

Puppo, María Lucía y Alicia Salomone. “Para entrar a una misma’: la espacialización de la subjetividad en la poesía de Julia de Burgos”. *Anclajes*, vol. XXI, N° 3, setiembre-diciembre 2017, pp. 61-76
DOI: 10.19137/anclajes-2017-2135

“PARA ENTRAR A UNA MISMA”: LA ESPACIALIZACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LA POESÍA DE JULIA DE BURGOS

“To enter oneself”: the spatialization of the subject in Julia de Burgos’ poetry

María Lucía Puppo

Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET
mipuppo@uca.edu.ar

Alicia Salomone

Universidad de Chile
alicia.salomone@u.uchile.cl¹

RESUMEN: Es notable la recurrencia de metáforas espaciales que configuran la subjetividad femenina en la obra poética de Julia de Burgos (Carolina, Puerto Rico, 1914–Nueva York, 1953). Apelando a la hipótesis de Michel Collot (2005) que interpreta la “espacialización del sujeto” como nota característica del pacto lírico en la modernidad, nos interesa examinar cómo mediante esta estrategia la poesía de Julia de Burgos avala el buceo en la interioridad como vía privilegiada para crear un mundo poético propio. En este sentido, esperamos demostrar que la escritura de Burgos acoge inquietudes heredadas del Modernismo y se hace eco de las resignificaciones llevadas a cabo por las poetisas hispanoamericanas en las primeras décadas del siglo XX, en lo que respecta a la lucha por expresar una voz poética distintiva, autónoma y crítica.

1 El presente trabajo se enmarca en el desarrollo del Proyecto Fondecyt N° 1140745 y del Proyecto FEM2016-78148-P Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX-XXI), Universidad de Granada. Las autoras agradecen a la Prof. Lucía Stecher su invitación a participar en el Seminario Internacional “Redes Culturales: Mujeres escritoras en América Latina y el Caribe (1850-1950)”, realizado en Santiago de Chile los días 12 y 13 de enero de 2017, donde se presentó una versión preliminar de este artículo.



PALABRAS CLAVE: Julia de Burgos; poesía de mujeres; literatura latinoamericana; poesía moderna; espacio.

ABSTRACT: A great number of spatial metaphors shape feminine subjectivity in the poetic works of Julia de Burgos (Carolina, Puerto Rico, 1914–Nueva York, 1953). Appealing to the hypothesis by Michel Collot (2005) which interprets the “spatialization of the subject” as a characteristic note of the modern lyrical pact, we intend to examine how, through this strategy, Julia de Burgos’ poetry endorses diving in her interiority as a privileged way to create her own poetic world. In this sense, we hope to demonstrate that Burgos’ writing integrates concerns inherited from Modernism and echoes the resignifications carried out by Spanish American women poets in the first decades of the twentieth century, in regard to the struggle to express a distinctive, autonomous and critical poetic voice.

KEYWORDS: Julia de Burgos; Women’s Poetry; Latin American Literature; Modern Poetry; Space

■ **E**n 2014, la celebración del centenario del natalicio de la poeta puertorriqueña Julia de Burgos (Carolina, Puerto Rico, 1914– Nueva York, 1953) ofreció la ocasión para revisitar su obra poética y sacar a luz nuevos textos que habían permanecido inéditos por varias décadas, entre ellos su epistolario y su diario personal². Por otra parte, diversas publicaciones de índole crítica acompañaron la conmemoración, aportando nuevos elementos al conocimiento de su obra, su actuación pública y su trayectoria personal. Entre ellas, hay que mencionar el número especial de *CENTRO, Journal of Puerto Rican Studies* de CUNY (Vol. XXVI, núm. II, Fall 2014), editado por Lena Burgos-Lafuente, que contiene artículos y reseñas sobre libros relativos a la poeta. A ello se suma la publicación del Número Extraordinario de *Magisterio. Revista de la Asociación de Maestros de Puerto Rico*, de octubre de 2014, y del volumen 76-78 (2016) de la revista *Exégesis*, editada por la Universidad de Puerto Rico, recinto Humacao, que presentan contribuciones de destacados especialistas que abordan distintas facetas del perfil literario y público de la autora.

- 2 El corpus de la obra de Julia de Burgos comprende tres libros de versos, *Poema en veinte surcos* (1938), *Canción de la verdad sencilla* (1939) y *El mar y tú* (1954), este último aparecido póstumamente. Por otra parte, hay que sumar los poemas no incluidos en libro, varias obras de teatro, las colaboraciones periodísticas, la correspondencia y el diario que Burgos llevó en el Hospital Mount Sinai, días antes de morir en la ciudad de Nueva York. Osvaldo Carvajal (2017) comenta los avatares de las cartas de Burgos, que solo fueron publicadas recientemente de manera completa a través de la edición preparada por Eugenio Ballou, con estudio introductorio de Lena Burgos-Lafuente, bajo el título *Cartas a Consuelo. De Julia de Burgos* (San Juan, PR, Folim. Prosas Profanas, 2014). Esta denominación obedece a que este epistolario, que abarca de 1939 a 1953, está dirigido casi en su totalidad a la hermana de Burgos y solo tres textos corresponden a cartas enviadas a Alex Isidro Jimenez Grullón. En cuanto al diario, este recoge entradas del 14 de abril al 3 de mayo de 1948 y tuvo dos ediciones: la primera, publicada en 1994, estuvo a cargo de Edgar Martínez; la segunda, cotejada y corregida por el mismo editor, apareció en 2014 en el marco de la conmemoración del centenario de la autora, bajo el sello Ediciones de la Iguana en San Juan de Puerto Rico (Carvajal s/p).

