

01068

2

2EJ

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**



**DE LA SUMISIÓN A LA IDENTIDAD  
EL DISCURSO POETICO DE TRES MUJERES LATINOAMERICANAS  
(MA. ENRIQUETA CAMARILLO, JUANA DE IBARBOUROU Y JULIA DE BURGOS)**

**FALLA DE ORIGEN**

**T E S I S**

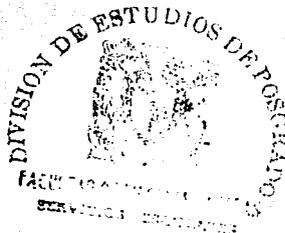
Que para obtener el título de:

**MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)**

Presenta:

María del Rocío Contreras Romo

México D.F.



1995



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

INTRODUCCION	i-iv
<b>I ASPECTOS TEORICO - METODOLOGICOS</b>	
1.1 Hacia una definición de la poesía escrita por mujeres	1
1.2 El objeto de estudio	16
1.2.1 La literatura hispanoamericana	17
1.2.2 La poesía hispanoamericana escrita por mujeres en la primera mitad del siglo XX	19
1.3 Tres poetas y un discurso	26
<b>II NI ROMANTICA NI MODERNISTA, MUJER SOLAMENTE, LA POESÍA DE MARIA ENRIQUETA</b>	
2.1 El baúl de los recuerdos	30
2.1.1 De la fama al olvido	32
2.1.2 María Enriqueta, mujer cristiana	33
2.2 ¿Romántica o Modernista? María Enriqueta y la crítica	41
2.3 Ni romántica ni modernista, mujer sólomente. La poesía de María Enriqueta.	51

<b>III</b>	<b>EL PLACER DE LA PALABRA O LA PALABRA DEL PLACER, LA POESIA DE JUANA DE IBARBOUROU</b>	
3.1	Una mirada retrospectiva	77
3.2	...Nadie debe estar triste ni acobardarse mientras haya libros en las librerías...	82
3.3	Adios al Modernismo. Juana de Ibarbourou y su época	99
	3.3.1 Voces que se escuchan. El Posmodernismo y la poesía escrita por mujeres	102
3.4	El placer de la palabra o la palabra del placer La poesía de Juana de Ibarbourou	108
<b>IV</b>	<b>LOS CAMINOS DE LA IDENTIDAD, LA POESÍA DE JULIA DE BURGOS</b>	132
4.1	¿Quién soy? / ¿Adonde voy? / Al punto donde el alma se suelta de luz al infinito	136
4.2	...Tengo que publicar un libro cada año	137
4.3	¿Y la crítica?	143
4.4	Los caminos de la identidad. La poesía de Julia de Burgos.	145
	<b>Conclusiones</b>	162
	<b>Bibliografía</b>	168

## INTRODUCCION

El presente trabajo intenta ser un estudio de la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica desde una perspectiva histórica y social. Para ello, se buscará determinar los cambios, formales y de contenido, en su discurso poético dentro de la primera mitad del siglo XX, a través del análisis de la obra de tres escritoras: María Enriqueta Camarillo (1872-1968), Juana de Ibarbourou (1895-1979) y Julia de Burgos (1914-1953).

Para los fines de esta tesis, cada una de ellas representa respectivamente una etapa en el desarrollo de la literatura mencionada de acuerdo con la división hecha en este sentido por la crítica Elaine Showalter: *femenina*, *feminista* y *de mujer*, con base en las condiciones histórico sociales.

El primer capítulo comprende el marco teórico-metodológico a partir del cual se analizará la poesía escrita por mujeres, desde su definición como tal, hasta la ubicación de las tres poetas consideradas, pasando por la poesía en Hispanoamérica durante la primera mitad del siglo XX.

El segundo capítulo está dedicado a María Enriqueta Camarillo,

autora mexicana considerada la primera escritora profesional de este país. Ella representa la etapa *femenina*, en la cual se supone que la mujer asume sin cuestionar el lugar que ocupa dentro de la sociedad.

María Enriqueta fué una escritora de obra y crítica abundante, sin embargo, conforme el tiempo pasó la autora cayó en el olvido. Es indudable el lugar destacado que ella ocupó en la creación literaria de su época, por ser de las pocas mujeres que podían dedicarse en ese momento a tal actividad, pero quizá sobre todo por que su obra, al margen de su calidad, reproducía en buena medida la ideología dominante. En ella podemos percibir el respeto que sentía por las llamadas "buenas costumbres", en este sentido se puede decir que su discurso no buscaba despertar la conciencia de la mujer, sino más bien mantenerla en el lugar que le habían asignado como tal.

Para la elaboración de este capítulo se contó con la facilidad de consultar casi toda la obra de la autora, así como la crítica correspondiente, lo que posibilitó un estudio más extenso sobre ambas, situación que desafortunadamente no fué posible con las otras dos autoras.

El tercer capítulo se ocupa de la uruguaya Juana de Ibarbourou, poeta reconocida junto con Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral como representantes del Posmodernismo, corriente

cuya reacción en contra del Modernismo abre un espacio fundamental para que sea escuchada la voz poética de la mujer.

Esta autora se inscribe dentro de la etapa *feminista*, momento en el que germina en la mujer la rebeldía ante las convenciones sociales impuestas a su género. Su obra se desarrolló, temáticamente, dentro de las fronteras marcadas para una escritora de su tiempo: la mujer, aparte de emotividad, también es sensualidad, pero nada más. Sin embargo, en sus versos nos encontramos con un lenguaje e imágenes que parodian el discurso oficial, además de las referencias de intertextualidad, lo que nos habla, sin duda, de una poesía de vastas resonancias culturales.

Por lo anterior, Juana de Ibarbourou ocupa ya un lugar dentro de la historia de la literatura hispanoamericana, aunque la crítica, sobre todo la escrita por hombres, no considere su obra más allá del ámbito del erotismo, dejando de lado elementos de su poesía que lo superan y enriquecen la escritura de la mujer.

El último capítulo analiza a la poeta puertorriqueña Julia de Burgos, autora de reducida obra y largo alcance que finaliza nuestro recorrido histórico del discurso poético, representando la etapa *de mujer*, es decir, cuando la mujer logra su identidad como un proceso de autoconciencia. Julia nace en medio de la carencia y la inconformidad lo que la llevará a escribir una poesía social, además de la amorosa, cuyo eje central será la búsqueda de la

libertad, de la independencia en todos los niveles: del mundo, de su país, de la sociedad, del individuo, de la mujer. Inquietudes que nos transmite en un lenguaje poco metafórico pero que gana en sencillez y objetividad, a través de la doble voz del yo lírico que se desdobra en hablante y oyente poético al mismo tiempo.

La aportación de la poesía de Julia de Burgos dentro de las letras latinoamericanas es así incuestionable, no obstante la poca crítica que se le dedicó en su momento, debido, muy probablemente, a que su actividad literaria y su actitud en general, olía a subversión.

Lo anterior, aunado a su poca obra, limitan de alguna manera la realización de un estudio más extenso, pero no así un análisis justo que rescate a tan importante y olvidada autora.

## I. ASPECTOS TEÓRICO - METODOLÓGICOS

*Todo cuanto ha sido escrito por los hombres  
acerca de las mujeres debe considerarse  
sospechoso pues ellos son juez y parte a la vez.*  
Poulain de la Barre

*Las obras poéticas no son verdaderas con la  
verdad que esperamos de la historia...; no  
serían lo que buscamos, lo que nos busca, si  
pudieran pertenecer por entero a la tierra.*  
Armin

En este capítulo expondré las principales líneas teóricas que me servirán como marco metodológico para el desarrollo de mi tesis. En primer lugar buscaré una definición que nos acerque a nuestro objeto de estudio, es decir, a la poesía escrita por mujeres de la primera mitad del siglo XX en Hispanoamérica. Una vez definida, ubicaré esta poesía dentro de la literatura hispanoamericana en general, y estableceré su evolución dentro de la misma.

### 1.1. Hacia una definición de la poesía escrita por mujeres

Dentro de las historias y antologías de la literatura hispanoamericana, las obras escritas por mujeres han tenido dificultad para ser clasificadas. En el caso concreto de la poesía, se les concentra en no pocas ocasiones, en un apartado especial nombrado "poesía femenina", título llamativo si consideramos que a la poesía escrita por hombres no se le aglutina como poesía masculina, sino por corrientes o movimientos, llámese romanticismo, modernismo, surrealismo, etc. Así pues, pareciera que el concepto "femenina" definiera en sí mismo la estética de la literatura escrita por mujeres.

Ahora bien, ¿que debemos de entender por poesía femenina? De acuerdo con la clasificación encontrada en la mayoría de las antologías poéticas revisadas, el criterio aplicado se limitaría exclusivamente al género sexual de la autora, es decir, es aquella poesía escrita por mujeres. ¿Qué sucede con la obra en sí, con su poética? Según la novelista y crítica francesa Hélène Cixous podemos hablar de "escritura femenina", como la portadora de <<la diferencia>>. Es decir, como la escritura contestataria al logocentrismo característico de la tradición filosófica occidental a partir del cual se han establecido las oposiciones binarias: voz/escritura, presencia/ausencia, desviación/norma, etc., cuyo carácter metafísico monológico

y excluyente legitima ideológicamente las estructuras hegemónicas de poder y dominio.

Para el pensador francés Jacques Derrida, el logocentrismo corresponde a la metafísica de la escritura donde Logos, la Palabra, es, como reflejo de la realidad, de la estructura del mundo, el origen de la verdad. Lo que significa la supremacía del habla sobre la escritura. El sujeto que habla está consciente que su discurso, su voz, es suficiente para expresar su pensamiento, por lo que la escritura como instrumento de apoyo resulta innecesaria. Frente a esto, Derrida establece la de(s)construcción, que dice él no es un sistema, método o la crítica de éstos. El pensamiento viene a ser para él una síntesis de filosofía y literatura, como una escritura que va más allá de sus límites como tal, la de(s)construcción sería entonces:

*...una escritura de la escritura que obliga a otra lectura: no ya ...del sentido que quiere decir un discurso, sino atenta a la cara oculta de éste... a las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas significantes de un discurso que hacen de éste propiamente un texto<sup>1</sup>*

Para Cixous, de la tradición filosófica occidental se ha desprendido el <<pensamiento binario machista>>, cuyo sistema de valores se fundamenta en la pareja masculino/femenino, en cuyo significado subyace la oposición positivo/negativo y, a partir de aquí, una serie de

<sup>1</sup> Citado por Salvador Mendiola "Derrida, una idea de la de(s)construcción y lo que las mujeres quieren" en *Debate feminista*, México, sep. 1990, p. 294

oposiciones binarias en el mismo sentido: actividad/pasividad, día/noche, cabeza/corazón, cultura/naturaleza, inteligible/sensible, logos/pathos. En desacuerdo con dicha forma de pensamiento, para esta teórica la feminidad se reconoce en la literatura cuando <<voz y escritura...se funden en una>>, la obra escrita por mujeres es la prolongación del acto de hablar, la expresión de la individualidad donde voz y escritura se complementan.

Con base en lo anterior ¿es posible definir la literatura escrita por mujeres como el discurso oculto planteado por Derrida, la voz propia cuya identidad se define por la diferencia respecto a la lógica binaria dominante? Para responder a esta pregunta podemos considerar los planteamientos acerca del enunciado y los géneros discursivos expuestos por Bajtín en "*Problemas de los géneros discursivos*"; donde se contemplan los elementos fundamentales de toda obra verbal y, en consecuencia, de la literaria. Para el autor el discurso siempre está vertido en forma de enunciado y pertenece a un sujeto discursivo determinado:

*el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana, ...reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas, por su contenido (temático), por su estilo verbal, ...ante todo por su composición o estructuración.<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1983, p. 248

Cada esfera del uso de la lengua genera así sus propios enunciados, y es a los que Bajtín llama géneros discursivos. A través de ellos podemos registrar los cambios de la vida social, es decir, la historia de la lengua nos entrega la historia de la sociedad.

Para el hablante, la palabra, en la comunicación discursiva, tiene tres significados: como palabra neutra de la lengua, no es de nadie; como palabra ajena, proviene de otros, nos remite a enunciados ajenos; y mi palabra, con una determinada intención discursiva, me pertenece. Es decir, que la palabra dentro del enunciado adquiere su expresión al entrar en contacto con la situación real del hablante en cualquiera de las esferas de objetos y sentidos. De ahí que no se pueda hablar de enunciados neutros, pues su composición, así como recursos léxicos y gramaticales, son seleccionados por el hablante de acuerdo con el objeto de su discurso. En otras palabras, el estilo de un enunciado es el resultado de la expresión del hablante.

El enunciado viene a ser entonces la unidad real de la comunicación discursiva. Como tal supone el "*cambio de sujetos discursivos*", es decir la alternancia de los hablantes. Entre el principio y el final de cualquier enunciado se encuentran otros enunciados, a los que damos

---

respuesta y a los que les otorgamos la palabra, respectivamente. Bajtín cuestiona con esto a la lingüística tradicional que concibe a un "oyente" pasivo desvinculado del hablante, negando con ello la función comunicativa de la lengua.

El enunciado, al ser la representación de nuestra expresividad, o postura valorativa, entra en contacto con otros enunciados relativos al mismo tema, los asimila, les contesta, polemiza con ellos, los completa, los confirma, en suma, establece una relación dialógica con ellos. De esta manera el enunciado no se dirige tan sólo a su objeto sino también responde a los discursos ajenos, así, tiene autor y destinatario.

Dentro de los géneros discursivos, Bajtín contempla dos formas, los géneros primarios o simples y los secundarios o complejos. Ambos cubren una amplia y heterogénea gama de géneros orales y escritos, que van desde el diálogo cotidiano hasta los géneros literarios y científicos. Tanto los géneros literarios como los científicos pertenecen a los géneros discursivos complejos los cuales:

*...surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita... En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros*

*primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata.*<sup>3</sup>

En la literatura los géneros primarios "participan de la realidad...como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana."<sup>4</sup> Para Bajtín la obra literaria es un enunciado y, por lo tanto, un eslabón en el proceso de la comunicación discursiva. El sujeto discursivo, en este caso el escritor, expresa su individualidad a través de su estilo, de su visión del mundo, lo que hace a su obra distinta y única frente a otras dentro de un ámbito cultural determinado. Tanto la orientación temática como la composición de la obra están marcadas por el estilo. Los géneros literarios son los más permeables a un estilo individual. <<La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos...en permanente cambio>><sup>5</sup>. De tal manera que el estilo no puede concebirse sin la existencia de los géneros discursivos, históricamente los cambios de uno suponen sin duda cambios en el otro.

Por otro lado, la obra literaria, igual que el enunciado, contiene una intención contestataria y de respuesta del otro, lo que propicia el cambio de los sujetos discursivos, es decir, entre escritor y lector.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 250

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 250

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 253

Si consideramos lo dicho hasta aquí, sí es posible hablar de una escritura femenina. La literatura hecha por mujeres es un cúmulo de enunciados (orales y escritos) que junto con los ecos de otras voces femeninas, han venido consolidando históricamente una visión del mundo que, en definitiva, da respuesta a los discursos ajenos, en particular a la tradición filosófica occidental, en la que Helene Cixous reconoce el <<pensamiento binario machista>>. La postura de dicha literatura frente a los discursos de esencia monológica es la de promover, como todo enunciado, el dialogismo con otros enunciados, es decir, busca interactuar, polemizar con pensamientos ajenos.

Así pues, esta literatura viene a representar un foro de expresión ideológica-cultural, donde convergen un sinnúmero de puntos de vista, de visiones del mundo, que se reflejan y reelaboran en la expresión verbal de su discurso. El sujeto discursivo, en este caso la escritora, a través de su actitud emotiva y valoradora con respecto al objeto de su discurso, expresa su individualidad como mujer al entrar en contacto con la realidad. Lo que a su vez le ofrece la innegable oportunidad de confrontar otros discursos, de otorgar la palabra al otro, en suma, de dialogar. La lengua comunica pero a la vez también supone una modelización del mundo y por ello de la conciencia:

*Las lenguas son concepciones del mundo no abstractas sino concretas, sociales, atravesadas*

por el sistema de apreciaciones, inseparables de la práctica corriente y de la lucha de clases. Por ello cada objeto, cada noción cada punto de vista, cada apreciación y cada entonación se encuentran en el punto de intersección de las fronteras de las lenguas y las concepciones del mundo, se hallan implicadas en una lucha ideológica encarnizada.<sup>6</sup>

La literatura de mujeres surge así como un diálogo con la literatura de hombres, a través del cual delinearé sus propias fronteras, ofreciéndonos con la palabra, su identidad. El lenguaje "saturado ideológicamente" como portador de una "concepción del mundo", representa un "diálogo social" y no, como usualmente se piensa, "un sistema de categorías gramaticales abstractas."<sup>7</sup>

En estas circunstancias, el rescate y análisis de dicha literatura se hace posible. Hay que acercarse al texto no tan sólo considerando lo que vemos sino también lo que no vemos y que forma parte importante de él, los no-enunciados, los silencios que hasta hace no poco tiempo dominaban en gran medida el discurso de la mujer. Así, la literatura escrita por mujeres a través del diálogo oculto o abierto del texto da paso a la voz subordinada y reprimida por la "verdad" dominante.

*La "verdad" tiene su duplicidad persistente lo que Bajtin denomina dialogia polémica... Una lectura deconstructiva del texto identificaría esta situación paradójica de la verdad, en la cual las*

<sup>6</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 426-27

<sup>7</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 88, 94

*posturas logocéntricas contienen su propia anulación.*<sup>8</sup>

Una vez establecida la existencia y carácter de la literatura que nos ocupa, se hace necesario estudiar las obras escritas por mujeres desde una perspectiva histórica, a fin de establecer, como lo sugiere Elaine Showalter, una tradición literaria de mujeres, tal como sucede con la literatura hecha por hombres. No debemos ver a las mujeres escritoras como un fenómeno aislado, sino como una experiencia en devenir cuyas resonancias en el desarrollo de la cultura tienen un lugar propio. En su trabajo sobre las novelistas inglesas, de Bronte a Lessing, esta autora nos dice que la literatura escrita por mujeres ha recorrido, entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, tres etapas paralelamente a las condiciones sociales existentes, *femenina, feminista, y de mujer.*<sup>9</sup>

En la primera etapa, la mujer asume dócilmente el lugar que se le ha asignado dentro de la sociedad, y se distingue por el uso frecuente que hacen las escritoras tanto de pseudónimos como de personajes masculinos para ocultar su verdadera identidad. En seguida, la mujer se rebela y entra en conflicto con las convenciones sociales impuestas; para llegar finalmente a la etapa en la que podemos hablar de

---

<sup>8</sup> Iris Zavala, "El Quijote, la "escritura desatada" y la crítica del logocentrismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1992, vol. XL, núm. 1, p. 315

<sup>9</sup> Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism. Essays on Women Literature Theory*, NY, Pantheon Books, 1985, pp. 125-43

autoconciencia. A partir de este momento la poética de la literatura femenina se consolida, en definitiva, por el uso de la voz y la palabra propia, por su individualidad.

El acto de escribir en la mujer se encuentra así en estrecha correspondencia con su condición social, la obra creativa surge como una necesidad vital de manifestarse frente al razonar dominante bajo el cual se ha desarrollado:

*...Si en el siglo XIX la mujer tenía que probar que sabía escribir, y por eso se suscribía a los cánones de la <<escritura correcta>> establecidos por los hombres, hoy puede permitirse salir en busca de una expresión original debida ya sólo a su íntima personalidad...<sup>10</sup>*

Así pues, a través de la de(s)construcción del discurso monológico imperante, de esa "verdad única" y, en consecuencia, de las imágenes construidas desde fuera, la mujer escritora ha encontrado su propio <<yo>>, no se conforma tan sólo con contar, sino sobre todo con reflexionar, comunicar para sí y para los demás su subjetividad, en otras palabras, autodescubrirse. Es muy probable que por ello en la literatura escrita por mujeres predomine el tono confesional, íntimo, personal. La interiorización del ser se convierte en una experiencia creativa, hablar para que su eco devuelva la imagen

<sup>10</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1988, p. 16

verdadera, un <<autorretrato>>, es decir, <<ir ordenando la propia vida a través de la escritura>>."

A diferencia del escritor, que por razones culturales, pone distancia con su propio <<yo>>, y con ello favorece la recreación de mundos externos dentro de su obra, es decir, tiende más a objetivar, a mirar su entorno, la escritura en la mujer viene a representar, por las mismas razones, una prolongación de su ser, una interiorización que le brinda la posibilidad de entregar una literatura más inmediata, más vivencial. La experiencia creativa en la mujer se convierte así en un proceso de concientización por dos caminos: la visión crítica y el desdoblamiento, mismos que irán dándole forma a la poética de su obra.

Vemos entonces que la mujer, en su inaplazable afán de encontrar su imagen verdadera y, en consecuencia, cuestionar y de(s)construir el "*discurso oficial*" (Bajtín) sustentado en el pensamiento monológico dominante y excluyente, adopta la escritura como un instrumento de autorreconocimiento que pone en marcha mecanismos que comprometen tanto a su consciente como a su inconsciente, ya que, si bien es cierto que su posición social ha alimentado su capacidad crítica, también es cierto que su intuición, cuyo origen lo encontramos en el inconsciente, se ha visto estimulada en el proceso aludido. Para Jung, sólo cuando el material

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 18

inconsciente ha sido debidamente asimilado es posible llegar a la autoconciencia.

Ahora bien, hablar del inconsciente como parte del conocimiento y autoconocimiento del ser humano, no resulta tan difícil como el vincularlo a la creación artística. Esto ha dado lugar, en el ámbito de la crítica literaria, por ejemplo, a importantes y extensos debates en torno a su efectividad para abordar y conocer la obra estética como tal. Sin embargo, y sin olvidar esta situación, pero tampoco que la obra artística compromete el psiquismo del autor (i.e., consciente-inconsciente), se puede decir, de acuerdo con estudios realizados por psicoanalistas y teóricos de la literatura sobre la creación artística, que el inconsciente (del artista) como generador de arte, se puede expresar y plasmar en una obra literaria a través del símbolo, es decir, en este caso, de la imagen y del lenguaje, que vendrían a ser un enunciado cuyo significado inconsciente habría que identificar.

Las imágenes contienen un sentido, y es el que les da su valor. Se pueden apreciar dos sentidos dentro de la imagen: el manifiesto y el latente. Mientras que el primero es aquel al que tenemos acceso de manera inmediata por la lectura, el otro es el que no está explícito y hay que descubrir. La obra literaria puede representar una metáfora, producto de la constitución psíquica del autor, que como en todos los seres humanos, representa un pasado y un futuro

que se traducen en la actividad como lo racional y lo imaginativo. El primero se remite a ese pasado inamovible, arqueológico y el otro responde al ímpetu creador, liberador que va siempre hacia adelante. Para Ricoeur <<Hay sociedades sin investigadores científicos, sin psicoanalistas, no las hay sin artistas y poetas y sin valores vitales, sean los que sean>><sup>12</sup> .

Por su parte, Bachelard, refiriéndose a las imágenes poéticas, afirma que es en ese instante de la creación <<donde la palabra, hoy como siempre, nace de lo humano>>.<sup>13</sup> Así, el lenguaje no es un instrumento, sino la creación misma. El lenguaje poético no es simplemente un medio de transmisión, sino por el contrario, la relación del ser con su realidad, es decir, descubre la realidad.

Así tenemos dos símbolos, la imagen y el lenguaje, ambos al servicio del escritor, en su juego recíproco, es decir, la imagen como generadora de palabras y la palabra como creadora de imágenes. Para Freud, la explicación de un sueño se compara con el desciframiento de un jeroglífico; para él la articulación de imágenes conforma una frase, y a su vez, la palabra descompuesta propone jeroglíficos, el juego de palabras puede llegar a ser un pequeño sueño.

<sup>12</sup> Paul Ricoeur, *Freud, una interpretación de la cultura*, México, FCE, 1970, pp. 58

<sup>13</sup> Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982, (Breviarios 330), p. 21

Asimismo, se ha señalado la importancia del mito dentro de la literatura. Al respecto Charles Baudouin dice: <<El mito y el cuento popular que le está emparentado representa una de las creaciones más antiguas de las más difundidas y pertinaces de la imaginación humana... una de las formas de arte más primitivas... El arte sobre todo permanece en persistente comunión con el mito>>.<sup>14</sup> El mito se encuentra estrechamente ligado al sueño, ya que según Freud mientras el primero representa la "prehistoria" de la humanidad el segundo corresponde por sus raíces infantiles a la "prehistoria" de los individuos. En estas condiciones el mito y el inconsciente vendrían a representar el contenido latente.

Por su parte el crítico francés André Begin afirma respecto al poeta y su relación con el mito:

*El poeta es quién espontáneamente y obedeciendo a una necesidad vital responde con mitos... a las preguntas que le plantea su condición de creatura humana frente al universo... es una manera particular no de expresar... sino de "asir" lo que no puede asirse de otro modo... un apaciguamiento a la angustia del ser que comienza a interrogarse acerca de su destino... "Nombrar" ese universo, "contarlo" es una manera de apoderarse de él. La invención sí tiene lugar... En ese universo que el hombre se narra, el se inscribe a sí mismo con toda naturalidad.<sup>16</sup>*

<sup>14</sup> Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Psique, 1976, p. 32

<sup>16</sup> Albert Begin, *Reacción y destino I. Ensayos de crítica literaria*, México, FCE, 1986, pp. 113, 114

En resumen, vemos que el artista en su labor creadora, y en nuestro caso la poeta, pone en marcha las dos fuerzas que lo definen como ser humano: lo consciente y lo inconsciente, razón y emoción, *animus* y *anima* como Jung los nombra. El lenguaje poético, representa, no tan sólo búsqueda formal, sino también espiritual. Así pues, la creación estética mediante el uso del lenguaje da cuenta del devenir histórico de la humanidad:

*Si el hombre debe reconocerse en lo que crea, debe poder verse reflejado íntegramente: con sus raíces terrenales, pero también con su pertenencia espiritual...Una voz dentro de nosotros exige hacerse escuchar...La poesía sigue siendo humana.*<sup>16</sup>

## 1.2 El objeto de estudio

Con base en el apartado anterior, se podría decir como hipótesis, que en Hispanoamérica la literatura escrita por mujeres presenta, en general, características distintas a la literatura realizada por hombres. En ambos casos, el acto creativo se encuentra muy ligado al contexto socio-cultural de la época a la que ellos han pertenecido. La motivación, contenido y evolución de su obra artística responde, fundamentalmente, a la visión del mundo de la cual son

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 157

portadores, aunque también a elementos inconscientes del artista.

### 1.2.1 La literatura hispanoamericana

En la historia de la literatura hispanoamericana han destacado dos tendencias, una representada por aquellos escritores preocupados por lo social <<No hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana...>><sup>17</sup>, y otra cuya orientación se ha dirigido a la interiorización del individuo, como dice David Viñas una literatura "que se tiene cerca del cuerpo". Sin embargo, hay que señalar, que la primera dominó sobre la segunda, es decir lo externo por encima de lo interno, hasta que por su agotamiento se llegó finalmente a la fusión de ambas, al respecto Agustín Cueva señala:

... El mundo objetivo ha sido explotado ya, ... no puede repetirse indefinidamente (la literatura es una revolución permanente, como sostiene Sartre); y el tono indignado de la denuncia corre el riesgo de degenerar en fórmula, en clisé. Entonces hace falta adentrarse en el hombre.<sup>18</sup>

En este mismo sentido Lukacs afirma en **Significación actual del realismo crítico**:

<sup>17</sup> Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, Casa de las Américas, 1981, p. 90

<sup>18</sup> Citado por Aralía López, *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, México, UAM, 1985, (Cuadernos universitarios 23), p. 16

Ya se trate de Aquiles o de Werther, de Edipo o de Tom Jones; de Antígona o de Ana Karenina, de Don Quijote o de Vautrin, el elemento histórico-social con todas las categorías que implica, es inseparable de lo que Hegel llamaba su realidad efectiva, de su ser en sí, de su modo ontológico esencial... La singularidad puramente humana, profundamente individual y típica de estas figuras, su manifestación artística, esta inseparablemente unida a las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales de su existencia."

Así pues, la literatura hispanoamericana ha pasado de una preocupación casi exclusivamente social, el llamado realismo social, a una inquietud donde lo individual se vincula a lo social, en otras palabras, el yo y su contexto, ser y hacer integrados.

Ahora bien, este desarrollo de la literatura ha correspondido fundamentalmente a obras de escritores, ya que para el caso de las escritoras, por razones histórico-sociales, así como culturales, su participación dentro de la literatura hispanoamericana ha seguido una trayectoria en sentido contrario a la de los escritores; tal como lo afirma para el caso de la narrativa, Aralia López en su libro *De la intimidad a la acción*<sup>20</sup>. Es decir, que han presentado características inversas a la de los escritores, al pasar de una escritura intimista, casi para ser oída sólo por ellas, a una escritura que compromete su condición de mujer con su contexto y, con ello, su necesidad de comunicación.

<sup>19</sup> Georg Lukacs, *Situación actual del realismo crítico*, México, ERA, 1967, p. 22

<sup>20</sup> A. López, *Op. cit.*, 1985

La actividad literaria de las mujeres en Latinoamérica ha ido exteriorizando progresivamente sus inquietudes, pasando de una rígida concepción de sí mismas, alimentada desde el exterior, a una tensa búsqueda de identidad y, finalmente, a una activa comprensión integral del mundo. Es por ello que sus obras tienen un tono tan personal e íntimo; los que a su vez las ha alejado, muy probablemente, de la mayoría de las corrientes literarias existentes. Como ya se mencionó, debido a la condición socio-cultural de la mujer, el acto de escribir ha representado para ella una forma fundamental de expresión del yo.

### **1.2.2 La poesía hispanoamericana escrita por mujeres en la primera mitad del siglo XX**

La literatura escrita por mujeres, como lo señalé al principio del capítulo, no ha podido ser integrada cabalmente dentro del "corpus" de la literatura hispanoamericana, ha sido considerada casi marginalmente en buena parte de las antologías e historias sobre este tema. Para varios críticos una historia de la literatura escrita por mujeres está todavía por hacerse.

En la poesía, la mujer ha sido integrada a la historia literaria casi siempre como caso de "excepción", por ejemplo Sor Juana en México y Gertrudis Gomez de Avellaneda en Cuba, dan cuenta de ello. Es hasta bien entrado el Modernismo y más propiamente en su liquidación, es decir, a partir del llamado Posmodernismo, cuando se escucha con más atención la voz femenina, que se rebela y lucha por el lugar que le corresponde dentro de la literatura, y lo hace con su palabra, con su profundo lirismo. Es una voz íntima, confesional, apasionada, pero sobre todo que cobra conciencia de su condición de mujer y de creadora, como nos dice Fernando Alegria, "es una poesía que se defiende sola".

