

LA ISOTOPIA DEL AGUA EN LA POESÍA DE JUANA DE IBARBOUROU

Martha L. Canfield

Con la publicación de las Obras de Juana de Ibarbourou por parte del Ministerio de Educación y Cultura en 1992 (Acervo del Estado, 5 vols.), o sea a cien años del nacimiento de la escritora, empieza una importante reevaluación de esta obra, la cual ya se había vuelto indispensable. La intención de Jorge Arbeleche, coordinador de esta publicación, ha sido romper con los prejuicios que rodean a Juana y enfocar su obra con criterios nuevos, más libres y más justamente históricos y analíticos. Uno de los ensayos que, con este criterio, introducen a la obra de Juana, en el primero de los cinco volúmenes citados, es el de Suleika Ibáñez; y ese ensayo es al mismo tiempo uno de los más clamorosos, ya que Suleika parte de la evocación de su ambiente familiar en el que el nombre de Juana era tabú, para llegar a una evaluación adulta y libre en la que el valor de esta poesía se le presenta en toda su plenitud y fascinación.

Dice ella misma que sobre la poesía de Juana de Ibarbourou se han creado tres malentendidos: volverla autobiográfica, encasillarla en la obra femenina y reducirla al lecho de Procusto del erotismo casto¹. Se diría que los malentendidos son incluso mucho más. La poesía de Juana no es simplemente “alegre y jovial”: en ella la temática del silencio, del diálogo supremo más allá de las palabras, está presente ya desde “Las lenguas de diamante”, o sea, desde el primer poema de su libro. Y la temática de la soledad, de la “taciturnidad” y de la melancolía, también: “en medio del silencio mis joyas elaboro” (“Melancolía”, LD²). Tal vez no se han estudiado bastante la riqueza, la ductilidad, la gracia refinada del aparato métrico de Juana. Ni tampoco la extraordinaria persistencia en su poesía de rasgos típicamente modernistas, y ello en términos positivos y no como simples residuos de una escuela supera-

1. Suleika Ibáñez, “De vendetta a jardín de las delicias”, en J. de Ibarbourou, *Obras* (Acervo del Estado), coordinación de Jorge Arbeleche, Instituto Nacional del Libro. Signos, Montevideo, 1992, p.86.

2. Indico con las siglas LD el libro *Las lenguas de diamante*, RS Raíz salvaje y CF *El cántaro fresco*. Las citas están tomadas de la edición de Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1953.

da. La recreación cultural del paisaje constituye, por ejemplo, otro malentendido. Hay en la poesía de Juana, por una parte, una vuelta a lo propio, dado que la suya es, a menudo, una literatura evocativa, por lo cual viene a integrar esa tendencia que encarnan también Ramón López Velarde, Evaristo Carriego y, de manera tan personal, César Vallejo. Tendencia que podríamos definir como de “exaltación de la provincia” y en la cual se canalizan algunas de las mejores voces del posmodernismo. Esa actitud en Juana tiene una doble raíz histórica: por un lado, es romántica, en cuanto encara el paisaje como una proyección del alma. Como Leopardi, ella pudo haber observado que la belleza de un sitio o la gracia especial de una campiña están vinculados al recuerdo que despiertan³. Pero por otra parte ella es modernista en cuanto la evaluación subjetiva de esos sitios la lleva a una constante idealización de los mismos; idealización que, la mayor parte de las veces, se concluye en la creación de un paisaje refinado, artificial y literario, aquello que Pedro Salinas había llamado, hablando de Darío, un “paisaje de cultura”⁴. En efecto, la “Vida aldeana” (LD) de Juana se recrea sobre el modelo de un “verso de Virgilio”; por sus campos “dorados”, “aromosos”, “opuestos”, “radiantes”, se mueven personajes designados con nombres inexistentes en el vocabulario local: “zagales” y “pastores”, además de “faunos” y de dioses paganos. Las lenguas de diamante y Raíz salvaje, más que poesía de “casto erotismo”⁵, arraigada al paisaje natal y con un lenguaje “más coloquial que literario”⁶, parece la recreación modernista del idilio de Dafnis y Cloe, personajes literarios efectivamente citados por Juana. El vocabulario de Juana en sus tres primeros libros corresponde a un código exquisitamente modernista sus selvas y sus bosques constituyen más la recreación de

3. “Un oggetto qualunque, peor esempio un lougo, un sito, una campagna per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poeta punto a verla”: Giacomo Leopardi, Zibaldone, 4426.

4. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Losada, Buenos Aires, 1957.2, p. 115 y sig.

5. Miguel de Unamuno fue el primero en considerar “la castísima desnudez espiritual” de las poesías de Juana, “tan frescas y tan ardorosas a la vez”, en carta a la autora, fechada en Salamanca, 18.IX.19; citada por Ida Vitale en *Juana de Ibarbourou, vida y obra*, Capítulo Oriental N° 20, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968, p.314.

6. “El lenguaje de que se vale Juana es más coloquial que literario”. Luis Alberto Sánchez, *Escritores representativos de América*, Segunda Serie, vol.3, Gredos, Madrid, 1964, p.140. El juicio ha sido repetido por la crítica de manera más bien mecánica, igual que el anteriormente citado de Unamuno.

esos paisajes prerrafaelistas amados por Darío, que los realistas de su entorno, que otros escritores describirán más tarde. Se diría que hasta el sabor de esos frutos locales que ella evoca con fruición proustina pasan casi siempre a través del filtro lingüístico modernista, como por ejemplo las frutillas, que se llaman siempre, sin excepción en la poesía de Juana, “fresas”.

Esa obra de estilización y de idealización que la escritora opera sobre el paisaje se manifiesta fundamentalmente en la intensificación de las características de armonía, luminosidad, plenitud, claridad y frescura que ella descubre en la misma naturaleza. Estudiando atentamente los tres primeros libros *Las lenguas de diamante*, *Raíz salvaje* y *El cántaro fresco* se observa una extraordinaria recurrencia de imágenes del agua: fuentes, arroyos, pozos, cántaros, lluvia, río, cisterna, etc., y de cualidades vinculadas al agua, directa o indirectamente, a través del adjetivo o de la metáfora: tenemos el agua fresca, el agua espejo, el agua ojo de la naturaleza. El agua se revela, entonces, como la materia fundamental sobre la que trabaja la imaginación material de la autora⁷. Y todas las metáforas, aun las menos evidentes, van surgiendo y ordenándose alrededor de este centro que es el agua primordial, elemento fundamental y universal. Dicho de otro modo: se va creando esa *isotopía del agua* que confirma la coherencia y la fuerza de la imaginación poética de Juana de Ibarbourou. En oposición a la imaginación material, dice Bachelard, está el “fenomenismo”: y el fenomenismo en poesía es una doctrina sin fuerza⁸.

De la poesía de Juana de Ibarbourou (y me refiero en particular a los tres primeros libros) nos llega una lección de vivacidad que viene precisamente del agua viva. La frescura y la claridad del agua se comunican luego al ruido del agua y éste a su vez se transforma en canto: un canto fresco y claro como el agua que lo origina. El paisaje literario de Juana está poblado de aguas risueñas, cantarinas, de alegres bullicios, de risas y murmullos que son, o parecen, el lenguaje infantil de la naturaleza; porque en las corrientes de agua, dice Bachelard, nos habla sin duda la Naturaleza niña y en ellas la naturaleza recupera toda su inocencia y toda su auténtica fuerza femenina.

Dice Juana en “Las fuentes” (CF): “La contemplación del mar es grave(...) La contemplación del río es melancólica (...) Pero la fuente, la fuente-niña, el agua jugando a la comba con la luz, estallando en el

7. Uso el término “imaginación material” en el sentido que le da Gaston Bachelard en *L'Eau et les Rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942.

8. *Ibidem*, p.47.

aire como un cohete y haciendo collares multicolores para la piedra severa, es una medicina espiritual, el mejor de los reconstituyentes, el espectáculo de gozo más completo que se pueda dar al hombre. Un pueblo rico de fuentes públicas sería el más activo y jovial de todos los pueblos” (Obras completas, p. 466.)

