

SEXUALIDAD, SENSUALIDAD Y EROTISMO FEMENINOS
EN TRES POEMAS DE ESTAMPAS DE LA BIBLIA, DE
JUANA DE IBARBOUROU

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“SEXUALIDAD, SENSUALIDAD Y EROTISMO
FEMENINOS EN TRES POEMAS DE *ESTAMPAS
DE LA BIBLIA*, DE JUANA DE IBARBOUROU”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

GEMMA BERENICE DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ

Director: Dr. José Ramón Alcántara Mejía

Lectoras: Dra. Isabel Contreras Islas

Dra. Patricia Villegas Aguilar

México, D. F.

2013

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor, Dr. José Ramón Alcántara Mejía

A mi madre y a mis hermanos

A Alfonso Parás García por todo su apoyo

A la maestra Lupita

A la Lic. Gabi Cruz

Al Dr. Carlos Zesati Estrada

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 4 |
| 2. MARCO TEÓRICO..... | 13 |
| 3. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA..... | 33 |
| 4. “BETHSABEE”: INTRODUCCIÓN A LA SENSUALIDAD Y AL EROTISMO FEMENINOS | 52 |
| 5. “JUDITH”: EL PODER DE LA SEDUCCIÓN COMO UN ARMA PRIORITARIAMENTE FEMENINA..... | 73 |
| 6. “LÍA”: EL GOCE DEL CUERPO | 96 |
| 7. CONCLUSIONES | 119 |
| 8. BIBLIOHEMEROGRAFÍA..... | 124 |

1. INTRODUCCIÓN

Juana de Ibarbourou (Melo, Uruguay, 1895- Montevideo, 1979) fue una poetisa uruguaya de estro sensual y erótico, que escribió también poemas de tema religioso, agrupados en dos colecciones: *Loores de Nuestra Señora* (publicada en 1934) y *Estampas de la Biblia* (dadas a la imprenta también en 1934).

Lo que analizaremos en este trabajo son tres poemas de *Estampas de la Biblia*, acerca de tres mujeres del Antiguo Testamento bíblico: Bethsabée, Judith y Lía.

En *Estampas de la Biblia*, obra de madurez como poeta (publicada a sus 39 años de edad, y diez años después de haber publicado su primer poemario), la autora muestra su conocimiento erudito de ese libro sagrado, recrea escenas propias de la narrativa —no en balde escogió escribir en prosa, teniendo una gran pericia para manejar distintos metros, ritmos, consonancias y asonancias— y logra perfilar rasgos, ya físicos, ya anímicos, de los personajes que eligió retratar del Antiguo Testamento: hombres y mujeres que tuvieron cierta relevancia en la historia del pueblo de Israel. El libro consta de 40 prosas poéticas.

No se trata de poesía mística. El asunto es el religioso, mas no la actitud de quien escribe. De hecho, los actores y actrices que desfilan por sus páginas fueron escogidos por sus características eminentemente humanas con que arrojaron su destino.

La poetisa fue ampliamente reconocida y galardonada en vida.

Como mujer, en su privacidad, fue un tanto convencional: siguió el credo religioso católico, se casó, tuvo un hijo y nunca se dio a las extravagancias.

Todos los estudiosos de la obra de Juana de Ibarbourou coinciden en su sensualidad y erotismo; algunos hacen obvios estos rasgos en su obra temprana y afirman haber sido interrumpidos con los honores y compromisos sociales posteriores a sus primeras publicaciones. Jorge Rodríguez Padrón (editor de *Las lenguas de diamante*, y *Raíz salvaje*, publicadas por Cátedra) comenta una cita de Ángel Rama (escritor, académico y crítico literario uruguayo), en donde se refiere a una "bipolaridad" en la producción de la poetisa: por un lado habla de su erotismo, su sensualidad y su transgresión de los usos de la sociedad de su tiempo, y, por otro, se refiere a su aburguesamiento en su vida privada por influencia de dicha sociedad:

el erotismo fresco, riente, coqueto de Juana de Ibarbourou [era] vecino del naturalismo whitmaniano de Sabat [Ercasty] [...] en ese ímpetu acicaladamente salvaje que seguía desprendiéndose de sus poemas [...] quedó sola en su laberinto. Si los entonces recién desaparecidos (De las Carreras, Herrera y Reissig, Agustini...) se enfrentaron al código moral dominante, Ibarbourou no lo hace de modo tan radical, pero lo hace [...] aceptó el aburguesamiento del sistema [...] Esa bipolaridad es su drama nunca resuelto (Rama, citado en Rodríguez Padrón, n. 24).

En la primera parte de la cita, Rama usa palabras "fresco", "riente", "coqueto", y expresiones como "naturalismo whitmaniano", "ímpetu acicaladamente

salvaje", para describir el erotismo de Juana de Ibarbourou. En una segunda parte de esta referencia, Rama habla de "un laberinto", de "bipolaridad" y de "drama", para expresar lo que ya dije antes de hacer la cita: en la vida personal y creativa de la poeta se dio tal bipolaridad. Para hacer esta afirmación, Rama compara a Ibarbourou con los poetas "recién desaparecidos (De las Carreras, Herrera y Reissig, Agustini)", quienes arrojaron "el código moral dominante" de una manera más radical que Ibarbourou.

En relación con el erotismo y con lo sensual en Ibarbourou, hay un contraste con su vida ordenada y su maternidad, las cuales les fueron negadas a otras poetas contemporáneas suyas. Un afamado hispanista italiano dice al respecto:

Giuseppe Bellini [habla de una] lectura desprejuiciada de toda posición académica y de toda propuesta crítica previa. Nos demuestra cosa bien distinta; no es tan satisfactorio ese vitalismo de nuestra poeta, ni tan estable su situación personal; por ello, su voz no está tan distante, como parece, del conflicto general que las poetas introducen en la poesía de su tiempo (Bellini, citado en Rodríguez Padrón n. 30).

En las palabras de Bellini se trasluce también la vida social y los compromisos contraídos por Juana de Ibarbourou que dificultaban el libre flujo de su personalidad, aunque el erotismo y la sensualidad siguieron abriéndose paso en su obra. Bellini considera que más allá de la Academia y de "toda propuesta crítica", el "vitalismo" de la poesía de Ibarbourou no es tan auténtico como pareciera, "ni tan estable su situación personal" ante la vida, y por ello comparte los conflictos de las poetisas coetáneas de ella.

Mi opinión de frente a las palabras de Bellini es que están un tanto hiperbolizadas: es imposible escribir con ese amor a la vida, si no hay una actitud optimista y llena de alegría de parte de quien escribe y una estabilidad en la vida personal del escritor. Eso no implica que Juana de América (título que solemnemente recibió en 1929) no tuviera conflictos íntimos, ni que la perturbaran estados de ánimo adversos.

Citaremos nuevamente al mismo Rodríguez Padrón, quien considera que, pese a los compromisos sociales y su maternidad, el erotismo y lo sensual en Ibarbourou fueron rasgos distintivos de toda su producción, hasta sus últimos escritos, y, más aún, sus producciones le dieron ese estatus social que tanto le critican Ángel Rama y Giuseppe Bellini:

El paso dado, entonces, para reconocerse en el amor y en la poesía: el uno y la otra le concederán una nueva posición (y consideración) social. Gracias a ello [...] el encuentro con el mundo es también reconocimiento y afirmación de una voz personal, de hondo (y largo) arraigo en un tiempo fuera del tiempo. Esta plenitud, su verdadera conquista (Rodríguez Padrón n. 35).

Efectivamente, en vida y desde muy joven recibió muchos galardones —mencionados en la “Contextualización histórica y literaria” de esta tesis—, y podríamos decir con Rodríguez Padrón que su producción le dio un estatus, pero su “verdadera conquista” fue el conseguir una voz personal, un estilo, y sus creaciones, productos de éstos.

Coincido plenamente con Carlos Reyles, narrador y ensayista uruguayo, quien habla del erotismo y la sensualidad de Ibarbourou, como unos rasgos que “nada cambiará”:

Y define muy bien [...] el alma huidiza de aquella muchacha a quien nada cambiará “la salvaje raíz”, [...] su arte es la expresión poética de una sensibilidad primitiva, exquisita al mismo tiempo, dionisiaca y mística a la vez, simple y arcana por igual, regocijada y saturnina a una, y por todo ello enigmática (Reyles, citado en Russell, xxxix).

Carlos Reyles es un fervoroso admirador del estro de Ibarbourou, y es, junto con Jorge Rodríguez Padrón —a quien citamos antes que a Reyles—, uno de los defensores de la tesis de que el erotismo y lo sensual aparecen a lo largo de toda la vida de la poetisa, aun en su madurez.

Esto es un hecho. Igualmente se puede afirmar que estos rasgos se dan en los poemas de tema religioso contenidos en *Estampas de la Biblia*. Una vez obviada la presencia de los elementos eróticos y sensuales en el poemario que acabo de mencionar, trataré de demostrar que la poetisa pretendía dar rienda suelta a su sensualidad y su erotismo bajo el ropaje de anécdotas tomadas de la Biblia; rasgos que no pudieran ser criticados por parecer “religiosos”. Ibarbourou pretendía dar un pasaporte al deseo, a la libido y al goce que le permitiera desplazarse “legalmente” a lo largo de todas las páginas de *Estampas de la Biblia* con todo el erotismo y lo sensual en la poetisa.

Efectivamente, podríamos hablar de una bipolaridad y un conflicto en la poeta, pues vivía una vida aburguesada y, sin embargo, siempre escribió con libertad —y sobre todo lo relacionado con sus propios sensualidad y erotismo—, cuidándose de no ser censurada. Por ello sostengo que los tres personajes femeninos suyos, analizados en esta tesis y tomados de *Estampas de la Biblia*, expresan una sensualidad y un erotismo camuflados, al tomar la anécdota del libro sagrado y al dirigir plegarias

a Jahve. Las tres mujeres de estos poemas presentan un conflicto en el ejercicio de su eros y su sensualidad femeninos, de frente a lo asignado para una mujer en la época en que Bethsabée, Judith y Lía vivieron, y una libertad sexual que la misma Ibarbourou y poetas mujeres cotidianas a ella lucharon por hacer valer. Por ello, esta tríada de personajes son un retrato de la autora.

Otra situación que hizo más difícil la expresión del erotismo y la sensualidad a Ibarbourou en su obra de madurez —concretamente en *Estampas de la Biblia*— está relacionada con su ambiente social y cultural tal como lo vio José Pedro Barrán en *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, publicado en 1989.

Esta obra está escrita en dos tomos. El primero titulado *La cultura "bárbara": 1800-1860*. El segundo, *El disciplinamiento 1860-1920*. El autor dice que éste es un estudio no de las mentalidades sino del *pathos*, de la sensibilidad y la cultura en el Uruguay en los periodos señalados. Los términos que usa para perfilar el lapso de 1800-1860 y el de 1860-1920 son, respectivamente, el periodo "bárbaro" y el "civilizado". Nociones que tomó de publicaciones periódicas del siglo XIX, las cuales fueron usadas por editorialistas para retratar los acontecimientos de su tiempo, sobre todo hablando, cronológicamente, a partir de la transición de un momento a otro.

El autor hizo esta partición en el año 1860, porque, alrededor de este año se fueron dando cambios sociales, culturales y económicos, que hicieron del Uruguay un país nuevo. Entre estos cambios, mencionaremos los siguientes:

- Entre 1860 y 1868 comenzó la explotación del ganado ovino en el medio rural.
- Entre 1860 y 1890 la revolución del vapor se adueñó de la industria, la agricultura y el transporte, y se dio "el

boom de la construcción de vías férreas entre 1884 y 1892" (Barrán, *El disciplinamiento* 15).

- En 1873 se estableció el edicto de la Policía de Montevideo que prohibió el juego con agua en el Carnaval, y fue acatado por vez primera por la población.
- De 1877 es el Decreto Ley de Educación Común, en el que se impuso a los niños la obligatoriedad de la educación primaria.

Éstos son sólo algunos acontecimientos —los que me parecieron más señeros—, pero las modificaciones en los terrenos de la intimidad de un periodo al otro fueron contundentes en la forma de vivir la sexualidad, de arrostrar la muerte, de valerse de lo lúdico; así como en la aplicación de maltratos físicos, y la holganza debida a la facilidad de ganarse el sustento —estos dos últimos rasgos propios de la etapa "bárbara"—; entre otros cambios.

Las transformaciones ocurrieron más drástica y rápidamente en Montevideo que en las provincias del país. Más en los ambientes urbanos que en los rurales. Y esto es importante para nuestro estudio, porque Juana de Ibarbourou creció y llegó a los veinte años de edad en Melo, provincia oriental del Uruguay, en un ámbito relajado y no precisamente con una moral rígida. En medio de una cultura espontánea y vital.

A Juana de Ibarbourou le tocó vivir las tres últimas décadas del periodo "civilizado" y sus consecuencias en el Uruguay durante el resto del siglo xx, hasta su muerte.

Los principales promotores del "disciplinamiento" fueron el maestro, el cura y el médico. Ellos se encargaron de reprimir la sexualidad de ambos sexos —aunque la mujer siempre estuvo limitada—. Podemos citar varios detalles elocuentes:

"La sexualidad 'bárbara' comenzó a vivirse con culpa [...]" (Barrán, *El disciplinamiento* 19).

La Iglesia católica "bárbara" había hecho del ascetismo personal un asunto de elites, del clero. Era éste el destinado a la perfección, no la débil masa. La Iglesia católica "civilizada" y los sectores dirigentes del nuevo Uruguay democratizaron y a la vez acotaron la exigencia ascética, haciendo nacer las grandes prohibiciones: la sexualidad fuera del matrimonio, los "excesos" dentro de él, los pudores y el recato del cuerpo, los silencios del lenguaje (74).

"Los métodos 'civilizados' de controlar la natalidad fueron el *coitus interruptus* y el aborto" (115-116). Se menciona en nota al pie el uso del condón, pero no con fines de control de la natalidad, sino para prevenir enfermedades. Es importante señalar que, en este periodo "civilizado", las parejas buscaban tener los menos hijos posibles, y mencionar, de paso, que nuestra Juana de América tuvo un solo hijo.

"Los liberales y católicos que redactaron el Código Civil de 1868 estuvieron en un todo de acuerdo con la precedente opinión católica. Si el marido debía 'protección a la mujer', ésta debía 'obediencia a su marido' y estaba obligada a seguirlo donde fuera que 'traslade su residencia'" (163-164). Esto también se aplica a la vida trashumante de Ibarbourou, hasta que ella y su marido se instalaron definitivamente en Montevideo.

Para el burgués católico liberal, entonces, la vida sexual femenina debía ceñirse a tres limitaciones: ninguna relación sexual fuera del matrimonio, que en éste esa relación se deshedorizara casi por completo, y que su único objetivo fuera la procreación. En otras palabras, la esposa, único rol admitido de la mujer en materia sexual, debía ser casta y jamás entregarse a la "pasión"; ésta era impúdica y peligrosa

pues convocaba los excesos, conllevaba la prostitución del alma y del cuerpo. La pasión quedaba reservada, en la concepción católica, a las "mujeres públicas" (Barrán, *El disciplinamiento* 172).

Todo esto nos revela que el rol sexual de la mujer en los tiempos de nuestra Juana de América era muy limitante, y que constituía una verdadera proeza para una escritora gestar poemas eróticos y sensuales. Es cierto que ya habían aparecido poetisas como María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Delmira Agustini (1886-1914) —ambas uruguayas—, Gabriela Mistral (1889-1957) y Alfonsina Storni (1892-1938), las cuales abrieron camino en este tema dentro de la producción poemática que abarca lo que corresponde a la transición de lo "bárbaro" a lo "civilizado" en el Uruguay. La mayoría de las "señoritas acomodadas" que escribía poesía en Latinoamérica se valía de los temas tradicionales en la mujer: la maternidad, la vida hogareña, los asuntos religiosos, por mencionar algunos.

Así que, a lo largo de las páginas de esta tesis, observaremos qué recursos usó Juana de Ibarbourou¹ para escribir *en mujer* y *en erótico* las historias de tres personajes femeninos, cuyo origen encontramos en un texto sagrado, como lo es el Antiguo Testamento bíblico.

¹ Mencionaremos que Juana de Ibarbourou utilizó como pseudónimo el apellido de su esposo, el mayor Lucas de Ibarbourou. Su nombre verdadero era Juana Fernández Morales. También considero importante señalar que, en el Uruguay "bárbaro" retratado por Barrán, este autor menciona que la fiesta más importante en el santoral uruguayo era la de san Juan y que "Juana ocupó el segundo lugar en las preferencias de los padres [como nombre predilecto para sus hijas] durante el periodo colonial y entre 1830-1842 y 1852-1864, con 10.7 y 8% respectivamente" (Barrán, *La cultura "bárbara": 1800-1860*, p. 141).

2. MARCO TEÓRICO

Dado que esta tesis gira en torno a la sexualidad, la sensualidad y el erotismo femeninos, vamos a iniciar con la definición nominal de dichos términos, en general —o sea, la simple explicación del nombre, de la palabra, y aplicada al ser humano, tanto varón como mujer—, contenida en tres diccionarios no especializados. Expondremos las definiciones y las fuentes de donde las tomamos en orden alfabético.

El *Diccionario Anaya de la Lengua* al respecto dice lo siguiente:

- *Erotismo*: 1 Conjunto de elementos que forman parte de la excitación y placer en los sentidos en las relaciones sexuales de las personas. 2 Carácter de lo que excita o provoca el deseo sexual de una persona.
- *Sensualidad*: 1 Capacidad para provocar o satisfacer los placeres de los sentidos. 2 Tendencia a buscar y satisfacer el placer de los sentidos.
- *Sexualidad*: 1 Conjunto de características físicas y psicológicas propias de cada sexo. 2 Conjunto de actividades y comportamientos relacionados con la atracción entre los sexos, con la reproducción y con el placer sexual. Sinónimo: sexo. 3 Fenómeno reproductivo en el que intervienen dos organismos sexuados, uno masculino y otro femenino.

En *El pequeño Larousse ilustrado*, aparecen las siguientes definiciones:

- *Erotismo*: Búsqueda de la excitación y el placer sexual. 2 Aptitud de la excitación de las zonas erógenas para acompañarse de placer sexual.
- *Sensualidad*: Cualidad de sensual. 2 Propensión o tendencia exagerada a los placeres de los sentidos.
- *Sexualidad*: Conjunto de caracteres especiales, externos o internos, que presentan los individuos y que determinan su sexo. 2 Conjunto de fenómenos relativos al instinto y el placer sexual. Sinónimo: Sexo.

La Real Academia Española define estos términos de la siguiente manera:

- *Erotismo*: 1 Amor sensual. 2 Carácter de lo que excita el amor sensual.
- *Sensualidad*: 1 Cualidad de sensual. 2 Propensión excesiva a los placeres de los sentidos.
- *Sexualidad*: Conjunto de condiciones anatómicas y fisiológicas que caracterizan a cada sexo. 2 Apetito sexual, propensión al placer carnal.

Hay conceptos más ricos o más precisos que otros; por ejemplo, para el *erotismo* es más concisa la primera entrada de *El pequeño Larousse ilustrado*: “búsqueda de la excitación y el placer sexual”, que se complementa con la segunda entrada: “aptitud de la excitación de las zonas erógenas para acompañarse de placer sexual”, que, si somos más exactos, más que “aptitud” es un arte, a veces muy sofisticado, que han desarrollado distintas culturas e individuos.

En el caso de la *sensualidad*, me parece más precisa la definición del *Diccionario Anaya de la Lengua*: una

“tendencia a buscar y satisfacer el placer de los sentidos”, considerando lo sensual como “lo relativo a los sentidos corporales”.

La sexualidad humana, comparada con la sensualidad y el erotismo, es de carácter más biológico que cultural, pero es la base fisiológica e instintiva de ambos. Los tres diccionarios coinciden en que la sexualidad es el “conjunto de características físicas y psicológicas propias de cada sexo”. Sin embargo, aquí nuevamente el *Diccionario Anaya de la Lengua*, en su segunda entrada, abunda más en la afirmación: “conjunto de actividades y comportamientos relacionados con la atracción entre los sexos, con la reproducción y con el placer sexual”.

Es ésta una visión panorámica de los conceptos que manejaremos.

Analizaremos tres poemas en prosa de *Estampas de la Biblia*, de Ibarbourou, en los que el estudio de cada uno va hilvanado por un mismo hilo teórico: el erotismo y la sensualidad —presentes, en ambos, la sexualidad humana y femenina en particular— de tres personajes femeninos, vistos desde las teorías de diversos estudiosos: Freud, Lacan, Deleuze, Guattari, Baudrillard, Bataille, Paz, Alberoni y Butler. Sin embargo, no hay una total unidad en el enfoque de los tres ensayos: el primero —“Bethsabee”— se aboca, principalmente, a lo que Freud y Lacan tienen que decir al respecto del erotismo y la sensualidad, pero basándonos en conceptos generales y en los más señeros de las teorías de ambos psicoanalistas. Sin embargo, en “Judith” y “Lía”, aunque es cierto que siguen teniendo voz y voto estos estudiosos de la *psique* humana, en el primer artículo de estos dos, traté el erotismo y lo sensual en Judith, desde el ángulo de la seducción femenina propuesto por Jean Baudrillard y los “códigos de honor” de la mujer en relación con el Estado, vistos por Judith Butler en *El grito de Antígona*. Así como en el tercer ensa-

yo, el referido a Lía (otro personaje femenino del Antiguo Testamento), intenté interpretar la sexualidad, la sensualidad y el erotismo de Lía desde la perspectiva de Gilles Deleuze y ocasionalmente textos en que éste es coautor al lado de Felix Guattari.

Explicaré el motivo de esta ensalada. Durante el curso de las materias de mi maestría estuve asistiendo a la asignatura Estudios Críticos de la Cultura, impartida por el doctor José Luis Barrios, cátedra de sesgo filosófico en la que cada semestre revisábamos la obra de algún filósofo o humanista, y tuve la oportunidad de conocer algo de Lacan, Deleuze, Guattari, y Butler. Ya metida en la elaboración de mi tesis y encauzada por mi asesor, el doctor José Ramón Alcántara Mejía, él me sugirió ir abordando a mis personajes femeninos, previamente seleccionados, bajo la óptica del humanista en turno en Estudios Críticos de la Cultura.

Es necesario abundar un poco más en esto; en la forma en que usé las teorías de Freud, Lacan, Deleuze, Guattari, Baudrillard y Butler —básicamente, porque también me apoyé, como ya dije antes, en Bataille, Alberoni y Paz, entre otros—.

El punto nodal es Freud. El científico vienés hizo toda una revolución en la forma en que el ser humano y la sociedad se ven a sí mismos. Esta interpretación de lo humano comienza, a partir de Freud, con una re-visión de la sexualidad humana como una energía que da estructura y funcionamiento a la *psique* de varones y mujeres y de la que procede la creación cultural.

Si nos apoyamos en Freud al inicio, principalmente, y a lo largo de todo este trabajo, es porque no es posible hablar de sexualidad humana en nuestros días sin hacer referencia a muchos términos y teorías del psicoanalista vienés. Sin embargo, no pretendemos hacer psicoanálisis de la poeta que nos ocupa, en primer lugar, porque no

tengo los conocimientos suficientes para hacerlo, y, en seguida, porque no es éste el objetivo del presente trabajo. Usaré los mencionados términos y precisiones teóricas freudianas para hablar de la sexualidad, del erotismo y de la sensualidad, presentes en tres de los poemas de *Estampas de la Biblia*, de Ibarbourou, ya a través de sus personajes, ya de sus símbolos, ya de los escenarios en que se desenvuelve el incipiente hilo narrativo, ya de la forma y el momento en que la autora usa tal o cual recurso retórico.

Lacan usa muchos términos y procesos interpretativos tomados de Freud, en los inicios de sus propias investigaciones, a los cuales luego dio su sesgo personal y los manejó de diferente manera en relación con Freud. En "Bethsabée" (primer personaje femenino de Ibarbourou estudiado en esta tesis) recurrimos a algunos conceptos y teorías lacanianos. En algunos casos contraponemos el uso que le da uno y otro psicoanalistas a los términos utilizados por ambos, pero siempre lo haré desde un punto de vista elemental —de lectora no especializada en estos autores—.

En seguida expondremos sucintamente qué conceptos tomamos de cada cual a lo largo de los tres poemas que nos proponemos analizar, para, a partir de aquéllos, al entrar en materia en cada una de las prosas poéticas, ingresar de una forma más amplia a los terrenos de la sexualidad femenina, el erotismo y la seducción, y ver cómo Freud y Lacan los abordan.

Empecemos, pues, con Freud. Los conceptos básicos previos a la explicación del asunto medular de esta tesis son: la estructura *ello*, *yo* y *superyó* y la dinámica del principio de placer.

La tríada *ello-yo-superyó* son, en Freud, la estructura básica de la personalidad psicológica de hombres y mujeres. El *ello* es el encargado de liberar energías, ya sea

que procedan del exterior del individuo, ya de lo interno de la *psique*. El *yo* regula que la cantidad de excitación no sea excesiva y, por tanto, amenazante; es la conciencia de la realidad. El *superyó* se encarga de reprimir los impulsos agresivos y eróticos, es la parte de la personalidad encargada de la moral del individuo.

En la persona mentalmente sana esos tres sistemas forman una organización unificada y armónica. Al funcionar juntos y en cooperación, le permiten al individuo relacionarse de manera eficiente y satisfactoria con su ambiente. La finalidad de esas relaciones es la realización de las necesidades y deseos básicos del hombre (Hall 25).

El principio de placer, en forma aproximada, funciona así: el sujeto humano puede resistir determinada cantidad de excitación neuronal y cerebral que bien pueden proceder de lo que el sistema nervioso procesa del exterior o bien del mundo interno de esa persona. El placer consiste en que no haya excesos en estos niveles de energía y, además, en repetir patrones de conducta aprendidos en otras situaciones semejantes. Entre otras consecuencias del principio de placer está, precisamente, el buscar huellas mnémicas siempre, ir por caminos ya conocidos y que conduzcan a conservar la situación previa a cualquier cambio, por mínimo que sea. Si la Naturaleza física y la sociedad en su conjunto no estuvieran continuamente aguijoneando al ser humano, nunca habría cambios —ya involutivos, ya evolutivos—, pues el placer buscado lo lleva a estadios previos, a mantenerlos vigentes siempre.

Ahora bien, las nociones elementales que tomamos de Lacan son sus tres registros de lo humano: lo *real*, lo *simbólico* y lo *imaginario*, de los cuales se derivan nociones, como el Otro y lo otro; y el lenguaje y el significante.