Se afirma que el siglo XX en Hispanoamérica ha presenciado un número sin precedente de escritoras, aunque los historias y antologías las registran, o bien en un sólo rubro de acuerdo con su sexo, o bien como excepciones, es decir, de una u otra manera, al margen del "corpus literario" existente.

Para ejemplificar esto se puede recurrir a diversos textos especializados en la literatura de Hispanoamérica. En el libro de Florit y Jiménez *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* las mujeres poetas aparecen al final de cada apartado y no dentro de la clasificación histórico-temática hecha por los autores. Así, dentro del Modernismo incluyen lo que ellos llaman la reacción Posmodernista, aquí

la descripción de la obra poética de las mujeres podría considerarse un tanto complaciente, descalificadora y pobre:

*...Lo más digno de ser destacado en ellas es su fuerte sinceridad ...Existe también, porque todo debe decirse, mucha poesía pobre, mucha infrapoesía escrita por plumas femeninas sensibleras en estos países; pero hay nombres que merecen el mayor respeto y dentro del posmodernismo el fenómeno de la incorporación de la mujer a la poesía es acaso uno de sus hechos más significativos.<sup>21</sup>*

Ante la incursión de las mujeres en la poesía, estos autores no tienen adjetivos suficientes para calificar sus obras; con esta economía para Florit y Jiménez lo que más sobresale en su análisis de las poetas, no es la calidad artística de éstas, sino su emotividad. En los apartados relativos al posvanguardismo y a las últimas tendencias, los autores se limitan a señalar, con brevísimos comentarios en el primer caso, y a enunciar en el segundo, a poetas como Julia de Burgos, Claudia Lars, Sara de Ibáñez, Rosario Castellanos, Dora Isela Russell y "muchas otras" como ellos mismos apuntan.

Así, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, de Florit y Jiménez, aunque podría hacernos pensar que reconoce la trascendencia de la mujer dentro de la literatura con afirmaciones como:

---

<sup>21</sup> Eugenio Florit y Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*, NJ, Prentice-Hall, 1968, p. 11

*La lírica femenina no se agota aquí (posmodernismo), desde luego; asegurada su legitimidad e importancia en la historia de la poesía hispanoamericana, habrá de vivir un nuevo y fecundo capítulo posvanguardista y en los años posteriores a éste, con otros nombres que llegan hasta el presente.*<sup>22</sup>

en el índice de poetas considerados en su recorrido histórico encontramos sólo 6 mujeres frente a 60 poetas hombres.

En *Antología comentada de la poesía hispanoamericana de Hellen Ferro*, la poesía escrita por mujeres se encuentra en un apartado nombrado *poesía femenina*, el cual incluye poetas como Sor Juana Ines de la Cruz, el grupo de posmodernistas, a Julia de Burgos, aunque el autor señala que las poetas incluidas podrían aparecer también en los demás apartados que conforman la antología. Más adelante nos dice: *"Las mujeres han alcanzado igual altura que los hombres aunque estos por desconfianza, las agrupan como para aislarlas"*.<sup>23</sup> Para Ferro la poesía femenina destaca por su canto personal, la mujer como personaje central:

*El mundo de la primera postguerra permitió que del tono del reproche, "Hombres necios..." se pasara al altivo desdén de "Tú me quieres blanca". La segunda postguerra permitió a la mujer, ya independiente y firme firme en el bastión logrado, ingresar en la poesía existencial que por ser terreno de filosofía se creía terreno vedado para ella."*<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 11

<sup>23</sup> Hellen Ferro, *Antología comentada de la poesía hispanoamericana*, NY, Las Americas Publishing, 1965, p. 290

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 290

Sin embargo, igual que el libro de Florit y Jiménez, que de alguna manera resalta la actividad poética de la mujer, pero habla de pocas y poco, Ferro incluye para su antología de la poesía hispanoamericana a 73 hombres y únicamente a 16 mujeres.

Otro libro más que pone en evidencia la importancia de la actividad creadora de la mujer dentro del "corpus literario" de Hispanoamérica es **Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo)**, de Luis Sáinz de Medrano. En ella el autor contempla de toda su nómina de autores, tanto de narrativa como de poesía, únicamente no más de 7 mujeres, de las cuales 3 son representantes del posmodernismo y las otras pertenecen a la época contemporánea. En el primer caso se detiene a hacer un análisis sobre sus obras, con las demás se limita a enlistarlas. Es decir que para este autor pareciera que la mujer que escribe tan sólo ha pasado rozando la historia de la literatura en Hispanoamérica.

Los ejemplos anteriores, y otros más que podrían sumársele, son razón suficiente para motivar desde otra perspectiva el estudio de la poesía escrita por mujeres, y al decir otra perspectiva estoy aludiendo a una postura crítica que vaya más allá de los límites impuestos por el pensamiento occidental, que ha establecido su propia experiencia como único punto posible de apoyo para la universalización de las categorías, erigiéndose con ello en

la fuente exclusiva del conocimiento. Lo que ha significado dejar fuera a toda experiencia diferenciable en términos étnicos, genérico-sexuales o de clase, calificándola de subjetiva e "irracional".

Para efectuar el trabajo crítico sobre la experiencia artística de las mujeres, es necesario tener presente lo que Cornejo Polar llamó las "literaturas heterogéneas" refiriéndose a la literatura de Latinoamérica. Es decir que en este caso no se puede hablar de una sino de varias literaturas, derivadas de las diferencias étnicas, culturales, económicas y sociales de nuestro continente, y que dieron lugar a un imaginario heterogéneo. Esto ha quedado registrado desde la conquista del continente, cuando se empiezan a configurar conflictos de orden social, étnico, genérico-sexual, etc., hasta nuestros días.

Es en este contexto que debemos analizar el trabajo de las mujeres, cuyas voces como parte de la polifonía de nuestros sociedades han sido silenciadas por el discurso oficial, monológico y excluyente, promovido por la "racionalidad" del pensamiento occidental. La palabra de la mujer ha sido la gran ausente de la letra impresa, la laguna de la memoria colectiva.

La mayoría de las civilizaciones más desarrolladas muestran al interior de su sociedad una marginalización etnocultural, genérico-sexual y de clase. La mujer,

considerada el continente oscuro de la humanidad frente al proceso de identidad del hombre occidental, ha sido escindida en su significación: la madre, la reproductora del orden biológico e ideológico, y el deseo, el cuerpo, lo pecaminoso. Sus relaciones en el ámbito genérico-sexual han estado teñidas de subordinación y dominio ante el hombre; mi silencio frente a tu palabra, o la exaltación del monologismo.

Hay que abrir y otorgar el espacio que le ha sido negado a la mujer para expresar sus experiencias dentro de la heterogeneidad de nuestros pueblos y, en particular, en el ámbito literario. Hay que registrar como se ha venido alimentando el imaginario de un género sexual "concebido por naturaleza" únicamente para la reproducción biológica. Es necesario poner a dialogar a nuestras escritoras entre sí, con los escritores, así como con sus lectoras y lectores. A través de esto podremos dar cuenta de la evolución del discurso poético de las mujeres, no como un ente abstracto, subjetivo sino como la objetivación de factores étnicos, culturales, sociales y económicos en devenir.

La mujer como emisora, lugar que nuestra sociedad le ha escatimado, está en posibilidad de crear(se) y recrear(se) y con ello de comunicarse favoreciendo con su escritura, con sus textos, un proceso de heterogeneidad y dialogismo. Hay que romper con los modelos tradicionales que reproducen la

ideología dominante que margina a la mujer, como a otros grupos, y cuyos portadores están "sordos a su otra mitad":

*Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar completar su horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar que está fuera del suyo...El primer momento de la actividad estética es la vivencia: yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio como si coincidiera con él...Yo debo asumir el concreto horizonte vital de esta persona tal como ella lo vive...<sup>26</sup>*

### 1.3 Tres poetas y un discurso

Si reconocemos que el proceso de concientización de la mujer como tal, ha dado lugar, en buena medida, a la poética de muchas de las obras escritas por mujeres en Hispanoamérica. Se podría afirmar entonces, que la poesía escrita por mujeres ha transitado del ser al hacer, revelando un interés de orden psicológico y social, como parte del proceso de búsqueda de identidad. Una poesía intimista, personal cuya vinculación con el entorno social se ha ido dando de manera progresiva.

---

<sup>26</sup> M. Bajtín *Estética de la creación verbal, Op. cit., p. 30*

La poesía escrita por mujeres, como portadora de una visión del mundo, pasa así, de una preocupación casi ontológica, a la fusión integradora del ser con el mundo. Lo cual ha sido propiciado por las condiciones socio-culturales históricamente determinadas. Esto es, la actividad poética de las mujeres en Hispanoamérica se ha circunscrito, de manera significativa, al espacio en el que éstas se han desenvuelto, mismo que se ha ido ampliando a través de la transgresión y de la búsqueda de libertad. Así, pasamos de la poesía escrita en el claustro o en el hogar, a la poesía escrita más allá de las puertas del encierro, ya sean las tertulias, la academia o la calle. La mujer comienza escribiendo en soledad y termina compartiendo su experiencia estética con la sociedad.

Mi trabajo se abocará al análisis de la obra de tres poetas latinoamericanas, con el propósito de encontrar y determinar los cambios de registro en el discurso poético de la mujer poeta hispanoamericana dentro del contexto heterogéneo de nuestro continente. Tres imágenes frente a un espejo: poetas que se miran en la creación estética, pero cuyos rostros están marcados por la evolución histórica, social y cultural de las mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX. Intentaré comprobar que la obra de cada una de ellas desemboca en cada una de las etapas del recorrido que sugiere Elaine Showalter para la literatura escrita por mujeres: *femenina*, *feminista*, y *de mujer*,

representadas en este caso por María Enriqueta, Juana de Ibarbourou y Julia de Burgos.

Las poetas elegidas son María Enriqueta Camarillo de México, Juana de Ibarbourou de Uruguay y Julia de Burgos de Puerto Rico. Las dos primeras nacen en el siglo XIX, 1872 y 1895 respectivamente, y la última en el siglo XX, el año de 1914; aunque la poesía de las tres escritoras fue realizada durante la primera mitad del siglo XX. María Enriqueta escribió cuatro poemarios entre 1908 y 1935; Juana de Ibarbourou concentró su obra poética en cinco libros, que van de 1919 a 1953; Julia de Burgos por su parte la integró en cuatro libros de 1936 a 1953. Así, mientras María Enriqueta publicaba *Rincones románticos*, Juana de Ibarbourou nos entregaba *Raíz salvaje*, esto en 1922. Para la década de los treinta, María Enriqueta publica su último libro de poemas, intitulado *Poemas del campo* (1935), Juana de Ibarbourou, en la mitad de su actividad poética, escribe *La rosa de los vientos* (1930), y Julia de Burgos nos brinda sus primeras obras: *Poemas de veinte surcos* (1936) y *Canción de la verdad sencilla* (1939).

De una poesía cerrada, quejosa y sin concesiones, es decir una visión del mundo oficial, como es la obra de María Enriqueta, mujer y poeta incapaz de ir más allá de lo socialmente permitido, negándose la posibilidad de sentir y de cuestionar; se ha pasado a una poesía abierta, sensible y

transgresora como la escrita por Juana de Ibarbourou; para concluir con Julia de Burgos, autora en cuya poética convergen lo individual y lo social, resultado de un proceso de concientización que ofrece a la mujer su identidad como género y su capacidad de dialogar como portadora de una visión del mundo.

## II. NI ROMÁNTICA NI MODERNISTA, MUJER SOLAMENTE; LA POESÍA DE MARÍA ENRIQUETA

El mío difiere de todos los  
males; pues me place; en él  
me complazco; mi mal es lo  
que de él quiero y mi dolor es  
mi salud. No veo, pues, de qué  
me lamento, pues de mi voluntad  
viene mi mal; es mi querer  
lo que se convierte en mal mío;  
pero es tan de mi grado quererlo  
así que sufro gratamente, y  
tanta alegría hay en mi dolor  
que estoy enfermo de delicias.

Chrétien de Troyes

Me interrogó un día, y he aquí que  
vuelve a hablarme ¿Para qué destino  
nací? ¿Para qué destino? La vieja  
melodía me repite: ¿Para desear y  
para morir!

Tristan

### 2.1 El baúl de los recuerdos

En 1872 nace en Coatepec, Veracruz, María Enriqueta Camarillo, considerada "...la primera escritora profesional mexicana." <sup>1</sup> De familia acomodada, hija de don Alejo Camarillo Rebolledo y doña Dolores Roa Bárcena de Camarillo, y sobrina del conocido político y escritor José María Roa Bárcena, fue educada dentro de la más

---

<sup>1</sup> Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, UNAM, 1986, tomo I, p. 100.

estricta preceptiva porfiriana. Como en la mayoría de las mujeres de su época, no existen evidencias de haber recibido una educación formal, según señala uno de sus biógrafos<sup>2</sup> terminó el cuarto año de primaria. En su casa tomó clases de solfeo, dibujo, bordado, francés y piano. Para perfeccionar este último asistió al Conservatorio Nacional donde recibió su diploma de Maestra de piano a los 23 años. Sin embargo, no siguió esta profesión pues se sentía más atraída por la literatura.

En 1896, a la edad de 26 años, María Enriqueta se casó con el historiador Carlos Pereyra. Debido a las actividades diplomáticas de éste, a partir de 1910 la escritora inicia una larga serie de viajes al extranjero (La Habana, Washington, Bruselas, Madrid), que la mantendrán alejada de México hasta 1948, año en que regresa a depositar las cenizas de su marido, muerto en 1942. Nuevamente en México, después de un cálido recibimiento por parte de los veracruzanos, decide radicar en el D.F. en la misma casa que había ocupado cuando se casó, lugar donde muere a los 96 años, relegada casi al olvido absoluto.

---

<sup>2</sup> Valentin Yakovlev, *María Enriqueta. Su vida y su obra*, México, UNAM, 1956, p. 41.

### 2.1.1 De la fama al olvido

María Enriqueta fue la escritora mexicana más reconocida (En España, Francia, Portugal, Italia) de su época, sin embargo esto no evitó que su obra resintiera el paso del tiempo y perdiera irremediabilmente su frescura y notoriedad, convirtiéndose así en una de las escritoras desconocidas para el lector actual, en contraste al prestigio mundial que obtuvo en su época creativa:

*Seguramente es...la escritora mexicana con mayor número de juicios críticos y elogios de escritores extranjeros, la de más notas periodísticas y la que ha gozado del más alto reconocimiento en vida. Todo ocurrió en unos años; sus viajes, la difusión de sus obras, la exaltación de su estilo y, también, el olvido.*<sup>3</sup>

La abundante obra de esta escritora abarcó tanto la poesía como la narrativa. Dentro del primer género publicó 5 poemarios, en prosa escribió 3 novelas, 6 novelas cortas, 100 cuentos, algunos ensayos, crítica literaria, artículos periodísticos y traducciones de obras literarias. Además fue la autora de los libros de lectura **Rosas de la infancia**, encargados por la Casa Bouret de Francia en 1912 y adoptados como libros de texto para primaria por la Secretaría de Educación Pública en México.

En el género de la novela, María Enriqueta ocupó un lugar privilegiado al convertirse en la primera escritora mexicana traducida al francés. La obra que le mereció tal distinción fue **El secreto** (1922), de marcado interés psicológico fue considerada para su selección como la mejor novela hispanoamericana. Se publicó en

---

<sup>3</sup> Robles, *Op. cit.*, p. 105

1926 en la colección francesa *Les cahiers femenins*, cuyo propósito era la publicación de lo más destacado, a nivel mundial, de la literatura escrita por mujeres. Para Valentín Yakovlev en su tesis sobre la vida y obra de María Enriqueta, se consideraba la originalidad, belleza y feminidad de la obra, pero sobre todo que ésta no imitara a la literatura escrita por hombres. La traducción estuvo a cargo de Agatha Valery, hija del gran escritor Paul Valery, mismo que comentó: "la novela *El secreto de María Enriqueta* es un profundo y hermoso libro de psicología admirable."<sup>4</sup> Fue tal el éxito de la novela que posteriormente se tradujo al portugués y al italiano.

En ese momento la escritora vivía en Madrid, su lugar de residencia desde 1916. Aquí, como en México, la crítica fue muy generosa y le dedicó innumerables elogios:

*"Tocó en suerte a México ser la cuna de esta poetisa que tiene el primer lugar entre los escritores de América"*  
(*El Imparcial*, Madrid, 1923)

*"...cerebro excepcional y la nobleza de corazón de esta mujer privilegiada"* (*Excelsior*, México, 1923)

*"...la única después de Sor Juana"* (*El Universal*, México, 1923)<sup>5</sup>

Por su parte el crítico portugués Fidelino de Figueiredo

---

<sup>4</sup> Yakovlev, *Op.cit.*, p. 16

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25

afirmó a propósito de la publicación de la "Colección María Enriqueta":

es sin duda alguna la más ilustre novelista de la América española. Su novela *El secreto* es una obra maestra de introspección, de sinceridad moral y artística..."<sup>6</sup> Sobre esta misma novela y *Jirón del mundo* Monterde García-Icazbalceta señaló: "...tienen páginas que palpitan de humanidad y que expresan sentimientos no locales, sino de todo el mundo, cumbre a la que han podido llegar muy pocos espíritus."<sup>7</sup>

Estos últimos comentarios seguramente fueron de gran satisfacción para la escritora, ya que aludían precisamente a lo que ella buscaba en su creación literaria, a su intención estética:

#### Autocuestionario

- ¿...mi ocupación favorita?

- Escribir.

- En tratándose de hacer novela, lo único que me interesa es el estudio de las almas, porque ... son la Humanidad entera. Las modas pasan como las aguas de los ríos; las costumbres evolucionan, y los pueblos se circunscriben; pero el dolor y la alegría son los mismos en el universo entero, como lo son todas las demás pasiones que forman el alma humana. Lo pasajero no me interesa gran cosa ... lo que pasa, lo que muere, me interesa poco. Me atrae el alma porque es inmortal. Costumbres, razas y pueblos desaparecen; pero la faz de la tierra está cubierta de almas, y las pasiones de éstas fueron, son y serán las mismas, ya que el amor data de Eva y que el odio nació en Caín.<sup>8</sup>

Así, puede afirmarse que María Enriqueta, en efecto, fue una

<sup>6</sup> María Enriqueta, *Album sentimental*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, p. 20

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>8</sup> María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pp. 233-34.

de las escritoras más destacadas de la literatura hispanoamericana de su tiempo, sobretodo en el género de la novela. Ahora bien, como señalé al principio, no obstante tanta fama, ésta fue efímera, ya que al ir desapareciendo del gusto de los lectores, sus obras tanto en prosa como en verso no trascendieron los años que presenciaron la existencia de la autora. ¿Cuál o cuáles fueron las razones para que ello sucediera? ¿Cuál era su visión del mundo?

### 2.1.2 María Enriqueta, mujer cristiana

En su libro *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*,<sup>9</sup> Martha Robles nos dice acerca de la obra de María Enriqueta:

*...es un discurso moral; sus personajes, abstracciones de las creencias y prejuicios dominantes en la sociedad porfirista. Su lectura aproxima al conocimiento del cerrado medio familiar de los conservadores mexicanos de entonces.*<sup>10</sup>

Efectivamente, María Enriqueta reproduce a lo largo de su obra en prosa la ideología dominante. No obstante de haber presenciado acontecimientos de grandes repercusiones (dos guerras mundiales, dos revoluciones, el derecho a voto de las mujeres, así como a la educación universitaria) en las páginas de sus novelas y cuentos

---

<sup>9</sup> Robles, *Op. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 98

los personajes se desenvuelven en un ambiente sin tiempo ni lugar definidos, donde nadie rebasaba sus límites, sólo cuando son violentados por la transgresión de los principios religiosos o por la presencia de la muerte, elemento constante en toda su obra.

Así, esta escritora deja sentir en su creación artística su cerrada formación. Mujer perteneciente a la burguesía burocrática que recién surge, es el vivo retrato de la señorita porfiriana, condición que mantendrá, ideológicamente hasta su muerte. Marginada de los espacios reservados a los hombres: educación, trabajo, diversiones, su actividad se circunscribirá, básicamente, al ámbito familiar, único universo posible para las mujeres de esa época, regido, obviamente, por la autoridad paterna. La dictadura dominante en el país, se reproducía a escala familiar dentro de las casas. En este sentido María Enriqueta escribió *Las manos de mi padre*:

*... yo, con los ojos cerrados, sabiendo que el dedo de mi padre no se equivocaba jamás seguía estrictamente la línea indicada, sin tropiezo alguno, ... aquel dedo indicador de mi padre, que, al igual de un símbolo, parecía señalar en todo instante los caminos y rumbos la cielo... mi padre nos dominaba con los ojos. Ellos sabían castigar, imponer, corregir, estimular. Y sus manos eran para bendecirnos, para sostenernos para acariciarnos... y fue su mano la que, mañana a mañana, hacía la señal de la cruz sobre mi frente."*<sup>11</sup>

Determinados estrictamente así los roles masculino y femenino para la burguesía, las mujeres se desarrollaban hasta el límite de

---

<sup>11</sup> *Del tapiz de mi vida, Op. cit., pp. 107-108*

la puerta de su casa, es decir, que todo aquello que estuviera relacionado con el mundo exterior (coto masculino): el conocimiento, la política, la sociedad, etc. se desechaba, en otras palabras, se negaba. Este desinterés por lo que sucedía más allá de las fronteras del hogar, se fomentaba en estrecha correspondencia con la exaltación de la abnegación y la sumisión. Las mujeres atrofiadas en su capacidad crítica, sumergidas en su inamovible microcosmos familiar, contribuían a perpetuar el orden establecido y su esquema de valores. Situación que no les incomodaba en absoluto, como se puede observar en los comentarios hechos por mujeres en 1881 dentro del periódico semanal *La mujer*, publicación dirigida por hombres y a cargo de la Escuela de artes y oficios para mujeres:

*Las leyes sociales que nos excluyen de las grandes escenas de la vida pública, nos dan la soberanía de la doméstica y privada. La familia es nuestro imperio, nosotras cuidamos de satisfacer sus ocupaciones, de mantenerla en paz y de conservar en ella el sagrado depósito de las buenas costumbres. De ahí la importancia de enseñar a las niñas todo lo que se refiere al desempeño de esas atribuciones.<sup>12</sup>*

María Enriqueta en otra muestra más del respeto que sentía por los valores recibidos en su hogar, declaró en la edad adulta:

*la mujer no debe participar en la política debe en la vida social educando a los niños - hombres del mañana - inculcar los más puros sentimientos...misión única y exclusivamente pedagógica, enseñanza de las virtudes, educación de la voluntad. El reino de la mujer el*

---

<sup>12</sup> Citado por Ramos Escandón, *Presencia y transparencia; la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1987, p. 151.

*templado ambiente del hogar ... hacendosa ordenada; el hombre no sensual pero si espiritual, caballero y juicioso.*<sup>13</sup>

Entre lo dicho por el periódico de referencia y las palabras de la escritora hay una estrecha correspondencia en la forma de concebir a la mujer.

Si comparamos a María Enriqueta con otras mujeres destacadas nacidas en el siglo XIX, como Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Virginia Woolf (1882-1941) y Alejandra Kollontay (1872-1952), llama la atención la distancia, podríamos decir insalvable, que separa a éstas de aquella, en cuanto a su visión del mundo. Mientras la mexicana se empeñó, como su obra lo demuestra, en ser portavoz de una forma de pensamiento represiva que neutralizaba cualquier asomo de concientización que atentara contra "las buenas costumbres", las otras tres mujeres se dedicaron a transmitir sus profundas reflexiones acerca de la condición de la mujer dentro de la sociedad.

Vemos, que María Enriqueta hacía declaraciones sobre la mujer y su papel como la ya citada, o se complacía en prologar, y con ello a aprobar libros como *La mujer a través de los siglos*,<sup>14</sup> escrito por un presbítero de la época, y cuya fecha de publicación

---

<sup>13</sup> V. Yakovlev, *Op. cit.*, p. 27

<sup>14</sup> José Cantú Corro, *La mujer a través de los siglos*. Estudio histórico, crítico, filosófico, sociológico y apologético sobre la redentora labor de la Iglesia para ennoblecer a la mujer. Prólogo de María Enriqueta, México, Ed. Botas, 1938.

data de 1938, es decir, bien entrada la primera mitad del siglo XX. En él, según Martha Robles, hay un capítulo dedicado a señalar cómo a través de la "prueba científica" el hombre es superior a la mujer, y de ahí la determinación de las capacidades de esta última:

*... cerebro más pequeño, constitución frágil, tendencia maternal y obediencia obligada. Una confusa igualdad en el matrimonio es recomendada por ambos autores al celebrar las funciones de la esposa cristiana: juntos en el dolor; él, fuera, en el mundo y ante los deberes económicos y sociales; ella, dentro, dedicada al servicio, alegre y silencioso, del sacrificio cotidiano; los dos respetándose a los ojos de Dios y aspirando a la santidad.<sup>15</sup>*

Ante esta visión que denigra y atenta contra la mujer en todos sentidos, María Enriqueta fue capaz de decir, probablemente con la seguridad que su condición de mujer cristiana le concedía ante tal discurso:

*Don José Cantú Corro, como un verdadero paladín, defiende en su obra a la mujer. Pide para ella respeto, apoyo, derechos, ternura santa, consideraciones sin límites. Pero, como escritor equilibrado y discreto que es, no pretende alentarla para que cambie su papel, vistiéndose el indumento masculino, sino que la quiere ver en su sitio, con su ademán, y su traje de mujer.<sup>16</sup>*

En contraste, resaltan las consideraciones de Emilia Pardo Bazán en el Congreso pedagógico de 1892 en España. Aquí la escritora española hace una airada acusación sobre las deficiencias y condicionamiento de la educación para la mujeres:

---

<sup>15</sup> M. Robles, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>16</sup> Citado por M. Robles, *Op. cit.*, p. 110

Este pesimismo horrendo y sombrío que encierra a la mitad del género humano en el círculo de hierro de la inmovilidad. La educación femenina atraviesa aún el período estacionario: tiene que cruzar el revolucionario, si ha de entrar en el de la pacífica, sana y fecunda evolución. No puede, en rigor, la educación actual de la mujer llamarse educación, sino doma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad la sumisión...Es la educación de la mujer preventiva y represiva hasta la ignominia...

... Aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia que en su día podía constituir o no ... que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura, y que por consecuencia... está investida del mismo derecho a la educación del hombre, entendiéndose la palabra educación en el sentido más amplio de cuantos puedan atribuirsele.<sup>17</sup>

O la caracterización que hace la escritora rusa Alejandra Kolontay de la mujer, en su libro *La mujer nueva y la moral sexual*, publicado en 1918:

El tipo de mujer nueva varía, como es natural, de un país a otro ... El tipo esencial de la mujer del próximo pasado era "la esposa", la mujer sólo resonancia, instrumento, complemento del marido. La mujer del nuevo tipo "célibe" está bien lejos de ser una resonancia del marido; ha cesado de ser un simple reflejo del hombre. La mujer "célibe" posee su propio mundo interior, vive entregada a los intereses humanos generosos; es independiente exterior e interiormente.<sup>18</sup>

Por su parte, en la década de los veinte Virginia Woolf, detractora del victorianismo, nos ofrece con obras como *Un cuarto*

---

<sup>17</sup> Emilia Pardo Bazán, "La educación del hombre y de la mujer. Su relación y diferencias.", en *Antología del feminismo*. Introducción y comentarios de Amalia Martín Gamero, Madrid, Alianza, 1975, p. 148. Subrayado mío.

<sup>18</sup> Alejandra Kolontay, *La mujer nueva y la moral sexual*, México, Juan Pablos, 1986, p. 16. Subrayado mío.

propio, un retrato agudo y veraz de la mujer, a propósito de aquella dedicada o interesada en escribir:

En general se cree que las mujeres son muy tranquilas; ... pero sienten lo mismo que los hombres; necesitan ejercicio para sus facultades y campo para sus esfuerzos ... sufren de reglas demasiado rígidas, del estancamiento absoluto, precisamente como sufrirían los hombres; y es una estrechez de criterio en su prójimo más privilegiado el decir que ellas deben limitarse a hacer tortas y tejer medias, a tocar el piano y bordar carteras. Es insensato condenarlas ... si buscan hacer más o aprender más que lo prescrito por e l hábito.<sup>19</sup>

Diálogo entre mujeres que escriben, pero con visiones del mundo antagónicas. En tanto que María Enriqueta reproduce el discurso oficial, las otras lo cuestionan y lo de(s)construyen, elaborando sus enunciados desde su condición de mujeres. Lo que aprueba y enaltece María Enriqueta, lo cuestionan y condenan en sus discursos Emilia Pardo Bazán, Alejandra Kolontay y Virginia Woolf. Como mujer de clase acomodada y dedicada a la literatura, es decir, con acceso a la cultura, es interesante observar como María Enriqueta hizo oídos sordos a las reflexiones de sus contemporáneas, mujeres y escritoras. Ya que si bien es cierto que pertenecían a otras latitudes y culturas (lo que pudo significar un desfase inicial en términos de conocimiento y experiencia, entre la primera y las otras tres), también es cierto que la autora mexicana a lo largo de su vida nunca cambió su forma de pensar. Jamás vió la marginación que sufría la mujer dentro de la sociedad; por el contrario, sus obras fueron la plataforma desde la que se

---

<sup>19</sup> Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, México, Colofón, 1986, p. 63.

encargó de mantener con vida la ideología que fomentaba su sometimiento y sumisión. Probablemente desde su lugar de escritora privilegiada nunca se detuvo a pensar en las mujeres de su alrededor y su condición social.

En suma, María Enriqueta fue una activa y consistente "apóstol cristiana" cuya misión en la vida no fue despertar conciencias, a través de sus cuentos y novelas, sino la de despojar a la mujer de su capacidad crítica negándole, como ella sostenía, participar en la política, y cuya intervención en la sociedad se debía limitar a educar desde su "reino" (el hogar ordenado y limpio) a los niños "hombres del mañana", dentro de la más estricta moral cristiana, es decir, "la enseñanza de las virtudes" y "la educación de la voluntad". En otras palabras, María Enriqueta, la mujer, en consonancia con la descripción que de este sexo ("cerebro más pequeño") hace el Presbítero del libro que ella prologó, consideraba a las de su mismo sexo "reinas" cuyo trono era el inmaculado hogar, y sus obligaciones atender al marido y educar a los niños, esto último para perpetuar la sagrada familia, núcleo de la sociedad.

