



La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo

María Inés de Torres

Universidad de la República



157

Aunque de modo indudable integra el panteón de las letras uruguayas, Juana de Ibarbourou ha ocupado durante mucho tiempo un lugar paradójico en la crítica literaria nacional. Por un lado, su obra ha recibido reconocimiento continental y forma parte de la memoria colectiva de varias generaciones escolarizadas del siglo xx, no solo en Uruguay sino en Hispanoamérica. Por otro, estos dos elementos no se han correspondido con una valoración crítica unánime sobre su obra y su figura. Antes bien, salvo contadas excepciones, dichas valoraciones han tendido a oscilar entre la apología y la execración. Solo recientemente han aparecido trabajos más analíticos que buscan complejizar la mirada crítica.¹

En las páginas que siguen examinaremos la posición que ocupó Juana en el sistema literario uruguayo de su época, y a la vez evaluaremos su trayectoria como poeta e intelectual en función del contexto histórico preciso que le tocó vivir y que definió los límites posibles de significación de su obra literaria. A partir de la relectura contextualizada de una parte de su temprana obra poética² propondremos revisar algunas de las conclusiones que han formado parte de cierto consenso que la tradición crítica ha construido en torno a su obra.

1. A modo de ejemplo señalamos los trabajos de Arbeleche y Echeverría (2009); Costa y Faggiani (2011); Romiti (2011 y 2008); Rocca (2011); Fischer (2009).

2. A los efectos de este trabajo nos centraremos fundamentalmente en su trilogía inicial, es decir, *Las lenguas de diamante* (1919), *El cántaro fresco* (1920) y *Raíz salvaje* (1922). En adelante utilizaremos las abreviaciones L L D para la primera obra, C F para la segunda, y R S para la tercera.

Los pecados de Juana I: la poeta de la exaltación de la naturaleza

Se ha visto en Juana la exaltación arcaizante e idílica de la naturaleza en un momento en que lo urbano era el escenario privilegiado de constitución de un campo intelectual emergente. En efecto, la exaltación de la naturaleza en la trilogía inicial de Juana de Ibarbourou es permanente, y por momentos abrumadora. Podemos enumerar, como ya lo ha hecho la crítica, una serie de elementos naturales que pueblan estas obras: flores (rosas, dalias, azucenas, amapolas, nardos, lirios, cardos, glicinas, margaritas, tilo en flor); animales (en general los más pequeños o insignificantes: abeja, grillo, ranas, topos); hierbas y prados; agua y fuego; luna y rayos de sol, tierra, viento, raíces, río, lluvia, entre otras tantas imágenes.

Sin embargo, la presencia de la naturaleza reviste funciones diferentes en cada una de estas tres obras. Una atenta lectura de *Las lenguas de diamante* revela que en realidad, como sostiene Arbeleche (50), “la naturaleza [...] oficia de *escenario* donde se desarrolla el amor” (énfasis nuestro). Podríamos agregar que, además de escenario, la naturaleza oficia como *recurso literario* para elaborar tópicos como el del *tempus fugit* o tender puentes hacia la poesía bucólica (como cuando alude a zagalas, pastorcillos, o labriegos). Lo verdaderamente novedoso y transgresor de este texto, en especial para su época, no es la exaltación de la naturaleza, sino la desenfadada exaltación del erotismo sensual de una mujer que disfruta y cultiva la sensualidad de su cuerpo y que reclama o invita al amado al encuentro carnal. Es decir, el tema central no es la exaltación de la naturaleza sino del erotismo de la poeta; toda otra exaltación está en función de éste.

