

EL RENACIMIENTO DE UN MITO (*)

Suleika Ibáñez

“Se considera muy fácil entrar en la corte del Amor. Pero, debido a los tormentos que amenazan a los amantes, es difícilísimo permanecer allí. Y, además, los deseos a que nos somete el amor hacen que la salida sea imposible y muy penosa”.

Buridant: *Tratado del amor cortés.*

Se nos invita a hablar del amor y la muerte en la poesía de Juana de Ibarbourou. Si la propuesta fuera la de definir la luz oscura, yo mostraría un Rembrandt. Si se me pidiera un ejemplo de música con defectos en “esa cáscara vacía que es la forma”, como dice Bernstein, elegiría con él a Beethoven. Para hablar de Juana, mi tentación es la de volver a Rembrandt. Quizás a su filósofo oscuro bajo la escalera dorada. Tal vez a su buey degollado sangrando en la oscuridad delirante. Y volvería también a un trozo “defectuoso” de Beethoven.

La proposición embrolla. ¿No es toda la poesía amor y muerte? Sí, pero Ibarbourou habla amor y muerte, o no habla. Tanto si trata lo menudo o lo inmenso. La nada o el todo.

Abro cualquiera de sus libros. Dejo caer el índice al azar de una página, como los niños o los supersticiosos. Siento la fascinación de un detective poeniano: la carta robada está allí. A plena luz. En el rincón oscurísimo. En todas partes. Siempre es una carta de amor y de muerte.

Entro en la obra. Creo pasar por la rosaleda del Prado. Alegres rosas. Pero blandamente se deshojan y pudren. Sobreviven más lejos las estatuas. Pienso que voy de *picnic*, al campo. Olores salvajes embriagan. Pero la noche cumple ritos melancólicos, fatales. Me doy entonces cuenta de que entro en un laberinto. Allí está la doncella eterna. También el Minotauro. Me sumerjo en misterio. Sin embargo, la claridad se despeña como una fiesta. Comprendo que he entrado en la corte del Amor. Pero, cuando hago un gesto galante a la muchacha, a la dama, saco a bailar a la Muerte. Siempre.

Es arduo releer una poesía tan leída y juicios tan contradictorios sobre ella. Me propongo, pues, tratarla como si fuera iconografía, o cine mudo, o un álbum de fotografías de familia. Hay rosas, sí, en esta

(*) Este trabajo se integra con varios pasajes de una obra más extensa.

corte de amor en imágenes. Hay amapolas, nardos, violetas, magnolias. Pero más que nada hallo lirios morados, dalias de lujo funeral y mutismo. Hay cuadros a todo color, y fotos en blanco y negro. De nuevo el jardín en primavera. De pronto una iglesia vacía. Las flores secan, son ya terciopelo en corrupción. La virgen campesina del baile es otra vez la Virgen de Negro, la Muerte. El tiempo desaparece. Estoy en la Edad Media, en la *Belle Époque*, en el futuro desolado.

En el álbum la muchacha, o la dama, se viste de varios colores. Está desnuda. Es ardiente. Helada. Es una estatua de greda, oro, piedra. De pronto es arena. Es la mujer, las mujeres. Pero es también el hombre, los hombres. Y es los animales grandes y los insignificantes, y las frutas, los árboles. Pavor humano en su sencillez. Complejidad encarnada. Sus frutas y flores son naturalezas muertas con el brillo de las cosas perdidas. Bajo las estampas, la leyenda dice: Alma, alma, alma. Otras veces: Cuerpo, cuerpo, cuerpo. Pero la materia ciega se apodera de todo, se hace polvo. La muchacha baila. Está móvil. Quiere estar de pie siempre. Yacer en la sombra. Come y bebe con lujuria, superstición. Cree salvarse para siempre con las moras, duraznos, uvas, sobre todo con el agua. El agua madre. El agua muerte.

Los tormentos y amenazas vuelven al blanco y negro. El suelo es la tierra voraz. Es un tablero de ajedrez. La Reina trata de huir, a veces con gesto sobrenatural. Ama al Rey. Lo odia, pues a éste siempre le hace jaque mate la muerte.

El espectáculo se desencaja. ¿Dónde está la imagen de Juana que nos legó la crítica tradicional? ¿Qué importa si esta música fluye con la orquesta de otra época? Fijada en las imágenes, la obra Ibarbourou es de un surrealismo atemporal, o sea, realismo auténtico. El que junta lo que se ve y lo invisible, los seres concretos con fantasmas, ángeles, brujas. Participa del barroco fúnebre que Barthes (Ensayos críticos) atribuye a Tácito. Aquí la muerte cuaja a cada paso. El terror es un ser, no un volumen ficticio. El pasado un teatro obsesivo. La víctima es siempre arrebatada al decorado de la vida. El barroco no es solo una *finalidad en la profusión*. Es también la ideología de la desnudez, de los claroscuros. Juana de Ibarbourou es Sor Juana, pero escribe un Sueño sin fin y enmascarado de transparencia. Es Santa Juana en la hoguera, condenada a morir abrasada por el amor evanescente.

