



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE

Indirizzo: Lingua, Letteratura e Filologia:
prospettive interculturali

CICLO XXVIII

COORDINATORE Chiar.ma Prof. Lucia Bruschi Borghese

REFERENTE INDIRIZZO: Chiar.ma Prof. Ayse Saraçgil

*El paisaje literario en las voces femeninas del Uruguay del
Novecientos*

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/06

Lingua e Letterature Ispanoamericane

Dottorando

Dott. SPADOLA CARMELO

Tutor

Chiar.ma Prof. MARTHA LUANA CANFIELD

Chiar.ma Prof. ANA MARÍA TOBÍO SALA

Anni 2012/2015

A mi familia, mi abuela, Claudia y a los que ya no están

Ya no tendrán hambre ni sed, y el sol no caerá más sobre ellos, ni calor alguno; porque el Cordero que está en medio del trono los pastoreará, y los guiará a fuentes de aguas de vida; y Dios enjugará toda lágrima de los ojos de ellos.

San Juan, *Apocalipsis* 7:16-17

Agradecimientos

En primer lugar quisiera agradecer a mi tutor, Martha Canfield, que me ha acompañado a lo largo de los años de mi formación como Maestra de vida y de escuela. Siguen los agradecimientos a los que me han sostenido en esta investigación: los estudiosos Jorge Arbeleche, Elena Romiti, Hugo Verani, Alicia Fernández Labeque de la Biblioteca Nacional de Montevideo, Ernestina Pellegrini, Eva Valero Juan de la Universidad de Alicante, la Universidad de Málaga, Raúl, Belén y a todos los amigos malagueños. Otro agradecimiento va a Antonella y al equipo del Centro Studi Jorge Eielson de Florencia; a Antonio, Anna, Julian, Romina, Francesco y Luna.

ÍNDICE

	pág.
Introducción	9

Capítulo 1 El paisaje literario

1.1 Debates y definiciones terminológicas del concepto de paisaje.....	12
1.2 El paisaje entre literatura y geografía.....	24
1.3 El paisaje literario: hacia un nuevo espacio geo-literario.....	34
1.4 Propuesta teórico-metodológica: el paisaje literario según la crítica temática.....	42

Capítulo 2 Contexto histórico-cultural del Uruguay del siglo XX

2.1 El ascenso al poder de José Batlle y Ordóñez.....	50
2.2 El reformismo batllista y la política de protección del medio ambiente, los animales y las mujeres.....	58
2.3 El Uruguay: desde la crisis de 1929 hasta la derrota de la dictadura militar.....	64
2.4 Propuesta de esquema generacional de la literatura uruguaya de la primera mitad del siglo XX.....	75
2.5 Introducción al movimiento modernista hispanoamericano.....	79
2.6 El Modernismo y la generación uruguaya de 1894.....	83
2.7 La generación crítica de 1924.....	89

Capítulo 3 María Eugenia Vaz Ferreira: el paisaje de la desesperanza

3.1 En el origen de la poesía femenina uruguaya.....	94
3.2 Itinerario poético desde <i>Fuego y Mármol</i> hasta la elaboración de <i>La isla de los cánticos</i>	100
3.3 El paisaje de la desesperanza	
3.3.1 La noche. El silencio.....	104
3.3.2 El paisaje olfativo.....	110
3.3.3 El amor, o la búsqueda del hombre.....	115
3.3.4 La madre. La luz.....	122

Capítulo 4 El paisaje erótico de Delmira Agustini

4.1 Una vida breve e intensa.....	133
4.2 La precocidad de una artista.....	138
4.3 El paisaje de Eros el Supremo	
4.3.1 El paisaje entre pintura y poesía.....	144
4.3.2 La creación del amante.....	164
4.3.3 El paisaje del desengaño.....	177
4.3.4 El paisaje de Cupido. Eros contra Dios.....	183