*...Tras el confin lejano,  
tomo la aguja en la mano,  
y una tras otra puntada  
queda la tela cerrada...  
Después, el lino devano.*

*Y al terminar la faena,  
abro la vieja alacena,  
y en ella guardo el cestillo  
con la aguja y el ovillo.  
Después, preparo la cena.*

Tiempo es de saborear  
el cotidiano manjar

que aderezo en los tizones  
con harina, requesones  
y miel de colmenar.

(Soledad de Rumores de mi huerto)

## 2.2 ¿Romántica o modernista? María Enriqueta y la crítica

Hasta ahora nos dedicamos a la obra en prosa de María Enriqueta, la cual nos ha permitido un acercamiento importante y claro a su visión del mundo, a través de cuyos ojos interpretó la realidad y la convirtió en ficción. Queda por analizar su poesía, misma que se dedicó a escribir a partir de 1894, fecha de su primer poema publicado, hasta la muerte de su hermano Leopoldo ocurrida en 1923, un año después de que sale al público el poemario *Rincones románticos*. La autora publica sus primeros versos a los 22 años:

Copié aquellos versos, los titulé con la palabra *Hastío*, los firmé con el seudónimo de Iván Moszkowski, y después de introducirlos en un sobre y de escribir en éste... Para la sección literaria en *El Universal*, ...deposité en el correo lo escrito."<sup>20</sup>

Los poemas tuvieron buen recibimiento, lo que la motivó a seguir cultivando el género: ...- *Hoy se publica Hastío... Domingo 22 de julio de 1894... Desde ese día, querido lector, la fortuna protege mis versos, y estos encuentran entrada libre donde llaman*"<sup>21</sup> Efectivamente, a partir de aquí firma su obra con su

<sup>20</sup> Del tapiz de mi vida, Op. cit., p. 236.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 228-29.

nombre y publica en la **Revista Azul**, que se encargaba de difundir la obra de los modernistas. No obstante el privilegio recibido de poder escribir para esta revista, y con ello el de obtener reconocimiento, María Enriqueta lo desdeñó de alguna manera y prefirió mantenerse fuera del grupo y de su influencia, abocándose a la búsqueda de un estilo propio:

#### Autocuestionario

*Yo no desdeño la risa ni menos aún reniego de ella; pero en tratándose de arte, me parece más noble lo que provoca las lágrimas. Y arrancarlas es el triunfo que más me halaga en asuntos literarios.*

- *¿Debe el poeta cantar la materia vil?*
- ... el poeta no se pertenece: es un misionero llamado a predicar la belleza pura, la espiritualidad, la nobleza, la bondad ... separar la carne del espíritu y volver ya sólo con éste para difundirlo, para regarlo, como polvo de luz, sobre sus versos.*
- *¿Que es lo que más detesto?*
- *El sensualismo, la adulación, la envidia...*
- *¿Cuál es mi defecto principal?*
- *La susceptibilidad.*
- *¿Cuales son mis características?*
- *Son dos, que parecen contradecirse: la voluntad y la resignación.*
- *¿Lo que prefiero en la mujer, en la mujer buena se entiende?*
- *El tino unido a la gracia.*
- *¿Y mi primer libro de versos?*
- *Rumores de mi huerto*
- *¿he cultivado alguna vez el género festivo?*
- *Nunca. Mis primeros versos fueron amargos, como son los que escribo ahora. Quede para espíritus menos sombríos cantar a la Alegría y la Vida: yo sólo cantaré el Dolor y la Muerte.*<sup>22</sup>

En estos fragmentos María Enriqueta deja bien clara la orientación estética de su obra en verso, la autora, en efecto, no se asimila al Modernismo, corriente literaria representativa de su generación, ni tampoco a aquellas cercanas, es decir, Romanticismo

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 236-37

y Posmodernismo. Podríamos hablar entonces de una poesía personal, aunque en momentos con ecos románticos o modernistas.

El poeta mexicano López Velarde fue un lector crítico de la poesía de María Enriqueta, sobre la cual opinó:

... Me habló... con la firme llaneza de los Rumores de mi huerto. Ella no había podido sustraerse a la necesidad de hacer versos... A mis instancias para que leyese sus últimos trabajos, llamó a su doncella, la que trajo y destapó una caja que yo imaginé... de pañuelos, en las que se guardaban cuartillas de versos, agujas, hilo y dedales. Leyó... varios minutos, con una voz maltratada, vecina de las lágrimas... Yo la consideraba: la poetisa era auténtica, apartada de una dura estética, pero siempre un pájaro que canta en el camino Nada dirán algunos. Casi todo, decimos otros... Yo honro, especialmente, dos cosas en María Enriqueta: su propiedad de mujer y su verdad de artista... ¿Su verdad de artista? Es la verdad de un buen gusto ingénilo... Yo diría que su principal atributo es la naturalidad. Nada dirán algunos... Todo, diré yo, aquilatando el caso singular: una mujer sin ripios y, más aún, que continúa mujer.<sup>23</sup>

Si leemos con cuidado estos comentarios hechos por el poeta, veremos que sobresale en ellos la condición de mujer de la autora, y de ahí una serie de consideraciones "propias de su sexo". Es decir, que para López Velarde, con todo el respeto que le merecía, María Enriqueta ante todo era mujer, por lo que para ella escribir versos era, como coser, una labor más del hogar, en la que se podía permitir expresar sus sensibilidad femenina: llorar. Esto con la naturalidad de una pájaro, que canta sin tener conciencia de ello, sin método, sin <<una dura estética>>.

---

<sup>23</sup> María Enriqueta, *Rumores de mi huerto*, México, Univ. Veracruzana, Col. Rescate, Prólogo de Esther Hernández, 1988, p. 15, subrayado mío.

Pareciera pues, que María Enriqueta era admirada por López Velarde como poeta, pero dentro de los cánones culturales de la época: mujer: de buen gusto, sensible y dentro del hogar. Si desarrolló la poesía, actividad considerada fundamentalmente intelectual o masculina, lo hizo desde su naturaleza sensible, es decir, sin perder las características propias de su sexo.

Esta forma de ver a las mujeres que escribían en ese tiempo parece reforzarse con otras opiniones sobre la obra de la autora, por ejemplo, la de Mariano Silva Aceves:

*En cuanto a las cualidades intrínsecas de María Enriqueta, es bastante decir que, aplicado a ella el calificativo poetisa, pierde dicha palabra su matiz constante de condescendencia y galantería que la reblandece, para hombrearse con las más altas potencias del espíritu, sin dejar de teñirse con los matices del sentimiento y de la ternura.<sup>24</sup>*

O bien lo que nos comenta Victoriano Salado Alvarez, <<pujante crítico mexicano>>:

*...Dos cosas distinguen a María Enriqueta del resto de las mujeres: la feminidad llena de brío, pero sin fingimiento y sin malicia, y la profunda fe en el arte como medio de llenar la vida y satisfacer el afán de perfección espiritual y material. No es de esas que quisieran dislocar a la mujer y convertirla en repugnante antropoide que procede por artes de malicia. Ella sabe bien que ese pecado, como el que se comete contra el Espíritu Santo, no se perdona en este siglo in en los sucesivos, y se conserva mujer ... Poseedora d e prendas de entendimiento y de carácter que le han hecho enfrentarse con valor a la vida, nunca ha pretendido, sin embargo, ser hombre, ni ha renegado de su sexo, ni ha querido cantar en versos extravagantes y rebuscados la emancipación*

---

<sup>24</sup> *Album sentimental, Op. cit., p. 23, subrayado mío.*

de la mujer.<sup>25</sup>

Acerca de esto último la autora no dejó lugar a ninguna duda:

Según informa la Prensa diaria "algunos grupos de damas están iniciando una campaña para echar abajo la costumbre, seguida hasta hoy por las mujeres casadas, de agregar a su nombre de doncellas el apellido del esposo. Considerando ese agregado como un signo de esclavitud, trabajan para suprimirlo del todo en nombre de la liberación de la mujer."

Por esta noticia...vemos pues, que ya comienzan a estorbar a algunas damas hasta esas pocas letras que se añaden a su nombre. ¡Cuanto les estorbará el marido!...<sup>26</sup>

María Enriqueta, en consonancia con su forma de pensar, no cuestiona la postura de la mujer, sólo la juzga y la reduce a una incomodidad formal, sin involucrarse ni comprometerse tratando de comprender las implicaciones de ese tipo de búsquedas hecha por mujeres como ella. Cabría preguntarse que tipo de mujer fue ella, de esposa, pues por un lado predicaba el sometimiento y la resignación, y por el otro se dedicaba a ejercer y disfrutar su profesión de escritora. Ejercía su libertad autojustificándola (seguramente de manera inconsciente) al decir <<... el poeta no se pertenece: es un misionero llamado a predicar la belleza pura, la espiritualidad, la nobleza, la bondad ...>>. Es decir, escribir no es un acto de voluntad sino de compromiso con la humanidad.

De regreso con las críticas hechas a la poeta, <<el erudito e

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 47-48, subrayado mío.

<sup>26</sup> *Del tapiz de mi vida, Op. cit.*, p. 141.

ilustre director de Ciencia Tomista>> declaró:

*María Enriqueta no es sólo prosista de fuerza emotiva, de inagotable facultad creadora, de espíritu observador muy fino, de juicio masculino, ... es una pluma sana, inspiradora de nobles sentimientos, incapaz de moverse más que entre el perfume de la pura moral, ... envuelve una oración en cada aliento ... levanta y tonifica más certeramente que si pusiese paño de púlpito.*<sup>27</sup>

Las últimas tres críticas, considero, exponen de manera definitiva la mentalidad que existía en la época respecto a la mujer y su incursión en actividades intelectuales, terreno reservado a los hombres. Dedicarse a ello, en este caso a la literatura, podría implicar, según los críticos, una intención masculina por parte de las mujeres. No concebían que estas se inclinaran por hacer algo más allá de las labores del hogar; y si así sucedía lo deberían hacer desde su condición de mujer, no perderse, no pretender ser hombre por invadir sus terrenos. Así, si escribían lo hacían desde dos posiciones opuestas, como mujer: de la mano del sentimiento, del instinto (como pájaro), o como hombre: desde el intelecto.

En síntesis, llama la atención esta visión sexista llevada a los extremos, plena de adjetivos que apuntaban a marcar las diferencias de género; que aparentemente reconocía y elogiaba las virtudes de la mujer como escritora, pero que en el fondo no aceptaban y descalificaban. Sus comentarios procedían de una ideología moralista y de dominación, que por condescendencia

---

<sup>27</sup> *Album sentimental*, Op. cit., pp. 24-25, subrayado mío.

exaltaba a la escritora, pero a la que no traicionaba su sexo, a lo que ellos concebían como mujer. Y si acaso encontraban en la literatura escrita por mujeres rasgos propios de un ser pensante, esto era un atributo de esencia masculina imitado por la mujer.

La obra de María Enriqueta cumplió con creces con las normas establecidas por esa crítica, prueba de ello es la gran cantidad de comentarios positivos que generó a lo largo de su actividad literaria. Su discurso como lo hemos podido comprobar, en parte, en los comentarios que hizo con respecto a su actividad como escritora, es del todo congruente con el discurso oficial, con la ideología de la clase en el poder, sustentada en una opresiva religiosidad, la cual seguramente compartían, como se ha podido observar, buena parte de los críticos de sus obras.

Ahora bien, esto era lo que opinaban los críticos de su época, pero, ¿qué han dicho los críticos posteriores, cuáles son a la distancia, sus comentarios sobre la poesía de María Enriqueta que, por otro lado, con el paso del tiempo han sido cada vez más breves y esporádicos, tendiendo a desaparecer como ha sucedido con su obra, que ha caído en el olvido? En contraste con la pasión con la que fue tratada por sus contemporáneos.

Para José Emilio Pacheco, por ejemplo, la escritora mexicana <<es la única poetisa de alguna significación que hay en el

*modernismo antes de Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni ... escribe una poesía frágil, pudorosa, de sencillez coloquial*>><sup>28</sup>. Esto es lo único que merece la poesía de María Enriqueta dentro de la **Antología del modernismo** hecha por él. Poesía sencilla comentario igual. ¿Por qué la incluye dentro de esta corriente? Posiblemente por ser parte de esa generación.

En **Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX**, Emmanuel Carballo también considera a María Enriqueta dentro del modernismo, y destaca que fue la precursora de la poesía amorosa del siglo XIX en México y posiblemente de Hispanoamérica. Habla asimismo de su tendencia a una poesía dolida, triste y llena de angustia, que posteriormente seguirán otras poetas.

Frank Dauster en **Breve historia de la poesía mexicana**, ubica a María Enriqueta como poeta menor, con ciertas características modernistas y de un sentimentalismo exagerado, que fue aminorando en sus últimos libros. Por su parte, Max Henríquez Ureña la cataloga como poetisa espontánea, desigual que <<...alcanza una *sombria profundidad con procedimientos muy simples*>><sup>29</sup>.

En cambio para José Joaquín Blanco y Federico de Onís, la obra

---

<sup>28</sup> José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo*, México, UNAM, tomo II, p. 89

<sup>29</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954, p. 18

poética de María Enriqueta perteneció al romanticismo, aunque con características muy particulares. El primero, afirma que fue representante, junto con Urbina, Icaza y González Martínez, de la <<poesía del decoro, del escrúpulo, del recato, de la fina estetización de los paisajes y de los sentimientos ...todo esto con la soledad y la muerte>>.<sup>30</sup> Por su parte, Federico de Onís observa que la poeta rechaza tanto el modernismo como el posmodernismo, el exotismo, las piedras preciosas, cisnes fuentes, jardines suntuosos. Además del "intoxicante incienso de sensualidad y raros perfumes de alcoba y paisajes orientales." Por el contrario, se siente atraída por el romanticismo íntimo, de profundo lirismo y melancolía, al margen de lo apasionado, ateo y exagerado.

Como nos podemos dar cuenta, las críticas difieren en cuanto a la filiación literaria de María Enriqueta; sin embargo podríamos decir que dentro de esta oscilante clasificación, entre romanticismo y modernismo, existe un consenso en destacar como la estética de su obra en verso: el dolor, la tristeza, la melancolía, la soledad, la muerte, la resignación. Que, en definitiva, coincide con lo que a María Enriqueta le interesaba transmitir al lector a través de su poesía, tal como lo confiesa en su *Autocuestionario*.

En resumen, valdría concluir, que María Enriqueta no fue ni

---

<sup>30</sup> José J. Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún, 1981, p. 30.

romántica ni modernista, sino que se inclinó por, y desarrolló, una poesía íntima, de inquietudes personales, permeada, sobre todo, por la determinación cultural de su sexo.

... un enemigo implacable...- mi pensamiento ...se ha empeñado en quitarme la vida.

...el poeta no se pertenece: es un misionero llamado a predicar la belleza pura, la espiritualidad, la nobleza, la bondad...separar la carne del espíritu y...difundirlo para regarlo, como polvo de luz, sobre sus versos.

María Enriqueta

### 2.3 Ni romántica ni modernista, mujer solamente. La poesía de María Enriqueta

Lo contemplado hasta aquí corresponde tanto a lo dicho por la crítica sobre la obra de María Enriqueta, como a las consideraciones que la propia escritora hizo sobre su trabajo literario. Enseguida pasaremos al estudio de su obra, para establecer las características que la definen, es decir, su poética. Para ello, consideraremos sus tres obras fundamentales: **Rumores de mi huerto** (1908), **Rincones románticos** (1922) y **Album sentimental** (1926).

Con menos transparencia que su prosa, los versos de María Enriqueta también están atravesados por el eje de las convenciones sociales de su época. Puede decirse que su discurso poético está organizado, y se mueve, dentro de los márgenes del mito del eterno femenino, del <<segundo sexo>>, lo Otro que se opone al hombre. En otras palabras, la poesía de María Enriqueta, en general, nos ofrece un imaginario que reproduce la ideología esencialista que

reduce a la mujer a la representación de lo emotivo, lo sentimental, lo íntimo; en oposición a lo racional, lo exterior, "lo masculino". El universo semántico, asimismo alude, en menor grado, al lugar asignado tradicionalmente a la mujer dentro de la sociedad: el hogar. Así pues, resulta válido afirmar que la poesía de María Enriqueta nos proporciona un perfil de la mujer de principios de siglo, imagen que mantiene a lo largo de su creación literaria, es decir, al margen de los cambios históricos experimentados en la condición social de la mujer. Lo que hace aparecer a toda su obra (prosa y verso) como escrita a finales del siglo pasado, o principios del XX, no obstante que ella siguió escribiendo hasta bien entrada la segunda mitad de este siglo:

*Mientras que la primera escritora mexicana de oficio aspiraba a la universalidad mediante la creación de seres ideales, otras mujeres en el mundo luchaban contra la tradición y las "virtudes femeninas" que son todavía símbolos vejatorios y de sumisión al hombre.<sup>31</sup>*

En los versos de María Enriqueta nos encontramos, casi siempre, con un hablante poético en primera persona del singular (que puede representar la figura virtual de la poeta); que se dirige a un oyente poético que corresponde regularmente a la segunda persona del singular, al amado, y en otras a la segunda persona del plural, a la colectividad humana y social.

El amor es el principal sentimiento al que le canta el sujeto lírico, el cual vinculará de manera obsesiva, a la tristeza, al

---

<sup>31</sup> M. Robles, *Op. cit.*, p. 106.

dolor, a la muerte, a su no realización. Veamos que nos dice en

Escucha:

Alguien dijo desde el puerto,  
señalando hacia un vapor:  
-¡En viaje de bodas van,  
ebrios de dicha los dos!...  
...Yo, que soy un poco extraña,  
no envidié tal goce no.  
Aunque te asombres, escucha:  
prefiero, en viajes y amor,  
lo que nunca habrá de ser,  
o lo que ha tiempo pasó.  
(Rincones románticos)

Aquí el sujeto lírico, que puede ser una mujer o un hombre, se dirige a un tú que bien podría representar a la colectividad. Le habla acerca del amor concebido dentro de la tradición cristiana, es decir, como exclusividad del matrimonio: "¡En viaje de bodas van,". Lo que complementa los tres últimos versos, que resumen la concepción del amor, que por la distancia que le impone "lo que nunca habrá de ser, / o lo que ha tiempo pasó.", sugiere una sensación de displacer del acto amoroso. El amor es comunión gozosa, tanto espiritual como sexual, pero el yo lírico que nos habla en este poema, por el contrario, enfatiza que no hay que permitirse gozar, lo mejor es negarse a sentir, porque el amor que tiene sentido es el que ya no existe ni existirá.

Así, el amor que nos brinda la autora en sus versos está teñido de sufrimiento, de melancolía, tal como nos lo dice el sujeto lírico en *Pregunta*:

- ¿Con que se alimenta el amor?  
Y el céfiro suave que gira...  
responde ... y suspira:

- ¡Amor se alimenta con penas!...  
(Rincones de mi huerto)

Si comparamos estos dos poemas con los comentarios hechos por María Enriqueta y que aparecen en el presente capítulo, parecería que tanto *Escucha*, como *Pregunta* esbozarían la estética de su obra en verso, a partir de la cual se organizarían la mayoría de los enunciados. Es una poética que nos remite al amor-dolor, asociado frecuentemente con la muerte. Quizás María Enriqueta nos deja sentir en sus poemas, de manera no consciente, el desencanto de la relación de pareja, sujeta en ese tiempo a las obligaciones sociales y religiosas que determinaban el acto matrimonial, y en consecuencia la elección del objeto amoroso.

Fue una poeta que cantó, mínimamente, a la parte alegre del amor, a esa experiencia donde surge la revelación del objeto puro del deseo, que nos lleva al reconocimiento que insta una nueva comunidad, sin certezas, de convivencia plena y feliz. Hay sólo dos poemas en su libro *Rincones románticos* que se acercan bastante al momento descrito:

¡Cuán grande es mi pasión, y cuán estrecho  
para guardarla el fondo de mi pecho!...  
Así, mi corazón tanto ha crecido...  
Tú, que nunca mi amor has comprendido  
porque corre callado y escondido...  
Mas es tanta verdad, que sólo ansío  
vivir para adorarte, dueño mío...  
Llenas mi pensamiento  
como el valle se llena con el viento;  
sigo tu imagen bella, ...  
me absorbes y me subes  
hasta la altura donde están tus lares, ...  
¡Te amo de tal modo,  
que eres tú para mí, la vida...todo!

Sin este gran amor, ...  
 nada en mi corazón hallará un eco...  
 Esta llama de amor, siempre encendida,  
 es la que da a mi entendimiento vida;  
 por ella late y sin cesar revuela...  
 Así, pensando sólo en que te adoro,  
 paso la noche en vela...  
 Voy a ti como el agua en la pendiente,  
 como el humo va al cielo,  
 como bajan las hojas hacia el suelo...

Todo menos tú, sabe mis amores:...  
 ¡Quede mi amor sepulto  
 en un hondo silencio!... ¡Quede oculto!..  
 y tu sigue a lo largo del sendero  
 que te marque el destino,...

No lo adivinarás; y yo, entretanto,  
 a la tierra y al sol daré mi canto...  
 ¡Suba todo mi amor en amplio grito  
 que se difunda en el espacio inmenso!...  
 ¡Ascienda en nubes hacia el infinito,  
 quemado en la llanura como incienso!..  
 ( Poema de amor)

Agotadora revelación, en la que el yo poético, una mujer, se consume de pasión por su amado, en este caso, el depositario de la enunciación. Se abre con la imagen de un corazón pleno de amor, que se va filtrando en las palabras conforme va avanzando el poema hasta llegar al desbordamiento total de la emoción, momento en el que éste se cierra. Es un poema cuyo ritmo interno está dado por el sentimiento amoroso, transmitiéndonos una pasión de gran hondura y plenitud, cuya estrofa "Voy a ti como el agua en la pendiente/como el humo va al cielo/como bajan las hojas hacia el suelo, sugiere en sus imágenes un ritmo descendente-ascendente de la mujer hacia el amado, que bien podría dar un tono de erotismo a estos versos.

Un gran sentimiento, pero que sólo existe en el pensamiento del sujeto lírico, por un lado la declaración y por el otro el

reproche, al decirle al amado: "Tu que nunca mi amor has comprendido" o bien "tú lo creyeras sólo una mentira..." o "Todos, menos tú, sabe mis amores". Así, el poema es la confesión apasionada de un amor que por alguna razón no se ha concretado, nos describe ante todo el trance del enamoramiento por el que pasa el sujeto amoroso.

El poema *Junto a la lumbre* también nos hace partícipes de una gran emoción al comunicarnos en sus versos más intensos:

*Y si nomás por ti, subir me viste  
en pos de leña para hacer mi fuego;  
y si él arde por ti...¡Yo te lo ruego!  
¡ven con él a alegrar mi albergue triste!...*

*¡Mira que hermosa lumbre!...Ya no hay frío...  
¡Ven aquí a calentarte!...Hasta la flama  
que oscila inquieta en el hogar, te llama...  
¡Ella y yo te invitamos, amor mío!..*

Aquí podríamos estar presenciando la sublimación de la sensualidad a través de su recreación estética, donde se hace uso de un lenguaje simbólico ajeno, aparentemente, a la experiencia. En este sentido Jung afirma:

*<<La riqueza intuitiva y lo grávido de la significación del símbolo apela tanto al pensar como al sentir; y su peculiar calidad de imagen, al ser configurada en forma sensible, estimula tanto la percepción como la intuición ... Con el nacimiento del símbolo cesa la regresión de la libido hacia lo inconsciente>>.<sup>32</sup>*

A esto Jacobi agrega que:

*<<Los símbolos no son inventados conscientemente, sino*

---

<sup>32</sup> Citado por Jolande Jacobi, *Complejo, arquetipo y símbolo*, México, FCE, 1983, pp. 93-94.

que surgen de un modo espontáneo...son productos de la actividad psíquica inconsciente. No se trata de nada racional, ni tampoco correspondiente a la voluntad, sino de "un proceso de desarrollo psíquico que se expresa mediante símbolos">>.<sup>33</sup>

El símbolo que destaca en el poema que analizamos es el fuego, alrededor del cual se organiza la imaginería que lo alude: leña, arde, lumbre, calentarte, flama. En conjunto estas imágenes podrían conformar una metáfora de la pasión, exaltada por los signos de admiración dentro del enunciado. El fuego ha sido considerado como un símbolo arquetípico relacionado, entre otras cosas, a la libido:

*El fuego sexualizado es por excelencia el trazo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud...No estamos muy lejos de creer que el fuego es precisamente el primer objeto, el primer fenómeno ante el cual el espíritu humano ha reflexionado...porque va acompañado del deseo de amor<sup>34</sup>*

Poema luminoso, que invita a la consumación del amor anhelante del yo lírico con su amado, a quién está dirigido el enunciado. Acogedoras e incendiarias escenas en las que el hablante, figura virtual del poeta, otorga la palabra a su inconsciente: <<¡Mira que hermosa lumbre! .../ ¡Ven aquí a calentarte! .../ Hasta la flama que oscila inquieta en el hogar, te llama.../¡Ella y yo te invitamos, amor mío!...>>

En contraste con lo anterior está el poema *Visión*, donde

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>34</sup> Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Mexico, FCE, (Breviarios, 330), 1966, pp. 95-96.

aunque el yo poético hable de entregarse al ser amado, parece asomar el superyo de la amante, su censor moral, para frenar la pasión desbordada de los dos poemas anteriores; <<...- A ti me entrego;>> pero <<con mi amor te daré blanco sosiego / porque él es nido de pureza santa.>> Es decir, el sujeto lírico está ofreciendo a su amado un sentimiento despojado de erotismo, un amor espiritual, una entrega de tonos místicos:

*Están blancas mis manos...  
Puros mis labios son:...  
Blanca tienes el alma, cual la mía...  
para marchar en paz, alta la frente,...*

"De mi corazón... / llama de amor siempre encendida" y de "¡Mira que hermosa lumbre! / Ella y yo te invitamos, amor mío" pasamos a "con mi amor te daré blanco sosiego, / porque él es nido de pureza santa. / Blanca tienes el alma, cual la mía / para marchar en paz, alta la frente". Un salto de intensidad, del rojo al blanco, del amor que es carne y espíritu, al amor que es sólo espíritu.

María Enriqueta nos ofrece con estos poemas un yo lírico oscilante, que bien puede cantar al amor como fuente de vida con versos como "¡Te amo de tal modo, que eres tú para mí, la vida ...todo!" o bien al amor de blancura cadavérica como lo sugiere *Visión* con su propio nombre. Nos encontramos con los extremos: amor-pasión, amor-inmaculado. *Visión* que se complementa con la ideología contenida en los comentarios hechos por la poeta en su libro **Fantasia y Realidad**:

*Besos que no son para Dios, o en los que Dios no puede ir...*

con gran franqueza te hablo:  
 esos  
 besos  
 son nada más para el diablo.<sup>35</sup>

Consideración tajante sobre la expresión amorosa: lo permitido es lo cercano a Dios, como equivalente de pureza, lo otro, es pecado. La poeta cantó más al amor frustrado, a su dolor, como lo dice en *Escucha, Pregunta y Penas*, que al amor alegre, que compromete cuerpo y espíritu; para ella éste, por alguna oscura razón, era cosa del diablo.

En otras palabras, por un lado, el yo social de María Enriqueta condenaba toda conducta que atentara contra la moral que le habían inculcado, a la que según parece le fue fiel hasta su muerte, ante su insensibilidad para asimilar los cambios registrados en el mundo exterior, y sobre todo de la mujer. Y por el otro, su inconsciente la presionaba, emergiendo para expresar sus íntimos deseos, aunque elaborados, regularmente, con un sentido trágico. Es pues una artista dividida entre un deber ser y un ser, pero que, en definitiva, se inclinó por un deber ser, al menos en el plano consciente, social.

Es claro que el contenido manifiesto de los poemas analizados gira en torno al amor desdichado. ¿Pero que hay detrás de ellos, en el contenido latente de la obra, ante la rigidez moral de la que siempre hizo gala en su discurso María Enriqueta, como mujer y

---

<sup>35</sup> *Del tapiz de mi vida, Op. cit., p. 84.*

escritora? La represión que tal rigidez le habrá generado, y que tuvo que llevar a cuestras y en silencio, es posible que le haya facilitado una poética que apuntaba al dolor: amar es angustiarse, callar, llorar, ¡morir!. ¿Por qué? Quizá porque el acento de los poemas está puesto, no en el amor en sí, sino en el amor que por alguna razón está prohibido. Este podría ser el caso de muchos de los poemas de la escritora, en los que se percibe un yo lírico que podría estarnos comunicando sus sentimientos sobre un amor imposible, no correspondido, ¿por qué imposible?, ¿por qué no correspondido?, muy probablemente por las convenciones sociales.

Así pues, cabría pensar que la poética de la mayor parte de la obra en verso de María Enriqueta podría abrevarse en el amor prohibido, no había miedo a sentir, sino a sentir lo no permitido, lo censurado; lo que a su vez le provocaba un sentimiento de muerte, la negación del principio del placer:

#### *Tragedia breve*

que me he encontrado a la Muerte...  
 -¡Hacia dónde irá?...-le dije  
 con gran espanto, saliendo  
 a la mitad de la calle...  
 Y me respondió: ...  
 Por tu amigo Juan yo temo...  
 -¡Piedad para Juan clamé  
 como una loca extendiendo  
 los brazos hacia su casa!-  
 ¡Oh, Muerte, escucha mi ruego!  
 ¡Devuélvete!...;A Juan no toques!...  
 ¡Ven en cambio por mi cuerpo!...  
 -Sabe que Juan tiene amores  
 con la hermana de Silverio:  
 ¿porqué llamas a la Muerte  
 con ese loco deseo?  
 Y yo, presa de la angustia,

grité al escuchar aquello:  
 -¿Me olvida Juan? ¿Me traiciona?...  
 ¡Pues por eso!...¡Pues por eso!...  
 (de **Album sentimental**)

Mujer apasionada que en un arrebato prefiere su muerte ante la probable muerte y supuesto olvido y traición del amante. Mujer enamorada de alguien que ama a otra. El sujeto lírico de este poema ¿será el mismo que le comunica, quizás a ese mismo amigo, el peso de su sentimiento?:

*Mi cruz*

*En procesiones fantásticas  
 caminan aquí los hombres,  
 llevando todos a cuestas  
 las cruces de sus dolores.*

*Amigo mira la mía:  
 es enorme...  
 Alzala y mide su peso...*

*¿Te asusta? ...  
 ¿Sí?...Pues oye*

*y oye bien: al preguntarle,  
 noche a noche:  
 -Dime, cruz, ¿cómo te llamas?-,  
 ella pronuncia tu nombre.  
 (de **Rincones románticos**)*

¿Porqué tan "enorme.../su peso"?, amigo y preocupación realmente importantes en la vida de quién nos habla en el poema. En varios poemas aparece Juan, pero sólo en *Temor*, se habla de él como un amigo. En los restantes, por el énfasis puesto en los versos, junto con el uso de una imaginería que alude a hondas emociones del yo poético, podríamos estar presenciando un amor de pareja, que por otra parte no prospera, amor intenso, pero imposible, que se nos

recrea estéticamente con imágenes relativas a la muerte. Es factible que el sujeto Juan no sea el mismo de esos poemas, ni el de *Tragedia breve de Album sentimental*, sin embargo, cabría considerar la posibilidad de un juego consciente /inconsciente de la autora al estar escribiendo los versos, un encuentro entre el yo creador y el yo social. Veamos que nos dicen los poemas.

