

Juana de Ibarbourou y la autoficción¹

Elena Romiti Vinelli

*Departamento de Investigaciones de
BNU. Academia Nacional de Letras*

En este artículo propongo una reflexión sobre las relaciones de la producción de Juana de Ibarbourou con la zona fronteriza de las llamadas escrituras del yo, y en especial con la categoría de autoficción, acuñada por Serge Doubrovsky en 1977.²

La producción textual y la «figura social» (Cornejo Polar, 1994) de Juana de Ibarbourou como modelo de «poetisa» latinoamericana que escribe en las primeras décadas del siglo xx resulta de especial interés para desarrollar la hipótesis según la cual la escritura fundacional femenina en Latinoamérica puede ser categorizada teóricamente en una de sus líneas a través de su vinculación con las llamadas escrituras del yo.

La dificultad clasificatoria que surge ante la novedad de la identidad pública de la escritora latinoamericana, «figura social» movediza o «nómade» (Braidotti, 2000), justifica la relación planteada con las mencionadas escrituras del yo, en sus distintas variables genéricas: autobiografías, cartas, recuerdos-testimonios, biografías, memorias, autoficciones, diarios, conferencias ensayísticas y registros iconográficos, como instrumento fundacional de dicha identidad.

Las escrituras del yo o del sí mismo han ido ganando un territorio cada vez más vasto en el sistema literario occidental, relacionadas en todas sus variables con la polaridad realidad/ficción. La clasificación fundante de esta coordenada dual se ubica en la *Poética* de Aristóteles. Aquí el filósofo canoniza la frontera que separa el



¹ Este artículo ya fue publicado en la Revista de la Biblioteca Nacional N° 4/5 «Escrituras del yo» en 2011.

² Leer desde categorías recientes textos anteriores a su emergencia en el campo teórico da lugar a procesos de resignificación y lecturas alternativas a las propuestas por la crítica hegemónica.

ámbito de los discursos ficcionales del resto de los discursos, que quedarían del lado de la realidad. La cognición humana queda de este modo organizada según dos grandes campos epistémicos, que se caracterizan el uno como verdadero —el real— y el otro como verosímil —la ficción.

En la *Poética*, el corpus iluminado desde la mirada teórica de Aristóteles es el discurso ficcional,³ centrado en la tragedia y la epopeya griegas. A su vez, este discurso presenta como uno de sus ejes fundantes a la categoría de mimesis de las acciones humanas, categoría que no tiene el sentido de copia sino de configuración creativa, de manera que este tipo de discurso es una suerte de laboratorio donde se produce experiencia humana, en el sentido en que los hechos deberían ser, y no en el sentido de la historia que da cuenta de lo que realmente ha acontecido.

También interesa recordar la reflexión del filósofo griego relativa al origen de la poesía. En ella pesa el legado platónico, que Aristóteles no anuló, sino que amplió, al considerar el origen de la poesía como don de la naturaleza, léase por inspiración divina o manía, o —y esto corre por su cuenta— como derivado por arte, léase *tekné* —técnica y cultura artística.

Por su clasificación de ser no racional, la mujer estaría incluida en la clasificación de poeta por posesión maníaca, iluminada desde un lugar no racional a la hora de su acto escritural. La vieja clasificación aristotélica dejaba a mujeres y esclavos fuera del coto de la razón y este legado también recorre la historia occidental. ¿Cómo influye esta categorización en la constitución de la identidad de la escritora latinoamericana a principios del siglo xx? ¿Cómo se cruza esta clasificación de la mujer poeta por inspiración irracional con las escrituras del yo y su ubicación límite entre ficción y realidad? Me referiré de manera sucinta y necesariamente incompleta a estas cuestiones a través de la consideración de *Chico Carlo* (1944) y textos inéditos —originales y copias de ológrafos— de la Colección Juana de Ibarbourou del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.



3 En la *Poética* el sistema literario no se nomina como tal, este concepto de literatura deriva de la «letra» latina y será tardíamente instaurado como conjunto de obras literarias por Lessing en el siglo xviii.