Encuentro un paisaje de Corot que lleva a la isla de Venus. Pero le sigue su camino a Sévres. A porcelanas de terrible fragilidad. Hallo adornos, como los de Lalique, y tiemblan en vidrios coloreados su deseo de eternidad. Pero el mitro retrocede, se oculta en una perspectiva

nueva. Surge una pesadilla de Magritte. El Castillo de los Pirineos, el mundo de piedra sube al cielo encima de la eterna indiferencia del mar. Aparecen las Musas Inquietantes de De Chirico, estatuas sin rostro. El mito se satura con los monstruos del inconsciente. No solo bajo las violetas que el amante pone en las trenzas de Juana. También en *El Cántaro fresco*.

El descubrimiento de un nuevo mito

“Quién estuvo suspendido de los labios de sus profesores veinte años, se hace un peculio intelectual. ¿Pero acaso le pertenece como una casa, o dinero?”.

Claudiel

¿Dónde está la verdadera imagen de Juana? Desapareció la “formada” por el mito de 1929. El laurel venenoso que dice Benavides. Los espejos de la corte de amor - muerte ofrecen, y niegan, imágenes múltiples, ubicuas, inasibles. Es que no hay, como declara Niobe Castelli, una imagen de Juana, sino su búsqueda. Juana es - en todo caso- la imagen a la que se refiere Eco en *De los espejos*, la que nos devuelve el espejo deformante, porque ese es el *síntoma del espejo*. Las imágenes de Juana juegan. Cien rostros desnudos. Cien máscaras sofisticadas. Me obligo a releer, re-construyendo, mirando por primera vez. Descubro la evanescencia del mito 1. Y una resurrección, un renacimiento.

Un mito, dice Lévi-Strauss, es la palabra de un sistema simbólico. Hay que desentrañar sus unidades, sus reglas. La lógica de los códigos que usan los mitos. Pero entre el mito 1 que “creó” a Juana, y el mito 2 que propone su relectura a finales del siglo XX, hay un abismo. Hablar de abismo me recuerda lo que Jean-Pierre Richard llamó la *mise en abîme* de un texto. Poner en abismo una obra es encontrar dentro de ella otra que habla de la primera. Esto, como dice Le Galliot en *Psicoanálisis y lenguaje literarios*, “debiera permitir responder al juego de propuestas y preguntas entrecruzadas que el texto nos plantea”.

El juego cambió. El blanco y el negro del tablero me sugieren mover otra pieza: un alfil que atraviesa el salón antiguo de la corte de amor. Su paso en diagonal, sin saltar sobre ninguna pieza del decorado, revela precisamente lo oblicuo. Y bajo el lenguaje casi perpetuamente doble, el nacimiento del mito nuevo, novísimo.

La falsa reflexión del espejo

“Sus palabras resonaban cristalinas, más musicales que el arrullo de la torcaza, pero cortaron el silencio, lo helaron. En su joven voz había algo que proclamaba que no era persona con quien se juega a la ligera”.

Joyce

El mito 1 fue el producto de la miopía o del exceso de narcisismo de quien juzgaba. No se vio la deformación, la facultad de deformar las imágenes de que habla Bachelard en *El aire y los sueños*, que es la verdadera facultad de la imaginación. El engaño con Juana fue su fluyente transparencia. Pero bajo el río, ¡qué légame, qué herencias de la muerte! ¡Cuánta imagen de sorprendente modernidad: “nata de lino”, “el blanco mantel de la sábanas”, “el látigo rojo del insomnio”, “las sandalias de gamuza del sueño...!” Todas las posibilidades de la metáfora, de la sinestesia, del oxímoron, del símil, de la parábola. Es notorio que Juana fue mejor entendida por el lector “ingenuo”, a quien el poema traspasa la piel hacia la sangre. La primera crítica sobre Ibarbourou fue contenidista, pero se atuvo a la biografía, no al texto. Fue impresionista, pero se atuvo a la superficie y juzgó en lugar de valorar con residuos poderosos de victorianismo. Habló de “candor”, “frescura”, “gracia”, con cierta actitud que podría llamarse *pilática*. Se lavaron las manos en la superficie del agua, en la “aparente facilidad” que señala Graciela Mántaras. No vieron, o no quisieron ver, el erotismo salvaje, refinado. El epicureísmo desolado, siglo XX. Los *éxtasis* de Heidegger, esa temporalidad en diáspora, arena al viento. Esa condena de vivir el ser en el temor y temblor del pasado presente futuro que ya Manrique anuncia. Pocos vieron que el goce sensual era solo una especie de *epoché* a lo Husserl. No una negación, sino “puesta entre paréntesis” del mundo, suspensión que trataba de asirse a cosas y seres dichosos. Pero, bajo el mundo mágico, y desde el primer libro, siempre triunfa la presencia de la magia suprema, la muerte.

El abismo entre el mito 1 y el mito 2, también me remite a otras palabras de Joyce, en el cuento *Los muertos (Dubliners)*: “Había llegado la hora de variar su rumbo al poniente(...) Su alma caía lenta en el duermevela al oír caer la nieve, caer la nieve leve sobre el mundo”. O en palabras de Juana:

“¿De dónde vienen fríos tan ardientes
- De pronto Agosto como Enero en liza-;

De pronto nardos que la planta pisa
Como bramido bronco de torrentes?"

