



La inclusión de Juana de Ibarbouro en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo

Elena Romiti

El espacio literario femenino en las primeras décadas del siglo XX.

A la pregunta que indaga sobre la tradición propia de las mujeres que escriben en Uruguay, se suele contestar a través de la remisión a la instancia fundacional, la de las poetisas de la generación del 900: Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira.

Las mujeres que escribieron antes naufragaron en la zona de la invisibilidad, con alguna excepción como la de Petrona Rosende de Sierra, rescatada en la primera mitad del siglo XIX por Acuña de Figueroa, quien la nomina en los versos que le dedica como "La Safo oriental" o "la décima musa". Desde sus textos la rescata por segunda vez Alberto Zum Felde, en su también canónico *Proceso intelectual del Uruguay*.

El mecanismo de visibilidad se reitera, las mujeres que escriben acceden a la memoria del colectivo a través del discurso masculino que las legitima, generando para ellas un espacio diferencial, dentro del sistema literario.

El presente artículo, que forma parte de una investigación mayor, propone estudiar el modo de ingreso de la mujer escritora al espacio diferencial femenino, dentro del sis-

tema literario uruguayo, en las primeras décadas del siglo XX.

La focalización del canal de ingreso desde la zona de exclusión a dicho sistema literario uruguayo, revela no solo este mecanismo de negociación con quienes ocupan los espacios de poder en el área de la cultura patriarcal y su trastienda político-económica, sino una trama más compleja. Es preciso considerar nuestra literatura como subsistema en conexión con el sistema mayor de la literatura latinoamericana, y en ocasiones con el aún más extenso de toda el área iberoamericana y castellana.

Recordemos que en esos años se obtuvieron derechos fundamentales para la mujer, tales como la ley de divorcio en 1907, la que concede derechos sucesorios a los llamados hijos naturales, la que creó el Instituto Femenino de la Enseñanza Secundaria y posteriormente, la ley que otorgó el derecho de voto a la mujer en 1932. En el resto del continente se daban procesos semejantes; en la patria de Gabriela Mistral, el movimiento feminista chileno se inició en 1910; en Argentina, lo mismo acontecía en 1906 con la creación del Centro Feminista. Y en todos los casos,

paralelamente se gestaban grupos de mujeres intelectuales como el "Círculo de Lectura" chileno, en 1919.

El rastreo de estos mecanismos de inclusión-exclusión suele encontrar el obstáculo del borramiento de las huellas de las reglas que invisibilizan sus modos de exclusión. En razón de esta dificultad, trabajaremos a partir de documentos olvidados —el diario independiente *"La Noche"*, que se editó entre 1919 y 1923 en Montevideo— y algunas cartas del archivo de Juana de Ibarbourou de la Biblioteca Nacional, entre otros.¹

Los discursos y contextos alternativos, como el de la escritura de mujeres, se hegemonizan o legitiman en su diferencia, siguiendo pautas que pueden ser reconocidas y transmitidas configurando la tradición propia, a la que nos referíamos líneas arriba.

A modo de ejemplo, el colegio de niñas que Petrona Rosende dirigía, en las primeras décadas del XIX, constituye en su época ese espacio diferencial público femenino, desde el que se legitima como poeta. En los albores del siglo XX, el espacio de la lírica femenina intimista y amorosa, es el que se reconoce para las mujeres que escriben. Con esto quiero decir que la exclusión de las mujeres del coto del sistema literario patriarcal, requiere de la creación de un espacio clasificatorio diferente al masculino, algo así como una categoría separada y limitada por la cuestión de género², que estando controlada por el sistema patriarcal, funciona como área de reconocimiento y visibilidad, al tiempo que espacio estereotipado de encierro.

¿Qué sucede con aquellas escritoras que no cumplen con los requisitos para ingresar a estos espacios diferenciales de escritura femenina legitimados por el sistema patriarcal? Generalmente permanecen en la zona de la invisibilidad y el silencio en torno a sus obras las deja fuera del canon, en el estatus de la inexistencia.

Un ejemplo paradigmático de esta situación de invisibilidad es la de la primera nove-

la feminista registrada hasta el momento, *Por una fortuna una cruz*, de Marcelina Almeida, publicada en Montevideo en 1860, que parece ser también la primera novela escrita por una mujer en nuestro país y que fuera encontrada por Virginia Cánova en la Biblioteca Nacional, en 1991.³

La inclusión de Juana

El ingreso de Juana de Ibarbourou al sistema literario nacional y latinoamericano, en razón de tratarse de la poeta canónica por excelencia de nuestras letras, legitimada y celebrada desde el comienzo de su carrera literaria, revela las características de inclusión-exclusión y funcionamiento del sistema en la década del 20. Sin duda los preconceptos del sistema social resultan determinantes en la estructura y funcionamiento del sistema literario vigente y en el delineamiento de los lugares donde las personas, en este caso las mujeres, deben ubicarse.

La peligrosa confusión entre el carácter político de dichos lugares o espacios diferenciales y su carácter natural e irreversible, hace necesaria la tarea de desvelamiento de los modos de inclusión y exclusión de las escritoras mujeres, tradicionalmente excluidas del espacio público. Solo de este modo, se ilumina y explica el carácter de constructo cultural y político de dicho espacio.

La propia poeta testimonia en su *"Autobiografía lírica"* sus primeros pasos:

Un día vi en el diario "La Razón", (el "Imparcial" después, dirigido por aquel gran señor que era don Eduardo Ferreira) una página literaria que empezaba a aparecer semanalmente, novedad en la prensa metropolitana. Y allá me fui una tarde audazmente con mis cuadernos de versos, y el milagro se hizo rápido y al aparecer simple, como todos los milagros. Fue un fogonazo.