Similitudes y rupturas conectan a través de la expresión del erotismo la obra de Juana con la de Delmira Agustini, elemento ya visto desde el prólogo de Gálvez (1929) a *Las lenguas de diamante*. Sin embargo, si bien esta asociación se ha hecho con frecuencia, lo cierto es que en realidad se piensa muchas veces en Juana de Ibarbourou como una suerte de “anti-Delmira”. Mientras las circunstancias del asesinato de Delmira parecían *confirmar* o dar *veracidad* al carácter transgresor y escandaloso de su obra, la prolija imagen de Juana de Ibarbourou como una mujer bella de mirada sumisa, acorde a las reglas de urbanidad de la época, pareció atenuar con el tiempo el carácter transgresor de la expresión del erotismo en su primer libro. Sin embargo el erotismo, la sensualidad y la exaltación del cuerpo femenino como sujeto de deseo sexual expresados en *Las lenguas de diamante* (y también en *Raíz salvaje*), pueden equipararse por momentos, más allá de diferencias de estéticas, a la osadía de la expresión poética de Delmira. Quizás tantas flores, ríos, gotas de llu-

via y hojas de árboles han impedido muchas veces ver la fuerza de esta expresión y su desenfadado en el contexto de su época.

Pero no son solo las fotos de la prolija “Juana de América” las que nos sugieren una lectura que enfatiza el carácter *disciplinado* de su erotismo o que incluso arroja una mirada velada sobre el mismo. Es la propia Juana la que lo hace a través de la dedicatoria de su primer libro a su marido, eliminada en las futuras reediciones. A través de este recurso paratextual el erotismo sensual de la obra queda amortiguado al insertarlo dentro del ámbito del matrimonio: “Dedico este libro a mi compañero [...] una perenne ilusión hace que en el esposo vea siempre al amante”. La dedicatoria sugiere pues una clave de lectura, que se constituye tempranamente como un elemento relevante. En la carta a Juana sobre el libro en cuestión, Miguel de Unamuno (1919) sostiene: “una mujer, una novia, aquí, no escribiría versos como los de usted aunque se le vinieran a las mientes y si los escribiera no los publicaría y *menos después de haberse casado con el que los inspiró*” (énfasis nuestro). Y a continuación celebra “la castísima desnudez espiritual” del libro. En la misma línea de lectura, el prólogo de Manuel Gálvez (1919) ve como uno de los méritos de este primer texto el *carecer* de “verdadero sensualismo” y el ser de *escasa* “voluptuosidad”. Tanto en el intelectual español como en el argentino hay una celebración entusiasta del libro, pero al mismo tiempo *un punto ciego* en su lectura. Lo interesante es que es *la propia Juana* quien conduce de algún modo a esta lectura.

Pero no es solo a través de la dedicatoria que Juana promueve esta línea de lectura “disciplinada” que la coloca como la poeta de la exaltación de la naturaleza y oblitera el erotismo como elemento central. El sencillismo de su lenguaje, la afirmación de su poesía como expresión de una *verdad* identificada con sentimientos, emociones o intuiciones, la reivindicación de un *saber intuitivo* asociado con la naturaleza, contribuyen a reforzar esta línea de lectura: “quizás *ni sabios ni poetas* sepan explicar nunca esa especie de tristeza o de unción que el atardecer anuda en nuestra alma” (“Los grillos”, *CF*, énfasis nuestro); “Me río yo de los botánicos que quieren explicar gravemente los fenómenos de la florescencia y de la vegetación” (“Vestidos nuevos”, *CF*). Ella misma se declara ignorante del *saber culto*: “Si yo supiera física, ¡cuántas observaciones podría hacer ahora!” (“Puñados de polvo”, *CF*); “Fui entonces una *intuitiva y agreste* entomóloga” (“Las chicharras”, *CF*, énfasis nuestro). La poeta reivindica para sí misma un saber *natural* que surge de su conexión íntima con la naturaleza y su lenguaje, que solo ella es capaz de comprender. “Yo entiendo lo que dicen las gotas cantarinas. / La lluvia, en mi ventana, tiene voces divinas”, afirma en “La buena criatura” (*LLD*). Este saber “natural”, postulado como superior a un saber “racional”, es elegido por Juana como emblema para legitimarse, en una clara ad-

hesión a una concepción romántica del poeta como vate. Pero la fuente de ese *saber natural* es una visión idílica, armoniosa, desproblematizada de la naturaleza, en desmedro de una visión de lo natural como lo salvaje, lo no civilizado, que pondría más en evidencia el erotismo carnal, no disciplinado, que es el tema central del libro: la raíz *salvaje* de su voz poética.