Autobiografía y autoficción como seña de ingreso al sistema literario

Si el discurso ficcional es, tal como lo pensara Aristóteles, un espacio experimental donde se accede al conocimiento, el área fronteriza de la auto(bio)ficción también permite el conocimiento y el reconocimiento, en este caso de las escritoras latinoamericanas, a través de sus nuevas configuraciones identitarias. La cuestión ontológica que anida detrás del debate que investiga de forma creciente la frontera entre realidad y ficción dentro del sistema literario, en las últimas décadas, tiene su origen en la crisis del sujeto y su identidad. La posmodernidad ha asistido al derrumbamiento del mito del yo burgués, y dicho derrumbe no es ajeno al proceso por el cual las escrituras del yo han conquistado un lugar central en el sistema. La indagación de los ámbitos del yo y la búsqueda del sí mismo perdido se constituyen en la base de este proceso.

En las primeras décadas del siglo xx la situación del campo cultural no era la misma. Si bien con las vanguardias del período de entreguerras comienza la descomposición identitaria del sujeto burgués, las escritoras latinoamericanas que despliegan sus estrategias para ingresar al circuito literario viven otra situación, en la que deben constituirse por primera vez como figura social. Es desde la total invisibilidad y desde el silencio que poetisas como Juana de Ibarbourou comienzan a construir su imagen y su discurso. Pero la estrategia presenta puntos de contacto con la situación actual, en lo que refiere al uso de las escrituras del yo como instrumento de búsqueda identitaria.

Muchas son las mujeres que, en las primeras décadas del siglo xx, en la hora de su ingreso al sistema literario latinoamericano, recurren al discurso autobiográfico —propongo que esta nomenclatura sea leída con flexibilidad de modo que permita incluir autoficciones y otras variedades de las escrituras del yo— para autorrepresentarse en el primer peldaño de su vocación literaria, es decir, en el inicio de su práctica de lectoras. Revelan cómo una mujer constituye su identidad de escritora configurando su prehistoria de lectora desde la memoria autobiográfica o autoficcional.

Al complejizar la clasificación que distingue el territorio de la ficción del de la realidad y considerar géneros fronterizos como la biografía o la autobiografía, estas representaciones de lectoras-escritoras



adquieren un matiz de aproximación a la verdad. Este matiz deriva del *pacto autobiográfico* (Lejeune, 1975), según el cual el autor acuerda con el lector una instancia de confianza en la que reconoce, a partir de una condición externa al texto, la verdad del lazo que une relato y vida del que escribe. Este lazo surge para las escritoras latinoamericanas de la necesidad ontológica de comenzar a existir como figuras sociales y de constituirse con una identidad que les permita hacer visibles sus producciones escriturales.

Las escenas de lectura primitiva, «autobiografemas básicos» según Sylvia Molloy, muestran el encuentro del yo con el libro como instancia crucial, donde «a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera» (1996: 28).

En estas escenas el libro adquiere un significado que alcanza las señas de identidad de las lectoras que quieren ser reconocidas como tales. A esto se suma el hecho de que también adquiere la valencia de señalar que dichas lectoras están dentro del sistema letrado desde la infancia, esto es que están dentro de la literatura, en el descubrimiento de una vocación letrada.

En 1944 Juana de América publica *Chico Carlo*, un libro de recuerdos de infancia que se vincula al concepto de autoficción. Este género híbrido fusiona la ficción novelesca y la realidad autobiográfica, en medio de la ambigüedad de los límites entre la una y la otra. Se trata de una ambigüedad que no solo surge de la producción textual sino también del registro teórico de sus definiciones (Alberca, 1996). De hecho, la autoficción se reconoce en textos donde se narran sucesos ficticios y se da la coincidencia del nombre del autor y el protagonista. Tal era el planteo de quien acuñó el neologismo. O, por el contrario, y esto surge de teorizaciones posteriores, en textos donde no se da esta última coincidencia, pero donde se reconocen elementos tales como hechos y lugares, o identificaciones nominales parciales, entre otros, cuya procedencia es el mundo real.

Basándose en la relativización de la coincidencia del nombre del autor con el del narrador y el personaje, María Cristina Dalmagro (2009) prefiere la nomenclatura clásica de «ficción autobiográfica» para los relatos en los que la frontera entre la ficción y la autobiografía es ambigua. Al mismo tiempo subraya la propuesta de Regin Robin que amplifica el concepto de autoficción como lugar de la

experimentación de las ficciones del yo, «de un yo vacío» (29), una experimentación similar a la desarrollada por Juana de Ibarbourou y otras escritoras de su época.

