis de sus poemas, Juana no es *de Ibarbourou* ni de nadie sino de ella misma. Su poesía fundamenta y defiende la autonomía de un registro femenino emancipado, aun con sus vestigios contradictorios o sus resabios culturales. Teniendo en cuenta, entonces, esta disyunción entre la biográfica y *real*, que vivió entre 1892 y 1979 y *la otra* —la que se configura y pervive en sus versos—, nos tomaremos la licencia de llamar *Juana* al sujeto poético que enuncia en *Las lenguas de diamante*. A ella dedicamos este modesto homenaje.

Nuestra posición es que a partir del análisis formal sean bienvenidas todas las lecturas y la pluralidad de enfoques, siempre que se

8 Bajtín, Mijail. «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985, pp. 248-293.

9 Ellas, *las posmodernistas*, no le *tuercen el cuello al cisne* («de engañoso plumaje»), como pedía Enrique González Martínez, pero hacen otra cosa con el blasón-fetichismo de Darío: lo transforman en un objeto del Eros. Por ejemplo, Delmira Agustini en «El cisne» de *Los cálices vacíos*, lo retoma como símbolo de deseo y lujuria pero insiste en la humanización del ave antes que en su carácter divino, se lo percibe como un amante y, si la perspectiva ahora es desde la mujer, esta vez se trata de una Leda activa que lo seduce y recibe en su carne y en cuyo seno cae rendido el fálico y ardiente pico del cisne: «—A veces ¡toda! soy alma; / y a veces ¡toda! soy cuerpo—. / Hundes el pico en mi regazo / y se queda como muerto...». Ya no esperan pasivamente a que el patriarca descienda del Olimpo metamorfoseado en su forma alada, sino que se apropian de sus atributos hasta convertirlo en un patito manso en sus resueltos regazos.

10 A pesar del interés por las biografías «literarias» y el auge de las llamadas «escrituras del yo» tratamos de deslindar los registros porque entendemos, con Georges Gusdorf, que en el discurso biográfico se impone «el programa de reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo», y que «la función literaria [...] resulta secundaria en relación a la significación antropológica». Ver Gusdorf, Georges. «Condiciones y límites de la autobiografía», en *Suplementos Anthropos*, n.º 29. Barcelona, diciembre de 1991.

respete la intangibilidad del texto literario. Por otra parte, recordemos que la singularidad de un estilo reside más en las diferencias que en las similitudes, en rigor, entendemos por *estilo* el conjunto de rasgos y operaciones de ruptura que realiza un texto frente a cierta normativa, es decir, la forma en que elementos *marcados* contrastan con un contexto previsible o no marcado.¹¹ En consecuencia, en nuestra exposición, vamos a privilegiar aquellas zonas en las que esta poética manifieste más claramente sus interrupciones o diferencias respecto del canon de la época. Hechas estas aclaraciones, ingresamos en «La luz interior», primera sección de *Las lenguas de diamante*, por el poema homónimo.

II. Lenguas y amantes

Compuesto por cinco estrofas regulares, de cuartetos en versos alejandrinos, con rima consonante ABAB, el primer poema del libro (19) se abre con el enunciado de la primera persona del plural («vagamos»), describiendo una tradicional y romántica escena nocturna, acorde a las figuras y elementos propios de la vieja estética, donde no faltan frases metafóricas en la propicia penumbra ni el encabalgamiento bajo la imagen impresionista del astro en su amarillenta plenitud:

Bajo la luna llena, que es una oblea de cobre,
vagamos taciturnos en un éxtasis vago,
como sombras delgadas que se deslizan sobre
las arenas de bronce de la orilla del lago.

En la segunda, la mágica armonía del *nosotros* cede el espacio a la inquietud singular ante el acto de habla que pudiera romper el hechizo del *silencio* que ha florecido en los labios, labios que ofrecen su corola promisoría: la escritura preciosista aborrece la liviandad del habla cuya torpe irrupción cancelaría el marco amoroso, ornamental y canónico, de lírico misterio. Recordemos que Mallarmé sostenía que siempre debe haber misterio en la poesía.

Silencio, en nuestros labios una rosa ha florido.
¡Oh, si a mi amante vencen tentaciones de hablar!

¹¹ Esta caracterización de *estilo* ha sido tomada de Michael Riffaterre. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

La corola, deshecha, como un pájaro herido,
caerá rompiendo el suave misterio sublunar.

La tercera, dirigida a sofocar toda disonancia inoportuna, pone el énfasis eufónico en una invocación pagana clamando por el silencio propicio a la magia inefable de la sensualidad. Paganismo acorde con el tema de Eros cuyo tratamiento en Occidente tiene su origen en la lírica y mitología griegas.

¡Oh dioses, que no hable! ¡Con la venda más fuerte
que tengáis en las manos, su acento sofocad!
¡Y si es preciso, el manto de piedra de la muerte
para formar la venda de su boca, rasgad!

Como en un *in crescendo*, expresiones y formas verbales clásicas o arcaicas —que no desdennan el hipébaton— conviven con la formulación corriente «que no hable». En la cuarta estrofa el carácter volitivo del enunciado se torna incontenible:

Yo no quiero que hable. Yo no quiero que hable.
Sobre el silencio este ¡qué ofensa la palabra!
¡Oh lengua de ceniza! ¡Oh lengua miserable,
no intentes que ahora el sello de mis labios te abra!

Es casi un exabrupto ese categórico e imprevisible «Yo no quiero que hable». Si se tratara de un registro predominantemente coloquial no se percibiría el carácter disruptivo del yo poético como sucede por contraste con las estrofas iniciales: aquí cobra voz el deseo, aflora la pulsión despojada del recargado ropaje modernista. Octavio Paz hizo hincapié en la importancia de ese cambio de actitud poética que induce una *estética de lo mínimo*, de lo sencillo, de lo cotidiano y, sobre todo, en «el gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial».¹²

Además, el silencio que aquí se exige es un *silencio activo*, un silencio dicho (escrito) desde el poema que nos recuerda los planteos de Mallarmé para quien la misión de la poesía era la de desbloquear con palabras nuestra realidad atestada de palabras, mediante la creación de silencios en torno a las cosas, como expresión de rechazo

12 Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990, pp. 138-139.

de ciertos mecanismos racionalistas y como propuesta germinal de otras formas de sentir y de pensar, un silencio elocuente como estrategia para alcanzar una visión limpia del arte.¹³

Reforzado por la duplicación, el «yo no quiero que hable», *habla* de lo que quiere —o de lo que *no quiere*— el sujeto poético que emerge triunfante de la impersonalidad decorativa o la pluralidad engañosa que lo precedía y ocultaba. Paradoja: con la enérgica defensa de ese silencio se libera una voz silenciada, en esa primera persona aparece la verdadera Juana.