Un aspecto esencial y común a estas resignificaciones contemporáneas sobre la vida y obra de Julia de Burgos es el deslinde que hacen de su figura frente a ciertas “narrativas de victimización” que la rodearon por décadas (Pérez Rosario 1)³, pivotando en torno a sus desdichas amorosas y a su muerte trágica y anónima en las calles de Nueva York. De esta forma, nuevas aproximaciones a su biografía, como la que propone Vanessa Pérez Rosario, se centran en los modos en que Burgos desarrolló “rutas de escape con el objeto de trascender los rígidos confines impuestos por el género-sexual y por el nacionalismo cultural” (1). Si la discriminación de género es una condición que afecta de manera muy clara a las escritoras de la primera mitad del siglo XX en nuestro continente, tema sobre el que volveremos más adelante, el segundo aspecto nos convoca a situar la figura y la obra de Julia de Burgos en el contexto de la Generación del 30, a la que pertenecieron también otros poetas fundamentales del canon puertorriqueño como Juan A. Corretjer, Francisco Matos Paoli y Luis Palés Matos. Mujer comprometida social y políticamente con su tiempo, Julia contribuyó a las causas nacionales e internacionales sin caer en el paternalismo de algunos contemporáneos (Gelpí 1). Así es que en un trabajo que examina la obra periódica de la autora, Carmen Centeno Añeses concluye que ella “supo armar un cosmos ideológico que incluía la libertad de su país, la solidaridad con España, la agenda americanista y antiimperialista, [y] la construcción de una épica nacional y latinoamericana” (Centeno Añeses 66).

Por otra parte, frente al androcentrismo imperante en la isla, Julia de Burgos respondió produciendo imaginarios de vías fluviales, rutas y caminos, y dando forma a un sujeto dinámico que no podía ser fijado ni contenido, cuyos trayectos nomádicos dibujan estrategias de liberación que proceden por medio del juego de la imaginación. Así, señala Pérez Rosario que, “si bien los temas de la independencia de Puerto Rico y el imperialismo norteamericano atraviesan su obra, otros motivos importantes en ella incluyen los derechos de la mujer y las luchas de estas por afirmarse a sí mismas en una sociedad patriarcal” (Pérez Rosario 3).

Retomando esta última línea, el trabajo que aquí presentamos tiene por objeto analizar la configuración espacial de la subjetividad femenina en los dos primeros poemarios de Julia de Burgos, *Poema en veinte surcos* (1938) y *Canción de la verdad sencilla* (1939). Para ello recurriremos al desarrollo teórico de Michel Collot, quien ha advertido en la “especialización del sujeto” una nota característica del pacto lírico en la modernidad (Collot Paysage 43). Nos interesa examinar cómo mediante esta estrategia la poesía de Julia de Burgos avala el buceo en la interioridad como una vía privilegiada para crear un mundo poético propio en el contexto de una sociedad –la moderna– donde se estaban reformulando los términos y alcances de la labor de los artistas. En este sentido, esperamos demostrar cómo la escritura poética de Burgos acoge inquietudes heredadas del

3 Las traducciones de los textos citados nos pertenecen, salvo que se indique lo contrario.

Modernismo y se hace eco, asimismo, de las resignificaciones llevadas a cabo por las poetisas hispanoamericanas en su lucha por moldear una voz poética distintiva, autónoma y fuertemente crítica.

Tensiones y dinamismos en la poesía de Julia de Burgos

En las últimas décadas, y sobre todo al calor del desarrollo de la crítica literaria feminista latinoamericana y mundial, la escritura de mujeres ha sido objeto de intensos análisis que pusieron en evidencia los modos en que el género sexual influía en las convenciones y cánones literarios, determinando accesos desiguales de varones y mujeres a las tradiciones y campos culturales. Estos enfoques generaron un amplio corpus crítico que permitió reevaluar la obra de numerosas escritoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, entre las que se cuenta Julia de Burgos. No es posible en estas páginas hacer una reseña exhaustiva sobre la recepción contemporánea de la obra de la poeta puertorriqueña; sin embargo, nos interesa mencionar algunos de los estudios más importantes con los cuales este artículo dialoga cercanamente.