(“Pulso”, *de Perdida*)

Lo que sustentó el mito 1 fue no ver la metafísica bajo la física de mieles y sumos seductores, y las falsas oposiciones con otros poetas de su época. Lo que sustenta el mito 2 no es la imagen de Juana como persona. Es la imagen del mundo adentro de su mundo.

Una imagen del mundo, dice Cassirer (*Estructuras simbólicas*), solo es posible por un acto peculiar de objetivación. ¿Pero qué es la objetivación? *Ob-jet*, dice el francés: objeto echado fuera de nosotros, sin mezclar nuestro yo. Pero lo mezclamos. Todo texto nos pertenece humana y estéticamente al leerlo. Si, como dice Cassirer, “abro un ramo de juicios en el objeto”, estoy abriendo (y atando) un ramo de mis pensamientos. “Siempre se piensa contra algo”, dijo Bachelard. Demuestra que la subjetividad es el punto de partida del crítico. La objetividad es solo un esfuerzo hacia la ciencia. De la inteligencia. Y ésta, dice Sábato, “es capaz de comprender lo que hay de verdad en las cosas. Pero un hombre inteligente no es quien no comente errores, sino el dispuesto a rectificar los cometidos. Los que no cometen errores y tienen todo definitivamente resuelto son los dogmáticos”. Y añade: “Lo difícil es que la inteligencia debe proceder en forma helada e imparcial, pero aparece en forma humana, o sea mezclada con la debilidad, simpatía, violencia, el fanatismo y la furia que son nuestros atributos más frecuentes” (*Uno y el Universo*). Hago esta digresión porque mi estudio plantea otros puntos de vista sobre Ibarbourou, sin por ello crearme posesora de una verdad definitiva.

Cassirer dice: “Se necesita crítica para comprender al objeto”. Con ese criterio tendríamos ya una imagen de Juana. Algo puesto en el lugar de un misterio. Como sucede con las imágenes religiosas. Pero nuestra poeta fue una desconocida. Una santa de iglesia campesina. Sin saber sus martirios, se pusieron flores a sus pies. Sin ser “iniciados” en sus misterios. O se destruyó su efigie por ciertos pasajes como el de *Diario de una isleña*: “No quiero nada de fantasmas, ni que me hablen de guerras, de monjes budistas quemados con gasolina”. Y donde declara: “Hay que cantar al sol, que se levanta para todos, perjuros y santos”. Se condenó a la persona, no a la escritura. Pecado común de los historicistas, generacionistas y cultores de ismos ajenos a la literatura. Pecado más grave aún, pues ese mismo texto puede leerse de modo muy diverso. Juana siempre habló desde adentro de la muerte.

Solo ahora comienza el mito. No tomo, por supuesto, la palabra mito en su sentido ortodoxo, sacro e inamovible para los hermeneutas.

Digo *mito* en su significado poético y popular. Como una celebración, y también (con perdón de la paronomasia) con cerebración. Del mundo de las figuraciones fantásticas salió la conclusión del astrónomo holandés De Sitter de que el tiempo deja de fluir, y desaparece, en alguna remota región del espacio. Es un paso de la imaginación a la ciencia. Y es la lucidez crítica la que mantiene, por ejemplo, un nimbo de mitología para la “Divina” Garbo. Busco, pues, el matrimonio de la seducción con el rigor epistemológico posible. Digo *posible* porque comparto con Barthes que el crítico es “aquel que no sabe a qué atenerse acerca de la ciencia de la literatura”. Que el crítico “es un lógico que pareciera llenar sus funciones con argumentos verídicos, y sin embargo pidiéndonos que vayamos con mucho cuidado, para no apreciar más que la validez de sus ecuaciones, no su verdad”. Y comparto con Le Galliot (obra cit.) que es fundamental no encerrar a un texto en su letra, ni dejarse “engañar por una verdad terrorista que destruiría el elemento instaurador del sabor literario, la ambigüedad”.

Postulo, pues, un nuevo mito Ibarbourou. Para ello pongo entre paréntesis de piedra su historia personal, su fama, su difamación. Solo tomo sus textos como imágenes miradas por primera vez. Hallo la extraña modernidad de su obra, la atemporalidad de su palabra.

La soledad, primer móvil

“El arte es el acto social de un solitario”

Yeats

La posible clave 1 de esta escritura de amor-muerte por excelencia está en los versos y en la prosa. Como dice Alfonso Reyes en *El deslinde*, un género es solo una función convencional del lenguaje, una relación especial entre el yo y el mundo. No es una clase taxonómica ni una etiqueta. Los críticos que siguen hablando de “poemas en prosa” no se apartan mucho de *Monsieur Jourdain*. Son al menos más inofensivos que quienes no pueden hablar de literatura sin hacerlo de *generación*.