¿Por qué decimos *verdadera*, a qué verdad aludimos? A una doble verdad: la que produce esa experiencia existencial, ontológica, que llamamos amor y a la verdad que nos proporciona el poema. En este punto seguimos a Alain Badiou, ya que para el filósofo tanto el amor como el poema son procedimientos genéricos de verdad. En el amor el sujeto va más allá del narcisismo y del placer sexual. El amor, según Badiou, es una construcción de verdad: la de experimentar la vida como diferencia, desde el punto de vista del Dos, aunque no se trate de una adición ni una fusión sino de *una unión disyuntiva*.¹⁴ La lengua poética, por su parte, es la única capaz de pensar por fuera de la transparencia o reducción racional: la suya es una verdad de oscuridades metafóricas porque la extrae de un más allá del código, con el ritmo y la imagen abrevando en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas.¹⁵

La resuelta imposición de la demanda («Yo no quiero que hable») me recuerda el énfasis que mi profesor de Literatura en el liceo Dámaso Larrañaga le atribuía a ese momento de inflexión de *Casa de muñecas*, cuando Nora le dice a su marido: «Siéntate, Torvaldo, tenemos que hablar», taxativo gesto de subversión del verticalismo patriarcal, que significa: esta vez voy a hablar yo. Como si aquí hubiera cierta continuidad con el personaje de Ibsen (que ahora reniega del habla) defendiendo el derecho de reclamar *otro* lenguaje, el inefable del deseo erótico que fluye por los ojos, la conjugación del verbo *gemir* no sugiere una interpretación mística o espiritual:

13 Ver Sontag, Susan. «La estética del silencio», en *Estilos radicales*. Madrid: Taurus, 1997, pp. 31-53.

14 Badiou, Alain. *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós, 2016, pp. 26-35.

15 Badiou, Alain. *Condiciones*. México: Siglo XXI, 2002, pp. 83-96.

Bajo la luna-cobre, taciturnos amantes,
 con los ojos gimamos, con los ojos hablemos,
 serán nuestras pupilas dos lenguas de diamante,
 movidas por la magia de diálogos supremos.

El sentido amoroso de la propuesta se acentúa por la insistencia que recae en los ojos y por la abundancia de consonantes bilabiales y líquidas que brindan una textura blanda, amable: *la forma significa*. También tenemos la ambigüedad del sustantivo *lengua* que tanto puede ser lenguaje como órgano del beso —como instrumento del habla se lo niega—, a su vez la adjetivación metafórica «de diamantes» en cuanto al significado se refiere a una joya de mucho valor, además de un lugar común del Modernismo, es cierto, pero también lo es que el significante contiene la palabra *amante*. Lo cual nos habilita a leer, cifradamente, *dos lenguas de amantes*. Más aún, como la partícula *di*, de origen latino, significa dos, habría incluso una intensificación del par. Y tal vez esta sea la clave de lectura que reclaman sus versos: el mensaje cifrado, escondido entre los protocolos y expresiones consagradas de una lírica «oficial» que oblitera el erotismo bajo el estereotipo preciosista y la exaltación de la naturaleza, es decir, una lectura respaldada por los «usos y buenas costumbres» según las convenciones de la época, así como la marca de pertenencia en el apellido *de* su esposo militar guarda (conserva) las apariencias. Pero aunque esta lectura haya sido apoyada e incluso fomentada por la autora por la razones de legitimación que fueran, es nuestro propósito atender a *la otra*, a la singular que enuncia en la poesía.¹⁶

¿Pero por qué lo *inefable*? ¿Qué sería lo que el lenguaje no puede decir aunque esa imposibilidad sea dicha *por* el lenguaje? ¿Cuál es ese silencioso *misterio* que tanto se empeña en defender el poema? Como ya adelantamos, en nuestra lectura se trenza un indecible amoroso con otro lírico, con esa opacidad irreductible del lenguaje poético. Cuando Orfeo intenta mirar a Eurídice antes de llegar a la luz del sol, desobedeciendo la condición del Hades, provoca que su amada se desvanezca definitivamente en las sombras. Blanchot

16 Este aspecto ha sido muy bien abordado por María Inés de Torres en «La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo», en *Revista de la Biblioteca Nacional de Uruguay*, año IV, n.º 6-7, 2012: pp. 157-169. Disponible en <<https://www.bibna.gub.uy>>.

lee en el mito clásico la paradoja nodal de la literatura: el intento de colocar la obra bajo una forma aprehensible —clara, comunicable— pero sin poder evitar la transgresión de la ley —gramatical, sintáctica, estética, consuetudinaria, etcétera—, transgresión que vierte en su interior la sombra sellada de lo inasible. Siempre habrá una Eurídice inalcanzable en el corazón de la literatura: núcleo oscuro y anfibológico, que nunca podrá reducirse a una explicación hermenéutica ni su secreto ser revelado. Debe permanecer oscuro y decir con esa oscuridad *otra manera de decir*. Punto ciego de las palabras de la tribu que manifiesta una ausencia; expresión de un vacío imposible de colmar ni acallar o suprimir, porque lo inasible es aquello de lo que no se escapa.¹⁷

Como ha sido señalado por la crítica, en este poemario existe un predominio de la comparación sobre la metáfora. A pesar de que sea un lugar común sostener la supremacía del modelo analógico de la metáfora ante la supuesta debilidad de la comparación, Gérard Genette ha demostrado que la comparación puede compensar la falta de intensidad que la caracteriza recurriendo a efectos anómalos o arbitrarios que la metáfora apenas puede permitirse, a riesgo de resultar ininteligible, justamente por carecer del nexos comparativo. Variados ejemplos ilustran la riqueza de matices irónicos y antifrásticos que es capaz de brindar la comparación: «bronceado como una aspirina», «amable como puerta de prisión», «los muslos abiertos como el misal de una devota».¹⁸ Como veremos, muchas de las comparaciones de Juana no le van a la zaga en intensidad o audacia.