Entre esos trabajos se encuentra el de Ivette López Jiménez (2002), quien propone leer la obra de Burgos en diálogo tanto con el contexto de luchas sociopolíticas de las mujeres de su época, sobre todo sufragistas, como con la historia literaria. Respecto de lo último, ilumina los vínculos intertextuales que unen la escritura de Burgos a la de poetisas como Pablo Neruda, Federico García Lorca y Rafael Alberti; pero, sobre todo, a la de escritoras de su país como Margot Arce y Clara Lair, y a la de poetisas latinoamericanas como Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Desde estas perspectivas, rastrea en la poesía de Burgos la presencia de un conjunto de temas, donde destacan el viaje y el amor, pero también de una pluralidad de voces que dibujan una sensibilidad crítica. Así, esa subjetividad, siempre fiel a la escritura, expone su identificación con los sectores sociales oprimidos, sean estos obreros, negros, pobres, mujeres, o los españoles que, a finales de la década de 1930, luchaban contra la instalación del fascismo en su país (López Jiménez *Julia de Burgos* 67).

Por su parte, María M. Solá ya había hecho referencia a la complejidad de la subjetividad lírica en la obra de Burgos, que percibía muy distante de la leyenda romantizada sobre su figura, destacando en cambio “el gozo del amor y del paisaje”, las “reacciones ante los convencionalismos, la desigualdad y la injusticia” y sus “dolidas preguntas” (Solá 7). Este último aspecto es retomado por Tania Pleitez (2017), tanto desde los conflictos de género que se evidencian en la escritura de la puertorriqueña, como desde el modo en que son abordados desde una estética de la palabra filosófica. Esta aparece ligada al pensamiento nietzscheano y existencialista, y va configurando una doble imagen de Julia, donde pugnan el impulso a la disolución del yo en la nada y un ansia de transcendencia y fusión con el todo. Estos rasgos también los percibe Carlota Caulfield, quien en el poemario *Canción de la verdad sencilla* observa la presencia de los opuestos

euforia/duelo, y también el deseo de “comuni3n con la totalidad de la vida y de la naturaleza” (Caulfield 119), accesible desde la v3a privilegiada que ofrece la experiencia er3tica.

Otra serie de trabajos se han enfocado en un aspecto definitorio de la po3tica de Burgos, como lo es la relevancia que adquiere la experiencia del yo interior: en palabras de 1ngela Mar3a D1vila, “para entrar a Julia de Burgos hay que entrar en la intimidad” (Cit. en L3pez Jim3nez *Julia de Burgos* 149). En esta misma l3nea, Ivette L3pez Jim3nez detecta que lo 3ntimo se metaforiza como espacio natural, definiendo un trayecto que va desde el paisaje exterior al interior, a la manera de los *inscapes* de Gerard Manley Hopkins (88). De modo complementario, se va gestando una dial3ctica entre palabra y silencio, en cuyo marco emerge una “canci3n sublevada” contra el mutismo impuesto; si bien, en otros casos, el silencio constituye una estrategia de posicionamiento de un sujeto femenino cr3tico frente a “la ch1chara banal o las voces del prejuicio” (L3pez Jim3nez 125-6), en la medida en que provee “el lugar de la intimidad del sujeto” (134).

En consonancia con estas 3ltimas observaciones, por nuestra parte advertimos que la poes3a de Julia de Burgos recurre frecuentemente a met1foras espaciales para representar a la hablante l3rica. As3, resulta que el “alma” se configura como un recinto privado, escondido de las miradas ajenas, al que solo su due1a puede llegar, y en este sentido, la subjetividad se afirma mediante un movimiento *hacia adentro*, que apunta a indagar en las profundidades del propio yo:

Peregrina en m3 misma, me anduve un largo instante.
Me prolongu3 en el rumbo de aquel camino errante
que se abr3a en mi interior,
y me llegu3 hasta m3, 3ntima.

(“3ntima”, *Poema en veinte surcos* 1938, s/p)

La b3squeda de la interioridad se presenta como un viaje invisible y solitario, un tr1nsito silencioso que conduce a un aut3ntico renacimiento:

Cuando se abre la puerta 3ntima
para entrar a una misma,
¡qu3 de amaneceres!

(“Amaneceres”, *Poema en veinte surcos* s/p)

Expresiones como “me prosigo en la entra1a” (“Vaciedad”, *Canci3n de la verdad sencilla* 1939) o “intemperie de mi alma” (“Entretanto, la ola”, *El mar y t3* 1954) subrayan la dimensi3n espacial de una subjetividad femenina que se contempla a s3 misma y desea internarse en el n3cleo m1s profundo de su ser. Ahora bien, en una segunda instancia, la poes3a de Burgos pone en escena un movimiento antag3nico, que brota del interior de la hablante y se proyecta *hacia fuera* de s3 misma. De esta forma, el r3o de su provincia natal “sale /por los

ojos del alma” para el “pueblo esclavo” (“Río Grande de Loíza”, *Poema en veinte surcos*), en tanto que la emoción le “estalla en canciones inútiles” (“Canción de mi sombra minúscula”, *Canción de la verdad*). Pájaros y flores emanan de las palabras y los gestos de una subjetividad que se entrega y se derrama:

He tenido que dar, multiplicarme,
despedazarme en órbitas complejas...
Aquí en la intimidad, conmigo misma,
¡qué sencillez me rompe la conciencia!
(“¡Oh lentitud del mar!”, *El mar y tú* 1954, en *Yo misma* 127)

Como resulta evidente en las citas anteriores, la hablante lírica de Julia de Burgos oscila entre una actitud de repliegue, que posibilita el autoconocimiento y la toma de conciencia de sí, y otra que, partiendo de ese proceso previo, la impulsa a salir hacia el exterior, donde necesariamente se verá confrontada con los múltiples mandatos adosados a la identidad femenina en las primeras décadas del siglo.