El cuento titulado «El Padre Eterno» forma parte del libro *Chico Carlo*, y en él se fija la escena del primer encuentro con el libro por parte del personaje cuyo nombre —Susana— no coincide con el de la autora —Juana—, aunque sí coincide la composición vocálica de ambos nombres cumpliéndose la identificación nominal parcial o ambigua. Los signos autobiográficos son fácilmente identificados por el lector: el lugar —Melo—, la época —fines del siglo XIX—, algunos de los personajes —la madre, la niñera Feliciano.

Pero es el paratexto del libro el que aporta con exactitud la certeza de que estamos ante una autoficción, si es que nos centramos en el rasgo de la ambigüedad de la frontera entre ficción y realidad. Efectivamente, en el prólogo de *Chico Carlo* la autora define desde la ambigüedad el perfil genérico de su libro:

Quando queremos mirar nuestra infancia lejana, ¿qué luz fantasmagórica nos ilumina la escena? Esa niña de ojos vivos y sueño puro, ¿era yo misma? ¿Me he desdoblado de ese capullo, he seguido caminando por la vida desde esa casa y ese jardín? Yo sé que existieron todos los seres que veo moverse en ese tiempo casi inconcebible, de repentinos presentes, de pretéritos remotísimos, y que Feliciano, mi negra aya, con su querida habla, mezcla de portugués y castellano, me donó la oración, la fábula, el canto de cuna y la gracia invalorable del mimo, pan nutricio. Yo sé que Chico Carlo constituyó, sin que yo misma lo supiese hasta ahora, mi primer amor; que Payaso, pobre resto de la ruina de un circo ambulante, con el negro rostro cruzado por blanquecinos tatuajes, cuidó de mi padre, su caballo y sus higueros con una paciencia seráfica; yo sé que Tilo me dio su festivo cariño cuando más necesitaba de alegría y ternura y que yo tuve adoración por la pobre bestezuela que sólo para mí era hermosa. Yo sé que fui tierna, feliz, amada, buena, que todo lo que narro en este libro es verdad, y que la vida entonces era como el paraíso de los elegidos de Dios. ¡Y todo me parece un cuento! (1968: 745).⁴



⁴ Todas las citas de la obra edita de Juana de Ibarbourou corresponden a: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1968.



Las marcas de la ambigüedad recorren todo el texto: el «nosotros» desde el que se inicia el texto recuerda la generalidad que exigía Aristóteles para el discurso ficcional, en oposición a la particularidad del caso único que era propia del discurso histórico; la formulación interrogativa referida al estatus ontológico real o ficticio del personaje de la niña en que la narradora se desdobra dubitativamente; la enumeración de los personajes que pueblan los relatos de infancia —Feliciano, Chico Carlo, Payaso, Tilo— y el anticipo de los hechos bajo el aserto anafórico «Yo sé que existieron» con sus variables: «yo sé que constituyó, cuidó, dio, tuve, fui», y la culminación: «que todo lo que narro en este libro es verdad», una invitación inequívoca para establecer el pacto autobiográfico con el lector, basado en la confianza de que lo que se cuenta es verdadero y no verosímil, atributo que Aristóteles adjudicaba a la producción ficcional. Una enumeración que entra en contradicción con el cierre del pasaje, que ingresa el borramiento de la certeza a través de dos registros, uno analógico: la comparación entre la vida de la infancia recordada o recreada y el paraíso de los elegidos de Dios, donde la analogía quita realidad al mundo evocado y, en segundo lugar, la expresión exclamativa del asombro, que ficcionaliza al tiempo que clasifica todo lo narrado en la categoría ficticia del cuento.

Las variaciones del campo cultural dan lugar a las distintas lecturas que se hacen de los mismos textos y hoy *Chico Carlo* resulta más cerca de la autoficción que de la autobiografía clásica. Desde una lectura actual, se comprende mucho más la falta de referente seguro en toda zona relativa al sujeto y la problemática identitaria de las mujeres que ingresaban al sistema en las primeras décadas del siglo xx, así como las estrategias que urdieron para constituirse en figuras sociales, a través de movimientos de exposición y resguardo.

La escena de lectura anunciada aparece en el cuento titulado «El Padre Eterno», en el que la transgresión de la frontera entre la ficción y la realidad cambia de dimensión, y ya no se ubica en la cuestión de género literario, sino que adquiere la sustancia de la fábula y se ficcionaliza.