III. El lenguaje de Eros

En «Las cuatro alas de abeja» (23) —el primero de los siete tercetos de alejandrinos que lo componen contiene un heptasílabo, lo cual genera una pausa en el ritmo— regularmente se repite la última parte del primer verso en la última del segundo, este recurso iterativo refuerza la imagen a la vez que funciona como conjunción copulativa. Además de la saliva como miel en el beso, los verbos *prender*, *derramar*, *sentir*, *brotar*, *vibrar* aluden a la excitación que provoca el deseo:

17 Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992, pp. 161-162.

18 Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 25-34.

Tus labios en mis labios derramaron su miel
y brotaron las alas. Derramaron su miel
y tuve las dulzuras de un panal en la piel.

Muy pronto, iniciada la lectura del poemario, nos encontramos con este registro exultante, casi un delirio pletórico, que canta a la piel, al cuerpo, que irradia un vitalismo rebosante de lozanía y sensualidad: una glamorosa epifanía que celebra el éxtasis de su juventud y su belleza física, como acertadamente lo ha señalado la crítica.¹⁹ Pero también trenzada, entretejida, en esa mezcla «impura» —mal que le pese a Gálvez— encontramos la decisión nada ingenua de defender el derecho de expresar sus sentimientos y emociones de mujer a la par del hombre.

En «La hora» (29), Juana se ofrece a la posesión carnal, activa, apremiante desde sus versos pareados con un «Tómame ahora que aún es temprano». Ahora, antes de que la vejez marchite su hermosura: «Antes que anochezca / y se vuelva mustia la corola fresca». El adverbio dominante aunque no está en el título se puede formar uniendo la desinencia del artículo con el sustantivo, ambos femeninos: «Ahora, que tengo la carne olorosa, / y los ojos limpios y la piel de rosa». No se habla de perfumes ni de ambrosía —el alimento de los dioses—, bien terrenal dice *olorosa*, adjetivación fuerte que, cuando menos, suena a hormonas activadas. Más allá de las exigencias de la rima, referirse a *su* propia carne como olorosa, es una elección audaz, sobre todo si la antepone a la célebre proclama de Darío: «¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla / —dijo Hugo—, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!...». Este *ahora* que se reitera con ansiedad e impaciencia juvenil, puesto en perspectiva resulta profético comparado con el poema «Ahora» de treinta años más tarde, en el cual la angustia por la juventud perdida se expresa a través de las imágenes vivaces, luminosas del pasado en contraste con una actualidad inerte y abatida: «Ahora asisto con inmóvil párpado / al continuado juego de la muerte».

La clásica confrontación de Eros y Thánatos sobrevuela muchos poemas, a veces ligados a la dicotomía juventud-frescura contra vejez-muerte, como anticipándose a los desahuciados y oscuros de

19 Lago, Sylvia. «El espejo y sus sombras», en dossier «Juana de Ibarbourou a medio siglo de *Perdida*», *Insomnia*, n.º 134, Montevideo, agosto de 2000, pp. 3-7.

Perdida (1950) o de *La pasajera* (1967). En este horizonte de sentido «La hora» está en sintonía con el soneto «Rebelde» (31), cuyo desafío se arroja como un guante a la cara del mítico barquero del Hades:

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,
y bajo tus miradas de siniestro patriarca
las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,

yo iré como una alondra cantando por el río
y llevaré a tu barca mi perfume salvaje [...]

Luego de cerrar el primer terceto repitiendo casi textual el primer verso, «Caronte, yo en tu barca seré como un escándalo», la última estrofa afirma su voluntad de resistencia hasta el fin: tendrán que cargarla por la fuerza los rudos brazos del barquero, «cual conquista de vándalo». Hay quien ha visto una claudicación en ese final, no estamos de acuerdo; nunca el sujeto del enunciado manifiesta miedo o sumisión sino incesante rebeldía, hasta caer «extenuada de sombra, de valor y de frío», y aun entonces hay heroísmo en esa derrota. En cambio, triste victoria será la que, por fuerza de lo irremediable, la deposite en la otra orilla del Aqueronte.

Dentro de este tópico se inscribe «Vida-Garfio» (59) —como un gancho que se aferra a la vida aun después de la muerte—, en el que la regularidad de los cuartetos de alejandrinos nuevamente se interrumpe con heptasílabos y además solo riman dos versos en cada estrofa. Aquí, Juana pide al amante que si muere no la entierre en el cementerio, sino cerca del canto de los pájaros o del murmullo de una fuente, su vitalismo no acepta la muerte sino como un trance:

A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra
donde el sol me caliente los huesos, y mis ojos
alargados en tallos suban a ver de nuevo
la lámpara salvaje de los ocasos rojos.

[...]

Arrójame semillas. Yo quiero que se enraícen
en la greda amarilla de mis huesos menguados.
¡Por la parda escalera de las raíces vivas
yo subiré a mirarte en los lirios morados!

Si bien es cierto que *semilla* y *semen* comparten la misma raíz etimológica (del latín *seminium*) la exigencia «Arrójame semillas» elimina cualquier indicio de pasividad en Juana. Temáticamente el poema se encuadra en la tradición del amor sublimado por la muerte o aun venciénola, en cuyo abultado paradigma encontramos desde la leyenda de Tristán e Isolda, el «Romance del amor más poderoso que la muerte», hasta el soneto de Quevedo que culmina, inolvidable: «Serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado». La diferencia aquí está dada por el énfasis que le imprime la primera persona a la acción del verbo *subir*, lo cual borra del enunciado toda frontera escatológica, toda distancia entre la vida y la muerte. Por otra parte, la exaltación de los ojos «alargados en tallos» transmite al amoroso destinatario —quien «da vida» al texto con su lectura— una imagen inquietante: la de estar siendo mirado por aquello que vemos, como puede ser la corola de una flor. Con este animismo imbuido de metempsicosis, Juana propone la trasgresión del más feroz de los umbrales: confiere propósito y movimiento a lo inerte, se niega a renunciar al mundo, procrea a partir de su futuro cadáver. Ahora bien, ese atravesar la tierra por las raíces para regresar transfigurada en savia y vivos colores, ese devenir a partir del vacío y la negación, esa estrategia para burlar a la muerte es la esencia, la finalidad perdurable de la propia escritura poética. Persistencia del poema que sube a mirarnos desde los lirios morados o la página del libro. Como dice Blanchot, «la muerte trabaja con nosotros en el mundo».²⁰

Casi liberada del condicionamiento de la rima «La inquietud fugaz» (103) retoma el tema de la muerte pero para resignificar la vida ante el virgiliano *tempus fugit*. El yo lírico demanda a su pareja que no la censure por su inquieta alegría porque llegará el momento en que tendrá «apagados los ojos, / con los oídos sordos y con la boca muda», roto el cristal de su risa en la grieta de sus «labios cerrados». El desenlace debe su logro tanto a la inclusión de la voz coloquial —y con los guiones propios de la narración— como a la insinuante imagen de la «abeja ebria» sabiamente aprovechada en dos instancias:

20 Blanchot, Maurice. «La literatura y el derecho a la muerte», en *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 43-78.