Capítulo 5 Paisajes reales e imaginarios en Juana de Ibarbourou

5.1 Biografía de Juana de Ibarbourou.....	190
5.2 La rebeldía de una poeta. Valoración de su obra.....	197
5.3 Paisajes reales e imaginarios entre el pueblo y la ciudad	
5.3.1 El paisaje natal: amor y naturaleza en el pueblo de Melo.....	204
5.3.2 La ambivalencia del espacio ciudadano.....	213
5.3.3 El tiempo, la soledad, la muerte.....	222

Capítulo 6 El paisaje experimental de Amanda Berenguer

6.1 Una vida, un lenguaje.....	230
6.2 <i>El río</i> como visión del paisaje posbélico de Europa y España	
6.2.1 El paisaje posbélico europeo.....	234
6.2.2 El paisaje posbélico de la guerra civil española.....	242
6.3.1 <i>Composición de lugar</i> o el paisaje de la página escrita.....	246
6.3.2 El paisaje uruguayo de la dictadura militar.....	251
6.3.3 La luz como búsqueda del infinito y de Dios.....	257

Bibliografía

Obras de las autoras	263
Textos críticos sobre las autoras estudiadas.....	265
Instrumentos histórico-críticos.....	267
Instrumentos metodológicos.....	271

Otras obras citadas.....	278
Sitografía.....	280

Índice de las imágenes.....	281
------------------------------------	------------

Introducción

El presente trabajo de tesis doctoral trata de la temática del paisaje literario en las obras de cuatro autoras representativas de la lírica uruguaya del siglo XX: María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Amanda Berenguer. En primer lugar, la investigación surge del deseo de recurrir a la historia biográfica y literaria de las autoras y de analizar las razones que han permitido una mayor presencia de voces femeninas en el Uruguay con respecto a los otros países hispanoamericanos. En segundo lugar, la investigación intenta seguir un común denominador a través de la representación del paisaje, marcando las semejanzas y las distinciones en las obras y en las biografías de cada una de las cuatro autoras.

En el primer capítulo abordamos la noción de paisaje desde una óptica teórico-metodológica internacional, sirviéndonos de instrumentos bibliográficos tanto tradicionales como recientemente editados. Eso nos ha permitido observar de qué manera tal noción no corresponde nunca a una interpretación unívoca, sino que en la mayoría de los casos se pone en la encrucijada de una dimensión real y objetiva con una imaginaria y subjetiva.

Después de esta primera parte, proponemos como análisis metodológico la aplicación del modelo de la crítica temática de Jean-Pierre Richard para el estudio del paisaje en la producción literaria de las autoras escogidas. Las aportaciones del crítico francés se insertan en la vertiente de la fenomenología de Merleau-Ponty y han constituido un punto de partida para los estudios sobre el horizonte interior y exterior propuestos por Michel Collot. En tal sentido, nuestro objetivo es focalizar

la representación del mundo, del yo y del lenguaje empleado por las autoras en el momento de la creación poética.

En el segundo capítulo presentamos un recorrido de la historia social, política y literaria del Uruguay, a partir del primer período de modernización del país coincidente con el ascenso al poder del presidente José Batlle y Ordóñez. A través de una lectura de los archivos y de las fuentes bibliográficas acerca del contexto histórico-social, hemos observado cuánto el batllismo ha permitido a la mujer uruguaya participar activamente en la vida social y cultural, sin duda mucho más considerablemente que a las otras literatas hispanoamericanas. Además, las fuentes históricas y políticas nos han mostrado cómo la sociedad de comienzos del siglo XX prestara atención a problemáticas comunes, como por ejemplo el respeto por los animales, el medio ambiente y por los seres más débiles, como los niños y las mujeres.

En la segunda parte del segundo capítulo proponemos una revisión de los movimientos literarios en los cuales se insertan las vidas y las obras de las autoras estudiadas. A este propósito hemos avanzado una clasificación de los dos grupos analizados, siguiendo la metodología del crítico cubano José Juan Arrom, y hemos individualizado la existencia de dos generaciones, correspondientes a una primera de carácter modernista y a una segunda de matiz postvanguardista.

Dedicamos el tercer capítulo a María Eugenia Vaz Ferreira, primera artífice de la nueva literatura femenina uruguaya. Mediante el estudio de su obra asistimos a una correspondencia del motivo paisajístico entre su existencia trágica y su única publicación póstuma.