El cuento se centra en un «hermoso ejemplar de la Historia Sagrada» hacia el cual la narradora confiesa haber sentido un «secreto rencor» durante muchos años. Se trata de un obsequio venido de Pernambuco, en una época en que la protagonista es una niña de siete años que apenas sabe deletrear y no puede leer en portugués,

pero que admira la belleza del ejemplar antiguo. Entre las muchas imágenes coloreadas se destaca la del «Supremo Hacedor resplandeciente de oro, con su barba paternal y el blando trono de nubes arreboladas» (787).

La importancia de ese primer encuentro con el libro más significativo de la infancia es valorada desde la distancia, con la conciencia que anticipa el cruce de realidad y ficción que es el tema del relato: la niña viene del paseo veraniego y descubre en la sala de su casa a «un señor de luenga barba que estaba en el sofá, las dos manos apoyadas en el bastón, de grueso puño de oro» (789) que confunde con el Padre Eterno de su libro.s

El proceso de la confusión de lo real y lo ficticio es elaborado como instancia de rememoración y reconocimiento:

Luchaba entre la bruma del esfuerzo por reconocer y la incapacidad de recordar. Yo conocía a aquel señor... Después, fue un relámpago. La ubicación, en la memoria, de aquel rostro y aquel ademán, me tomó de pronto en el más pasmoso de los asombros. Y como un relámpago también, la decisión, mezcla de deslumbramiento, de cándida codicia y de ingenuo sentido práctico, que me hizo irrumpir como un torbellino en el círculo iluminado y caer de rodillas ante la extraordinaria visita de mi madre, para suplicarle, llena de agitación y temblorosa:

—Señor Dios querido: para mí una muñeca negra bien motuada, como la de Juanita Portos. Y una pulsera de oro como la de Cristina María, y un... (1968: 790).

En 1956 Juana de Ibarbourou participa en los cursos de verano del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, con una conferencia que fue editada bajo el título «Autobiografía lírica». La poeta clasifica su discurso como «páginas autobiográficas» dedicadas al tema del proceso de sus comienzos poéticos y su posterior historia.

Allí testimonia cómo creó a los 14 años su primer soneto, «El cordero», vinculado a procesos orales de composición y memoria: «Y tanto repetí oralmente mi soneto, que me quedó en la memoria como grabado a fuego. Es lo único mío que puedo decir sin apuntdor y hasta creo que sin titubeos. ¡Lo sé, triunfalmente, de memoria!» (1968: 1362).

Dos cuestiones interesa remarcar con relación al tema de la frontera entre la ficción y la realidad que nos ocupa, a partir de este



registro autobiográfico. Por un lado, que el proceso de génesis que describe la autora está indisolublemente unido al tema de la memoria, como mecanismo de composición que construye a través de la creación oral repetida y también como organización del recuerdo vital. Es así que el motivo poético del soneto inicial, el pequeño cordero compañero de infancia, ubica al texto dentro de la poesía autobiográfica, o autoficticia, y su terceto final ilumina, a modo del pacto fantasmático del que hablaba Lejeune,⁵ la obra de la poeta: «Pero el recuerdo de mi blanco amigo,/ aquel tiempo lejano que bendigo/ persigue en los sueños todavía».

A tal punto la coherencia ata el momento de creación iniciático a través de la composición de este su primer soneto con su proceso general, que en este pasaje de su *Autobiografía lírica* recupera también la imagen del Padre Eterno, cuando le atribuye la creación de la primera composición y de las siguientes: «¿Y Dios? Pues, señores, Dios sonríe entre sus blancas barbas de buen padre, pues quien creó el soneto y el endecasílabo, y la lira y la octava real, fue Él» (1968: 1363).

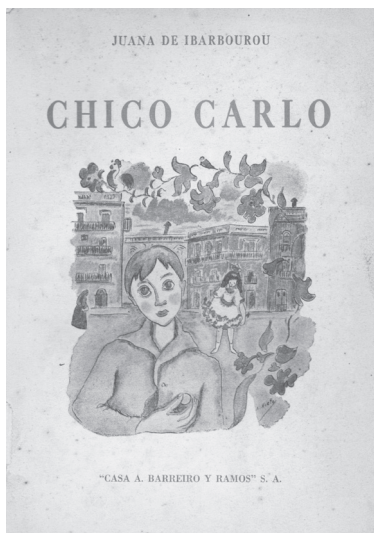
De modo que si en el relato de infancia de *Chico Carlo* la imagen extraída del mundo ficcional del libro portugués se confundió con el visitante de la casa familiar, estableciendo un canal de comunicación entre lo fáctico y lo ficcional que avergonzó a la niña poeta, ahora en la *Autobiografía lírica* de la mujer poeta, aquella imagen reaparece como fuente real de la creación poética. Los fantasmas de la infancia pasan una y otra vez de un lado a otro de la frontera que separa los mundos de la realidad y la ficción.