Entonces aunque digas —¡Anda!, ya no andaré.
 Y aunque me digas —¡Canta!, no volveré a cantar.
 Me iré desmenuzando en quietud y en silencio
 bajo la tierra negra,
 mientras encima mío se oirá zumbiar la vida
 como una abeja ebria.

¡Oh, déjame que guste del dulzor del momento
 fugitivo e inquieto!

¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca
 se te oprima a los labios!

Después será cenizas bajo la tierra negra.

En franca oposición con el heptasílabo «bajo la tierra negra» se eleva la comparación «como una abeja ebria». Todo desvío figurativo promueve la percepción de la opacidad del lenguaje y aquí, al unir el zumbido laborioso de la abeja con la embriaguez de los sentidos, se exprimen los paradigmas para formar la imagen nueva de un vuelo sin control, de una voluptuosidad sin itinerario, de una deriva del deseo. En «Angustia» (107) directamente propone conjurar la incertidumbre metafísica refugiándose en el placer de la carne:

¿Esto es limbo o estamos sobre el haz de la tierra?
 ¿Somos sombras y un círculo de Plutón nos encierra?
 El silencio me oprime, como un aro, las sienas.

¡Abre el grifo a la fuente, el mastín azucemos,
 bésame, y al misterio con lascivia ahuyentemos!

En el soneto «Amémonos» (39), más allá de su perfecta composición de alejandrinos con rima consonante y algún arcaísmo preciosista propio de la estética del Novecientos (como los «crisolampos» del poema «Óleo brillante» de Herrera y Reissig), lo interesante es que nuevamente sea la voz femenina la que toma la iniciativa sobre el acto de amar, con decidida vehemencia —como el *tómame* de «La hora» o los imperativos *tálame*, *córtame*, *bébeme* y *cázame* de «El fuerte lazo» (41)—, como si quisiera desterrar, definitivamente, el carácter de pasividad que el código dominante le atribuye a su

género (tres veces *amémonos* y una cuarta el verbo se aplica a las luciérnagas que estremecidas copulan entre sus cabellos).

Pero la osadía de la propuesta no se detiene allí, sino que Juana añora un testigo e imagina que quien los espíe haciendo el amor sea justamente un fauno, ser mitológico de lírico abolengo pero también de mitológica virilidad, perseguidor incansable de diosas y ninfas, o sea, un *voyeur* que no se identifica con la pasividad precisamente ni con los placeres «solitarios».

Amémonos. Acaso haya un fauno escondido
junto al tronco del dulce laurel hospitalario
y llore al encontrarse sin amor, solitario
mirando nuestro idilio frente al prado dormido.

¿Insinuación sesgada, fantasía erótica de un trío amatorio? Tengamos en cuenta que en «Hastío» (77) confiesa envidiarle a Magdalena su pasado de meretriz y sus «noches de orgía» (para luego ofrendar ese pasado pecaminoso «al rubio Nazareno»), y culmina con su aventurada declaración: «¡Hoy daría mi alma por los mil esplendores / y el vértigo de abismo de tus cien mil amores!». Más allá del escándalo —que prometía en «Rebelde»— lo que resulta indiscutible es que en el enunciado se invoca la figura del fauno como un estímulo para el acto (la escena) sexual que insistente reclama. Este motivo se retoma en «Fugitiva» (159), pero con mayor audacia y protagonismo. Desde el inicio del primer endecasílabo el adjetivo *glotona* anuncia el desenfreno de la boca morada. Juana regresa sola, «cansada de ambular» todo el día por la selva:

Radiante, satisfecha y despeinada,
con un gajo de aroma en la cabeza,
parezco una morena satiresa
por la senda de acacias extraviada.

Que no pase inadvertida esa comparación de su seductor desahogado con «una morena satiresa». Nada de tímido recato: el sátiro es un personaje de la mitología griega, mitad hombre y mitad macho cabrío, peludo y con pezuñas, símbolo del deseo lascivo y desenfrenado que, al igual que el fauno, no tiene femenino —la *sátira* es otra cosa—. El neologismo, que viene a llenar un bache de la lengua y la mitología, es de Darío («Palabras de la Satiresa», en *Prosas profanas*,

1896), pero Juana no se limita a reproducirlo, sino que lo encarna para abolir la asimetría. ¿Por qué no puede existir un sátiro hembra? se habría preguntado. Y reclama para su género la condición *lasciva*, esto es, el derecho a detentar el deseo sexual más allá de toda moderación o control.

En medio de esta escena, en las dos estrofas siguientes, el supuesto «miedo» de un fauno que la persiga en la agreste penumbra se percibe más como un deseo manifiesto —o escasamente reprimido— antes que un «temor». Temor que se califica como «ardiente y vivo» y a la huída como «palpitante y loca», el encabalgamiento es cómplice del sentido solapado, aleja el miedo:

Y huyo corriendo, palpitante y loca
de miedo, pues tan próximo parece,
que mi gajo de aromos se estremece
rozado por las barbas de su boca.

Es evidente que más que el gajo de aromos —vicariamente animado por la prosopopeya— es Juana, quien *se estremece* por el roce barbado. Ese huir para ser alcanzada, ese querer y no, esa ambigua reticencia tan bien expuesta en esos versos finales nos recuerda la expresión de Proserpina al ser raptada por Plutón en la magistral escultura de Bernini.

En el poema «Ofrenda» (85) lo que se entrega es, nuevamente, el *cuerpo*, cuidado con esmero narcisista («Cuido mi cuerpo moreno / como un suntuoso marfil...»):

¡Oh, mi amante, te lo ofrendo
como un regalo de amor!
¡Oh, mi amante, te lo ofrendo
en el engarce estupendo
de mi chal multicolor!