Una página entera bajo un seudónimo candoroso y ridículo, de perfume francés: "Jeannette de Ibar". La amparó Vicente Salaverri y ahí empezó mi destino literario ascendente, vertiginoso, sin que yo pudiera explicarme nunca, hasta ahora, los triunfales acontecimientos sucesivos".⁴

A partir del aval brindado por Vicente Salaverri, en 1917, la editorial Buenos Aires publica en Argentina su primer libro, *Lenguas de Diamante*, con prólogo de Manuel Gálvez.

A estos dos sucesos de inclusión, se suma uno menos recordado pero que consideramos de especial interés para el tema de investigación que nos ocupa. El 27 de noviembre de 1919, el diario independiente *La Noche* incorporó como directora de su Sección Literaria a Juana de Ibarbourou. El artículo de presentación de la poeta, ubicado en la portada del diario, va acompañado de una foto artística en la que se comprueba la belleza de la escritora, belleza a la que alude frontalmente el columnista de la época.

Observar la presentación que en este diario olvidado se hace de la joven poeta, pone a la vista las características de lo que hemos venido llamando el espacio diferencial de la escritura de mujer, en su época. Se trata de una especie de *areté* que funciona como llave de paso para ingresar a dicho espacio de legitimación y reconocimiento.

Ubicarnos ante este texto olvidado, de neto corte periodístico, permite desarrollar una tarea de desocultamiento del estereotipo y modelo de mujer escritora, que la sociedad regida por criterios patriarcales legitimaba en la primera mitad del siglo XX. Y aporta a la tarea de reconocimiento de una tradición de la escritura de mujer, que en tanto que histórica se define como diferencial.

Presentación de Juana como directora de la Sección Literaria del diario *La Noche*

El artículo mencionado se titula "Nuestros colaboradores", y lleva como subtítulo el nombre de la autora, junto a la referida foto retrato, de un tamaño que supera los formatos tradicionales. He aquí la transcripción del artículo:

Los críticos de Mme. Stael podían glosar la belleza subjetiva de aquella mujer genial, sin que la feminidad objetiva de ésta lograra arrancarles a la austeridad del concepto tanto, que hasta llegaron a merecer el reproche de la mujer ofendida por el absolutismo del elogio tributado a la intelectual.

Pero en el caso de Juana de Ibarbourou, ¿el crítico podrá mantener la misma pureza admirativa en el juicio impuesto por la entidad intelectual de esa personalidad que a la vez alcanza la más alta consagración de fémica? Solo mediante un tenaz esfuerzo, que conviene realizar porque el reproche de la elogiada en este caso podría volverse al revés del de la Stael. Porque, en verdad, sucede con Juana de Ibarbourou, lo que no sucedía con su precursora en la gloriosa iconografía de la intelectualidad femenina, y que ha sucedido muy raras veces, - no recordamos más que el caso de Aurora Dupin-: el milagro de que en la mujer, para la exhuberancia del jardín interior, no haya sido extenuada de humos de belleza la Tierra Prometida de la carne.

Pero no hablaremos, sin embargo, de la gracia helénica de ese vaso de alabastro en que está contenida la llama divina que forja los versos divinos de Juana de Ibarbourou.

¿Y si miráramos ese vaso por dentro, tal como solemos mirar en los cráneos rellenos de cosas materiales, de nuestros intelectuales masculinos?

La Noche

DIARIO INDEPENDIENTE

ESTROS COLABORADORES

¡Bese que ha mordido mi carne y mi boca
Con su morocórea que toda el alma toca!
-Bese que me acoge en su amante vida,
Como una inerte y desoladora herida!
¡Fuego y me quemó para mostrar la flam-
ya que a todas brucia! ¡Fuego el alma!
¡Por una boca brucia! ¡Salvo honrado
El que con su beso me quita el llanto!
¡Fue en un beso o vió que harta mi lleg-
a que entre gas labios el alma estrecho!
Calor sandalias de brasa y ardor
Adónde está el mundo que cura me de-
que una esta flama, que cadene esta herida,
Que por ella en vivo me quema la vida!

LA MESTACION

Soy arredadora:
Evadida el hecho que m
Soy una amatista:
Lallado el todo que mi lumb
Lámpara coriza,
Maldigo al aceite que me tien
Salena roada.
Sucho en una espina para ser
Hece que desdicha la miel de la
Pido, en cambio, el caso lico
Junto que he perdido la h
El ser que me dice: ¡amate!

EL TRIBUNO

¡Bueno querido señor, hable! No importa que adversarios de sus ideas, distribuidos a la manera estratégica de los mercenarios, le interrumpan vivando a Hammond si usted defiende a Barca, ó vice versa.

¡Hable Ud. No se preocupe de las interrupciones opositoras.

¡Hable, hable siempre, que ya le llegará el turno de reposar, cuando lo señalen dignado!

Las palmas y el retrato

Y don Pablo transcribe...
En general, Gileta (don Pablo
era de la escuela de la escuela de la
zona militar N.º 2. Así nos informó
nuestro correspondiente.
¿Porqué? Porque los colorados lo
su con militar, se retiraron de el
nombre y de su sigla en la lista de
candidatos, como sabemos y para que
no los confundieran con los otros

¿Que esta actitud desagradó al general Don Pablo?

Quía, hombre quía... La que protestó fue la Junta Electoral, cuando no debía haberse importado nada. Cada uno es muy "conduceño", de colocar el problema que se le da la gana y de poner el retrato que quiere...

Y, sobre todo, no habiendo nada...

tado el general Don Pablo, en un
cato ni cuando el señor Batlle le di-
su abrazo, la Junta Electoral no tie-
nín porque oponerse a que los colo-
rados de la zona militar obraran co-
mo quisieran con respecto al hombre
prestigioso (para ellos) del general
don Pablo y al retrato del caudillo.