En el cuarto capítulo, tomamos en consideración la obra de Delmira Agustini desde una triple óptica, es decir la creación plástica, poética y la del amante. La configuración del paisaje en la autora siempre corresponde a una doble visión de lo erótico, como lo demuestran los dibujos y las composiciones que hemos puesto en confrontación.

En el quinto capítulo, dedicado a Juana de Ibarbourou, examinamos la representación paisajística en su obra, en donde nos entrega una imagen del mundo y del yo en continua tensión entre lo real y lo imaginario, entre la naturaleza más viva y menos domesticada de su pueblo de origen, Melo, y la ciudad de Montevideo.

Con el sexto y último capítulo concluimos nuestra investigación a través del estudio del paisaje en la lírica de Amanda Berenguer, quien pasa de un lenguaje más canónico, si bien riguroso y refinado, a formas asombrosamente experimentales y de ruptura con la tradición local. Ella, en efecto, inaugura en Uruguay una de las creaciones vanguardistas más sorprendentes y menos difundidas, como es la poesía visual.

Si bien cada una de estas cuatro escritoras ha sido objeto de estudios especializados, hemos creído fundamental enfrentar lo que ellas significan como conjunto – incluso con otras que no hemos podido analizar en el presente trabajo, como Sara de Ibáñez, Clara Silva, Idea Vilariño o Marosa Di Giorgio – pues constituyen un fenómeno único y altamente significativo en el panorama de la literatura contemporánea hispanoamericana y no sólo.

1.1 Debates y definiciones terminológicas acerca del concepto de paisaje

En los últimos decenios, el tema del paisaje ha levantado un interés internacional e interdisciplinar tan amplio que resulta casi imposible proponer una clasificación unívoca y definitiva del concepto. Su noción se pone en la encrucijada de dominios tan heterogéneos que podríamos suponer que a cada uno pertenece su propia teoría. De reciente, en el ámbito de la crítica literaria, por ejemplo, los estudios sobre el paisaje han constituido una considerable importancia, como lo demuestran la promoción de programas científicos y la fundación de centros de estudios especializados desde múltiples ópticas en distintas actividades.

A nivel europeo, cabe señalar el programa de investigación francés *Vers une géographie littéraire*, coordinado desde 2011 por Michel Collot y Julien Knebusch, y promovido por el CNRS y la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Su objetivo principal es el estudio del espacio y/o la representación del lugar en los textos literarios, a través de la organización periódica de coloquios, seminarios y foros¹.

En España, recordemos la creación del “Observatori del Paisatge de Catalunya”², fundado el 30 de noviembre de 2004, como centro de aplicación en Cataluña del Convenio Europeo del Paisaje. Entre sus recientes actividades recordemos la organización en 2010, por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, del *1^{er} Seminario Internacional sobre Teoría y Paisaje. Reflexiones*

¹ Véase el sitio web del programa de investigación <<https://www.geographielitteraire.hypotheses.org/>>, (08/2015).

² Véase el sitio web del observatorio <<http://www.catpaisatge.net/cat/index.php>>, (08/2015).

desde miradas interdisciplinarias, y en 2014 del 2º Seminario Internacional sobre Teoría y Paisaje. Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales.

En Italia, el connubio entre paisaje y literatura se ha concretizado a través de la constitución de parques literarios³ a partir de los años Setenta, fomentados por Stanislao Nievo, autor y bisnieto del escritor italiano Ippolito (1831-1861). Persi afirma que esta tipología de parques «sono del tutto atipici quantomeno rispetto a quelli naturalistici perché non possono essere conclusi entro limiti rigorosi, perché luoghi dell'anima e della mente, prima che realtà fisiche, perché spazi dell'immaginario, delle percezioni e suggestioni di uno o più scrittori»⁴. Actualmente, los parques literarios italianos atañen a la sociedad “Paesaggio Culturale Italiano”⁵ que, a partir del año 2009, los promociona como metas turísticas desde una perspectiva cultural, económica y de acuerdo con el plan de acción de la *Cumbre de Johannesburgo* de 2002 para el desarrollo sostenible y a los principios del Convenio Europeo del Paisaje y de la Convención UNESCO sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural.