Lo real es captado por los sentidos, es producto de la percepción de lo que rodea a la persona y de lo percibido de sí misma.

Lo imaginario parte de la imagen del yo. De hecho, Lacan dice que es así como se forma el yo: el niño se ve en un espejo, el cual refleja su yo, y a la vez el yo enajenado, que es la imagen de sí mismo en otros niños, es decir, en el otro.

Pero, ya antes de nacer, el niño está inmerso en un mundo simbólico hecho de los significantes del lenguaje que hablan sus padres (en forma verbal, gestual y corporal); realidad que, para Lacan es el Otro y es, valga la redundancia, lo simbólico. Este psicoanalista da mucha importancia al lenguaje como cadena de significantes.

En cuanto al principio de placer en Lacan, *grosso modo* funciona de la misma manera que en Freud: es un limitante de los excesos de excitación, y cuando ésta rebasa los límites del sujeto, se vuelve una experiencia dolorosa.

¿Cómo actúan en el marco del principio de placer la libido en Freud, el goce en Lacan y la sublimación, según ambos —considerando esta última en nuestro trabajo como una elaboración cultural de la sexualidad humana—, términos de los que parte el erotismo en Bataille y la seducción en Baudrillard?

Para responder a esta interrogante retórica, primero, sucintamente mencionaremos la manera de definir por los autores citados las nociones de libido y goce, luego abundaremos en el término sublimación, presente tanto en Freud como en Lacan.

En lo referente a la libido y al goce, ambos términos en sus postulantes respectivos tienen la connotación de orgasmo y energía sexual. Ambos autores sostienen que la libido es exclusivamente masculina, aunque, en trabajos tardíos del psicoanalista francés, éste habla de una

sexualidad femenina “más allá del falo” y suplementaria a la masculina, puesto que la mujer es el Otro sexo con relación al varón y a sí misma.

En cuanto a la sublimación, podemos ver otra vertiente de la teoría sobre la sexualidad humana en Freud. El psicoanalista vienés propone que la cultura, es decir, toda la creación de hombres y mujeres a partir del mundo natural que nos rodea es producto de un proceso que él llama sublimación y que consiste en lo siguiente: las personas humanas tratamos de dominar la Naturaleza para sobrevivir e imitamos sus ciclos y procesos para saber cómo controlarla, y nuestras energías, lejos de llevarnos exclusivamente a saciar nuestros impulsos sexuales, se transforman en sofisticados constructos teóricos y tecnológicos, además de otro tipo de creaciones completamente inútil, como el arte; o medios de control de las masas, como la religión. Al procedimiento por el cual estas energías provenientes del superyó parten de pulsiones sexuales y se dirigen a la creación científica, tecnológica, artística, filosófica, entre otras, lo llamó Freud sublimación.

Lacan coincide con Freud en que la sublimación persigue un reconocimiento social, sin embargo difiere de éste en que la pulsión originalmente dirigida al objeto sexual del individuo —según Freud— cambia hacia objetos aparentemente no sexuales prestigiosos socialmente, como la creación artística y el trabajo intelectual, mientras que, para Lacan, en la sublimación el impulso no cambia un objeto por otro, sino que lo reubica en la posición de la Cosa, es decir, del Bien Supremo del individuo.

Ahora hablaremos del erotismo como una sublimación y no como una energía o pulsión; de la seducción primordialmente como un ritual —erotismo sublimado— y no una artimaña ni un engaño, así como tampoco un daño en la libido del individuo en tempranas etapas de su desarrollo.

Entramos en este momento a reflexionar en los planteamientos de Baudrillard y Bataille: la sexualidad humana sublimada a nivel social y cultural, que deviene en la sensualidad, el erotismo y la seducción.

Es cierto que la sexualidad humana tiene como fin la perpetuación de la especie, es decir, la reproducción. Pero, más allá de vivirla como una pulsión o una energía, el ser humano ha hecho de su sexualidad y de su sensualidad un refinado placer diverso en cada cultura y cuya finalidad es prolongar y llevar el goce al extremo.

Eso es lo que está en la base de los estudios de Bataille y Baudrillard en *El erotismo* y *De la seducción*, respectivamente, en quienes —agregando a Judith Butler— nos basamos para el estudio de, sobre todo, uno de los poemas de Ibarbourou, de esta tesis: “Judith” (el segundo que analizaremos).

Tanto para Freud como para Lacan, el erotismo y la seducción forman parte de sus teorías y van desde pulsiones hasta perversiones, pues ambos no dejan de ser médicos y ubican sus deducciones en el diván del psicoanálisis.

Evans, en la entrada “Sublimación” de su *Diccionario*, nos dice que Lacan “[sostiene] que la perversión no es sencillamente un medio natural bruto de descargar la libido, sino una relación altamente estructurada con las pulsiones que, en sí mismas, ya de antes, son fuerzas lingüísticas y no biológicas” (citado en Evans 183). Esto nos lleva a varias conclusiones:

- Llamar perversión a un tipo de sexualidad que no implica una satisfacción inmediata ni la reproducción de la especie, en un texto sobre sublimación, es caracterizar como patológico algo que es incluso un arte, un refinamiento exquisito.

- Lo expuesto sobre Lacan, aquí, apoya nuestra propuesta de que el erotismo y una de sus variantes, la seducción, es una sublimación cultural muy elaborada.
- En el erotismo concebido como una sublimación y no una pulsión “en bruto”, para Lacan, éste entra en el registro de lo simbólico, porque es una fuerza “lingüística y no biológica”.

Pasemos ahora a la sensualidad. Los sentidos están en el límite de la necesidad biológica y la pulsión sexual. Y, además de crear una demanda, son fuente de placer, tanto con connotaciones sexuales, como de placeres “parciales”, con matices culturales, como el degustar un manjar, perfumarse y ponerse ungüentos y cremas en todo el cuerpo, escuchar una excelente pieza de música o deleitarse ante un paraje natural o una creación pictórica.

Este recreo de los sentidos es cultural y no es universal para todo ser humano. Para nuestra poetisa Juana de Ibarbourou el comer una manzana o una naranja es deleitarse con un manjar; el poner membrillos entre sus ropas para perfumarlas es agasajar su olfato y el de los que la rodean. El caminar por los campos mientras llueve es para ella el éxtasis.

Erotismo y sensualidad, en distintos pueblos de Oriente y Occidente, han creado toda una cultura de la libido: todo un ritual, posturas, aromas, melodías, imágenes e, incluso, dentro de la literatura erótica, distintos símbolos.

La seducción es más difícil de explicar, tanto para los psicoanalistas a quienes nos hemos referido como para Baudrillard mismo —en su obra *De la seducción*— y sobre todo porque, para este estudioso, la seducción es un atributo femenino por antonomasia, en nuestra sociedad actual, en que las feministas a ultranza buscan una igualdad en la realidad económica, social y política, y

desdeñan el señorío que les adjudica Baudrillard en lo simbólico, como parte de la seducción. Otra situación por la que es intrincado hablar de la seducción es porque Freud —al menos como una teoría, entre 1893 y 1897— la equipara con una agresión que va desde insinuaciones en palabras o gestos hasta un atentado sexual en etapas libidinales tempranas de un individuo por parte de un adulto o, incluso, de otro infante. Aunque, es preciso aclarar que, en 1897, la seducción en Freud pasó a ser parte de fantasma inconsciente del niño, y en el adulto, una fantasía consciente.

Baudrillard, en su obra ya mencionada, comienza por distinguir la seducción de la visión clínica de Freud así como el ser una actividad no productiva, no del orden del trabajo, en contraposición con Marx. Para el erotólogo francés la seducción no es una pulsión, sino una estrategia y un ritual, y, asimismo, no está en el orden de la producción, sino de lo simbólico y lo lingüístico —acercándonos un poco a Lacan—. Es todo un proceso de apariencias, entretejido conscientemente, que Baudrillard atribuye primordialmente a la mujer —aunque habla también de los Casanovas, para quienes una mujer, con su gracia natural es un reto, es decir, es seducido antes de creer que está seduciendo—.

Podríamos decir que, así como para Freud la sexualidad humana es masculina privativamente hablando, para Baudrillard y para Bataille la seducción es esencialmente femenina.

Este apartado —“Judith”— es muy rico en ambigüedades: el personaje es una mujer que se vale de sus artes seductoras para aniquilar al jefe del ejército asirio que pretendía esclavizar al pueblo judío. Y es así como podemos estudiar a esta mujer y su circunstancia desde la perspectiva de Baudrillard y, al mismo tiempo nos valemos de la sabiduría de Judith Butler que pregona que la

mujer es un sujeto que da razón de su calidad de ciudadana y de una ética que emana de ésta, como podemos ver en su obra *El grito de Antígona*.

Ahora bien, el poema de "Judith" me permite, además de hablar del erotismo y la seducción femeninos, profundizar —sobre todo guiada por Butler en la obra suya que acabamos de mencionar— en nociones generales sobre ley y legalidad, pues, tanto Judith de Betulia como Antígona cometen un acto de transgresión: la primera en contra de la moral propia de su sexo y la segunda contra una ley civil dictada y promulgada por un tirano.

Así pues, desmenuzaremos estas nociones de una manera sencilla.

Bernardino Montejano, en el "Planteamiento general" de la entrada "Ley", en la *Gran Enciclopedia Rialp*, define la ley como "todo lo que regula un acto u operación, sea cualquiera su especie [...] Así, es posible hablar tanto de leyes físicas como de leyes técnicas y de leyes morales" (235).

Las leyes físicas son las que regulan el cosmos o Naturaleza física. Tienen la característica de ser comprobativas y de irse ampliando y actualizando al mismo tiempo que los conocimientos científicos van llegando más y más lejos.

Las leyes técnicas, según Montejano, se refieren a los procedimientos de creación de las artes. Son preceptivas.

Las leyes morales, a diferencia de las anteriores, son imperativas.

Según Kant, las primeras se refieren a lo que es, y las dos últimas a lo que *debe ser*. Para este filósofo, la Física —en sentido extenso— es la "teoría de la naturaleza", y la Ética, la "teoría de las costumbres". "Las leyes son o leyes de la naturaleza o leyes de la libertad" (Kant citado en Montejano 235). Este aspecto de la libertad lo trataremos más adelante.

Para los fines del análisis de “Judith”, nos abocaremos a la ley moral, particularmente a la ley civil —tratada también por Butler en *El grito de Antígona*—. De manera que comenzaremos por definirla.

Tomaremos el concepto expresado por santo Tomás de Aquino: “la ley es una ordenación de la razón, dirigida al bien común, promulgada por aquel que tiene el cuidado de la comunidad” (*Sum Th.* 1-2 q90 a4).

Es una ordenación, porque se trata de una orden o mandato.

Procede de la razón, considerando que para los tomistas la razón es la facultad superior del ser humano.

Es promulgada, porque es dictaminada o publicada. En el caso de la ley moral civil, si no es dada a conocer, no puede cumplirse.

“Para el bien común...” Creo que este rasgo de la definición puede darnos mucho de qué hablar en cuanto a la finalidad de cumplir una ley y el fin último de un acto moral, pero es preciso comenzar por hacer la diferencia, dentro del terreno civil, de que la ley no es en beneficio de la autoridad que la emite, sino de los ciudadanos que eligieron a tal gobernante (esto no es aplicable a todas las sociedades ni en todas las épocas de la humanidad).

“Por quien tiene el cuidado de la comunidad”. No en todos los grupos humanos hay democracia y no son iguales para todos los gobernantes los orígenes de donde les viene el poder sobre una sociedad determinada. Pero, en forma teórica, se presupone que un jefe de Estado debe actuar siempre a favor del bien de sus conciudadanos.

Por otro lado, Raúl Gutiérrez Sáenz, en su *Introducción a la Ética*, propone otra división jerárquica del concepto ley:

- Ley eterna
- Ley natural
- Ley positiva

La ley eterna la relaciona Gutiérrez Sáenz con la explosión creativa de dios en el cosmos y en su creación más perfecta: el varón y la mujer. Por tanto, puede ser física o natural. La primera se ciñe a las características que ya expresamos sobre las leyes de la Naturaleza. La ley *natural* —por contraposición a las leyes físicas— rige la esencia humana, que ha sido, es y será la misma en todas las épocas, latitudes y religiones: “Haz el bien y no el mal”. Por ello, la ley *natural* es una forma de ley eterna.

La ley positiva es aquella “que se promulga explícitamente en un código, y sirve como complemento a la ley natural, pues desarrolla y explica cómo debe actuar el hombre en situaciones más concretas” (Gutiérrez Sáenz 172).

Este autor atribuye las siguientes tres cualidades a la ley positiva: debe ser justa, útil y estable.

Justa, porque debe estar de acuerdo con la ley natural. “En el momento en que un legislador dictamine algo en contra de la ley natural, está en contra de la razón y del bien común” (172). Éste es el caso que se nos presenta más claramente en *Antígona*.

Útil, es decir, ni multiplicarse innecesariamente ni ser oscura; que la comprendan todos quienes serán legislados por ella.

Estable, es decir, debe tener una vigencia razonable.

La ley positiva, que es también para Montejano una ley escrita (por oposición a la ley natural como norma no escrita), es una ley que debe cumplirse para que una sociedad viva mejor y, como el ser humano vive en sociedad, más allá del imperativo categórico de “hacer el bien” que está inscrito en su naturaleza, su deber es cumplir con leyes justas, excepto cuando obliguen civilmente pero no sean justas, como es el caso de la guerra.

El Estado quiere, generalmente, varones jóvenes para luchar en conflictos bélicos y, también en forma general,

los varones deben cumplir con el servicio militar. Esta prescripción, aunque hecha norma por los distintos Estados, es injusta como la guerra misma, y los hombres jóvenes deberían tener libertad para escoger entre prestar ese servicio a su país o no.

Ahora bien: ¿En qué se fundamenta la obligación moral?

A veces existe una coacción física y aun psicológica que lleva a cumplir una norma determinada, y hay poco mérito en el sujeto que se limita a ejecutar las leyes sólo porque se ejerce una presión en él (ella).

Tampoco hay una realización moral plena en la normatividad psicológica del superyó freudiano, porque al sujeto le son impuestas conductas por parte de otros.

“Lejos de ser una presión originada en la autoridad, o en la sociedad, o en el inconsciente, o en el miedo al castigo, la verdadera obligación moral es de tipo racional. Se define así: *‘Es la presión que ejerce la razón sobre la voluntad, enfrente de un valor’*” (Gutiérrez Sáenz 174).

La esencia del valor moral es la congruencia de la conducta con la naturaleza humana. La ley es la expresión de un valor.

“Efectivamente, cuando una persona ha captado un valor, es ella misma quien se impone obligaciones, se compromete consigo misma, actúa de modo espontáneo, no tiene necesidad de que otros la empujen en determinada dirección” (Gutiérrez Sáenz 175).

Éste es el corazón de la obligación moral.

No en balde una de las interpretaciones de la etimología de la palabra latina *lex* la hace provenir de *ligare* (ligar), porque toda ley enlaza, liga (en este caso la voluntad con un valor).

El problema de la obligación moral nos conduce al de la libertad humana y éste al de los fines y los medios.

Como dijimos, toda ley es esencialmente un acto de razón que presupone una moción de la voluntad, que es fuerza y motor.

Gutiérrez Sáenz define la libertad como "autodeterminación axiológica". Un ser humano capta a través de su razón un valor y su voluntad se mueve hacia su posesión.

Quiero expresar, como una opinión personal, que las mujeres tenemos un *plus* al captar un valor: la intuición (además de la razón) nos lleva a una concepción más holística de dicho valor, que nos hace más libres, más allá de cualquier sometimiento, sea éste cual sea.

La libertad puede, a veces, verse disminuida a partir de cadenas físicas y, en otros casos, por factores como la ignorancia, el miedo al castigo, la cólera y otras pasiones, la violencia o alguna enfermedad o desajuste en la salud.

Gutiérrez Sáenz hace la distinción entre *libertad-de* y *libertad-para*.

La primera se refiere a la ausencia de vínculos, obstáculos y restricciones ya físicos, ya psicológicos.

La *libertad-para* es aquella necesaria con el fin de alcanzar un objetivo, realizar un valor o llegar a una meta. Se trata de la facultad más perfecta para alcanzar la "autodeterminación axiológica", a través de la cual se llega a la verdadera libertad, tal como la define este autor.

Aquí nos ayudaría distinguir entre actos del hombre y actos humanos —que yo llamaría *actos de la persona humana*—.

En los actos del hombre no hay *libertad-para*. Se da la *libertad-de* caminar, comer —como acto fisiológico meramente y no como el ritual propio de la sensualidad de comer un manjar exquisito—, respirar, etc. Mientras que en los actos humanos interviene el valor moral y la *libertad-para*, los cuales dependen de ciertas condiciones de la persona, como su intención y su grado de conciencia.

En cuanto al problema del fin y los medios, sin mucho extenderse, algunas posturas éticas sostienen que “el fin justifica los medios”, a manera de dar valor a conductas equivocadas conducentes, en apariencia, a un fin loable.

Es preciso distinguir entre los fines inmediatos y los mediatos que un ser humano, con toda su libertad busca, y el fin último de esa libertad que muchos filósofos y gentes sabias e iluminadas llaman, siguiendo a Aristóteles, *eudaimonía*, o felicidad. Esta felicidad no es pasajera ni se identifica con valores perecederos, sino que se le podría llamar armonía y equilibrio.

Ahora bien, una persona es autónoma cuando ejerce su libertad, es decir, las exigencias que le demanda su libre albedrío, incluso en casos en que tiene que cumplir con presiones morales de la sociedad en que vive (heteronomía), siempre y cuando libremente acepte cumplirlas. Un ser humano es privativamente heterónimo, cuando se limita a cumplir con las leyes civiles que su comunidad le demanda y no razona en su pertinencia.

Por ello, hay mayor mérito moral en la autonomía que en la heteronomía. Someterse a las leyes dictadas por otros voluntariamente con miras al bien común es un acto plenamente humano.

Estas consideraciones nos permitirán entender mejor la legitimidad de los actos de Judith de Betulia, y de la Antígona que pone frente a nosotros Butler. Ahora pasemos al ensayo sobre el poema “Lía”.

En el capítulo destinado a este personaje, nos apoyamos en algunos ensayos de Gilles Deleuze y en un texto que él hizo conjuntamente con Felix Guattari (*¿Qué es la filosofía?*). Principalmente nos abocamos a sus propuestas antropológicas, ontológicas y gnoseológicas, con las cuales revisamos la sexualidad, la sensualidad y el erotismo problematizados del personaje seleccionado por

nosotros —afecciones pasivas predominantes y afecciones activas disminuidas, según el autor francés—.

Aquí intentaremos añadir a sus teorías sobre las afecciones algunas nociones sobre lo que es el arte para él y, principalmente, la literatura, a manera de complementación de lo que sería estéticamente, para este autor, el texto de Ibarbourou, que nosotros analizamos primordialmente desde el punto de vista antropológico y psicológico, aunque lo vemos también a la luz de los símbolos y de las figuras retóricas.

Entremos pues en las honduras de la estética, según Deleuze.

Para este filósofo, existen tres modos de esencia, de pensamiento y expresión, que devienen en tres actividades humanas de creación: arte, ciencias positivas y filosofía, y que, a su vez, están relacionadas gnoseológicamente, con cada una de ellas: el arte con los afectos-ideas, también llamados perceptos; las ciencias positivas, con los conceptos-referenciales, y la filosofía, con los conceptos.

Los tres planos son irreductibles con sus elementos: *plano de inmanencia de la filosofía, plano de composición del arte, plano de referencia o de coordinación de la ciencia; forma del concepto, fuerza de la sensación, función del conocimiento; conceptos y personajes conceptuales, sensaciones y figuras estéticas, funciones y observadores parciales* (Deleuze y Guattari 218; énfasis de los autores).

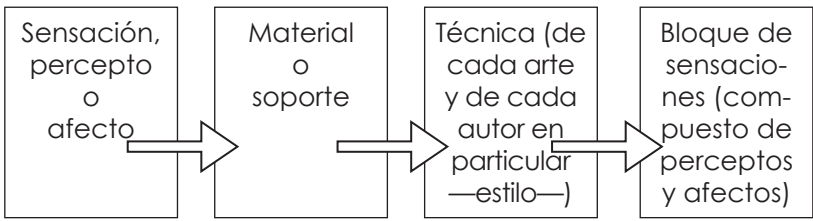
Nosotros trabajaremos con el arte y sus afectos, sensaciones y perceptos.

Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de quienes los experimentan; los afectos ya no

son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos.

“La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (Deleuze y Guattari 165). Es decir, las sensaciones, los perceptos y los afectos exceden cualquier vivencia, son seres que valen por sí mismos. Los artistas crean bloques de perceptos y de afectos que deben “sostenerse en pie por sí mismos” (Deleuze y Guattari 165).

Ahora esquematizaremos la dinámica y la forma en que funciona el percepto o sensación para llegar a ser una obra de arte:



Al hablar de “bloques de sensaciones como un compuesto de perceptos y afectos” (en el recuadro de la extrema derecha), subrayamos *composición*, porque, para Deleuze, “composición, ésa es la única definición del arte” (Deleuze y Guattari 194), y este plano de la composición se ubica en la técnica (recuadro tercero de izquierda a derecha).

Así, pues, un escritor tiene que hacer una composición técnica con sus sensaciones, perceptos y afectos, de ningún modo mediante las experiencias vividas en bruto (ni siquiera en una autobiografía). Su material o soporte son las palabras y la sintaxis (ya físicamente en papel, ya virtualmente en una computadora) y su estilo depende de su manejo de este material.

Por otro lado, para Deleuze, el arte es una forma —junto con las ciencias positivas y la filosofía— de conjurar el

caos y la *doxa* u opinión. Pero el buen arte, sobre todo el literario, pugna más contra la *doxa*, que empobrece el texto y lo hace panfletario, que contra el caos, el cual puede, incluso conducir al delirio y dar a sus escritos intensidad.

Concretamente en los terrenos de la literatura, Deleuze, en otro momento, en *Crítica y clínica*, dice que “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida” (11).

El *devenir* lo interpretamos nosotros como un transformarse en múltiples personajes o fuerzas (puede hablar una mujer, un varón, un animal, una célula, un objeto inanimado).

Por otro lado, el filósofo francés se apoya en Proust en cuanto a que el escritor tiene que crear una lengua nueva en sus textos, como si se tratara de escribir en una lengua extranjera. Y parafraseamos a André Dhôtel (citado en Deleuze, *Crítica y clínica* 16-17), y con él, decimos que la mejor manera de defender la lengua es atacarla.

No es preciso enfatizar mucho en que nuestras interpretaciones parten, en las tres creaciones poemáticas analizadas, de lo simbólico —tanto del lenguaje como de los símbolos *per se*—. Vamos de una mera pulsión a un ritual y de la experiencia erótica a su exposición en el lenguaje. En principio, tanto el psicoanálisis como cualquier filosofía están elaborados a través del *logos*. Éste no es sólo una realidad simbólica, sino que también expresa una energía. Y el camino más sublime del *logos* es la poesía.

3. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA

3.1. El Uruguay en el momento económico, social y político que vivió Juana de Ibarbourou

La República Oriental del Uruguay es un Estado de América del Sur, en la vertiente atlántica, en la región del Río de la Plata. Colinda con Brasil al norte y Argentina al oeste. Su superficie es de 177 500 km².

En lo concerniente a su relieve, se puede observar que está situado en el extremo sur del Macizo Brasileño, comprende terrenos llanos, en parte anegadizos, y algunas sierras y cerros poco elevados. La red fluvial es densa y ramificada; destacan el Río Negro y el río Uruguay. La población, mayoritariamente urbana, se concentra en el litoral del río de la Plata y en particular en la capital, en la cual está ubicada casi la mitad de los habitantes del país.

La economía se orienta al sector agropecuario, en especial al ganadero. Entre los cultivos, cabe mencionar trigo, maíz, arroz, caña de azúcar y vid, a los cuales favorece el clima del Uruguay, templado con lluvias todo el año.

El país es pobre en recursos mineros, sólo se extraen piedras finas como el mármol, cuarzo y dolomita. En él hay también una industria petroquímica y una hidroeléc-

trica de importancia esta última. El Uruguay es miembro del Mercosur —1991— (*El pequeño Larousse ilustrado*, “Uruguay”).

“Antes de la llegada de los colonizadores europeos, la población indígena del territorio fue muy escasa y de muy primitivo nivel cultural” (De Torres Wilson 14). Uno de los grupos más representativos fue el de los charrúas, con un nivel cultural del paleolítico medio o superior (cuyos medios de supervivencia eran la caza, la pesca y la recolección). Otra etnia importante fue la chaná, que alcanzó niveles de neolítico inferior con agricultura y cerámica incipientes. No dejó ciudades, templos, fortalezas, palacios, puentes, calzadas ni obras de regadío como las culturas florecientes del Perú, Bolivia, Guatemala y México (De Torres Wilson).

El Uruguay fue una de las últimas conquistas españolas; Montevideo fue fundada entre 1724 y 1730, y todo el territorio constituía una provincia del Virreinato del Río de la Plata —se conocía como la Banda Oriental del río Uruguay—. Montevideo surgió como antagonista de Buenos Aires, por su ubicación estratégica en la parte oriental del río de la Plata, donde se abre al Océano Atlántico, además de que en esa zona era el único puerto autorizado para introducir esclavos africanos.

Es importante señalar que Montevideo, y en general el Uruguay, tuvo un propósito enteramente comercial y militar para la Corona española, debido a la ubicación estratégica del puerto para el comercio y para frenar la expansión portuguesa del norte. Sin embargo, el aspecto cultural fue relegado: para instruirse, los uruguayos tenían sólo el Colegio de San Bernardino, de enseñanza elemental, dirigido por los franciscanos, y, para recibir educación superior tenían que trasladarse a Buenos Aires, al

Real de San Carlos y a los centros universitarios de Córdoba y Chuquisaca. La imprenta llegó muy tarde. Es cierto que ya había una, traída por los ingleses en sus invasiones de 1806 y 1807, que ellos mismos se llevaron de nueva cuenta a Europa tras el fin de la Dominación. Sobra decir que esta imprenta estaba al servicio de los invasores exclusivamente. Pero la imprenta que para Alberto Zum Felde cuenta como la primera en territorio uruguayo es la *Carlota*, donada por la princesa Carlota de Borbón, hermana de Fernando VII y consorte de Juan VI de Portugal. El primer impreso literario que se dio a la estampa en la *Carlota* fue la *Oración Inaugural de la Biblioteca Pública de Montevideo*, del clérigo Larrañaga, en 1816.