Si se recuerda que uno de los motivos clásicos de las escrituras autobiográficas es el acontecimiento traumático en la etapa de la infancia (Starobinski, 1970), el recorrido desarrollado entre la escena que Juana de Ibarbourou recrea en «El Padre Eterno», y la evocación de dicha presencia sobrenatural como fuente del proceso creativo en su *Autobiografía lírica*, adquiere la forma de un proceso de reparación y de afirmación identitaria. La confusión que fue duramente censurada a través de la risa sentida como burla inferiorizante por



5 Debemos a Philippe Lejeune (1975) la denominación de «pacto fantasmático», que alude a novelas que no son leídas solo como ficciones sino como textos que remiten a «fantasmas reveladores de un individuo», una forma indirecta del «pacto autobiográfico». En el caso que venimos siguiendo, la interrogante «¿qué luz fantasmagórica nos ilumina la escena?», del prólogo de *Chico Carlo*, converge con el mismo concepto.

la niña, es reivindicada-revertida por la poeta que reconstruye la imagen del Padre Eterno, otorgando existencia al ser metafísico que aparece con la máscara del padre bueno y barbado en ambos textos, dador en el primero de la creación del universo, y en el segundo, de la creación poética.



Portada de la primera edición de *Chico Carlo*, 1944.



El otro aspecto, que funciona como ilación entre la *Autobiografía lírica* de los inicios de la gesta poética y el relato de la infancia «El Padre Eterno», refiere a la calificación del momento en que se produce en ambos textos el pasaje a través de la frontera de los mundos. En todos los casos la instancia va unida a los registros del fuego, es así que, en el relato de *Chico Carlo*, cuando la niña identifica el rostro del visitante con el del Padre Eterno del libro sagrado, la narradora atestigua: «fue un relámpago». En la *Autobiografía* recuerda el momento en que ingresa súbitamente al sistema literario, tras entregar sus cuadernos de versos en el diario *La Razón*: «El milagro se hizo rápido y al parecer simple, como todos los milagros. Fue un fogonazo», y luego: «*Las lenguas de diamante* fueron una llamarada. El éxito llegó fulminante». De modo que el lugar del pasaje entre el mundo de la ficción y el de la realidad, propio de las escrituras del yo, donde se suele ubicar la poeta, tiene el halo mágico y esplendente que giraba en torno a las antiguas pitonisas.

Poemas objetos en el umbral de salida del sistema literario

En la Colección Juana de Ibarbourou del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional se encuentran originales y copias de ológrafos en hojas sueltas, que se pueden agrupar bajo el rótulo de poemas de obsequio o celebración social. Se trata de textos inéditos que cumplen con un movimiento de salida del sistema literario, en dirección del contexto social de la escritora. Son poemas que funcionan como obsequios y que suelen girar en torno a la representación de objetos fetiches que en la mirada de la autora representarían la felicidad y la plenitud femeninas. Así, desfilan ante los ojos del lector objetos tales como chinelas, peinetones, flores, pulseras, prendedores, sortijas, diamantes, rubíes, todos ellos objetos en que se concentra el significado de la identidad femenina en relación con la idea de tesoro o joya de «resplandeciente oro».



Los objetos fetiches representan simbólicamente el atributo femenino de la mujer a la que se refieren, al modo en que los autorretratos de época suelen incluir un objeto que representa el rasgo identitario de su modelo. Como todo autorretrato, las composiciones se aproximan entonces al mundo de la referencia. En general, no se trata de poemas destinados a libros, sino que responden al destino del agasajo social, y por ello sostenemos que cumplen con el movimiento de salida del sistema literario.