Se ha observado que la naturaleza de Juana aparece feminizada⁹. Lo que pasa, en realidad, es que esa naturaleza se refleja en los pozos, en los charcos, en el agua dispersa; y en ese reflejo exterioriza su alma narcisista y feminista¹⁰. El narcisismo no es solamente pasivo, recuerda Bachelard; tiene también un revés activo. Mientras para Schopenhauer la contemplación estética es una compensación por el infortunio inevitable de los hombres condenados al drama de la voluntad, para Bachelard existe una voluntad de contemplación¹¹. Entonces, el lago se transforma en un gran ojo: el mundo quiere verse y la voluntad (en el sentido schopenhaueriano) crea ojos para contemplarse, para gozar de la propia belleza. En la obra de Juana, asimismo, todo lo que hace ver, ve. El agua es para ella una criatura viviente, que mira y es mirada (v. “La buena criatura”, LD, y “El baño, RS). Dice Claudel: “El lago ha creado el jardín. Todo se compone alrededor de esta agua que piensa. Por este motivo, el agua es la mirada de la tierra, es su aparato para mirar el tiempo...”¹².

En las ensoñaciones que se centran en el agua y que llevan dentro de sí un sello femenino y sensual, se puede producir fácilmente lo que Bachelard llama “el complejo de Nausica”: el curso de agua se sensualiza, evoca la desnudez femenina y esa desnudez conservará la pureza de la desnudez natural. Si la poesía es débil o artificial o pedante, se llenará de nereidas, dríadas y ninfas, como reminiscencia escolástica y no por necesidad profunda y secreta de la imaginación poética. Si la *rêverie* del agua se asocia con la del aire¹³, se producen vapores y nieblas: el agua intensifica su feminización mientras el aire se masculiniza, y el sujeto poético aparece enmarcado y exaltado por una naturaleza fuertemente sexualizada. Es el caso de “Toilette suprema” (LD), donde la

9. Jorge Arbeleche, Prólogo a Juana de Ibarbourou, *Antología. Poesía y prosa. 1919-1971*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 24.

10. “Pour certaines rêveries, tout ce qui se reflète dans l’eau porte la marque féminine”: Bachelard, *op.cit.*, p.49.

11. *Ibidem*, pp. 40-41.

12. Paul Claudel, *L’Oiseau noir dans le Soleil levant*, *ibidem*.

13. Los elementos se asocian exclusivamente por binomios: *ibidem*,

rarificación del paisaje se refleja inmediatamente en el uso de un metro poco frecuente para la autora. Se trata de cuartetos octosilábicos con rima consonante ABBA.

Bajo el encanto sombrío
De la tarde de tormenta
Hay trazos de luz violenta
En la amatista del río.
Y siento la tentación
De hundir mi cuerpo en la oscura
Agua quieta que fulgura
Bajo el cielo de crespón.
Intensa coquetería
Del contraste con la onda
Que hará mi carne más blonda
Entre su gasa sombría.
Rara y divina *toalé*
[...]
Ninguna tela más bella
En su plegue ha de envolverme.
[...]
Deja que el río me vista
Con sus largos pliegues lilas.
Y guarda en tus dos pupilas,
junto al fondo de amatista,
La visión loca y suprema
De mi cuerpo embellecido
Y la sombría diadema.

El narcisismo puede proyectarse en el ámbito total de la naturaleza y transformarse de individual en cósmico: se crea, entonces, un tránsito constante y circular entre sujeto narcisista y la naturaleza. “Soy bello puede decir este sujeto porque la naturaleza es bella y la naturaleza es bella porque yo soy bello (o bella)”. Se trata, dice Bachelard, de un diálogo sin fin entre la imaginación creadora y sus modelos naturales¹⁴. El ser que confía en su propia belleza -es el caso de nuestra Juana o del sujeto poético de su obra-, tiende a crear una dialéctica constante entre el narcisismo individual y el narcisismo cósmico.

14. *Ibidem*, p. 37.