Juana de Ibarbourou y la muerte

*“¿No irás a abandonar ese cruel deseo,
te veré siempre, renunciando a la vida,
hacer los funestos preparativos de tu muerte?”*

Racine

*“Me apresuro hacia aquella luz, allá lejos.
Creo que es de ese lugar de donde he venido”.*

William Blake

Con *Perdida* y con *La pasajera*, si tenemos presente todo el sistema signifiante de la obra de Ibarbourou como interrogación al mundo, no advertimos a otra Juana (como sujeto del discurso poético). Como dice Barthes al comparar la literatura con la nave Argos, las sustancias, las piezas, las materias del objeto pueden haber cambiado. El objeto nos parece nuevo, pero sigue siendo el mismo, porque pertenece a su propio sistema, “su ser está en la forma, no en el contenido”.

Sucede que todos los ríos de la escritura juanina van a dar a la mar, que es el morir. No hay, pues, un cambio de ser, sino de *estar*. Ahora como ya señalé- Juana nos habla desde adentro de la muerte.

Los complejos de inmovilidad, de verticalidad, del agua, del hueco, simplemente se resuelven ahora en la abreacción más pura, la del dolor absoluto. Como dice Northrop Frye, “el proceso mental que entraña (una obra) es tan coherente y progresivo como el de la ciencia”. Lo cual no quiere decir que la obra no puede poseer diversos significados. En mi caso, solo intento mostrar (como dice Culler) los efectos que observo dentro de una lógica que debo considerar implícita.

No existe el *action poem*, es decir, el poema en el acto de escribirlo y nada más. Hay siempre una razón orgánica que convoca a las imágenes. Y que se mantiene en Juana. Hay variaciones en la técnica, incorporación de otros semas contextuales. Pero se reiteran los que Greimas llama clasemas, y que son los que dan la coherencia o la isotopía que unifica a la obra. Esto no quiere decir que aplicaré la teoría de Greimas a mi análisis, no solo por su cierta rigidez, sino también porque prefiero la consideración más intuitiva de los conjuntos de imágenes, la coherencia metafórica. Como dice Merleau-Ponty, el significado del conjunto no es la suma de los significados de las partes. La poesía, además, puede captarse sin tener en cuenta su desarrollo temporal. Pero estamos hablando de una obra cerrada por la muerte: de la persona (autor) y del sujeto lírico que habla desde la muerte. Hay solo una aparente transformación del código del discurso. Por eso tomo de Greimas solo

la noción de clasemas de isotopía, o aún mejor de *Bucle*, término de Sklovski en “Teoría de la Literatura,” si se quiere. *Isotopía* entre amor y muerte en el conjunto de la obra. *Bucle* cuando en el conjunto textual el signo amor o el signo muerte, en el nivel temático, son intermediarios de un cambio en la situación. Es decir que, como dice Kristeva, de la novela no se destruye la certeza del bucle temático vida- muerte (o amor-muerte).

En *Perdida* y todavía en *La pasajera* quedan las fantasías juveniles enclavadas para siempre, aunque con melancólico, sereno o terrible adiós. Como generadores de los complejos re-sueltos y de los semas, y de los *operantes* o secuencias donde se da la transformación. Las constantes de la poesía juanina se canalizan ahora de manera venturosa del punto de vista de la expresión, aunque dolorosa en el contenido. El tremendo complejo abandónico, que evoluciona a través de toda la obra, se coagula en estos últimos libros. Pero, mientras en los ya analizados se manifiesta como temor de la no perdurabilidad afectiva, ahora se transfiere a la esperanza mística de la perdurabilidad, en la fidelidad absoluta del recuerdo, y en la fe en el reencuentro con el amado. Los signos amor-muerte conservan sus rasgos primigenios en la obra, pero son trascendentalizados. Desaparece el narcisismo constante, pero no como transgresión del código, sino de la función. Ahora es un narcisismo tímido, trágico o trémulo. Solitaria, y a la vez elegida por lo divino, la poeta se encarga en seres y en objetos apenas reconocidos, con “extrañamiento”. En el nivel semántico, el discurso del amor-muerte como lexemas de *posible* goce o posible destrucción, es sustituido por el discurso del amor-dolor y la muerte-esperanza (y todavía desesperación). O sea que el sema negativo se desliza en los lexemas, lo mismo que en el corazón de los símbolos propios, de su rebelión. La poeta se siente contemplada, vigilada por todas las cosas de la tierra (pero que no la alcanzan) y las del más allá (que la alcanzan). Hay así un enunciado centrífugo y otro centrípeto. Así dice en “Tiempo” (*Perdida*):

“Me enfrento a ti, oh vida sin espigas,
Desde la casa de mi soledad.
Detrás de mí anclado está aquel tiempo
En que tuve pasión y libertad”

En cambio, enuncia en “Ayer”, dentro de la misma obra:

“Ya estoy sobre la orilla y allá lejos la barca
Es un punto invencible que puede ser de pronto

Tan nítido y tan próximo como esta mano mía
Que el mazo de azucenas mancha de amargo polen”

Es ella misma, enajenada por otra que es ella, sin embargo. Se objetiviza, se desprende. La lógica de su fantasma ya no es la del cuerpo, sino la del anticuerpo.