La materialidad de los objetos representados y la identidad de las personas con que ellos se relacionan ubican a estos poemas dentro del espacio fronterizo de las escrituras del yo. Todos ellos coinciden en el movimiento de regreso al mundo de referencia, desde el ámbito de la ficción, y por ello cumplen una función social: ingresar al mundo real iluminándolo con el brillo de la palabra poética, que representa objetos que también brillan como joyas, para celebrar a destinatarias reales. El yo lírico autorrepresentado es el enunciador de la celebración y del obsequio.

De alguna manera, es como si la poeta hubiera decidido instalar la poesía en la sala social, tal como había encontrado en su niñez al Padre Eterno sentado en la casa de la infancia, fuente divina de toda poesía.

A continuación, transcribimos tres poemas que presentan estas características. El primero está dedicado a la madre del escritor Hugo

Petraglia Aguirre, de quien el yo lírico celebra el peinetón que hereda y a su vez luce en su autorrepresentación en el poema. La copia del manuscrito fue donada por el escritor al Archivo de la Biblioteca Nacional —D. 53, D. 166-1— junto a la copia del retrato de su madre, Petronila Aguirre de Petraglia, el día de su boda en la Catedral de Mercedes, usando el peinetón que la representa en el poema.

Romance de Petronila Aguirre

Yo tengo tu peinetón
dulce Petronila Aguirre,
que luciera con el sol
de tus febreros y abril.
Yo guardo tu peinetón
y lo llevo como joya
aunque no tengo tu «aire»
ni tu aroma de corola.

Del brazo de tu hijo iba
con mi mantilla de España,
a tu iglesia de Mercedes
con flores, órgano y gala.

Era una misa de Gloria.
Te invoqué frente al altar
para que dieras a todos
acierto y felicidad.

Elena cronista de fiestas
comentó tu peinetón.
¡Qué lujo, mi Petronila!
Me latía el corazón.

Y dos presidentes vieron
en mi moño relucir
tu alhaja de Carey fino



color de oro y marfil.

Guardaré tu peinetón
dulce Petronila Aguirre
para la historia que cuente
la amistad de «reina» y príncipe,
toda hecha de lealtad
con símbolo de jazmines.

Téngate Dios en su cielo,
denos a nosotros paz.
¡Tu peinetón de carey
en la leyenda ha de estar!

Juana de Ibarbourou, 1958



[En el D. 166-1 se corrige «1958» por «1967»]

Puede leerse este poema, que guardaba Hugo Petraglia, como un agradecimiento de la poeta por el obsequio que este le diera: el peinetón de su madre. El objeto de referencia queda representado en los dos mundos, el real —crónica— y el ficticio —leyenda— al ser celebrado en el poema, junto a la amistad que une al yo poético con el hijo, con quien se autorrepresenta del brazo, en la iglesia de las Mercedes. La instancia de duplicación surge clara al cotejarse el texto con el retrato que acompaña al manuscrito.

El objeto es materializado como «alhaja de carey fino, color de oro y marfil» y adquiere, al ser relacionado con la instancia de la boda, reflejada en el retrato que se adjunta al poema, un significado de fetiche, depositario de propiedades mágicas, que trasladan la felicidad a la mujer que lo posea. Se sugiere la transmisión del contenido simbólico del objeto entre las dos mujeres representadas en el poema: doña Petronila Aguirre y el yo poético. Dicho contenido simbólico revela una señal de identidad referida a lo esencial femenino, en el momento de su plenitud vital.

El legado da cuenta de una constitución del femenino a través del mecanismo de las relaciones de género, no solo porque en el poema se ficcionaliza el traspaso del objeto símbolo, sino porque como en todos los poemas de esta serie el yo lírico se relaciona con

la destinataria celebrada en calidad de receptora del objeto obsequio como en este caso, o en calidad de obsequiante. La relación entre los personajes femeninos funciona como espejo identitario, quien obsequia se refleja en aquella a quien dirige la ofrenda, símbolo de identidad femenina y cifra de plenitud feliz, que debe ser guardada. En todos los poemas también se insiste en el mandato que erige a la receptora del fetiche en guardiana del legado.

Un segundo poema es destinado a la niña Constanza Martínez Prieto Rivas, y en su título se indica que se reescribió en su álbum de nacimiento (D. 53).

Constanza: nace aquí la pedrería
de tu corona. Guarda bien el oro
y los diamantes que te den. ¡María,
la Santa Virgen, guárdeme el tesoro
de mi pequeño nombre de rubíes
en tu boca infantil, y entre la brisa
de tus cabellos de temprano aroma!