Tras la independencia en relación con España y con respecto a Buenos Aires, tras las luchas de Artigas,² la Provincia Oriental tuvo un gobierno propio. Fue el inicio de la República, la cual tuvo un paréntesis, durante la invasión portuguesa, desde 1820 hasta 1830.

El Uruguay fue codiciado por los portugueses y más tarde por lo que ahora es el Brasil y, así, lo que en la Colonia fue la Banda Oriental y, con Artigas, la Provincia Oriental, cayó en manos de aquéllos, bajo el nombre de Provincia Cisplatina, desde 1820 hasta 1830.

Por cierto, tanto la primera biblioteca pública como los trabajos literarios de la *Carlota* se suspendieron durante los diez años de invasión portuguesa.

² José Gervasio Artigas (Montevideo 1764 – Ibiray, cerca de Asunción, 1850), General uruguayo. Se enfrentó al Gobernador español de Montevideo (sitio de 1811) y al gobierno centralista de Buenos Aires (1814-1820), para exigir un régimen federal en el antiguo virreinato. En 1816 hizo frente a la invasión lusobrasileña hasta que fue derrotado definitivamente en Tacuarembó (1820). El gobernador de Entre Ríos, Ramírez, que aspiraba a sustituirlo al frente de los federalistas, le declaró la guerra y lo venció (Batalla de la Bajada, 1820), por lo que Artigas huyó a Paraguay. Aun así, se le considera como padre de la independencia de su país.

La Universidad Mayor de la República, antecedente de la Universidad de la República, y primera en el Uruguay, fue fundada entre 1833 y 1849, en cumplimiento del Decreto del 14 de julio de 1849, promulgado por el presidente Joaquín Suárez.

La Provincia Cisplatina fue liberada por la Cruzada Libertadora de Lavalleja,³ tras firmar la Convención de Paz en Río de Janeiro, el 27 de agosto de 1828. El 18 de julio de 1830 se juró oficialmente la Constitución y el Uruguay dio comienzo a su vida como Estado independiente.

El Uruguay, durante su primer año como nación autónoma, aprendió a gobernarse dando tumbos. Sus ciudadanos estaban divididos en su ideario político, inicialmente, en blancos (conservadores) y colorados (liberales). Ambas facciones actuaban dando golpes de Estado y, si a eso añadimos que las dificultades con Argentina siguieron traduciéndose en luchas armadas —como la Guerra Grande—, es posible imaginar el caos en que vivía la población civil, situación, por otro lado, no privativa del Uruguay, puesto que en todos los países hispanoamericanos se sucedían guerras fratricidas alternadas por periodos de paz, y se ensayaban idearios políticos y formas de gobernar.

El Uruguay también padeció —al igual que muchos países de Hispanoamérica— de gobiernos militares que no respetaron las mínimas garantías cívicas. De hecho, esta nación vivió dos periodos de militarismo en el poder: uno de 1875 a 1886, y luego otro de 1973 a 1984.

Ya entrado el siglo xx, surgieron partidarios del socialismo y otros más que fundieron en un solo ideario el

³ Juan Antonio Lavalleja (Santa Lucía, Minas, h. 1780-1853), patriota uruguayo. Luchó por la independencia del Uruguay con respecto al Brasil, conseguida en 1825 (aunque no cabalmente sino hasta después de la guerra argentino-brasileña y la Constitución del Uruguay como Estado independiente, en 1830).

socialismo con el catolicismo. Todos estos fueron los militantes del Frente Amplio (que agrupaba al Partido Comunista, Partido Socialista, Vertiente Artiguista, Movimiento de Participación Popular y grupos menores) y del Nuevo Espacio —cuyos satélites fueron en ese momento (elecciones de 1984) el Partido Demócrata Cristiano, el Partido por el Gobierno del Pueblo y la Unión Cívica—.

Estamos ahora hablando de las elecciones de 1984, pero, antes de llegar aquí, es preciso mencionar que el siglo xx en el Uruguay está dividido por el militarismo en el poder de 1973 a 1984. Antes de él: las dos guerras mundiales, la crisis económica mundial de 1929, la guerra civil española, con la prosperidad que acarreó consigo a los bolsillos del pueblo uruguayo la exportación de carne y lanas a los países beligerantes, y que permitió paliar la recesión del 29. Después de dicho militarismo, sucedió el retorno a la democracia, la atracción de capitales extranjeros y el ingreso al Mercosur del Uruguay.

Ahora nuestro propósito es detallar un poco más las circunstancias históricas que vivió Juana de Ibarbourou. Ella nació en Melo, Uruguay, en 1895, y murió en Montevideo, en 1979.

Antes de 1895 (año de su nacimiento), el Uruguay había pasado un periodo de autoritarismo militar en su gobierno, durante 11 años, con el general Máximo Santos, entre otros, en el poder. Estos 11 años, aunque significaron un atropello de las garantías civiles (derecho al voto, derecho a reunión y a crear partidos políticos, así como libertad de prensa), representaron un momento de prosperidad económica y de afianzamiento en la organización del Estado uruguayo. En lo económico, el gobierno apoyó transformaciones en la industria agropecuaria, se

mejoraron las comunicaciones, el ferrocarril, el telégrafo, las rutas fluviales y terrestres. En lo social y cultural se crearon registros civiles y se impulsó la enseñanza primaria a través de la reforma vareliana⁴ (De Torres Wilson 39-40).

Cuando renunció Santos a la presidencia, el problema consistía en que el Uruguay, tras 11 años de militarismo, no sabía cómo gobernarse civilmente; por eso, "se eligió" (lo planeó así Santos antes de dejar el poder) como presidente al general Máximo Tajes, para hacer una transición gradual al régimen civil. Fue ésta una época de auge económico: Emilio Reus, joven y excelente financiero español radicado en Montevideo entre 1886 y 1903, impulsó la economía uruguaya de un modo impresionante con prósperos negocios industriales, comerciales y bancarios, hasta que la crisis mundial de 1890 frustró sus operaciones y llevó a la quiebra a Reus y a muchos de sus competidores. El Uruguay estaba atravesando una etapa en que su economía estaba gobernada, en sus áreas más importantes, por inversiones británicas, tanto en el sector público como en el privado.

En la transición del militarismo a la civilidad se dio la revolución saravista, en 1897, la cual defendía el derecho al voto secreto y a la representación proporcional. Con el triunfo de Aparicio Saravia, quien comandaba la sublevación, y tras un periodo de cuatro años (1899-1903) en la presidencia de Juan Lindolfo Cuestas, José Batlle y Ordóñez, de la facción colorada, llegó al poder en 1903.

En el periodo de Cuestas, se pudo empezar a pacificar el país (labor que se logró con Batlle en el poder) y se pudo realizar obras de importancia económica, como las que mejoraron el nuevo puerto de Montevideo.

⁴ José Pedro Varela (Montevideo 1845- *id.* 1879), pedagogo uruguayo. Reformó la enseñanza primaria en su país e introdujo en ella los conceptos de laicidad, obligatoriedad y gratuidad (*La educación del pueblo*, 1874).

Batlle fue un estadista notable, cuya influencia se dejó sentir en las tres primeras décadas del naciente siglo xx, momento político y económico en el cual el Uruguay se abrió al mundo y recibió inmigrantes e inversiones extranjeras en un ambiente de paz y con una administración pública estable. En su gestión, Batlle impulsó la educación primaria y en todos los niveles, incluyendo el universitario. Ésta fue una época de auge también en las letras: surgió la llamada "generación del Novecientos", dentro de la cual destacan Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Acevedo Díaz Reyles, Florencio Sánchez, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, y Horacio Quiroga.

Batlle gobernó en dos ocasiones: de 1903 a 1907, y de 1915 a 1919.

Ya desde este momento de la vida del Uruguay, el partido Unión Cívica (de ideología cristiana) empezó a participar en las elecciones, al igual que el Partido Socialista.

El periodo que va de 1919 a 1933, el cual coincide con el inicio de la producción lírica de Juana de Ibarbourou que le mereció el título Juana de América, fue para el país una coyuntura de progreso económico y estabilidad social y política, con el alza de precio de las exportaciones de carne y lana hacia los países que estaban en plena Primera Guerra Mundial.

Este momento de efímera prosperidad también tuvo un brillo en las letras: la "generación del Centenario" —llamada así porque este grupo de intelectuales celebraba los cien años transcurridos desde la independencia con relación al Brasil, en 1830—. Sus miembros fueron la misma Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés y Carlos Sabat Ercasty, entre otros.

Durante este periodo (1919-1933) "propios y ajenos empezaban a calificar [al Uruguay] como la 'Suiza de

América' o la 'Atenas del Plata'" (De Torres Wilson 50). Por otro lado, Montevideo crecía a grandes pasos con el éxodo rural y la inmigración extranjera.

A partir de 1933, hubo continuas enmiendas constitucionales. La Constitución de 1934 implantó el voto femenino.

Mencionamos como límite de este periodo el año 1933, porque, aunque la fecha crucial, por la muerte de Batlle y el estallido de la recesión mundial en la economía, fue el año de 1929, la revolución propiciada por estos dos hechos estalló hasta 1933 con lo que se conoció como "la revolución del machete".

En el periodo de 1933 a 1959 hubo otro proceso de auge en la economía del Uruguay, pues a raíz de la Segunda Guerra Mundial subieron los precios de las carnes y la lana a nivel mundial.

En este lapso, también los bandos políticos se transformaron en partidos políticos (los "blancos" formaron el Partido Nacional y los "colorados" el Partido Colorado) y, como ya se dijo antes, surgieron partidos de izquierda y otros con ideología de inspiración cristiana (Partido Demócrata Cristiano, Partido Socialista y el Partido Comunista).

Terminadas las guerras mundiales, el Uruguay entró en una faceta de franca crisis económica, social y política. En febrero de 1973, las Fuerzas Armadas usurparon el poder hasta 1985, y, bajo su gobierno, se pudo impedir que el Uruguay tocara fondo en su economía en declive. En 1982 se promulgó la ley orgánica de los partidos políticos y "la participación electoral fue de 60.48%, sumando el Partido Nacional 619.945 votos, 527.562 el Partido Colorado y 14.986 la Unión Cívica" (De Torres Wilson 86). Éstos fueron los únicos partidos habilitados. Las elecciones fueron el 25 de noviembre de 1984 —un año antes de la caída del régimen militar—.

El golpe de Estado de junio de 1973 sublevó a gran parte de la ciudadanía y a todos los trabajadores —Convención Nacional de Trabajadores (CNT), Federación de Estudiantes Universitarios (FEUU) de la Universidad de la República (*El pequeño Larousse ilustrado*)—.

“Las Fuerzas Armadas detuvieron a dirigentes de izquierda y a otros ciudadanos sin posición política acusándolos de sedición durante todo el tiempo que duró la dictadura militar, es decir, hasta 1985” (García Alvarado 8).

Los últimos seis años de vida de la poeta Juana de Ibarbourou, los vivió bajo el régimen militar.

Desde el punto de vista gubernativo, la presidencia de la República, luego de la disolución del Parlamento, ha sido desempeñada por cuatro titulares: Juan María Bordaberry (hasta el 12 de junio de 1976), el Dr. Alberto Demichelli (interinamente hasta el 1 de septiembre de ese año), el Dr. Aparicio Méndez (desde el 1 de septiembre de 1976 hasta el 1 de septiembre de 1981) y el Teniente General Gregorio Álvarez, a partir de esa fecha (De Torres Wilson 84).

El 30 de noviembre de 1980 la ciudadanía rechazó el proyecto de reforma constitucional propuesto por el régimen dictatorial. El general Gregorio Álvarez llamó a elecciones en 1984. Salió triunfante el Partido Colorado y el 1 de marzo de 1985 asumió el poder un civil: Julio María Sanguinetti.

Con esto podemos cerrar la sucinta información histórica del Uruguay en los días vividos por Juana de Ibarbourou, no sin antes mencionar que este retorno a la democracia significó dejar atrás el pasado, que los partidos mayoritarios hicieron posible al votar por una ley de amnistía, “que extinguió todos los delitos cometidos a

partir del 1 de enero de 1962 en relación con las acciones subversivas" (García Alvarado 9).

3.2. Ubicación de la obra de Ibarbourou en la literatura de su época y una pincelada sobre su estilo

Como ya mencionamos en el apartado anterior, el Uruguay fue una colonia tardía de España; no fue sino en años muy posteriores a la fundación de aquella del Río de la Plata (en sentido estricto, porque las riberas de este río las comparten lo que hoy es Argentina y el Uruguay) cuando, con miras a detener las ambiciones de los portugueses, primero, y luego las de quienes hoy llamaríamos brasileños, la Metrópoli hispana dio la importancia debida a estas tierras.

Esto tuvo una incidencia inmediata en el desarrollo de la vida literaria del Uruguay, pues la primera intención por la cual fue fundado como colonia española era meramente de carácter estratégico militar, mientras que los asuntos culturales, específicamente las letras, no fueron considerados prioritarios. A esto es preciso añadir que, prácticamente, no hubo población aborigen en los antecedentes de esta nación, que la enriqueciera con elementos autóctonos. Zum Felde nos dice que, fuera de la literatura folclórica de la primera centuria del coloniaje, no hubo una literatura de calidad que diera identidad a las letras uruguayas.

Al hablar de esta etapa del folclore literario de los últimos lustros del siglo XVII y los primeros del siglo XVIII, nos referimos a los "cielitos", las "tristes", las "vidalitas" y las milongas. Las composiciones que mencionamos primero, es decir, los "cielitos" eran de carácter popular, cuyas fuentes se encuentran en la copla y el romance español.

les: cuartetos o sextetos de octosílabos, ya monorrimos, ya asonantados. De carácter alegre, los "cielitos" eran cantados, acompañados de guitarra, y casi todos ellos pertenecen a trovadores anónimos, a excepción de lo que se pudo rescatar de Bartolomé Hidalgo, "payador de afición, de origen y educación urbanos" (Zum Felde 120), de quien quedó cuando mucho una media docena de "cielitos". En cambio, las "tristes" y las "vidalitas" eran de ascendencia yaraví (pueblo americano del noroeste del Paraguay), de tono elegíaco y características populares también, al igual que los "cielitos". El tango también fue cultivado en el Uruguay.

Estas producciones folclóricas fueron retomadas por la poesía gauchesca del romanticismo uruguayo, el cual se dio a la par de la Independencia de España de este país y tras vicisitudes con el Brasil y Argentina que incitaron el sentimiento patriótico tan propio de este movimiento literario. Se podría decir que no hubo en el Uruguay producciones neoclásicas; desde las producciones populares mencionadas hasta el Romanticismo, casi contundentemente, no hubo transición.

Vino después la producción más valiosa de las letras uruguayas, a partir de lo que se conoció como la "generación del Novecientos", formada por los poetas románticos y los primeros modernistas. Es aquí donde vemos manifestarse a Juan Zorrilla de San Martín, Delmira Agustini, Eugenia y Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, y la producción temprana de nuestra poeta, Juana de Ibarbourou, entre otros vates. Tampoco se puede olvidar la "generación del Centenario", ya descrita páginas atrás y a la cual también se suma nuestra Juana de América.

Podríamos extendernos en las creaciones vanguardistas que siguieron al modernismo durante el resto de la obra de Ibarbourou, pero, en realidad, nuestra poetisa

nunca siguió estas modas. En su estilo predomina el hábito romántico y el cuidado de su verso y prosa a la manera del modernismo. Así pues, hablaremos del modernismo cultivado por nuestra Juana de América.

Al hablar del modernismo en las letras de la América hispana, tratamos de abarcar, de una brazada, varios movimientos que en Europa eran excluyentes: romanticismo, parnasianismo y simbolismo.

En seguida daremos un breve vistazo al modernismo tal como se dio en nuestras tierras, alguna vez colonizadas por España, y en ésta. Principiemos por sus orígenes, focalizados convencionalmente en el nicaragüense Rubén Darío (desde *Azul* —1888— hasta la muerte del poeta —1916—). Sin embargo, en una investigación previa a ésta, hallamos datos elocuentes sobre este asunto, que remiten los inicios del modernismo a la producción de dos cubanos ejemplares: José Martí y Julián del Casal.

Max Henríquez Ureña, Dulce María Loynaz, Ángel Rama, Salvador Bueno y Raimundo Lazo, entre otros, coinciden en que el embrión del movimiento literario que nos ocupa [el modernismo] estaba en José Martí y en Julián del Casal [...] Todos los críticos e historiadores que se acaban de mencionar están de acuerdo en que el *Ismaelillo*, de Martí es el parteaguas entre la segunda promoción romántica y la primera del modernismo. Fue publicado en 1882 en Nueva York; está constituido por una dedicatoria a su hijo y quince poemas [...] (Domínguez Sánchez 89).

Sus detonadores socioeconómicos se pueden encontrar en el capitalismo incipiente en América Latina, con su consecuente formación de concentraciones urbanas, así como la especialización en la creación cultural de nuestros países, que permitió a los literatos ocuparse en

su obra antes que en la política y la educación de sus naciones de origen. Se trató de crear un arte por el arte mismo, sin injerencias políticas ni morales (*deshumanizado*, tal vez, como lo calificó Ortega y Gasset).

Por otro lado, el modernismo se dio con más libertad en países con minorías indígenas, donde privaba la población de ascendencia europea.

En la península ibérica se estaban dando también cambios importantes: la Metrópoli perdió su última colonia (Cuba), hubo un rezago económico considerable en comparación con el resto de Europa: se convirtió en un país pobre, pero muy rico literariamente hablando (me refiero al Novecentismo y a la "generación del 98"). Los escritores de aquel momento retomaron el modernismo americano (sobre todo mencionaremos como conspicuos seguidores de este movimiento a Juan Ramón Jiménez y a Ramón del Valle Inclán).

El modernismo se hizo de recursos formales en torno a un preciosismo tomado de influencias parnasianas, las cuales conducían nuevamente a una evasión ante asuntos fuera de la literatura misma. De ahí sus exotismos y orientalismos, sus juegos con la métrica, la rima y el ritmo, del mismo modo que la musicalidad de los vocablos (esto último de ascendencia simbolista); estas características, ausentes en la lírica de España, hacen palpable el hecho de que el movimiento literario que nos ocupa no tuviera tantas innovaciones ni tanto atrevimiento como los tuvo en la América Latina.

La filosofía de este lapso era el positivismo; el realismo y naturalismo en la narrativa; el impresionismo en la plástica y la música.

Ahora haremos el intento de dar un trazo muy simple de la personalidad creadora de nuestra poetisa. Su estro propiamente femenino hizo que Ibarbourou no se alistara en el modernismo completamente: hay en ella un estilo,

tanto en sus tópicos como en su elocución formal, pleno de sencillez, naturalidad y vitalidad. Es cierto que en su producción en verso siguió los patrones propios de su momento histórico, el cual, como ya se dijo, coincidió con un modernismo tardío o de segunda generación. Posee rima, métrica, ritmos —aunque no hizo piruetas con ellos—. Sus metáforas, símiles y sintestesis⁵ fueron tomados de la Naturaleza física con sus árboles, flores, frutos, rumores, cantos, lluvias, riachuelos, luz, colorido y aromas mas no de los exotismos modernistas.

3.2.1. Algo sobre su estilo

Juana de Ibarbouro fue una poeta sensual, casi nunca reflexiva o filosófica, apegada a la vida y a lo que Freud llama pulsiones eróticas; la muerte también tiene cabida en sus temáticas, pero se presenta como parte de la vida y siempre como una urgencia del *carpe diem*. En más de una ocasión, la poeta habla de transmigración; de que, cuando muera, alimentará a la tierra y a todo lo que germina en ella y que ha de seguir presente en el mundo, aunque le sea arrebatada la vida.

Su poesía es sensual completamente: hay referencias olfativas, visuales, táctiles, auditivas y de degustación. Es muy raro encontrar un poema donde no se den estas referencias, aunque sea sólo una de ellas. Quizá lo predominante en su obra sea lo visual: siempre hay colorido; no hay creación alguna de ella en la que no aparezca un adjetivo relacionado con el color, ya sea expreso o aludido a través de una metáfora.

⁵ Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. Por ejemplo: "soledad sonora", "verde chillón" (RAE).

El registro de los temas que aborda es muy amplio: erotismo y sensualidad, maternidad, asunto bíblico, amor a la Naturaleza física, y un par de veces, un tinte de preocupación social, entre otros.

Los géneros cultivados por ella fueron varios: verso, prosa poética, teatro y ensayo, así como hizo antologías de literatura con fines didácticos, concretamente para servir de textos a los educandos de lo que en México equivale ahora a la educación secundaria.

Los conocedores de su obra, en general, coinciden en que, en ella, se pueden distinguir influencias de sus lecturas de la mitología grecorromana a la par que de la Biblia, de autores del Siglo de Oro español, Anatole France, Gabriele D'Annunzio, Campoamor, Rosalía de Castro, Espronceda, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado (Feliciano, citada en Rodríguez Padrón n. 74, 69).

Sus obras en verso son: *Las lenguas de diamante* (1919); *Raíz salvaje* (1922); *La rosa de los vientos* (1930);⁶ *Perdida* (1950); *Azor* (1953); *Romances del destino* (1955); *Angor Dei* (1967); *Elegía* (1968).

De su prosa se tiene: *El cántaro fresco* (1920); *Loores de Nuestra Señora* (1934); *Estampas de la Biblia* (1934); *Chico Carlo* (1944, cuentos autobiográficos de su infancia); *Canto Rodado* (1958); *Juan Soldado* (1971).

En cuanto a teatro, Ibarbourou hizo una sola obra: *Los sueños de Natacha* (1945, teatro infantil sobre temas clásicos). También en cuanto a ensayo se sabe que fue publicado únicamente el titulado *Roosevelt, Sarmiento, Martí* (1945).

En lo referente a las antologías sobre literatura para estudiantes de secundaria ya mencionadas, registramos

⁶ Menciono, sucintamente, que este poemario tiene la característica de estar escrito en verso libre y con un vocabulario que hace referencia más a asuntos urbanos que a la Naturaleza física.

los siguientes títulos: *Páginas de literatura contemporánea* (1928); *Ejemplario* (1928).

En cuanto a las publicaciones periódicas en las que aparecen sus primeras creaciones y los pseudónimos usados por la poetisa, citamos textualmente lo siguiente:

Dora I. Russell refiere que el primer soneto publicado por Juana de Ibarbourou es “El Cordero”, aparecido en *El Deber Cívico* de Melo, periódico dirigido entonces por Cándido Monegal. Este mismo poema se reproduciría en la revista *Atlántida*, dirigida en Buenos Aires por Constancio C. Vigil. La poeta cuenta, por entonces, unos trece años. Consta, sin embargo, y lo refiere igualmente D. I. Russell, que hubo poemas anteriores, de escritura muy incipiente, aparecidos en el mismo diario de Melo. Ibarbourou también publicó allí algunas prosas juveniles, con el pseudónimo “Sid”. Otros medios que acogieron su obra primeriza fueron las publicaciones mensuales de Montevideo *El Nacionalista* y *Apolo*” (Rodríguez Padrón n. 10, 20).

[ella presentó sus versos] a Vicente A. Salaverri, redactor literario de *La Razón*, periódico capitalino, quien publicara algunos en las páginas del diario. Utiliza entonces la escritora el pseudónimo de “Jeannette d’Ibar” (Rodríguez Padrón 26).

En forma concreta, dedicaremos un par de líneas a su poesía de asunto bíblico y, en específico, a *Estampas de la Biblia* —no diremos que es religiosa porque en ella no se dirige, a manera de interlocutor, a la divinidad ni habla de ella—. Sus rasgos formales son propios del resto de la producción en prosa de la autora: lírica, sencilla e influida tanto por el romanticismo como por el modernismo, llena de sinestesias, sensualidad y erotismo. Otra

característica de *Estampas* es la incipiente caracterización psicológica de los hombres y mujeres veterotestamentarios que pasan por sus páginas, como resultado del conocimiento de historia sagrada de la poetisa, en forma especial, de Cantar de los cantares.

3.3. Datos biográficos de la poeta

Juana Fernández Morales, quien tomó su nombre artístico del apellido de su esposo, el capitán Lucas Ibarbourou, nació en Melo, capital del Departamento de Cerro Largo, Uruguay, en 1895, y murió en Montevideo, en 1979.

Descendiente de padre gallego y madre andaluza, amantes de la música y de la poesía, desde muy pequeña, Juanita escuchaba y leía en voz alta poemas de Espronceda, Rosalía de Castro, y Núñez de Arce, entre otros. Siendo muy niña empezó a escribir versos. Fue siempre muy aficionada al disfrute del mundo físico que la rodeaba: desde los pequeños insectos y mínimas florecillas, los riachuelos, el perfume de las manzanas y duraznos, hasta fenómenos naturales como la lluvia o las fases de la luna.

La musicalidad de sus versos y el ritmo de su prosa en alguna forma proceden de esa niñez matizada y guiada por su nana:

Feliciana, el aya negra, le habla en portugués entrecerado de español, y así "me donó la creación, la fábula, el canto de cuna y la gracia invalorable del mimo, pan nutriz" (vid. *Chico-Carlo*); las tertulias de la madre, tiempo para la "materia folklórica y medioambiental" (vid. *Autobiografía lírica*); senderos de sombra y sueño, por donde el sobresalto y el cobijo corporal [se dio] (Rodríguez Padrón 19).

A los veinte años Juana Fernández contrajo nupcias con el capitán Lucas Ibarbourou, en Melo, y dos años después nació su único hijo, Julio César Ibarbourou.

Después de una vida errante, dada la carrera militar del esposo, finalmente la familia Ibarbourou Fernández se instaló en Montevideo.

El éxito llegó pronto: publicó su primer poemario, *Las lenguas de diamante*, en 1919, a los 24 años, tras el cual siguieron otras dos compilaciones poemáticas: en 1920, *El cántaro fresco* (en prosa) y, en 1922, *Raíz salvaje* (en verso, al igual que *Las lenguas de diamante*). El rasgo de su amor por la Naturaleza es el dominante en sus primeras colecciones de poemas.