*Adivinaste corazón*

*Ya se que Juan no me quiere...  
No es sorpresa...lo esperaba;  
muchas veces me lo dijo  
mi corazón de gitana....  
Por boca de Juan lo sé,  
ya lo dijo: "no me ama"  
(de Rincones románticos)*

Aquí la mujer enamorada, que dirige el enunciado a sus amigas, está enterada, por el propio Juan, de su desamor hacia ella. Aunque por <<ya lo dijo: "no me ama">>, parece que esto último se refiriera a una tercera persona, hay ambigüedad y cierta confusión en este verso con respecto al poema en su totalidad.

El siguiente poema es *Rosas de abril*, aquí el sujeto de la enunciación, una mujer, dialoga con un hombre llamado Juan, del que esta enamorada. La visita por última vez, <<llegóse Juan a mi puerta/ y las manos extendió>> y ella le expresa la imposibilidad de seguirse amando, <<-se acabaron ya las rosas / murmuré con débil voz>>. Fue un encuentro fuera de tiempo <<Tarde llegué!.../ Si muy tarde ...-dije yo->> que el acepta <<con suave resignación /Se acabaron las rosas/ -dijo muy quedo, y...partió>>. En la última estrofa ella confiesa su tristeza:

...¡No supo Juan esa tarde  
que en vez de una linda flor,  
se llevaba entre las manos  
un maltrecho corazón!...  
(de Rincones románticos)

Los dos siguientes poemas *Juan Ventura* y *Misterio* parecen la continuación de esta serie de poemas sobre Juan y el amor por él. Juan acaba de morir y la amada expresa toda su angustia frente al suceso:

...lleva un muerto en el carro,  
y el muerto es Juan Ventura.  
¡Hay que correr! -me digo....  
Corro veloz...  
Aprovecho el instante,  
y alcanzo carro y mula.  
- ¡Atrás! -les grito-. ¡Atrás!...  
¡O dadme sepultura  
al igual con el muerto!...  
Nadie mi voz escucha...

Voz desesperada de alguien que quiere compartir la muerte con su amado. Decimos amado por la intensidad del deseo, aunque en el poema el sujeto de la enunciación, que viene a ser el oyente poético también: <<¡Hay que correr! -me digo.../Nadie mi voz escucha>>, nunca nos comunica quién es Juan. ¿Acto consciente de la figura virtual del poeta?

Una cosa es la fantasía y otra la realidad; así, por muy vehemente que sea el deseo, no es suficiente para que éste se cumpla y el poema concluye con una escena plena de dramatismo:

Entonces bestia y carro,  
al lanzarse en la ruta,  
arrójanme por tierra  
y mi cuerpo magullan...

Por eso en el entierro  
de Juan Ventura,

mis pasos no llegaron  
 hasta su tumba.  
 (de Rincones románticos)

Terminamos con *Misterio*, poema que parece cerrar el círculo de esta apasionada, triste y, como su nombre lo dice, misteriosa historia de amor. Que tanto el título como el contenido, principalmente la estrofa final, refuerzan y dan cuerpo, sensación que corre a lo largo de los poemas analizados. ¿Amor "prohibido"?, ¿amor no correspondido?, el silencio es la respuesta:

Se fue del mundo  
 con su secreto...  
 ...Dicen que, a veces,  
 vuelven los muertos...  
 Yo, noche a noche,  
 a Juan espero, ...  
 para decirle  
 tan sólo esto:  
 "¡Di si me amabas  
 o no!...Prefiero  
 a vagas dudas,  
 un golpe cierto..."  
 ...Mas se de fijo  
 ...que si le veo  
 Y -como símbolo  
 de gran secreto  
 que no se viola-  
 llevando puestos,  
 sobre los labios,  
 sus finos dedos.

(de *Album sentimental*, subrayado mío)

Final elocuente, no hay dudas sobre el amor, por el contrario hay certezas, y por eso hay que ocultarlas, <<el amor es la instauración de una nueva comunidad, una nueva convivencia feliz...es una experiencia de autenticidad, de transparencia, de

verdad...una proliferación de signos>><sup>36</sup>, sin embargo no todos pueden expresarlo; este es el amor contenido, reprimido del yo lírico de los poemas y también de Juan; y por ello el tono angustioso, incierto y con olor a muerte de sus versos.

Así pues, conforme se avanza en la lectura, se va materializando, a manera de hipótesis, la razón de ese amor melancólico que nos entrega María Enriqueta en sus poemas, <<gran secreto / que no se viola>> que <<-¡... se alimenta con penas!->> porque <<... nunca habrá de ser>>. Sus versos son el lenguaje cifrado del adulterio, el fantasma que puebla en ellos:

*Amor y muerte, amor mortal...El amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental...la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento...la mitad de las desgracias humanas se resumen en la palabra adulterio...pasión sombría que exige un reconocimiento enmascarado.*<sup>37</sup>

Este es el amor que nos comunica la autora, el deseo reprimido que asoma en sus versos y toma la palabra. Así, lo prohibido irrumpe y entra en escena con obvias características trágicas. Ahora, cabe preguntarse ¿por qué María Enriqueta permitió que sus hablantes líricos expresaran de manera tan desgarradora un sentimiento que produce felicidad a quien lo experimenta?

---

<sup>36</sup> Francesco Alberoni, *Enamoramiento y amor*, México, Gedisa, 1989, pp. 33, 39, 43.

<sup>37</sup> Denis de Rougemont, *El amor en Occidente*, Barcelona, Kairos, 1986, pp. 16, 18, 22.

Si recordamos, María Enriqueta fue una mujer que se desenvolvió dentro de los límites de una moral burguesa. Se casó, seguramente, sin haber tenido la posibilidad de participar en la elección de quién fue su marido. Su matrimonio se realizó bajo la preceptiva cristiana, misma con la que fue congruente, al menos discursivamente, tal como lo podemos comprobar, por ejemplo, en *Fantasia y realidad* o *Del tapiz de mi vida*, libros donde habla ella de sus experiencias y de lo que piensa.

Adentrándonos un poco en la religión cristiana, vemos que el matrimonio entre una mujer y un hombre es la representación de la unión entre Jesucristo y la Iglesia, y de ahí:

1° *La pareja cristiana, en cuanto tal, tiene un deber misionero (cf. Ef 5, 29; 1 Cor 7, 3-5.33 ss.).*

2° *El matrimonio está dirigido por el amor que no es erótico, sino que es una de las formas del amor al prójimo (cf. Ef 5, 25-33).*

3° *El matrimonio es estrictamente monogámico, porque Jesucristo no tuvo ni puede tener más que una sola Iglesia (Gen 2).*

4° *El matrimonio es indisoluble lo mismo que la unión entre el Señor y la Iglesia: <<Que el hombre no separe lo que Dios unió>> (Mt 19, 6) repudiar al cónyuge y volver a casarse...es un adulterio (1 Cor 7, 10). Mateo autoriza repudiar a la mujer por causa de inmoralidad (5, 32).*

5° *La pareja constituye una jerarquía...Jesús, jefe (=cabeza) con su cuerpo que es la Iglesia. El hombre es la cabeza de la mujer...el que le da su razón de ser; la mujer es el cuerpo (Ef 5, 28) o la gloria (1 Cor 11, 7) del hombre... la que lo expresa, lo manifiesta y lo*

revela (como la Iglesia expresa a Cristo).

6° El matrimonio es santo. En el N.T. ...el cuerpo es comprendido como portador o templo del Espíritu Santo, y por consiguiente, toda licencia sexual como profanación y blasfemia (1 Cor 6, 19). Además los adulterios como provienen del corazón (Mt 15, 19) comienzan en el mismo momento en que se lanza...una mirada de deseo (Mt 5, 27 ss).<sup>38</sup>

Por ello, para quien se acoge a tales principios, la relación de pareja se sujeta a una disciplina inquebrantable que condena todo aquello que se salga de su influencia. Se presenta entonces el conflicto entre Agape y Eros. El primero representa la comida fraternal de carácter religioso celebrada entre los primeros cristianos para estrechar su unión. Dentro del Nuevo Testamento agapán significa amor de caridad y su fuente son los Mandamientos sobre el amor a Dios y al prójimo. De esta manera el amor dentro del cristianismo es despojado de toda intención erótica. <<Tal es el centro de todo el cristianismo y el hogar del amor cristiano que la Escritura llama ágape>>.<sup>39</sup> Eros, por su parte, es el Dios griego que glorifica la apetencia sexual, el deseo ligado al sentimiento, es el amor pasión, el amor pagano que <<Alado como es, puede dar alas y liberar una fuerza insospechada; arrebatada y transporta a otro mundo>><sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Jean Jaques von Allmen, *Vocabulario bíblico*, Madrid Marova, 1968, pp. 194, 195.

<sup>39</sup> D. de Rougemont, *Op. cit.*, p. 68.

<sup>40</sup> Paul Poupard, *Diccionario de la religiones*, Barcelona, Herder, 1987, p. 544.

Observamos entonces que:

*El amor-pasión apareció en Occidente como una de las repercusiones del cristianismo...exalta el amor fuera del matrimonio, pues el matrimonio significa sólo la unión de dos cuerpos, mientras que el <<Amor>> que es el Eros supremo, es el impulso del alma hacia la unión luminosa<sup>41</sup>*

Por esta razón es a Eros a quién tristemente le ha correspondido despertar nuestras pulsiones de muerte. Es la <<Experiencia amorosa ... incomparable poder de elevación moral y espiritual>><sup>42</sup> que hay que castigar, es lo prohibido, el pecado.

Así, la experiencia de vida se transforma en experiencia de muerte por el peso definitivo de la religión:

*Es, a fin de cuentas, en la actitud religiosa de los occidentales y en la institución más típica de su moral, el matrimonio, donde será posible...localizar con bastante precisión ese desplazamiento de acento del que depende todo.<sup>43</sup>*

Eros en lucha con Tánatos donde triunfa este último; la comunión de dos seres por cuya pasión inconfesable sólo podrá trascender en el momento mismo de la muerte.

#### *Amargo consuelo*

*Tomo la pluma, llorando,  
Y escribo al que fue su dueño:  
"En esta desesperanza,  
en que todo ya está negro,*

---

<sup>41</sup> D. de Rougemont, *Op. cit.*, pp. 77-78

<sup>42</sup> P. Poupard, *Op. cit.*, p. 545.

<sup>43</sup> D. de Rougemont, *Op. cit.* p. 322.

en que nos han separado  
 abismos hondos y eternos,  
 en que tu silla y la mía  
 solas están junto al fuego  
 porque mi vida y la tuya  
 sobre el mundo no se unieron;  
 en esta pena infinita,  
 sólo me queda un consuelo:  
 Que pronto quizás, o tarde  
 - como lo disponga el tiempo -,  
 han de unirse nuestros nombres  
 en la lista de los muertos..."

(de **Album sentimental**)

Amantes que nada mas pudieron contemplarse pero no unirse, de lo cual se encargará la Muerte. Nos encontramos frente a un amor que no se concretó en vida, la pareja y su pasión se quedaron esperando "...tu silla y la mía.../...junto al fuego", "...un consuelo" unirse cuando ya estén muertos. El imperativo de la muerte surge de la culpabilidad que se elabora como mecanismo de defensa frente a la moral del sujeto, que amenaza con desintegrarse. La búsqueda de la distensión, del retorno al estado inicial, se puede orientar a través de distintos objetivos.

El sujeto puede apelar a sus propios sentimientos como un acto de voluntad, tal es el caso del yo lírico de ¡Vano afán! que inútilmente dialoga con su corazón, el oyente del enunciado:

...dije a mi corazón: "¡Olvida, olvida,  
 que libre de este amor ya quiero verte!"  
 Y entonces, ¡ay!, mi corazón me dijo:  
 "Vano será tu afán, ...  
 no pretendas luchar, serás vencida,  
 yo te domino a ti, yo soy el fuerte;  
 si quieres olvidar...!dame la muerte!"

(de **Rumores de mi huerto**)

El olvido sólo viene con la muerte, la razón se paraliza y la oscura pasión arrastra a la destrucción a quien la sufre. Otra forma de ahuyentar la fatalidad del amor desgraciado, es deseando, inconscientemente, la desaparición de quien nos apasiona. En los poemas que hemos analizado, a Juan le tocó esta suerte: su amada, o "amiga" canta en los versos a su muerte. La cual, según el poema *Temor*, él ya presentía:

...cuando Juan, mi amigo,  
 buscando el atajo,  
 pasó entre las cruces  
 de ese camposanto,...  
 y en voz alta dijo  
 "¡Ah, del camposanto!...  
 No está aquí la Muerte  
 viviendo debajo  
 aquí, por encima  
 anda caminando....  
 Temo que me entierren  
 allá en aquel campo"...  
 ...Y ese cruel temor  
 no le vino en vano,  
 que mi pobre amigo  
 allí está enterrado.  
 (de *Rincones románticos*)

Para que el dolor abandone a la amante, necesita que el objeto de su amor deje de ser tal; y la muerte es un buen remedio ante la incapacidad de poner límites a las emociones. Una tercera salida del inefable amor es: "juntos para siempre", ya sea por orden natural o violentando el instante: hay que compartir la experiencia.

En el primer caso, retomemos como ejemplo *Amargo consuelo*, en donde el yo lírico termina diciendo:

porque mi vida y la tuya  
 sobre el mundo no se unieron;  
 en esta pena infinita,

sólo me queda un consuelo:  
 Que pronto quizás, o tarde  
 - como lo disponga el tiempo -,  
 han de unirse nuestros nombres  
 en la lista de los muertos..."  
 (de **Album sentimental**)

Por su parte, en el poema *Flor de agua*, el sujeto lírico cuya confesión e invitación, al amante, es un grito angustioso y desesperado, accede, por su pasión ciega, al ámbito del inconsciente, el sueño, para hacerse justicia por mano propia:

Son nuestros dos corazones...  
 Por juntarse aquí en la tierra,  
 luchan en profundas ansias;  
 mas siempre el destino fiero  
 sin compasión los aparta...  
 ...Presiento que ya muy pronto  
 se juntarán nuestras almas:  
 soñé anoche que en el río  
 nuestros dos cuerpos flotaban.  
 (de **Rumores de mi huerto**)

Otra vez sólo la muerte es capaz de unir a dos seres que se aman, en vida es imposible, "el destino fiero.../...los aparta". El destino, un imponderable que decide sobre la vida de los individuos. ¿La unión de los amantes dependerá del destino, o es un acto de voluntad? Atrás del destino, o fatalidad como otros le nombran, se esconde la culpa. Es más fácil depositar en los otros, en este caso un intangible, la responsabilidad de nuestros actos, que en nosotros mismos. Con ello buscamos, junto con la muerte, la liberación de la falta, la purga del pecado. Hay que desdeñar la felicidad para acceder a la salvación, a la elevación del espíritu, en otras palabras, es la sublimación, la ascesis de los amantes.

Podemos decir, entonces, que la poética de la obra de María Enriqueta se nutre, sustancialmente, del amor-pasión del que hemos venido hablando, del amor eternamente desdichado que va a parar al terreno yermo de la muerte para ser expiado. Es, en suma, la

negación del principio del placer. Las abundantes imágenes que encontramos en la obra de la escritora configuran sin duda el símbolo de la Muerte, muerte a la que se hacen acreedores aquellos seres que se atreven a amar, aunque sea en el pensamiento, más allá de los límites del matrimonio.

Si pudiéramos hablar del mito personal de la autora, del fantasma que moviliza su creatividad, este correspondería precisamente al amor-pasión; la Muerte que recorre sin descanso la poesía de María Enriqueta es la metáfora del adulterio. Dentro del discurso, el efecto de sorpresa que vehicula la metáfora, al margen de su intención estética, nos remite a la diferenciación significativa como <<...la sustitución metafórica...la aparición de lo que la conciencia reprime y que la pulsión exhibe repentinamente. La metáfora designa y al mismo tiempo enmascara al deseo...>>.<sup>44</sup> Es decir, es el lenguaje del inconsciente cuya cadena significativa corre paralela a la cadena latente.

A manera de conclusión, citaré de entre la gran cantidad de versos de la autora, otros que se sumen a los ya considerados, y que consolidan la idea del amor condenado que habita la obra de María Enriqueta (de cerrada moral cristiana), convirtiéndola, seguramente sin proponérselo, en una de sus exponentes.

...en la autopsia le hallaron un gusano  
dentro del corazón...  
Al oírlo, pensando en la tortura  
que tengo con tu amor,...  
- No es extraño...Quizá, amigos míos,  
de ese mal muera yo...-  
( Rima cruel de Rincones románticos)

...En el otoño gris nos conocimos...

---

<sup>44</sup> Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Argentina, Hachette, 1977, pp. 74, 75.

...¿Será por eso nuestro amor tan triste?...  
 ...Quizá por eso nuestros pobres ojos  
 se empañan a menudo con el llanto...  
 siempre que tu y yo estamos frente a frente,  
 son de hielo tus manos y las mías...  
 ocultamos la llama embriagadora  
 que Amor en nuestras almas ha encendido  
 ¡Oh, mi bien!...  
 no nos diremos, no, que nos amamos.  
 (En el otoño gris, de **Album sentimental**)

...No todos los amores  
 tienen, como la mar, dulces rumores:  
 hay amores que viven ignorados,  
 hay amores callados...

Y allá...tu corazón, viudo y sombrío,  
 que llora eternamente por el mío, ...  
 (Lejos, de **Rumores de mi huerto**)

... El mismo fuego calienta  
 nuestras manos ateridas  
 y el espejo nos desposa  
 en su profunda pupila.  
 ¡Que juntos los dos estamos!  
 ¡Y que lejos alma mía!

Suena el reloj de bronce  
 la hora de la partida  
 y laten sus campanadas  
 en nuestra sien, como heridas...  
 "Adiós", dices, y te digo  
 "adiós"...Y esa despedida...  
 suena como una elegía...  
 ¡Que juntos los dos estamos!...  
 -¡Adiós!  
 - ¡Adiós, alma mía!...  
 (Tristi amori, de **Rumores de mi huerto**)

... De tu estancia y la mía en el sosiego  
 la vida pasará,  
 Yo, meditando aquí junto al fuego:  
 tu, meditando allá...

Y cuando llegue el esperado instante  
 de que la Muerte al fin  
 nos junte en una fosa...muy distante  
 me enterrarán de ti...  
 (Quietud, de **Rincones románticos**)

La pasión de los amantes, no obstante el fuego que los rodea por "...la llama embriagadora/que Amor en" sus "almas ha encendido", siempre que están "...frente a frente, son de hielo" sus "manos"...¿Será la conciencia de los encuentros fortuitos? "Suena el reloj de bronce/la hora de la partida/y laten sus campanadas en" su "sien, como heridas..." y por ello el lamento: "¡Que juntos los dos estamos! / ¡Y que lejos alma mía!" Se consumen en su amor, pero éste no es posible, un obstáculo lo impide: "¡Oh, mi bien!... / no nos diremos, no, que nos amamos." "...¿Será por eso nuestro amor tan triste?..." Cada uno continuará con su vida cotidiana, aunque con el peso de su amor callado, irrealizable; hasta que la muerte por fin los pueda unir para siempre; sin embargo, ella bien sabe y le confiesa: "muy distante me enterrarán de ti". Amor que corrompe, "...hallaron un gusano dentro del corazón..." amor que mata, y de ahí que ella nos anuncie " Quizá, amigos míos, de ese mal muera yo...-"

Atraídos por la muerte alejada de la vida que los <sup>empuja,</sup> presas voluptuosas de fuerzas contradictorias pero <sup>que los</sup> precipitan al mismo vértigo, los amantes no podrán <sup>reunirse mas</sup> que en el instante que les priva para siempre <sup>de toda esperanza</sup> humana, de todo amor posible, en el seno <sup>del obstáculo absoluto</sup> y de una suprema exaltación que se <sup>destruye</sup> en su satisfacción.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> D. de Rougemont, Op. cit., p. 55

### III. EL PLACER DE LA PALABRA O LA PALABRA DEL PLACER, LA POESÍA DE JUANA DE IBARBOUROU

*De la mujer que nos dejó estos versos  
Como una luz prendida en la ventana.*

*Vamos a ella las mujeres nuevas,  
Nuevas mujeres siempre irán a ella,  
Y sus palabras aunque tengan siglos,  
Resonarán sobre la ardiente tierra.  
Juana de Ibarbourou*

*El mundo no se atreve a amar, ser puro,  
y ser como en el mito azul y cálido.  
No sé quién fue el que inventó la máscara,  
la irreparable voz de la mentira,  
y en el hueco sin fondo de las almas,  
la hervidura del odio y de la ira,  
siendo tan claro y opulento el rico  
patrimonio celeste de la vida.  
Juana de Ibarbourou*

*... carpe diem, quam minimum credula postero*  
Horacio, Oda 11

La poeta que se analizará a continuación es Juana de Ibarbourou, la cual representa para los fines de la presente tesis, la etapa feminista a la que alude Elaine Showalter y que expongo en el capítulo 1. Aunque no fue una participante activa del feminismo,

los versos de Ibarbourou emanan una poética rebeldía de claras resonancias intelectuales, como ya tendremos ocasión de comprobar en el análisis de sus poemas.

Poeta uruguaya que nace en 1895, 23 años después de María Enriqueta. Al igual que esta última, Juana de Ibarbourou gozó de gran prestigio dentro del quehacer literario, aunque, como ya veremos, su fama se circunscribió más al ámbito de América Latina, debido, muy posiblemente, a que la mayor parte de su vida la pasó en su natal Uruguay. A diferencia de María Enriqueta, que por el contrario, como ya sabemos, vivió casi siempre en el extranjero.

En el momento en que la poeta mexicana contaba ya con un reconocimiento sólido por parte de sus lectores y de la crítica, irrumpe en América una voz plena de rebeldía y sensualidad que cantará sin ambages al placer del amor, lo que le valdrá, junto con Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, un lugar incuestionable y permanente dentro de la poesía hispanoamericana. Algunos críticos han visto en estas cuatro poetas una respuesta profunda y directa, al rebuscamiento y exotismo de la poesía modernista.

Con su poesía Juana de Ibarbourou marca una ruptura en el discurso poético sustentado por su antecesora María Enriqueta. Mientras una nos comunica la experiencia del amor reprimido, frustrado, en una palabra, imposible, de la otra brota, a través de

sus versos, el esplendor sensual y emotivo de la unión amorosa, donde la naturaleza viene a ser el cómplice más fiel, convirtiéndose en expresión de vida la fusión amantes-naturaleza.

Así, observamos el amor desgraciado, el no amor, el que roza invariablemente con la muerte por su incapacidad de manifestarse; frente al amor que se presenta como el estado naciente de dos cuya fuerza revolucionaria se rebela, aquí y ahora, como la expresión más auténtica de la esencia humana.

María Enriqueta y su poética de la sumisión, Juana de Ibarbourou y la estética de la rebeldía. El temor al pecado ante el goce por derecho propio.

### **3.1 Una mirada retrospectiva**

Juana de Ibarbourou nace casi al finalizar el siglo XIX, en un lugar llamado Melo, departamento de Cerro Largo en la frontera entre Uruguay y Brasil. Sus padres fueron doña Valentina Morales y don Vicente Fernández. Pertenecía, muy posiblemente, a una clase acomodada dedicada a la agricultura; vivió rodeada de la naturaleza, lo que dejó una profunda huella en su formación, tal como lo podemos comprobar en gran parte de su obra, donde se percibe la presencia de los sentidos en su forma natural y auténtica.

La infancia de Juana transcurrió en una estancia nombrada Los Paraísos, junto al río Tacuarí, al pueblo de pequeña plaza y calles cortas, y al inmenso campo pleno de árboles, frutos, flores, animales; compañeros, todos, entrañables e inseparables con los que Juana caminará en su vida poética y que nos invitará a compartir con ella. Según la crítica, la niñez alegre y plena de la autora está plasmada en su obra infantil **Chico Carlo**, libro de cuentos, que para algunos tiene referencias autobiográficas: <<Fui una niña feliz, yo creo que todos los niños son felices>>. En contraste, veamos que decía María Enriqueta sobre el mismo tema:

*-¡Oh, los niños! ¡Que felices son!...  
Yo, cuando oigo estas palabras, callo; y ya en silencio,  
a solas conmigo misma, hundo el anzuelo del recuerdo en  
lo más profundo de mi pasado y comienzo a sacar del  
fondo... ¡Qué?*

*¡Sonrisas? ¡Dulzuras? ¡Alegrías? Sí, algo de esto; pero  
más aún, tristezas, amarguras, lágrimas, dolor...*

*Yo diría, por mí, que el sufrimiento del niño -debido  
quizás a su desarme para toda lucha- es tal, que sólo  
porque el término de cada vida en este mundo está marcado  
de antemano sin admitir variaciones, el niño no cae  
moribundo a veces, herido cruelmente por el dolor.<sup>1</sup>*

Por lo que hace a la juventud de Juana, sus biógrafos registran que ésta también fue feliz e intensa. Cuando cumple 19 años se casa con Lucas Ibarbourou, capitán de quien toma el nombre con el que firmará su obra. Desde este momento, por la actividad militar de su marido, Juana vivirá en distintas provincias de

---

<sup>1</sup> María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p. 211

Uruguay, lugares donde seguirá gozando de paisajes naturales de gran belleza. Para 1918 el matrimonio se irá a radicar a la capital, Montevideo, lugar donde nace su primer y único hijo. Al año siguiente aparece su primer libro de poemas **Lenguas de diamante** (1919), obra que marcará, como después lo analizaremos, un nuevo rumbo en la poesía hispanoamericana escrita por mujeres, lo que le valdrá el reconocimiento y respeto de la comunidad literaria latinoamericana. A partir de aquí la fama no abandona a Juana de Ibarbourou y en 1929 se habla de ella como la mejor poeta de América, nombrándosele por ello *Juana de América*.

La vida de Juana de Ibarbourou transcurre entonces entre una profusa actividad literaria, compromisos oficiales y su familia y amistades. En 1942 muere su esposo y ocho años después su madre. Tales eventos quebrantaron la salud física y emocional de la poeta, pero no así su creatividad. Juana siguió escribiendo intensamente hasta avanzada edad. Dora Isella, su inseparable amiga y secretaria, nos comenta que su **Elegía** fue escrita por la autora en una noche cuando contaba ya con 66 años. A partir de aquí la actividad tanto artística como social de Juana fue disminuyendo progresivamente hasta quedar en el silencio y soledad casi absolutas; su hijo vive lejos de ella y muchos de sus amigos ya han desaparecido. En 1979 Juana de Ibarbourou muere en Montevideo a los 84 años, llena de recuerdos felices y añorando su paraíso perdido, fuente de su inspiración.

Aquí la tierra ni siquiera es tierra;  
 No tiene azul, ni libertad, ni aurora.  
 Se han vuelto acero hasta las golondrinas,  
 Y de hierro y estaño son las hojas.

No veo ya la barba del verano,  
 Ni el caballo de vidrio del invierno.  
 ¡Un balcón a una calle toda tráfico,  
 Y un sol lejano, sin pasión, ascético...  
 Elegía por una casa

### 3.2 ... Nadie debe estar triste ni acobardarse mientras haya libros en las librerías...

Fiel a este deseo, Juana dedicó su vida al oficio de escribir, ofreciendo a los lectores obras de profunda sensibilidad que transitaron de la sensualidad a la reflexión, conforme avanzaba el tiempo, y los años le brindaban una renovada visión de la vida. Así pues, su producción literaria fue abundante y abarcó la prosa y el verso; en ambas formas fue objeto de admiración, aunque su poesía fue la que mayor huella dejó en el gusto del público, y la que la llevó a las más elevadas alturas. Considerada dentro del grupo de poetas del Posmodernismo, el lugar que ocupó en él fue muy destacado. Escribió un total de nueve poemarios, aunque fueron los tres primeros los que mejor acogida tuvieron.

Cuando Juana y su marido llegan a Montevideo, la joven poeta lleva su cuaderno de poesías al periódico *La razón*, uno de los más importantes del país. En poco tiempo publicaron sus poemas *La hora*,

*Las lenguas de diamante, Melancolía, Rebelde, Las cuatro alas de abeja*, etc. Ante tan buena recepción, al año siguiente, 1919, la editorial Buenos Aires decide publicar *Lenguas de diamante*, sobre el cual se dice en el prólogo:

...este primer libro de Juana de Ibarbourou constituye un acontecimiento en la literatura americana. Es una nota nueva, personal, interesantísima. Es la obra de ese ser tan escaso, sobre todo entre nosotros -y tan necesario y admirable en todas partes- que se llama un poeta.<sup>2</sup>

*Lenguas de diamante* conmocionó a sus lectores y sobre todo a la crítica. Es el año de 1919 y Juana, con tan sólo 24 años, nos ofrece un libro de absoluto lirismo a partir del cual entregará a sus lectores su propuesta estética. El profundo giro que representó el poemario dentro de la poesía escrita hasta ese momento por mujeres, y acaso también por hombres, en Hispanoamérica, fue definitivo para alcanzar la notoriedad sin tiempo de que gozó la autora.