El chal, como referente cubre el cuerpo y como sustantivo atenúa, encubre el sugestivo paradigma de engarce, sobre todo teniendo en cuenta que la repetición del octosílabo de la última estrofa recae en cualidades más ardientes que la imagen del espejo: «Sangre-fuego, carne-cera...». Acaso poemas como «Pasión» (49) puedan leerse también en clave enmascarada, porque junto a la imagen del alma «blanca como un lirio» que denota pureza, la comparación con

la «brasa, roja» no condice con la beata de santa Teresa de Jesús, más bien expone la dualidad del ser con la ambivalencia del significado de «pasión», mística y erótica: la dicotomía del alma y la piel, morena para mayores y sensuales datos. Imaginamos la cautela ante el qué dirán, pero también la astuta picardía de sembrar por doquier lirios y rosas, dejando a mano chales multicolores para que la lectura pacata pudiera cubrir, oportunamente, sus «desvíos» e «imprudencias».

Por momentos aparecen imágenes propias de los evangelios o cierto lenguaje religioso que, al asociarse al deseo y al erotismo, se tiñen de profanación. Por ejemplo, en «Samaritana» (101) se reproduce la escena del vía crucis —aunque aquí no se nombra a Jesús recordemos que en «Hastío» la ofrenda se le hacía «al rubio Nazareno»—, pero ante el sufrimiento y la sed del condenado, unas «muchachas rubias» responden con indiferencia. Ante esta situación el yo lírico se apiada, pero veamos el significativo deslizamiento entre alma y cuerpo que atraviesa esta escena:

Él gemía. Mi alma gritó entonces: —¡Piedad!
Y el grito entre mis labios se hizo clamor: —¡Piedad!

La sed era en su boca como un largo rubí.
Y yo el cántaro vivo de mi cuerpo le di.

En el segundo verso la conmiseración del alma se torna clamor en la materia de los labios. Los dos últimos modifican radicalmente el sentido «samaritano» del poema: al denotar sensualidad en la descripción cromática de la boca penitente, como si la sed de agua despertara *otra* sed, y enseguida, ya no el alma sino el cuerpo —moreno, en contraposición con la frialdad de las rubias— es lo que Juana entrega al sediento. *Compasión* (religiosa) que deviene *pasión* (sacrílega). Según Giorgio Agamben, la religión puede definirse como el procedimiento que sustrae seres y objetos del uso común y los transfiere a una esfera separada, para su culto inasequible. En cambio, la profanación hace exactamente lo contrario al restituir al uso de los hombres conceptos y elementos sagrados.²¹ En este sentido podemos hablar de un gesto profanador, porque no solo se

21 Agamben, Giorgio. «Elogio de la profanación», en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009, pp. 97-119.

desactivan los dispositivos de la sacralización sino que se le asigna una funcionalidad nueva a esa simbólica religiosa, se la contamina, se le trastoca el sentido al relato bíblico.

En «El fuerte lazo» (41) leemos: «Tálame. Mi acacia / implora a tus manos su golpe de gracia». Sospechamos que la fuerza de ese *tálame* proviene del parentesco —y por ende de la inversión de su objeto— de frases metafóricas y vulgares de jergas machistas.

Por ti sufriré.
 ¡Bendito sea el daño que tu amor me dé!
 ¡Bendita sea el hacha, bendita la red,
 y loadas sean tijeras y sed!

La bendición del daño rompe la dicotomía bien-mal porque Eros es de naturaleza contradictoria, de ahí la paradoja del sufrimiento ligado a la pasión, al amor, que se repite en varios poemas, como en los versos —libres de la rima y regularidad estrófica—de «Magnetismo» (123):

Yo sé que siempre el embrujado abismo
 de tus pupilas hondas
 me retendrá lo mismo que un guiñapo
 agarrado en las uñas de las zarzas.

 ¡Oh, no apartes de mí tus ojos largos
 porque tiemblo de frío y de tristeza!

 ¡Yo quiero el mal de tus pupilas! Dame
 ese mal que hace bien al alma mía.

Aun teniendo en cuenta el antecedente de Delmira («¡Oh tú!», de *Los cálices vacíos*): «De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal...», aquí el erotismo adquiere una consistencia más terrenal: una amalgama de devoción y cuerpo, una *devota carnalidad*. La seducción amorosa es descrita como «un vértigo de abismo tenebroso», pero no se ofrece ninguna resistencia a su embrujo, por el contrario, se lo añora y reclama. Como señala Bataille, esa *an-gustia* no es signo de retraimiento o contricción, sino el indicio de la voluntad inscrita en nosotros de vivir el exceso, de transgredir lo

interdicto.²² Desasosiego, fragilidad, angustia. En «¿Sueño?» (51) se describe un beso que muerde la carne hasta el alma, y se lo compara con una herida incurable:

¡Beso que ha mordido mi carne y mi boca
con su mordedura que hasta el alma toca!
¡Beso que me sorbe lentamente vida,
como una incurable y ardorosa herida!

Emmanuel Levinas se refiere a esa extrema fragilidad con que el amor nos empuja hacia el otro, a esa inclemente necesidad que se apodera del sujeto con una sensación de «irrealidad en el umbral de lo real» en que lo corporal trasciende lo sensible puesto que consiste en no retener nada, en solicitar lo que se escapa sin cesar, «como si la caricia se nutriese de su propia hambre».²³ Por eso, cuando en «Implacable» (35) leemos «Y tú, dios de hierro, / ante cuyas plantas velé como un perro», no lo interpretamos como una actitud de sumisión hacia el hombre, sino como esa condición del amor que nos torna vulnerables, de hecho la poesía amorosa masculina está llena de confesiones de esta naturaleza. Pero además cuatro versos después la posición se ha invertido: «Oye, pordiosero: / ahora que tú quieres es que yo no quiero».

Aparentemente fue otra mujer, Safo, la primera poeta en definir este rasgo contradictorio del amor. En uno de sus poemas lésbicos define al Eros como *gluku-pikron*, el «dulce-amargo», por la simultaneidad de delicia y pesadumbre que conlleva. Anne Carson, en su iluminador estudio sobre poesía amatoria, despliega este aspecto paradójico del erotismo (entre los griegos no se distingue del amor). En toda la lírica clásica (Arquíloco, Safo, Píndaro, Anacreonte, etcétera) Eros se impone como un invasor al amante que nada puede hacer para resistirlo. Estado de gracia, pletórico y exultante, pero también sensación de pérdida (de control sobre el yo), de conmoción e inestabilidad. Quien ama se siente expuesto, indefenso, a merced del amado. No en vano la palabra griega *Eros* denota deseo,

22 Bataille, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1960, pp. 126-144.

23 Levinas, Emmanuel. «La fenomenología del Eros», en *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 1999, pp. 265-276.

falta, deseo de eso que está ausente, «el amante quiere lo que no tiene», dice Carson.²⁴

Este aspecto irracional, paradójico, como goce y dolor, también se encuentra como reflexión filosófica en el *Fedro* de Platón, cuando Sócrates discute los argumentos de Lisias que se ufana de evitar los efectos perjudiciales del enamoramiento mediante el autocontrol o *sophrosyne*, es decir, eludiendo todo compromiso en las relaciones amorosas. Sócrates no niega esa invasión impredecible ni esa alienación que nos provoca Eros, pero la reivindica como un estado supremo, como un don de los dioses y un acceso profundo al conocimiento. Recordemos que para Platón, Eros era hijo de la abundancia (Poros) y la pobreza (Penia), lo cual alude a la conformación del amor como estado de plenitud y de carencia a la vez.