Dicen sus biógrafos que esta raíz salvaje de su personalidad se vio constreñida después de que el matrimonio Ibarbourou Fernández tuvo su único hijo y se instaló en Montevideo, tras la publicación de *Las lenguas de diamante* y la llegada de los honores —entre ellos ser llamada Juana de América—. Ella misma mencionaba en algunos de sus textos que su vida cambió cuando su régimen se volvió ciudadano, no se diga el hecho de su maternidad, el cual le muda la vida a cualquiera que tenga esta experiencia, aun cuando no se sea poeta ni una mujer especial. Sin embargo, tal como lo expresamos ya, mi propuesta es que, ante todos los acontecimientos enumerados, sólo se amplió su registro poético con nuevas temáticas en su obra y actitudes distintas frente a la vida, como por ejemplo la maternidad y la religiosidad, mas no se perdió su espontaneidad, su frescura, su sensualidad ni su erotismo.

Durante su vida y a lo largo de su producción, recibió múltiples honores, algunos de los cuales fueron:

- Publicación en París de *La touffe sauvage*, selección de poesías vertidas al francés por Francis de Miomandre, en 1927.

- Medalla de "Instrucción Pública", de Venezuela, también en 1927.
- Consagrada como Juana de América en fiesta solemne en el Palacio Legislativo de Montevideo, en 1929.
- Medalla de oro de "Francisco Pizarro", del Perú, en 1935.
- "Orden del Cóndor de los Andes", de Bolivia, en 1937.
- "Orden del Sol", del Perú, en 1938.
- "Orden del Crucero del Sur", de Brasil, en 1945.
- "Cruz de Comendador del Gran Premio Humanitario", de Bélgica, en 1946.
- Nombrada académica de la lengua, miembro de número de la Academia de Letras del Uruguay, en 1947.
- Orden "Carlos Manuel de Céspedes", de Cuba, recibida en 1951.
- Designada "Mujer de las Américas de 1953", por la Unión de Mujeres Americanas, de Nueva York, en 1953.
- Diversos poemas de la poetisa han sido traducidos al portugués, al inglés, al alemán, al italiano, al ruso, al yidish y al esperanto.
- La honda raíz popular de sus versos permitió que los musicalizaran grandes autores como: Alfredo Zitarrosa, Vera Sienra, Ethel Afamado, entre otros (Arbeleche 23).

4. “BETHSABEE”: INTRODUCCIÓN A LA SENSUALIDAD Y AL EROTISMO FEMENINOS

4.1. Apoyo teórico previo

“Bethsabée” es la primera prosa poética de la colección de creaciones poemáticas de asunto bíblico recopilada bajo el título de *Estampas de la Biblia*, de Juana de Ibarbourou, que analizaremos con detenimiento.

Aquí nos apoyaremos en el “Marco teórico” en relación con las teorías y términos que tomamos de Freud y Lacan.

Mencionamos en dicho apartado la forma en que el médico vienes estructura la personalidad humana: el *ello*, el *yo* y el *superyó*, así como la dinámica en que éstos operan en lo que él llamó *principio de placer*.

A grandes rasgos referiré algo de lo ya expresado en dicho “Marco teórico”.

El *ello* cumple con el principio primordial o inicial de la vida al descargar “cantidades de excitación (energía o tensión) que se liberan en el organismo mediante estímulos internos o externos” (Hall 25).

El *yo* procesa y media entre el *ello* y el *superyó* y ayuda a que la personalidad total satisfaga sus necesidades, articulándolas en lo que Lacan llama *demandas*, ya elaboradas a través del lenguaje y de una conducta socialmente aceptable.

El *superyó* “es la rama moral o judicial de la personalidad” (Hall 35). Es el código moral de la persona.

Entre cada sistema hay un flujo de energías; cuando éstas son impulsoras, en lenguaje freudiano se trata de una catexia, y cuando son fuerzas controladoras, contracatexias.

La forma de funcionar de la *psique* humana, con su ello, yo y superyó, puede resumirse en la teoría de Freud llamada *principio de placer*, la cual es muy semejante a la que esgrime, después, Lacan, y trataré de explicar en seguida.

Ambos psicoanalistas coinciden en que el aparato psicológico puede recibir una determinada cantidad de excitación, ya externa, ya interna al mismo sujeto y el placer consiste en que no haya un déficit de energía ni una sobreabundancia de ella, además de que la persona busca repetir conductas aprendidas antes y regresar a estadios anteriores. La evolución es una urgencia externa al ser humano; si por éste fuera, no habría cambios en su vida. Esto procede de los estratos animales de los cuales procede el humano, ya que en la Naturaleza física, aun las formas de vida animal más primitivas —los protozoos— tienden a una manifestación anterior, como lo es lo inorgánico: al momento de morir vuelven a ser una pizca de sustancias químicas. Esto es básicamente el *principio de placer* en Freud y Lacan. Para el primero, dicho principio se contrapone con el *principio de realidad*, arguyendo que fuerza al sujeto a tomar vías indirectas para llegar a la satisfacción de las pulsiones. Mientras que, para el segundo, el registro de la realidad se construye “a partir del placer” (citado en Evans 152).

Ahora continuaremos un buen trecho más con Freud.

Todo ser vivo se reproduce. El *hit* de la Naturaleza física somos los seres sexuados, desde los protozoos hasta el varón y la fémina. Es cierto que lo vivo busca el estadio

anterior, el de lo inorgánico, según el principio de placer. Pero hay otras pulsiones además de las que buscan la preservación del yo en su situación previa a su presente —llamadas por Freud pulsiones yoicas—, y con ello nos referimos a las pulsiones sexuales, que también buscan preservar, en este caso la especie, pero hacia adelante. Así vemos una lucha entre ambas fuerzas: las yoicas también llamadas tanáticas o de muerte, y las sexuales o eróticas.

La sexualidad, primordialmente, parte de la anatomía y la biología de la personalidad física, del principio femenino y masculino de los seres sexuados. Partiendo de esto, Freud arma toda una teoría de la sexualidad humana basada en la castración, el complejo de Edipo y la sublimación.

Él dice que tanto los varoncitos como las niñas siguen un proceso sexual muy semejante hasta la pubertad. Pasan por una fase oral, anal y fálica. La oral es parte del placer de alimentarse, la anal es un tanto sádica, pues al niño le causa placer defecar, y con esto, responder un tanto agresivamente a quien cuida de él. En la fase fálica el placer lo produce quien cambia los pañales al bebé y le excita el pene o el clítoris, según sea el caso.

En cuanto al “complejo de castración”, así como el edípico, según Freud, los viven tanto niños como niñas. En el varón, la supuesta castración produce aversión a la madre y menosprecio de la mujer, y lo lleva a asociarse al padre, pese a que rivaliza con él. En la mujer la hace sentirse inferior al varón, aunque el mismo Freud un par de veces, en sus escritos sobre sexualidad femenina, reconoce que exagera en su propuesta sobre la “envidia del pene” en las niñas.

“Karen Horney (1926) opina que hemos sobreestimado en mucho la primaria envidia del pene de la niña [...]” (Freud, “Sobre sexualidad femenina” 244).

“Sin embargo, en muchos analistas ha surgido la tendencia de rebajar el valor de esa primera oleada de envidia del pene dentro de la fase fálica [de la niña]” (Freud, “33.ª conferencia. La feminidad” 116).

En cuanto al “complejo de Edipo” ya sea del varón, ya de la niña, Freud, en “Sobre sexualidad femenina”, plantea que ambos sexos pasan primero por una ligazón a la madre. Que la niña —y esto es muy importante en nuestros estudios de sexualidad femenina—, antes de considerar a su padre objeto de su deseo sexual, tuvo una fuerte relación preedípica con su madre, que en etapas posteriores —primordialmente en la adolescencia— se manifiesta como una hostilidad hacia ésta. Ello lo asocia Freud con la misma rivalidad hacia el sexo opuesto, de las mujeres hacia sus maridos.

Ahora veamos cómo explica Lacan estos tres términos freudianos (la castración, el Edipo y la sublimación).

Para el psicoanalista francés la castración es un proceso simbólico.

Ya en el “Marco teórico” del presente trabajo, mencionamos la tríada lacaniana de lo real, lo simbólico y lo imaginario, que puede resumirse así: lo real existe independientemente del sujeto y es percibido —al igual que a sí mismo se percibe— a través de sus sentidos. Lo simbólico está relacionado con el lenguaje verbal, gestual y corporal que existe ya antes de que el niño nazca, y, aunque, durante algún tiempo es externo a él, se le incorpora pronto y está inmerso en él desde etapas tempranas en su vida. Lo imaginario parte de la imagen narcisista del niño —literalmente se trata de lo reflejado en un espejo y lo que ve en otros niños—, a partir de la cual se forma el yo. Asimismo en lo imaginario cabe el yo enajenado, que es el otro.

Volviendo a la castración, en Lacan, para él es la ausencia de falo. Falo no es lo mismo que pene en este

teórico: el falo es el símbolo de este último más la idea de su ausencia.

En lo referente al Edipo, además de coincidir con Freud en que se da tanto en niños como en niñas, y en sus rasgos esenciales, él añade que es el proceso por el que se introyecta el nombre del Padre —ya a través del padre biológico, ya de la madre o de cualquier educador—, el cual es la normatividad de la sociedad humana que el niño debe acatar.

La sublimación (la cual está relacionada tanto en Freud —con el superyó— como en Lacan con este término del nombre del Padre) ya la vimos de una manera un tanto más extensa que aquí en el “Marco teórico”, y, en su momento rememoraremos algunas de sus características a lo largo del presente capítulo. Ahora regresaremos, nuevamente, a los conceptos de significante y lenguaje, así como el del otro y el Otro tomados del científico francés, ya mencionados también en el “Marco teórico” (pero que considero importante exponer sintéticamente aquí).

El significante y la lengua a la que pertenece, según Lacan, están insertos en el registro de lo simbólico y constituyen el Otro —con mayúscula inicial para distinguirlo del otro: sujeto o ente real con quienes interactuamos todos los demás sujetos—.

Estos términos nos van a ser de gran utilidad en nuestra descripción de la sexualidad femenina, pues el Otro tiene otras dos connotaciones además de la lingüística —por llamarla de algún modo—: el gran Otro, para el niño muy pequeño, lo es la madre o quien le dispensa lo necesario para sobrevivir. Y el Otro también lo es la mujer, el otro sexo, en relación con el varón.

El Otro es también “el Otro sexo” (§ 20, 40). El Otro sexo es siempre la mujer, para sujetos masculinos y

femeninos por igual: "El hombre aquí actúa como el rodeo por el cual la mujer se convierte en este Otro para sí misma cuando es ese Otro para él (Ec. 732)" (Evans 143).

Entremos ahora a los conceptos más ligados a la sensualidad y al erotismo en ambos psicoanalistas: la libido, en Freud, y el goce, en Lacan. En los dos casos las nociones tienen una connotación de orgasmo.

La libido parte de las pulsiones sexuales heredadas de la naturaleza animal del ser humano, por contraposición a las pulsiones yoicas o llamadas también por Freud tanáticas. Los impulsos sexuales llevan al sujeto a la reproducción de la especie, en tanto que los yoicos o tanáticos, a la protección del yo, el cual tiende a volver a experiencias previas y repetir las ante nuevas situaciones. Estas pulsiones yoicas, además, son útiles en el equilibrio de la personalidad porque actúan según el principio de placer, es decir, evitando excesos y carencias de excitación. Así pues, el placer es la cantidad de excitación presente en la vida anímica.

El goce, para Lacan, hasta 1957, designa "sólo la sensación gozosa que acompaña a la satisfacción de una necesidad biológica, como el hambre [...], a partir de 1958 explicita el sentido de 'goce' como 'orgasmo'" (Evans 102-103). También el goce está controlado por el principio de placer en las teorías del psicoanalista francés: le ordena al sujeto "gozar lo menos posible" (Lacan citado en Evans 103). Cuando la excitación rebasa los límites de tolerancia de una persona, el placer se convierte en dolor.

Antes de proseguir, es importante tratar un término más en ambos científicos: el deseo. Para Freud "el deseo es deseo inconsciente y realización del deseo. En otras palabras, la definición freudiana del deseo está en el

sueño: el sueño es la realización de un deseo reprimido, y el fantasma, la realización alucinatoria del deseo en sí” (Roudinesco, y Plon 215).

Lacan introdujo dos términos más: la necesidad y la demanda. La necesidad es de naturaleza biológica, y la segunda es una demanda de amor y, por ende imposible de satisfacer; por otro lado, el deseo es una demanda de placer condicionada, pues se relaciona con determinadas exigencias de la apariencia física del objeto de deseo: desde el color de la piel y de los ojos hasta los zapatos que usa.

Ya en el “Marco teórico” expusimos lo que tanto para Freud como para Lacan, como psicoanalistas, es la sublimación y el erotismo, y partimos de esta visión clínica para luego concluir en las teorías de Baudrillard y Bataille acerca del erotismo, la sensualidad y la seducción, más cercanas a la psicología social y a la antropología que al psicoanálisis.

También en el “Marco teórico” ya está dibujada la ruta que seguiremos en el término sensualidad, que es recurrente en toda la obra de Ibarbourou y no podría ser una excepción en su poema “Bethsabee”.

En este capítulo, ahora pasamos de la presente introducción al análisis de la manera como aparecen la sexualidad, la sensualidad, el erotismo y la seducción femeninos aquí, en el personaje bíblico Bethsabee. Así es como, a partir de lo que en el “Marco teórico” expresamos como libido y goce sublimados y equivalentes a la sensualidad —como satisfacción de pulsiones parciales, nombradas así por el mismo Freud—, al erotismo en Bataille y a la seducción en Baudrillard, intentaremos explicar a Bethsabee, su contexto y cómo están expresadas su personalidad y su circunstancia tomadas del Antiguo Testamento de la Biblia y recreadas por Juana de Ibarbourou en *Estampas de la Biblia*.

Quizá, debamos admitir que en el estudio de este personaje privan más las interpretaciones freudianas y lacanianas que las propias de Bataille y Baudrillard, sin embargo, estas últimas no están ausentes y no dejamos de apoyarnos en ellas.

4. 2. “Bethsabee”

Dado que todos los poemas de *Estampas de la Biblia* están en prosa, iremos examinando “Bethsabee” por ideas completas —a las que llamaremos versículos—, a veces separadas por pausas mayores (punto y seguido y aparte, así como punto y coma y puntos suspensivos), y en otros casos sin el criterio de la puntuación.

Comenzaremos por transcribir el poema.

1 “Como el granado florecido era mi juventud, y yo la amaba. **2** Correrán gamos con sed, los días; han de pasar, lentos camellos, los milenios **3** y jamás podrá borrarse de mi piel fina y unida, cual la que recubre la carne de la poma, tu mirada, ¡oh David! **4** En ella me arrebataste entera y toda ella me cubrió igual que un manto de púrpura extendido sobre el agua perfumada y color de rosa de mi pila de alabastro. **5** ¿Creíste que la luna se bañaba bajo los sicomoros del jardín de Urías, tu soldado? **6** Cuando dejé caer en el pavimento de mármol entre los pavos reales de colas doradas, mi túnica de plata, **7** ¿pensaste, acaso, que un nardo hecho mujer venía a refrescar en el grifo borbotante su blancura que resplandece como una llama? **8** Caía la tardecita ardorosa y en torno mío se arrullaban las tórtolas, y los carnosos jazmines de Sarón elevaban en el aire reseco sus columnas de fragancia.

9 Yo sé que un gran suspiro levantó tu pecho, morada del canto, y que murmuraste casi sin fuerzas una sola

palabra que fue todo: deslumbramiento, rendición, súplica, salmo.

—¡Bethsabee!

10 Creí que una paloma se me posaba sobre el hombro o que alguna de mis doncellas me suspendía del cuello una redomita de unguento oloroso. **11** Alcé los ojos con disimulo y te vi, siervo mío, anhelosamente inclinado en la balaustrada de pórfito que rodea la terraza de tu palacio. **12** Sentí entonces que tu corazón, copa de bronce resonante golpeada por la sangre hirviente, clamaba sin cesar mi nombre. **13** Bendije desde lo más secreto de mi alma al Señor mi Dios, artista perfecto, que me hizo esbelta y pura como un lirio, para que tú, el rey, fueses mi esclavo.

14 Templa tu arpa y canta aquella hora, ¡oh mi dueño!, porque de ella habrían de florecer el amor y la sabiduría, como dos divinas rosas de oro que yo cuidaría expertamente para glorificación eterna de tu nombre".⁷

La autora muestra su conocimiento erudito de las Sagradas Escrituras en *Estampas de la Biblia*. Recrea escenas de las vidas de hombres y mujeres trascendentes en la historia del pueblo de Israel. Escogió escribir en prosa teniendo una gran experiencia para manejar distintos metros, ritmos, consonancias y asonancias, y logró perfilar rasgos ora físicos, ora anímicos de los personajes que eligió retratar. Hacemos hincapié en que no es poesía mística. El asunto es el religioso, mas no la actitud de quien escribe. La poeta seleccionó a dichos personajes

⁷ Los números de los versículos, así como éstos los establecimos, como dijimos antes, cuidando criterios semánticos. Todas las citas subsecuentes de este poema fueron tomadas de Juana de Ibarbourou, *Estampas de la Biblia*, en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960, pp. 543-545.

por sus características eminentemente humanas con que enfrentaron sus destinos.

Como ya dijimos, seleccionamos tres personajes femeninos de este poemario. Empezaremos ahora con el poema que nos ocupa: "Bethsabee".

Primero haré una semblanza de este personaje dentro de la historia del pueblo de Israel:

Hija de Eliam, esposa del hitita Urías, durante cuya ausencia (sitio de Rabbá por los israelitas), David la vio de lejos [mientras ella se bañaba] y logró seducirla. Tras intentar en vano atribuir a Urías la paternidad del hijo por él engendrado, David hizo que Urías pereciera en Rabbá y tomó a Bethsabee por esposa. El primer hijo murió, y el segundo fue luego el rey Salomón (Haag *et al.* 209-210).

En la Biblia este suceso aparece en el Libro segundo de Samuel y ocupa todo el capítulo 11, mas la escena del baño de Bethsabeé se narra del versículo 2 al 4:

Un atardecer se levantó David de su lecho y se paseaba por el terrado de la casa del rey cuando vio desde lo alto del terrado a una mujer que se estaba bañando. Era una mujer muy hermosa. Mandó David para informarse sobre la mujer y le dijeron: "Es Betsabé, hija de Elián, mujer de Urías el hitita". David envió gente que la trajese; llegó donde David y él se acostó con ella, cuando acababa de purificarse de sus reglas.

La ambientación ("un atardecer") es, fuera de la anécdota, el único rasgo en común entre el poema y el texto bíblico. Todo el derroche de sensualidad y erotismo, así como el juego de seducción a través de la mirada, son creación de la poeta.

El poema empieza con una exaltación de la belleza de su cuerpo por parte de Bethsabée, y un símil de aquél con un granado florido, árbol que da flores y frutos rojos. El color rojo es universalmente asociado a la sangre y a la atracción sexual. Bethsabée amaba ese cuerpo joven y “rojo”, “florecido” y llamativo; atractivo. Esto es lo tratado en el versículo 1, que transcribimos un poco antes (“Como el granado florecido era mi juventud, y yo la amaba”).

La mirada del rey David dejó con deseo a la esposa de Urías. Un deseo que urge ser saciado pronto, pues los días se van como “gamos con sed” que corren y a los cuales la sed hace que sean veloces. Más aún: a través de una antítesis,⁸ el poema dice que pasa el tiempo como si fueran “milenios”; “lentos camellos”: es parte de ese apremio que la libido de Bethsabée expresa desde su condición de mujer atípica; y digo atípica, porque en su contexto social adverso asumió su deseo. (Versículo 2: “Correrán gamos con sed, los días; han de pasar, lentos camellos, los milenios”).

Bethsabée es quien seduce a David, quien goza de su sensualidad antes del goce del personaje masculino.

Hay entre las líneas del versículo 3 una descripción de su propia piel, también en el talante del cuerpo “rojo” y bello: “[tu mirada] jamás podrá borrarse de mi piel fina y unida, cual la que cubre la carne de la poma”. Aquí hay un toque de lo sensual, relacionado con la superficie toda de la piel, zona erógena por antonomasia de toda mujer. La carne de la manzana nos remite al paladar, a la apariencia tersa y lisa y el color del cuerpo bien amado por el personaje mismo.

⁸ Antítesis: contraposición de dos ideas, dos frases, dos situaciones (“Se apagaron los faroles y se encendieron los grillos”. García Lorca). Tomado de Mónica de Neymet, “Poesía”, p. 3. [Inédito.]

En esta secuencia aparece la mirada de David, el poder de seducción que ella implica. Lacan da una gran importancia a la mirada: en este caso el sujeto de la mirada es David, y el objeto, Bethsabee; pero en la teoría lacaniana la mirada está del lado del objeto, no del sujeto, aquél siempre está devolviéndole la mirada a éste desde un punto en el cual el sujeto no puede verlo, porque "ustedes nunca me miran desde el lugar en el que yo los veo" (Lacan, S11, 103). Más adelante, en una primera parte del versículo 4, Bethsabee dice: "En ella me arrebataste entera y toda ella me cubrió". La mirada de David la desnudó antes de que ella se quitara el manto; y la "arrebato" con la violencia que este verbo sugiere, así como "la cubrió" con la ternura envolvente del cuerpo del uno sobre el de la otra.

La poeta pone un símil al referirse a ese acto amoroso de cubrir David a Bethsabee: "igual que un manto púrpura extendido sobre el agua perfumada y color de rosa de mi pila de alabastro" (segunda parte del versículo 4).

Todos los elementos que componen este símil estimulan los sentidos: el color del manto, el agua perfumada y el efecto visual del alabastro color de rosa; además de la sensación de la amada de sumergirse en el agua y dejar que el líquido acaricie su cuerpo pensando en que se trata del amado. Más allá del agua.

Por otro lado, en el baño están ambos: ella siendo observada, y él, presente con su mirada. Y aun en estas circunstancias, según Lacan, el objeto (ella) le devuelve la mirada al sujeto de la misma (él). "El ojo que mira es el del sujeto, mientras que la mirada está del lado del objeto" (citado en Evans 130). Así pues, la mirada que nos guía en lo que ocurre en el poema es la de Bethsabee-objeto. La mirada de Bethsabee es la del lector, aunque, dentro de la narración del suceso, los ojos del personaje son los de David-sujeto, y, aparentemente, todo gira en torno

a esa percepción visual del rey que enciende su deseo; mas tanto el objeto de la mirada como el objeto del deseo aparecen en esta creación poética del lado de Bethsabée.

Los lectores percibimos visualmente y experimentamos el erotismo a través de lo que nos refleja Bethsabée-objeto.

Además del agua, la luna funge como elemento simbólico-erótico en este poema: "¿Creíste que la luna se bañaba bajo los sicomoros del jardín de Urías, tu soldado?" (versículo 5).

La luna siempre ha tenido, para las culturas agrícolas sedentarias, un significado especial, relacionado con la fertilidad. Y, además del ciclo menstrual de la mujer y lo biológico que esto implica, el satélite tiene un atributo de lubricidad.

Chevalier va más allá: asocia la luna con la divinidad de la mujer.

Fuente de innumerables mitos, leyendas [...], la luna es símbolo que se ha extendido a todas las épocas, desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días, de uno a otro horizonte. A través de la mitología, el folclore, los cuentos populares y la poesía, este símbolo concierne a la divinidad de la mujer y a la potencia fecundante de la vida, encarnada en las divinidades de la fecundidad vegetal y animal [...] (Chevalier, y Gheerbrant 661).

No es casual que la luna se bañe en el jardín del soldado al servicio de David. Un subalterno del rey gozaba de esa luna cada noche, y Bethsabée le dirige estas palabras al rey para incitarlo, para hacerle ver lo que ella vale. Nuevamente desde su perspectiva de mujer no común.

“Cuando dejé caer en el pavimento de mármol entre los pavos reales de colas doradas, mi túnica de plata” (versículo 6); es decir, éste es el momento cuando dejó ver su desnudez en medio de una sofisticación y elegancia que podrían ser perversión para Freud y Lacan, y sublimación de la sensualidad y el erotismo según dedujimos de los escritos de Bataille y Baudrillard.

Primero, “dejé caer”: nadie le arrebató físicamente la túnica; ella se dejó amar; ella sedujo y se dejó seducir. Ella se quitó sus defensas y lo único que resguardaba su cuerpo desnudo. Dejó caer sus reticencias.

El baño de Bethsabée pareciera que es todo un ritual: los pavos reales que hacen alusión a la riqueza tal vez no económica, pero sí relacionada con el valor de la belleza del cuerpo de esta mujer, digna de esas aves, de la plata de su manto —que, por otro lado también alude a la luna— y del mármol de su pileta. Y digo un ritual, porque es un preámbulo sofisticado para acercar los cuerpos de los amantes, ambos llenos de riquezas y de realeza física. No podrían amarse, si no hubiese esas prácticas previas.

“¿Pensaste, acaso, que un nardo hecho mujer venía a refrescar en el grifo borbotante su blancura que resplandece como una llama?” (versículo 7).

Tras dejar caer su manto, tras deshacerse de sus defensas, Bethsabée nuevamente se hace valer ante los ojos de David: ella es “un nardo hecho mujer”; un nardo, porque, pese al deseo que ha despertado ya en ella el rey David, su entrega está condicionada por pertenecer a otro hombre, y eso la hace una mujer prohibida y alba, aunque no sea virgen.

Metáfora sinestésica: “Blancura que resplandece como una llama”.⁹

⁹ Metáfora sinestésica: es aquella que se origina por la transposición de una sensación propia de un sentido a otro sentido diferente

Esto es refrescar en el grifo borbotante su blancura que arde, quema y, además, resplandece como una llama.

Una blancura de esta naturaleza es un elemento erótico, cuya sublimación es insoportable: la albura ha de transformarse en ardor, y por ello ha de refrescarse.

La virtud —libido y goce sublimados—, por ser tan radical, también quema, al igual que el exceso de excitación —regulado por el principio de placer— se vuelve una causa de dolor.

La blancura es, además de un estado anímico sublimado de la libido que se transforma en pureza, un símbolo de esta última, y la llama de fuego, de la misma manera, apunta a una pulsión erótica y al símbolo de la pasión del deseo sexual.

El nardo es asimismo un símbolo de la pureza, y es sensual por su aroma también, recurrente en la literatura bíblica:

“—Mientras el rey descansa en su diván
mi nardo exhala su fragancia” (Cant 1, 12).

“Tus brotes, paraísos de granados,
llenos de frutos exquisitos:
nardo y azafrán” (Cant 4, 13-14).

El grifo que borbotlea cumple una función de completar la descripción del baño de la hermosa mujer: el que el agua borbotlee, masajea el cuerpo y da placer a toda su piel.