*Lenguas de diamante* consta de sesenta y cinco poemas, divididos en *Luz interior, Anforas negras* y *La clara cisterna*. Entre los ellos se encuentran *El dulce milagro, Implacable, Rebelde, El fuerte lazo, y La hora*, que son los que mayor permanencia han tenido en el gusto del público, y que le abrieron las puertas de su tan sonado éxito. Versos que son confesiones

---

<sup>2</sup> Juana de Ibarbourou, *Lenguas de diamante*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1919.

transparentes como la piedra preciosa que elige para titular su obra. Para la edición de 1963 Juana escribe:

*Dedico este libro a mi compañero, ya que la mayor parte de estas poesías, que datan de la dulce época de nuestro noviazgo, son y serán siempre actuales, porque es perdurable el sentimiento que las ha inspirado, y una perenne ilusión hace que en el esposo vea siempre al amante.*<sup>3</sup>

A Miguel de Unamuno la autora le envió cuatro ejemplares de éste su primer libro, uno para él y los otros para los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez, poetas que despertaban en ella la mayor admiración. En esta oportunidad Unamuno le respondió en una carta <<me ha sorprendido gratisísimamente la castísima desnudez espiritual de las poesías de usted, tan frescas y tan ardorosas a la vez>>.

El crítico Emilio Suárez opinó en ese tiempo:

*Juana de Ibarbourou es la primera poetisa de Hispanoamérica, porque ninguna de las mujeres que hoy escriben en estas tierras tienen una sensibilidad tan fina y vibrante como la suya...de expresión y forma que prima todo el alborotado e irreflexivo reflejo de lo instintivo, de lo personal.*<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> J. de Ibarbourou, *Lenguas de diamante*, Buenos Aires, Lozada, 1963, p. 1.

<sup>4</sup> Ester Feliciano, *Juana de Ibarbourou, oficio de poesía*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, p. 30

Alberto Zum Felde dice sobre Juana de Ibarbourou en su libro *Crítica de la literatura uruguaya*: <<Toda su poesía está hecha de amor a la tierra y de sensualidad delicada. Ama y disfruta como una criatura inocente y salvaje -de todas las cosas naturales.>><sup>5</sup>

Los comentarios críticos son halagadores, y se percibe en ellos una mayor apertura y una actitud más permisiva. Sin embargo, no rebasan el concepto que se tenía de la mujer en esa época. La mujer poeta, seguía siendo, ante todo, mujer. Como ya lo he mencionado en este trabajo, en las primeras décadas del siglo XX se tenía la fuerte convicción de que la mujer sólo era apta para realizar "actividades propias de su sexo", (es decir, lo que no tenía que ver con el intelecto) y si en algún momento rebasaba dichos límites, sería como expresión exclusiva de su condición de género. Así, si escribe poesía, escribirá con una <<...castísima desnudez espiritual...>>, <<...reflejo de lo instintivo...>>, es decir, de su <<...sensualidad delicada...>> como <<...criatura inocente>> que es.

Con ello podemos observar que en el caso de Ibarbourou la crítica no es sustancialmente distinta a la hecha a María Enriqueta. Si bien es cierto que no se observan comentarios como los vertidos sobre la obra de ésta última: <<...de fuerza emotiva...de juicio masculino>> para <<hombrearse con las más altas

---

<sup>5</sup> Alberto Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, M. García, 1921, p. 51

*potencias del espíritu*>>, sustentados en la idea de que escribir, como acto intelectual que era, correspondía tan sólo al género masculino. También es cierto que se continúa resaltando el aspecto emotivo como distintivo de la poesía escrita por mujeres.

No obstante, lo que hay que destacar y no perder de vista, es la consideración de la sensualidad dentro de esta escritura. Juana en *Lenguas de diamante* habla de su cuerpo como algo que le pertenece y le brinda un placer ilimitado. Este es un elemento que con Delmira Agustini (aunque de tono angustioso) empieza a resaltar en la poesía y a ser tomado en cuenta por la crítica. Ahora ya no sólo el hombre habla de su sexualidad sino también la mujer, y lo hace sin hipocresía.

La sólida entrada de la poeta dentro de la literatura motivó la publicación de sus poemas en distintos periódicos. La revista argentina *Caras y caretas*, espacio dedicado regularmente a escritores reconocidos, le dedicó un número. Cabe señalar que la mayoría de los comentarios que se hacían de ella en los periódicos se acompañaban con su fotografía, imagen de una mujer de gran belleza que impresionó para siempre a sus admiradores. Por ejemplo, el crítico Juan Balseiro dijo después de hacerle una visita a la poeta: <<*A paso menudo baja la mujer que parece modelo y síntesis de la delicadeza femenina*>>, o Alejandro Rivera que destacó <<*Su rostro ovalado transparenta una exquisita dulzura*>>. Nuevamente adjetivos que no ofenden y exaltan la "fragilidad" del

género femenino, y como complemento su fotografía para dar fe de ello.

Al año siguiente de la aparición de **Lenguas de diamante** se publica **El cántaro fresco** (1920), prosa poética también muy bien recibida por el público y la crítica. Son once estampas, instantes, que atisban por lo cotidiano de la vida. Sobre el libro, Roberto Brenes, crítico de la época, dijo:

*Este cántaro ... está labrado con la sustancia de la memoria. De él se rezuma el agua fresca de los recuerdos. Toda la imaginación de ésta mujer es de una intensa sensualidad exacerbada por la nostalgia.<sup>6</sup>*

Los pasajes que recorren el libro muestran a una mujer que expresa una abierta sensualidad, pero que también se interesa por transmitirnos experiencias de otro orden, como por ejemplo el hecho de ser madre. Todo ello en un tono de admiración y gozo.

El poemario **Raíz salvaje** (1922) es el tercer libro que publica la autora; han transcurrido cinco años desde **Lenguas de diamante** y con mayor vehemencia Juana se rebela:

*¡Si estoy harta de esta vida civilizada;  
¡Si tengo ansias sin nombre de ser libre y feliz!*

---

<sup>6</sup> E. Feliciano, *Op. cit.*, p. 22

Son cuarenta y siete poemas donde las cosas que continúan inquietando a la poeta son expresadas a través de un yo poético más demandante que el de los otros dos poemarios.

Cabe considerar aquí uno los poemas de este libro para comparar de nueva cuenta a Ibarbourou con María Enriqueta:

*Yo le tengo horror a la muerte.  
Mas a veces cuando pienso  
Que bajo de la tierra he de volverme  
Abono de raíces*

.....  
*Me digo: - cuerpo mío,  
Tu eres inmortal.  
Y con fruición me toco*  
.....

*Y extasiada murmuro:  
- cuerpo mío, ¡estás hecho  
de sustancia inmortal;  
(Carne inmortal de Raíz salvaje)*

María Enriqueta por el contrario manifiesta:

.....  
*¿algo quedará de mí  
después de que parta yo?  
- Nada -me diréis-, ninguna  
impresión...*

*Y es verdad, que en los fantasmas  
nadie vió,  
ni la forma ni el color...  
(De la paleta de Rincones románticos)*

En tanto que el sujeto lírico del primer poema deja sentir una profunda reflexión acerca del ser humano y su muerte, en el segundo

el hablante simplifica al máximo la cuestión, al no decir prácticamente nada y evocando una imagen un poco infantil, como es el fantasma. Como se puede observar, este es un ejemplo más que hace evidente la distancia existente entre las dos poetas en cuanto a los conceptos vertidos por su yo artístico, y que seguramente también regían su yo social.

Las tres obras poéticas comentadas hasta aquí son consideradas como las de mayor arraigo y alcance en el público. Se afirma que la fama y permanencia de Juana en el ámbito literario fue gracias a la publicación de tan admirados libros.

Después de los tres poemarios, Juana escribe una especie de diario que se publicará con fines didácticos. El libro que llamará **Ejemplario**, narra a los niños de su país noticias sobre como transcurre la vida para los niños de un lugar llamado "El Paraíso", el mismo nombre de la casa donde pasó ella su infancia, y que por ello se le atribuyen rasgos autobiográficos. El texto también comprende cuentos, poemas, canciones, lecciones de biología, historia y urbanidad. **Ejemplario** cuenta con los elementos que caracterizan la mayoría de la obra ibarbouriana, vivacidad, alegría, amor por la naturaleza.

Al igual que **Rosas de la infancia** de María Enriqueta, **Ejemplario** fue adoptado, en 1928, como libro de texto para escuelas públicas, por una institución educativa oficial, en este caso el

Consejo Nacional de Enseñanza de Uruguay. Sin embargo, a diferencia del de la autora mexicana, el de Juana no tuvo el éxito esperado.

**Páginas de literatura contemporánea** es otro libro con intenciones pedagógicas y literarias, donde se aprecia la riqueza cultural de la autora. En este caso hace una biografía breve y la compilación de ensayos, cuentos cortos y poemas de destacados escritores hispanoamericanos y europeos.

*...me siento feliz de que los niños uruguayos puedan conocer, aunque sea de una manera fragmentaria, la contribución magnífica de nuestros contemporáneos a la gran obra de la literatura universal.<sup>7</sup>*

Como **Ejemplario**, **Páginas de la literatura contemporánea** es declarada en el mismo año texto oficial para la enseñanza pública, por considerarse ilustrativa, amena y accesible a la mayoría de los niños.

Las obras escritas hasta ahora por Juana de Ibarbourou le valieron el nombre de *Juana de América*. Fue en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo donde representantes de las repúblicas americanas, grandes escritores y demás público mostraron su profunda admiración y respeto por una joven escritora de 34 años.

---

<sup>7</sup> E. Feliciano, *Op. cit.* p. 17

Para este acontecimiento Alfonso Reyes manifestó:

*...Una cosa leve y terrible -una mujer- se ha adueñado de la palabra...una manecita delicada impone armonía en el gran desastre...Juana donde se dice Poesía y Juana donde se dice Mujer, Juana en las fiestas de la razón y en el luto de los corazones. ¡Oh invasión! ¡Oh Evangelio! ¿Y eres tú, di, aquella pequeña gracia escondida y saliste a hacer temblar a todos?...¡Con cuanta justicia la aclamamos nuestra Juana de América!*<sup>8</sup>

Bellas y consideradas palabras, pero que parecen no esconder la subestimación y desconocimiento hacia la mujer. Así, se podría pensar que para Reyes a la "cosa leve y terrible" (¿o frágil y neurótica?), "pequeña gracia" se le hace justicia por "hacer temblar a todos". Se admira pero no se olvida que es mujer.

Juana retorna a la poesía y publica en 1930 *La rosa de los vientos*. De tono más grave que los anteriores, da cuenta, para los críticos, de cambios que se están gestando en la poeta respecto a su visión de la vida. La obra recibe en 1931 la Orden Universal de Mérito Humano de Ginebra; y al año siguiente la Ibarbourou es distinguida como miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

*La rosa de los vientos* es la obra que marca el tránsito de la poesía de Juana entre su juventud y su madurez. Del derroche de placer que en cada verso asomaba en sus primeros libros, pasa a una poesía que arriba a niveles más conceptuales, de mayor reflexión y

---

<sup>8</sup> Alfonso Reyes, *De viva voz, 1920-1947*, México, Stylo, 1949, pp. 138-39

seriedad. Parecería como un "ajuste de cuentas" con la vida. En su imaginería también es notorio el cambio: si antes caminaba por un voluptuoso paisaje terrestre ahora se hace acompañar de elementos marinos. En *La rosa de los vientos* se percibe en Juana la búsqueda de un nuevo rumbo. Al respecto Alfonso Reyes nos dice en *Ancorajes*:

*Juana también de propósito "rompió el timón y la hélice de su navío" ...para entregarse...a la verdad agresora, arremetidora que usa los sentidos sin dejarse ya engañar por ninguno.*

*De manera, Juana, que sola en tu barca ebria y despeinada en el viento, eres, terriblemente pura, un testimonio fehaciente de la catástrofe: la catástrofe que el Dios desata sobre las cosas, cada vez que se acerca a ellas.*<sup>9</sup>

Para 1934 aparece un libro dedicado a la Virgen del Perpetuo Socorro, *Loores de Nuestra Señora*, prosa lírica de profunda religiosidad en el que la autora confiesa:

*Yo no tengo, aparte de mi fe viva y quemante, nada más que estas páginas fervorosas para ofrecércelas a la dulcísima y divina amparadora que me ha concedido la serenidad y la inteligencia, la nueva sonrisa y la nueva esperanza.*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Alfonso Reyes, *Ancorajes*, México, Tezontle, 1951, p. 12.

<sup>10</sup> Juana de Ibarbourou, *Loores de Nuestra Señora*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 484.

Son treinta y nueve loores (alabanzas) unidos por una palpable espiritualidad humana que nos habla de una Juana en plena transformación y muy distante a la de *Las lenguas de diamante*. En esta línea de reflexión religiosa entrega a su público, en el mismo año, *Estampas de la Biblia*. Prosa lírica también, donde desfilan figuras bíblicas a través de las cuales nos transmite la autora sus inquietudes sobre el ser humano y su conducta. De formación católica, la poeta fue una asidua lectora de la Biblia, sembrando en ella semillas que darán frutos en su obra en prosa, como las descritas, y también en verso.

En la introducción a *Estampas de la Biblia*, Juana deja muy clara su posición al respecto:

*La Biblia es siempre para mí el enorme poema histórico y divino, en el que todas las noches necesito leer un rato antes de dormirme, para que se enriquezca de belleza y poesía mi mundo de fantasmas. Esotérico, primitivo, maravilloso, sólo una vez se me entregó en la claridad sorprendente de un desfile de figuras corporizadas y vividas. Fue un prodigio. Este pequeño libro mío, pues, pertenece al milagro."*

Diez años han de pasar para que volvamos a encontrar a tan importante escritora; en 1944 sale a la venta su libro de literatura infantil *Chico - Carlo*, diecisiete estampas de gran sencillez y amenidad, pobladas de hadas, duendes, personajes de cuentos, folklore y los compañeros cotidianos del mundo infantil.

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 522.

Obra con intenciones autobiográficas que evoca recuerdos de infancia, y cuya fuerza, para algunos, ya se intuía entre las líneas de **Ejemplario y Páginas de literatura contemporánea**. El personaje de Susana, omnipresente y central, viene a ser el espejo por donde se asoman la Juana niña y la Juana adulta con todo su cúmulo de recuerdos y reflexiones.

*Chico-Carlo es un trasunto de la vida humana en las primeras formas del camino; ha salido de mí en forma y espíritu, con la melancolía de las evocaciones, sin literatura, simples y veraces, con la fuerza de lo que se ha sentido y vivido a la par de todo el mundo.*<sup>12</sup>

Su amor y constante interés por los niños motivaba a Juana de Ibarbourou a seguir escribiendo para ellos; después del éxito de **Chico - Carlo** escribe en 1945 cinco piezas de teatro infantil que publica con el título **Los sueños de Natacha**. Dramas breves con referencias de los cuentos de Perrault, donde recrea en parte el folklore de nuestro Continente y lo combina con personajes contemporáneos, para enviar su mensaje a los niños, uniendo así la fantasía con la reflexión.

Si abundamos en la obra infantil de la autora, no hay que olvidar **Las canciones de Natacha**, dedicadas a la niña de Pedro Henríquez Ureña. Ni tampoco los siete libretos de radio-teatro, que bajo el nombre de **Puck** narran viejos cuentos populares

---

<sup>12</sup> Juana de Ibarbourou, *Chico-Carlo*, Buenos Aires, Losada, 1950 p. 18.

actualizados, donde reyes, princesas, hadas, caballeros, etc. entusiasman a los niños con sus historias.

Mientras Juana continuaba con su actividad literaria, el reconocimiento seguía caminando junto a ella. Así, el gobierno de su país adquiere en 1945 los derechos de su obra difundida hasta ese momento por los distintos medios escritos. Al siguiente año recibe la *Cruz del Comendador* del Gran Premio Humanitario de Bélgica. Para 1947 es distinguida como miembro de número de la Academia de Letras Uruguayas.

*Tengo la buena sangre de mi madre, y ella me formó a su semejanza, simple y directa como era ella misma. Nunca tuve propensión a embriagarme por la buena suerte, abroquelada por la inmensa verdadera coraza del amor familiar y la fe religiosa.<sup>13</sup>*

A los 55 años la gran escritora nos entrega un nuevo poemario, *Perdida*, título tomado de una novela del escritor italiano D'Annunzio *Il fuoco*. Es un libro que nos muestra una mujer que mira a su pasado, que recapitula y madura.

*Perdida era el nombre que D'Annunzio le daba a Eleonora Duse y a mí me gustó mucho en aquel momento sus secreta desolación, su renunciamento, su invalidez. Se ajustaba maravillosamente a mi estado de espíritu en esta época.<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 24.

El comentario no deja dudas sobre la identificación que Juana sintió con el personaje de D'Annunzio. Para ese tiempo su tranquilidad y bienestar se habían fracturado, <<Mi casa, que fue feliz, ha perdido su resplandor>>. Los seres más importantes en su vida la habían abandonado: su esposo y su madre ya habían muerto, y su hijo se encontraba lejos de ella. La profunda tristeza que esto le provocó, fue la fuente donde se abrevó su inspiración para escribir *Perdida*, cuarenta y seis poemas que destacan por su acento predominantemente elegíaco.

*Esta ardua creatura  
Que ahora soy, ¡como fue flor y gacela,  
.....  
Velada está la risa  
Y el vestido cerrado en la garganta.  
El pecho sin anhelos no levanta  
El suspiro elevado de la llama.  
(Pax)*

*Ya son mis ojos grandes cementerios  
.....  
Ahora asisto con inmóvil párpado  
Al continuado juego de la muerte.  
(Ahora)*

Estos versos son un ejemplo del ánimo que invade la obra. Poemas de una infinita tristeza que traslucen una conciencia clara de lo efímero de la vida.

Así pues, no obstante el dolor experimentado, su creatividad se mantenía inalterable y los homenajes también. Durante este periodo escribe sin descanso y publica *Mensajes del escriba* en

1952, **Azor** en 1953, obra de gran complejidad y belleza, que consta de dos partes, *Divino amor* con cincuenta y cinco poemas, que en su mayoría se identifican por ser un canto al triunfo del Azor, ave de cetrería que se caracteriza por cazar, acosando sin matar a su presa; y *Amor divino* poemas de intención religiosa y dirigidos a Dios, la Virgen del Perpetuo Socorro, la Virgen de Guadalupe, etc. En este año la Asociación Americana de Mujeres la distingue como la Mujer de las Américas, hecho festejado por la Universidad de Montevideo con la presencia de Juana de Ibarbourou y personalidades del medio.

Después de la publicación de **Azor**, en 1954, Juana de Ibarbourou es recibida en una sesión de la UNESCO en Uruguay como la representante de la poesía de su país y de América. Para tal ocasión presenta su **Autobiografía lírica** como el legado de más de treinta años de actividad poética. Al siguiente año publica **Romances del destino** (1955), al que se le otorga el Premio Bellas Artes - Cultura Hispánica. Es una obra con veintitres poemas, divididos en *Romances del destino* y *Coplas y otros romances*.

El tiempo avanza y Juana sigue su labor. Ahora nos entrega ocho cuentos que publica con el título de **Destino**, elemento que atraviesa y une los cuentos. Obra de reflexión sobre el hombre y su existencia. En 1956 aparece el poemario **Oro y tormenta**, obra con setenta sonetos que según sus editores <<quedará para siempre en la historia de la poesía hispanoamericana>>.

Diez años más tarde la editorial Losada saca a la venta un libro más de poemas de Juana de Ibarbourou, intitulado **La pasajera**, que abunda en temas relacionados, seguramente, con las inquietudes existenciales de la poeta, es decir, la muerte, la soledad, el tiempo, todo en un tono que oscila entre lo religioso y lo melancólico. De hecho, el título podría sugerirnos lo transitorio de la vida: todos vamos de paso pues no se permite permanecer en ella. El libro contiene además una parte en prosa poética, *Diario de una isleña*, donde se respira una fuerte ansiedad y dolor, propios, quizá, de la experiencia de la vejez:

.....  
 ...Ahora ya sé que mi isla nunca tendrá un puerto con veleros o siquiera una balsa dispuesta a afrontar libremente las tempestades del mar.

(V)

.....  
 Aleja de mi a los guerreros, los luchadores, las enfermeras, los soldados y el ejército de afiladores de hachas. Cierra tu anillo verde y profundo en torno de mi isla, innumerable mar.

(XII)

Es la certeza de la vitalidad perdida, que se escapa cada día que envejecemos, es el miedo a sufrir y de ahí la imperiosa búsqueda de la tranquilidad.

El ciclo vital de la autora está por concluir y con el su ciclo poético. Podría afirmarse que la estética de la obra de la Ibarbourou evolucionó de acuerdo con las distintas etapas de su vida, es decir, a *grosso modo*, que *Lenguas de diamante*, *La rosa de*

los vientos y *La pasajera* corresponderían a su juventud, madurez y vejez respectivamente. Congruentes con lo anterior, consideremos como el testamento poético de Juana de Ibarbourou, *Elegía*, obra que se escribe en 1961; a los cinco años obtiene en Palma de Mallorca el Premio Juan Alcocer, y se adquieren los derechos para su publicación en 1968.

ADIOS ALMENDRA, ADIOS ESPEJO ADIOS  
 amanecer de aljabas y cristales;  
 adiós absorta luna de los sueños,  
 penacho azul de los cañaverales  
 compañía de alondras, rubio río,  
 uva, laurel, esencias musicales.  
 .....

Ha llegado la hora del recuento,  
 triste mujer del canto,  
 del canto de cigarra sobre el júbilo  
 del jardín con las rosas del encanto,  
 mientras iba creciendo, lento, en torno,  
 el espinoso ramo del acanto.  
 Elegía

### 3.3 Adiós al Modernismo. Juana de Ibarbourou y su época

Al margen de los límites cronológicos estrictos, el punto de partida de la actividad creadora de Juana de Ibarbourou coincide con la despedida del Modernismo del escenario poético hispanoamericano. Así, nos encontramos con Enrique González Martínez, quién en 1910 hace una invitación abierta a dejar atrás las imágenes exóticas y preciosistas surgidas de la retórica modernista:

*Tuércese el cuello al cisne de engañoso plumaje  
que da su nota blanca al azul de la fuente;  
él pasea su gracia nomás, pero no siente  
el alma de la cosas ni la voz del paisaje...*

Es la primera década del siglo y Latinoamérica presencia la irrupción de inquietudes artísticas que desean trascender la desgastada estética exquisita que tantas satisfacciones había brindado al Modernismo. Era la búsqueda de lo real, de lo propio, de lo cotidiano, a nivel individual y de contexto, cuya expresión se haría a través de un lenguaje directo, auténtico y, por qué no, coloquial. Todo esto a cambio de los paisajes culturales y del rebuscamiento verbal, de precisión casi matemática, que ostentaban los modernistas en su poesía. Al respecto, Fernando Alegria declara:

*La verdad es que el Modernismo es esencialmente un movimiento escapista ... Mientras Ruben y su equipoeletista vuelan de flor en flor y hacen bailar a sus salomés y sus judiths en velos transparentes para refocilo de sátiros y minotauros barbudos, otras cosas de índole muy diversa ocurren en Latinoamérica...La*

tragicomedia de una escuela literaria como el Modernismo es que, mientras se arreposa con los signos más obvios de una cultura clásica y acepta arrobada su rol de subproducto de lujo en una sociedad de capitalismo subdesarrollado...se conmociona la estructura entera de una sociedad que no puede ya parchar sus contradicciones. Los modernistas pasan por el lado de afuera de esta realidad social...constituyen una fándula o murga de caballeros achispados, enflorados y conservados en naftalina. Por eso se hizo tanta mofa de ellos en España de fin de siglo cuando la generación del 98 empujaba el amoblado viejo de la burguesía española con el ánimo de aventarlo por la ventana.<sup>15</sup>

Hay otros críticos que piensan de una manera menos radical cuando se refieren al fin del Modernismo. Luis Sainz de Medrano dice en su *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)* que, en efecto, este movimiento se agota, aunque sólo parcialmente; para el autor, el Posmodernismo no rompe con el Modernismo sino que rescata <<esos rasgos humanos>> que contiene y los enfatiza. Por su parte, Florit y Jimenez en su libro *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*, afirman que si bien la estética del Modernismo rebasó en un momento dado los límites de su autenticidad, hizo más evidente el abuso que se hacía en nombre de ella. <<No iba la protesta dirigida contra el cisne primero y legítimo de Darío...sino contra su supervivencia servil y adocenada en manos de poetas de infima categoría.>><sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Fernando Alegria, "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica", *Revista Interamericana*, vol. XII, núm. 1, 1982, pp. 27-28

<sup>16</sup> Eugenio Florit y A. Jimenez, *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*, NJ, Prentice-Hall, 1968, p. 9.

Renovación, continuidad o protesta, el Posmodernismo surge como una necesidad inaplazable por encontrar nuevas alternativas estéticas. Es un movimiento que por su tono podría considerarse, en parte, como el puente entre el Modernismo y el Vanguardismo. Ya que, si bien es cierto que representó un cambio dentro de la poesía, no contó con la intensidad conceptual y formal que marcó la ruptura entre el Modernismo y las vanguardias. Se afirma, incluso, que por sus características el Posmodernismo pudo convivir pacíficamente con las vanguardias durante un largo tiempo.

En suma, el Posmodernismo se presenta como una corriente que brindará nuevas posibilidades a la poesía hispanoamericana. Sus representantes se propondrán borrar todo abuso estético, en beneficio de una sencillez expresiva que permita a la poesía ganar en hondura y distancia. Su voluntad artística se orientará hacia el uso de la palabra de ecos íntimos, confesionales, que comprendan tanto al ser humano como a su contexto. La realidad cotidiana por la fantasía exaltada.

Poetisas, dijeron.  
 Serán tibias  
 y falsas  
 y pequeñas.  
 Aunque seres livianos,  
 no tomarán altura porque son imperfectas.  
 Pero si alguna toca en la palabra,  
 como el burro en la flauta,  
 postulemos que es mucho hombre esa mujer  
 y no  
 que es mucha mujer un ser humano.  
 Y pensemos después como callarla.  
 Marilyn Bobes Triste oficio

### 3.3.1 Voces que se escuchan. El Posmodernismo y la poesía escrita por mujeres

Es dentro de este ambiente de búsqueda donde se abre un espacio para la expresión poética de la mujer. Silencios que se rompen y caen en el campo fértil de la confesión. Obligada a callar y a ser marginada, su voz estalla plena de vida y su poesía toma los cauces de la sensualidad y la reflexión. Hay que comunicar y, a través de la palabra, exigir el lugar que les pertenece por propio derecho.

El giro que se estaba gestando en ese momento en la poesía de Hispanoamérica era el justo para que ese rico mundo interior de la mujer, nutrido de vivencias e inquietudes, fuera compartido con la sociedad, la cual la había condenado y reprimido por su condición de género.

Las poetas del Posmodernismo se pueden identificar porque su canto trae consigo la rebeldía. Son mujeres que se suben al escenario poético para manifestarse y dialogar con otras mujeres, y también con los hombres.

En términos formales, a las poetas dentro del Posmodernismo se les apartó (segregó) del resto de los representantes (hombres) para concentrarlas bajo el nombre de poesía femenina. Título que, o pretende decirnos todo, o bien puede ser por completo prescindible. Así, para algunos críticos, la obra de las mujeres era tan sólo un apéndice de esta nueva corriente poética. Por ejemplo, Sainz de Medrano se concreta a decir en su libro que ya hemos mencionado <<importante componente...que...aportó un especial vuelo lírico...>>. Y qué decir de Florit y Jimenez; baste recordar parte de sus comentarios contenidos en la cita que aparece en el primer capítulo de esta tesis: <<Lo más digno de ser destacado en ellas es su fuerte sinceridad...Existe también mucha infrapoesía escrita por plumas femeninas sensibleras ...>>

Sin embargo, para otros la participación de las mujeres representó un movimiento con fuerza propia. Aquí cabrían como respuesta las palabras de Hellén Ferro relativas al tema: <<Se las admite..., pero a regañadientes...Y se las hace pagar caro el expresar lo que de verdad sienten.>><sup>17</sup> Como complemento, y para no

---

<sup>17</sup> Hellen Ferro, *Antología comentada de la poesía hispanoamericana*, NY, Las Americas Publishing Company, 1965, p. 289.

dejar dudas sobre la trascendencia de las mujeres dentro del Posmodernismo, le cedemos la palabra a Fernando Alegria:

*... Una liberación sexual emprendida en una sociedad donde la mujer no tenía personalidad jurídica de ninguna clase, constituye, por supuesto, mucho más que un movimiento literario. Estas escritoras sufrieron la alienación a que se condena en nuestros países a quienes desafían el autoritarismo, la jerarquía el machismo y el conformismo impuestos con sentido de clase... La contribución de estas mujeres enriquece no solamente la poesía femenina sino que trae elementos de renovación a toda la poesía latinoamericana contemporánea: su lenguaje directo apasionado, su exploración del subconsciente, ... su concepción de la metáfora como incitación a la acción, son aportes originales suyos.*<sup>18</sup>

Hasta ahora hemos estado hablando de las poetas del Posmodernismo, pero no hemos mencionado a ninguna de ellas. La lista no es muy larga, y dentro de ella Delmira Agustini (considerada también modernista), Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, nacidas entre 1887 y 1895, son las escritoras más destacadas y cuya presencia marcó el ya mencionado cambio en la poesía de Hispanoamérica.

Es la rebeldía de la mujer hecha poesía. Todas con una elevada sensibilidad y conciencia se lanzan sin reservas a expresar sus más íntimas inquietudes. Delmira, cuyo canto nos hace pensar en la amante de resonancias dionisiacas; Juana de Ibarbourou, amante perfecta y perfecta esposa; Alfonsina Storni, mujer que vive su

---

<sup>18</sup> Fernando Alegria, *Op. cit.*, pp. 31, 34.

libertad, pero con frustración e indignación por el dominio del hombre y la sociedad, y Gabriela Mistral, la sublimación del erotismo por la imagen matriarcal.

Son cuatro mujeres que comparten una visión del mundo que se percibirá con transparencia en cada uno de sus poemas. No obstante que la actividad literaria de ellas se desarrolló en un contexto mundial de cambios importantes, (por ejemplo los movimientos feministas), su necesidad de emancipación, su militancia; más que política se desplazará dentro de los márgenes de lo artístico. Los temas que más les preocupan, en general, son el amor, el erotismo, la maternidad, el dolor, la vejez y la muerte. En este sentido, hay quien se ha permitido afirmar que la poesía femenina es tal porque los temas sobre los que habla aluden sólo a lo femenino, o como algunos dirían a "cosas de mujeres". Sin embargo, a excepción de la maternidad, (entendida ésta como el acto de procrear), los demás son aspectos que afectan por igual a hombres y mujeres, ya que corresponden a la experiencia humana en sí. Lo que ha sucedido es que, por razones histórico-culturales, el hombre ha orientado sus inquietudes, principalmente, hacia lo que ocurre afuera, con los demás, haciendo a un lado lo que pasa en su interior. La mujer, en cambio, como ya lo señalamos en el primer capítulo, ha tomado el sentido inverso debido al lugar que la sociedad le ha venido imponiendo.