Del mismo modo, el amado es ahora algo más que un hombre. Sin recurrir a la biografía de Juana como autor, y ateniéndonos solo al enunciado del sujeto lírico, vemos la transformación del amado-amante en una ausencia que obra como presencia obsesiva. Diríamos que el amante-amado ha pasado de actor a actante, no exactamente en el sentido que da Greimas, estudiando a Propp, a esta diferenciación, sino como aparición de un nuevo complejo que se asemeja al del hueco, pero que genera una nueva estructura interior dentro de la estructura de la obra total.

El que desde ahora llamaré solo el Amado, nombrado con el sema muerto en *La pasajera*, es aquí el perdido por la pérdida, es un oxímoron existencial, la reificación de la ausencia en presencia tangible y definitiva:

“Tu rostro siempre en mi sangre,
Tu aliento sobre mi ensueño.
No hay torrentes ni murallas.
Descansas sobre mi pecho”.

El Amado sigue siendo, pues, la belleza del huerto antiguo, la del tiempo erótico (ahora celeste). Es toda la muerte posible, toda la vida ya imposible. Y es el tiempo: “...se me vuelve eterno/ Todo minuto del contado infierno”. Y es, sin embargo, siempre el ritmo, el fluir y el latido de la vida. Pues aunque *adentro* del recuerdo, los antiguos son mediadores con la vida, son productores de resurrecciones que desbordan la idea y la situación. Así dice “Tiempo”:

“Criatura perdida
En la naturaleza de la antigua mies.
Inútil es buscar lo que fue un día
Lava de oro y furia de clavel”.

Aunque el embate de las sensaciones para este ser de superlativa porosidad al sentimiento, sea a la vez la pérdida de lo Absoluto que en la tierra aspiró a contemplar y a poseer.

La muerte es ahora su huésped. La aspirante al reencuentro se triza, se desdobra, como un espejo, en situación múltiple, poliédrica como un diamante, para reflejar y revivir el proceso épico del deseo de todas las otras que fue. Así dice en “Desvelo”:

¿“Dónde están los jardines de jacintos
y las cintas de fiesta en las guitarras?
Cada joven que miro se me hace
Raíces de amapolas en los campos”.

Hay, pues, unidades no variadas, isótopas. No hay transformación esencial en lo estructural, solo la hoy en la variedad combinatoria que el nuevo estado determina. Pero es un estado donde permanece la constancia de lo antiguo. Provoca una dialéctica dentro de la continuidad. Una confesión de complejidad muy trágica, pues reposa en una dualidad nueva del ser que exige a la muerte solución de continuidad. Así le dice a la muerte en el poema homónimo:

“¡Ah cazadora dura, imperturbable,
Que no quieres cobrarme todavía!”

Eros y Tánatos ya son antigua dicotomía, matrimonio sombrío. La poeta sabe que no quiere ni necesita otro amado. Que puede poseerlo en el recuerdo de la posesión, y en la futuridad de la nueva y definitiva boda. Y leemos en “Dueña”:

“Conmigo vas, sin rostro y sin aliento,
Eres mío sin iodos y sin cales;
Conmigo vas, mi siervo, en las arterias
Que sostienen los mares de la sangre”.

Y en “Silencio de dicha y sueño”.

“Ve, mariposa, a girar
Alrededor de su llama.
Ni alas ni pies para nadie.
Solo un camino: su alma”.

Sin embargo, en “Evasión”, el embate de las dulces sensaciones del mundo perdido ya no parece perdido:

“Para este día transparente y lúcido
De mar cerúleo e ilimitado cielo,
Déme la vida en sus espejos turbios
La sonrisa perdida en el desvelo”.

El movimiento de deseo y negación, de posesión y renunciamento, vuelve, pues, de los textos anteriores, como intertextualidad propia e irreprimible, trágica y triunfal. Como si el autor tomase la palabra de otro, aunque como en el caso de *Perdida*, sea para otros fines y para crear una significación opuesta. El lenguaje terrenal es a su pesar accesible a la elegida, la extraña. El enunciado re-presenta lo real, sin modificarlo, aunque obre como un metalenguaje dentro del lenguaje.

El Amado es “La rosa sola en la noche,/ Más pálida que ninguna” (“Espectro”). Es la mortalidad revestida de la gloria deleznable y efímera de la vida. O es la vida revestida del disfraz glorioso de la muerte, y “Es la esperanza lívida./ La paloma esponjándose en la sombra” (“Para la resurrección del canto”).

En cada verso se confirma lo posible y lo imposible. Lo posible es el reencuentro, y es la nueva materia de su poesía, bajo la misma forma (aunque haya variado la técnica y la escolástica). Lo imposible es la duración terrenal (nueva isotopía con los textos primeros) ahora desnuda, con categoría contramítica. El hombre vivo (Amado), la luz, la azucena, los espejos que copian lo efímero, todo se ha vuelto metáfora o mejor anáfora del vacío. Todas son imágenes teñidas, como diría Jakobson, de metinimia. Metinina en el nivel del discurso, despedazamiento en el sentido.