Durante siglos el baño de aseo ha sido objeto, en la tradición ascética de la antigüedad y la edad media, de un grandísimo recelo. Simbolizaba el apego exce-

(Neymet 4). En este caso la blancura es captada por la vista y la llama por el tacto, pues quema.

sivo a los cuidados del cuerpo y en consecuencia la sensualidad (Chevalier, y Gheerbrant 174).

En seguida la poeta ambienta la escena con lo que está ocurriendo alrededor de los amantes.

El escenario sigue siendo el adecuado: "Caía la tardecita ardorosa y en torno mío se arrullaban las tórtolas, y los carnosos jazmines de Sarón elevaban en el aire reseco sus columnas de fragancia" (versículo 8).

"Caía la tardecita ardorosa", la hora precisa del romance y el sexo: las tórtolas parecen que estuvieran arrullando y en realidad llaman a sus parejas; el aroma de los carnosos jazmines invade el reseco ambiente del desierto de Jerusalén. Usa el diminutivo de "tarde" para volverla más íntima.

"La tierra se cubre de flores
llega la estación de las canciones,
ya se oye el arrullo de la tórtola
por toda nuestra tierra" (Cant 2, 12).

Los jazmines no sólo huelen y son carnosos; también son blancos. Y con esto el ambiente todo, y no únicamente Bethsabee, está impregnado de contradicción: de una albura que pesa.

"Yo sé que un gran suspiro levantó tu pecho, morada del canto, y que murmuraste casi sin fuerzas una sola palabra que fue todo: deslumbramiento, rendición, súplica, salmo.

—¡Bethsabee!" (versículo 9).

El solo hecho de nombrar algo es hacerlo presente; darle importancia.

El pecho de David, “morada del canto”, suspiró y murmuró el nombre de la amada. En el juego del cortejo, en este caso iniciado por David, el nombre de la amada es “todo: deslumbramiento, rendición, súplica, salmo”.

David arde en deseo por esta mujer. Ella tiene ahora la ventaja de ser deseada y controlar la entrega amorosa, porque lo “tiene deslumbrado, rendido, suplicante”.

El nombre de Bethsabee, pronunciado “casi sin fuerzas” por David, llegó hasta ella como si una paloma se hubiera posado sobre su hombro o “alguna de [sus] doncellas me [suspendiera] del cuello una redomita de unguento oloroso” (versículo 10).

El aliento de su nombre pronunciado por el amado, la paloma y el unguento, todo junto es el orgasmo de David: la palabra pronunciada “casi sin fuerzas”, la paloma como miembro viril y el unguento- semen.

[La paloma] era un símbolo del “Eros sublimado”. Ella simboliza, como los animales alados, la sublimación de los instintos [...] En Grecia era el pájaro sagrado de Afrodita [la diosa del amor erótico]; era el regalo de los amantes (Chevalier, y Gheerbrant 796-797).

Lo único que hay por agregar es la alusión a la cualidad de poeta del rey David: “tu pecho, morada del canto”. Poeta y salmista de dios y poeta para la mujer.

“Alcé los ojos” (parte del versículo 11). Por momentos pareciera que toda la relación entre ambos es con la mirada —trascendente en Lacan, para quien la “escisión entre el ojo y la mirada no es otra cosa que la división subjetiva en sí (citado en Evans 130)—. Nuevamente David está “anhelosamente inclinado” hacia ella desde la azotea de su palacio, y cuando ella lo vio, a su vez, lo llama “siervo mío”, porque en verdad él es su cautivo y

está completamente perdido en deseo por ella (continuación del versículo 11).

En el siguiente versículo (el 12) habla también de lo que significa el nombre de la amada —en esta situación en que David toma la iniciativa—: “Sentí entonces que tu corazón, copa de bronce resonante golpeada por la sangre hirviente, clamaba sin cesar mi nombre”.

Pero esta vez la palabra amada como parte del acto sexual es más obvia: el corazón del uno y de la otra (especialmente de ella, por referirse a una concavidad como lo es la “copa”) golpeados por la sangre hirviente y al ritmo de las sístoles y diástoles avanzan al orgasmo con cada vez mayor brevedad. Como si ella tuviera el corazón entre las piernas.

Hay un símbolo en la palabra “corazón”, a la cual culturalmente se le atribuye el amor. Y también hay una metáfora sinestésica en la que el corazón es una copa en el banquete del amor, y apela a dos de los sentidos: al gusto, que bebe de ese cáliz y cuyo contenido —la sangre— es algo hirviente, y al oído, porque el corazón-copa está hecho de bronce resonante que clama el nombre de la amada.¹⁰

El poema es también una plegaria de agradecimiento retórica; la llamamos “retórica”, porque es un recurso para ambientar la creación poemática erótica y sensual en su contexto bíblico: “Bendije desde lo más secreto de mi alma al Señor mi Dios, artista perfecto, que me hizo esbelta y pura como un lirio, para que tú, el rey, fueses mi esclavo” (versículo 13).

¹⁰ Metáfora sinestésica: es aquella que se origina por la transposición de una sensación propia de un sentido a otro diferente (Neymet 4). En este caso la copa alude al sentido del gusto, y las sístoles y diástoles del corazón, al oído.

Bethsabee se siente segura de sus armas femeninas y de su belleza; segura de que ella lo domina y de que él, siendo el rey, fuera su esclavo (aunque más adelante, según veremos, ella se dirige a él como “¡oh mi dueño!”).

Aquí hay un goce en el propio cuerpo, que sirve de deleite al amado. Primero goza de sí misma, para luego ser gozada por su hombre, para convertirse en el Otro sexo, en relación con el varón, según Lacan.

Aparece también una paradoja¹¹ entre el rey y el esclavo.

Luego, tras las relaciones sexuales, Bethsabee quiere más: amor. La voz que al oído la excitó, la quiere sublimada, la quiere hecha canto: “Templa tu arpa y canta aquella hora, ¡oh mi dueño!, porque de ella habrían de florecer el amor y la sabiduría, como dos divinas rosas de oro que yo cuidaría expertamente para glorificación eterna de tu nombre” (versículo 14).

“Canta aquella hora” tan llena de placer, porque “de ella habrían de florecer el amor y la sabiduría”. Es claro: las pulsiones de vida del ello son la fuente de todo lo sublimado —en este caso, el amor y la sabiduría—, lo cual es tan valioso como tener una vida sexual placentera en lo personal.

El amor y la sabiduría son, para la poetisa, “como dos divinas rosas de oro”. El adjetivo “divinas” le da un valor retórico a aquellas virtudes, pues fungen como vía de acceso a lo sensual y al erotismo y en medio del amor y la sabiduría.

¹¹ Paradoja es una antítesis en la que están unidas dos ideas aparentemente irreconciliables. Ejemplo: “que muero porque no muero”. Santa Teresa (Neymet, 3).

Y la hembra que ha salido a relucir a lo largo de este poema muestra su faceta de esposa que cuida de los bienes y el buen nombre del consorte.

A manera de conclusión, pretendo decir que la sensualidad y el erotismo en este poema de Juana de Ibarbourou muestran una faceta propia de sus creaciones tempranas (escribió *Estampas de la Biblia* a los 39 años de edad, mientras que su primer poemario, *Lenguas de diamante*, fue publicado cuando ella gozaba de 24 años). Sólo que en este caso el tema es religioso y ella estaba en su madurez como mujer y como escritora.

Estos rasgos (el erotismo y lo sensual como propio de lo percibido por los cinco sentidos) los describí sucintamente en términos de Freud y Lacan, y apliqué sus teorías al demenzar el poema "Bethsabée". En el análisis del poema que nos ocupa, en particular, surgió el asunto de la "mirada", que en Lacan es tan importante, y procuré hacer la reflexión más cercana —aunque breve— a lo propuesto por el psicoanalista francés.

Mi conclusión final es que esa sensualidad y ese erotismo se dan veladamente; que la poeta se vale de símbolos, tropos y figuras de pensamiento y de dicción para suavizar el fluir de su libido; pero sobre todo la poetisa se vale de plegarias o frases en que recurre a dios o le da gracias, para hacer pasar por religioso un asunto que es el goce (Lacan) o la libido (Freud), sin comprometer el estatus ganado con todas sus creaciones anteriores y sin perder su fuerza.

Ya mencioné algunos símbolos que aparecen en "Bethsabée", como son la paloma, el agua, los ungüentos, la luna, que funcionan como significantes eróticos.

En cuanto a lo retórico en sí, la poeta usa paradojas, oxímoros, antítesis y sinestesias; además de que se vale de una prosa magra, sin adornos innecesarios, para narrar

los episodios en que aparecen sus personajes y para dar cierta caracterización a éstos.

En "Bethsabee", la mujer lleva la voz cantante, ella es la ama; y David, el siervo. El cautivado y el que padece (de "pasión") es el rey, y Bethsabee es el Otro: el objeto del deseo de David, lo cual es lo que él intuye que ella desea. Y, por otra parte, esta mujer goza de ser deseada.

5. “JUDITH”: EL PODER DE LA SEDUCCIÓN COMO UN ARMA PRIORITARIAMENTE FEMENINA

5.1. Apoyo teórico previo

En este capítulo analizaremos el poema “Judith”, que retrata a una mujer fuerte del Antiguo Testamento bíblico y el acto de violencia ejercido por ella con un arma netamente femenina: la seducción.

El hilo narrativo del poema da por entendido que Judith de Betulia, en trances de guerra, salva a su pueblo de una inminente invasión asiria, al decapitar, mediante una estratagema bien planeada, al caudillo del ejército enemigo, Holofernes.

Veremos primero la legitimidad de su acto apoyándonos en *El grito de Antígona*, de Judith Butler. Al hablar de legitimidad, trataremos de determinar qué ley ampara la conducta del personaje Judith de Betulia, en contraposición con la Antígona de Butler en su acto de transgresión, que acompaña al desafío que la protagonista de la tragedia griega asume hacia un edicto promulgado por quien representa la autoridad del Estado.

De acuerdo con Butler, en su obra en cuestión, hay dos tipos de ley: una escrita y codificada, y una no escrita, simbólica e inconsciente.

Para hablar de una norma simbólica e inconsciente, Butler se apoya en Lacan. Butler, en consonancia con Freud y Lacan, da por hecho que la ley es producto de un

control ejercido sobre lo que para ambos, clínicamente, son los instintos domeñados mediante la sublimación y el principio de placer; el superyó (de acuerdo con Freud) o a partir del nombre del Padre (Lacan). Lleguemos a un acuerdo sobre esto: toda comunidad humana necesita un orden en el ejercicio de su sexualidad —esto último relacionado con el origen del parentesco—, así como en los rituales para nacer y para enterrar a los muertos, al igual que para hacer la guerra o practicar cualquier tipo de violencia.

Esta ley, que Butler llama simbólica e inconsciente y una de cuyas características es no estar escrita, para Montejano y para Gutiérrez Sáenz (citados en el “Marco teórico” de esta tesis) equivale a la ley *natural*, que todas las personas humanas llevan inscritas en su conciencia, más allá de su cultura y la época en que hayan existido.

La ley generada así es simbólica, porque está en la raíz del lenguaje, donde comienza lo que es el Otro, según Lacan, al cual el ser humano desde su infancia tiene que asimilarse e identificar como tal. Es inconsciente o, más claramente, preconsciente, porque sus inicios parten del ello con su regulación hecha a través del principio de placer y de la sublimación, ya enunciados antes y perfilados en capítulos anteriores.

Butler analiza la Antígona de Lacan, relaciona lo ético con las leyes no escritas y hace una reflexión en torno a la orientación hacia el bien de lo más profundo de un ser humano, como lo es el deseo:

Lacan redefine la problemática de Antígona como una dificultad interna del “deseo de hacer el bien”, el deseo de vivir en conformidad con una norma ética. Algo surge invariablemente en la misma trayectoria del deseo, que aparece como enigmático o misterioso

desde el punto de vista consciente que está orientado hacia la búsqueda del bien (Butler 69).

Esto tiene que ver con la inclinación a hacer el bien propia de la naturaleza misma del deseo; es decir, el fundamento de la ética está en lo más íntimo del ser humano.

Butler, apoyándose en Hegel, ubica la transición de la ley simbólica e inconsciente a la ley escrita en la transición del matriarcado al patriarcado, en las culturas en que se dio este trance. También, en concordancia con Hegel, sitúa lo simbólico en lo femenino y la ley escrita en lo masculino —el Estado—.

En tanto que Antígona tiene que hablar desde la perspectiva del Estado y lo masculino, Judith —el personaje de este poema de Ibarbourou— logra su proeza con armas netamente femeninas.

Judith, mujer judía habitante de Betulia —la población que atacaron primero los asirios—, tramó una manera de deshacerse del enemigo y puso manos a la obra.

La ley escrita por antonomasia del pueblo judío —el Decálogo— prohibía el asesinato, pero no en casos de guerra; el código por seguir en estas situaciones era cumplir la ley de dios y defenderse del enemigo. Sin embargo, en ese momento, la superioridad numérica de éste era abrumadora, y había que ajustarse a un pacto y a una rendición.

En el Antiguo Testamento bíblico, el pueblo judío, además del Decálogo, tenía leyes civiles y las que regían lo externo del culto, contenidas también en el Deuteronomio, quinto libro del Pentateuco, al igual que los diez mandamientos.

En el Decálogo, dios rige en asuntos espirituales y no bélicos, de manera que los criterios por seguir partían del sentido común y de las leyes que el Estado victorioso impusiera al avasallado.

En el libro veterotestamentario de Judith, se refleja una sociedad en que había leyes de guerra y de Estado, y había leyes éticas y espirituales. Al igual que en la tragedia *Antígona* de Sófocles que Judith Butler comenta.

Antígona estaba en los límites entre lo ético y la autoridad estatal, en donde lo ético son las leyes divinas y la autoridad estatal está representada por Creonte.

Estas leyes escritas, generalmente promulgadas por el Estado, son llamadas por Montejano y por Gutiérrez Sáenz *positivas*, por ser dictadas por una autoridad, y *civiles*, porque, casi siempre surgen en el marco de la *civitas*, de la cosa pública (*res-publica*).

Judith de Betulia estaba en la disyuntiva entre seguir las leyes de guerra y arriesgarse a ser mancillada si sus estrategias no le salieran bien, es decir, la alternativa de seguir los códigos de honorabilidad como mujer de su tiempo y de su pueblo.

El concepto de guerra nos remite al de Estado. De hecho, la guerra es “algo que debe subsistir para que los Estados autoritarios se mantengan” (Hegel, citado en Butler 18).

Es el caso del Estado asirio en el momento histórico que le tocó vivir a Judith: la guerra le permitía no sólo subsistir, sino ser poderoso.

Con esa fuerza, el Estado asirio demandaba de sus propios ciudadanos y de los pueblos conquistados una obediencia civil a las leyes, a los dirigentes y a las instituciones —dentro de ellas a su religión y a sus dioses— de la sociedad asiria.

Así pues, Judith ¿debía ver cómo su pueblo se sometía al Estado asirio o intentar llevar a cabo su plan, que tal vez no la llevaría a la muerte como a Antígona, pero sí a una deshonra sexual?

El plan de Judith, a los ojos de los varones de su tiempo, les pareció transgresor por venir de una mujer; si no

hubieran estado en una situación límite por la falta de agua —recordemos que los asirios se habían apoderado de los manantiales y cualquiera otra fuente de agua—, los ancianos del pueblo no la hubieran apoyado.

La ley del comportamiento femenino es lo transgredido, y las armas así como la seducción de la valerosa mujer son también netamente femeninas.

Judith no rompió ni las leyes espirituales ni las civiles; como ya dijimos, transgredió las costumbres —las cuales son un tipo de ley no escrita y apoyada en el uso— propias de su sexo. Las transgredió para poder obedecer las leyes del Estado en situación de guerra; con un matiz más: Judith, para ser congruente con su fe, hace todo esto como instrumento de la voluntad divina.

De esa manera, la opción entre ver a su pueblo sufrir y arriesgarse ella misma a ser asesinada y deshonrada la hace prepararse para "su batalla" a la manera femenina, a través de la estrategia y la seducción.

5.2. Obligación moral, libertad humana y su relación con la transgresión de Judith de Betulia

Como ya dijimos, por un lado, Judith de Betulia no desobedeció leyes ni divinas ni civiles, sino las que regían la conducta de las mujeres de su tiempo y de su cultura. Por otro lado, Antígona no se sometió al poder de un tirano, cuya ley violaba las leyes naturales, inmutables por proceder de la esencia del ser humano y ser, por tanto, universales y de mayor jerarquía que la que procedía de un desacuerdo entre el tirano y sus parientes.

En la ciencia Ética, como una disciplina filosófica, se habla de obligación moral como producto primordialmente del raciocinio. Yo creo que la ciencia Ética ha

de subordinarse a una antropología y psicología filosóficas, porque, genéricamente hablando, hombres y mujeres seguimos procesos psicológicos diferentes en nuestra toma de decisiones. Además de que pertenecemos a culturas diferentes, aunque étnicamente formemos parte de un mismo pueblo dentro de un mismo marco histórico.

Sin embargo, muchas mujeres han tenido que escindirse y conservar su visión holística e intuitiva, mientras compiten con una sociedad humana virilizada, y así vemos que Judith logró una hazaña propia de un varón con armas femeninas y que Antígona tuvo que defender su postura frente a la ley de Creonte, la cual implicaba enterrar a su hermano, no sólo por ser su hermano, sino por ser una persona humana, merecedora de dignidad, mediante un discurso y una actitud desafiantes, propios más del hombre que de la mujer.

¿Será que la mujer, aunque comparte las mismas obligaciones morales y —en teoría— goce de la misma libertad que el varón, tiene esa intuición que simplemente la hace diferente del hombre?

¿Será ese primado en el ámbito de lo simbólico más que en el racional lo que la hace moverse como pez en el agua, en donde —más allá de los iluminados— la mayoría del género masculino no puede tener acceso?

¿Cuál es la legitimidad del acto de Judith y el de Antígona que las conduce a defender, incluso con la propia vida, valores primigenios, proteicos, que están en los orígenes de la sociedad humana y son su razón de ser?

Aquí es donde se cimbran las teorías y tienen que dar paso a las evidencias.

La libertad nos la ganamos las mujeres a costa de un precio que muchas congéneres no quieren pagar, y somos plena y absolutamente libres en la medida en que deseamos serlo. Aun cuando es un hecho que estamos

en desventaja, más que de frente a los varones, ante las mismas mujeres que optan por no optar, es decir, no ser libres al tomar decisiones y contribuyen —no a una desigualdad, porque ambos géneros somos distintos— a lo que podría ser un sometimiento.

En cuanto a la desigualdad, especificamos aquí que ése es el primer paso para empezar a entendernos y ser co-valorados tanto varones como mujeres.

Así pues, proponemos, sobre todo en el caso de Judith, comenzar por aceptar que la legitimidad de su acción —no enunciada ni en la Biblia ni en el poema de Ibarbourou— parte de su ser de mujer, más allá de ser miembro de su pueblo, amenazado por un acto bélico en su contra, es decir, por las armas que usa para llevar a cabo su proeza.

Ella es congruente consigo misma en su calidad de hija del pueblo judío y, sobre todo, con su ser de mujer.

Y eso es lo que precisamente mencionamos en el “Marco teórico” como rasgo definitorio de la esencia del valor moral: la congruencia de la conducta con nuestra naturaleza humana, con lo que cada cual somos en la raíz de nuestro ser.

5.3. El erotismo y una de sus variantes: la seducción

Si algo es de destacar en las características que el hagiógrafo atribuye a Judith es su castidad. La poetisa uruguaya también usa una vez este atributo para su creación.

Jean Baudrillard también habla de la seducción a través de la máscara de la “gracia ingenua de la joven” de Kierkegaard (citado en Baudrillard 85). Rasgo de personalidad que no va de acuerdo con la imagen que quiere

dar la seductora, sin embargo, no deja de ser un arma de las apariencias, y la seducción es fundamentalmente “el encanto y la trampa de las apariencias” (55).

En otro momento Baudrillard dice: “el pudor y el rechazo pueden jugar el mismo papel. Todo es ornamento en este sentido, es decir talento de apariencias” (84).

La Judith de *Estampas de la Biblia* y la del acicalamiento y las estrategias femeninas de la Biblia lleva consigo un disfraz: desde el maquillaje y los perfumes hasta su conducta de fingir interés sexual en Holofernes —la cual, como veremos más adelante, se vuelve en su contra, porque ella se deja atrapar por afectos y un deseo contradictorio—.

Vayamos ahora a explayarnos en las apariencias y demás características de la seducción.

De entrada, ubicaremos teóricamente nuestro tema de estudio —en este caso la seducción— en el psicoanálisis de Freud y Lacan.

Partiremos de la siguiente aseveración de Baudrillard: “La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio —nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual” (9). Con esto nos referimos a la tríada freudiana que constituye el aparato psicológico y que trabaja con energías y pulsiones: el *ello*, el *yo* y el *superyó*. La seducción no es del orden de la energía ni producto de la forma en que, según Freud, está constituido el aparato psicológico, aunque, como dice Baudrillard, “el ello habla” (56), lo cual significa que estas pulsiones de la *psique* son el fundamento biológico y psicológico de la seducción.

Dentro de la ciencia del psicoanálisis, en Freud, en un primer momento, hasta 1897 —después cambió sus premisas—, la seducción era un abuso sexual ya vivido, ya presenciado en la infancia, y causa de patologías, como la neurosis obsesiva y la histeria, del mismo modo que era

una explicación de la represión, según el médico vienes.¹² En Lacan, por el contrario, es una impostura, que cae dentro de lo simbólico y del signo, lo que hace de la seducción algo más cercano a lo que, según Baudrillard, es: “artificio” y “ritual”.

Después de 1897, Freud se refería a dicho abuso sexual en niños, pero el científico añadía “antes de la experiencia de placer” (Laplanche, y Pontalis “Seducción”). Cuando él comprobó que muchos de los supuestos abusos que narraban sus pacientes eran imaginarios —hechos que llevaron a Freud a cambiar su teoría de la seducción—, los atribuyó a reconstrucciones fantasmáticas.

Freud diferencia la neurosis obsesiva de la histeria por el hecho de que la primera se halla determinada por experiencias sexuales precoces vividas activamente con placer; sin embargo, a veces, detrás de tales experiencias, hay escenas de seducción pasiva como las que se encuentran en la histeria (Laplanche, y Pontalis, “Seducción”).

Así pues, para Freud, hay una seducción activa y una pasiva, si son vividas por el niño según el principio del placer del ello o si son originadas por la fantasía. Digo “principio de placer del ello” para hacer la distinción que hace Baudrillard de las energías psicológicas y la artificialidad de la seducción, que no encaja ni en el ello, ni en el yo, ni en el superyó, a pesar de que, como dijimos unas líneas atrás, el ello es el fundamento biológico y psicológico de la seducción.

¹² “En la historia del psicoanálisis, la cuestión del abandono por Sigmund Freud, en 1897, de su teoría de la seducción no cesó de ser objeto de conflictos interpretativos” (Roudinesco, y Plon, “Teoría de la seducción” 979).

“[La seducción] acecha incluso al inconsciente y al deseo, haciendo de éstos un espejo del inconsciente y del deseo. Pues éste no arrastra más que pulsión y goce, pero el hechizo empieza más allá —consiste en dejarse atrapar por su propio deseo—” (Baudrillard 69).

En lo que respecta a esta noción —el deseo—, usaremos la definición de Elizabeth Roudinesco y Michel Plon:

Término empleado en filosofía, psicoanálisis y psicología para designar a la vez la tendencia, el anhelo, la necesidad, la avidez, el apetito: es decir, toda forma de movimiento en dirección a un objeto cuya atracción espiritual o sexual es experimentada por el alma y el cuerpo (Roudinesco, y Plon 214).

Para Freud, el deseo no es una necesidad biológica, está ligado a recuerdos, es inconsciente y siempre está ligado a la sexualidad. Para Lacan, como ya lo dijimos en el capítulo del poema “Bethsabée”, el deseo es el falo imaginario (no anatómico) que la madre desea; y que hace que el bebé varón tema perderlo (castración) y la bebé desee tener.

El “dejarse atrapar por su propio deseo”, esa autoseducción es el comienzo de las estrategias para atrapar al otro, las cuales implican todo un proceso de ritualidad —contra toda economía del deseo—, en la que puede haber acto carnal o no, pero siempre un pacto, de naturaleza dual.

Lo que Baudrillard hace ver como la faceta de engaño y “la trampa de las apariencias” de la seducción es en realidad lo contrario de lo que ocurre en “la realidad” actualmente y en sentido “globalizado”: “Hoy no hay nada menos seguro que el sexo, tras la liberación de su discurso. Hoy no hay nada menos seguro que el deseo tras la proliferación de sus figuras” (Baudrillard 13).

Esto se puede explicar de la siguiente manera: la seducción no muestra abiertamente la anatomía humana —el cuerpo desnudo es algo sagrado para el/ la seductor(a)—, como lo hace la pornografía, que se ha convertido en una industria opulenta hoy en día y en casi todo el mundo, podríamos decir.

Otro tanto sucede con la obscenidad, partiendo de su etimología —del griego *ob*, fuera de; *scena*, escena; es decir: lo que en la tragedia griega no se podía ver en escena (*fuera de escena*) como un suicidio, por ejemplo—, que vulgariza —en contraposición a personalizar o individualizar— las manifestaciones del deseo.

Por otro lado, actualmente, se da una demanda¹³ verbal —valga la redundancia— directa y abierta de sexo: “quiero contigo y ahora”, sin el juego previo de erotismo y seducción.

Los rasgos que tienen en común el erotismo y la seducción podríamos resumirlos así: son procesos enormemente ritualizados, ceremoniales y que llevan a los practicantes a extremar el goce sexual. Pero, en el caso de aquélla, hay una estrategia, y —paradójicamente— no es preciso que culmine en el acto carnal. Hay que subrayar que las pulsiones eróticas, entendidas éstas, como lo plantea Freud, son las que buscan su cabal cumplimiento, su finalidad, porque son pulsiones y no una pasión, como lo es la seducción.¹⁴ Además:

¹³Se usa el término *demanda* en Lacan, para referirse al momento en que un niño verbaliza sus necesidades en lugar de sólo emitir gritos y llanto.

¹⁴Es preciso mencionar que, para Bataille y para Baudrillard, el erotismo es más cercano a lo ritual e incluso sagrado, al paralelo con la seducción, mientras que éstos son un impulso o energía de la *psique*, de acuerdo con Freud.