Así, la mujer a través de su palabra se ha interesado en mostrarnos su interior. Cuando aparecen Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, la tendencia era tan marcada que dominaba el panorama poético de ese momento. El silencio había sido muy largo y había que hablar, ¿y de que hablar?, de las experiencias más cercanas, aunque el monólogo se rompía y buscaba cauces más amplios; y de aquí nació esta poesía, poesía que dialoga con otra poesía, con otras mujeres y con los hombres, poetas o no.

Palabra y experiencia de la mano, realidades no ficciones nutrirán el imaginario poético de las cuatro escritoras. Como dice Fernando Alegría respecto a la obra de ellas <<un lenguaje creativo que confiere a la palabra el valor y el significado de la acción.>> Su inspiración responderá en esencia a la interiorización de su experiencia de mujer dentro de una sociedad determinada sexualmente (género). Así, los temas tratados por estas poetisas, al margen de críticas simplistas como las que los consideran sólo "cosas de mujeres", están al servicio de una conciencia de género, ya que no se limitan a la anécdota biográfica, sino que van más allá en su búsqueda por la igualdad, por romper los roles y estereotipos que les han marcado históricamente como mujeres.

Poesía de principio de siglo plena de lirismo, que emerge no nada más como literatura escrita por mujeres, sino como algo más profundo y trascendente, la literatura que descubre al mundo una

conciencia de mujer y con ello, una voluntad de ser, hacer y comunicar.

*No se puede ser sensual sin ser algo fetichista.  
El poeta tiene el fetichismo de las palabras y de  
los sonidos.*

Anatole France

*El amor es fragante como un ramo de rosas.  
Amando, se poseen todas las primaveras.  
Eros trae en su aljaba las flores olorosas  
De todas las umbrías y todas las praderas.  
Juana de Ibarbourou*

*Bajo la luna-cobre, taciturnos amantes,  
Con los ojos gimamos, con los ojos hablemos  
Serán nuestras pupilas dos lenguas de diamantes  
Movidas por la magia de diálogos supremos.  
Juana de Ibarbourou*

### **3.4 El placer de la palabra o la palabra del placer. La poesía de Juana de Ibarbourou**

La transparencia de sus versos no dejan duda sobre la poética de la obra de juventud ibarbouriana, en especial, **Lenguas de diamante** y **Raíz salvaje**. Poemarios por donde los amantes y su pasión pasean libremente acompañados por la voluptuosa naturaleza, cómplice silenciosa de sus aventuras.

En su poesía, la Ibarbourou eleva a los amantes a la categoría de dioses, que se regocijan y admiran mutuamente. En permanente diálogo, estos intercambian emociones, fluidos, sensaciones, que

exaltados por el amor se desbordan de los límites del cuerpo para mantenerse flotando en el aire que rodeará sin remedio a quién se ama. La geografía del cuerpo, a la manera del *Cantar de los cantares* de Salomón, tendrá su referente en las cosas vivas, en la fauna y la flora, fiesta de los sentidos donde ser y naturaleza se funden en uno.

...Traigo las trenzas llenas de las fragante  
Lluvia de las corolas. Cuando mi amante  
Pose en ellas los labios llevará en ellos  
El perfume a retama de mis cabellos  
(Caminos de la cita de **Lenguas de diamante**)

Quando viene a mi lecho trae aroma de esteros,  
De salvajes corolas y tréboles jugosos.  
Efluvios ardorosos...  
(Amor de **Lenguas de diamante**)

Un aroma frutal que da a mi cuerpo  
un constante sabor a primavera  
(Olor frutal de **Raiz salvaje**)

¡Que fresca y extraña fragancia te envuelve!  
Hueles a arroyuelos, a tierra y a selvas.  
¿Que perfume usas? Y riendo te dije:  
- ¡Ninguno, ninguno!  
Te amo soy joven, huelo a primavera.  
(Como la primavera de **Raiz salvaje**)

A diferencia de Maria Enriqueta, para quién el cuerpo fue una experiencia alienante que sólo encontró salida y aparente sosiego en la sublimación religiosa, Juana de Ibarbourou canta con entusiasmo ilimitado al cuerpo. Su poesía plena de líquidos versos olorosos y multicolores es un himno a la pasión y sus bondades. El

cuerpo es un regalo de Dios, de la naturaleza y hay que gozarlo plenamente tal como nos lo dice en su multicitado poema *Te doy mi alma*:

*¡Desnuda, y toda abierta de par en par  
Por el ansia de amar!*

El acto de escribir en la Ibarbourou no era una confesión simplemente, sino que respondía a una necesidad imperiosa de expresión, emanando toda ella una vitalidad que impregna su creación.

*Mientras fui dichosa  
Canté para mí.  
De día y de noche la canción aquella  
No encontraba fin.  
.....  
Rodaba mi canto como un viento suave  
Por cima y hondo  
  
Lo deseaban todos con ansia de gozo  
Para el corazón.  
( La canción de **Lenguas de diamante**)*

En contraste con María Enriqueta, en cuya obra en verso habla un yo poético atormentado y reprimido ante la experiencia amorosa, Juana nos ofrece en sus poemas la voz de una mujer que se consume en la pasión erótica. El gozo es absoluto y hay que vivirlo así, antes de que la vida misma se encargue de apagarlo. En este sentido, lo que importa para la poeta es el aquí y el ahora, como nos lo dice en *La hora*, de **Lenguas de diamante**: <<Tómame ahora que aún es temprano .../... Ahora que tengo la carne olorosa.../... Después...;Ah, yo sé / Que nada de eso más tarde tendré!>>

En tanto que María Enriqueta aconseja acompañarse de la muerte cuando se camina por el prado del amor, Juana lo hace de la mano de la vida. El yo poético de sus poemas no esperará a que la muerte llegue para consumir su amor; no, por el contrario, con plena libertad exige a su pareja, el oyente poético, la inmediata consumación del acto amoroso. Es un amor sin culpas y, por tanto, sin castigo.

De manera opuesta, la mujer que habla en la poesía de María Enriqueta prefiere languidecer de tristeza, de amargura, desaparecer, ser arrastrada por el carruaje que lleva a su amante ya muerto, todo antes que permitirse lo no permitido. La culpa es tan grande que el castigo tiene que ser igual.

Así pues, la amante de los versos de la Ibarbourou como una ninfa va por el bosque cantando al amor y sus placeres, como por ejemplo en *La invitación*:

.....  
 Tu no me conoces como soy de alegre,  
 De rosada y ágil en las selvas solas.

Quererse en el campo de cara a los cielos,  
 ¡Ah, tampoco sabes lo bueno que es eso!  
 Es como beberse la vida de un sorbo  
 Tan fuerte y tan hondo que a veces da miedo.

Decidete. Vamos.  
 Porque volveremos sanos y optimistas  
 (De Raiz salvaje)

O también en *Vida aldeana*:

*Iremos por el campo de la mano*  
 .....  
*Y en las mágicas noches estrelladas*  
*Bajo la calma azul, entrelazadas*  
*Las manos y los labios temblorosos*  
 .....

(De *Lenguas de diamante*)

No hay pena por sentir, <<...no sienten vergüenza del sexo sin celajes>> como dice en *Te doy mi alma*, por dejar fluir la sensualidad que es parte del equipaje para viajar por la vida. La invitación vehemente de no dejar pasar por enfrente lo que ésta ofrece se inscribe dentro de la tradición lírica del *carpe diem* y de la brevedad de la rosa, temas que aparecen de manera muy significativa en toda la lírica española hasta el siglo XVIII. Juana fue una mujer con una importante cultura clásica que, seguramente, nutrió la imaginaria poética de sus primeras obras, ya que las referencias mitológicas saltan a cada momento en sus versos.

Esta aseveración puede no ser compartida por la crítica convencional que para no meterse en complicaciones, pues tan sólo se trata de una mujer que escribe, ve en la poesía femenina una confesión sentimental, <<un milagro de simplicidad>>, y no el resultado de un proceso intelectual. Baste recordar un par de oposiciones binarias que se mencionaron en el primer capítulo y que parten de la pareja masculino/femenino: cabeza/corazón, cultura/naturaleza.

En la poesía ibarbouriana de juventud son claros los elementos de intertextualidad con la poesía latina y griega. Podemos encontrarnos con Anacreonte, para el cual el placer y la belleza de las cosas era el único patrimonio que se debía aprovechar al máximo. O también con Ovidio, que decía:

*Goza; corren los años como agua, que una vez pasada no retorna; así la hora pasada no vuelve...Un día llegará en que tú que dejas hoy los amantes ante tu puerta, vieja y abandonada dormirás sola en la noche fría...Coge la flor, que si no la coges se marchitará y caerá por sí sola.*<sup>19</sup>

Asimismo, se puede reconocer la influencia de los textos horacianos, cuyo clasicismo dejó profunda huella en la poesía castellana, especialmente en aquella que habla de la necesidad de aprovechar la vida ante su fugacidad. Cantó a la dulzura del placer, a la vida campestre, a la belleza, y se le considera el exponente más representativo del epicureísmo. *Carpe diem* es la frase fundamental de las odas morales de Horacio y se encuentra expresada en la *Oda a Leuconoe*: <<*Carpe diem, quam minimum credula postrero*>>, que en su versión al castellano ha sido traducida por algunos como: <<*Coge la flor que hoy nace alegre, ufana / ¿Quién sabe si otra nacerá mañana?*>>, o también como:

---

<sup>19</sup> Citado por Blanca González de Escandón, *Los temas del "Carpe-Diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938, p. 34

*Mientras ambos hablamos, acelera  
Su curso el tiempo que en correr se afana.  
Aprovecha tu día placentera  
Y no esperes el día de mañana.<sup>20</sup>*

Convencida de la profunda y revolucionaria filosofía contenida en los versos de estos poetas, Juana la integra a la estética de su poesía, rompiendo, en definitiva, con el pudor impuesto por la sociedad tradicional; que reprimía, especialmente en lo erótico, a la mujer. El diálogo entre la poeta y Horacio, Ovidio, Anacreonte y otros clásicos florece en versos de gran hondura y belleza, que dan cuenta de una mujer que ama libre y ligera, cuya vehemente voluptuosidad exige cumplimiento inmediato al amante, después será tarde. El placer está aquí, vivámoslo antes de que la muerte nos sorprenda:

*La hora*

*Tómame ahora que aún es temprano  
Y que llevo dalias nuevas en la mano.*

*Ahora que tengo la carne olorosa  
Y los ojos limpios y la piel de rosa.*

*Ahora, que calza mi planta ligera  
La sandalia viva de la primavera.*

*Después... ¡Ah, yo sé  
Que nada de eso más tarde tendré!*

*Que entonces inútil será tu deseo  
Como ofrenda puesta sobre el mausoleo  
Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca  
Y se vuelva mustia lo corola fresca.*

---

<sup>20</sup> Traducción de I. E. Arciniegas, *Las odas de Horacio, seguidas del canto secular de un fragmento de la epístola de los pisones*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1950, p. 21

*Hoy, y no mañana. Oh amante ¿no ves  
Que la enredadera crecerá ciprés?*

Poema hedonista donde el imperativo del primer verso determina los contenidos semánticos del poema, el cual conforme avanza va adquiriendo un cierto tono irónico. El sujeto de la enunciación, la mujer que ama, demanda a su interlocutor, el amante, que se fundan en el acto amoroso antes de que la frescura de la piel, la belleza la abandone. El poema avanza de acuerdo con el ritmo de la vida humana y de la naturaleza. Los sustantivos dalias, primavera, nardos y enredadera, nos hablan de la juventud, en tanto que ofrenda, mausoleo, y ciprés aluden a la vejez, a la muerte. Esto está reforzado con los adjetivos, nuevas, olorosa, limpios, ligera, viva, inútil, mustia; y por la conciencia del tiempo, ahora, temprano, hoy, después, más tarde y mañana.

La amante de este poema es doblemente transgresora, pues por un lado es una mujer que, consciente de su cuerpo, de su sexualidad, exige su satisfacción; y por el otro, es ella la que le demanda al hombre y no al revés, como tradicionalmente se ha impuesto.

En este mismo sentido opera el poema *Dueña*, donde el yo poético se dirige a su amante, el oyente del enunciado:

*Vas donde voy, mi fiebre, tu, mi fiebre*  
.....

*Me alejo de los cielos y a mi lado  
Sigues conmigo esclavo,  
.....*

*Eres mío...  
Conmigo vas mi siervo, en las arterias  
Que sostienen los mares de la sangre.*

Aquí el hombre es el sometido, el poseído por la mujer que ama, imagen que rompe con la tradición de la poesía amorosa. Dentro de la sociedad al hombre se le ha considerado la parte activa de la relación erótica. Juana de Ibarbourou gran visionaria se da cuenta de esta falacia sostenida por el pensamiento occidental y nos entrega una metáfora del amor, donde cabría quizás pensar en la igualdad de los participantes a partir de la inversión de los roles sexuales; sí, la mujer es la dueña, como se nombra el poema, el hombre es su siervo, su esclavo, pero él vive dentro de ella, forma parte de su sangre, es su pasión, ambos se pertenecen.

*Coged las rosas vos, que vais perdiendo mientras  
la flor y edad, señora, es nueva y acordaos que va  
desfalleciendo vuestro tiempo y que nunca se renueva  
Ausonio*

Como ya se señaló en este mismo apartado, aunado al tema del *carpe diem*, encontramos en la poesía de la Ibarbourou el de la rosa, tema íntimamente ligado al primero. La rosa es símbolo de amor y perfección, es el emblema de Venus la diosa romana del placer sensual o carnal, de la belleza y de la fertilidad; dentro de las estaciones representaba a la primavera. En la mitología griega estos atributos correspondían a la diosa Afrodita.

*Este olor que sientes es de carne firme  
de mejillas claras y de sangre nueva.  
¡Te quiero y soy joven, por eso es que tengo  
las mismas fragancias de la primavera!  
(Como la primavera de Raíz salvaje)*

La rosa, blanca en un principio, se tiñe de rojo por la sangre de Adonis (divinidad griega representante de la Naturaleza y de la belleza masculina) amante de Afrodita, al ser mordido por un jabalí; a partir de ello se habla de la juventud malograda y, en consecuencia, de la brevedad de la rosa. Así, esta flor de las flores tiene una doble significación, pero ambas en el mismo sentido, el del amor. Veamos que nos dice Juana al respecto en su poemario **Lenguas de diamante**:

*El dulce milagro*

*¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen  
.....  
Mi amante bésame las manos y en ellas  
¡Oh gracia! brotaron rosas como estrellas.*

*Amor*

*El amor es fragante como un ramo de rosas.  
Amando se poseen todas las primaveras.  
Eros trae en su aljaba las flores olorosas.  
.....  
¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!  
.....  
Queda en mi piel morena de ardiente transparencia.*

*Primeras rosas*

.....  
*Sueño ya con dulces fiestas amorosas*  
*Ante este temprano florecer de rosas.*  
 .....

El hablante, la mujer que ama, se metaforiza en rosa, corporizándose en ella las propiedades de la flor; así, nos encontramos con la vegetalización de la <<fragante>> amante de <<ardiente transparencia>> cuya <<joven carne>> es tocada por <<las flores olorosas>> de Eros. En estos poemas se cumple la caracterización simbólica de la rosa. De cada verso emana amor, sensualidad; es la erotización de la naturaleza, dulce milagro por el que <<Amando se poseen todas las primaveras>> y la amante exclama con certeza: <<Sueño ya con dulces fiestas amorosas>>.

En este ardiente juego y fusión naturaleza-mujer, destaca por su erotismo el poema *La espera*, de **Lenguas de diamante** el cual tiene francas referencias míticas. La amante del poema, al igual que Penélope, se dedica a tejer mientras regresa su amante:

*¡Oh lino madura, que quiero tejer*  
*Sábanas del lecho donde dormiré*  
*Mi amante, que pronto, pronto tornará!*

Aparentemente, el contenido de estos versos se inscribe dentro del discurso tradicional del eterno femenino, en el que a la mujer, como género, le corresponde estar en su hogar y dedicarse a él mientras espera al hombre. Lo que nos remite a las oposiciones

mujer/hombre, pasivo/activo, interior/exterior. Sin embargo, el tono del poema cambia su rumbo y rompe con los cánones establecidos. Aquí, la mujer exige a la naturaleza su intervención, ordena, es decir es un ente activo no pasivo como se le piensa y demanda. Esto se refuerza con el tercer verso donde la amante, al igual que la mujer del poema *Dueña*, reconoce como esclavo a su amante, al que busca someter con el más intenso amor:

*Trabará con grillos de oro sus piernas.  
Cadenas livianas del más limpio acero,  
encargué con prisa, con prisa al herrero  
Amor, que las hace brillantes y eternas.*

La intención transgresora del poema alcanza su máxima expresión en la segunda estrofa, en la que los versos aluden a una genitalidad abierta, donde la imaginería floral se pone al servicio de los amantes, para derivar en una fina y bella metáfora del acto amoroso, de una explosiva sensualidad:

*¡Oh rosa, tu prieto capullo despliega!  
Has de ser el pomo que arome su estancia.  
.....  
Dilata tus poros, que mi amante llega.*

La mujer se transforma en rosa y sus genitales en capullo, el cual se objetiviza en pomo para después volver a ser capullo. La poeta hace uso de dos imágenes, capullo y pomo, con la intención de transmitirnos fielmente el momento del acto sexual. Así, el erotismo viene a ser el elemento principal del poema.

En contraste con este poema podemos reproducir algunos versos de María Enriqueta, de su poema *Luciente huella*, como ejemplo para evidenciar las diferencias entre las dos autoras en cuanto a su concepto del amor:

- He guardado para ti  
el beso más reverente  
¿en dónde lo pongo, di?  
Y yo le dije: - En mi frente.

Aquí los enamorados se desenvuelven dentro de la moral más estricta, el erotismo, como se observa, está ausente o quizás escondido detrás de la decencia que se exalta.

Otro poema, en donde la Ibarbourou se atreve a enfrentar los cánones establecidos, es *Implacable*, en el cual la amante se permite despreciar al amado: ella es a la que le toca elegir. El amor es un sentimiento que compromete y exige reciprocidad, no admite concesiones:

.....  
!Y todo te di!  
Y como una fuente generosa y viva para tu alma fuí.

.....  
Desdeñaste el oro, la miel y el olor  
¡Y ahora retornas, mendigo de amor,  
.....

Oye, pordiosero:  
Ahora que tu quieres es que yo no quiero.

Versos impensables en la poesía de María Enriqueta, que, ante todo, era una invitación al recato y las buenas costumbres. ¿Que aconsejaba ella al yo poético de sus poemas, mujeres enamoradas como las que cantan en los versos de Juana de Ibarbourou? Veamos que nos dice la escritora mexicana en *Señas claras*:

*Con el alma arrepentida*  
 .....  
 ¿me pides la dirección  
 y señas de mi casona  
 para venir en persona  
 a demandar mi perdón?...

.....  
 Mas estás ya perdonado.  
 ...¿Que te dé alguna señal  
 de mi casa?..  
 ....un lazo negro en la puerta.  
 (de *Album sentimental*)

O en *Fuego y nieve* del mismo poemario:

*Mientras la hoguera de mi amor se enciende*  
 .....  
 tu amor -polar robusto- quieto extiende  
 su ramazón desnuda sobre el hielo  
 .....  
 ¡Sólo tu apagarás, pródiga Parca,  
 mi sed de amor emocionante y fuerte!...  
 Por hondas, tus caricias dejan marca,  
 ¡Tu con tu abrazo, me darás la muerte

Para el sujeto de la enunciación de ambos poemas, representado en el texto por la primera persona gramatical, la muerte es la única forma posible de enfrentar el desdén del amado. Su "condición de mujer" no le permite rebelarse ante el hombre y ser ella la que desprecia, antes prefiere dirigir su agresión hacia

sí misma. María Enriqueta fiel al discurso oficial no pudo permitir que su poesía transgrediera el orden existente.

Por su parte, Juana de Ibarbourou nos muestra con sus versos una actitud frontal con la tradición, con el mito del eterno femenino; va rompiendo viejos moldes conforme avanza su palabra, no hay agresión en ella sino una intención clara de respeto a su condición humana, por encima de divisiones de género. Para lograr su objetivo recurre, asimismo, al discurso bíblico, el cual invierte para evidenciar el pecado como un estado deseable, cuestionando con ello la intolerancia del cristianismo por toda expresión erótica, principalmente tratándose de la mujer. Así, en el extremo de la rebeldía escribe el poema *Hastío*, donde el sujeto lírico, figura virtual del poeta, desea ser como María Magdalena, que representa al oyente poético, el interlocutor:

*Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste  
Me aburre esta existencia tan monótona y triste.  
Hoy daría mi alma por los mil esplendores  
Y el vértigo de abismo de tu cien mil amores.*

*Y después, el sayal gris de los penitentes  
... ¿Que importa? Hoy es mi alma un nido de serpientes  
Me vengo del hastío ensañando el pecado,  
Y siento entre mis labios la miel de lo vedado.*

*El inmenso bostezo de mi paz cambiaría  
Por el barro dorado de tus noches de orgía,*

.....  
(De *Lenguas de diamante*)

Magdalena o la metáfora del placer, la mujer que se dirige a nosotros en este poema, exalta sin reservas el goce sexual, aquí la

imaginería religiosa es una metáfora del placer físico. Dentro del discurso bíblico, el personaje de Magdalena viene a ser la personificación del pecado, sin embargo, la hablante del poema no se inhibe ante esto y, por el contrario, desea ser ella. El pecado es la motivación para ejercer algo que siente fuente de alegría y vida; en la esencia de lo prohibido está la esencia de la existencia <<Y siento entre mis labios la miel de lo vedado>>.

A través de la yuxtaposición del yo poético con el personaje bíblico, Juana de Ibarbourou logra imágenes reveladoras en un tono elevado. Nos describe a la amante que se aburre y no desea uno sino cien mil amores, pues su alma es un nido de serpientes, esto último clara alusión fálica, muy consciente de su significación "pecaminosa", pero asumida sin ningún temor: ante el placer el castigo se diluye.

Así, lo que se considera prohibido, o pecado dentro de la preceptiva cristiana, en la obra de la Ibarbourou se eleva a nivel de recreación estética, como se evidencia en varios de sus poemas, como el que acabamos de analizar. Las múltiples referencias cristianas sirven de apoyo al discurso transgresor de la poeta.

El pasaje de Jesús y la mujer samaritana (Sn. Juan 4) es otro ejemplo que da cuenta de ello. El evangelista relata:

7 *Vino una mujer de Samaria a sacar agua; y Jesús le dijo: Dame de beber.*

10 *... si conocieras el don de Dios, y quién es el que te*

dice: Dame de beber; tú le pedirás, y el te daría agua viva.

*14 mas el que bebiere del agua que yo le daré, no tendrá sed jamás; sino que el agua que yo le daré será en el una fuente de agua que salte para vida eterna.*

*La mujer le dijo: Señor dame esa agua, para que no tenga yo sed...<sup>21</sup>*

En el poema de Ibarbourou este pasaje adquiere un sentido muy distinto al religioso, al erotizar el contenido, invirtiendo el lugar e importancia de los personajes; ahora es la samaritana, ella, la mujer la que ofrece calmar la sed de Jesús, de él, el hombre:

*Tenia las pupilas tristes y tenebrosas  
como dos pozos secos. Y en la boca dos rosas  
De fiebre y avidez  
.....*

*La fiebre era en su boca como un largo rubi  
Y yo el cántaro vivo de mi cuerpo le di  
(Samaritana de Lenguas de diamante)*

La mujer del poema se dirige a un oyente indefinido, que podría ser la colectividad humana, ante el cual se presenta como la energía que revitalizará al hombre agonizante del poema. Con esto la Ibarbourou transgrede nuevamente el discurso oficial, en este caso religioso, para colocar a la mujer por encima del hombre. De ser la que pide el agua al hombre, su Dios, se convierte en el cántaro que satisface la sed de éste. El agua viene a ser la metáfora del placer y el cántaro la de la mujer, esto es, la mujer

---

<sup>21</sup> La Santa Biblia, Estados Unidos, Sociedades Bíblicas Unidas 1960, p. 977

es la depositaria del placer, el recipiente del que tendrá que beber el hombre si desea vivir. Así la mujer se convierte en la fuente de vida y por ello en Diosa.

Vemos con claridad que el discurso de Ibarbourou no repara en consideraciones, y sin asomo de temor revierte el orden establecido, dando un toque de profanación a sus imágenes poéticas. En cada palabra, en cada verso, la autora nos deja sentir su rebeldía, su valiente y expresa necesidad de cambiar las reglas del juego que tradicionalmente la sociedad ha impuesto, en suma, de remover conciencias.

Así, el mito de lo femenino vuelve a ser destruido por la poeta, y en su lugar nos ofrece la imagen atrevida de la mujer aliento de vida para el hombre. La inversión del pasaje bíblico, ironiza el contenido ideológico del texto sagrado, cuestionando abiertamente la imagen de mujer que ofrece; baste de ejemplo lo que se dice sobre ella en *Corintios 11* del Nuevo Testamento, y que conocía la Ibarbourou como lectora que era de la Biblia:

7 ...el varón...él es imagen y gloria de Dios; pero la mujer es gloria del varón.

8 Porque el varón no es de la mujer, sino la mujer del varón.

9 Y tampoco el varón fue creado por causa de la mujer, sino la mujer por causa del varón.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 1061

Palabras que mueven a la reflexión: la mujer reducida a la categoría de apéndice del hombre, esto es que ella no existiría sin él. Como respuesta al discurso cristiano que deforma y minimiza a la mujer como género, casi hasta su negación, Ibarbourou a través de su reelaboración, nos entrega un discurso alternativo donde el sujeto lírico es la expresión de una visión del mundo que reivindica a la mujer como tal, pasando de sometida, papel que se le ha impuesto, a mujer libre que se permite sentir, ser dueña de su cuerpo, sujeto y no objeto; en otras palabras, que reconoce y demanda, la históricamente robada igualdad entre los sexos.

.....  
*Y reiremos, reiremos llenos de maravilla  
 Por ser libres y alegres, por ser locos y castos;  
 Dueños indiscutibles de toda la gramilla,  
 De las moras maduras y los ásperos pastos*  
 .....  
 (El buen día de *Lenguas de diamante*)

Otro de los autores que leyó en su juventud Ibarbourou fue Anatole France, ella se sintía atraída por una legendaria pecadora sobre la cual él escribió un libro. Podemos encontrar una referencia directa en el poema *Tahis santificada* donde dice al principio: <<En la página final de un tomo de "*La cortesana de Alejandría*" de Anatole France.>>. Tahis personaje legendario, al igual que Magdalena, fue una famosa "pecadora" arrepentida, que vivió en Egipto en el siglo IV. Con esto vemos que Ibarbourou una vez más se inspira en una mujer de vida desordenada para expresarse poéticamente.

Seguramente la poeta leyó otras obras de Anatole France, ya que el tono e imágenes de varios de sus poemas así lo dejan sentir, tanto en aquellos que nos hablan de la búsqueda del placer y del amor ante la brevedad de la vida, como los que aludirían a la condición de la mujer. A manera de diálogo, comparemos lo que dice el autor francés en su libro *El jardín de Epicuro* y algunos versos de la poeta uruguaya:

A. F. : ...Si yo hubiese creado al hombre y a la mujer los hubiera creado con arreglo muy diferente del que ha prevalecido...a imagen de los insectos que, después de haber vivido en estado de larvas, se transforman en mariposas y no tienen cuidado hasta el término de la vida que amar y ser bellos.<sup>23</sup>

J. de I. : *Las chicharras*  
 Fuí entonces toda una intuitiva y agreste  
 entomóloga que sorprendió secretos de amor...en el  
 mundo de...las mariposas.  
 (del *Cántaro fresco*)

*Ofrenda*  
 Cuido mi cuerpo moreno  
 .....  
 ¡Oh, mi amante te lo ofrendo  
 Como un regalo de amor  
 .....  
 Sangre - fuego, carne - cera,  
 Olor a sol y a panal.  
 .....  
 (de *Lenguas de diamante*)

---

<sup>23</sup> Anatole France, *El jardín de Epicuro*, Buenos Aires, J. Finkelstein, 1923 (teatro y literatura 5) p. 10

Las cuatro alas de abeja  
 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.  
 (de **Lenguas de diamante**)

Amor

.....  
 Primavera  
 En gracia de amor.

Sueño desvelado,  
 Rara sensación.  
 ¿Qué abeja se ha entrado  
 En mi corazón?

Amémonos  
 Amémonos. La noche clara, aromosa y mística  
 .....  
 Y se aman las luciérnagas entre nuestros cabellos,  
 Con estremecimientos breves como destellos  
 .....  
 (de **Lenguas de diamante**)

A. F. : ...harto verdadero...y asaz triste.. la ordinaria  
 condición de las mujeres...en el prosaico altar  
 donde humea el puchero son sacrificadas juventud,  
 libertad, belleza y alegría.<sup>24</sup>

J. de I. : ¡Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena  
 cual si fuera la diosa del trigo y de la avena  
 .....  
 (Salvaje de **Lenguas de diamante**)

Sobre el *Eclessiastés* 7, 26 que dice:

Y yo he hallado más amarga que la muerte la mujer,  
 la cual es redes, y lazos su corazón; sus manos  
 como ligaduras. El que agrada a Dios escapará de  
 ella; mas el pecador será preso en ella.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>25</sup> La Santa Biblia, Op. cit., p. 452

A. F. : El cristianismo ha hecho mucho en favor del amor calificandolo de pecado. Ha proscrito a la mujer del sacerdocio...Demuestra lo peligrosa que es, con el Eclessiastés repite: los brazos de la mujer son semejantes a las redes de los cazadores. Nos advierte que desconfiemos de ella....Desde entonces sois un secreto y sois un pecado ...Inspirais el deseo y el miedo; la locura del amor se ha apoderado del mundo.<sup>26</sup>

J. de I. : Tendidos hacia ti tienen mis brazos  
El instinto apresante de las redes.  
Entre sus mallas tiembla la delicia...  
Hombre de acero: ¡rásgalas si puedes!  
(Suprema fuerza de Dualismo)

A. F. : ...Sepamos que es imposible concebir felicidad mayor de la que poseemos en esta vida humana, tan dulce y tan acerba, tan mala y tan buena, ideal y real a la vez, que contienen todas las cosas y concilia todos los contrastes. Esta vida es nuestro jardín, y es preciso cultivarlo con celo.<sup>27</sup>

J. de I. : El mundo no se atreve a amar, ser puro,  
.....  
siendo tan claro y opulento el rico  
patrimonio celeste de la vida.