Tal vez como ningún otro, «Te doy mi alma...» (61) descubre, *desnuda* la verdadera naturaleza de la entrega. «Te doy mi alma desnuda» leemos en la primera línea en la que se ha agregado el sugerente adjetivo y esto marca desde el comienzo el comportamiento metonímico del poema que va avanzando por contigüidad desde lo anímico hacia la materialidad del cuerpo (el alma queda recluida al título y al primer verso). Además, la referencia a la inocente desnudez de Eva, la primera mujer, puede leerse como una recusación de la culpa bíblica y ancestral:

Desnuda como el puro impudor
de un fruto, de una estrella o una flor;

De todas esas cosas que tienen la infinita
serenidad de Eva antes de ser maldita.

Como si las palabras imitaran el acto de desnudarse, es decir, irse quitando prenda por prenda, el poema se despoja del tono espiritual con la misma falta de pudor «de todas esas cosas, / frutos, astros y rosas, // que no sienten vergüenza» para encarnar en el cuerpo físico —ese envase del alma— y ofrecer enardecida al amante su «sexo sin celajes», es decir, sin nada que lo opaque o lo cubra (como la pintura realista de Gustave Courbet, *El origen del mundo*): «¡Sin velos, como el cuerpo de una diosa serena [...] // ¡Desnuda, y toda

24 Carson, Anne. *Eros el dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo, 2015, pp. 13-25.

abierta de par en par / por el ansia de amar!». Aun recordando el apoteósico final de «Otra estirpe» de Delmira: «¡Así tendida, soy un surco ardiente...»,²⁵ este «¡Desnuda, y toda abierta de par en par...» es estremecedor; imaginen los efectos de su lectura en 1919.

Por otra parte, este deslizamiento progresivo —las imágenes indirectas y las comparaciones ceden su espacio al lenguaje final, despojado de adjetivos, *desnudo*—, este movimiento de una región simbólica a otra, es coherente con la dinámica del deseo que no puede dejar de proyectarse hacia *lo otro* porque está en su naturaleza propagarse, avanzar, puesto que si el síntoma es metáfora (una palabra por otra) —como dice Lacan—, al instalar la falta en el ser el «deseo se constituye como una metonimia».²⁶ Nosotros también, operando por deslizamiento, podríamos mencionar la continuidad de este motivo en el «Verso impersonal» de *Ratz salvaje* (1922):

Y la delicia suprema
de la selva, mientras quema
la siesta todas sus ascuas
en los ardientes ribazos.
Y la suprema delicia
de la más casta impudicia:
dormir desnuda en tus brazos.

IV. Juana, la loca

El gracioso «Despecho» (69) de ágiles cuartetos perfectamente rimados, confesional y antifrástico —en tanto da a entender el sentimiento contrario a lo que dice—, está diseñado como un diálogo al que se hubiera omitido la voz del interlocutor, aunque se la infiera por las respuestas. Pese a estar contrariada y dolida, Juana conserva su dignidad, no claudica ni se victimiza:

¡Mentira! No tengo ni dudas, ni celos,
ni inquietud, ni angustias, ni penas, ni anhelos.
Si brilla en mis ojos la humedad del llanto,
es por el esfuerzo de réirme tanto...

25 Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1944, p. 50.

26 Lacan, Jacques. «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos I*. México: Siglo XXI, 1979, pp. 179-213.

Aunque sencilla, la risueña composición contiene un aspecto psicológico vigente: la insistencia sobre una condición determinada frecuentemente suele esconder su opuesto.

En «El dulce milagro» (71) se contraponen la imaginación y el sentido figurado («Mis manos florecen») a la literalidad del sentido directo del lenguaje comunicacional, incapaz de ir más allá de lo concreto: «Ah, pobre la gente que nunca comprende / un milagro de estos y que solo entiende / que no nacen rosas más que en los rosales». El poema protesta contra la intolerancia de la gente que condena lo que no comprende, lo diferente: «¿No veis que está loca?». Idéntica situación se repite en el poema «Melancolía» de *Raíz salvaje* en el que, por salir a mojarse bajo la lluvia, Juana percibe la censura de esa «gente cuadrada» murmurando detrás de las ventanas: «¿Está loca?». Locura y sujeto femenino suelen asociarse, generalmente para descalificar el vuelo de un registro imprevisible que se despega de la limitada racionalidad o que desafía al poder patriarcal. Los diccionarios llamaron *locas* a las madres que iban a reclamar por sus hijos desaparecidos a la Plaza de Mayo. Pero a pesar del juicio social el sujeto poético no renuncia a su expansión eufórica ni a su lenguaje figurado que no es otro que el de la poesía.

En el sentido figurado detectamos un movimiento doble: al principio, el inesperado extrañamiento que provoca nos aparta de la relación referencial, percibida como la «normalidad»; pero después su tratamiento revela nuevos aspectos de *lo real*, como si, paradójicamente, el *alejamiento* inicial nos proporcionara un mayor conocimiento sobre el referente. Por otra parte, esta asociación de locura con la actividad figurativa, en tanto desafío de la lógica racional, toca un punto clave de la teoría literaria. Julia Kristeva, entre otros, advierte que la lengua poética no se agota en la significación, que en ciertas manifestaciones (ritmos, neologismos, disposición gráfica, entonaciones, glosolalias) aflora un elemento heterogéneo opuesto a la función simbólica, es decir, que trasciende el sentido y la función comunicacional del lenguaje. A esta modalidad de la significancia —corazón de la actividad poética—, la denomina *semiótica*: marca distintiva, impronta ambigua de una articulación que no remite a ningún significado discernible. Pero además vincula este aspecto prelingüístico con la lengua materna: opuesta al lenguaje de la Ley, es decir, del padre. El carácter de imprevisible, marcado, transgresor —respecto de la norma lingüística o la literalidad— serían las

propiedades esenciales de la lengua poética que, de esta forma, se relaciona tanto con la subversión como con lo femenino.²⁷

En la segunda sección del libro, «Ánforas negras», el poema «Laceria» (115) —arcaísmo que viene de lacerar, sufrir— vuelve sobre el clásico motivo de la fugacidad de la belleza, la juventud y la vida misma: «Son de polvo, mis manos, / y al estrecharlas tocas comida de gusanos». Pero, nuevamente, como si de un diálogo se omitiera la otra parte:

¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa
que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?