La Junta Electoral, — y aquí está

la guerra — resignado el cubano — retrato, argumentando que la general Galarza no podía hacer política por que estaba al mando de fuerzas.

¡Per la Madonna! Pero, ¿no se cuenta la Junta Electoral que no es el general Galarza el que hace política sino sus correligionarios?

El hecho que el general Don Pablo de la Cruz dejó usar su nombre y su firma

no quiere decir nada.
Y el sistema y la edgic orlada de
palmas no constituyen una prueba de
que el condile al mundo de fueras
esté haciendo política. Porque así
que distinguir, señores.
Una cosa es la letra de la ley y
otra cosa es la música de la ley. Es
decir el espíritu.

Y dentro de la música de la ley es el decir del espíritu del general Don Pablo está en su perfecto derecho al permitir el uso de su nombre y de su retrato a los colorados de su propia milicia. Y si la Junta Electoral hubiera entendido el asunto como Dios manda y como la ley lo establece, el general Don Pablo no hubiera sufrido necesidad de comentar su rancidez.

Y sobre todo, si dices que debe protestar por el uso de su nombre del retrato, es el general Don Pablo.

Y si él no lo hace, es porque « tiene a gusto ».

Y esto no será el caso de que haya gustos que mortifiquen a los...

Los católicos han resuelto castigar la Santa Misa y el Tringajo (vaya uno a saber lo que es el Tringajo) desde hoy hasta el próximo domingo, a fin de propiciar a; tratando de se Misa de los candidatos cristianos.

"adpetuum" electoral. Influye tanto en el voto de los partidarios de Roma, porque una cosa son los cuarteles del "Giorno Nuovo" y otra bastante distinta, los cuarteles en el establo de los muertos.

¿Porque estas manos cobardes que
 cierra estos labios que por tí se
 Convierte en ceniza
 ¿Porque estas manos cobardes que
 cierra estos labios que por tí se
 Convierte en ceniza
 ¿Porque estas manos cobardes que
 cierra estos labios que por tí se
 Convierte en ceniza

A menos que, D'Os, se preste a fazer coisa. Coisa que se exige.

Un humorista más

gracia, a cuyo cargo quedará desde ahora la confección de los reportajes.

Queremos divertir un poco a nuestros lectores, que todo es la vez ser divertido en esta vida, asegurándole que viene haciendo el divertido pueblo de los "35", y para tales fines, hemos arreglado los servicios fósforo-lluvieros de un extraño hamam de la ciudad de Guadalupe, que monstros de la alegría del riopé.

"El hamam de la Aguila" —

...es el apropiado pseudónimo de este
autor de la calle Piedad, cuando
a su vez la casa de habitación es una

que en el fondo llevan toda la riqueza
alegría de los cotidianos andaluces: "La
primera cuatro días". Cuando se mu-
re mi madre: "Ole, ole, eso es gracia.
Y sí, etc.", coplas graciosísimas que
he sabido de memoria todas, los cala-
reros de la calle le la llevo a Se-
ñorita, también en nuestro colabora-
do más festivo de los indierretas.
"Mi mamá me dio, mamá me dio"
...

Una gran porqueria

Esta gran porquería no será como todas las otras porquerías del país: la prestigiosa intelectual de esta como el doctor Horacio Maldonado, Adolfo Agerio, Héctor Gómez, etc., etc. Es lo suponer que los puercos que ahí se crían repán por lo mismos leer y escribir.

estará en la baratura de los productos porcinos. El desistiditum es poder dar al que compra un jamón, por lo menos un lechón o dos de papa. Para obtener tal cosa, el señor Gordillo encargará a los puercos ensayando procedimientos nuevos, y a fin de conseguirlo recaba el concurso de todos los ciudadanos.

Nosotros lo más que podemos hacer es enviar sin remuneración alguna los restos de la misera tortilla que todos los días nos mandan del restaurante aquí a la vacita.

Los jugadores esclavos vienen a ser algo así como los esclavos al juego. Se explica ahora la preferencia que siempre les ha tenido D'Annunzio en su campaña en favor de lo que se ha llamado el tradicionalismo italiano.

Pero la grave viene ahora, según dicen un telegrama.

Los cheros esclavos no entran por el lado que sólo con T'U'Annunzio, los cheros

Y cuando con los chaco esclavos. Porque si los "esclavos al jugo" son Maños de tragar, los chaco esclavos constituyen la verdadera "pasta social" de la campaña reivindicatoria. Y ya se sabe que la "pasta social" es un plato fuerte capaz de indignar a otro Garibaldi de la Dalmacia.

De donde resulta que en realidad.
Naranda de una popeya de restaurant
italiano...

Ah: Narancio, Narancio!

Los dirigentes del comité pro-
prietario de la industria de la construcción y
la minería...

...e Morat. Pero lo que hay entre
nosotros, como hablo en ciertos pps.

REPORTAJES ALEGO

Hablando con el gaita de la Morvne

Impresiones risueñas frente a la

—¿Además, cuando vi...



—Fue, en la Morgue, le respondió
—En la Morgue. ¿Té crees que es
—Fue, en la Morgue, le respondió
—En la Morgue. ¿Té crees que es
—Fue, en la Morgue, le respondió
—En la Morgue. ¿Té crees que es



La Morgue es algo así como "El cementerio de la muerte" (perdón, Rodríguez Pons). Y fatinos. Había allí unos cuantos muertos colgados y un



Y notamos muertes de todos los
matos. Desde el muerto fust: partido
al hombre pampuso de Amegh-

—C'est, disjuntos al parto, debe
ser un ser triste, pessimista, lac-
rimeiro...
—Cá, hombre, es... Yo soy un rico
tipo.
En este momento, tres otros enve-
nidos, al responder sólo a la carca-
jada de: "que importa al mundo,
al calvario más al mundo, al parto, al

—¿Le hace gracia la travesía, la programación?