Así pues, Juana de Ibarbourou viene a marcar una ruptura (junto con Agustini, Storni y Mistral) en la tradición poética hispanoamericana, ya que si bien es cierto que no militó en movimientos de carácter feminista, su palabra contenía la fuerza revolucionaria que germinó en las nuevas generaciones de mujeres poetas de nuestro continente.

---

<sup>26</sup> Anatole France, *Op. cit.*, pp. 2, 3

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 12

Escritora que desde muy joven mostró a través de sus obras ser dueña de una vasta cultura, tal como lo confirma el contenido de sus poemas. Lo que viene a contradecir, como ya se ha mencionado, la opinión de la crítica, la cual coincide en calificar su obra poética de espontánea, sensible y natural, consagrando con ello la imagen de la mujer que escribe, fiel al pensamiento tradicional que le niega toda capacidad intelectual.

Por ello, las cualidades reconocidas por la crítica en la obra de las mujeres dedicadas a la literatura, legitiman el mito de lo femenino, al asumir la escritura como un acto sentimental y no resultado de un desarrollo intelectual. Con lo que se manifiesta una vez más el pensamiento logocentrista que se sustenta en las oposiciones masculino/femenino, cultura/naturaleza, activo/pasivo, etc. En otras palabras, el escritor es un intelectual, la escritora una mujer.

*Si yo fuera hombre, ¡que hartazgo de luna,  
De sombra y silencio me había de dar!*

.....

*Si yo fuera hombre, ¡que extraño, que loco  
Tenaz vagabundo que había de ser!  
¡Amigo de todos los largos caminos  
que invitan a ir lejos para no volver!*

*Cuando así me acosan ansias andariegas  
¡Que pena tan honda me da ser mujer!  
(Mujer de Raíz salvaje)*

## IV. LOS CAMINOS DE LA IDENTIDAD, LA POESÍA DE JULIA DE BURGOS

*Tú eres dama casera, resignada sumisa,  
atada a los prejuicios de los hombres; yo no;  
yo soy la vida, la fuerza, la mujer;  
Julia de Burgos*

*Los pleitos consigo mismo generan poesía  
Yeats*

Para terminar el presente trabajo, analizaremos la obra de Julia de Burgos, poeta puertorriqueña nacida en la primera década del presente siglo, cuya obra se reduce a sólo dos poemarios: **Poema en veinte surcos** (1938) y **Canción de la verdad sencilla** (1939); hubo un tercero, **El mar y tú** (1954), cuaderno póstumo que fue publicado por una de sus hermanas. De extracción campesina y pobreza extrema será una mujer que vivirá casi siempre en condiciones de suma fragilidad que la llevarán a un alcoholismo crónico y a una larga cadena de desequilibrios físicos y mentales hasta encontrar la muerte por pulmonía a la edad de treinta y nueve años.

Poeta marcada por la autorreflexión, la inconformidad y la rebeldía; fue un espíritu en perenne ebullición que luchó contra la injusticia ancestral y a favor de la libertad en todos los órdenes; dan cuenta de ello su obra poética, sus discursos, así como su militancia política, social y cultural en apoyo a la liberación de su país y su exilio voluntario.

Julia de Burgos es la escritora que pone fin al trayecto marcado en esta tesis para la poesía escrita por mujeres de la primera mitad del siglo XX en hispanoamérica. Su obra ha sido considerada como el puente entre el posmodernismo y la llamada generación contemporánea. De acuerdo con la temática de su obra y la época en la que fue escrita, podría considerarse a la autora dentro de la corriente llamada Nueva Antipoesía, misma que se distinguió porqué:

*...iba a reducir la expresión poética a los elementos que ya no nos parecen metafóricos o figurativos... Esa especial austeridad es uno de los rasgos más característicos de la poesía social y política y de aquella cuyo tema no es abiertamente social o político pero está moldeada por una conciencia social y política.<sup>1</sup>*

De ahí, que el estilo de su poesía destacara por su sencillez, claridad y elevado compromiso social; la esencia de su obra emanaba la búsqueda de un <<equilibrio...entre las preocupaciones sociales y el principio personal>><sup>2</sup> como límites

---

<sup>1</sup>Michael Hamburger, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México, FCE, 1991, p. 234

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 266

de su poesía, su <<sentimiento y metáfora estaban subordinados a una función "objetiva", a la presentación de realidades de importancia social>><sup>3</sup>.

Para los fines de mi tesis, ella representa la etapa señalada por Elaine Showalter como *de mujer*, es decir, el momento en el que la mujer ya tiene conciencia clara de su condición como tal y del lugar que ocupa dentro de la sociedad. La pugna casi permanente por salir adelante en las condiciones más adversas, brindaron a la escritora puertorriqueña la sensibilidad para percibir el mundo que la rodeaba, así como la fuerza para cuestionarlo, ... "primero la justicia, después la libertad"...

De las tres poetisas aquí consideradas, ella es la más actual: nace 19 años después de Juana de Ibarbourou y 42 de María Enriqueta. En varios sentidos Julia de Burgos contrasta con la historia de estas dos poetisas. A diferencia de ellas, su origen es muy humilde, aunque las tres nacieron en provincia, sólo Julia procede de familia campesina. No obstante, Julia es la única que tiene una educación formal que llega hasta nivel profesional. Por otro lado, sólo ella muestra una posición política definida; es posible que su origen y la situación de su país contribuyeran a esto. En cuanto a su creatividad literaria, considero, puede equipararse a la de la poeta mexicana y a la de la uruguaya; sin embargo, quizá por su inestabilidad emocional fue la que menos produjo, además de ser la de menor reconocimiento, debido muy probablemente, a su ideología y filiación política.

---

<sup>3</sup>*Ibid*, p. 235

Por lo que hace a su poética, en sus versos se pueden percibir tonos de preocupación política, social y existencial; su poesía es directa y reflexiva, condensa una visión del mundo que cuestiona el discurso monológico, algunos de sus poemas son diálogos abiertos. Esto la distingue de las otras dos poetas y le hace tomar distancia con respecto a ellas, es decir, que su estética contiene una propuesta de conciencia y compromiso ausente en las otras, en especial en María Enriqueta. Las tres poetas fueron testigos de hechos de resonancia mundial, como por ejemplo la guerra civil española y la segunda Guerra Mundial, pero Julia es la única que nos habla de ello en su poema *Ochenta mil*, ni siquiera María Enriqueta que para ese tiempo se encontraba en Europa; la inquietud de Julia es palpable y desea compartirla. Asimismo, sus poemas de preocupación existencial son una expresión inequívoca de su ideología contestataria, la de(s)construcción del discurso oficial; baste leer su poema *A Julia de Burgos*, donde cada verso es la confrontación de visiones del mundo: la "verdad única" frente a la otra verdad.

Por lo anterior, la poesía de Julia de Burgos marca el último rompimiento, y cierre, del discurso poético de las escritoras analizadas en este trabajo. Primero fue Juana de Ibarbourou, que con su poesía de sensual e irónica rebeldía deja al descubierto la sumisa y reprimida palabra de María Enriqueta. En seguida Julia, que con su palabra enriquece, en definitiva, el discurso elaborado por sus dos antecesoras al escribir una poesía de más amplias fronteras.

**4.1 ¿Quién soy? / ¿A dónde voy? / Al punto donde el alma se suelta de luz al infinito**

Julia de Burgos nace en Puerto Rico en el barrio rural de Santa Cruz el 17 de febrero de 1914. De familia campesina es la primera de trece hermanos, cinco de los cuales sobrevivirán junto con ella al hambre y a la miseria.

En esos años Puerto Rico atravesaba una muy difícil situación económica que se prolongará hasta la década de los treinta; de tal forma que Julia pasará su niñez y adolescencia en condiciones de suma precariedad. Por ejemplo, su madre que la apoyó siempre en su educación formal, recurrió a la ayuda económica de los vecinos del barrio para que la instrucción primaria de Julia fuera posible.

Desde un principio Julia mostró inteligencia y tenacidad, lo que le permitió terminar sus estudios en menos tiempo que el establecido. Quizá la conciencia de su pobreza movió a la escritora a la ansiosa búsqueda de una preparación sólida que le ofreciera alternativas en la vida:

*...una afirmación intelectual hija de la valoración propia...Mis diplomas serán tremendas bofetadas para los eternos perseguidores...mis facultades innatas más nobles y aristocráticas que las herencias huecas...<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Ivette Jiménez, *Julia de Burgos. Vida y poesía*, Puerto Rico, Coqui, 1966, p. 58

Según sus palabras parece que para Julia la actividad intelectual era una condición necesaria de valoración personal. Así pues, se recibe como normalista, profesión que ejerce en la escuela de su barrio por poco tiempo, ya que desea seguir estudiando. Lo cual hace sin mucho éxito ya que su educación se interrumpirá en distintas ocasiones por motivos económicos y sentimentales, para finalmente dejar inconclusa la licenciatura de Derecho Diplomático y Consular, carrera que no terminará dado el deterioro progresivo que irá experimentando a partir de una crisis emocional.

En la escuela Julia también destacaba por participar en grupos estudiantiles con intereses culturales, políticos y sociales. Una de sus últimas participaciones fue en la Universidad Espiritual de Artes Dramáticas de la Habana, donde colaboró activamente en eventos culturales, seminarios públicos por la independencia de Puerto Rico y por la libertad de todas las sociedades, etc.

Así, paralelo al interés de Julia por el estudio, se desarrollaban sus ideales políticos, que fueron una constante en su vida y por los cuales luchó dentro y fuera de las aulas. Se afilia al Partido Nacionalista, el cual promueve los primeros movimientos revolucionarios para la liberación de Puerto Rico; en este momento escribe sus primeros versos con intenciones socio-políticas, y pronuncia, en la Primera Asamblea General del Frente Unido Pro Convención Constituyente, el discurso *La mujer ante el dolor de la patria*, donde expresa sus ideas respecto a

la situación política de su país. En su estancia en Cuba escribe poemas sobre la Segunda Guerra Mundial: *Canto a Rusia* y *Las voces de los muertos*, así como otro dedicado a *José Martí*. También fue una preocupada por el racismo, tal y como lo vemos en su poema *Ay ay ay de la grifa negra*; cuando vivió en Nueva York, se mostró muy interesada por los problemas raciales de esa ciudad.

Otro aspecto más que distingue a Julia de las otras dos poetisas estudiadas es que, mientras ellas pertenecían a una clase social acomodada, dedicándose por completo al oficio de escribir, ella provenía, como ya se mencionó, de un estrato social humilde, dedicándole a la actividad literaria el tiempo que le quedaba después de cubrir sus necesidades económicas. Su obra no le ofreció una estabilidad económica, incluso tuvo que financiar la publicación de sus poemarios.

En cuanto a su vida sentimental, otra diferencia que la separa de la poeta mexicana y de la uruguaya, no fue del todo afortunada, por el contrario, contribuyó a agudizar su fragilidad emocional, llevándola a un fallido intento de suicidio e internación en una clínica. Julia se casa dos veces y entre esos dos matrimonios vive una relación con un hombre al que consideró el amor de su vida (en el libro de Ivette Jiménez se guarda la identidad de él y se le nombra (X)), aunque a los tres años se separan, después de compartir intereses políticos, de acompañarlo en el destierro y de sobrellevar el rechazo de la familia de él.

Finalmente, la infelicidad y angustia de la poeta puertorriqueña derivaron en una muerte prematura en la más completa soledad. Es el año de 1953, Julia después de varias internaciones por problemas físicos y mentales muere en una calle de la ciudad de Nueva York, sin ser identificada hasta varios días después.

#### 4.2 ...Tengo que publicar un libro cada año...

Estas eran las intenciones de Julia de Burgos, pero su actividad literaria sólo comprendió la publicación de tres poemarios, dos en vida y uno póstumo; poemas sueltos y editoriales en distintos periódicos, así como algunos dramas infantiles transmitidos en un programa de radio con fines educativos. Escribió otras obras en prosa y en verso que nunca se publicaron o se desconocen sus datos completos, como **Poemas exactos a mí misma** (1937), primer libro de poemas que según Ivette Jiménez no gustó a la autora.

En 1938 Julia manda publicar **Poema en veinte surcos**, obra cuyo contenido se divide entre la poesía lírica y la protesta social. Con este libro recorre sin éxito Puerto Rico en busca de recursos económicos. Para 1939 publica **Canción de la verdad sencilla**, libro de 49 poemas, dividido en tres secciones. Sus versos parecen resumir la vida de la poeta, son escritos en el momento que ella vive su amor más intenso, su amor por (X). Son una mezcla y cruce de caminos de la Julia niña y la Julia joven,

madura, la que ha conocido el amor, pero igual el dolor y la desesperación. Así, encontramos poemas como *Mi madre y el río*, *Mi poema de agua*, *Vuelta al sendero único*, *Voz del alma restaurada*, *Poema de mi pena dormida*; lirismo por donde transita un espíritu anhelante y reflexivo que vive su presente, pero que también mira hacia su pasado.

Debido al interés que despierta la obra de la escritora, en el mismo año que publica su poemario es premiado por el Instituto de Literatura de Puerto Rico, recibe un homenaje en el Ateneo Puertorriqueño, y se escribe un ensayo sobre los motivos del río en su poesía.

Para 1940, cuando Julia contaba veintiseis años, decide viajar con (X), fecha a partir de la cual empezará el exilio voluntario y peregrinar de la poeta. Los primeros seis meses los pasa en Nueva York, lugar de algunos homenajes, recitales y reseñas. La Fraternidad Estudiantil Hispanoamericana y la Asociación de Periodistas y Escritores Puertorriqueños reconocen su labor artística; se ofrece un recital con sus poemas en el Master Theatre, y aparecen reseñas en periódicos hispanos sobre estas actividades y sobre su libro **Canción de la verdad sencilla**. Sin embargo, sus libros no se venden como ella deseaba, lo que se debió seguramente a la falta de difusión, ya que no conocía ni tenía un contacto estrecho con las comunidades hispanas de esa ciudad.

A fines de junio la poeta y (X) viajan a Cuba, ella se siente contenta de regresar a un lugar que le recuerda sus raíces hispanas. Se agudiza su sentimiento nacionalista al encontrar la isla en plenas elecciones y más que nunca proclama la libertad de su querido Puerto Rico.

Una vez instalados, viajan con interés político por el interior de Cuba; Julia conoce a intelectuales importantes como Juan Bosch, Juan Marinello y Raúl Roa, éste último, según ella, se expresa muy bien sobre su poesía: "... superior a la Ibarbourou ... Juan Bosch opina lo mismo que Roa, y dondequiera se me presenta como la mejor poetisa de las Antillas." <sup>5</sup> Esto resulta un gran estímulo para su actividad literaria, que la lleva a terminar su tercer poemario *El mar y tú*. Obra inspirada por su experiencia con (X) en Cuba, la cual no puede publicar debido a su precaria situación económica, pero la envía al Congreso de Escritores Hispanoamericanos en Puerto Rico, donde no tiene ninguna trascendencia a pesar de inaugurar el evento.

Por otra parte, manda algunos ejemplares de *Canción de la verdad sencilla* a poetas sudamericanos, que le contestan con elogios. Mientras tanto publica en *Oriente* poemas sueltos: *A José Martí*, *A Santiago de Cuba*; participa en programas de radio y en conferencias, como la impartida a los niños del Instituto Cívico - Militar Cubano. Asimismo ofrece algunos recitales, como el realizado en la Escuela Libre de La Habana.

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 44

Después de una temporada en Santiago, Julia regresa a La Habana y envía *Canto a Rusia* y *Las voces de los muertos* al Concurso Pro Democracia a efectuarse en esa ciudad. Para su satisfacción premian el segundo poema, Pablo Neruda la felicita y promete prologarle *El mar y tú*. Estos serán los últimos acontecimientos agradables que viva en la isla, y quizá en lo que le resta de vida, su separación de (X) es inminente, él la manda a Nueva York, ella por su parte no quiere regresar a Puerto Rico, aquí se inicia la etapa más dolorosa en la vida de la poeta.

A partir de 1942 la creación artística de Julia disminuye considerablemente, la crisis sentimental por la que atraviesa, aunada a su ya de por sí angustiada y poco satisfactoria vida personal, acaban por mermar las pocas fuerzas que le quedaban. Al llegar a Nueva York tiene que trabajar para sobrevivir, escribe poco y cambia constantemente de trabajo. Su poemario *El mar y tú* del que decía era "... un pedazo sangrante de mi vida", no logra verlo publicado, lo cual la desamina y el contenido de sus poemas y escritos adquieren un tono más político y social, "... comenzaré a publicar no el *Mar y tú* sino un libro proletario".

Fiel a este principio, sus participaciones en el periódico *Pueblos Hispanos* resumen su ideología. En 1946 Julia recibe el premio del periodismo del Instituto de Literatura de Puerto Rico por su editorial *Ser o no ser es la divisa*, de ello se desprenden algunos homenajes en su honor. Para 1951 la vida cultural de la poeta se reduce a la lectura en un programa de radio de su

*Homenaje al cantor de Collores*, dedicado a su amigo, el también poeta puertorriqueño, Luis Llorens Torres.

La disminución de la actividad creativa en Julia crecía junto a su deterioro físico y mental. De esta época son algunos de sus poemas como *Poema con un sólo después*, considerado un testimonio del sufrimiento vivido, *Farewell in Welfare Island* y *The Sun in Welfare Island*, poemas escritos en inglés, en fechas distintas, cuando se encontraba hospitalizada. Espacios donde encuentra expresión una voz desolada que presiente su cercano fin, poemas ambos que cierran el círculo de una mujer que hizo de la angustia su expresión de vida.

#### 4.3 ¿Y la crítica?

Como pudimos observar la crítica sobre la poesía de Julia de Burgos en su época no fue muy extensa; después de su muerte aumenta el interés por su trabajo, más en Puerto Rico, aunque se le analizará en ocasiones a través de una visión sexista que atribuye cualidades a la obra de acuerdo con el género de quien la escribe. En este caso, una mujer, lo que destaca es "*la manifestación de un impetuoso erotismo ...*"<sup>6</sup> como dicen Florit y Jiménez en su libro; mismo en el que páginas adelante al estudiar el posvanguardismo, se limitan a señalar que en dicho periodo: "*volverá a oirse a la mujer cuya presencia puede quedar*

---

<sup>6</sup> E. Florit y J.O. Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*, NJ, Prentice-Hall, 1968, p. 11

ilustrada en las voces notables de Clara Lars, Julia de Burgos...y muchas otras."<sup>7</sup> Por los comentarios podría pensarse que no hay mucho que hablar sobre la obra de estas mujeres, ni tampoco hay que perder el tiempo en enlistarlas pues son "muchas otras". Otro caso similar, es el libro de José Emilio González, **Poesía contemporánea de Puerto Rico**, donde incluye a Julia de Burgos como una poeta representativa del erotismo, único aspecto que se destacaba en la poesía escrita por mujeres; lo que en este caso deja fuera el cuestionamiento político - social que contiene la poesía de Julia y que fue fundamental en su obra.

Con los dos ejemplos anteriores, podemos de nuevo comprobar lo reduccionista e injusta que puede resultar la crítica cuando se trata de literatura escrita por mujeres; ya que, por un lado, casi son ignoradas del corpus literario al que pertenecen por derecho propio, en algunos casos al extremo de sólo mencionarlas sin hacer una análisis de su obra; y por el otro, ofrecen una visión sesgada de su poesía, destacando en ella sólo aspectos que se juzgan propios de la mujer: primero fue el sentimiento después el erotismo.

Así, la poesía de Julia de Burgos, como la de muchas otras, a través de la mirada de críticos como estos, se ve despojada de sus cualidades intelectuales y culturales, expresión viva del proceso histórico - social por el que ha pasado la mujer en general y la escritora en particular. La introspección proyectada hacia los otros como expresión literaria, no es un grito de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 18

neurosis femenina, sino una voz de mujer que comunica y participa el arribo a la conciencia y conocimiento de sí misma.

#### 4.4 Los caminos de la identidad. La poesía de Julia de Burgos

Al margen de otras posibles interpretaciones, la poesía de Julia de Burgos destaca por su preocupación existencial y social, <<un inventario lírico y crítico de la realidad>>; el recorrido por sus versos es mirar al interior del ser; su ritmo está marcado por el autoexamen, por el proceso de concienciación, es decir, que cada palabra, imagen, idea, surge del intenso encuentro de la poeta con su identidad, de su rebeldía hacia lo establecido, en otras palabras, de su emancipación como mujer. El yo poético de sus versos cuestiona, en no pocas ocasiones con tono desafiante e irónico, a la sociedad y su condicionamiento, tanto en lo individual como en lo colectivo. En este sentido, sus poemas representan una de(s)construcción del discurso oficial, monológico; un diálogo que confronta visiones del mundo en debate. En comparación con Juana de Ibarbourou, la poeta puertorriqueña muestra un mayor grado de conciencia como mujer, al trascender dentro de su discurso poético, tanto las referencias al cuerpo, a la sensualidad, como el uso de la ironía como inconformidad pasiva. Ella dirige su mirada más lejos y se ocupa del ser como totalidad, comprometiéndose con él al cuestionar el *statu quo* a través de un discurso directo que busca despertar conciencias; veamos que nos dice en *Yo misma fui mi ruta*:

*Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:  
un intento de vida; un juego al escondite con mi ser.  
Pero yo estaba hecha de presentes,  
y mis pies planos sobre la tierra promisoro  
no resistían caminar hacia atrás,  
y seguían adelante, adelante...*

*burlando las cenizas para alcanzar el beso  
de los senderos nuevos.*

.....  
*y a cada nuevo azote la mirada mía  
se separaba más y más de los lejanos  
horizontes aprendidos;  
y mi rostro iba tomando la expresión que le venía de adentro  
la expresión definida que asomaba un sentimiento  
de liberación íntima*

.....  
*se me torció el deseo de seguir a los hombres,  
y el homenaje se quedó esperándome.*

*(De Poema en veinte surcos)*

Este poema, que desde su título se refiere alude a un proceso de concienciación, es sin duda el discurso liberado de una mujer que habla como tal, en donde el yo poético expresa su rechazo a la represión social del pasado y cada verso nos marca el camino del autoconocimiento. Son las palabras de un ser que deja atrás el lugar que le habían impuesto como género, para dar paso a una mujer nueva, resultado de la experiencia interna que rompe viejas estructuras y se proyecta hacia el futuro <<A cada paso adelantado en mi ruta hacia el frente/razgaba mis espaldas el aleteo desesperado de los troncos viejos>>.

Se puede observar como elemento estructurador del poema un doble manejo del tiempo, lo pasado y lo presente, contrastando elementos de dos campos semánticos. El primer tiempo está indicado con verbos como *quise, quisieron, fuese, torció, quedó;* y con expresiones como, *caminar hacia atrás, burlando las cenizas, el aleteo desesperado de los troncos viejos, los lejanos horizontes aprendidos.* En cuanto al presente, que tiene un carácter abierto y por tanto activo, está marcado con expresiones

como: *hecha de presentes, tierra promisoro, seguían adelante, los senderos nuevos, paso adelantado.*

El hablante poético de *Yo misma fui mi ruta* nos comunica, así, la elección vital de una mujer que en el presente opta por un <<rostro...de liberación íntima>>, en abierto rechazo a ese pasado en el que <<los hombres quisieron que...fuese: /un intento de vida;/un juego al escondite de mi ser>>. De esta manera el pasado queda relativizado por el presente y por su continuidad hacia el futuro.

Todo lo anterior se ve reforzado con el uso del <<yo>>en el poema: *Yo misma, yo quise, yo fuese, yo estaba;* nos muestra un <<yo>> lírico que surge del permanente fluir de su conciencia hacia la autorrealización, configurando un <<yo>> social en los mismos términos, y no desde la visión del <<otro>>. Este <<yo>> de conciencia plena, también queda de manifiesto con referencias como *mi ruta, mi ser, mi vida.*

*Amaneceres* es otro poema que nos permite reconocer el eje alrededor del cual gira la poética de la obra de Julia; observemos el uso de elementos que nos remiten a un espacio interior, seguramente con la intención de darnos la idea de lo profundo y verdadero:

*¡Amaneceres en mi alma!  
¡Amaneceres en mi mente!  
Cuando se abre la puerta íntima  
para entrar a una misma,  
¡qué de amaneceres!  
Recoger la hora que pasa temblando a nuestro lado,*

.....  
*y que se interne en todos los rincones anónimos  
 despertando rebeldías;*

Cuánta vitalidad nos transmite la mujer que habla en este poema; autoconocerse, <<abre la puerta íntima para entrar a una misma>>, es equiparable a un nacer y renacer del espíritu y del intelecto, esto es, del ser como totalidad; es optar por un presente en devenir. El tiempo, igual que en el poema anterior, como en la mayoría de la obra de Julia, ocupa un lugar destacado. El presente es representado como el momento en el que inicia el día <<Amaneceres>>; significa la etapa de la mujer libre, cuya fuerza revolucionaria busca romper con la tiranía de los atavismos <<y que cuelgue todas las canciones de rumbos burgueses>>. Por ello en *Soy en cuerpo de ahora* exclama con vehemencia:

*!Como quiere tumbarme esta carga de siglos  
 .....  
 y que nutre su cuerpo de pasados reflejos.*

*Vete...  
 no son tuyas mis miras; no son tuyos mis vuelos.*

*Soy en cuerpo de ahora; del ayer no sé nada.  
 En lo vivo mi vida sabe el Soy de lo nuevo  
 (De Poema en veinte surcos)*

El Soy con mayúscula del poema, quizá podría compararse de alguna manera con la frase *Soy quien soy*, que según Leo Spitzer:

*<<en las obras del Siglo de Oro español nos hallamos  
 a menudo...y que en su espíritu se sujeta...a la  
 concepción pindárica del ser, que realiza su propia*

*naturaleza... (reforzada por la idea estoica de que el hombre, llamado por la Providencia a representar su papel, debe hacerlo bien, conforme a su naturaleza racional) >><sup>8</sup>*

Los versos <<Soy en cuerpo de ahora / el Soy de lo nuevo>> representarían entonces el pensamiento de una mujer que tiene conciencia de su ser como resultado de un proceso racional .

Como en *Yo misma fui mi ruta*, el uso del tiempo estructura la temática del poema a través de la yuxtaposición de dos campos semánticos, *carga de siglos, tiempo nunca cambiante, estancia, lo muerto*, y los modificadores *pasados y ayer*, aluden al pasado; en tanto que los verbos *tengo, soy*, el modificador *ahora*, así como las expresiones *lo nuevo, lo vivo*, nos hablan del presente.

Ahora bien, el yo lírico del poema no es un ser abstracto sino que tiene que considerársele dentro de un contexto. Como hemos podido observar, para Julia el aspecto social es uno de los escenarios más importantes desde donde dialogan los hablantes de sus versos. Así pues, es claro que el *Soy* de su poema, comparado con el *Soy* *quién soy*:

*<<...presupone naturalmente un ser alguien, que no dice nada sobre la particularidad de tal o cual ser, sino que afirma su posición jerárquica en el grupo humano...>><sup>9</sup>*

---

<sup>8</sup> Leo Spitzer, "Soy quien soy" *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año I, núm. 2, 1947, p. 124-125.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 126.

Para la mujer, la *posición jerárquica en el grupo humano* se desprende del género; los hombres, representantes del pasado al que aluden los poemas de Julia, han determinado por siglos la condición de la mujer dentro de la sociedad. De ahí la imperiosa obligación de reflexionar y mirar al interior de sí misma para que le sea devuelta, como la imagen en un espejo, su verdadera identidad y, en consecuencia, su lugar real dentro del grupo humano del que forma parte integral:

*Peregrina en mí misma, me anduve un largo instante  
Me prolongué en el rumbo de aquel camino errante  
que se abría en mi interior,  
y me llegué hasta mí, íntima.*

.....  
*Y me vi claridad ahuyentando la sombra vaciada  
en la tierra desde el hombre.*

*Ha sonado un reloj la hora encogida de todos.*  
.....

*Me busco. Estoy aún en el paisaje lejos de mi visión.  
Sigo siendo mensaje lejos de la palabra*

*La forma que se aleja y que fue mía un instante  
me ha dejado íntima.*  
*Y me veo claridad ahuyentando la sombra vaciada  
en la tierra desde el hombre.*  
*(Íntima, de Poema en veinte surcos)*

De nuevo una mujer nos relata un viaje hacia el interior de sí misma, donde al final del camino descubre su verdadero yo, y se despoja de aquello que le habían dicho los hombres que era, una <<sombra vaciada en la tierra>>. Como es frecuente en la obra de la autora, aquí se confrontan, en el escenario del tiempo, las dos concepciones de la mujer como género, desde <<el otro>> y desde ella misma. El sujeto de la enunciación se sumerge en la autobúsqueda <<Peregrina en mí misma>>, y nos expresa su gradual

toma de conciencia, <<Y me vi claridad>>, por lo cual <<ha sonado un reloj la hora>>; sin embargo, el trayecto es largo y la búsqueda continúa. Ya se percibe una imagen distinta, pero <<Estoy aún en el paisaje lejos de mi visión>> y <<Sigo siendo mensaje lejos de la palabra>>. Este último verso es muy revelador, ya que nos permite apreciar que Julia de Burgos al escribir tenía presente la existencia del discurso monológico como legitimador de las estructuras hegemónicas de poder y dominio; en el que la palabra es considerada como algo acabado e inalterable, y por tanto poseedora de la verdad; esto es, el llamado logocentrismo de la tradición filosófica occidental (ver capítulo 1). En él la voz de la mujer no se escucha y si llega es de una manera marginal, de ahí que el yo lírico nos diga <<Sigo siendo mensaje lejos de la palabra>>. No obstante, el proceso no se detiene y las viejas formas van quedando atrás para dar paso al nuevo ser; así el yo poético de <<Y me vi claridad>> en el pasado, llega al presente con seguridad y certezas para decir <<Y me veo claridad>>.

Al fin se logra la identidad y la alegría que proporciona hay que compartirla como en *El triunfo de mi alma*:

A veces se encuentra una a sí misma en el alejamiento  
de muchas cosas,  
y el alma toma un vuelo como de pájaros cantando  
en pos de mariposas.

¡Y saberse despierta rechazando superficies adoptivas  
que se adhirieron sin voluntad al pensamiento  
.....