La espacialización del sujeto en la poesía moderna y sus proyecciones hispanoamericanas

En el marco de un amplio estudio que indaga en los vínculos entre poesía y paisaje, Michel Collot (2005) arriba a la noción de “espacialización del sujeto” (*espacement du sujet*) para dar cuenta de un fenómeno que caracteriza al pacto lírico en la modernidad. Explica el crítico francés que, particularmente en la escritura poética, el paisaje nace de un doble movimiento de proyección del sujeto hacia el mundo y de introyección de los objetos por parte de la conciencia. En un poema el afuera está adentro y el adentro afuera, ya que, por medio de una particular instancia enunciativa, se crea un espacio subjetivo habitado por un sujeto que “se espacializa”. Más que una simple figura retórica, la espacialización del sujeto es una estrategia que pone de relieve una tendencia profunda del pensamiento moderno, para el cual ya no resulta válida la distinción cartesiana entre la *res cogitans* y la *res extensa*, es decir, entre lo mental y lo material. A partir del “Yo es otro” de Rimbaud y la desaparición ilocutiva del poeta buscada por Mallarmé, que no excluía sin embargo la expresión de la afectividad por vía de las palabras y las cosas, la poesía moderna ya no opone subjetividad-objetividad, sino que une “alteridad y exterioridad” en el sujeto (Collot Paysage 43-64). Según Collot, la espacialización del sujeto se produce emblemáticamente en la obra lírica y ensayística de Baudelaire. *Las flores del mal* presenta constantemente un movimiento del sujeto fuera de sí, que se autodefine como “el siniestro espejo” o “un cementerio aborrecido por la luna” (Baudelaire 80, 90). El crítico observa que en la poética baudelaيرية el corazón funciona como una auténtica metáfora espacial que facilita el intercambio entre el adentro y el afuera. En una época de grandes cambios tecnológicos, económicos, políticos y sociales, como

lo fue el período que va del fin del siglo XIX a las primeras décadas del XX, mediante esta estrategia la poesía puso de relieve ese “espacio potencial” donde opera la transición entre el mundo interior y el mundo exterior, que por esos años era explorado también por la fenomenología existencial y la psicología freudiana (Collot “*Le cœur-espace*” 31).

Lectores fervientes de Baudelaire, los modernistas latinoamericanos no fueron ajenos al influjo sensual y revolucionario de su poesía (Suárez León 2001). Es seguro que la espacialización del sujeto que revelaban los versos del francés despertó resonancias muy profundas en aquellos, ávidos de una estética que justificara la tarea artística frente al tecnicismo imperante. Por citar solo un ejemplo entre muchos, destacamos uno de los poemas inconclusos de Martí, conocido bajo el título “Rey de mí mismo”:

Rey de mí mismo –mis dominios creo,
Y cuento en mi interior montaña altiva
Y gruta oscura, y sol, y mar, y río.
¡Qué palacio tan vasto
El alma mía!
¡Qué gruta tan solemne,
Callada y tibia
El fondo de mi pecho
Busca, sencilla;-
Y allí en calma levanta
Su obra magnífica:
No son sus muros, muros
De piedra mísera;
Sino colgante fleco de estalactitas.
[...]

(Martí 272)

Advertimos que, haciendo gala del rigor ético que signó su vida y su obra, en estos versos el poeta cubano describe su alma como un gran palacio en el que caben tanto las alturas como las depresiones (la “montaña altiva” y la “gruta oscura”)⁴. Esta representación espacial del espíritu o la conciencia remite, desde luego, al motivo del “reino interior”, que el Modernismo formuló paradigmáticamente en las versiones de Rubén Darío y José Enrique Rodó.

Sabemos que en la famosa composición de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), el nicaragüense combinó elementos de la filosofía antigua, medieval y humanista, la pintura de Botticelli y el simbolismo poético de Albert Samain (Marasso 1954; Morales 1992). Determinado por tales códigos culturales, el reino interior dariano se configura como una “torre terrible” donde habita el alma representada como una “infanta misteriosa”. Será su eterno conflicto debatirse entre seguir a las Vir-

4 La presencia de la tradición martiana en la poesía de Julia de Burgos es estudiada por Yolanda Ricardo Garcell (2016), en tanto que Silvia M. Alberti Cayro (2014) analiza las dos composiciones que Burgos le dedicó al poeta cubano.

tudes, evocadas como siete doncellas vestidas de blanco, o ser estrechada por los Vicios, encarnados por otros tantos príncipes de “brazos rojos” (Darío 225-227).