Desde una amplia perspectiva, los resultados de las investigaciones indican que actualmente vivimos en la época del paisaje⁶, del *logos* del «omnipaisaje»⁷, en

³ Entre las numerosas referencias bibliográficas acerca del tema se puede consultar C. Barilaro, *I parchi letterari in Sicilia. Un progetto culturale per la valorizzazione del territorio*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2004; P. Anglani, «I parchi letterari: nuova forma di organizzazione dello spazio e incentivo allo sviluppo», *Bollettino della Società Geografica Italiana*, serie XII, V, 2000, págs. 537-539; L. Nicoletti, «I parchi letterari in Puglia tra paesaggio culturale e sviluppo locale», *Scritti per Alberto Di Blasi*, a cargo de G. Campione, F. Farinelli, C. Santoro Lezzi, Pàtron, Quarto Inferiore (BO), 2007, págs. 1127-1141.

⁴ P. Persi, «Parchi letterari e professionalità geografica: il territorio tra trasfigurazione e trasposizione utilitaristica», *Geotema*, 20, 2003, págs. 5-6.

⁵ Véase el sitio web de la sociedad “Paesaggio Culturale Italiano” <<http://www.parchiletterari.com/index.php>>, (08/2015).

⁶ Véanse A. Berque, *Les raisons du paysage de la Chine aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris, 1995, pág. 6; M. Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009, pág. 7.

⁷ M. Jakob, *Op. cit.*, págs. 7-14.

una sociedad de consumo que produce una infinidad de «imágenes-paisajes»⁸, mediadas por la fotografía, el cine, la literatura, las artes, y también por la publicidad y las nuevas tecnologías. Pero, no obstante esta amplia participación desde una óptica interdisciplinar, el concepto de paisaje queda en una posición de limen.

Ya en los años Sesenta del siglo pasado, el geógrafo italiano Sestini notaba que:

Introdotta nella geografia dall'Oppel nel 1894, il vocabolo "paesaggio" si è decisamente affermato dopo la prima guerra mondiale ed è poi divenuto d'uso corrente da parte dei geografi [...]. Di proposito si è detto vocabolo e non concetto, in quanto il significato, esplicito o implicito, attribuito a quel termine può variare in modo considerevole da uno studioso all'altro.⁹

Según Collot «le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique»¹⁰, así como Romani subraya que «resta un termine polisemico, il cui significato, nel nostro Paese, può variare a seconda del tipo di approssimazione che viene assunto, sino ad indicare contenuti contraddittori»¹¹.

Por lo que respecta a las clasificaciones, los investigadores han intentado acuñar una definición exhaustiva para el paisaje, sin llegar a una única

⁸ *Ivi*, pág. 11. Sobre el concepto de paisaje como resultado de una proliferación de imágenes véase también P. D'Angelo, *Filosofía del paesaggio*, Quodilibet, Macerata, 2014, pág. 7.

⁹ A. Sestini, «Appunti per una definizione di paesaggio geografico», en E. Migliorini (a cargo de), *Scritti in onore di Carmelo Colamonico*, Loffredo, Napoli, 1963, pág. 272.

¹⁰ M. Collot, *Les enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles, 1997, pág. 5.

¹¹ V. Romani, *Il paesaggio. Teoria e pianificazione*, Franco Angeli, Milano, 1994, pág. 10.

clasificación *tout court*. Por otra parte, como declara Jakob¹², cada intento taxonómico no puede resultar sino fluido y fugaz, puesto que «il paesaggio non è fenomeno oggettivo, misurabile ed esistente di per sé, bensì qualcosa che nasce in virtù dell'azione dell'uomo e che da questi dipende»¹³.

Como asevera Romani, el paisaje se puede leer bajo una doble lente, es decir según una lectura de tipo real y físico, propia de una actitud científica y objetiva, o bien, según una más personal de carácter estético, literario, perceptivo y subjetivo¹⁴. A la ambivalencia del significado alude también el geógrafo francés Berque que entiende el paisaje como la materialización de un conjunto constituido por agentes ambientales y por sus representaciones artísticas¹⁵.