Este saber natural, por otro lado, se coloca en oposición a un *saber intelectual* que Juana se niega a discutir. En un momento de fuerte debate por la construcción de un campo literario, se niega a teorizar sobre la creación y elige presentarse en el escenario cultural “casi en pantuflas”, como titulara una de sus conferencias (1938).³ Este gesto de antiintelectualismo no declarado es uno de los elementos clave para la adhesión popular que concita su obra pero al mismo tiempo la convierte en blanco de críticas veladas o de sornas entre sus pares, incluso entre las mujeres.

Ser mujer y querer ocupar un lugar en un campo intelectual nunca ha sido fácil. En la década del 20, en Uruguay, las pocas mujeres poetas que lograron posicionarse en algún sitio visible del espacio literario no solo debían alcanzar un lugar de legitimación en un campo predominantemente masculino en su presente, sino también en relación con un pasado nacional literario marcado por las fuertes huellas de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, las dos grandes poetas del Novecientos, a la luz de las cuales su obra iba inevitablemente a ser leída.

De un modo velado, Luisa Luisi no deja de señalar varias veces el carácter que denomina casi “milagroso” de “una voz de la naturaleza que nada sabe de sí misma” (248), “que no lee siquiera el francés” (252); la voz de “esta chicuela venida de Melo por los azares de un matrimonio juvenil” (248), que creció “oyendo hablar el pésimo lenguaje de nuestra campaña” (254).

Por su parte Blanca Luz Brum, a pesar de que en carta a la viuda de Mendilharsu, al relatarle la felicidad de su ceremonia de bodas con Parra del Riego, refiere: “Fue una ceremonia pura y llena de emoción. Juana de Ibarbourou nos llenó de unas retamas maravillosas el cuarto; yo sentía mi alma serena y feliz”, más adelante en carta de 1928 a su amigo Luis Pombo afirma en relación a las dos poetas de su generación:

3. No es la única mujer poeta en su época que lo hace. Luisa Luisi, de mayor legitimación intelectual, y en una vertiente poética de cuño filosófico muy diferente de la de Juana, también resigna su papel de crítica literaria en el prólogo a su obra *A través de libros y de autores*. Al referirse a los textos que analiza escribe: “He huido el clasificarlos con el pomposo y presuntuoso nombre de ‘críticas’; por cuanto el significado que generalmente se asigna a tal palabra está lejos de traducir mi estado de alma” (1925). Quizás haya en ambas poetas, acorde con la cultura de la época, una concepción en la cual el papel crítico está reservado al género masculino.



¡Pobre mundo el día que [se] desplomen sobre él las nalgas de Luisa Luisi. [...] pero qué imbéciles son en el Uruguay!, ¡qué pesados!, los poetas son unos muñecones reynos [sic] de piedras, melenudos, serios espantosos, *las poetisas gordas, invertidas y sucias*. [...] Ahí está “La pluma”, mira esos poetas momificados, egipcizados, idiotizados. *Mira esa Juana, a mí no me pasa, es muy criolla y repugna a mi olfato de mujer flaca y revolucionaria, es muy adulona, muy dulzona, llena de cositas redondas*. [En Sapriza, énfasis nuestro.]