Es ignorar que el goce es reversible, es decir, que puede tener una intensidad superior en su ausencia o en su negación. Por lo mismo, cuando el fin sexual vuelve a ser aleatorio, surge algo que puede llamarse seducción o placer (Baudrillard 24).

Octavio Paz vuelve a esto y nos dice: "Finalmente, se pensaba que la posesión mataba al deseo y al amor" (Paz 89).

En la seducción, el talento del practicante es el de las apariencias, de lo secreto y lo ritual, "una especie de iniciación inmediata que sólo obedece a sus propias reglas del juego" (Baudrillard 79-81).

Habiendo establecido esto, podemos entrar en el terreno de lo simbólico como apariencia, como contrario a lo "real" y que cae en los linderos de lo secreto y lo ritual y, sobre todo en los de la concepción femenina de la realidad, según Baudrillard, así como en los de la liberación de la mujer y sus consecuencias en la forma de ver y practicar el sexo y el erotismo, según Paz.

Hablemos pues, de la seducción en la mujer.

Seguramente la postura de Baudrillard lastimará ciertas susceptibilidades feministas, pero, en lo que a nosotros respecta, se puede llegar a un justo medio entre la liberación femenina y los atributos simbólicos propios de la *psique* femenina por antonomasia.

Antes que nada, Baudrillard habla de lo simbólico como el elemento en que se mueve y se expresa lo femenino, como lo más suyo y desde siempre. Por contraposición con la "realidad" del mundo masculino, cuyo elemento es la política y la producción económica.

Baudrillard hace un reproche a las mujeres de feminismo extremo y les dice que no entienden que la seducción representa el dominio del universo simbólico. Mientras que "lo masculino no ha sido nunca más que

residual, una formación secundaria y frágil, que hay que defender a fuerza de baluartes, de instituciones [...] La fortaleza fálica presenta, en efecto, todos los signos de la fortaleza, es decir, de debilidad" (22).

Para Lacan, el símbolo abarca las estructuras de la sociedad, a las cuales hace referencia Baudrillard como integrantes del mundo masculino. Lacan se considera en deuda con Claude Lévi-Strauss, por apoyarse en su conceptualización del orden simbólico del mundo social, estructurado según ciertas leyes que Lacan tomó para su concepción de lo simbólico, tales como las que regulan el uso del lenguaje y las que rigen las relaciones de parentesco, por ejemplo (consultar Evans, "Simbólico" 179).

Como ya dijimos, según Lacan, en una fase temprana del desarrollo de esta teoría (a partir de 1953), hay tres registros que señalan campos o dimensiones de lo psíquico: lo real, lo imaginario y lo simbólico, denominados "RSI". Son, para Lacan, una manera de describir todos los fenómenos psicoanalíticos.

Brevemente repetiremos que lo real, según Lacan, es lo opuesto a lo imaginario y a lo simbólico —que en seguida veremos—. Es lo que está fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización (consultar Evans 163-164).

Lo imaginario, para Lacan, tiene la connotación de ilusión y señuelo —dato coincidente con la seducción—. Es el reino de la imagen, y se manifiesta sobre todo en el plano sexual. "Lo imaginario ejerce un poder cautivante sobre el sujeto, un poder fundado en el efecto casi hipnótico de la imagen especular" (Evans 109).

Lo simbólico es el registro psíquico propio de lo humano, ya que se funda gracias al lenguaje y a la instancia del Gran Otro, o bien, el nombre del Padre; su discurso nace en el inconsciente; es tanto el principio de placer como el impulso de muerte (pulsiones yoicas); es completamente autónomo, es decir, no es una superestructura

determinada por la biología o la genética. Es completamente contingente con respecto a lo real (consultar Evans 179-180). En el niño, lo simbólico comienza con el *logos*, el lenguaje.

Así que las mujeres no quedamos tan mal paradas, si nuestra esfera de pensamiento y acción gira en torno de lo simbólico.

5.4. “Judith”

Comenzaremos ahora el análisis del poema. Primero lo transcribiremos, dividiéndolo en versículos —ideas separadas por signos ortográficos o sin ellos, siempre y cuando cierren una unidad—.

1 “Los arqueros de Holofernes, con la cintura erizada de dardos, no conocían el poder de las dos únicas flechas con que herí a su jefe: la belleza y la castidad. **2** Mujer de noches vacías y de juventud erguida como el nardo, yo, Judith de Betulia, era una espada. **3** Fui más fuerte que los hombres porque mi alma no se ablandó en el amor. **4** La hermosura del Asirio [sic] me penetró en el corazón como una daga. **5** Bebí su aliento, tuve entre mis manos su cabeza viva en la que los ojos tenían el brillo de los berilos y los dientes la agudeza de los colmillos de un chacal joven. **6** Y ni un momento vi temblar a mi ángel. **7** Jehová, desde su trono, me contemplaba luchar con los ejércitos. **8** Me bastaron los dos brazos ceñidos de brazaletes resplandecientes, la boca teñida con el zumo de rosas, la ola de los perfumes con que me maceré tres noches de fiesta después de tres noches de ceniza. **9** Y vencí. **10** ¡Oh Dios!, vencí por tu designio que quiso, por mi mano, salvar su pueblo hebreo. **11** Pero la cabeza de Holofernes sigue pesándome en el regazo, en las noches

me persiguen sus ojos oblicuos y ardientes y ya no soy dura como los guerreros sino que gimo igual que la gacela que ha visto morir a su compañero desangrándose por la herida que el cazador le abrió en el flanco. **12** Jehová, no dejes que me llamen 'la vencedora', porque ya ves cómo, en el secreto de mi gineceo, lloro lo mismo que las esclavas. **13** Deja que me llamen 'la desesperada', pues junto con aquella cabeza que Eliachín clavó sobre la muralla para festín de los cuervos, está también mi corazón traspasado por espadas!"¹⁵

En la Biblia católica, la narración de la vida de Judith está inserta en todo un libro de 16 capítulos, en los cuales su existencia y hazaña son referidas a partir del octavo en adelante, es decir, la segunda mitad del texto, y van de la mano con un episodio muy importante en la historia del pueblo judío: el intento de invasión hacia éste por parte de los asirios, pasando por el relato minucioso de las palabras y órdenes proferidas por Nabucodonosor, rey de estos últimos, así como la defensa que Ajjor, súbdito de dicho soberano, se atreve a hacer de los judíos ante el jerarca asirio, y llegando hasta los últimos días de Judith en la paz de su ciudad, Betulia.

A grandes rasgos, Judith es descrita como una mujer muy hermosa, viuda de un hombre llamado Manasés, de su misma tribu y familia, quien le dejó grandes riquezas. Ella vivía en Betulia, el primer lugar que sitiaron los asirios, comandados por Holofernes. Los judíos dieron de plazo a su dios cinco días para lanzarse a la batalla —pese a que la superioridad la tenían los asirios—, porque ya no

¹⁵Los números de los versículos, así como éstos, los establecimos nosotros, como dijimos antes, cuidando criterios semánticos. Todas las citas subsecuentes de este poema fueron tomadas de Juana de Ibarbourou, Estampas de la Biblia, en Juana de Ibarbourou, Obras completas. Madrid: Aguilar, 1960, pp. 553-554.

podían soportar la carencia de agua, pues el enemigo se había apoderado de las fuentes del vital líquido. Entonces Judith entra en escena.

La hazaña de esta mujer es conocida por todo lector de la Biblia: ella seduce a Holofernes; a éste, ya ebrio, Judith le corta la cabeza, y mediante una estrategia planeada por ella cuidadosamente, regresa a Betulia con la cabeza del caudillo, para que la expongan afuera de la ciudad judía. Logró el efecto deseado: el ejército asirio huyó en desbandada.

Abrimos el primer versículo con el término que describe a esta mujer, de entrada: "la castidad".

"Los arqueros de Holofernes, con la cintura erizada de dardos, no conocían el poder de las dos únicas flechas con que herí a su jefe: la belleza y la castidad".

Lo interesante, para mí, es destacar que, de igual manera en las Sagradas Escrituras que en *Estampas de la Biblia*, se describe esta proeza como un proceso de seducción, aunque en ambas fuentes se mencione la palabra *castidad*, la cual no es un rasgo muy congruente que digamos con una personalidad femenina seductora.

En el libro sagrado se describe la castidad de Judith con estas palabras:

Judith llevaba ya tres años y cuatro meses de viuda, recogida en su casa [...] se había ceñido de sayal y vestía ropas de viuda; ayunaba desde que había enviudado [...] y no había nadie que pudiera decir de ella una palabra maliciosa, porque era muy temerosa de Dios (Jdt 8, 4-5, 8).

En este primer versículo del poema de Ibarbourou, la castidad es un arma. Baudrillard incluso va más allá: una mujer seductora, entre mayor ingenuidad muestre, más poderosa es. Sin embargo, esta mujer es en verdad casta;

he ahí su conflicto: pretende seducir y, al mismo tiempo, no transgredir las costumbres de las mujeres honorables de su tiempo. Al seducir, busca matar a sangre fría, sin involucrarse sentimentalmente, a Holofernes, y acaba —a pesar de haber culminado con éxito sus estratagemas— enamorándose de él. Esta seductora vive un conflicto. Podríamos decir que es una seductora fallida.

Tanto en Bataille como en Baudrillard, las reglas del juego de la seducción consisten en atrapar al otro sin enamorarse. Aquí la cazadora, aunque prende su presa y logra su objetivo, es aprisionada por su propia víctima.

En el juego de la seducción, no es válido enamorarse o sentir afectos genuinos, eso implica romper las reglas; sin embargo, en la cultura occidental, hay una contradicción en la forma en que se nos educa, tanto a mujeres como a varones. Dice al respecto Alberoni:

A todos nosotros se nos enseña: seduce, sé deseable eróticamente, seduce más que nadie, seduce a todos. Se nos enseña al mismo tiempo: sé fiel, desea a ese solo hombre, a esa sola mujer (233-234).

En seguida, después de la castidad, y volviendo a la seducción como un instrumento bélico, lo primero que salta a la vista —además de que esta imagen es visual— es la metáfora “cintura erizada” que da la impresión de un puerco espín o un erizo marino, ambos en trance de defensa. Luego viene una antítesis¹⁶ entre los instrumentos de guerra: los dardos de los arqueros —la misma palabra “arqueros”— en contraposición con “las dos únicas flechas” de Judith: la belleza y la castidad; precisamente estas dos últimas virtudes domésticas mencionadas de

¹⁶ Antítesis: contraposición de dos ideas, dos frases, dos situaciones (Neymet 3).

dicha mujer “con las que hirió” al jefe de los asirios, es decir, virtudes convertidas en armas. Esto nos remite a lo que ya vimos como seducción femenina: la belleza acentuada con maquillajes, perfumes y joyas, esto es, con artificios; y la castidad, atributo que tratamos de perfilar líneas atrás.

El segundo versículo dice así: “Mujer de noches vacías y de juventud erguida como el nardo, yo, Judith de Betulia, era una espada”.

Para interpretar esta secuencia es preciso recurrir a la historia de Judith en la Biblia. Ya dije antes que a través de esa fuente se puede saber que quedó viuda muy joven y nunca volvió a casarse, lo que nos remite a “noches vacías” y a su deseo sofocado. El “nardo” y la palabra “erguida” apuntan a la realidad espiritual de su código de conducta sexual: una rectitud sin torceduras. Pero esta rectitud, en este trance, remite nuevamente a un instrumento de guerra también vertical y erguido: “una espada”, el cual, hace de Judith, de su cuerpo, un arma.

Tercer versículo: “Fui más fuerte que los hombres porque mi alma no se ablandó en el amor”.

En el momento decisivo no le faltaron fuerzas para llevar a cabo su plan. Sin embargo, sí fue atrapada sentimentalmente. Podríamos decir que éste es un alarde de mujer seductora, segura de sí misma, de sus armas y de sus estrategias; pero, como ya vimos antes, no escapó de caer ella misma en sus propias redes.

Cuarto versículo: “La hermosura del Asirio [sic] me penetró en el corazón como una daga”.

Esto va ligado a la explicación que di sobre el tercer versículo: Judith se enamoró de “la hermosura del Asirio [sic]”, y las palabras que usa Ibarbourou para describir “el amor” están asociadas al acto carnal: penetración —“me penetró”— y a una actitud violenta —“como una

daga"—. Sin embargo, tanto en este versículo como en el que sigue —el quinto— no es un hecho que hayan tenido relaciones sexuales Judith y Holofernes, porque, al final del poema, hay una añoranza por parte de ella que pone en duda si fue un deseo llevado al culmen o, más fuerte aún, si no fue satisfecho.

Quinto versículo: "Bebí su aliento, tuve entre mis manos su cabeza viva en la que los ojos tenían el brillo de los berilos y los dientes la agudeza de los colmillos de un chacal joven".

Nuevamente la poetisa alude a una relación íntima: "bebí su aliento, tuve entre mis manos su cabeza viva". En este tema no hay que abundar en lo ya dicho. Pero sí en los símiles que asocian los ojos y los dientes de Holofernes, los primeros con los berilos —especie de esmeraldas— y los últimos con lo salvaje de una fiera, como lo son "los colmillos de un chacal joven". Ambos rasgos que incitan eróticamente a Judith.

Sexto y séptimo versículos (los comentaré conjuntamente por estar muy relacionados; uno conduce al otro): "Y ni un momento vi temblar a mi ángel. Jehová, desde su trono, me contemplaba luchar con los ejércitos".

La fuerza de una creyente, como Juana de Ibarbouro, que se quiso ver reflejada en su personaje, está en su dios. Por la asistencia de Jehová y de su ángel, Judith lucha contra ejércitos numerosos y bien provistos.

Octavo versículo: "Me bastaron los dos brazos ceñidos de brazaletes resplandecientes, la boca teñida con el zumo de las rosas, la ola de los perfumes con que me maceré tres noches de fiesta después de tres noches de ceniza".

Sería redundante hablar de armas femeninas. Prefiero abocarme a lo percibido por los sentidos: brazaletes "resplandecientes", "zumo de rosas" "ola de perfumes". Todo ello como parte de "tres noches de fiesta" que apa-

recen en este poema como antítesis¹⁷ de “tres noches de ceniza”.

El texto del Antiguo Testamento nos presenta un cuadro desolador previo a la seducción: Judith se viste de sayal, cubre de ceniza su cabeza y dedica su tiempo a orar. Pero también menciona que esta mujer, después de tres días de ayuno y penitencia, se acicala para echar mano de su belleza y de su astucia femenina que la llevó a planear sus estrategias, las cuales la condujeron al triunfo:

se quitó el sayal que vestía, se despojó de sus vestidos de viuda, se bañó toda, se ungió con perfumes exquisitos, se peinó, se puso una diadema en el cabello y se vistió la ropa que llevaba cuando era feliz, en vida de su marido Manasés. Se calzó las sandalias, se puso collares, brazaletes y anillos, sus pendientes y todas sus joyas, y realzó su hermosura cuanto pudo, con ánimo de seducir a todos los hombres que la viesen (Jdt 10, 1-4).

Es de destacar lo simbólico del número tres: el dios judeocristiano está formado por tres divinas personas; Jonás permaneció en el vientre de una ballena durante tres días; Cristo permaneció en los dominios de la muerte tres días y, al tercero, resucitó, por citar algunos ejemplos.

Pasaremos ahora a los versículos noveno y décimo: “Y vencí. ¡Oh Dios!, vencí por tu designio que quiso, por mi mano, salvar su pueblo hebreo”.

En estas secuencias, la poetisa nuevamente —al igual que en los versículos seis y siete— vuelve a atribuir los

¹⁷ Antítesis: contraposición de dos ideas, dos frases, dos situaciones (Neymet 3).

méritos a dios, pero esta vez en forma directa, a manera de plegaria: “¡Oh, Dios!”.

Ahora comentaremos el versículo undécimo: “Pero la cabeza de Holofernes sigue pesándome en el regazo, en las noches me persiguen sus ojos oblicuos y ardientes y ya no soy dura como los guerreros sino que gimo igual que la gacela que ha visto morir a su compañero desangrándose por la herida que el cazador le abrió en el flanco”.

Es ésta una manera muy bella de describir su proceso de deseo, el cual, sin embargo me atrevería a adjetivar como *perverso*: la cabeza que ella separó de su cuerpo y guardó en su regazo una vez ya inerte, para llevarla a la población judía de Betulia, los ojos con los que la cautivó, el considerarlo “su compañero”, y la culpa de que lo vio desangrándose cuando ella misma fue quien lo decapitó. Culpable por haberlo deseado. Victoriosa por salvar a su pueblo.

La perversidad a la que aludo podría parecer un acto sadomasoquista:

Krafft-Ebing¹⁸ utilizó estas palabras [sadismo / masoquismo] con un sentido muy específico, para designar una *perversión* sexual en la cual la satisfacción depende de infligir dolor a otro —sadismo— o experimentarlo uno mismo —masoquismo— (Evans 171; el énfasis es de Evans).¹⁹

¹⁸ Y después Freud y Lacan coincidieron con él.

¹⁹ “¿Qué es la perversión? No es simplemente una aberración en relación con los criterios sociales, una anomalía contraria a las buenas costumbres, aunque este registro no esté ausente, ni es algo atípico según criterios naturales [...]” (Lacan, citado en Evans 149-150). Freud y Lacan consideran una perversión toda práctica sexual que no tenga como objetivo la procreación y la satisfacción inmediata. Tanto Baudrillard como Bataille, cuando hablan de perversión, la asocian al psicoanálisis, pues para éstos es una transgresión a leyes morales —sociales y simbólicas— y no biológicas.

Versículos doce y trece: “Jehová, no dejes que me llamen ‘la vencedora’, porque ya ves cómo, en el secreto de mi gineceo, lloro lo mismo que las esclavas. Deja que me llamen ‘la desesperada’, pues junto con aquella cabeza que Eliachín clavó sobre la muralla para festín de los cuervos, está también mi corazón traspasado por espadas!”.

Estas palabras son una plegaria, están dirigidas a Jehová, desde el espacio para las mujeres o gineceo: Judith, mujer guerrera, llora “lo mismo que las esclavas”. No es fortuito que se compare con las esclavas, ni que ella llore cual si fuera prisionera del deseo, ella, mujer fuerte del pueblo judío, con sus fuerzas represivas hacia el sexo femenino. Ella prefiere ser llamada “la desesperada” y no “la vencedora”, porque se reconoce débil en el juego de la seducción y de la guerra.

Ibarbourou usa la palabra *castidad*, la comparación con la rectitud y el color blanco del nardo, la presencia de Jehová y de un ángel, de la misma manera que recurre a las plegarias dirigidas a dios en las que le atribuye la victoria, bien podría ser para ambientar al personaje y la trama narrativa en su contexto original, pero hay otra manera de ver las cosas: todo esto como faceta del camuflaje del cual es preciso echar mano por parte de la poetisa, para mostrar su propio erotismo y la seducción de su personaje sin cuidarse de la censura.

Por otro lado, el feminismo extremo no puede aceptar que los dominios en los que mejor se mueve lo femenino son los de lo simbólico, aun cuando tanto Baudrillard como Lévi-Strauss y Lacan —estos dos últimos citados en Butler— afirman y coinciden en que el mundo de las instituciones tradicionalmente masculinas tienen su raíz en lo simbólico.

En cuanto a lo artificioso y al cultivo de la apariencia en la seducción, que algunos de los estudiosos citados

en este apartado definen como engaño, mi posición es que no se trata de una artimaña, sino de todo un ritual en el ámbito de lo simbólico y no de lo real —distinción que hice páginas atrás—, ritual imprescindible para hacer del juego de lo erótico algo incluso religioso, místico, una parafernalia de iniciación a lo paradisíaco.

Mi propuesta, al iniciar este ensayo, consistía en señalar que la seducción es un arma prioritariamente femenina; y ahora, tras mi investigación, la sigo sosteniendo: aun la seducción masculina está supeditada a la mujer, a la cual el varón desea con más ardor, por ser un reto: la ingenua doncella, quien, en realidad es ella la que acaba por seducirlo a él.

6. “LÍA”: EL GOCE DEL CUERPO

6.1. Apoyo teórico previo

En este capítulo, en que abordaremos el poema “Lía” para observar el erotismo y la sensualidad de este personaje femenino, lo haremos basándonos en las teorías de antropología filosófica de Gilles Deleuze, barruntadas a partir de varios ensayos tomados de su obra.

Este autor no hace distinción de género en su concepción de la persona humana; así pues, hablaremos de afecciones-sentimientos humanos como tales. No podríamos detallar y diferenciar, a partir de lo que hemos leído de él, aquellos modos de afectar que padece una mujer en contraste con los sufridos por un varón.

Sin embargo, aunque este filósofo no hable del erotismo o la sensualidad femeninos, sus teorías sobre las afecciones en el terreno antropológico nos han de ser muy enriquecedoras.

Este pensador francés sigue la línea de pensamiento de Baruch Spinoza²⁰ en muchos sentidos, sobre todo en el ontológico, en el antropológico y en el gnoseológico.

²⁰ Baruch Spinoza nació en Amsterdam en 1632 y murió en La Haya en 1677, filósofo neerlandés. Educado para ser rabino, se inició en las ramas del saber, contactando con los maestros del pensamiento de su tiempo, por ejemplo Leibniz y Descartes. En vida sólo publicó

En seguida, al revisar la sexualidad, la sensualidad y el erotismo femeninos en Deleuze, de alguna manera estaremos explicando qué es el ser humano (hombre y mujer) y cómo interactúa con el cosmos (tanto externo como interno a él) en las propuestas de este autor a lo largo de su ruta spinozista, así como lo que él deriva en el terreno de sus propias teorías gnoseológicas y estéticas, particularmente las literarias que ya tratamos en el "Marco teórico". Sin embargo, no podíamos pasar por alto el mencionar, aunque sólo sea de paso, los antecedentes en Spinoza de Gilles Deleuze.

Así pues, en los ensayos de Deleuze en los que nos apoyamos, el autor parece decir con Spinoza que todo es esencia, los cuerpos existentes son figura de dicha esencia. El cuerpo humano tiene una —hasta los límites adonde ha llegado el conocimiento científico en la actualidad— infinita cantidad de partes extensivas relacionadas entre sí, de las cuales destaca el cerebro, al cual considera la fuerza, el hálito, el alma. Pero cada cuerpo, en especial los humanos, tiene un modo de esencia particular y un modo de ser afectado —esto lo veremos más detenidamente un par de líneas más adelante— por factores extrínsecos e intrínsecos muy diversos y peculiares.

Como parte de la influencia spinozista en Deleuze, indicaremos, sin profundizar mucho, que el filósofo neerlandés aporta una característica más a la noción de un cuerpo, a la cual llama cinética, por contraposición a la dinámica. Esta última es precisamente la que hemos expuesto hasta este momento: la afección y la capacidad de afección de una figura de la esencia, es decir,

Principios de la filosofía de Descartes (1663) y Tractatus theologico-politicus (1670), que le granjearon la hostilidad de las autoridades religiosas. Sus obras póstumas son: Ética; De la reforma del entendimiento, y Tratado político.

de un cuerpo. La definición cinética, por otro lado, se refiere a la capacidad de un cuerpo de moverse o estar en reposo. Es preciso entender, someramente, que el movimiento no solamente es físico —trasladarse de un sitio a otro—, también es un hálito, una fuerza —a las que Deleuze identifica con el cerebro— que se mueve. Se habla de un movimiento del pensamiento o de la voluntad.

El cuerpo —conjuntamente con el cerebro como parte de él— es capaz de recibir afecciones-sentimientos como un primer grado de su existencia en el Universo tanto extrínseco como intrínseco a él y bajo las leyes que éste le impone.

Las afecciones dadas de un modo son, pues, de dos tipos: estados del cuerpo o ideas que indican esos estados, variaciones del cuerpo o ideas que engloban esas variaciones. Las segundas se concatenan con las primeras, varían al mismo tiempo que ellas: se adivina cómo, a partir de una primera afección, nuestros sentimientos se concatenan con nuestras ideas, de manera de colmar a cada instante todo nuestro poder ser afectado (Deleuze, "¿Qué es lo que puede un cuerpo?" 211).

Una afección —también llamada por Deleuze sentimiento— es, primero y ante todo una pasión. Por eso el autor usa la voz pasiva "dadas", al referirse a las afecciones.

Deleuze, siguiendo a Spinoza, clasifica las afecciones-sentimientos en pasivos y activos, y otorga al cuerpo humano la fuerza o potencia de padecer y la fuerza o potencia de actuar.

Las afecciones, de acuerdo con lo citado arriba, también son ideas, y en cuanto tales, cambian los modos de la esencia entera. Hay, pues, niveles de afección: desde el

meramente corporal (que genera un conocimiento de lo que el cuerpo está percibiendo, sin preguntarse las causas de esto), pasando por la noción causal, y un tercer nivel, que el filósofo francés llama mística y que se refiere al modo de afección más alto al cual puede llegar un ser humano.

Al hablar de sensualidad y erotismo —aunque en el material explorado de Gilles Deleuze para la elaboración de esta tesis poco se habla al respecto— bien podríamos aludir a ese nivel místico.

De los textos de la *Ética* de Spinoza, Deleuze rescata la asociación que hace aquél de la afección con el signo, en contraposición con la noción, que corresponde a los conceptos; y con la esencia (en sus distintos modos), la cual corresponde a los perceptos. La importancia de los signos es que, sin ellos, no puede el cerebro elaborar ni nociones ni perceptos. La esencia humana es limitada y tiene que partir de las afecciones sensibles, tal como afectan el cuerpo.

Como vemos, hay una estrecha vinculación de lo ontológico con lo gnoseológico en las propuestas de Deleuze.

Es importante volver, en este momento, a las nociones de la fuerza o poder de padecer y a la fuerza o poder de actuar propias de la esencia, cuando es afectada, y su relación con los signos-ideas propios de este primer grado de afección, que ya esbozamos antes.