En síntesis, la noción paisajística se pone siempre en el centro de una relación que transcurre «entre el sujeto perceptor y el objeto percibido»¹⁶, en una «red semiótica»¹⁷ que a su vez se refiere a cuestiones de naturaleza estética, fenomenológica y simbólica. El término paisaje contiene al menos un doble valor semántico, ya que se refiere a la representación artística de un cuadro pero también al objeto en sí representado, que toma forma después de haber sido observado e interpretado por la mirada de un espectador¹⁸. La existencia del paisaje depende por lo tanto de la existencia del sujeto, del individuo que dotado de una propia subjetividad permite el surgimiento del concepto.

¹² Véanse M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, col. «Giardini e paesaggio», Firenze, 2005, pág. 7; Id., *Il paesaggio*, cit., pág. 27.

¹³ Véanse Id., *Paesaggio e letteratura*, cit., pág. 9; H. Maldiney, *Ouvrir le rien: l'art nu*, Encre Marine, La Versanne, 2000, pág. 125.

¹⁴ V. Romani, *Il paesaggio. Percorsi di studio*, Franco Angeli, Milano, 2008, pág. 14.

¹⁵ A. Berque, *Op. cit.*, pág. 11.

¹⁶ M. Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, pág. 13.

¹⁷ M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., pág. 11.

¹⁸ *Ivi*, pág. 28.

En uno de los trabajos más representativos de la dimensión filosófica del paisaje, Simmel constata que:

La disolución de los vínculos y de las relaciones originarias en beneficio de realidades autónomas y diferenciadas, este gran principio del universo post-medieval, es lo que ha permitido recortar paisaje en la naturaleza. No ha de sorprender que la Antigüedad o la Edad Media desconocieran el *sentimiento* de paisaje; no existía ese carácter espiritual ni esa estructura autónoma que configuraran un objeto cuya efectiva presencia confirmó, y en cierto modo capitalizó, el nacimiento de la pintura de paisaje.¹⁹

Con arreglo al pensamiento de Simmel, Jakob declara²⁰ que la mirada subjetiva emerge en la sociedad como resultado de la modernidad, de la época que a partir del siglo XIV permite al individuo observar y contemplar el mundo desde una posición elevada, como acto mimético resaltado por las actitudes imperiales de los siglos anteriores²¹.

De hecho, recordemos que la etimología del término ‘paisaje’ difiere en las lenguas románicas respecto a las lenguas germánicas²², considerando que el francés, el italiano y el español usan términos que tienen como raíz el prefijo latino ‘pagus’, es decir «país», del cual derivan «paysage», «paesaggio», «paisaje». Por el contrario, en las lenguas germánicas el vocablo deriva de

¹⁹ G. Simmel, «Philosophie der Landschaft», en *Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift*, S. D. Gallwitz, G. F. Hartlaub, H. Smidt (a cargo de), Bremen, folleto II, 1913, págs. 635-644; trad. es. de M. Andlauer, *Filosofía del paisaje*, Casimiro, Madrid, 2013, pág. 10. El uso de bastardillas es del autor.

²⁰ M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., pág. 31.

²¹ *Ivi* pág. 33. Recordemos que en Jakob la metáfora de la altura corresponde a un acto mimético que el individuo del siglo XV sigue como ejemplo de la actitud imperial, es decir de la representación iconoclasta del caballero que mira el mundo desde su corcel.

²² Para un análisis filológico detallado sobre el origen etimológico del término paisaje véase C. Franceschi, «Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes», en M. Collot, *Op. cit.*, págs. 75-111.

«Land», es decir de la ‘tierra’, dando vida a los términos correspondientes en inglés «landscape», en holandés «landschap» y en alemán «Landschaft»²³.

Tal diferencia se debe al hecho de que en las lenguas germánicas el término originalmente era utilizado para designar una «porción de territorio» o «la región o una parte» de ella²⁴, y sólo en el siglo XV el término fue también empleado para definir la pintura paisajística. En las lenguas neolatinas, al contrario, el vocablo nace a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI como neologismo para indicar su carácter visual y su simbología en la representación artística²⁵.