Bien, tómame. ¡Oh laceria!
¡Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria!

Hay varios poemas de motivos bucólicos, con zagalas y pastores, incluso con referencias a Virgilio —como en el soneto «Vida aldeana» (151)— o al romance griego de Dafnis y Cloé —en «Las parvas» (139)—, en que los mullidos colchones de heno del campo tanto se prestan a «inocentes placeres» como resultan ser «agrestes celestinas» cómplices de los amantes. «Salvaje» (141) se presenta como si develara su identidad, «¡Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena [...] ¡Soy casta como Diana / y huelo a hierba clara nacida en la mañana!». Pero siempre hay alusiones a su cuerpo ardiente y sensual: «mi cuerpo está impregnado del aroma ardoroso». Declaración que se completa en «Primeras rosas» (147) cuando confiesa amar «las selvas, los campos, los prados [...] el amor sin trabas en la paz campestre». Es evidente que en Juana predomina el erotismo por sobre la castidad, pero incluso cuando la menciona no parece referirse a la castidad célibe y culposa del catolicismo; antes que abstenerse reivindica el derecho a ejercer una sexualidad libre, sin falsos pudores, franca, sana y en ese sentido sí, limpia y pura.

Perteneciente a «La clara cisterna», la tercera sección del libro, «Matinal» (129) es otro ejemplo de motivo bucólico en el que siempre se filtra —entre el *inocente* follaje— como un rayo de sol, el deseo:

27 Kristeva, Julia. «El sujeto en cuestión: el lenguaje poético», en *Seminario: la identidad*, de Claude Lévi-Strauss. Barcelona: Petrel, 1981, pp. 249-287.

¡Oh este rayo de sol que se acuesta en mi seno,
como una *daga* fina sobre el cutis moreno!

[...]

¡Rayo de sol fragante
que has besado a mi amante!

(Y el rayo es como una *culebra* de deseo
que en mi cuerpo vibrante *pone* su centelleo).

En «El buen día» (131) Juana cuenta que se vestirá de blanco para deambular por aromáticos caminos campestres como una zagala con su pastorcillo hacia capillas milagrosas, pero incluso en medio de las flores se menciona el sabor de los labios del amante y que «en el ruedo crujiente de mi cándida enagua / cien espigas fragantes prenderán la maleza». Nuevamente la ambigüedad sugiere *otra* lectura por debajo de la forma inocente y casi escolar, porque si bien *fragante* alude a fragancia, también a lo que arde, y *prender* es agarrar, asir, pero también encender el fuego. Lo que sigue lo confirma, ¿por qué si no se diría de la pareja que «olvida la majada»? ¿Por qué serían ellos los «dueños indiscutibles de toda la gramilla, / de las moras maduras y los ásperos pastos»?

Luego de la apertura con «un ramo de rosas», la elección del gerundio en la estrofa inicial de «Amor» (157) involucra más al sujeto poético que si se utilizara el infinitivo («Amando, se poseen todas las primaveras») sobre todo porque en el verso siguiente se nombra a Eros, como para disipar toda duda sobre la naturaleza de ese amor.

Cuando viene a mi lecho trae aromas de esteros,
de salvajes corolas y tréboles jugosos.
¡Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros,
ocultos en los gajos de los ceibos frondosos!

A pesar del tono preciosista con que se describen los aromas del sexo —y aunque haya significantes que contienen a Eros—, la clave pareciera estar en los adjetivos: *olorosas*, *umbrias*, *salvajes*, *jugosos*, *ardorosos*, *ardientes*, *frondosos*: «¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!». Como ha sido señalado, esta exaltación de la naturaleza tiene como finalidad brindar un marco, un *escenario* donde

se desarrolla el amor, un *locus amoenus*.²⁸ Pero además de lo idílico entendemos que funciona, en muchos casos, como contrapeso de frescura y armonía para proporcionar cierto equilibrio, esto es neutralizar —y hasta encubrir— al eufórico erotismo que, por momentos, pareciera polinizar, metonímicamente, cuerpo y paisaje.

En «Bajo la lluvia» (169), el poema que cierra el libro, nuevamente un elemento de la naturaleza cobra el aparente protagonismo. Decimos *aparente* porque no hay objetivismo y en realidad la lluvia se transforma en el agente propiciatorio que enmarca y colabora en perfilar al sujeto poético, a Juana. El recurso iterativo imita el repiqueteo monótono del agua al caer sobre su falda y su cuerpo empapado, a la vez que induce esa voluptuosidad de no pensar. Abandonarse a la percepción del meteoro vacía al sujeto que se deleita de sentir su «cerebro sin sueños y el placer infinito, dulce y desconocido, / de un minuto de olvido». Sin embargo, el cuerpo nunca se olvida, aunque a veces se lo escamotee —con coquetería— o se lo engalane en la compañía del alma: «Llueve, llueve, llueve / y tengo en alma y carne, como un frescor de nieve».

El tema de «Visión pagana» (133) es la seducción. Allí exhibe una vez más, con impudicia y narcisismo, el deleite que siente por su propio cuerpo. Juana se gusta y le gusta gustar, le excita verse y ver lo que provoca en la mirada de su *partenaire*. Se siente, con todo derecho, «una ninfa entre las ondas». Disfruta que su amante le implore: «¡Sal del baño!» para que se regodee con «la visión de mi cuerpo rosa-té», declama sin ninguna modestia ni pudor. «Sentí frío, de nuevo me cubriste», narra como si gozara indolente de las atenciones, sabiendo que ha dejado flotando en el aire el perfume de su cuerpo: «como un sensual olor de Salomé». La referencia a la paradigmática seductora que enloqueció a Herodes, al punto de hacerlo decapitar a Juan el Bautista, otorga a la escena un matiz de siniestra voluptuosidad.