El narcisismo generalizado transforma a todos los seres en flores y atribuye a todas las flores la conciencia de su propia belleza. Dice Shelley: “Las flores amarillas miran eternamente sus propios ojos lánguidos reflejados en el cristal inmóvil”. Los ojos del sujeto narcisista se reproducen en el espejo en que se miran para mirarlo a su vez: el agua de Juana es a menudo una “criatura de mil ojos” (v. “El baño”, “El pozo”, “El agua corriente” de RS).

Naturalmente, para “reflejar” el agua debe encontrar su momento de calma. Y, sin embargo, el agua que prefiere nuestra poeta es el agua móvil, el agua viva, que corre, que se ofrece, que nutre, que quita la sed porque da de beber el líquido primordial. En ese sentido es ejemplar el primer texto homónimo de *El cántaro fresco*, donde el agua tiene además una función taumatúrgica, que se comunica a través de la frescura del recipiente que la contiene. Para la imaginación material *todo líquido es agua* y en seguida el agua es la verdadera leche materna, es el líquido nutritivo por excelencia, proporcionado por la Madre de las madres, es decir, por la madre naturaleza. Cuando la ecuación agua-leche materna se cumple, aflora con evidencia el carácter fundamental de la maternidad de las aguas. Dice Juana en “Enigma” (LD): “De qué jugo negro, de qué zumo amargo, / de agua de qué pozo taciturno y largo/ se nutre mi alma...” El poema está en la sección “Ánforas negras” del libro, y el sintagma del título nos introduce ya en un agua metafórica, lejana del agua cantarina y fresca del paisaje niño de tantas otras composiciones.

El agua alimento puede transformarse entonces naturalmente, por una dinámica espontánea de la imaginación material, en agua fruta, o en agua beso, como sucede en “la sed» (RS), donde el tema del beso y del deseo del beso se expresa a través de una rica isotopía del agua, que determina todos los objetos y metáforas del beso:

Tu beso fue en mis labios
De un dulzor refrescante.
Sensación de agua viva y moras negras
Me dio tu boca amante.

Cansada me acosté sobre los pastos
Con tu brazo tendido, por apoyo.
Y me cayó tu beso entre los labios,
Como un fruto maduro de la selva
O un lavado guijarro del arroyo.

Tengo sed otra vez, amado mío.
¡Dame tu beso fresco tal como una
Piedrezuela del río!

Y en “Suprema ofrenda”¹⁵, la sangre misma aparece transforma en un agua esencial y embriagadora que la sensual samaritana ofrece al amante:

¿Tienes sed, amante? Morderé una vena
De estas que me azulan el puño como una
Ramazón de luna,
Y una copa llena
De vino tendrás.
Y en la copa plena
Tu sed calmarás.
Y yo he de azuzarte:
-Bebe, amante, bebe,
Pues vaso como éste ya nunca hallarás.

La “samaritana” es otro de los temas que en la poesía de Juana de Ibarbourou viene naturalmente a integrar el complejo de Nausica y del agua primordial. El amante es de alguna manera el Nazareno que solicita la piedad del alma devota; y ésta en su entrega tiene que ofrecerse toda, alma y cuerpo: “la sed era en su boca como un largo rubí./ Y yo el cántaro vivo de mi cuerpo le di” (v. “Samaritana”, LD).

El agua, según hemos visto, no refleja solamente el sujeto narcisista que se espeja en ella, sino también a toda la naturaleza y por consiguiente al cielo, a las estrellas, a la luna. Es frecuente encontrar en la poesía y en la prosa de Juana la imagen de la luna que se refleja en el pozo y el vínculo amoroso que se crea, a nivel cósmico, entre el agua y el cielo (v. “El pozo”, RS, y “La luna”, CF).