—Ca. hombre, es. El mundo.

—Pero, ¿qué pasa en el mundo?

—Pero, nada. Sólo se me ocurre

... Esto es lo que tiene a los divertidos....

El humorista de

1998

¡Qué estupendo miraje habría de sorprendernos, lleno de luz, de armonía de arbores! Un miraje que sería como el de una pradera de adelfas, bajo el cielo de Grecia, por la que el amor retozara a sus anchas y cruzara Dafne, entre una lluvia de flores, huyendo de los besos del sol...

¿Cómo imaginar de otro modo la cuna de esa inspiración que ha cantado el amor como ninguna otra?

Se diría que para esta poetisa lo bello es el Amor. A través de todos sus versos se ve asentarse en el Amor, el criterio supremo, el criterio único, que D'Annunzio coloca en la Belleza y Maeterlinck en la Muerte.

Pero no es el amor senescente y exótico de los apolíneos del esteticismo moderno, el que se proclama en los versos de Juana de Ibarbourou, sino el amor que brinca en plena libertad y al contacto de todas las fuerzas naturales, en las pastorales de Longo.

Juana de Ibarbourou es, pues, por eso, la más grande de las poetisas contemporáneas.

La Noche, al incorporarse al selecto grupo de sus colaboradores, cumple con el compromiso contraído ante sus lectores, de ofrecer la producción de los más brillantes escritores nacionales, y después de la página de Agorio, inserta el otro día, solo podríamos publicar, como factura literaria, digna de alternar con aquella, versos de la genial poetisa cuya presentación, en calidad de nuevo colaborador de nuestro diario, queda hecha en las precedentes líneas.

Verdadera primicia, la primera de las tres composiciones que van al pie, fue escrita expresamente para La Noche, y en cuanto a las otras, son, enteramente, desconocidas de nuestros lectores, pues solo han sido publicadas por El Mercurio de Santiago de Chile, el cual se expresa de la poetisa uruguaya en la siguiente forma:

UN GRAN POETA NO CONOCIDO

Juana de Ibarbourou, la admirable escritora oriental, acaba de publicar un bello libro: *Las Lenguas de Diamante*, del cual reproducimos tres delicadísimas poesías.

Es Juana de Ibarbourou, en la hora actual una de las más altas figuras literarias de América, y seguramente forma ella con Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, el más interesante trío lírico de lengua castellana.

Las poesías que van a continuación ahorran todo elogio y dicen de ella lo que ella más elocuente que nadie se encarga de expresar en sus estrofas.⁵

En primer lugar, llama la atención que a pocos meses del debut de la poeta con su primer libro *Lenguas de Diamante*, se la presente desde Uruguay como "la más grande de las poetisas contemporáneas del continente", y desde Chile como "una de las más altas figuras literarias de América", formando parte de "el más interesante trío lírico de lengua castellana", junto a Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Aquí ya se percibe el relacionamiento del sistema literario nacional y el del continente en lo que hace al espacio definido para la escritura femenina.

¿Cuál fue el disparador que causó este vertiginoso pasaje desde la zona de la invisibilidad al centro canónico del espacio diferencial de la escritura femenina, no solo del pequeño país donde naciera, sino del orbe todo de la lengua castellana?

La fusión de las mujeres y sus obras

El artículo del diario *La Noche* de 1919 presenta claves que explican este suceso y que, a partir del mismo, también sirven para describir el funcionamiento general del sistema,

en lo que refiere a la inclusión de las escritoras mujeres.

Las características o claves semánticas que ubican a Juana de Ibarbourou en el lugar del centro son su belleza física, su mundo interior, aquel que yace dentro del "vaso de alabastro", o "llama divina" y su producción lírica, "los versos divinos", que son el resultado de los anteriores y recorren los ejes temáticos de belleza y amor, libertad y naturaleza.

Las claves semánticas anotadas parten del paradigma que fusiona al cuerpo de la poeta, "la Tierra Prometida de la carne" y su mundo interno, con su obra. En otros casos, como el de Mme. Stael tan solo se considera la fusión del mundo interno o subjetividad y su producción textual. Quiero decir que en Juana la confusión es mayor, ya que se aúna en una sola entidad o espectro: su cuerpo, su espíritu y su producción literaria. Esta falta de límite entre la mujer que escribe y sus escritos suele ser uno de los rasgos con que las escritoras han sido estigmatizadas, desde supuestos teóricos y críticos patriarcales, para la época tal vez muchas veces inconscientes.

Así lo propone Mary Ellman en *Thinking about women*, donde señala que el mundo occidental está regido por "el pensamiento por analogía sexual". De manera que la percepción y las experiencias humanas, también las intelectuales, son clasificadas por un modelo de pensamiento sexual, siendo el objetivo de Ellman demostrar el carácter ilógico de este tipo de pensamiento.

Específicamente, en el segundo capítulo de su obra, titulado "Phallic criticism", aborda la determinación de la crítica literaria por el modelo de analogía sexual:

Con una especie de fidelidad invertida, los análisis de los hombres sobre libros escritos por mujeres llegarán a la cuestión clave que es la feminidad. Las obras de las mujeres se tratan como si ellas mismas fueran mujeres, y la crítica se embarca alegremente

*en una especie de toma intelectual de medidas de pecho y caderas.*⁶

Sobre este aspecto, interesa rescatar una carta de Juana a Carlos Reyles, donde la poeta rechaza la invitación del escritor que presidía una de las instituciones culturales más prestigiosas de la época. En dicha carta Juana se niega enfáticamente a asistir a un recital o "desfile" de poetisas en el Ateneo. Y su negativa no surge de una argumentación equiparable a la de Ellman, sino desde la interiorización del paradigma sexual que la última critica:

Reyles, mi gran amigo querido, viene su Juanita a suplicarle que la exima de su presentación en el desfile de poetisas del Ateneo. ¡Cómo Ud., tan profundamente elegante, puede encontrar bien esa lamentable exposición —no de musas sino de "medusas" como con tanta chispa dijo una vez— que se proyecta. Estoy crispada de terror. Va a ser un espectáculo triste, lamentable, por el que Apolo se pondrá furioso y la poesía avergonzada. ¿Dónde están la juventud, la gracia, la elegancia, el brillo necesarios para una fiesta de esas? Mujeres en femenina derrota es lo más penoso que un pueblo pueda mostrar como valor artístico de cualquier clase que sea. Deje eso para los premios a la virtud, mi ilustre amigo. La virtud tiene el derecho de ser fea. Más aún, es necesario y lógico que lo sea. Pero la poesía... Yo presidenta de una república de las letras, recluiría, o electrocutaría, a toda poetisa que llegase a los cuarenta años, o pesase más de cincuenta y cinco k. Y sería la primera en ir al sacrificio, no solo resignada si no consciente de cumplir con un deber artístico, sagrado como un deber patriótico o religioso. No, Reyles, por Dios, yo no puedo hacer eso. Solo que, como en los coros griegos, recitase invisible. La voz del núnmen, no su encarnación (palabra tachada). Déjeme quedar, discretamente, en mi penumbra.

No es falta de compañerismo, no es rebeldía contra Ud., a quien quiero y admiro tanto. Ya Ud., don Juan, me comprende. Ni con máscara contribuiría yo, siquiera resignada, a semejante espectáculo.

Toda mi admiración, mi cariño y mi ardiente súplica de que no se resienta por esta negativa y la acepte como una de las cosas más llenas de juicio que ha hecho en la vida.

*Su Juana de Ibarbourou*⁷

Las palabras de Juana, en una primera lectura, coinciden con la categoría esbozada por Simone de Beauvoir, referida a las mujeres funcionales al patriarcado, en lo que refiere a la falta de límites entre "la encarnación" o "Tierra Prometida de la carne" y la palabra poética. Y sin embargo, también es posible leer esta carta como protesta ante la invitación a la exhibición del cuerpo. En ella enfrenta desde el halago y la súplica, a uno de los representantes más poderosos del sistema literario nacional y le niega su presencia.

Es interesante considerar, que en actitud contraria, la presencia de la foto de la joven y hermosa Juana de Ibarbourou, encabezando el artículo de presentación en el diario "*La Noche*", en 1919, confirma desde la imagen el rasgo de fusión de la escritora y su obra. El mismo fue un componente decisivo para el ingreso de Juana al espacio diferencial de la literatura femenina.⁸

¿Cuánto influyó en la construcción de la imagen de Juana de Ibarbourou el artículo del diario *La Noche*? En otras palabras, antes de la representación discursiva realizada por Vicente Salaverri, Manuel Galvez y el anónimo periodista del diario que presentamos, la poeta que una década después sería proclamada Juana de América, pasando a ser un mito nacional y continental, no existía. Y luego de dicha representación discursiva que fue claramente performativa, comenzó como ella misma declara en el pasaje de su *Autobio-*

grafía Lírica, una carrera vertiginosa que dice no entender, pero que es uno de los mejores ejemplos de lo que se ha dado en llamar "política representativa".⁹

El estereotipo de mujer-texto erótico

Otro de los requisitos que este ingreso exigía era el centro temático de sus versos. El artículo del diario *La Noche* lo enuncia con total claridad, se trata del amor "que brinca en libertad" en contacto con la naturaleza.

En el espacio diferencial de la lírica femenina se debe cumplir con el estereotipo que históricamente presenta a la mujer como un ser no racional y, por tanto, desarrollando el lenguaje de la sensibilidad, en que el amor ocupa el lugar de preferencia.

En este sentido al ingresar al espacio legitimado para las mujeres que escriben, Juana de Ibarbourou lo hace como poetisa del amor y dentro de su discurso poético repite la unión de la emoción erótica y el cuerpo, que ya explicamos en la relación del texto poético con la poeta, en la línea continua cuerpo-alma-poesía.

Hagamos un poco de historia para entender cómo se fue gestando este estereotipo de mujer-texto erótico. Y luego cómo Juana lo llevó a sus últimas consecuencias hasta hacerlo estallar, generando una suerte de "giro trópico", en el sentido que usa esta expresión Judith Butler.

Efectivamente, Butler en su primer libro *Subjects of Desire*¹⁰, estudia el desarrollo histórico de la idea de deseo a partir de Platón hasta Deleuze, para terminar concluyendo que el deseo hace posible la agencia o acción humana.

Platón se refiere al deseo como Eros, el dios de la mitología griega, y lo concibe como

falta o carencia que solo será satisfecha por lo adecuado. También jerarquiza los deseos, estableciendo que los más elevados son racionales y que aquellos que tienen vínculo con el cuerpo son inferiores.

A esto se suma la identificación de los varones libres con la razón, y la de las mujeres y los varones esclavos con el cuerpo, que resulta desvalorizado. Sin embargo, Butler critica la definición del deseo como carencia o falta y lo redefine, al igual que Deleuze, como el origen de la producción o la creación de algo que no existe. Y aquí tiene lugar “el giro trópico” según el cual el deseo de algo se convierte en “agencia” o acción que resignifica el orden instaurado.