La poeta ya no sabrá vivir la historicidad del amor terrenal. Pero sueña la existencia como algo que es habiendo sido, en su ser de la muerte y par la muerte. Se sumerge en el Amado y con el Amado en el futuro absoluto hacia el cual quiere existir, del cual retorna antes de llegar. Juana vive así en *Perdida* la trinidad de los éxtasis temporales: pasado, presente, futuro, en un giro verbal o nominal del instante del deseo imposible al instante de la eternidad.

Es significativo que “Palabras del frustrado suicida a la muerte” sea un poema cuyo título enigmático transfiere nombres y adjetivos al género masculino, siendo en verdad una transferencia de la poeta a sí misma, la que fue. Quizás una referencia a los deseos de muerte cuya pluralidad ya examiné anteriormente, varios de los cuales sugieren la tentación del suicidio. Suicidio “frustrado”, pues. Pero el hecho del empleo de un sustituido masculino para su propio deseo es, además, ocasión para una elegía por el deseo del mundo, clarísima en las primeras estrofas:

“Dejar por ti el pan claro, la leche sosegada,
El perro de la sombra y el corro de las voces.
Dejar por ti los jaspes y el caballo del agua,
Los órganos del viento, los vegetales roces.
Dejar por ti, más ocre que toda la miseria,
Mi fulgurar de abejas, de flautas y luciérnagas”

Aunque se produzca en el poema la ruptura semántica que fue característica de los primeros textos y la composición derive y se estanque en el deseo de ser tomada por la muerte:

“Dejarme así anhelante y así alucinado,
Sin tu brazo de ámbar redondeándole el hombro”

El final del poema, sin embargo, vuelve a enlazar el mundo y el trasmundo:

“Me ha dejado perdido, mutilado, en la mengua
De mi paso seguro y mi aliento completo.
La de los briosos rasos ya no me quiere ahora
Y no tengo tampoco tus dormidos corderos”.

Perdida es una inmensa parábola de la muerte. Su historia, enunciada como siempre lo ha hecho Juana, como vista por un espectador a un tiempo extraño al mundo e implicado apasionadamente en lo que ve y abandona o quiere abandonar. Los poemas tienen naturaleza de oraciones. Una poesía hierática, mística, gótica. El recuerdo sangra la vivencia, la atemporaliza, la somete a la polaridad de la miel y la furia:

“De aquella boca que la muerte espuma
Llega a la mía que la vida goza;
Del negro lirio a la elevada rosa;
Del ¡ay! postrero a la exaltada música”.

Así, construcciones y transformaciones metafórico- oníricas se dan en Juana como en Magritte cuando cambia los cascabeles de los caballos de la infancia en flores del sueño. O cuando acumula la infinitud del cielo en cubos de azul. Siempre con voluntad desesperadamente estética de rebasar las fronteras del tiempo y regresar a la inocencia primigenia. Así Juana. Viva o muerta.

Pero tanto en *Perdida* como en *La pasajera*, se trata de un crepúsculo ambiguo, o por mejor decir doble: el del ocaso en tierra, el del alba en el más allá. En *Perdida* está más explícitamente cerca de este último. En *La pasajera* se reedita, desde el espacio de la serenidad, (aunque más que nunca adentro de la muerte) el mundo terrenal. La primera parte de este texto (poemas versificados) equivale a una pastoral más allá de todo. Para cazar al tiempo en esta obra, sería necesario juntar al análisis formal y estructural la lectura psicoanalítica a lo Bachelard. Pero quizá sea preferible abandonarse a su poder, obtener el conocimiento por ósmosis, pretender la salvación que ella, la obra, nos otorga oscuramente.

Una de las claves que creo se debe tener en cuenta para comprender esta poesía y leerla correctamente es la de que Juana, en todos sus textos, pero más que nunca en *La pasajera*, es a la vez la niña de Cerro Largo, la adolescente, la madre, la esposa, la Virgen, la fruta, la flor, el cordero, el día y la noche. Siempre rige la escritura una ley parecida a la de Borges: yo soy el Otro, y soy todos los hombres a la vez. Juana parece decir: soy todos los seres y soy todas las cosas. Solo que en *Perdida* y en *La pasajera* es ya la mariposa de la muerte, su mariposa negra. Mariposa espiritual, sexual, metafísica, supersticiosa, religiosa. Mariposa que es el símbolo del tiempo en su poesía. La crisálida cristaliza una visión cristalina de cuna sepultura. Es el tiempo arrugado, expectante, aprisionador, de donde vuela la belleza, donde se desvanece el salvamento del tiempo.

Todo es pastoral en *La pasajera*, y todo es elegía, aunque reciba tal nombre solo la última composición. Abierto el libro con la oración *Angor Dei* por el mundo en peligro, por el mundo que ha de abandonar y desea abandonar la poeta, le sigue dentro del mismo designio conceptual *Juventud armada*. Pero ya en este poema son inconfundibles el rostro y el pasado de Juana misma. Asume entonces un doble rostro, y expresa el hoy sombrío (que es un ayer y su mañana sin el tiempo) en cuatro poemas a rosas: “la rosa vertical y blanca”, la rosa “mágica y serena”, la de “pétalos de nieve” que serán “perlas de la muerte”, y la roja, a la que dirige ese hermoso primer verso: “Hacia el cielo tu himno de rubíes”.