Lo demás lo hará Dios. En tu diadema
has de tener las piedrezuelas ricas
y fulgurantes de cien mil poemas.
Amálos bien, Constanza, miel y aroma,
¡y haz que el pequeño nombre de rubíes
nunca sea borrado en tu tesoro!
1944

En este poema se tiende el nexo entre los objetos preciosos: corona, pedrería, oro, diamantes, rubíes, tesoro, y el nombre propio de la niña celebrada. Esta relación conecta los elementos ficcionales con la realidad de la identidad de la niña, de modo que el mandato comunicado conlleva la permanencia del nombre-identidad-metal o piedra preciosa, a través del tiempo. Esta es la constante de la serie de los poemas objetos: la firme inmutabilidad de oro/diamante, que se vincula a la identidad femenina siempre en riesgo ante el vacío.

Del siguiente poema hemos identificado dos versiones. La primera fue publicada con el título «Poema para Marbe», el 7 de febrero de 1958, en *El Bien Público*. La segunda aparece en la revista *Manizales* n.º 459, de Colombia, fechada en agosto de 1979. Esta



última presenta una dedicatoria con autógrafo de Juana de Ibarbouro para Aída Jaramillo Mezza y fue donada por Edgardo U. Genta a la Biblioteca Nacional:⁶

Hace algunos días celebró sus 15 años la agraciada e inteligente niña Marbe Gorosito Tanco Orlando, hija de nuestro querido y admirado amigo, el poeta José Gorosito Tanco y la distinguida señora María Elena Orlando. Con tal motivo nuestra gran poetisa escribió este bello y emotivo poema, que nos complacemos en publicar.

¿Qué flor de miel y raso te enviara,
a ti, la niña que nació entre cantos?
¿Qué pulsera de azúcar y de plata,
qué prendedor de estrellas y de pájaros,
para adornarte a ti, niña de mimos,
de risas claras y vestidos blancos?

¿Qué te enviara yo, río de nieblas,
país sin eco, tierra sin distancias,
siendo como eres un lucero nuevo
y en la mano de Dios, rosa del alba?

Tierna, mi mano junto a tu mejilla;
una caricia leve en el cabello
con reflejos de luz, como la seda,
no sé qué flor; tampoco sé qué verso.

Eres tan rica (sé que eres tan rica),
que cuanto tengo me parece poco
para tu inmensa juventud. Superas
la joya de oro y hasta el astro de oro.
(Toma por fin, pequeña, esta sortija:
un beso entero de tu dedo en torno.)



6 Los dos documentos se encuentran en Colección Juana de Ibarbouro, Impresos. Citamos por el impreso de *El Bien Público*.

En este caso, el obsequio es el poema, en juego semántico que fusiona el texto con la flor, la joya y el astro de oro, que llega finalmente a adquirir la forma de la sortija y del beso. Se trata del poema que cumple por tanto de una manera más acabada la función de convertirse en objeto que ingresa al mundo real como obsequio. La palabra poética opera la magia de la mutación de las formas. Se trata de una poética que otorga a la palabra el poder de la configuración objetual e identitaria. La conversión del poema en objeto precioso cuya materia es el oro les otorga a las identidades femeninas representadas las cualidades de la firmeza y la permanencia.

La ambigüedad propia de la autoficción se explicita en el verso: «Toma por fin, pequeña», que por la formulación parentética se separa del discurso constituyendo una línea metapoética, correspondiente al nivel de la reflexión clasificatoria que hemos venido siguiendo en este trabajo. Como si la poeta trajera a la superficie del poema una larga historia de trasiegos entre la vida y la poesía, entre la realidad y la ficción, que explicara la identidad poética construida desde su ingreso al sistema literario. Por tanto, no resulta sorprendente que, fiel al título de su primer libro *Las lenguas de diamante*, de 1919, recorriera gran parte del siglo xx preservando la analogía de la poesía con la piedra preciosa, cuyo brillo inalterado traspasaría el límite de los mundos de la ficción y la realidad.

En este sentido, en el manuscrito del poema «Autorromance de Juanita Fernández» importa leer la dedicatoria a Dora Isella Russell, quien fuera su amiga y representante: «Día de mi Dora Isella. Como no tengo un diamante precioso le doy una lágrima melancólica. Juana», donde se concentra una vez más el vínculo del poema en analogía con el diamante, como obsequio concreto a un destinatario real.