Unos años después, en la segunda parte de *Ariel* (1900) Rodó proponía la metáfora del reino interior como “símbolo de lo que debe ser nuestra alma” (68). En su condena del materialismo y el utilitarismo, el uruguayo invitaba a los jóvenes americanos a penetrar “dentro del inviolable seguro” de su espíritu, donde únicamente podrían llamarse de verdad “hombres libres”. La concepción elitista de Rodó, que tanta literatura originó a lo largo del siglo XX, pretendía apoyarse en la experiencia autobiográfica: “Pensar, soñar, admirar: he ahí los nombres de los sutiles visitantes de mi celda” (71).

Al designar la conciencia de la misión del poeta, del intelectual y —en general— de todo hombre ilustrado en unas particulares circunstancias de tiempo y espacio, el tópico del reino interior exploraba la dimensión femenina del alma. En el caso de Darío, un epígrafe de Edgar Allan Poe remitía al mito de Psique, la bella mortal en busca de su amante divino. Por otra parte, es innegable que en el culto al yo interior confluía la tradición mística del cristianismo, principalmente en lo que respecta a la imagen forjada en *Las Moradas* o el *Castillo Interior* (1577) de Teresa de Ávila. Recordemos que el nicaragüense mencionaba a “Teresa la Santa” como uno de sus referentes en las Palabras Liminares a *Prosas profanas*; también por esos años Verlaine elogiaba el talento de la monja española y Catulle Mendès le consagraba el drama *La Vierge d'Avila (Sainte Thérèse)*, estrenado en 1906.

El magisterio modernista formó la sensibilidad creadora de Delmira Agustini y, como mucho se ha recalcado, su obra poética establece un diálogo omnipresente con la de Darío. La propia subjetividad se representa con la metáfora de la torre en varias composiciones de la uruguayana. En un caso, se trata del poema “¡Oh, tú!”, incluido en *Los cálices vacíos* (1913):

Yo vivía en la torre inclinada
de la Melancolía...
[...]

Náufraga de la Luz yo me ahogaba en la sombra...
En la húmeda torre, inclinada a mí misma,
A veces yo temblaba
Del horror de mi sima.

(Agustini 179)

Aquí Delmira retoma la imagen de “El reino interior”, pero agrega que la suya es una torre “inclinada”. Como el título lo adelanta, el poema gira en torno a la llegada de un “Tú” solícito y comprensivo que ha logrado rescatar al alma de su oscuridad (García Gutiérrez, “Introducción” 120)⁵. Otro poema que presenta

5 Como señaló Gwen Kirkpatrick (1989; 1993), el reino interior se oscurece y se puebla de sombras y criaturas extrañas en la poesía de Herrera y Reissig y Agustini. En el caso de esta última, el tópico se asocia posiblemente más a la estética decadente que a la modernista.

esta metáfora espacial es “Íntima”, cuya primera versión fue incluida en *El libro blanco* (1907)⁶:

Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
Sobre tus hombros pesará mi cruz.

Las cumbres de la vida son tan solas,
Tan solas y tan frías! Yo encerré
Mis ansias en mí misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.

Hoy abriré a tu alma el gran misterio;
Ella es capaz de penetrar en mí.
En el silencio hay vértigos de abismo:
Yo vacilaba, me sostengo en ti.

(Agustini 276)

Observamos que la hablante poética se dirige otra vez a un interlocutor masculino, quien provee nuevamente sostén para (la torre de) su alma. Como explica Rosa García Gutiérrez, el motivo repetido pone de manifiesto la “particular obsesión” de una subjetividad femenina que se debate entre “la carne y el alma, el tiempo y lo eterno, la sima y la cima, *l’horreur de la vie et l’extase de la vie*, los contrarios que intentará armonizar a través de Eros” (García Gutiérrez, “Autorretrato” 17). Si es cierto que Agustini “hizo de su poesía un acto profundo de autoindagación y conocimiento”, no lo es menos que ese “acto de lectura de sí misma” todavía dependía de la mirada ajena –concretamente del varón– que la contemplaba desnuda, sexualizada, todavía insegura y vacilante (García Gutiérrez Introducción 15).

La espacialización de la subjetividad femenina reaparece en “Van pasando mujeres”, un poema incluido en el poemario *Languidez* (1920) de Alfonsina Storni:

Cada día que pasa, más dueña de mí misma,
sobre mí misma cierro mi morada interior;
en medio de los seres la soledad me abisma.
Ya ni domino esclavos ni tolero señor.

Ahora van pasando mujeres a mi lado
cuyos ojos trascienden la divina ilusión.
El fácil paso llevan de un cuerpo aligerado:

6 Transcribimos las tres primeras estrofas del poema con las variantes que Agustini incluyó en la edición de *Los cálices vacíos* (1913). Por otra parte, destacamos el hecho de que Julia de Burgos tomó prestado el título de este poema para una de las composiciones de *Poema en veinte surcos*.

se ve que poco o nada les pesa el corazón.