La noche, en este poemario, extrema condiciones que asomaban en los primeros libros. En “La noche”, la “tarde de túnica morada” (su color signo de muerte) lleva a la amargura desnuda: A la palabra “del amor que no se acaba nunca,/ final mentira”. Su noche es ahora una “bestia triste”, una “bestia ávida”.

Vuelven a desafilar por estos poemas todos las cosas y los seres del ayer eglógico. Solo que ahora vistas como desde un tren, o un barco que

se aleja. En general podría decirse que la estructura de estos poemas se construye con una escena cualquiera, del hoy en el ayer, del ayer en el hoy. Con la alusión a una flor, un animal, una gema. Un final extraño, esotérico, desrealizador. Pero estándonos vedado el secreto -la zona prohibida del texto de que habla Claudel- solo nos resta determinar algunas leyes de composición en esta poesía:

- a) La eliminación de los límites entre *realidad* e irrealidad en la formación de la imagen y la metáfora.
- b) La frecuente inversión de un plano dentro del texto.
- c) La síntesis perfecta que barca objetos y acciones.
- d) La constante e implacable transformación de la angustia en misterio.
- e) La reunión o fusión de algo real o soñado con algo fantasma.
- f) El intercambio de la conciencia con las cosas y los seres.
- g) La belleza como deleite y pavor (aun ahora Juana no puede cesar de maravillarse).
- h) Las cosas son captadas con oído y pupila impresionista-expressionistas: lo subjetivo se exalta hasta alcanzar la objetividad suprema, nirvánica. Y viceversa.
- i) La mezcla inexorable de lo cotidiano con lo sobrenatural, pero en un mismo nivel jerárquico.
- j) La fusión del acto y del pensamiento distanciados. La comunicación en el plano irreal, o la incomunicación en el plano real. O fusión de visión, alucinación y realidad.
- k) Los poemas contruidos con dos o tres núcleos diversos, vagamente enlazados, como rompiente de la estructura unificadora. Pero para devenir en estructura de la intensidad.
- l) La colocación del testimonio poético más allá del bien y del mal. Siempre escritura de testigo en crisis. No hay juicios, solo declaraciones. Hay un bienaventurado y melancólico desprendimiento del *engagement*, pero nunca del conflicto. No hay indiferencia, hay inferencia, subdiscurso que corre como sangre debajo del texto.
- m) Casi siempre la elusión de la imagen como correspondencia directa o evidente. (Ahora más que nunca, Juana ve lo que no se ve, lo ausente en lo presente, o viceversa).

Veamos algunos ejemplos. En el poema “Despertar” (*La pasajera*) se dice:

“Absorto pez, dormida golondrina,
mariposa en el aire de la muerte,
rosa fallida en la impasible umbría,
esmeralda evadiéndose del verde
color de su destino. En las heridas

la sangre blanca y el dolor ausente,
el mundo trastocado en una orilla
en que la luz y el ámbito se pierden”.

Y tal como expresa el último verso, no hay límites entre lo real y lo irreal. Se indefinir el ámbito en que se inscriben las imágenes o metáforas. Las de los primeros versos casi iconográficas, impresionistas. Claro que son el tipo de imágenes de la poesía moderna que hace decir a Barthes: “Las palabras producen una continuidad formal de la que emana gradualmente una densidad intelectual o emocional sin ellas”. A partir del 5º verso, el lenguaje se hace expresionista. Y en la última estrofa el “Gozo del despertar equilibrada./ como cualquier mañana de los días” es una inversión de planos dentro del poema. Lo anunciaba el título. Pero el poema ofrece “la resistencia a la inteligencia,” que es deber de la poesía para Wallace Stevens.

La transformación de angustia a misterio, en forma mediata o inmediata la vemos en “Ahora” (*Perdida*):

“Ya mis ojos son grandes cementerios
En los que el alma yergue su escultura.
Vagos jacintos tiñen las pupilas
Que hora tras hora ver abrirse tumbas”.

La primera metáfora contiene una sinécdoque, “cementerios” (o lugares donde se sueña, etimológicamente), que pasa del todo a una de sus partes. Con misteriosa ambigüedad: o bien el 1º verso sugiere el desprendimiento del alma de la morada del cuerpo, o bien la poeta se refiere yendo del todo a una parte del lugar *no dicho* donde yace el ser amado y donde su alma de ella se petrifica. Aquí ya hay metonimia. Pero se vuelve al todo, en que “vagos jacintos” y “tumbas” vuelven a ser los ojos.

Aún más intenso es el misterio en “Sueño”:

Venía del oeste del sueño, el unicornio,
Bajo un cielo de uvas y de algas.
No sé qué prados de azafrán hollaba.
Muerto y atravesado sobre el lomo,
Iba el insomnio”.