Los pecados de Juana II: la poeta de la exaltación de la vida aldeana

La reivindicación de un saber *natural* se refuerza por las expresiones de rechazo a la vida civilizada representada por la ciudad: “¡Si estoy harta de esta vida *civilizada!*”, afirma en *Raíz salvaje*. En este libro la poeta se presenta reiteradamente como un ser *trasplantado* a la ciudad (“la vida civilizada”), que vive en permanente nostalgia de la naturaleza (“la raíz salvaje”).

La fuerte presencia de imágenes relacionadas con la naturaleza en Juana, así como el manifiesto rechazo a la ciudad, en su obra, han hecho que muchas veces se considerara su poesía como la “exaltación

de la provincia” (Canfield, 25), que expresa “sentimientos que parecen los de una joven aldeana” (Garet, 44), o una poesía asociada con “la fresca poeta campesina del Uruguay” (Nigro, 55). Incluso Héctor Rosales llega a preguntarse: “si ella tanto cantó su amor por la vida en el campo, por los gustos más humildes y hondos, ¿por qué no rompió con su entorno capitalino, con los laureles y la hipocresía reinantes, y se marchó al interior del país?” (72).

Sin embargo, la afirmación de que la exaltación de la naturaleza en Juana de Ibarbourou es la exaltación de la vida aldeana es falaz. No hay exaltación de la vida aldeana en Juana. Por el contrario. Si fuéramos a contestar la pregunta de Rosales transcrita en el párrafo anterior, la respuesta sería simple: Juana no rompió “con su entorno capitalino [...] y se marchó al interior del país”, simplemente porque detestaba la vida campesina a la que consideraba provinciana.

Pero lo cierto es que no es solo la reiterada confusión entre la poesía y el mito la que nos lleva a pensar en ella como una poeta *aldeana*. Es también el tenor de una poesía que reivindica la escritura como *verdad*. Dentro del registro de la *verdad* en el que postula la lectura de su obra, su deseo de *volver a la aldea o volver a la naturaleza* es interpretado como *cierto*.

Añorar la vida aldeana implica añorar la *participación en los modos de vida* propios de una aldea. Y Juana de Ibarbourou nunca se autorrepresenta como *parte activa* de un *modo de vida* aldeano. Salvo el amado sin voz, invocado en muchos poemas, el resto de los seres humanos representados en el contexto aldeano son como figuras de cartón-piedra que atraviesan pasivamente un escenario. Es el quintero que riega; las “limpias muchachas rubias” que vuelven de la fuente; el carro lleno de trigo, el lechero, la florista o el carro de caballos que pasan mientras la poeta observa. Pero cuanto más cerca está la poeta de ese mundo exterior (no solo el de la ciudad sino también el de la aldea) más lo ve como un mundo ignorante, mezquino y a veces en cierto modo despreciable. Los hombres “ignoran” el alarido de la arboleda (“La arboleda inmóvil”, *L L D*); la gente murmura, no entiende su dicha de pasear bajo la lluvia (“Melancolía” y “Millonarios” de *R S*). En “La luna” (*L L D*), el jardinero al meter el balde en el pozo en la noche para regar “ha deshinchado la luna” y se va “tranquilo, como un tosco dios inconsciente”. En “El cerco azul” (*L L D*) el lechero le pega con el látigo al cerco en un “inconsciente y profundo acto de maldad”, mientras que “a veces los chicos del barrio arrancan puñados de sus bellas flores y se las ponen en las gorras mugrientas. [...] como si llevaran penachos de cielo sobre la sucia cabeza”. En “Angustia” (*L L D*), “el misántropo vecino [...] tiene en su casa el aire de una arruga constante en una cara antipática y seria”. En “El destino”, de *L L D* (no incluido en la primera

edición), alguien tiene “el movimiento instintivo que emparienta a la urraca, al mono y al hombre”.

En resumen, la poeta está lejos de exaltar la vida de la aldea o siquiera la del barrio en sus poemas. Esta afirmación se corresponde con las propias acciones de la vida de Juana. Cuando su marido es destinado a Santa Clara de Olimar, mueve sus influencias con el doctor José María Delgado para un traslado lo más urgente posible a Montevideo, y al obtenerlo le agradece: “Así deben recibir los presidiarios la noticia de la libertad” (Fischer, 54-56).