Deleuze, al hablar de los signos, los clasifica en escalares y vectoriales. Los escalares tienen la virtud de expresar un determinado grado de afectación en un modo de esencia, por ejemplo el grado de calor del Sol percibido por la piel en un momento dado del día. Mientras que los signos o afecciones vectoriales expresan una polaridad, como las “potencias aumentativas” versus “servidumbres disminutivas” o el caso de las “afecciones

ambiguas" (ver Deleuze, "Spinoza y las tres 'éticas'" 193). Un ejemplo de "potencia aumentativa" sería la dicha; así como una "servidumbre disminutiva", la tristeza; y una "afección ambigua" lo sería un fluctuar entre el gozo y el dolor. Volviendo a las de tipo pasivo y las activas, podemos colegir, partiendo de esta clasificación de los signos, en que estas afecciones, junto con las respectivas capacidades de padecer —en el caso de las pasivas— y de actuar —en el de las activas—, propias de cada modo de esencia pueden ser vectoriales ambiguas, es decir, que, ante una afección pasiva, la esencia genera una fuerza o potencia de actuar disminuida, y una afección activa siempre tiene un grado de pasividad en la esencia, por ser esta esencia limitada y finita. Y ambas fuerzas o potencias guardan una relación inversamente proporcional.

Al hablar de afecciones internas y externas, podríamos relacionarlas con lo visto antes en Freud y las excitaciones que la *psique* recibe de fuera, así como las que provienen de su interior, en ambos casos gobernadas por el principio de placer. También es viable hablar tanto de las afecciones pasivas como de las activas en los términos de energías y pulsiones, así como de catexias y contracatexias. Sin embargo, la postura de Deleuze —y de Felix Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, obra en que éste comparte la autoría con el primero— ante el psicoanálisis es completamente opuesta.

Aventurándonos un poco, la sexualidad humana en el psicoanálisis y las afecciones de la esencia en el modo místico, que tomamos de Deleuze líneas arriba, podríamos definir las como energías —potencias activas y las más poderosas—, y la sensualidad y el erotismo, como un arte y un ritual —dentro de los lindes de la estética y la religión e, igualmente y de modo especial, dentro del misticismo también—.

Negamos que la sexualidad humana, la sensualidad y el erotismo sean afecciones pasivas. Son potencias de padecer y de actuar de tercer grado, que afectan enteramente a la esencia del hombre y de la mujer. La colman.

Pese a esto, las afecciones de segundo y tercer grado (noción-conceptos y esencia-perceptos, respectivamente), sobre todo estas últimas, también llamadas por Deleuze “místicas”, no pueden darse sin las afecciones meramente corporales, de primer grado, como lo corporal que tienen la sensualidad y el erotismo.

Así pues, tras esta breve introducción a un bosquejo de las teorías antropológicas deleuzianas, entraremos ahora, sucintamente, a lo que ya en el “Marco teórico” perfilamos como lo que es la obra artística en general para Deleuze —junto con algunos conceptos introductorios a lo que para él es la creación literaria, en particular—. Ahora nuestro objetivo es ver un poco más de cerca la obra literaria en Deleuze.

6.1.1. La obra literaria en Deleuze

Creo pertinente, con el fin de dar un mejor sustento al análisis de “Lía”, aclarar brevemente algunos de los términos de Deleuze usados en sus ideas sobre estética —particularmente en torno a la literatura— que ya bosquejamos en el “Marco teórico” de esta tesis.

Deleuze, en coautoría con Guattari en *¿Qué es la filosofía?* llama perceptos a las ideas-afecto,²¹ produ-

²¹ Por contraposición a las ideas-concepto que filósofos y científicos elaboran dentro de su área de creatividad (ver Deleuze, y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* 199).

cidas por el artista, en el caso presente, por el escritor, mediante el lenguaje, en la obra de arte. Me refiero especialmente a quien escribe literatura por oficio, pues su material de trabajo es el lenguaje; usa una sintaxis y una gramática muy particulares, y llega a crear textos bellísimos, al manejar el idioma como si fuera una lengua nueva, llamémosle “extranjera”, dentro de la lengua coloquial de cada día. En el epígrafe a la obra *Crítica y clínica* de Deleuze, éste cita a Proust en los siguientes términos: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (8).

Por otro lado, el devenir es un afecto humano que acompaña al devenir que se da fuera de lo humano, en el mundo y en el tiempo, y que el ser humano expresa como visión que va al futuro. El devenir está asociado, en el arte, con los perceptos y, en las ciencias y la filosofía, con los conceptos. Al respecto de esto último Deleuze, y Guattari dicen lo siguiente:

El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es) [...], mientras que el devenir conceptual es el acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es. Éste es la heterogeneidad comprendida en forma absoluta, aquél, la alteridad introducida en una materia de expresión (179).

Comentaré esta cita sucintamente, porque ella nos lleva a la estética de Deleuze, la cual sería preciso, con mayor propiedad, revisar más ampliamente cuando comencemos a estudiar a “Lía” como poema.

El devenir sensible es el que se da en las artes, y el devenir conceptual, en las ciencias y en la filosofía. El volverse otro “sin dejar de ser lo que se es” (Costa Lima, “Deleuze: estética...”, 300), es decir, el devenir sensible es

la razón de ser de literatura,²² la cual para Deleuze está asociada con la representación y la composición estética en “una materia de expresión” que son las palabras, su gramática y sintaxis. En su momento, durante nuestro análisis de “Lía” como poema y personaje, iremos relacionando los devenires y tratando de que estos conceptos queden ejemplificados en la creación de Juana de Ibarbourou.

El devenir conceptual rebasa los límites de nuestro estudio, así que baste con decir que es un tipo de devenir diverso del sensible o artístico.

La literatura, como toda arte, trabaja con sensaciones convertidas en perceptos y afectos, no con meras percepciones y afecciones; esto quiere decir que el escritor tiene una técnica y un estilo los cuales impiden que la realidad tal como él o ella la percibe aparezca como un diamante en bruto en su obra literaria: reelabora sus neurosis, recuerdos, experiencias y todo aquello que son vivencias. A esa reelaboración, que sólo la técnica logra, Deleuze la llama composición, y para que ésta se dé, el escritor(a) debe distanciarse de sus vivencias. Para que el autor o autora arranque el percepto de las percepciones de los objetos cotidianos y el afecto de las afecciones de cada día es preciso que tenga una experiencia de apreciación que lo(a) rebase; que le cambie la vida.

Ha visto en la vida [el escritor] algo demasiado grande, demasiado intolerante también, y los estrechos abrazos de la vida [...], de tal modo que el rincón de la naturaleza que percibe, o los barrios de la ciudad, y sus personajes acceden a una visión que compone

²² A lo largo de este breve ensayo, trataré de ceñirme al caso particular de la literatura en Deleuze, cerrar así mis horizontes y no ambicionar referirme a todas las bellas artes mayores y menores.

a través de ellos los perceptos de esta vida, de este momento [...] (Deleuze, y Guattari 172).

Luego, añaden estos autores, llenos de poesía: "De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en un incierto combate" (Deleuze, y Guattari 173).

En la obra de arte hay un bloque de sensaciones compuesto de perceptos y afectos y un material o soporte (lienzo en el caso de la pintura; acordes, en el de la música; el lenguaje, en el de la literatura, por poner un ejemplo), en el cual la sensación se realiza y en la cual, al mismo tiempo, dicho material penetra.

Pero esto es obra de la técnica. Y la técnica es la composición, indispensable en la obra de arte.

En la literatura es más difícil la distinción entre la vivencia y el percepto porque muchas veces el escritor se vale de vivencias, sin embargo, para que entren en el cedaño de su arte, éste las reelabora mediante la composición y las ve "fríamente" poniendo una distancia entre él y éstas. Asimismo la literatura trabaja con figuras estéticas, como todas las artes, las cuales se confunden también en lo literario, con las figuras retóricas. Al respecto Deleuze y Guattari dicen lo siguiente: "Las figuras estéticas (y el estilo que las crea) no tienen nada que ver con la retórica. Son sensaciones: perceptos y afectos" (179). Además, el escritor no siempre se basa en experiencias vividas, y aun cuando lo haga, dentro del arte hay convencionalismos, que, junto con la técnica —composición, tal como dijimos antes—, provocan un distanciamiento del autor en relación con su obra. El artista no trabaja en una página en blanco. Hay una tradición en cada lengua, en cada época, incluso en escuelas o movimientos literarios.

Nuevamente haremos hincapié en que el escritor tiene que "combatir" la sintaxis y hacer su propia gramática,

como si trabajara con una lengua nueva, si es que quiere combatir la *doxa* imperante en el momento que él / ella escribe, y hacer que su lector se repantigue varias veces en su silla, mientras lee, pues al tiempo que éste se enfrenta con un uso inusual del lenguaje, a través de él, las ideas-percepto de la obra de arte dejan de estar al servicio de la rutina.

La creación artística, en Deleuze, es uno de los modos de ordenar —organizar, volver al orden de un organismo— el caos del cosmos interno y externo al ser humano, al cual aluden Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*

La obra literaria no es espejo del caos cósmico, sino reflejo de un mundo reconstruido por el artista —en este caso el escritor—; por ello aquélla está subordinada a la versión ordenada de la realidad que ha construido su autor a lo largo de su creación.

Por otro lado, en la obra literaria hay indeterminaciones o vacíos que se le “escapan” al escritor y que únicamente el lector puede llenar con sus propias experiencias.

En cuanto a los efectos que al autor se le escapan y los vacíos que el receptor llena, es pertinente mencionar que entre escritor y lector hay todo un mundo de situaciones psicosociohistóricas tanto en uno como en otro, aun cuando la obra esté escrita en un idioma en común y ambos tengan la misma nacionalidad.

Pero también no hay interpretaciones definitivas porque la diferencia no retorna del mismo modo, en todos los tiempos y lugares. Incluso dentro de la misma faja temporal, la diferencia emerge gracias a representaciones que, motivadas y diferenciadas por esquemas culturales nunca universales, son distintas entre sí (Costa Lima 315).

Pero ya eso rebasa nuestros límites: la orientación de nuestras interpretaciones de este texto de Ibarbourou —“Lía”— van encaminadas a las afecciones-sentimientos pasivos y activos de este personaje —términos tomados de Deleuze—, generados por su forma de vivir su erotismo y su sensualidad. Nuestro objetivo no es entrar en los terrenos de las teorías de las estéticas de la recepción.

6.2. “Lía”

Comenzaremos por transcribir el poema. Nuevamente, como lo hicimos en “Bethsabee”, presentamos la aclaración inicial de que lo dividimos en versículos —ideas completas—, ya divididos por punto y seguido o aparte, punto y coma y puntos suspensivos; ya, en otros casos, sin el criterio de la puntuación.

1 “Soy ‘la resignada’, **2** la que no conoció la elección de amor, **3** porque vino a la tierra exenta de hermosura y de gracia, **4** capullo apretado y descolorido junto a la rosa espléndida de Raquel. **5** Fui silenciosa y dulce. **6** Amamanté a mis hijos sin cánticos **7** y hasta en la oración anduve callada. **8** ¿Qué había de pedirle a Jehová que me hizo una arcilla sin bendición para que nadie tentase la curva de mi pecho? **9** ¡Cuántas veces en la noche, mientras Jacob se adormecía y sólo la arena y el viento golpeaban con vaga música contra las torres de mi ensueño, **10** tuve deseos de echarme a andar hacia el desierto **11** y gocé imaginándome tendida en un hoyo reseco, humillada gacela cazada por la muerte! **12** Mujer sin belleza, amarillo nardo, triste collar de cuentas de cobre, **13** ¿quién habría de quererme si hasta el esposo que me dio mi padre suspiraba por otra? **14** Cegué mi corazón e hice de mi juventud garganta sin grito y mar

sin hervor. **15** Yo, 'la resignada', sólo le pedí al Señor una eternidad sin sueños, **16** como hecha de hierro".²³

Antes de analizar el poema, consideramos importante ir a las fuentes bíblicas.²⁴ La historia de este personaje se encuentra en el Génesis:

Ahora bien, Labán tenía dos hijas: la mayor llamada Lía, y la pequeña, Raquel. [...] Jacob estaba enamorado de Raquel. Así pues dijo [a su suegro]: "Te serviré siete años por Raquel".

Sirvió, pues, Jacob por Raquel siete años que se le antojaron como unos cuantos días, de tanto que la amaba. Jacob dijo a Labán: "Dame a mi mujer, que se ha cumplido el plazo y quiero casarme con ella". [...] Luego, a la tarde, tomó a su hija Lía y la llevó adonde Jacob, y éste se unió con ella. Se hizo de mañana y Jacob descubrió el engaño, y le dijo a Labán: "¿Qué has hecho conmigo? ¿No te he servido por Raquel?". Labán dijo: "No se usa en nuestro lugar dar a la menor antes que a la mayor. Cumple esta semana y te daré también a la otra por el servicio que me prestarás todavía otros siete años". Así lo hizo Jacob. [...] Él se unió también a Raquel, y la amó más que a Lía, y sirvió en casa de su tío otros siete años más.

²³ Los números de los versículos, así como éstos, los establecimos, como nosotros dijimos antes, cuidando criterios semánticos. Todas las citas subsecuentes de este poema fueron tomadas de Juana de Ibarbourou, Estampas de la Biblia, en Juana de Ibarbourou, Obras completas. Madrid: Aguilar, 1960, p. 534.

²⁴ Sucintamente, en H. Haag, A. Van Den Born, y S. de Ausejo (Diccionario de la Biblia), encontramos lo siguiente: "en la genealogía bíblica, hija de Labán (Gén 29, 16s), primera mujer, y por sustitución, de Jacob (29, 23-28), madre de Rubén, Simeón, Leví, Judá (Gén 29-35), Isacar, Zabulón y Diná (30, 14-21), así como, por su esclava Zilpá, de Gad y Aser (30, 9-13), las llamadas tribus de Lía".

Vio Yahvé que Lía no era amada y la hizo fecunda, mientras Raquel era estéril (Gén 29, 16-31).

La similitud entre el texto veterotestamentario y el poema de Ibarbourou radica sólo en la anécdota, la cual nos hace comprender la tristeza de Lía y su actitud hacia su cuerpo, hacia Jacob, hacia los hijos de ambos y hacia dios mismo.

La tristeza en Lía la podemos considerar —de acuerdo con Deleuze— una afección pasiva que la ata para no gozar —fuerza activa—: predomina su “servidumbre disminutiva” —fuerza pasiva—; sin embargo, como en toda potencia de padecer, hay una fuerza o potencia de actuar disminuida que a veces la mueve de un polo a otro.

A manera de paréntesis, bien podríamos decir con Freud que Lía es una mujer plena de impulsos tanáticos o “yoicos” —por contraposición a los eróticos o de conservación de la especie— que parten de un erotismo y una fuerte sensualidad reprimidos.²⁵

Para Deleuze, la represión es externa, es una fuerza proveniente del Estado, la Institución y el Sistema (Mengué, “Crítica...” 101-126).

El sufrimiento humano, haya sido analizado por los psicoanalistas o haya sido considerado como impulsos vitales reducidos en su potencia, como ocurre en las teorías de Deleuze, es una realidad evidente. Y está dentro de los fenómenos de la Vida.

²⁵ Freud y Lacan concluyen en que la represión es un proceso defensivo por el cual se envía una idea y sus impulsos instintuales de la conciencia al inconsciente, y sólo son llevados a ésta nuevamente ya como síntoma, ya como *lapsus* y actos fallidos, y terapéuticamente, a través del psicoanálisis es posible que el paciente verbalice esas ideas-impulsos.

En el poema “Lía” podemos conocer, a través del lenguaje, las afecciones pasivas que causan un profundo sufrimiento a esta mujer.

El lenguaje, para Freud, Lacan, Deleuze y Guattari —quienes son los teóricos en los que me estoy basando—, es producto del pensamiento, de la conciencia, los cuales radican, físicamente, en el cerebro —por coincidencia unánime en los cuatro estudiosos—.

Pero en “Lía” la palabra es literatura más que la exteriorización de una enfermedad del alma; nos empobreceríamos mucho, si dejáramos este poema como una manifestación morbosa.

Así pues, anticipando que nos espera un texto hermoso literaria y vivencialmente hablando, empezemos ahora con el primer versículo de la creación poemática que nos ocupa: “Soy ‘la resignada’”.²⁶ Además de una muestra de autodesprecio y de una autoestima muy baja del personaje, es un reproche a su dios. La función de este enunciado es abrir el alma de Lía y hacer que dé rienda suelta a su dolor, mezclado con culpabilidad por atreverse a reclamarle a su dios la desolación que la embarga.

Por otro lado, el comienzo de este poema es contundente: el verbo “soy” nos remite a una identidad, que en literatura, en psicología, en psicoanálisis y en filosofía es muy importante; nos lanza hacia quien habla; en esta última disciplina, hacia el *cogito*, y, en la primera mencionada, da paso al surgimiento de “yo narrativo”, que es en realidad un él, ella o ello que narra asumiendo un “yo”. Y por si fuera poco, el dios judeocristiano es “Yo soy”.

²⁶ *Resignare*, en latín, equivale a entregar, devolver a alguien algo que fue recibido con desagrado, sin satisfacción, algo que no llena el corazón y que no se puede agradecer (RAE).

Pasaremos ahora al segundo versículo: “la que no conoció la elección de amor”, es decir, la que nunca se sintió deseada, vivencia crucial en cualquier ser humano, pero especialmente en una mujer, quien gusta de atraer las miradas masculinas, para sentirse bien consigo misma.

Es un hecho que también los varones necesitan sentirse deseados, pero el juego de la seducción lo inicia la mujer, y si ella no se siente segura de sí, simplemente no se da el juego amoroso (ver Alberoni 54-56).

El deseo y el ser deseado(a) se dan en Deleuze en los afectos. Y en esta mujer —Lía— la fuerza y la energía del afecto-deseo obran en ella de una manera pasiva: sus estados de ánimo van más hacia el dolor y la tristeza que hacia el gozo y la alegría.

Continuamos con el tercer versículo: “porque vino a la tierra exenta de hermosura y de gracia”.

Aquí nos encontramos ante una concepción ontológica, la cual, en el caso de Deleuze, es inmanente. Para Deleuze no hay ni espíritu —mas sí alma, hálito— ni dios, ni ninguna realidad supramaterial. Ese “vino a la tierra” es muy cuestionable para nuestro filósofo.

“Vino a la tierra”, ¿de dónde? No podemos hablar más que de aquello que percibimos con nuestros sentidos y nuestro cerebro; si hubiera algo físicamente fuera de la Tierra, también y cada vez más sería visible para nosotros valiéndonos de nuestra tecnología y de las Ciencias positivas. Pero este versículo remite a una realidad sustancialmente trascendente, es decir, espiritual, más allá de la materia (más allá de la *physis*; *meta-física*). Según Deleuze, lo que otros filósofos han llamado “espíritu”, él considera que es el cerebro con todo su sistema nervioso y las sensaciones captadas por los sentidos: es el “yo concibo” a la par que “yo siento” (Deleuze, y Guattari 121).

Luego viene, en el versículo 4, un par de metáforas: “capullo apretado y descolorido junto a la rosa espléndida de Raquel”.

El “capullo apretado” a mí me remite al cuerpo de Lía: tal parece que lo aprieta una poderosa fuerza, que lucha por no dejarla sentir, especialmente a través de sus genitales; su vagina está “apretada”. El “descolorido” es un adjetivo que acentúa ese rechazo que emana del cuerpo de Lía.

La “rosa espléndida” da la impresión no de un “capullo”, sino de una flor en su plenitud, que se abre y permite ser gozada.

Estas metáforas funcionan también como oxímoron:²⁷ Lía se ve a sí misma como un “capullo apretado” y ve a su hermana como lo opuesto: “una rosa espléndida”.

“Fui silenciosa y dulce”, dice el versículo 5. Dentro de las relaciones de afecto-deseo entre Lía y su gente, a causa de su débil energía de amor hacia sí misma, nunca ella dio la impresión de estar sufriendo y envidiando: se puso una careta de silencio y dulzura.

“Amamanté a mis hijos sin cánticos y hasta en la oración anduve callada” (versículos 6 y 7). Dentro de las tareas que muchas mujeres subliman —ya por causas socioculturales, ya por rasgos de personalidad individuales— están el cuidado y los mimos hacia los hijos, y el adorar, como buena practicante, a su dios —dentro de una sociedad teocéntrica, como la que revela el Antiguo Testamento de la Biblia, de donde fue tomado por Ibarbourou este personaje femenino—. En el caso de Lía, los afectos pasivos de su autorrechazo y su envidia (afecciones pasivas o pasiones) la paralizan al grado de no hallar placer al amamantar a sus hijos, y estos mismos

²⁷ Oxímoron: enfrenta dos palabras o dos frases de significado contrario (Neymet, 3).

afectos desplazados la alejan de la piedad religiosa, precisamente porque la Lía de Ibarbourou está reprochando a dios la infelicidad que la aqueja.

Esto es clarísimo en el siguiente versículo (el 8): “¿Qué había de pedirle a Jehová que me hizo de una arcilla sin bendición para que nadie tentase la curva de mi pecho?”

En lo relativo a este versículo, lo único que quiero agregar es que, al hablar de “la curva de [su] pecho”, se está refiriendo a una zona erógena muy importante en una mujer, y es la única sensación erótica focalizada en su cuerpo que el personaje expresa a lo largo del poema.

Veamos ahora el versículo 9: “¡Cuántas veces en la noche, mientras Jacob se adormecía y sólo la arena y el viento golpeaban con vaga música contra las torres de mi ensueño [...]”. Aquí aparecen, muy marcadas, las sensaciones provenientes del oído: la respiración del hombre amado y deseado; el viento y la arena que arrastra contra la tienda y el lecho en que ambos cónyuges duermen sin amor; una vaga música de desierto y soledad.

Siguiendo el devenir sensible o artístico planteado por Deleuze, en este versículo noveno, podemos decir que el personaje Lía deviene en noche, en arena y en viento: en desierto.

En “Bethsabée” privan los sentidos de la vista, del tacto y del olfato —estos dos últimos sentidos muy relacionados con el erotismo—: lo visual en la mirada de David y en el ser mirada de Bethsabée; lo táctil y lo olfativo en los ungüentos y perfumes, así como la caricia del agua en la hora del baño del personaje femenino.

En “Lía”, el tacto aparece asociado con algo desagradable y triste —“capullo apretado”; “nadie tentase la curva de mi pecho”; “tendida en un hoyo reseco”; “mar sin hervor”; “hecha de hierro”—. Mientras que la sensación del oído, que fue la que ejemplificamos en

la secuencia citada un párrafo atrás, la relacionamos con “vaga música”; “silenciosa”; “sin cánticos”; “suspiraba”; y “garganta sin grito”.

Toda la incipiente narración en “Lía” está ubicada físicamente en un desierto. Desierto psicológico del personaje, también. Este yermo es un afecto falto de energía; una opción de Lía por la tristeza, el dolor y la autoconmiseración. Podríamos aventurarnos a expresar que este desierto, más localizable en los versículos del 9 al 11, es uno de los devenires que señala Deleuze en *Crítica y clínica* (ver pp. 11 y 12): Lía deviene en desierto. Éste es otro personaje dentro del poema.

Ella está durmiendo al lado del ser que desea y no puede gozar de una noche de sexo-amor, y no porque Jacob la desee o no, sino porque ella no se sabe atractiva ni deseada —no sólo por Jacob, sino por cualquier varón—. Es decir, lo que la hace infeliz es su autoimagen, el cómo se ve a sí misma.

¿Es que ella, como mujer, sólo tenía la vocación de darle una descendencia a su hombre?

Todo el poema es un reproche a dios, a las condiciones socioculturales en que vive el personaje, a los roles que una mujer está, tradicionalmente, destinada a asumir en un ambiente adverso a ella. Esta obra es una protesta.

Esto, llevado a los terrenos de nuestro poemario *Estampas de la Biblia*, y especialmente, a los linderos de Lía y su protesta, es un argumento más de algo que ya mencionábamos: Juana de Ibarbourou se valió de la anécdota religiosa para expresar su propia actitud ante su sexualidad, su sensualidad, su erotismo, que, de otro modo, hubiera “levantado tolvaneras”, y hubiera sido asazmente criticado. Además, hay que considerar otros dos aspectos que pudieran haber escandalizado a la sociedad uruguaya de Ibarbourou: el hecho de no hallar placer en cuidar y alimentar a sus hijos, y el desear la muerte.

“¡Tuve deseos de echarme a andar hacia el desierto y gocé imaginándome tendida en un hoyo reseco, humillada gacela cazada por la muerte!” (versículos 10 y 11) Como dijimos, nos encontramos con un afecto extremadamente bajo de energías, tendente a la autodestrucción llevada al extremo: el suicidio.

La humillación tiene que ver con otro sentimiento, no comentado ampliamente antes: la envidia; a la cual define la Real Academia Española como “tristeza o pesar del bien ajeno”.

Es una pasión más; es decir, una afección pasiva, de acuerdo con Deleuze.

Lía se siente humillada por su hermana menor, Raquel, porque envidia la belleza de ésta. Y aunque nuestro personaje tiene un atributo que “aparentemente” le da una ventaja sobre su hermana, como es el de ser fértil, mientras Raquel vive el desierto interior de ser infecunda, estéril, yerma, la primogénita envidia la hermosura de la infértil. Digo “aparentemente” al referirme a la supuesta ventaja de la fecundidad de Lía, porque, tal como dijimos antes, Ibarbourou, a través de este personaje, protesta contra los convencionalismos de algunas culturas y de algunas épocas relacionados con el trato a la mujer, entre ellos el de la maternidad como la “función” de toda mujer.

En relación con esto, quiero destacar que, para mí, la maternidad puede ser una bendición y una experiencia muy hermosa que cualquier mujer, si la quiere, puede vivirla; pero no es lo único que le da valor a su ser de mujer.

Pasando ahora al símbolo de la gacela en el versículo 11 que nos ocupa (“humillada gacela cazada por la muerte”), mencionaremos lo que dice Chevalier, y Gheerbrant (519, 520) al respecto:

en el mundo semita [...] es símbolo de belleza. [...] En el Cantar de los Cantares²⁸ se la compara al Esposo: 'Mi amado es semejante a una gacela' (2, 8). Fundándose en una aproximación fonética, Orígenes ve en ella el símbolo de la agudeza visual y, por tanto, de la vida contemplativa. [...] Guillermo de San Thierry dice que la gacela posee mirada penetrante y por eso el alma de la esposa pide a su Esposo que aguce la punta de sus ojos internos y que muestre gran rapidez mental para comprender.

En este caso, Lía no puede identificarse con la gacela sin el adjetivo "humillada". Ella podría tener los atributos de belleza de este hermoso animal si no tuviera que compararse con su hermana menor, situación que no sólo la hace una "humillada gacela", sino indigna de la vida, merodeada por una muerte deseada a manera de reproche a su dios.

"Mujer sin belleza, amarillo nardo, triste collar de cuentas de cobre". En este versículo (el 12), aparecen dos metáforas relacionadas con "mujer sin belleza": la primera es "amarillo nardo" y la segunda es "triste collar de cuentas de cobre".