Escribir un poema, dice Culler, es reclamar significación. Aquí el enunciado no viene anunciando tema ni interpretación, sino secreto deleite formal. Es un “momento de epifanía”. Si Jakobson dice que el

sentido de una frase se prueba reduciéndola a su verdad, lo primero que puede ocurrírsele al lector es que el unicornio no existe. Luego se dirá: pero se trata de un sueño. Sin embargo, del punto de vista rigurosamente crítico, debemos - dice Jean Cohen - precisar en qué mundo del discurso nos instalamos. Si es en el sueño, como es el caso, es además el mundo de la poesía, que no es lo mismo. La verdad (*o tercera verdad* de Spet) de la poesía es más amplia que la de la estricta lógica: es la significación. No basta pensar que el unicornio es emblema de castidad y animal mitológico que solo se rinde ante una virgen. Su sentido es contextual. Viene del "oeste del sueño", del crepúsculo que es ocaso porque el cielo es "de uvas y de algas". Y no es aún sueño, pues el poema se inserta en un libro crepuscular y trágico. Y porque el sueño sueña el insomnio. O el insomnio, el sueño. El dualismo vuelve a ser maravilloso. El insomnio es el jinete muerto del unicornio. De nuevo la propia intertextualidad de Juana asalta al poema, el antiguo erotismo, el desvelo por la posesión sexual que muere en la castidad. Significación que se extrema en la estrofa segunda, donde la poeta opone al horror el deseo: "Yo tuve ganas de besar la exacta/ pezuña de coral del unicornio". Misterio que rompe en angustia con el alba. La objetivación en el alba que cae en el rostro del sujeto enunciante hace que lo subjetivo, la emoción, se exalte más que con el verbo "llorar" que lo antecede. La instantánea revelación es nirvánica, vuelve a la nada.

En "Dueña" se mezclan lo cotidiano y lo sobrenatural, lo mismo que en "Espera" o en "El mensaje".

Libros del tiempo inexorable son *Perdida* y *La pasajera*. Ya hemos visto la diferencia que el tránsito del extravío en la muerte en la primera de estas obras, a la desolada serenidad de la segunda existe. Los títulos lo dicen. *La pasajera* es ya quien ha salido del país de la turbación y el delirio. Se han embarcado para el último viaje.

En *El universo vacío*, Ronink dice: "Si alguien nos pregunta qué es el tiempo, le contestamos casi siempre con otra pregunta: ¿cómo medimos el tiempo? Pero el tiempo no es igual a la medida del tiempo.

Sería lo mismo que si a la pregunta qué es un libro?, contestáramos cómo se puede conseguir un libro?"

Si retornamos a la poesía de Juana (creo que la poesía en general), esta afirmación del profesor de Quebec alcanza toda su verdad. El verdadero valor del tiempo es una pregunta inextinguible. La poesía es a la vez amante y odiadora del tiempo. Se nutre con el tiempo y se envenena con el tiempo.

El tiempo, en los últimos libros de Ibarbourou, cierra y revela una estructura circular. Lo hallaremos, como dije al iniciar este trabajo, en

cualquier lugar de su corte de amor y de muerte. Solo que ahora el tiempo termina de roer la realidad sensible, que es abandonada con Elegía. El objeto es alcanzar el nivel colocado detrás de lo real. Toda la obra de Juana se acerca a ese punto, desciende a sus profundidades. Pero es de nuevo, constantemente, una abertura. Empieza a ser, como dice Blanchot de la obra *abierta*, al escribirse o al leerse.

Quiero cerrar este estudio señalando que, en “Elegía”, tenemos el caso supremo de un poema con núcleos diversos, con una rompiente de la estructura que deviene en estructura de la intensidad. Una sinopsis de su existencia recorre el libro. Escenas pastorales, de pronto, recuerdos de dicha ya irreales, tangibles, llantos funerales por el Amado. Y todo “ha pasado como un río lento/ sobre la tibia mano de la vida”. Es la despedida, instantánea, infinita. Del “aliso entre la espuma”, de la “hermana cigarra desvalida”, del “fluvial trineo de los peces”. De las pitas, la lámpara, los heliotropos, las amapolas, las manzanas, los cerros, la mariposa. Pero, aunque tantas veces reiterados y por todos los críticos, no puedo sino citar el comienzo de este poema de belleza singular:

“Adiós almendra, adiós espejo adiós
amanecer de aljabas y cristales;
adiós absorta luna de los sueños,
penacho azul luna de los cañaverales,
compañía de alondras, rubio río,
uva, laurel, esencias musicales”.

Todo el poderío de oxímoron, de dolor y dicha que hay en el adiós está aquí. Porque “ningún dolor mayor que recordar el tiempo feliz en la miseria”. Todas sus estaciones de amor y de muerte. Todos los rincones de sombra azul y de luz cegadora de la corte de amor-muerte. El erotismo, del carnal al místico. El adiós a la sensualidad ceremonial de la almendra. Al narcisismo salvaje y puro del espejo. Al amanecer del día de la juventud. A la luna cómplice de la pasión y bruja y enemiga. A su origen natal.

Adiós en el último borde de la vida. Con el pie en el primer borde de la muerte. Adiós al compañero que hace sangrar esta elegía.

Esto es por fin el Deseo. Esto es el Amor. Esto es la Eternidad y la Resurrección. Pues en el poema, solo en el poema, y nada menos que en el poema, se efectúa el triunfo sobre el Tiempo.