Más elocuente aun es la carta que le envía a Emilio Oribe ante la posibilidad de que el poeta se radique en el interior:

¿Usted en un pueblo del interior? Pero si Montevideo es una gran aldea, piense lo que serán nuestras poblaciones menores. [...] Se me oprime el corazón imaginándolos a ustedes en uno de esos pueblos nuestros, mezquinos y odiosos, donde el médico es el burro de carga de todas las sociedades benéfico-maléficas y se investiga hasta cómo usa sus camiones la señora del doctor. [...]

¡Ah, no! Dispare, Emilio, como si fuera el cólera. Por usted y su Maruja [...]. Yo sé bien lo que es nuestro país apenas se sale de la Estación Central. [...] No vaya al interior a enmohecerse, a amargarse, por Dios. [Fischer, 60-61.]

Confirmará definitivamente su rechazo a lo aldeano y su amor por lo urbano en el célebre texto de sus últimos años: “Ni París, ni Madrid, ni Roma, ni Nueva York, ni Buenos Aires... Montevideo es solo mi Montevideo, el de toda mi vida, salvo *los primeros diecisiete años anónimos y sosos*” [énfasis nuestro].

Los pecados de Juana III: la poeta de la exaltación de lo doméstico

Otro de los aspectos que han contribuido a la imagen de Juana como la de una *mujer tradicional y civilizada* es su alegada exaltación de lo doméstico, manifestada en especial en esta época en *El cántaro fresco*. En efecto, en este libro la imagen de la mujer asociada con el ámbito de la cotidianidad del hogar y con el rol de esposa y madre ocupa el lugar protagónico.

El cántaro fresco está poblado de menciones a los objetos que conforman la interioridad doméstica, desde el propio cántaro, hasta la mesa, el mantel, la sillita de su hijo, la mecedora, el armario con olor a manzanas, las agujas de tejer, los ovillos de lana, la cama, las mantas. Pero en realidad la mención permanente al universo doméstico no im-



Juana: la naturaleza es un escenario. En el parque Durandeu (hoy parque Rivera), que abrió al público el mismo año en que la consagraron Juana de América.

plica la exaltación del trabajo o las faenas domésticas, salvo las relacionadas con la maternidad. El mundo del trabajo en sí mismo está en el afuera, aun dentro de la casa. Ya en el primer texto de *El cántaro fresco* nos dice: “de la cocina llega el ruido de la loza”; la poeta está “en espera del almuerzo”. En prácticamente todo el libro la poeta contempla el mundo del trabajo doméstico, como en *Raíz salvaje* hará con la vida aldeana, *desde el afuera*.

En realidad, por sobre todas las cosas, la poeta observa. Contempla la naturaleza desde su ventana en “Melancolía”; mira las calles desde su ventana en “El trigo”; mira desde su balcón a la noche en “La noche”, y a la naturaleza en primavera en “Angustia”; mira la luz que entra por su persiana en “Puñados de polvo”; mira el charco que se ha formado frente a su casa en “El charco”. Hay *contemplación*, o sea, en definitiva, *una actitud de quietud o pasividad física*.