El nardo, según Chevalier, y Gheerbrant, simboliza dos realidades antitéticas:

a) de él se extraía uno de los más preciosos perfumes que evocan cualidades regias; b) en sus comentarios del Cantar [de los Cantares], los padres de la Iglesia presentan el nardo como símbolo de humildad; lo cual rompe un poco con el carácter real y suntuoso

²⁸ Lectura obligada de una lectora asidua de la Biblia, como lo fue Ibarbourou.

de este perfume. [...] Pero la interpretación simbólica resuelve el problema: el nardo es una pequeña gramínea que crece sobre todo en regiones montañosas; prensando las raíces de esta planta se obtiene el más maravilloso perfume. Así pasa con la humildad, que da los frutos de santidad más sublime (Chevalier, y Gheerbrant 743).

Pero yo tengo una interpretación más allá de la humildad; apoyándome en el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, asocio el nardo a la flor, blanca en su esplendor y “muy olorosa, especialmente en la noche”, atributos de pureza (lo blanco) y de sensaciones olfativas muy unidas al erotismo a la vez (“en la noche”).

No hay que olvidar el adjetivo al cual aquí está ligado el símbolo del nardo: “amarillo”, es decir, marchito, ya no en su plenitud. Así pues, Lía dejó que su pureza espiritual y la generosidad erótica de su cuerpo se amarillaran a causa de su pobre valoración de sí misma.

Y en lo relativo con el “triste collar de cuentas de cobre”, resaltan las palabras “triste” y “cobre”.

La primera es un estado de ánimo atenuado, convertido en un eufemismo después de que la protagonista ha hablado de suicidio y haber caído no en la tristeza, sino en la desesperación.

El cobre, en comparación con las perlas, el oro y la plata, no es un material suntuoso. Lía se ve reflejada en un accesorio basto, no fino, ni digno del aprecio de otros materiales que ya mencionamos.

Versículos 13 y 14: “¿quién habría de quererme si hasta el esposo que me dio mi padre suspiraba por otra? Cegué mi corazón e hice de mi juventud garganta sin grito y mar sin hervor”.

Al versículo 13 no hay mucho que comentarle.

En el 14 hay una referencia a la vista, otra al oído y otra al tacto. La primera alude a la ceguera del corazón, que tuvo que ser así para Lía, porque, de otro modo, no hubiera resistido el dolor que le causaba la rivalidad con Raquel.

La sensación auditiva es esa “garganta sin grito” que mitigase las ganas de expresar ese profundo dolor o tal vez ese hondo placer que alguna extraña ocasión creyó sentir. Y con esta sensación va, a la par, el “mar sin hervor”, es decir, sin la furia del oleaje, así como sin ese hervidero de vida, de mamíferos, peces, corales y algas en su interior. Esto lo asociamos al tacto, por la experiencia del agua marina al tocar el cuerpo de quien se mete en sus olas y el placer de hacerlo.

“Yo, ‘la resignada’, sólo le pedí al Señor una eternidad sin sueños, como hecha de hierro” (versículos 15 y 16). Lía no le puede “re-signar” a su dios agradecimiento, se “re-signa” ella pidiéndole la muerte, y una muerte sin vivencias de eternidad, una “muerte-muerte”, sin algo más allá, “hecha de hierro”, es decir, tan dura y fría como es su vida, como lo único que conoce y ha experimentado.

Con esto terminamos de desgranar el poema y pasamos al cierre de este capítulo.

A manera de conclusiones, comentamos que nuestro personaje es muy rico en matices y da mucho más de qué hablar. Tratamos de abordar su sexualidad y su ser mismo desde la perspectiva de la ontología inmanente y la antropología filosófica, concretamente contenidas en las teorías de las afecciones de Gilles Deleuze.

Para este estudioso, la realidad física, tal como la percibimos y procesamos a través de nuestros sentidos, sistema nervioso y cerebro es todo cuanto existe; no hay tal relación con un más allá que no sea el cosmos que nos rodea y del que somos parte. No hay tal eternidad como no sea el tiempo pasado y el inmediatamente

pasado que vivimos. Y, además, es preciso hacer hincapié en que *vivimos*; no existimos ni somos. Para los filósofos en los que nos apoyamos, la Vida es todo lo que hay; no hay ningún ser trascendente que haga las veces de dios.

También traté de explicar algunos símbolos y algunas figuras retóricas.

Quizá, inicialmente, Juana de Ibarbourou pretendía apegarse al relato bíblico, pero su obra, una vez *compuesta*, adquirió una independencia de su autora tal, que acabó siendo una protesta a dios y a la realidad cultural en que la escritora vivió. Pero, así como la obra se volvió independiente de su creadora, también es independiente de cada lector; por ello mi interpretación jamás pretende ser absoluta (esta independencia de la creación de su creador y de cada receptor la podemos ver en Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, en las páginas 164 y subsecuentes).

Para finalizar diré que la Vida exulta aún en los desiertos físicos y espirituales.

7. CONCLUSIONES

Partiremos de que toda obra literaria se vuelve independiente de su autor(a) y, dentro de cierto rango de interpretación, admite distintas formas de ser recibida por sus lectores. Así pues, estos tres poemas —“Bethsabée”, “Judith” y “Lía”— expresan más de lo que literalmente dicen y ocultan—.

Ya mencionamos repetidas veces que las condiciones sociales, culturales y literarias del Uruguay —y en general de toda Latinoamérica— no fueron muy propicias para las poetisas mujeres que publicaron su obra y abordaron temas sensuales y eróticos.

Yo me atrevo a proponer que nuestra poeta tuvo que usar la anécdota bíblica y un estilo *bíblico* —usa símbolos tomados de las Sagradas Escrituras, introduce oraciones y exclamaciones de adoración hacia Jahve— para poder dejar rienda suelta a la sensualidad, el erotismo y la seducción de sus *alter ego*, las cuales presentan el mismo conflicto que la autora vivió: su sensualidad y erotismo estaban problematizados con la misoginia de su ambiente social, y del literario, en el caso de ella —dominado por varones—, y, además, es una seductora fallida, se sabe hermosa y sabe *atrapar* a su hombre, pero finalmente se enamora —como en el caso de los personajes Bethsabée y Judith—. Está también problematizada con el concepto de maternidad de su sociedad, que no difiere

mucho del que tenía el pueblo judío hace más de dos mil años. Esto lo vemos más claramente en “Lía”.

Ya en sus años mozos, nuestra Juana de América había publicado sus dos poemarios más sensuales y eróticos: *Lenguas de diamante* y *Raíz salvaje*. Pero fueron hechos cuando era una muchacha libre de contratos y del hijo, sin distinciones ni cargos honoríficos, ni con la Academia de la Lengua de su país, dicho sea de paso.

Y como podemos ver en esta producción de su madurez —*Estampas de la Biblia*—, su estro erótico no desapareció, pero sí fue rebuscado y camuflado en los términos que mencionamos líneas atrás, cuando hablamos de sus *alter ego* veterotestamentarias.

En el capítulo “‘Bethsabee’: Introducción a la sensualidad y al erotismo femeninos”, pudimos construir un marco interpretativo de la sexualidad y el erotismo femeninos basado en nociones básicas del psicoanálisis freudiano y lacaniano, que nos sirvió para los otros dos poemas analizados, pues, aunque usamos a otros autores para hacer nuestras interpretaciones, Freud y Lacan fueron el sustento de todo nuestro trabajo.

Creo pertinente repetir que los estudiosos que nos permitieron analizar “Judith” fueron, a grandes rasgos, Judith Butler, Georges Bataille y Jean Baudrillard. Y para “Lía”, Gilles Deleuze (en algunos casos en coautoría con Felix Guattari).

Esta variedad de fuentes teóricas de apoyo creo que enriqueció mi tesis.

En cuanto a los símbolos que usó Ibarbourou, casi todos fueron tomados de la Biblia, por ejemplo el nardo, el cual aparece en los tres poemas: en “Bethsabee” en un sentido de pureza y seducción camuflada; en “Judith”, como una metáfora de un arma femenina equivalente a una espada, y, finalmente, en “Lía” como castidad que pesa, que está “marchita”.

La poeta usó el símbolo de la gacela —muy socorrido en *Cantar de los cantares*— tanto en “Judith” como en “Lía”. En el primer caso, por la hermosura de este animal, y en el segundo, por una apariencia femenina humillada, a quien, además, la acecha la autodestrucción: un deseo de suicidarse.

“Bethsabee” es más rica en símbolos: en esta prosa poética aparece también la luna, como referente de sensualidad y erotismo, los jazmines, expresando pureza, y la paloma —en este caso Ibarbouroru la asocia con el miembro viril—.

“Judith” y “Lía” no son profusas en símbolos. Aparte de lo visto, en el primer poema aparece únicamente el número simbólico tres, que, como dijimos en el capítulo destinado a dicha creación, es usado en la concepción de dios —Trinidad Sagrada—, en el episodio de Jonás y la ballena, y en la certeza de que Cristo estuvo tres días en los dominios de la muerte y, al tercero, resucitó. También en el segundo poema, al cual acabamos de referirnos, no hay más que una mención de “cuentas de cobre” de un collar, el cual expresa que los adornos de esta mujer no tenían la calidad simbólica y convencional del oro, la plata, las piedras preciosas o las perlas.

En lo referente a los recursos retóricos, éstos van, en las tres prosas poéticas, desde las imágenes que aluden a cualesquiera de los cinco sentidos (oído, vista, tacto, olfato y degustación) hasta los símiles, antítesis y, en menor número, las metáforas y especialmente las metáforas sinestésicas.

Empecemos con las imágenes sensoriales. En “Bethsabee” hay una plétora de ellas, pero privan las que excitan la vista y el tacto y, en segundo lugar, el oído y el olfato. En “Judith” hay mucho menos referencias sensoriales, y predominan la vista y el olfato. Finalmente, en “Lía”, hay más significantes corpóreos que en Judith, pero menos

que en “Bethsabee”, así mismo prevalecen los que estimulan, en primer lugar, el oído y el tacto; en segundo lugar, la vista y la degustación.

A partir de esto, podemos ver que la sensualidad es extremadamente más marcada en “Bethsabee” —y prevalece en el tacto además de la vista, un sentido más exigente que lo visual—. En “Judith”, la poeta usa otro tipo de recursos, pues es cierto que su tema es la seducción como arma prioritariamente femenina, pero Ibarbourou no se explaya en la descripción de los olores, las sensaciones táctiles —que son las más subyugantes eróticamente hablando—, sino que abunda más en símiles y metáforas relacionados con la guerra y el combate, propios del lance en que está el personaje. Por último, en “Lía”, dos de los sentidos son privilegiados, como ya dijimos, el oído y el tacto. Ese silencio del desierto, junto con las percepciones táctiles nos lleva a la sensación de ser sofocada y a los requiebros sexuales de Lía no satisfechos.

Ahora citaré algunos símiles y metáforas que me parecieron más hermosos de estos tres poemas:

“Correrán gamos con sed, los días; y han de pasar, lentos camellos, los milenios” (en “Bethsabee”).

“¿Creíste que la luna se bañaba bajo los sicomoros del jardín de Urías, tu soldado?” (en “Bethsabee”).

“un nardo hecho mujer” (en “Bethsabee”).

“tu pecho, morada del canto [por referirse al rey David, salmista]” (en “Bethsabee”).

“Sentí entonces que tu corazón, copa de bronce resonante golpeada por la sangre hirviente, clamaba sin cesar mi nombre” (en “Bethsabee”).

“Mujer de noches vacías y de juventud erguida como el nardo, yo, Judith de Betulia, era una espada” (en “Judith”).

“capullo apretado y descolorido junto a la rosa espléndida de Raquel” (en “Lía”).

“¿Qué había de pedirle a Jehová que me hizo una arilla sin bendición para que nadie tentase la curva de mi pecho?” (en “Lía”).

“sólo la arena y el viento golpeaban con vaga música contra las torres de mi ensueño” (en “Lía”).

“hice de mi juventud garganta sin grito y mar sin hervor” (en “Lía”).

La poesía de *Estampas de la Biblia* no es mística, es de asunto religioso tomado de la Biblia. La poeta no comunica una experiencia mística, sino que, a través de sus personajes, se dirige a dios con plegarias retóricas —llamémosles así, porque son parte del estilo que Ibarbourou pretende imprimir a sus prosas poéticas y no producto de una auténtica vivencia de dios—.

Nuestro mejor intento fue dar a conocer una obra de Ibarbourou poco conocida en México e invitar a usted, lector, a acercarse a las creaciones de nuestra Juana de América.

8. BIBLIOHEMEROGRAFÍA

8.1. Directa

IBARBOUROU, Juana de, *El cántaro fresco*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1930.

_____, *Chico Carlo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1944.

_____, *Perdida*. Buenos Aires: Losada, 1950.

_____, *Poemas*, selec. de Juana de IBARBOUROU, 8ª. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952. [Antología.]

_____, *Azor*. Buenos Aires: Losada, 1953.

_____, *Romances del destino*, ilustraciones de Carlos LARA. Madrid: Cultura Hispánica, 1955. [Premio Bellas Artes-Cultura Hispánica 1954.]

_____, *Obras completas*, palabras preliminares de Ventura GARCÍA CALDERÓN, compilación, anotaciones y noticia biográfica de Dora Isella RUSSELL. Madrid: Aguilar, 1960.

_____, *Poemas*, selec. de Juana de IBARBOUROU, 9ª. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1961. [Antología.]

_____, *La pasajera; Diario de una isleña, y Elegía*. Buenos Aires: Losada, 1967.

_____, *Juan Soldado*. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____, *Las lenguas de diamante*, 3ª. ed. Buenos Aires: Losada, 1978.

_____, *Las lenguas de diamante y Raíz salvaje*, ed. de Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN. Madrid: Cátedra, 1998. (Letras Hispánicas, 447.)

_____, *Obras escogidas*, selecc. y pról. de Silvia PUENTES DE OYENARD. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998. [Antología.]

8.2. Indirecta

AEDO, María Teresa, "Hablar y oír-saber y poder: la poesía de Juana de Ibarbourou desde *Las lenguas de diamante* hasta *Mensajes del escriba*". *Revista Chilena de Literatura* (RChL), 49, noviembre 1996, pp. 47-64.

ALEGRÍA, Fernando, "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica". *Revista / Review Interamericana* (Revi), 12, 1, Spring 1982.

APONTE, Ruth Idalmi, "El ciclo vital en la poesía de Juana de Ibarbourou". *Dissertations Abstracts International* (DAI), 45, 4, oct. 1984.

ARIAS DE LA CANAL, Fredo, *El protoidioma en la poesía de Juana de Ibarbourou*, en *Las lenguas de diamante*, por Juana de Ibarbourou. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1998. [El texto de Ibarbourou es facsimilar.]

BAQUERO, Gastón, "Juana de América y de Ibarbourou". *Quimera: Revista de Literatura*, 123, (1994): 16-17.

BLANCO, Flor María, "Possession and Privation in the Poetic Works of Juana de Ibarbourou". *Dissertations Abstracts International* (DAI), 47, 5, nov. 1986.

CAMPAÑA, Antonio, "Desde el Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou". *Literatura Chilena: Creación y Crítica* (LitC), 13, (1989): pp. 40-62.

CONTRERAS ROMO, María del Rocío, "El placer de la palabra o la palabra del placer, la poesía de Juana de Ibarbourou". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (nov. 2002): s/pp.

GONZÁLEZ, María R., "Imagen arquetípica de la mujer en

- la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral", en Marta STIEFEL AYALA, ed., Reinaldo AYALA, introd., *Proceedings of the International Literature Conference: Homage to Agustini, Ibarbourou, Mistral, Storni*. Calexico: Inst. for Border Studies / San Diego State Univ., 1991, pp. 1-9.
- IANES, Raúl, "Los riesgos del canon: Juana de Ibarbourou y los aspectos literario-ideológicos de una política cultural". *Monographic Review / Revista Monográfica (MRRM)*, 13, (1997): pp. 298-309.
- JEHENSON, Myriam Ivonne, "Four Women in Search of Freedom". *Revista / Review Interamericana (Revi)*, 12, 1, Spring 1982, pp. 87-99.
- KOCH, Dolores, "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela". *Revista Iberoamericana (RI)*, 51, julio-diciembre 1985, pp. 723-729.
- LIMA, Robert, "Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica". *Revista de Estudios Hispánicos (St. Louis, MO) (REH)*, 18, 1, Jan 1984, pp. 41-59.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, ed. y estudio preliminar, *Las lenguas de diamante, y Raíz salvaje*, por Juana de IBARBOUROU. Madrid: Cátedra, 1998. ("Letras Hispánicas" 447.)
- ROJAS, Margarita, Flora OVARES y Sonia MORA, *Las poetisas del buen amor. La escritura transgresora de sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*. Caracas: Monte Ávila, 1989.
- ROSENBAUM, Sidonia Carmen, *Modern Women Poets of Spanish America. The Precursors. Delmira Agustini. Gabriela Mistral. Alfonsina Storni. Juana de Ibarbourou*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1945.
- RUSSELL, Dora Isella, comp., anotaciones y noticia biográfica, *Obras completas*, de Juana de IBARBOUROU. Madrid: Aguilar, 1960.
- SAN ROMÁN, Gustavo, "Expression and Silence in the Poetry of Juana de Ibarbourou and Idea Vilariño", en

- Catherine DAVIES, ed. e intr., Monserrat ORDÓÑEZ, conclusión, *Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America*. Lewiston (NY): Mellen, 1993, pp. 157-75.
- SULLIVAN, Clara E., "Juana de Ibarbourou (8 March 1882-15 July 1997)", en María A. SALGADO, ed. e intr. *Modern Spanish American Poets*. Detroit: Gale, 2004, pp.171-76.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, "Recordando a Juana de Ibarbourou". *Boletín de la Academia Argentina de Letras (BAAL)*, 60, enero-junio 1995, pp. 113-133.
- VIEIRA DE VIVAS BALCÁZAR, Mareya, "El primer centenario del nacimiento de Juana de Ibarbourou". *Boletín de la Academia Colombiana (BAC)*, 45, 187-188, enero-junio 1995, pp. 62-68.
- ZAPATA DE ASTON, Arcea Fabiola, "Fuerza erótica y liberación: un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni". *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences (DAIA)*, 2002 Nov; 63 (5).

8.3. De apoyo

- ALBERONI, Francesco, *El erotismo*, trad. de Beatriz E. ANASTASI DE LONNÉ. Barcelona: Gedisa, 1994.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, *La Colonia. Cien años de república*, 10ª. reimp. de la 2ª. ed. corr. y aumentada. México: FCE, 1997.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *Época contemporánea*, 3ª. reimp. México: FCE, 1995.
- ARBELECHE, Jorge, "Prólogo", en *Obras*, vol. I, por Juana de IBARBOURO. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura / Archivo General de la Nación, 2004.

- BARRÁN, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, 2 t. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990.
- BARRÁN, José Pedro, *La cultura "bárbara": 1800-1860*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990.
- BARRÁN, José Pedro, *El disciplinamiento 1860-1920*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, trad. de Elena BENARRROCH. México: REI, 1990.
- BEAUVOIR, Simone De, *El segundo sexo*, trad. Pablo PALANT. Buenos Aires: Siglo XXI, 1984.
- BIANCHI, Matilde, "La solista del coro", en *Obras*, vol. I, por Juana de IBARBOUROU. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura / Archivo General de la Nación, 2004, pp. 81-85.
- BIBLIA DE JERUSALÉN. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.
- BUTLER, Judith, *El grito de Antígona*, trad. de Esther OLIVER. Barcelona: El Roure Editorial, 2001.
- COSTA, Juan Francisco, "La noche en la poesía de Juana de Ibarbourou", en *Obras*, vol. I, por Juana de IBARBOUROU. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura / Archivo General de la Nación, 2004, pp. 127-140.
- Costa Lima, Luiz. "Deleuze: estética antirrepresentacional y mimesis" *Estudios Públicos*. 74 (otoño 1999): 295-316.
- DELEUZE, Gilles, "¿Qué es lo que puede un cuerpo?", en Gilles DELEUZE. *Spinoza y el problema de la expresión*, trad. de Horst VOGEL. Barcelona: Muchnik Editores, 1975.
- _____, *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. (Colección Argumentos 174.)
- _____, y Félix GUATTARI. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001. (Colección Argumentos 134).

- _____, "Afectos pasivos y auto-afecciones" en Gilles DELEUZE. *En medio de Spinoza*, vol. 1. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- DENYER, C. P., *Concordancias de las Sagradas Escrituras*. San José, Costa Rica: Editorial Caribe, 1969.
- DEXEUS, Santiago y José María FARRÉ, *La mujer, su cuerpo y su mente. Guía de psicología, sexualidad y ginecología*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001. (Colección "Vivir Mejor".)
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ Gemma Berenice, "La poesía religiosa de Dulce María Loynaz", tesis de licenciatura. México: FFYL, UNAM, 2003.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, 2 t. Barcelona: Ariel, 2001.
- FLAUMENBAUM, Danièle, *Mujer deseada, mujer deseante*, trad. de Margarita POLO. Barcelona: Gedisa, 2007. (Colección "Psicología".)
- FREUD, Sigmund, "Sobre sexualidad femenina" en *Obras completas*, vol. 21, trad. de José L. ETCHEVERRY. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- _____, *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1994.
- _____, "La feminidad", en *Obras completas*, volumen 22, trad. de José L. ETCHEVERRY. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- _____, "Más allá del principio de placer" en *Obras completas*, volumen 18, trad. de José L. ETCHEVERRY. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- GALLINAL, Gustavo, *Letras uruguayas*, pról. de Carlos REAL DE AZUA. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1967.
- GARCÍA ALVARADO, José María, *Uruguay*. México: REI, 1990.
- GUTIÉRREZ SÁENZ, Raúl, *Introducción a la Ética*. México: Esfinge, 2004.
- HALL, Calvin S., *Compendio de psicología freudiana*, trad. de Martha MERCADER. México: Paidós, 2007.

- LACAN, Jacques, "La esquizia del ojo y de la mirada" en Jacques LACAN, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11*, tr. Juan Luis DELMONT-MAURI y Julieta SUCRE. México: Paidós, 2008.
- LEADER, Darian y Judy GROVES, *Lacan para principiantes*, ed. Richard APPIGNANESI y tr. Leandro WOLFSON. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 2002.
- LERER, María Luisa, *Sexualidad femenina. Mitos y realidades*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- LLORENTE, María Emma, "Retórica y erotismo: la fragmentación del discurso poético y la expresión de una estética del delirio", en Helena BERISTÁIN y Gerardo RAMÍREZ VIDAL, comps. *Espacios de la retórica*. México: UNAM, 2010, pp. 135-146.
- MALTZ, Wendy y Suzie BOSS, *El mundo íntimo de las fantasías sexuales femeninas. Un viaje de pasión, placer y auto-descubrimiento*, trad. de Esther GONZÁLEZ ARQUÉ. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- MANRÍQUEZ BUENDÍA, Maritza, "Juan García Ponce e Inés Arredondo: modelos para una hermenéutica erótica" tesis de doctorado. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- MENGUE, Philippe, "Crítica de la representación y agenciaamiento", en Philippe Mengué, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: La Cuarenta, 2008. 101-126.
- MONTEJANO, Bernardino, "Ley. Planteamiento general", en *Gran Enciclopedia Rialp*, t. XIV. Madrid: Rialp, 1973, pp. 235-240.
- MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, 13ª. ed. México: Porrúa, 1991.
- NAVARRO PUERTO, Mercedes, "Cantares enamorados: El Cantar y los Poemas de Amor del Antiguo Egipto". *Re-seña Bíblica*, núm. 22, verano 1999, pp. 23-34.
- NEYMET, Mónica de, *Poesía*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1993. [Inédito.]

- PALLARES, Ricardo, "La modernidad de Juana de Ibarbourou", en *Obras*, vol. I, por Juana de IBARBOUROU. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura / Archivo General de la Nación, 2004, pp. 87-98.
- PARIS DE ODDONE, M. Blanca et al., *Cronología comparada de la historia del Uruguay (1830-1945)*, advertencia de Eugenio PETIT MUÑOZ, 2ª. ed. Montevideo: Universidad de la República. Departamento de publicaciones, s/año.
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, 3ª. ed. México: Seix Barral, 1994. (Colección "Biblioteca Breve".)
- RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- RICŒUR, Paul, *Sexualidad: la maravilla, la errancia, el enigma*, trad. de Roxana PAEZ. Buenos Aires: Almagesto, 1991. (Colección "Mínima".)
- _____, *Freud: una interpretación de la cultura*, tr. Armando SUÁREZ. México: Siglo XXI, 2007.
- RIVEIRO, Zully M., "Juana Fernández de Ibarbourou o una manera cotidiana de luz", en *Obras*, vol. I, por Juana de IBARBOUROU. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura / Archivo General de la Nación, 2004, pp. 67-75.
- ROUGEMONT, Denis De, *Amor y Occidente*, trad. de Ramón XIRAU. México: CONACULTA, 2001.
- TÉLLEZ VARGAS, Martín, *Atlas geográfico universal*. México: McGraw-Hill, 2003.
- TORRES WILSON, José DE, *Brevísima historia del Uruguay*. Montevideo: Arca, 1994.
- ZUM FELDE, Alberto, *La literatura del Uruguay*, pról. de Arturo GIMÉNEZ PASTOR. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1939.

8.4. Fuentes bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, trad. de Alfredo N. GALLETTI. México: FCE, 1995.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel SILVAR y Arturo RODRÍGUEZ. Barcelona: Herder, 1986.
- Diccionario Anaya de la lengua*. Madrid: Anaya, 2002.
- Diccionario de psicología*. Barcelona: Océano, 1999.
- EVANS, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, trad. de Jorge PIATIGORSKY. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- HAAG, H., A. VAN DEN BORN y S. DE AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*, ed. castellana de R. P. Serafín DE AUSEJO. Barcelona: Herder, 1975.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. de Fernando CERVANTES GIMENO. Barcelona: Labor, 1981.
- El pequeño Larousse ilustrado 2008*, edición especial América Latina. México: Larousse, 2008.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 22ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2003. [Versión en CD-ROM adjunta.]
- ROUDINESCO, Elizabeth y Michel PLON, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. de Jorge PIATIGORSKY. Buenos Aires: Paidós, 1998.

8.5. Fuentes electrónicas

http://www.universidad.edu.uy/renderPage/index/pageld/98#heading_761

http://www.rau.edu.uy/universidad/uni_hist.htm