El sujeto toma el poder del hacer y modifica lo existente y según María Luisa Femenías:

Inspirada en Foucault y sin descuidar ciertas raíces hegelianas, Butler caracteriza la agencia como una práctica de rearticulación o de resignificación inmanente al poder (...) El poder da lugar al sujeto pero cuando se desplaza de ser condición del estatus de sujeto a ser resistencia, se torna agencia, producto del giro o reversión del poder sobre sí mismo.¹¹

En el artículo de presentación de Juana de Ibarbourou del diario *La Noche*, a través del cual se da la palabra a la poeta, se identifica su tema central como “el amor que brinca en plena libertad y al contacto de todas las fuerzas naturales”. La imagen a través de la animización del amor y su relación con la naturaleza, dibuja la presencia de un Eros carnal en libertad, aunque vale la pena recordar que se trata de una libertad ceñida al espacio diferencial de la lírica amoratoria femenina, refugio y prisión, donde las mujeres escriben muy lejos de los deseos superiores de la razón masculina.

Poemas de deseo carnal y/o acción para el reconocimiento poético

En el cierre del artículo que venimos analizando se presentan tres poemas de Juana, para que el lector del diario conozca los “divinos versos” de la poeta y el periodista dice que el primero ha sido escrito en exclusividad para ese diario, y los dos restantes solo han sido publicados por *El Mercurio* de Santiago de Chile. Es en ese final, que antecediendo a los poemas anunciados, se reproduce la nota con que se presentó en el diario chileno a Juana.

El problema que surge es que estos textos no son inéditos como afirma el diario *La Noche*, dos de ellos “¿Sueño?” y “Lamentación” pertenecen al ya édito *Lenguas de Diamante* y el primero, “Como la Primavera”, en verdad no había sido publicado en 1919, ya que aparece en *Raíz Salvaje* de 1922.

El desajuste revela que el periodista no leyó prolijamente el libro de la poeta que celebra e integra al espacio público de su diario, sí leyó el perfil de la mujer-texto —seguramente había leído la página de Vicente Salaverri en el diario *La Razón*— y subrayó —produjo los rasgos modélicos de Juana.

Los poemas “Como la Primavera”, “¿Sueño?” y “Lamentación” constituyen la cuarta vía de presentación de la nueva colaboradora del diario *La Noche*. La secuencia estructurada en el eje: foto, heterodesignación del periodista uruguayo, heterodesignación del diario chileno y textos líricos de la poeta, comienza y finaliza con un primer plano de distinta naturaleza pero misma intención de registro visible y directo de la figura presentada.

Transcribimos a continuación los tres poemas con el fin de observar la coherencia con el registro visual de la poeta, y los temas que sus textos presentan. De esta coherencia surgirán las últimas conclusiones que nos permitirán interrogarnos sobre la funcionalidad de la joven poeta y su primera obra en

relación con el sistema literario, a la hora de ingresar al espacio diferencial y canónico de la escritura femenina.

Como la Primavera

Como un ala negra tendí mis cabellos

Sobre tus rodillas.

Cerrando los ojos su olor aspiraste

Diciéndome luego:

-¿Duermes sobre piedras cubiertas de musgos?

¿Con ramas de sauces te atas las trenzas?

¿Tu almohada es de trébol? ¿Las tienes tan negras

Porque acaso en ellas exprimiste un zumo

Retinto y espeso de moras silvestres?

¿Qué fresca y extraña fragancia te envuelve!

Hueles a arroyuelos, a tierra y a selvas.

¿Qué perfume usas? Y riendo le dije:

-¡Ninguno, ninguno!

Te amo y soy joven, huelo a primavera.

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!

¿Sueño?

¡Beso que ha mordido mi carne y mi boca

Con su mordedura que hasta el alma toca!

¡Beso que me sorbe lentamente vida

Como una incurable y ardorosa herida!

¡Fuego que me quema sin mostrar la llama

Y que a todas horas por más fuego clama!

¿Fué una boca bruja o un labio hechizado

El que con su beso mi alma ha llagado?

¿Fué en sueño o vigilia que hasta mí llegó

El que entre sus labios mi alma estrujó?

Calzaré sandalias de bronce e iré

A donde esté el mago que cura me dé,

¡Secadme esta llaga, vendadme esta herida

Que por ella en fuga se me va la vida!

Lamentación

Soy enredadera:

¡Bendecida el hacha que mi tronco hiera!

Soy una amatista:

¡Alabado el lodo que mi lumbre vista!

Lámpara votiva,

Maldigo el aceite que me tiene viva.

Falena rosada,

Sueño en una espina, para ser clavada.

Boca que desdeña la miel de la fruta,

Pide, en cambio, el vaso lleno de cicuta.

Puesto que he perdido la luz de su amor,

El ser que me diste, ¡tómalo, Señor!

Mutila mi lengua que aún por él clama.

Ciégame estos ojos que aún buscan su llama.

¡Córtame estas manos cobardes que imploran

Y cierra estos labios que por él te oran!

Convierte en ceniza

Estos pies que aún buscan la ruta que él pisa.

Tapia los oídos,

Que aún su acento atisban en todos los ruidos.

¡Ay, triste de mí,

Que luz y alegría con su amor perdí!

¡Ay, triste de mí,

Que ya nunca, nunca seré lo que fui!

En los tres poemas elegidos para ingresar al espacio público a través del diario *La Noche*, tal vez por la misma poeta, se tematiza el deseo amoroso vinculado al cuerpo. En los tres se explicita este núcleo semántico: "Te amo y soy joven, huelo a primavera/ este olor que sientes es de carne firme/ de mejillas claras y de sangre nueva...", dice el primero. El segundo comienza: "Beso que ha mordido mi carne y mi boca..." y en el último, se ruega-ordena al mismo "Señor", la anulación de cada parte del cuerpo que padece el deseo del amante perdido: lengua, ojos, manos, labios, pies, oídos.

Líneas arriba hemos recordado las palabras de Mary Ellman denunciando desde su alegato feminista que los textos de las mujeres han sido leídos como si fueran mujeres. Los tres poemas con que Juana de Ibarbourou ha sido presentada en el diario *La Noche* corroboran el modelo de aquella mujer-texto creando su discurso lírico amoroso desde la imagen del cuerpo deseante.