Esta línea de lectura sugiere la existencia de un elemento que problematiza la interpretación de los textos como la celebración de lo doméstico. Todo el ambiente está sembrado no solo de nostalgia, melancolía y ensoñación, sino de modorra, lasitud, siesta, deseos de dormir, dolor de cabeza, llanto, enfermedad. En ellos aparece también el *hastío* de la vida cotidiana, los deseos de *huir* de ella, y la resignación ante

su presente domesticado no solo por la ciudad, sino por su presente cotidiano: “Nunca me pasa nada de extraordinario” (“La noche”, *CF*); “En nuestra vida quieta y silenciosa el hecho más pueril adquiere una importancia inusitada” (“El caracol de ámbar”, *CF*). Desea escaparse y “corretear como antes por los caminos”. Sin embargo, la obligación que asume como mujer-madre pone límites a sus deseos de huir de esa cotidianidad: “Ahora *tengo que ser seria y olvidar esas cosas*. Ahora, *tengo que estar quieta junto a la ventana, tejiendo ropita para mi niño*. Ahora [...] *tengo que aprender los cuentos de Perrault y Scherezada para entretener a mi niño*” (“La tentación”). “*Tengo que tratar de aprender nuevas canciones con que hacer dormir a mi hijo*” (“Canciones de cuna”, *CF*, no incluido en la primera edición; énfasis nuestro). El “deber ser” se impone sobre la libertad de la vivencia del placer como mujer que tanto había sido exaltada en el primer libro. De allí la importancia de la imagen recurrente de la ventana como límite, como lugar desde el cual, recluida en la interioridad doméstica, observa la vida pasar frente a sus ojos.

Sin embargo, es otra vez Juana quien a partir del epígrafe de *Raíz salvaje* apuntala una lectura que asocia la pérdida de la libertad con la presencia de la ciudad, y por lo tanto desvía la mirada del rol de la vida doméstica en la pérdida de esa libertad.

Si en el primer libro hay una celebración de su ser mujer visto como la posibilidad de expresar su erotismo y su sensualidad, el ser mujer de sus dos libros siguientes es visto con amargura porque es vivido como limitación:

Si yo fuera hombre, ¡qué hartazgo de luna,
de sombra y silencio me había de dar!
¡Cómo, noche a noche, *solo ambularía*
por los campos quietos y por frente al mar!

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

Cuando así me acosan *ansias andariegas*,
¡qué pena tan grande me da ser mujer!

Es necesario leer este poema con detenimiento y pensarlo en el contexto de su obra y de la imagen que tradicionalmente tenemos de Juana, para darnos cuenta de lo transgresor que resulta. La poeta que ha sido vista como la imagen de la mujer tradicional civilizada reniega de su condición de mujer. No es el único poema en que Juana reniega de

un rol femenino tradicional. En otro poema de *Raíz salvaje* (“La niña boba”), al que quizás no se le ha prestado la debida atención, la poeta ironiza amargamente:

Las manos sobre la falda,
la mirada al fuego, recta,
haciendo “la niña boba”
mientras los demás conversan.

“Hacer la niña boba”: asumir un rol de mujer *que no sabe* y que como buena anfitriona recibe y escucha lo que sus invitados tienen para decir. Casi treinta años más tarde, en *Perdida* (1950), la ironía se ha tornado desesperación: “Digo mil veces que me estoy ahogando / y solo veo alrededor sonrisas”.

En resumen, hay en la temprana poesía de Juana una tensión no resuelta entre asumir el rol de mujer-madre, que habita feliz en la domesticidad cotidiana, y el deseo de huir del tedio de la cotidianidad, de seguir la invitación de los navíos a ir “en busca de horizontes distintos e imprevistos” (“Inmovilidad”, *R S*). En definitiva: de ser un *otro libre*, como el varón, concebido como el único sexo capaz de soltar amarras “como un tenaz vagabundo [...], para no volver” (“Mujer”, *R S*).