(Storni 206)

El *incipit* de este texto autofigura a una mujer sabia, tan reina de su dominio interior como el hablante de Martí, aunque es una subjetividad que no se identifica con sus congéneres, atravesadas por ilusiones románticas y dotadas de un corazón liviano. Desde su gravedad introspectiva, en cambio, ella quiere entablar un nuevo pacto con el varón, más allá de la lógica del amo y el esclavo. Ni *femme fatal* ni sierva silenciosa, busca establecer un contrato sexual basado en relaciones de paridad entre los géneros y, al mismo tiempo, quiere autoafirmarse como una mujer moderna que puede desplazarse por el espacio público, proyectando una mirada crítica sobre el entorno. En esos recorridos, ocasionalmente se dibuja como poeta, evidenciando que su aspiración a gozar de libertad creativa y personal tornaba su inscripción social necesariamente conflictiva (Salomone 248). Es lo que se traduce, con ironía, en el poema “Qué diría?”, de *El dulce daño* (1918):

¿Qué diría la gente, recortada y vacía
Si en un día fortuito, por ultrafantasía,
Me tiñera el cabello de plateado y violeta,
Usara peplo griego, cambiara la peineta
Por cintillo de flores: miosotis o jazmines,
Cantara por las calles al compás de violines,
O dijera mis versos recorriendo las plazas,
Libertado mi gusto de vulgares mordazas?

¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?
¿Me quemarían como quemaron hechiceras?
¿Campanas tocarían para llamar a misa?

En verdad que pensarlo me da un poco de risa.

(Storni 115)

Transitando los “senderos nuevos”: especialización de la subjetividad en Julia de Burgos

Según lo expuesto, podríamos situar la poesía de Julia de Burgos al final de la cadena intertextual que, partiendo de la especialización del sujeto baudelairiano y pasando por los modernistas, en particular por la feminización de este sujeto en la poesía de Delmira Agustini, culmina en el doble movimiento centrípeto y centrífugo que caracteriza a la hablante lírica de Alfonsina Storni. Para examinar las notas propias que adquiere la especialización del sujeto femenino en la poesía de Julia de Burgos abordaremos uno de los poemas clave de su producción, “Yo misma fui mi ruta”:

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:
un intento de vida;
un juego al escondite con mi ser.
Pero yo estaba hecha de presentes,
y mis pies planos sobre la tierra promisoro
no resistían caminar hacia atrás,
y seguían adelante, adelante,
burlando las cenizas para alcanzar el beso
de los senderos nuevos.

A cada paso adelantado en mi ruta hacia el frente
rasgaba mis espaldas el aleteo desesperado
de los troncos viejos.

Pero la rama estaba desprendida para siempre,
y a cada nuevo azote la mirada mía
se separaba más y más y más de los lejanos
horizontes aprendidos:
y mi rostro iba tomando la expresión que le venía de adentro,
la expresión definida que asomaba un sentimiento
de liberación íntima,
un sentimiento que surgía
del equilibrio sostenido entre mi vida
y la verdad del beso de los senderos nuevos.

Ya definido mi rumbo en el presente,
me sentí brote de todos los suelos de la tierra,
de los suelos sin historia,
de los suelos sin porvenir,
del suelo siempre suelto sin orillas
de todos los hombres y de todas las épocas

Y fui toda en mí como fue en mí la vida...

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:
un intento de vida;
un juego al escondite con mi ser.
Pero yo estaba hecha de presentes;
cuando ya los heraldos me anunciaban
en el regio desfile de los troncos viejos,
se me torció el deseo de seguir a los hombres,
y el homenaje se quedó esperándome.

(Poema s/p)

En este texto, paradójicamente publicado cuando Julia tenía solo veinticuatro años, la hablante poética mira hacia atrás y repasa el camino andado, dando cuenta de quien ha llegado a ser: una mujer “hecha de presentes”, que anhela

alcanzar “el beso / de los senderos nuevos”; una subjetividad impulsada siempre hacia el futuro, cuyos pies “no resistían caminar hacia atrás”. Ese trayecto toma forma en el poema mediante una serie de metáforas espaciales que iluminan tanto la articulación interna y externa del yo, como las maneras en que este se despliega en las diferentes etapas de su recorrido. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, a pesar de estar empujado por un deseo intenso, ese movimiento se ve signado por la presencia de fuerzas antagónicas, a las cuales la hablante lírica se enfrenta, aferrada a su voluntad de avance.

Si en el comienzo del poema ella declara haber sido moldeada por un mandato ancestral que la forzaba a renunciar a su yo más profundo, jugando “al escondite” consigo misma, a ser solo “un intento de vida”, sus pasos la condujeron al abandono de esos “horizontes aprendidos” y a seguir los caminos que habilitaban su “liberación íntima”. En esta dinámica, el yo ejecuta un doble movimiento, mirando al interior y volcándose hacia afuera, lo que posibilita la configuración de “un rostro” que la hablante lírica percibió afín con su ser más auténtico, despojado de la máscara social. Mediante una suma de metáforas, entonces, ella nombra su proceso de introspección y autoconciencia (“mi rostro iba tomando la expresión que le venía de adentro”), que también resulta la condición *sine qua non* para su proyección hacia el afuera desde una posición más empoderada.