La construcción de la identidad pública de los autores no parece ser un mero acto de libertad sino un procedimiento que revela modelizaciones de exclusión. María Luisa Femenías reflexiona sobre esta relación entre el autor y su discurso:

Su autor es considerado el referente unificador de la multiplicidad de sentidos de su obra y opera como límite del azar del discurso. Al mismo tiempo, el discurso se apodera de la identidad del autor y al hacerlo, este pasa a formar parte de su propio

*discurso como discurso de autoridad o autorizado que, por definición, ha excluido históricamente a las mujeres: el autor (valga la redundancia) es varón y, paradójicamente, el no-autor, su clase complementaria, también. Como hemos visto, históricamente, las mujeres no han sido "autor" (salvo por excepcionalidad) porque su palabra carece de la autoridad necesaria para llegar a ese rango. Asimismo, para que se acepte una disciplina tiene que "estar en la verdad".*¹²

El acceso a la palabra pública de las mujeres que escriben, históricamente se ha obtenido en espacios diferenciales, que exigieron el cumplimiento de determinados modelos que hemos dado en llamar mujeres-textos, si bien hemos visto que se trata de espacios ficcionales que no compiten con los discursos comunicadores de verdades racionales, a los que se refiere Femenías en el pasaje transcripto.

Sin embargo, lo que sí resulta válido para las escritoras es la apropiación que el discurso realiza sobre la identidad de la autora. Consecuentemente, si el espacio es ficcional y esteotipado o, en otras palabras, modelado por el sistema patriarcal, la identidad de la autora quedará signada desde fuera, impidiendo su desarrollo libre.

En el refugio o prisión literaria de esta lírica amorosa, es el cuerpo y sus deseos y nunca la razón y los suyos, remedando la distinción platónica, quien dice el discurso que puede ser aceptado, en un sistema literario en el que rige la mirada masculina. Y desde esta mirada, el texto femenino es leído como extensión del cuerpo-carne, que es su objeto de deseo.

La interrogante a plantear es si en el espacio a que accede Juana de Ibarbourou en 1919, la poeta solo desarrolla el modelo requerido por el sistema literario de la época o si, por el contrario, ella ya desarrolla el "giro trópico" teorizado por Judith Butler y consecuentemente, presenta el tema del deseo amoroso vinculado al cuerpo pero no como

simple carencia a ser colmada por el varón que lee imaginariamente, sino como "agencia" o acción para el reconocimiento de su palabra poética.¹³

La resignificación del poder del deseo

El uso de los imperativos que recorren los textos de la primera etapa poética de Juana, y que están presentes en los poemas del diario *La Noche*, pueden ser leídos como un indicador de este "giro trópico", a través de los que se resignifica el poder de la mujer que se ofrece para ser tomada, pero no ya como ser pasivo, sino como sujeto que esgrime la voz que ordena una acción amoratoria o cancelatoria, no solo al amante sino al mismo ser superior, que todo lo rige en su universo poético.

Finalmente, en esta misma línea de pensamiento, puede resultar ilustrativo releer el primer texto que abre la primera Sección Literaria del diario *La Noche*, dirigida por Juana de Ibarbourou.

Esta primera colaboración, aparece dos días después de la presentación que hemos venido estudiando, el 29 de noviembre de 1919. El texto inaugural que eligió Juana en esta ocasión pertenece al poeta francés Charles Baudelaire y su contenido establece un fino hilo de conexión con las reflexiones que hemos expuesto en este trabajo:

Los beneficios de la luna

La luna, que es el mismo capricho, miró por la ventana mientras dormía y se dijo: "Esta niña me gusta".

Y descendió muellemente su escalera de nubes y pasó sin ruido a través de los cristales. Luego se extendió sobre ti con la ternura suave de una madre, y depositó sobre tu rostro sus colores. Tus pupilas han

quedado verdes y tus mejillas extraordinariamente pálidas. Por contemplar a esta visitante tus ojos se han alargado tan singularmente; y con tanta dulzura te apretó la garganta que conservaste para siempre el deseo de llorar.

Mientras tanto, en la expansión de su alegría, la luna llenaba toda la estancia con una atmósfera fosfórica, como un veneno luminoso, y toda esta luz viva pensaba y decía: "Tú sufrirás eternamente la influencia de mi beso. Tú serás bella a mi manera. Tú amarás lo que yo amo y me ama: el agua, las nubes, el silencio y la noche: el mar inmenso y verde; el agua informe y multiforme; el lugar en que no estés; el amante que no conozcas; las flores monstruosas; los perfumes que hacen delirar; los gatos que se extasían sobre los pianos y gimen como las mujeres, con una voz ronca y dulce.

¡Y serás amada por mis amantes, cortada por mis cortesanos. Serás la reina de los hombres de ojos verdes cuya garganta apreté también en mis caricias nocturnas: de los que aman el mar, el mar inmenso y tumultuoso y verde, el agua informe y multiforme, el lugar en que no están, a la mujer que no conocen, las flores siniestras que parecen incensarios de una religión desconocida, los perfumes que turban la voluntad y los animales salvajes y voluptuosos que son los emblemas de la locura!

Y por esto, maldita niña mimada, estoy echado a tus pies, buscando en toda tu persona el reflejo de la temible Divinidad, de la fatídica madrina, de la nodriza emponzoñadora de los "lunáticos".

Butler señala que no se puede destruir el poder del patriarcado que ha oprimido por siglos a las mujeres, exiliándolas de los centros del sistema, sino que solo se puede resignificar "agenciándolo".