Como es sabido, la pintura paisajística se desarrolla inicialmente en el norte de Europa²⁶, en el área flamenca y alemana, con la representación de lugares reales o imaginarios, primero como fondo de los cuadros de tema sagrado, como en el caso de las pinturas de Jan van Eyck (1390-1441) y de Konrad Witz (1410-ca. 1445)²⁷, y poco después como proyección y reproducción figurativa del tema naturaleza conectada a la condición del hombre en el mundo, como en las pinturas y los grabados de Pieter Bruegel (ca. 1525/1530-1569).

En el siglo XVI, la terminología utilizada para las descripciones de las representaciones geográficas es la misma que emplean los pintores de paisaje²⁸.

Besse recuerda que en esa época varios cosmógrafos apelan a la analogía de Tolomeo entre la geografía y la pintura:

²³ P. D’Angelo, *Op. cit.*, pág. 14.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ M. Antrop, «A brief history of landscape research», en *The Routledge Companion to Landscape Studies*, P. Howard, I. Thompson, E. Waterton (eds), Routledge, Abingdon (UK), 2013, pág. 12.

²⁶ Sobre el inicio de la representación del paisaje en la pintura véase en particular A. E. Maqueda Cuenca, *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra La biblioteca del bosque de Miguel Ángel Blanco*, Grin Verlag, München, 2015, págs. 48-57.

²⁷ P. D’Angelo, *Op. cit.*, pág. 16.

²⁸ Véanse W. S. Gibson, *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, PrincetonUP, Princeton, 1989; W. S. Melson, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel Van Mander’s Schilder-Boeck*, ChicagoUP, Chicago, 1991, págs. 173 y ss.

La geografia è un'imitazione grafica della parte conosciuta della terra, considerata globalmente, nei suoi tratti più generali [...] se le matematiche permettono di spiegare all'intelligenza umana lo stesso cielo così com'è al naturale, perché possiamo vederlo girare intorno a noi, per la terra, in compenso, siamo costretti a ricorrere alla rappresentazione pittorica.²⁹

A propósito de esta mirada omnicomprendiva del paisaje, Camporesi afirma que en el contexto italiano los hombres de ciencia y de filosofía compartían la misma percepción paisajística:

Il loro modo di guardare la natura e di leggere il paesaggio costituiva un patrimonio comune a tutto un ambiente culturale dove l'occhio del pittore, dell'architetto, dello scultore aveva del reale la stessa percezione paesaggistica di un curioso filosofo della natura, di un cercatore di metalli o di un tecnico minerario.³⁰

Zoppi declara³¹ que la atribución artística conferida al paisaje y a la naturaleza como sujetos pictóricos permanecerá en boga hasta el siglo XIX y cambiará sólo a partir del siglo XX, cuando la relación entre imagen y paisaje se consolida a partir de la modernidad, a finales del siglo XIX, es decir cuando «l'immagine *soppianta* la natura, la sostituisce, si pone al suo posto, e *impedisce* un rapporto reale con la cosa rappresentata», provocando así la muerte de la naturaleza, ya que las

²⁹ J.-M. Besse, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Usd-ENSP/Centre du paysage, Arles, 2000; trad. it. de P. Zanini, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Mondadori, Milano, 2008, pág. 21.

³⁰ P. Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano, 1992, pág. 34.

³¹ M. Zoppi, *Le voci del Giardino Storico. Glossario*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2014, pág. 126.

imágenes «hanno reso impossibile, con la loro proliferazione e il loro scadimento, un'esperienza autentica del mondo naturale»³².