El reencuentro con el mundo que este proceso promovió, marcando el rumbo de su nueva vida (“Y fui toda en mí como fue en mí la vida”), está simbolizado en el poema por una acumulación de imágenes, reforzadas por anáforas que recurren en la palabra ‘suelo’. Son imágenes que aluden a un renacimiento (“me sentí brote de todos los suelos de la tierra”) y que, junto con ello, apuntan a una identidad o territorialidad redefinida desde una pertenencia universal y sin fronteras (“del suelo siempre suelo sin orillas / de todos los hombres y de todas las épocas”). Se produce una identificación que, además, la hablante teje en solidaridad con otras subjetividades e identidades no reconocidas (“de los suelos sin historia, / de los suelos sin porvenir”), entre las cuales, sin duda, se encontraban las mujeres. Es en este espacio o “tierra promisoría” que se presenta ante sus ojos donde la hablante lírica se encuentra con esos nuevos otros; un espacio que es también una utopía, pues en él una mujer podía moverse libremente, desplazándose humana y creativamente entre lo privado y lo público, ámbitos en los que esta nueva subjetividad aspiraba a ser reconocida.⁷

El final del poema, retomando los primeros cuatro versos de la primera estrofa, insiste en recordar el cometido de la hablante lírica, pero estableciendo ahora una variante, pues los últimos versos subrayan, a través de la ironía, el sentido

7 La compleja dialéctica entre lo público y lo privado en la obra de Julia de Burgos fue recientemente abordada por Áurea María Sotomayor (2014) e Ivette López Jiménez (2016). Desde una perspectiva continental, Natalia Cisterna (2016) ha tratado *in extenso* esta problemática en su libro *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*.

transgresor de su opción vital y poética. Así, deja en claro que no fue el azar el que guio sus pasos en pos de la propia autonomía, sino el propósito consciente de dar la espalda a un deseo ajeno; una voluntad metaforizada en su deshacimiento del lugar que socialmente se le había determinado, cuyos privilegios no dudó en rechazar (“cuando ya los heraldos me anunciaban / en el regio desfile de los troncos viejos / se me torció el deseo de seguir a los hombres, / y el homenaje se quedó esperándome”)⁸.

Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos realizado un recorrido por los primeros libros de Julia de Burgos a la luz de las hipótesis de Michel Collot en torno a la espacialización de la subjetividad en la poesía moderna. En un primer tramo de este trayecto, las propuestas de Collot acerca del quiebre de la dicotomía del adentro y el afuera en el sujeto poético baudelairiano nos resultaron productivas para examinar las nuevas representaciones de la subjetividad que surgían en el marco de nuestra naciente modernidad cultural. Por otra parte, desde un enfoque de género, fue revelador observar cómo las figuras y motivos que nombraban esa subjetividad se configuraban de forma diferenciada en la poesía de varones y mujeres, lo que hay que interpretar a la luz de las vivencias sexo-genéricas diferenciadas que estaban en la base de sus respectivas creaciones.

Julia de Burgos se nutrió de las distintas vertientes que iban constituyendo el corpus de la poesía moderna hispanoamericana y, dentro de ella, su poesía evidencia especial afinidad con la de poetas como Delmira Agustini y Alfonsina Storni. Como comentamos anteriormente, figuras como el reino interior o la torre terrible, que el modernismo instituyó para nombrar la intimidad, fueron resignificadas por estas autoras a partir de nuevas imágenes como la torre inclinada agustiniana o el alma sola de Alfonsina. Estas metáforas aludían a una posición inestable o aislada frente a un ambiente hostil que imponía a las mujeres una serie de mandatos que ellas no aceptaban, negándoles al mismo tiempo el reconocimiento como sujetos con plena autonomía. A esa genealogía, a su turno, contribuyó Julia de Burgos delineando nuevas imágenes que nombraban una subjetividad femenina que se distanciaba de los cauces previstos socialmente y que aspiraba a llevar a cabo un trayecto propio, redefiniendo en ese curso el mismo rostro y el lugar que quería para sí dentro del mundo.

Desde estas perspectivas, no puede extrañar que la poesía de Julia de Burgos se pueble de cauces, senderos, rutas y peregrinajes, pues lo que la subjetividad

8 Al analizar este poema, Ivette López Jiménez advierte en él la recurrencia de una “distancia interior” que cruza la obra de Julia de Burgos y trae aparejada “una separación del sujeto respecto a normas sociales, expectativas sobre el lugar de la mujer en la sociedad, actitudes hacia el mundo” (López Jiménez, “Mirar a Julia” s/p). Según esta crítica, la “poética de la distancia” se acentuará en *El mar y tú, Cuaderno de Nueva York* y otros poemas que pertenecen a la etapa final de la escritura de Burgos.

lírca persigue es realizar un dilatado viaje que, desde una honda exploración interior, le permita conectarse consigo misma y con los otros, y en ese proceso recrearse como una mujer que ha dejado atrás viejas y destructivas ataduras. Como lo muestran la poesía y la vida de Julia de Burgos, y de otras tantas poetesas que le son contemporáneas, sin embargo, ese intento rupturista, esa lucha por sacar a luz a una *mujer nueva* de entre la maraña de los “truncos viejos”, no pudo llevarse a cabo sino a un alto costo personal, que llegó a arrasar con muchas de aquellas vidas.

Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Julia de Burgos representan, sin duda, tres cumbres poéticas de esa disonancia o malestar que percibieron y expresaron muchas mujeres de nuestro continente en la primera mitad del siglo XX. Tras las bellas imágenes inscritas en sus versos se perciben innumerables huellas del dolor, la desesperación y la presencia cercana de la muerte. Ese clima de desolación domina el último poema escrito por Burgos, “*Farewell in Welfare Island*”, donde la lengua inglesa vehiculiza la extranjería absoluta de la que nacen el grito persistente (“*my cry into the world*”) y la pregunta sin respuesta (“*Where is the voice of freedom [...] without the heavy phantom of despair?*”) (Burgos *Yo misma* 158). A quienes leemos este testamento poético nos resuena el tono de despedida que anunciaba “Voy a dormir”, el poema póstumo de Storni, en tanto que la aparente calma de ambos textos recuerda el paso silencioso del cisne que avanzaba, errante y ensangrentado, en el “Nocturno” de Agustini.

Referencias bibliográficas

- Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos*. Edición crítica de Rosa García Gutiérrez. Granada, Editorial Point de Lunettes, 2013.
- Alberti Cayro, Silvia M. “José Martí en la poesía puertorriqueña: Julia de Burgos”. *Magisterio*, núm. 4, 2014, pp. 155-166.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Édition établie par Yves Florenne. Paris, Librairie Générale Française, 1972.
- Burgos, Julia de. *Poema en veinte surcos*. San Juan (Puerto Rico), Imprenta Venezuela, 1938.
- _____. *Yo misma fui mi ruta*. Edición de María M. Solá. Río Piedras (Puerto Rico), Ediciones Huracán, 1986.
- Carvajal, Osvaldo. “La otra escritura de Julia de Burgos. Apuntes para un estudio”. Ponencia presentada en el Seminario Internacional “Redes Culturales: Mujeres escritoras en América Latina y el Caribe (1850-1950)”, Santiago de Chile, 12-13 de enero de 2017. Inédito.

- Caulfield, Carlota. “Canción de la verdad sencilla: Julia de Burgos y su diálogo erótico-místico con la naturaleza”. *Revista Iberoamericana* núms.162-163, 1993, pp. 119-126.
- Centeno Añeses, Carmen. “Julia de Burgos: escritora mediática y política”. *Magisterio*, núm. 4, 2014, pp. 57-67.
- Cisterna, Natalia. *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2016.
- Colot, Michel. *Paysage et poésie*. París, José Corti, 2005.
- . “Le cœur-espace: aspects du lyrisme dans *Les fleurs du mal*”. *Alea* vol. 9, núm. I, 2007, pp. 13-33.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama. Caracas;Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho; Hyspamérica, 1986.
- García Gutiérrez, Rosa. “Introducción”. Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*. Edición crítica de Rosa García Gutiérrez. Granada, Editorial Point de Lunettes, 2013, pp 7-167.
- . “Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*”. *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Lo que los archivos nos cuentan* 3. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2014, pp. 7-34.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Kirkpatrick, Gwen. “The Limits of Modernismo: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig”. *Romance Quarterly* vol. 36, núm. 3, 1989, pp. 307-324.
- . “Delmira Agustini y el ‘reino interior’ de Rodó y Darío”. *¿Qué es el modernismo?: nueva encuesta, nuevas lecturas*. Editado por Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993, pp. 295-306.
- López Jiménez, Ivette. *Julia de Burgos, la canción y el silencio*. San Juan (Puerto Rico), Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2002.
- . “Mirar a Julia: «una azulosa línea en la distancia»”. *80 grados*, 12 de mayo de 2017. URL: <http://www.80grados.net/mirar-a-julia-una-azulosa-linea-en-la-distancia/>
- . “Soltando remos”. *Exégesis* núms. 76-78, 2016, pp. 120-126.
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- Martí, José. *Obras completas*. Tomo 17. *Poesía*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- Morales, Carlos Javier. “Ética y Estética en ‘El reino interior’ de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* núm. 21, 1992, pp. 495-505.

- Pérez Rosario, Vanesa. *Becoming Julia de Burgos. The making of a Puerto Rican Icon*. Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2014.
- Pleitez, Tania. "Julia de Burgos: dura esfinge de la angustia", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 2017, pp. 1-9 [en prensa].
- Ricardo Garcell, Yolanda. *Más allá del tiempo: Julia de Burgos*. San Juan (Puerto Rico), Editorial Patria, 2016.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. Prólogo de María Teresa Basile. Buenos Aires, Losada, 2007.
- Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Solá, María M. "La poesía de Julia de Burgos: mujer de humana lucha". Prólogo a Julia de Burgos, *Yo misma fui mi ruta*. Edición de María M. Solá. Río Piedras (Puerto Rico), Ediciones Huracán, 1986, pp. 7-48.
- Sotomayor, Áurea María. "El delito de Julia, la outsider". *Centro Journal* vol. 26, núm. 2, 2014, pp. 66-97.
- Storni, Alfonsina. *Poesías completas*. Buenos Aires, Galerna, 1994.
- Suárez León, Carmen. *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*. La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001.

Fecha de recepción: 03/04/2017 / Fecha de aceptación: 05/07/2017