Los pecados de Juana IV: “Juana la bella”

“Jugó bien su carta de belleza”, afirma con certeza Luis Bravo (Arbeleche *et al.*). Es cierto. Juana era una mujer provinciana, de clase media, casi sin educación formal, hija de un inmigrante gallego (a juzgar por los pocos indicios, bastante rústico), que escribía poesía. No tenía, como otros escritores de su generación o la anterior, el capital simbólico de pertenecer a una familia de prosapia (como el transgresor Julio Herrera y Reissig) o a una de intelectuales (como María Eugenia Vaz Ferreira), o a una familia de mujeres que se destacaron en lo profesional temprana y pioneramente (como las Luisi). Tampoco estaba casada con una figura de prestigio literario o intelectual cuyo capital simbólico pudiera usufructuar de acuerdo a los parámetros sociales de la época (como Esther de Cáceres o la misma Blanca Luz Brum), sino con un militar al que poco le interesaba (más bien le molestaba) el hecho de que su esposa fuera poeta, y que seguramente tenía escaso interés por la literatura y las artes en general. Finalmente, en sus inicios Juana tampoco tenía el capital económico que le diera el beneficio de la “distinción” en una emergente clase media que aspiraba a imaginarse próspera, culta y cosmopolita.

Entonces sí, es cierto, jugó la carta de su belleza, pero no era su única



carta y de nada hubiera servido si no hubiera producido una obra que por las claves de su escritura lograra interesar tanto a un gran público como a escritores destacados de la época que no la conocían personalmente en el momento de juzgarla, es decir, no sabían de su belleza, como Unamuno o Gálvez, por citar dos ejemplos extranjeros.

Juana nunca ocultó la importancia que le daba al cuidado de su cuerpo. En una poesía confesional de una personalidad atormentada (“Usted es un mar que se ahoga en un vaso de agua”, le había escrito Alfonso Reyes), la belleza de su cuerpo era quizás el único atributo propio del cual Juana no dudaba, y tal vez por eso se abocaba a un cuidado casi narcisista del mismo. La morosa mención y alabanza a la sensualidad de cada una de las partes de su cuerpo es evidente especialmente en *Las lenguas de diamante*. Pero tampoco oculta la angustia que le provoca el deterioro físico, el envejecimiento de su cuerpo, la pérdida de la belleza. De ahí la recurrente elaboración del tópico del *tempus fugit*, y el deseo de perpetuar su vida en la naturaleza. Sabe que mientras la naturaleza siempre renace, su cuerpo inevitablemente se corromperá por la vejez, y eso la aterra: “¿Podré vivir sin el orgullo de ser fuerte, joven y codiciada [...]. ¡Oh Dios mío! ¡Por qué no será verdad la leyenda de la fuente de Juvencio! En este momento acabo de comprender la piedad de la muerte” (“Angustia”, *CF*).

De ahí también el hecho de que su imagen se haya perpetuado en una eterna juventud, y de que tengamos tan pocas fotos de Juana en su madurez y su vejez. Trató de compensar la pérdida de la belleza que tanto la atormentaba con la ausencia y el ocultamiento de su persona, y de sobrellevar su angustia a través de un halo de misterio recluyéndose en su casa. “La acompañaba un aire a la ‘Divina Garbo’”, afirma la poeta Marosa di Giorgio (Arbeleche *et al.*, 36). La leyenda de Juana de América fue su refugio.



Otros pecados y algunas conclusiones

Juana cargó también con otros estigmas: el de su catolicismo, por ejemplo, que en la década del 30 se hizo más patente. En un país de una cultura tan fuertemente laica, esta actitud fue otra carta que jugó en su contra.

Por otro lado, en especial a partir de la Generación del 45, la acusación de oficialismo o incluso de oportunismo político ha sido otra de las críticas que no han dejado de pesar sobre su figura. No es el objetivo de este ensayo intentar dirimir esta polémica. La imagen de Juana de América consagrada como poeta máxima por el Estado en la década del centenario, y la aceptación por la poeta del uso de esta imagen como una de las piezas del imaginario nacionalista de la época son contundentes. Pero lo es también el *apoliticismo*, el predominante rechazo de Juana a expedirse públicamente sobre lo político, en un momento y en una cultura donde el compromiso era una cualidad definitoria de lo intelectual, siendo este un rasgo que la hizo blanco de críticas. En cuanto a la acusación de oportunismo, es cierto que Juana se cuidó de mantener relaciones cordiales con figuras de todas las tendencias políticas, y que buscó muchas veces sus favores para su propio beneficio. Justo es decir que no fue la única: el “favor” como mecanismo particularista impregnaba, e iba a seguir haciéndolo cada vez más, a la cultura política uruguaya. Basta mirar las designaciones de los cargos políticos oficiales, o la asignación de recursos materiales y simbólicos de la época por parte del Estado para constatarlo.