En «La cita» (87), de regularidad reducida a cuartetos de los cuales solo riman dos versos, Juana se presenta al amante desprovista de joyas y adornos, «sin oros ni sedas». Sensual ascetismo que, bajo el manto negro que la ciñe toda, se anuncia «esbelta y morena como

28 Arbeleche, Jorge. *Juana de Ibarbourou*. Montevideo: Arca, 1978; «La rebeldía de Juana», en *Juana, escándalo en la luz*. Montevideo: Centro Cultural de España, 2009.

un lirio vivo, / [...] toda unguada de esencias de nardos». He aquí la explicación de tanta austeridad anunciada: la joya, la alhaja es el propio cuerpo. La insinuante escena se completa con la audaz confesión: «Y en mi boca pálida florece ya el trémulo / clavel de mi beso que aguarda tu boca. / Y a mis manos largas se enrosca el deseo». La provocación pasa a mayores cuando exige, en forma imperativa y reiterada que la desnuden, que la liberen del manto, que quiten el envoltorio al tesoro:

¡Descíñeme, amante! ¡Descíñeme, amante!
 Bajo tu mirada surgiré como una
 estatua vibrante sobre un plinto negro
 hasta el que se arrastra, como un can, la luna.

Su cuerpo en plenitud, como el de una diosa griega sobre un pedestal negro —para que resalte—, necesita, requiere la mirada *otra* que la admire y complete, para surgir *vibrante*, animada por Eros. Pero no se trata del desnudo femenino que aparece expuesto en forma pasiva bajo la supervisión y consumo del hombre —como lúcidamente lo ha estudiado en la pintura John Berger—, sino de la voluntad expresa de colocar en un primer plano el propio cuerpo erotizado contra toda sublimación, desafiando protocolos, convencionalismos y censuras: esta actividad volitiva marca la diferencia entre la «mujer objeto» y el protagonismo de ejercer y provocar el deseo bajo sus propios designios. Si la política (de emancipación) consiste en hacer posible lo que el poder (la política dominante) declara imposible, es decir, impide o restringe, entonces podemos afirmar que en esta poesía hay una *política del cuerpo*.²⁹

Esta libido ingobernable, este erotismo incontenible parece estar latente en todo el poemario apenas recubierto por nardos, lirios y rosas, pero alcanza su clímax en los endecasílabos de «Inquietud» (89), cuando se atreve a denunciar su insatisfacción: «Esta inquietud, esta inquietud constante / que no calman los labios del amante...». Como si fuera poco lo dicho acerca de la impotencia del compañero, el verso concluye con puntos suspensivos que siempre aluden a algo más que falta por decir o, para la lectura masculina, por *digerir*.

29 Ver Badiou, Alain. *Reflexiones sobre nuestro tiempo: conferencias en Brasil*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2006, pp. 27-28.

Desde esta lógica, ¿cómo no iba a alterar este registro *el orden* patriarcal de la época? A la posible objeción respecto de si era o no intención de la autora abogar por los derechos de la mujer respondemos que sería irrelevante ya que nosotros nos ocupamos del sujeto poético: el biográfico, el «autor», no existe en el texto literario que está conformado por palabras, vacíos, procedimientos, en fin, por toda esa actividad que llamamos semiótica. Pero aun si esta respuesta no nos convenciera está el testimonio de dos artículos de Juana Fernández Morales de 1909, publicados en el periódico *El Deber Cívico* de Melo, en los que denuncia las limitaciones de las aptitudes femeninas que regían en la sociedad de entonces y, con incuestionables argumentos, propone la igualdad con el hombre.³⁰

V. Coda

Por todo lo antedicho, por el relevamiento del lenguaje, figuras y motivos, entendemos que a esta altura hablar de *exaltación de la naturaleza* en los poemas de Juana sería, cuanto menos, un eufemismo por no decir una obliteración. La singularidad de esta poética reside, a nuestro criterio, en la expresión trascendente de los sentimientos y deseos más íntimos de la mujer, en haber oficiado una celebración del erotismo y propuesto una política del cuerpo, apuntalando las reivindicaciones de su género por sobre los resabios victorianos de la época. Respecto de *lo singular* apelamos a Edmond Jabès cuando afirma que *la singularidad es subversiva*. Justamente por ser imprevisible, por ir contra la normativa y el *statu quo*, por inquietante, por atreverse a decir lo que ningún otro discurso, por eso, por singular *la poesía es subversiva*.

Es evidente que Juana utilizó un sinnúmero de estrategias textuales (como los estereotipos modernistas y los tonos bucólicos) y paratextuales (como la dedicatoria al cónyuge) con el fin de «neutralizar» los efectos sociales de tanto erotismo manifiesto. Pero aun así, que este poemario ubicara la voz de una mujer en el primer plano de la literatura nacional —incluso conquistando el mayor número de lectores de poesía hasta entonces— habla bien de la sociedad uru-

30 Ver Rocca, Pablo. *Juana de Ibarbourou: las palabras y el poder*. Montevideo: Yaugurú, 2011, pp. 42-46.

guaya de 1920.³¹ Como la historia siempre nos atraviesa, aunque nuestro abordaje sea más bien formal, cabría preguntarse, cuánto le debe a aquella sociedad de avanzada, *hiperintegrada* —en el decir de Gerardo Caetano—, la irrupción de una poesía femenina de emancipación —como lo señalaron en su momento Gálvez y Unamuno— que no conocía precedentes dentro de la lengua hispana.

31 La instauración del modelo democrático y reformista impulsado por José Batlle y Ordóñez a partir de la pacificación de 1904, colocó a Uruguay a la vanguardia de América en materia de derechos humanos y bienestar social, a la vez que dejó una impronta distintiva en la identidad uruguaya que perdura hasta nuestros días. Durante el segundo mandato de Batlle (1911-1915), además de la nacionalización de la banca y de la energía, se profundizan las reformas varelianas en educación y se afianzan los principios seculares junto con una más equitativa distribución de los recursos. Sumado al rol proteccionista y de contralor del Estado, la erogación de leyes que resguardaran a los más débiles, como la ley de divorcio por simple voluntad de la mujer y la ley de jornada laboral de ocho horas, entre otras conquistas, propiciaron el denominado Estado de bienestar. La Constitución de 1919 profundizó estas reformas, ampliando la base popular del sufragio e instaurando definitivamente el Estado laico.

**CENTENARIO DE
DOMINGO L. BORDOLI
(1919-1982)**