Así como existe un complejo de Nausica, existe también un complejo de Ofelia y en él el agua adquiere un valor melancólico y nefasto: Ofelia transportada por las aguas hacia la muerte subyace en la memoria poética colectiva y determina una visión del arroyo o de curso de agua cargada de tristeza. La proyección cósmica del complejo de Ofelia aparece en el agua nocturna y, sobre todo, en el reflejo de la luna en el

15. Inicialmente recogido en *Dualismo*, en la edición de Arbeleche aparece en *Las lenguas de diamante*.

agua. Toda una parte de la poesía juvenil de Juana está marcada por este “complejo de Ofelia”, lo cual puede incluso sugerir en algún momento que en ella se diera la tentación del suicidio¹⁶. Pero más allá del contenido autobiográfico de algunas composiciones, es evidente que el simbolismo del agua se carga, en ciertas circunstancias, de un sentimiento de melancolía y de fúnebres presentimientos. La sección *Ánforas negras* de LD, ya citada, ilustra esta tendencia, desde el mismo título, bien significativo, y luego, específicamente, a través de poemas como “La tristeza de la luna” o “Magnetismo”.

Dada la riqueza de la isotopía del agua en la poesía de Juana y la multiplicidad de proyecciones simbólicas que ella crea, no podía faltar en su poesía lo que Bachelard llama “el complejo de Caronte”¹⁷. Así como hay cuatro elementos fundamentales, dice Bachelard siguiendo las reflexiones de su predecesor Saintine, hay también “cuatro patrias de la muerte”, cada una vinculada a un elemento: la tierra (enterramiento), el fuego (incineración), el aire (exposición de los restos en la cima de un árbol a las aves de rapiña) y el agua (abandono del ataúd a la corriente fluvial o marina). El muerto entregado a las aguas - dice Jung - revela el deseo del hombre de regresar a la madre, porque la muerte en las aguas es la más materna de todas las muertes. El deseo del hombre - sigue Jung- es que la muerte se transforme en el seno materno, como el mar, que primero devora al sol para luego hacerlo renacer de sus profundidades. “¡Jamás la Vida ha podido creer en la Muerte!”, exclama¹⁸

El vitalismo extraordinario de Juana y su obstinado rechazo de la Muerte (“Yo le tengo horror a la muerte...”, “Carne inmortal”, RS), no podía imaginar el viaje al reino de los muertos sino a través del río. Entonces, el mito de Caronte en su poesía no es un simple artificio modernista, sino la consecuencia de su imaginación material y, naturalmente, de su cultura y de su memoria poética. Todos los ríos confluyen en el río de los muertos, dice Bachelard; y el inconsciente marcado por el agua soñará un viaje hacia el más allá a través de las ondas. El navegante de la muerte es, por otra parte, un muerto sobre el cual se puede soñar sin fin, mientras que el muerto enterrado es prisionero de

16. Mercedes Ramírez, “La muerte: tópico y certidumbre”, en Juana de Ibarbourou, *Obras*, cit., p.106.

17. Bachelard, op.cit., pp.97-99.

18. Carl Gustav Jung, *Trasformazioni e simboli de la libido*, Torino, Boringhieri, 1988, p.225.

su propia tumba. Reviviendo el mito de Caronte, Juana ha elegido la más materna de las muertes, ha recuperado el más primitivo de los funerales (el ataúd barca) y ha proyectado su vitalismo obstinado en el más allá desconocido.

En los tres primeros libros de Juana la preponderancia es del agua dulce, que es, dice Bachelard, la verdadera agua mítica. El agua del mar, sobre todo, se puede contemplar. Pero el agua dulce se puede tocar y beber. Y para el sensualismo primitivo, la necesidad de tocar y de probar es superior al placer de ver. El agua marina es, además, un agua inhumana, porque falla al primer deber de todo elemento: servir al hombre¹⁹. Para Juana es tan importante el servicio que el agua pueda dar al hombre que la ve como una criatura de “buenos dedos frescos”, “viva y múltiple criatura”. “Yo siento por el agua un cariño de hermana”, confiesa (v. “La buena criatura”, LD), y en señal de reconocimiento la llama “Sor Caridad” (v. “El agua”, CF).

Sin embargo, a medida que el vitalismo de Juana se vaya modificando a través del aprendizaje del dolor, la primacía original del agua dulce irá cediendo ante el avance de las imágenes marinas. Ya en *La rosa de los vientos*, el mar se presenta y se manifiesta como metáfora inmejorable de lo desconocido y, en definitiva, de la muerte.

19. Gaston Bachelard, op.cit., p.206.