Juana de Ibarbourou representa en nuestra historia cultural mucho más que una pieza estática del nacionalismo optimista del centenario a través de la imagen de una poeta provinciana que acepta convertirse en imagen no solo de un país sino de un continente. Por un lado, la tensión entre la imagen *pública* de mujer bella, devota esposa y madre, conciliadora o acuerdista, y el ocultamiento de una vida *privada* en la que fue víctima de la violencia doméstica y de la adicción, que se animó a tener un amante casado y menor que ella, es representativa de una cultura política que siempre mantuvo firmes los límites entre lo público y lo privado. Por otro lado, en una Juana de América obnubilada por los fastos del centenario, que no imaginaba el futuro que le tocaría vivir, puede verse también la metáfora de un Uruguay que, en la efervescencia de un clima de celebración autocomplaciente, “estaba lejos de percibir la crisis que se avecinaba” y que vivía, por lo tanto, “de espaldas al precipicio” (Jacob y Caetano, 28).



- ARBELECHE, Jorge y ECHEVERRÍA, Andrés, *Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou*. Edición crítica a cargo de Arbeleche y Echeverría, Montevideo: Biblioteca Nacional-Estuario, 2009.
- BRAVO, Luis, “Juana viajada de música cósmica, Juana Amphion”, en Arbeleche, pp. 21-23.
- CANFIELD, Martha, s/t, en Arbeleche, pp. 24-25.
- COSTA, Juan Francisco y FAGGIANI, Marisa, *Juana de Ibarbourou: valoración actual de su obra, el rostro y los espejos*. Montevideo: Biblioteca Nacional-Linardi y Risso, 2011.
- DI GIORGIO, Marosa, s/t, en Arbeleche, p. 36.
- FISCHER, Diego, *Al encuentro de las Tres Marías. Juana de Ibarbourou más allá del mito*. Montevideo: Aguilar, 2009.
- GÁLVEZ, Manuel, prólogo a *Las lenguas de diamante*. Buenos Aires: Ed. Buenos Aires, 1919.
- GARET, Leonardo, “Juana de Ibarbourou en Salto”, en Arbeleche, pp. 44-46.
- IBARBOUROU, Juana, *Obras completas*. [1953] Madrid: Aguilar, 1968.
- JACOB, Raúl y CAETANO, Gerardo, *El nacimiento del terrismo (1930-1933)*. Tomo I, Montevideo: EBO, 1989.
- LUISI, Luisa, *A través de libros y de autores*. Buenos Aires: Ediciones de Nuestra América, 1925.
- NIGRO, Mariella, “La poesía de Juana, una topografía amorosa”, en Arbeleche, pp. 55-56.
- ROCCA, Pablo. *Juana de Ibarbourou, las palabras y el poder*. Montevideo: Yaugurú, 2011.
- ROMITI, Elena. “Juana de Ibarbourou y la autoficción”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, números 4-5, pp. 215-228. 2011
- “La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, números 1-2, pp. 143-156, 2008.
- ROSALES, Héctor, s/t, en Arbeleche, pp.72-73.
- SAPRIZA, Graciela, “Blanca Luz Brum”. Extraído de <http://www.ilustracionliberal.com/6-7/blanca-luz-brum-graciela-sapriza.html>
- ZAITZEFF, Serge I., *Grito de auxilio. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Juana de Ibarbourou*. México: El Colegio Nacional, 2001.