¡Y camino mi vuelta a la mañana de la vida en un salto  
de rumbos y de errores pasados,

*conmigo de la mano, mirando el triunfo de mi alma  
sobre el lay; de los hombres encorvados...!*  
(De **Canción de la verdad sencilla**)

La vitalidad por el encuentro consigo misma, ubica a la mujer de estos versos por encima de la incredulidad de los hombres que se admiran frente a lo que se considera no permitido y por tanto imposible.

Para finalizar con el análisis de la poesía introspectiva y de concienciación de la autora, veremos su poema *A Julia de Burgos*, mismo que resume su posición ideológica relativa a la mujer, y que da inicio a su primer libro, **Poema en veinte surcos**. Podría considerarse como un manifiesto, en el que cada verso va marcando la identidad de la mujer, frente a la imagen que de ella le ha entregado la sociedad. El poema se desarrolla como diálogo entre dos discursos en debate, a través del desdoblamiento irónico y autocrítico del yo poético; y es sin duda el autorretrato más acabado de Julia de Burgos como poeta, ya que sintetiza la permanente contradicción que caracteriza su obra. Las dos visiones del mundo presentes en la mayoría de sus poemas se dan cita aquí para enfrentarse sin concesiones. El cuestionamiento de matices ontológicos y sociales es llevado hasta sus últimas consecuencias.

Julia de Burgos en este poema nos muestra el ascenso de un <<yo>> independiente, a través de la destrucción de un <<yo>> imaginado desde fuera. Para ello, el hablante lírico recurre al diálogo interno mediante el desdoblamiento de la figura virtual

del poeta, es decir, que la persona se dicotomiza en un <<yo>> y en un <<tú>> con el propósito de cuestionar y responder. El yo lírico representa a la mujer autoconsciente de sí, y el tú, su interlocutor, ella misma, pero caracterizando sus aspectos negativos, su contrafigura:

*Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga  
porque dicen que en verso doy al mundo tu yo.*

*Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.  
La que se alza en mis versos no es tu voz; es mi voz;  
porque tu eres ropaje y la esencia soy yo;  
y el más profundo abismo se tiende entre las dos.*

El recurso técnico del desdoblamiento ha sido utilizado con frecuencia en el siglo XX en la literatura escrita por mujeres:

*Es muy común la introducción del <<doble>> (o, en términos de Jung-Ulanov, de la <<sombra>>) como la anti-heroína...es generalmente del mismo sexo que el <<yo>> y sirve para el proceso de concienciación...en ella se reconocen los aspectos <<sombríos>> y se trata de dominarlos con darle figura.<sup>10</sup>*

Así pues, el desdoblamiento del sujeto de la enunciación en *A Julia de Burgos*, confronta también al yo creativo con el yo social de Julia; para ella el acto de escribir representaba la posibilidad de autodescubrirse, de liberarse, y en un momento determinado ser como una <<vidente>> que con su palabra descubre a los demás lo que en el pasado no veían. Sin embargo, en su vida social, Julia a pesar de su espíritu rebelde y combativo, como

---

<sup>10</sup> Biruté Ciplisjauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Antrhopos, 1988, pp. 74, 75

mujer no logra las alturas de sus yo líricos. En uno de sus poemas escritos en la última etapa de su vida comparte con nosotros su sentir al respecto:

*Eramos tres*

*Eramos tres...  
Una naciendo de una espiga.  
Una rompiendo de un alboroto  
trágico de fórmulas.*

*Una amontonando el corazón de Dios  
Para darle justicia al universo.  
.....*

*Hoy, sollozantes  
trémulas,  
presentes,  
somos, redescubiertas,  
una misma,  
somos la dura esfinge de la angustia,  
somos el alma viva del silencio.  
(De El mar y tú)*

El hablante de estos versos, que se desdobra en un yo múltiple, no es el mismo de **Poemas en veinte surcos** o de **Canción de la verdad sencilla**. La sensación de fracaso es evidente y el dolor no se puede ocultar. El espíritu impetuoso y vital de la juventud se transformó en la madurez, en <<el alma viva del silencio y la angustia>>. La poeta de origen campesino que luchaba contra los convencionalismos y la dependencia tanto de las naciones como de los individuos, la Julia de <<Yo misma fui mi ruta>>, de <<Amaneceres>>, de <<El triunfo de mi alma>> o de <<A Julia de Burgos>>; la que manifestaba sin reservas <<yo soy la vida, la fuerza, la mujer>>, fue poco a poco enmudeciendo y encerrándose en sí misma hasta que le confió al mundo:

*Este corazón mío, tan abierto y tan simple,  
es ya casi una fuente debajo de mi llanto*

*Es un dolor sentado más allá de la muerte.  
Un dolor esperando...esperando...esperando*

*¡Cuántas veces lo he visto por las sendas inútiles  
recogiendo espejismos, como un lago estrellado!  
(Poema de la última agonía, de El mar y tú)*

Ahora bien, la Julia que aquí nos interesa estudiar es la poeta y no la persona. En este sentido, dentro de un texto el yo creativo sustituye al yo empírico; esto es, que el acto de la escritura dentro de la actividad artística permite al autor exteriorizar su ser a través de la creación del otro. Veamos que dice al respecto Borges en *Borges y yo*:

*Al otro, a Borges, es a quién le ocurren las cosas  
...Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas  
páginas válidas, pero esas páginas no me pueden  
salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni  
siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.  
Por lo demás yo estoy destinado a perderme  
definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá  
sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole  
todo...Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo  
es del olvido, o del otro. "*

En este texto podemos apreciar la coexistencia del yo creativo y el yo social. La narración es un autorretrato de Borges en donde el desdoblamiento del autor le posibilita la visión de sí mismo, aunque la lectura inicial podría hacer pensar que se está hablando de dos personas. En otras palabras, Borges con estas líneas, nos muestra, al igual que Julia de Burgos, a

---

<sup>11</sup> Alexander Coleman (Ed.), *Cinco maestros. Cuentos modernos de Hispanoamérica*, NY, Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1969, pp. 7,8.

un ser consciente de su yo interno y de su yo social.

Ahora retomemos el poema *A Julia de Burgos*, que junto con los otros poemas analizados conforman un discurso que rompe, en definitiva, con el discurso monológico al entregarnos un yo lírico cuya voz es la de una mujer que se autorreconoce como género, al concebir el diálogo como origen de la verdad; un <<yo>> independiente que muestra una imagen nueva de la mujer, resultado de su proceso de concienciación:

*Tú eres sólo la grave señora señorona;  
yo no; yo soy la vida, la fuerza, la mujer.*

A lo largo del poema, el diálogo implícito pone en juego la confrontación de los términos de lo auténtico y lo no auténtico, lo cierto de lo falso; así presenciamos un yo poético, la mujer con identidad, que toma distancia con respecto al oyente, la mujer cuya imagen responde al estereotipo creado por los hombres, *fría muñeca de mentira social*:

*Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no;  
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos,  
en mi limpio sentir y en mi pensar me doy.*

*Tú te rizas el pelo y te pintas; yo no;  
a mi me riza el viento; a mi me pinta el sol.*

*Tú eres dama casera, resignada, sumisa,  
atada a los prejuicios de los hombres; yo no;  
que yo soy Rocinante corriendo desbocado  
olfateando horizontes de justicia de Dios.*

El poema condena así la dominación que por siglos se ha ejercido sobre la mujer en los distintos ámbitos de la actividad humana:

*Tú en ti misma no mandas; a ti todos te mandan;  
 en ti mandan tu esposo, tus padres, tus parientes,  
 el cura, la modista, el teatro, el casino, el auto,  
 las alhajas, el banquete, el champan,  
 el cielo y el infierno, y el qué dirán social.  
 En mi no, que en mi manda mi solo corazón,  
 mi solo pensamiento; quien manda en mí soy yo.  
 Tú flor de aristocracia. y yo, la flor del pueblo.  
 Tú en ti lo tienes todo y a todos se lo debes,  
 mientras que yo, mi nada a nadie se la debo.  
 Tú clavada al estático dividendo ancestral,  
 y yo, un uno en la cifra del divisor social,  
 somos el duelo a muerte que se acerca fatal.*

Junto a la crítica de la mujer objeto, podemos encontrar también un cuestionamiento a la estructura socioeconómica; el auto, las alhajas, el casino, el banquete, el champan, el cura, la modista, hacen referencia a una mujer rica, o como dice el poema, a una flor de aristocracia. Lo que significa que, para Julia, la mujer que pertenece a un estrato social alto sería sinónimo de sumisión y dependencia, *Tú en ti misma no mandas; a ti todos te mandan*; al contrario de la mujer de extracción humilde, *la flor del pueblo*, cuya condición social le permitiría cobrar conciencia y ser ella misma ya que, *quien manda en mí soy yo*. Dicho de otra manera, este poema nos pone frente a la oposición rica vs. pobre, aristocracia vs. pueblo.

En resumen, el conjunto de oposiciones que estructura el poema se sintetiza en dos oponentes pronominales, yo vs. tú, con funciones semánticas irreconciliables. Veamos por separado las oposiciones que aparecen en el poema:

<p> <i>esencia humana verdad desnudo el corazón todo me lo juego la mujer quien manda en mi soy yo mi nada a nadie se la debo flor del pueblo</i> </p>	<p> <i>vs. ropaje mentira social cortesanas hipocresías egoísta señorona a ti todos te mandan tienes todo y a todos se lo debes flor de aristocracia</i> </p>
--	---

La diferencia semántica resalta los valores de las culturas que modeliza el texto, y hace explícita la relación de oposición en la estructura social: aristocracia vs. pueblo, a partir de la cual se organiza la composición del poema, y de la cual derivan las oposiciones restantes.

De esta forma, el discurso del yo lírico interpela a la cultura represora de la mujer que la concibe dentro de la sociedad como tradicionalmente pasiva, <<fría muñeca de mentira social>>, frente a una nueva cultura que emerge de la propia mujer, cuya independencia de los viejos patrones culturales le permite afirmar: <<en mi manda mi solo corazón, mi solo pensamiento...>>; esto es, dueña de su pensamiento y de sus sentimientos, dueña de ella. Así, este yo liberado declara abierta enemistad hacia su contrafigura, al representar dos visiones del mundo mutuamente excluyentes:

*y el más profundo abismo se tiende entre las dos  
.....  
somos el duelo a muerte que se acerca fatal.  
Cuando la multitudes corran alborotadas  
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,  
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,  
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.*

El yo lírico que así se expresa, es sin duda el portador de una imagen de la realidad cuya posición invita a la acción, en este caso a las mujeres como género; toda vez que representa el discurso de la mujer autoconsciente, en diálogo con su oponente la mujer "fabricada" por el hombre.

Así pues, la obra de Julia de Burgos, a través de la modelización de la cultura dominante, frente a una cultura alternativa, pone de manifiesto la ideología de la autora y, en consecuencia, su posición ante la realidad histórica. La capacidad visionaria de su escritura permite al lector ubicar a la mujer como sujeto de la historia, y como portadora de un discurso propio que dialoga con los otros discursos, y de esta interacción su toma de conciencia.

*La autoconciencia está plenamente dialogizada...es muy comprensible que en el centro de la visión artística deba encontrarse el diálogo como finalidad en sí...Solo en la comunicación, en la interacción del hombre con el hombre, se manifiesta el hombre dentro del hombre, no sólo se proyecta hacia el exterior sino que por primera vez llega a ser lo que es; no sólo para los otros, sino para sí mismo. Ser significa comunicarse dialógicamente.*<sup>12</sup>

La inagotable búsqueda, y de ahí el mirar al interior del ser para su posterior proyección, caracterizó tanto el yo creativo como el yo social de la poeta. El yo poético de sus obras ofrece un discurso abierto a otras voces, lo que lo

---

<sup>12</sup> M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 354, 355.

enriquece en lo individual, pero que también representa la voz de la colectividad. La mujer que habla en los versos de Julia, establece un diálogo a distintos niveles, al interior del texto, con otros textos, con otras corrientes literarias, con el contexto, con los géneros humanos, etc.

Por esta razón, el discurso poético en la obra de Julia de Burgos rompe sin concesiones con el discurso del silencio que predominaba en la literatura escrita por mujeres que le antecedió; y por ello su innegable aportación a la poesía hispanoamericana, aunque la mayoría de los críticos aún no lo hayan reconocido.

## CONCLUSIONES

La poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica hasta la primera mitad del siglo XX, periodo al que pertenecen las poetas analizadas, en general era considerada de manera marginal y subjetiva por los críticos. Sus análisis tendían a destacar las características que a juicio de ellos representaban más fielmente a la mujer: su sensibilidad primero y enseguida su erotismo, lo que cancelaría el carácter intelectual inherente a toda creación artística. Es decir que para los críticos de antes, y para no pocos de los de ahora, el acto de escribir en el hombre respondería a un proceso intelectual, en tanto que en la mujer a una necesidad emocional.

De acuerdo con el análisis de las tres poetas, se puede observar que, en la medida en que su escritura no comprometía el orden establecido de la época, la crítica era más abundante. Así, se presentan los dos extremos: la obra de María Enriqueta, de crítica profusa, y la de Julia de Burgos, de crítica mínima. Mientras la primera nos entrega un yo lírico defensor a ultranza de "las buenas costumbres", la segunda nos ofrece una palabra de explosivo contenido social.

Igual que en la crítica, la elaboración de antologías de poesía ha partido de un criterio discriminatorio hacia la mujer. En algunos casos se le ha considerado dentro de un apartado que titulan *Poesía*

*femenina*, pensando seguramente que esto lo dice todo. Lo anterior no sería llamativo si en el caso de los hombres se les estudiara como poesía masculina, y no por escuelas o corrientes como se ha hecho hasta ahora. En otras antologías, la poesía de las mujeres se incluye con pequeñas observaciones sobre su obra, y en el peor de los casos sólo son nombradas, esto es, no merecieron ningún comentario.

Como creación artística, la poesía es una sola, ya sea ésta escrita por mujeres o por hombres; lo que las distingue es el contexto en el que se han desenvuelto. Los hombres han seguido un proceso que va de lo social a lo introspectivo, en tanto que la mujer que escribe, debido al silencio que tradicionalmente se le ha impuesto, ha desarrollado una poesía que ha transitado de lo intimista a lo exterior, en la medida que ha venido ganando espacios.

A través de las etapas que propone la crítica Elaine Showalter para la literatura escrita por mujeres: *femenina*, *feminista*, y *de mujer*, divisiones de acuerdo con el desarrollo histórico de la sociedad, nos encontramos que, en efecto, el discurso poético de las mujeres ha venido cambiando en consonancia con la época en la que vivieron.

Las obras poéticas que se han analizado en esta tesis y que pertenecen a escritoras de la primera mitad del siglo XX en Hispanoamérica, cumplen cabalmente con las etapas propuestas, para ofrecernos una poesía cuya voz de mujer viaja de la sumisión a la identidad.

La mexicana Maria Enriqueta representa la etapa *femenina*; el yo poético de su obra no conoció la rebeldía como acto de conciencia y se limita a reproducir el discurso oficial, monológico, o bien,

cuando el sentimiento apremia, se desborda por el inconsciente. En términos formales, la autora es también fiel a esta postura y escribe sus versos dentro de los límites tradicionales de la poesía.

María Enriqueta fue una escritora que publicó mucho y generó en su momento una profusa crítica elogiosa, sin embargo, su aportación a la literatura no fue en la misma proporción, de ahí que su obra se haya ido perdiendo con el paso del tiempo. La crítica por su parte también se fue diluyendo, en el presente existen pocos estudios sobre su obra, la mayoría son breves y superficiales, o bien repiten la crítica de aquella época. El capítulo dedicado a María Enriqueta en esta tesis busca ser un estudio más extenso que los realizados hasta ahora sobre la primera escritora mexicana profesional, que tocó los extremos de la fama y el olvido.

A la etapa *feminista*, término que implica rebeldía, perteneció Juana de Ibarbourou. El sujeto lírico de sus poemas deja atrás al de los poemas de María Enriqueta. La mujer que pasea por la obra de la poeta uruguaya tiene una voz que mueve a la transgresión, aparte de cantar sin miedo a la sensualidad, única característica que resaltan los críticos; elabora un discurso que parodia la visión oficial del mundo, y en este sentido da paso a un diálogo con los otros discursos, principalmente el sostenido por el hombre.

Por ello, la escritura de Juana de Ibarbourou, en cuyas metáforas encontramos revertido el mito del eterno femenino, marca una ruptura definitiva en el lenguaje literario contenido en la poesía de María Enriqueta.

Llegamos finalmente a la etapa de *mujer*, la cual significa, el

espacio donde la mujer está consciente de serlo. La poesía de Julia de Burgos es un discurso donde el yo lírico es abierto, dialógico. La mujer que lo expresa es portadora de una visión del mundo que le ofrece la plena identidad de su género, y que confronta, en consecuencia, la visión oficial del mundo.

El yo lírico de los versos de Julia, es la voz de una mujer que ha logrado su identidad como resultado de un proceso de concientización: un ser independiente capaz de cuestionar el orden establecido.

En el plano formal la poesía de esta escritora es la expresión de dicho proceso, al hacer uso de un lenguaje que economiza metáforas en beneficio de una sencillez objetiva de profundo compromiso social.

Otro recurso que destaca es el desdoblamiento del yo lírico, a través del cual la autora hace una doble confrontación: el yo creativo cuestiona al yo social y, en consecuencia, a la versión oficial del mundo, es decir, hay un cuestionamiento a nivel individual y otro a nivel de género (sexo).

Estos dos elementos que definen formalmente la poesía de Julia de Burgos representan una nueva ruptura, en relación con las otras dos autoras, dentro de la poesía escrita por mujeres durante los primeros cincuenta años del presente siglo.

En resumen, en las obras analizadas pasamos de una poesía cerrada, quejosa, sin concesiones ni propuestas formales, donde el yo lírico representa a la mujer sumisa, portadora del discurso oficial, esto es, a la voz reprimida y subordinada por la "verdad" dominante; a



Pero yo estaba hecha de presentes  
.....  
Me prolongué en el rumbo de aquel camino  
errante  
que se abría en mi interior,  
y me llegué hasta mí, íntima  
.....  
Y me veo claridad ahuyentando la  
sombra vaciada  
en la tierra desde el hombre  
.....  
yo soy la vida, la fuerza, la mujer

## Bibliografía

- Alberoni, Francesco, **Enamoramiento y amor**. México, Gedisa, 1989.
- Alegria, Fernando, "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica", *Revista Interamericana*, 1982, vol. XII, núm. 1, pp. 27-35.
- Allmen, Jean Jacques von, **Vocabulario bíblico**. Madrid, Marova, 1982.
- Aponte, Ruth, "La etapa final: reflexión y búsqueda en la poesía de Juana de Ibarbourou", *Revista Interamericana*, 1982, vol. XII, núm. 1, pp. 104-109.
- Arciniegas, I. E. **Las odas de Horacio, seguidas del canto secular de un fragmento de la epístola de los pisones**, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1950.
- Bachelard, Gastón, **La poética de la ensoñación**. México, FCE, 1982 (Breviarios, 330)
- Bajtin, Mijail, **Estética de la creación verbal**. México, Siglo XXI, 1983.
- , **Problemas de la poética de Dostoiewski**. México, FCE, 1986.
- , **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. Madrid, Siglo XXI, 1988.
- , **Teoría y estética de la novela**, Madrid Taurus, 1989.
- Barbieri, Teresita de, **Movimientos feministas**. México, UNAM, 1986.
- Barret, Michele, "El concepto de diferencia" *Debate Feminista*, México, sep. 1990, p. 311-325
- Baudouin, Charles, **Psicoanálisis del arte**. Buenos Aires, Psique, 1976.
- Beauvoir, Simone, **El segundo sexo**. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1984, 2 tomos.

- Béguin, Albert, **El alma romántica y el sueño**. Madrid, FCE, 1978.
- Béguin, Albert, **Reacción y destino I. Ensayos de crítica literaria**. México, FCE, 1986.
- Béguin, Albert, **Reacción y destino II. La realidad del sueño**. México, FCE, 1987.
- Blanco, José Joaquín, **Crónica de la poesía mexicana**. México, Katan, 1981.
- Bousoño, Carlos, **Teoría de la expresión poética**. 7a. ed. Madrid, Gredos, 1985, BRH (II Estudios y ensayos, 7) 2 vols.
- Burgos, Julia de, **Obra poética**. Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961.
- Camarillo, María Enriqueta, **Album sentimental**. Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- , **Del tapiz de mi vida**. Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
- , **El secreto**. Madrid, América, 1922.
- , **Enigma y símbolo**. Madrid, Espasa-Calpe, 1926.
- , **Fantasia y realidad**. Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
- , **Rumores de mi huerto**. Antología poética, México, Universidad Veracruzana, 1988 (Col. Rescate).
- , **Rumores de mi huerto**. Rincones románticos. México, Conaculta, 1990 (Lec. mexicanas III, 15).
- Cantú Corro, José, **La mujer a través de los siglos**, México, Ed. Botas, 1938.
- Carballo, Emmanuel, **Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX**. Guadalajara, Univ. de Guadalajara, 1991.
- Carreter, Fernando, **Estudios de poética (La obra en sí)**. Madrid, Taurus, 1979.
- Caruso, Igor, **La separación de los amantes una fenomenología de la muerte**. México, Siglo XXI, 1971.
- Chasseguet-Smirgel, Janine, **La sexualidad femenina**. Barcelona, Lúia, 1985.
- Ciplijauskaite, Biruté, **La novela femenina contemporánea (1970 - 1985)**. Hacia una tipología de la narración en

- primera persona.** Barcelona, Anthropos, 1988 (Autores, textos y temas literatura 3).
- Clancier, Anne, **Psicoanálisis, literatura, crítica.** Madrid, Cátedra, 1976.
- Cohen, Jean () **Estructura del lenguaje poético.** Madrid, Gredos, 1974, Biblioteca Románica Hispánica (II Estudios y ensayos, 140)
- Coleman, Alexander (Ed.), **Cinco maestros. Cuentos modernos de Hispanoamérica.** NY, Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1969.
- Conde, Carmen, **Once grandes poetisas americanas.** Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.
- Cornejo Polar, Antonio, **Sobre literatura y crítica latinoamericanas.** Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Cuchi Coll, Isabel, **Dos poetisas de América.** Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1975.
- Dauste, Frank, **Breve historia de la poesía mexicana.** México, Andrea, 1956.
- Derrida, Jaques, **La escritura y la diferencia,** Barcelona, Anthropos, 1989.
- Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac (comp.), **Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX.** México, El Colegio de México, 1991.
- Ecker, Gisele, **Estética feminista.** Barcelona, Icaria, 1986.
- Feal, Carlos, **Eros y Lorca.** Madrid, EDHASA, 1973.
- , **La poesía de Pedro Salinas.** Madrid, Gredos, 1965.
- Feliciano Mendoza, Esther, **Juana de Ibarbourou, oficio de poesía.** Puerto Rico, Univ. de Puerto Rico, 1981.
- Fernández Alonso, Ma. Rosario, **Una visión de la muerte en la lírica española.** Madrid, Gredos, 1971 (BRH 157)
- Fernández, Cesar, **Introducción a la poesía.** México, FCE, 1983.
- Fernández Retamar, Roberto, **Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones,** Cuba, Casa de las Américas, 1981.

- Fernández, Sergio, **El amor condenado y otros ensayos.** México, UNAM, 1981 (Col. proyecciones)
- Ferro, Hellen, **Antología comentada de la poesía hispanoamericana.** N.Y., Las Americas Publishing Company, 1965.
- Flores, Angel y Kate Flores, **Poesía feminista del mundo hispánico.** México, Siglo XXI, 1984.
- Florit, Eugenio y Jiménez, A. **La poesía hispanoamericana desde el modernismo.** New Jersey, Prentice-Hall, 1968.
- Forster, Merlín, **La muerte en la poesía mexicana.** México, Diógenes, 1970 (antología temática 1)
- France, Anatole, **El jardín de Epicuro,** Buenos Aires, J. Finkelstein, 1923 (teatro y literatura 5).
- Freud, Sigmund, **Introducción al psicoanálisis.** México, Alianza Editorial, 1989 (Libros de bolsillo 82)
- , **Psicoanálisis del arte.** México, Alianza, 1984 (Libros de bolsillo, 224)
- González Escandón, Blanca, **Los temas del "Carpe-Diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española,** Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938.
- González, José Emilio, **Poesía contemporánea de Puerto Rico.** Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- González Peña, Carlos, **Historia de la literatura mexicana.** México, Cultura y Polis, 1940.
- González Vazquez, José, **Estudio sobre la imagen poética.** España, Universidad de Granada, 1986.
- Hamburger, Michael, **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta.** México, FCE, 1991.
- Henriquez Ureña, Max, **Breve historia del modernismo.** México, FCE, 1954.
- Ibañez Langlois, José, **La creación poética.** Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- Ibarbourou, Juana de, **Obras completas.** Madrid, Aguilar, 1970
- , **Lores de Nuestra Señora,** Buenos Aires, Losada, 1953

- , **Chico - Carlo**, Buenos Aires, Losada, 1950
- Jacobi, Jolande, **Complejo, arquetipo y símbolo**. México, FCE, 1983.
- Jehenson, Myriam, "Four Women in Search of Freedom", *Revista Interamericana*, 1982, vol. XII, núm. 1, pp. 87-99.
- Jiménez de Baez, Ivette, **Julia de Burgos. Vida y poesía**. Puerto Rico, Coquí, 1966.
- Jiménez Rueda, Julio, **Letras mexicanas del siglo XIX**. México, FCE, 1966 (CP 413)
- Jimeno Arce, Hilda, **Tres mujeres en la poesía de Latinoamérica**. México, Universidad de Guadalajara, 1977.
- Jung, Carl, **Realidad del alma**. Buenos Aires, Lozada, 1940 (Cristal del tiempo).
- Koch, Dolores, "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela" *Revista Iberoamericana*, 1985, vol. 51, núms. 132-133, pp. 723-729.
- Kolontay, Alejandra, **La mujer nueva y la moral sexual**. México, Juan Pablos, 1986.
- Kyser, Wolfgang (1971) **Introducción y análisis de la obra literaria**. Madrid, Gredos.
- LeGalliot, Jean, **Psicoanálisis y lenguajes literarios**. Argentina, Hachette, 1977.
- Lima, Robert () "Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1984, vol. 18, núm. 1, pp. 41-59.
- López González, Aralia, **De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo**. México, UAM, 1985 (Cuad. universitarios 23)
- Lotman, Yuri, **Estructura del texto artístico**. Madrid, Istmo, 1982 (Colección fundamentos, 58).
- Lukacs, Georg, **Significación actual del realismo crítico**. México, Era, 1967.
- Martín Gamero, Amalia (comp.), **Antología del feminismo**, Madrid, Alianza, 1975 (libros de bolsillo 570).

- Maurón, Charles, **La psicocrítica y su método**. Buenos Aires, 1977
- Mendiola, Salvador, "Derrida, una idea de la de(s)construcción y lo que las mujeres quieren", *Debate Feminista*, México, sep. 1990, p.292-303.
- Messinger, Sandra, "Visual and Verbal Distances: The Woman Poet in a Patriarchal Culture", *Revista Interamericana*, 1982, vol. XII, núm. 1, pp. 150-157.
- Moi, Toril, **Teoría literaria feminista**. Madrid, Cátedra, 1988.
- Nowakowska, Maria, "Twentieth - Century Hispanic Women Poets: an Introduction", *Revista Interamericana*, 1982, vol. XII, núm. 1, pp. 5-10.
- Oyarzún, Kemy, "Literaturas heterogeneas y dialogismo genérico - sexual", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1993, año XIX, núm. 38, pp. 37-50
- Pacheco, José Emilio, **Antología del Modernismo**. México, UNAM, 1993, 2 tomos.
- Paz, Octavio, **El arco y la lira**. México, FCE, 1986.
- Percas de Ponseti, Helena, "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana", *Revista Interamericana*, 1982 vol. XII, núm. 1, pp.49-55.
- Peretti, Cristina, "Entrevista con Jaques Derrida", *Debate Feminista*, México, sep. 1990, p. 281-291.
- Perez del Río, Eugenio, **La muerte como vocación en el hombre y en la literatura**. Barcelona, Laia, 1984 (papel 45)
- Pizarro, Ana (comp.), **Hacia una historia de la literatura latinoamericana**. México, El Colegio de México, 1987.
- Poupard, Paul, **Diccionario de las religiones**. Barcelona, Herder, 1987.
- Ramos Escandón, Carmen, **Presencia y transparencia; la mujer en la historia de México**, México, El Colegio de México, 1987.
- Reyes, Alfonso, **De viva voz, 1920-47**. México, Stylo, 1949.
- , **Ancorajes**. México, Tezontle, 1951.

- Reverdy, Pierre, **Escritos para una poética**. Caracas, Monte Avila, 1977.
- Ricoeur, Paul (1970) **Freud, una interpretación de la cultura**. México, Siglo XXI (Teoría y crítica)
- Rivera-Rodas Oscar (1988) **La poesía hispanoamericana del siglo XIX**. Madrid, Alhambra (Estudios # 35)
- Rivero, Eliana (1977) "Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio", *Actas del 6º Congreso Internacional de Hispanistas, Canada*, pp. 601-605.
- (1976) "Dialéctica de la persona poética en la obra de Julia de Burgos", *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Vol. 2, núm 4, pp. 31-41.
- (1982) "Hacia una definición de la lírica femenina en Hispanoamérica", *Revista Interamericana*, vol. XII, núm. 1, pp. 11-26.
- Robles, Martha, **La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional**, tomo I, México, UNAM, 1986.
- Rojas, Margarita, Flora Ovanes y Sonia Mora (1991) **Las poetisas del buen amor**. Caracas, Monte Avila.
- Rosenbaum, Sidonia Carmen (1945) **Modern women poets of Spanish America**. N.Y., Hispanic Institute in the United States.
- Rougemont, Denis de (1986) **El amor en Occidente**. Barcelona, Kairos.
- S/A, **La Santa Biblia**, Estados Unidos, Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.
- Sáinz de Medrano, Luis (1989) **Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)** Madrid, Taurus (Persiles, 191)
- Santos, Nelly (1973) **La poesía hispánica del 900 escrita por mujeres, la problemática de la trascendencia histórica de la mujer**. Connecticut, University of Connecticut.
- Showalter Eliane (ed.) (1985) **The new feminist criticism. Essays on women literature theory**. New York, Pantheon Books.
- (1977) **A literature of their own. British women novelists from Bronte to Lessing**. Princeton, Princeton University press.