El texto de Baudelaire que abre el espacio obtenido por Juana en 1919 en el diario *La*

Noche, muestra a la niña como depositaria del poder de la Luna, y al amante "echado a sus pies" buscando el reflejo de ésta, "la temible Divinidad". Creemos que la imagen conlleva el modelo de una mujer deseante y deseada, que desde su reflejo divino escrito en palabras de un gran poeta, comienza a ejercer un poder desde el que se hace visible, en un sistema literario que solo percibió a una mujer-texto bellísima, escribiendo versos de intenso deseo.

El "giro trópico" a través del que Juana de Ibarbourou convierte el deseo en agencia de reconocimiento, la llevó a ser aclamada por todo el continente "Juana de América". Sin embargo, este desposorio encerraba un grave conflicto, que hasta el presente dificulta la lectura de sus textos. Porque ellos deambulan por los bordes ambiguos del poder del deseo, entre la palabra poética que concede placer según el modelo patriarcal y la que subrepticamente lo resignifica, adueñándose de su voz y de su poesía. ■



1 Agradezco los comentarios sobre documentos de época brindados por Daniel Vidal.

2 Usamos la categoría de género como construcción cultural que comienza con la incorporación del lenguaje. Para historiar el debate sobre este concepto véase el libro de María Luisa Femenías: *Sobre sujeto y género (Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler)*. 2000. Buenos Aires, Catálogos.

3 Almeida, Marcelina. 1998. *Por una fortuna una cruz y Los orígenes del feminismo en Uruguay*. Estudio y colección dirigida por Virginia Cánova. Biblioteca Nacional de Montevideo y Universidad de Gotemburgo, Suecia. Si bien en 1860 la publicación de esta novela generó críticas duras y adversas, luego cayó en el total olvido hasta 1991, en que fue descubierta pero quedó igualmente fuera del canon hasta el presente.

4 Ibarbourou, Juana de. 1957. *Autobiografía lírica*. Revista "El libro y el pueblo". México. (Texto leído en las sesiones de la UNESCO, Palacio Legislativo, Montevideo, 1954)

5 Diario independiente *La Noche*, Montevideo, 27 de febrero de 1919, p.1.

6 Ellman, Mary. 1968. *Thinking about women*. Nueva York. Harcourt. Citada por Toril Moi en *Teoría Literaria Feminista*. 1988. Madrid. Cátedra. p.45.

7 Archivo de la Biblioteca Nacional de Montevideo. Fondos documentales de Juana de Ibarbourou.

8 Muchos documentos de la época testimonian este rasgo de fusión. Un ejemplo paradig-

mático se encuentra en las palabras de Alfonso Reyes, quien en el discurso pronunciado en la consagración de Juana de América, en 1929 dijo: "*Juana donde se dice poesía, Juana donde se dice mujer*".

9 Con el concepto de "*política representativa*" me refiero a la construcción política del sujeto a través de un discurso legitimador, como el de las instituciones oficiales que consagraron a Juana de América. Tomo el concepto de Judith Butler: "Sujetos de sexo/género/deseo", publicado en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, págs. 45-53.

10 Butler, Judith. 1987. *Subjects of Desire: Hegelian reflections in Twentieth Century France*, Nueva York, Columbia University Press.

11 Femenías, María Luisa. 2003. *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires. Catálogos. P.119.

12 Femenías, María Luisa. 2006. *Feminismos de París a la Plata*. Buenos Aires. Catálogos. P.56.

13 Ángel Rama en el prólogo a *Los mejores poemas de Juana de Ibarbourou*, 1968, Montevideo, Arca, presenta a Juana de América a través de la imagen del pájaro encerrado en la jaula dorada, sin embargo reconoce finalmente la voz auténtica y libre de la poeta, a partir de su libro *Perdida* de 1950: *Es entonces que se comprende que el monstruo sagrado es un ser vivo, doliente, intenso, que la sociedad oficial no ha podido apropiarse enteramente; y que no es solo gracias al oficio adquirido en tantos años que su voz entonces con alta afinación, sino por su naturaleza poética que de pronto se libera de la pesada corona y dice, musita, su verdad*.

- Amorós, Celia. 2002. "A vueltas con el problema de los universales, Guillerminas, Roscelinas y Abelardas", en *Perfiles del Feminismo Americano*, Buenos Aires, Catálogos.
- Beauvoir, Simone de. 1972. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires. Siglo XXI. (Traducción de Silvina Bullrich).
- Butler, Judith. 1987. *Subjects of Desire: Hegelian reflections in Twentieth Century France*. Nueva York. Columbia University Press.
2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, (Traducción de María Antonia Muñoz).
- Ellman, Mary. 1968. *Thinking about women*. Nueva York. Harcourt.
- Femenías, María Luisa. 2000. *Sobre sujeto y género (Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler)*. Buenos Aires. Catálogos.
2003. *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires. Catálogos.
2006. *Feminismos de París a la Plata*. Buenos Aires. Catálogos.
- Ibarbourou, Juana de. 1953. *Obras Completas*. Madrid. Aguilar.
1957. *Autobiografía Lírica*. Revista "El libro y el pueblo". México. (Texto leído en las sesiones de la UNESCO, Palacio Legislativo, Montevideo, 1954)
1992. *Obras*. Edición prologada, anotada y dirigida por Jorge Arbeleche. Vol. I. Ensayos. Montevideo. Instituto Nacional del Libro.
- Moi, Toril. 1988. *Teoría Literaria Feminista*. Madrid. Cátedra.
- Rama, Ángel. 1968. Prólogo a *Los mejores poemas de Juana de Ibarbourou*. Selección: Jorge Arbeleche. Montevideo. Arca.
- Tubert, Silvia. 1988. *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*. Madrid. Ed. Del Arquero.
- Vitale, Luis. 1981. *Historia y Sociología de la mujer latinoamericana*. Barcelona. Ed. Fontamara.
- Zum Felde, Alberto. 1967. *Proceso Intelectual del Uruguay*. Montevideo. Ediciones del Nuevo Mundo. Tomo I