El documento original data del 15 de marzo de 1953 (D. 164, 164-1, 164-2) y es publicado en 1955. El regalo esta vez consiste en el texto poético más autobiográfico de todos sus escritos. La coincidencia del nombre original de la poeta Juanita Fernández con el del yo lírico y el personaje hace del poema un registro autobiográfico clásico. Verso a verso se van sucediendo todos los elementos y seres que poblaron la vida de la poeta, tanto los reales como los ficticios, los visibles como padre y madre y los no visibles como «su guardia callada de serafines», hasta llegar a la soledad y el vacío que signaron el final de su trayecto: «¡Qué sola y sola Juanita/ en su casona vacía!».



La construcción de la figura social Juana de América trajo el vacío del otro ser, el que habitara en el mundo real, en tierras de Melo: «América por sus salas/ pasa, y Juanita, perdida».⁷

Frente al destino de la pérdida de la identidad original, lo que se yergue una y otra vez como signo de resistencia es el recuerdo, la memoria de una vida en relación con la naturaleza y la villa del Melo natal, una vida en la infancia idealizada, una y mil veces recreada en su literatura, como modo único de salvar la identidad real perdida frente a la ficticia, la de Juana de América, un riesgo que corre toda persona que ingresa al mundo de la ficción sin establecer la separación en relación con su obra:

En él está mi madre con su moño de seda lisa y brillante; mi padre, fuerte y barbado; mi oscura Feli, vivaz y tierna; mi primer perro Tilo, intangible. Allí volará mi alma cuando me toque dormir el sueño más largo y pacificado que Dios me conceda, a mí la eterna insomne. Y ella volverá a encontrar todo lo que guardo en el recuerdo como en la caja cerrada de un rompecabezas. Alguna vez levantaré con el mío una torre hasta el cielo. Y no podrán derribarla ni aunque se junten para ello hombro con hombro todos los que en la vida me han dado malignos encontronazos. Y por primera vez, aunque sea una invisible sombra, me sentiré tan fuerte como si fuese de hierro, de piedra, o toda de plata, o toda de oro (1968: 1115).

El pasaje pertenece al texto «Mi pueblo» del libro *Ángeles pintados* (1967), hecho de pequeños relatos autobiográficos que la compiladora, Dora Isella Russell, define como cuentos. Aquí el contraste de la sombra intangible y la vivencia del ser materializada en la enumeración que parte del hierro hasta llegar al oro, reproduce la larga lucha por fraguar una identidad a partir del recuerdo autobiográfico. La torre asimilada a este recuerdo se vuelve inexpugnable en la proyección ficcional, símbolo ascensional de pasaje entre la tierra y el cielo, remeda el asiduo pasaje de la poeta entre ficción y realidad; también asegura la perdurabilidad del oro, culminación de las sustancias inalterables, y a ellas va unida la propia identidad que se consolida en acto de fidelidad con la poesía autobiográfica.

⁷ A esta cuestión del mito o juego de máscara y rostro de Juana de América refieren Ángel Rama (prólogo a *Los mejores poemas, Juana de Ibarbourou*, Montevideo, Arca, 1968) y Pablo Rocca («Juana de Ibarbourou: la máscara y el rostro», *Brecha*, año v, n.º 218, 2 de febrero de 1990, pp. 24-26).

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 1, pp. 9-19.
- ARISTÓTELES. (1974). *Poética* [traducción de Valentín García Yerba]. Gredos.
- BRAIDOTTI, R. (2000). *Sujetos nómades*. Paidós.
- CORNEJO POLAR, A. (2003). *Escribir en el aire*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- DALMAGRO, M. C. (2009). *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Biblioteca Nacional de Uruguay.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Galilée.
- IBARBOUROU, J. *Colección Juana de Ibarbourou*. Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Uruguay.
- _____. (1968). *Obras completas*. Aguilar.
- LEJEUNE, P. (1971). *L'autobiographie en France*. Armand Collin.
- _____. (1975). *Le pacte autographique*. Seuil.
- _____. (2005). *Signes de vie*. Seuil.
- MOLLOY, S. (1996). *Acto de presencia*. Fondo de Cultura Económica.
- STAROBINSKI, J. (1970). Le style de l'autobiographie, en *Poétique* 3, pp. 257-265.
- ZANETTI, S. (2002). *La dorada garra de la lectura*. Beatriz Viterbo Editora.