Como sostiene D'Angelo:

se la modernità è stata segnata dal predominio dell'artificiale sul naturale, dalla temporalità intesa come progresso, dal rifiuto della dimensione paesaggistica, è l'epoca che è venuta dopo – chiamatela, se volete, postmoderna – a riabilitare il paesaggio, elaborando una nuova visione dello spazio e rifiutando come semplicistica l'opposizione tra artificio e natura.³³

La revalorización del tema paisajístico empieza así a partir del período después de la segunda guerra mundial, desde el momento en que por una parte se desarrollan sistemáticamente los estudios ecológicos, dedicados a difundir la ideología de protección del medio ambiente; y, por otra parte, surge en el ser humano el sentimiento de regreso al origen, al mito de la naturaleza, como contraste al creciente proceso de industrialización³⁴. Por lo que se refiere a la ecología cultural, como hace hincapié D'Angelo³⁵, las contribuciones científicas no han mostrado clemencia por el paisaje, ya que reducen el concepto a un mero subrogado de términos afines, como por ejemplo ambiente, escenario y panorama³⁶.

³² P. D'Angelo, *Op. cit.*, pág. 84. El uso de bastardillas es del autor.

³³ *Ivi*, pág. 12.

³⁴ M. Jakob, *Il paesaggio*, cit., pág. 10.

³⁵ P. D'Angelo, *Op. cit.*, pág. 25.

³⁶ Véanse A. Carlson, «Appreciation and the natural environment», *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 37, 1979, págs. 267-275; Id., «Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity», *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 40, 1981, págs. 15-27.

En la época de la posmodernidad, de la crisis de los «metarrelatos»³⁷ y de la afirmación del proceso de urbanización en las zonas rurales, la mirada colectiva se dirige con nostalgia hacia la madre tierra con la intención de recuperar la memoria de un pasado transformado por la llegada de la sociedad materialista y posindustrial.

En concomitancia con el surgimiento de los estudios de ecología cultural, las investigaciones geográficas han puesto al centro del análisis de los espacios, la representación del paisaje a partir de las obras literarias. A tal propósito, Milani afirma que «se puede decir que a cada escritor o a cada pintor corresponde un paisaje»³⁸, así como Mancini declara que «ogni opera poetica e narrativa, di norma, si contestualizza in un luogo geografico – reale o ideale – con il quale il soggetto che lo vive si rapporta in maniera intima e personale»³⁹.

Desde el ámbito literario, siempre poetas y escritores han abordado el tema del paisaje y de la naturaleza en sus obras. Ya Azorín, por ejemplo, escribía que el interés de la literatura por la naturaleza es de origen moderno, considerando que:

El sentimiento amoroso hacia la Naturaleza es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el Romanticismo [...] Gracias a la ciencia, a los avances de la industria, a la facilidad de las comunicaciones, el hombre ha ido descubriéndose a sí mismo [...] frente a la Naturaleza [...] Esa es precisamente la obra del romanticismo [...]

³⁷ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», Paris, 1979; trad. esp. de M. Antolín Rato, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, col. «Teorema», Madrid, 1987, pág. 4.

³⁸ R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2001; trad. esp. de C. Domínguez, *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, col. «Paisaje y Teoría», Madrid, 2015, pág. 65.

³⁹ S. Mancini, «Introduzione. Letteratura e geografia: le ragioni di una scelta», *Quaderni del '900*, S. Mancini, L. Vitali (a cargo de), 9, 2009, pág. 10.

Por primera vez el Romanticismo trae al Arte la Naturaleza en sí misma, no como accesorio.⁴⁰

En respuesta a Azorín, Miguel de Unamuno replica con una reflexión personal sobre el paisaje, sosteniendo que:

Se ha dicho que el sentimiento estético de la Naturaleza es un sentimiento moderno, que en los antiguos no estaba sino esbozado, que es de origen romántico, [...] Alguien, exagerando, ha agregado que a la Naturaleza la han descubierto para el arte los modernos [...] Los antiguos eran poco paisajistas; el paisaje no era para ellos sino un medio para realzar al hombre, pero lo sentían.⁴¹

Para Unamuno, el sentimiento de la naturaleza y de su expresión artística siempre ha existido, ya que está enraizado en el ser humano; sin embargo, a partir de la iconografía y de la poesía descriptiva manierista y barroca la visión paisajística se desarrolla como temática independiente del individuo.

Si la crítica paisajística antes del siglo XX reconocía una mínima posibilidad de sinonimia entre los conceptos de naturaleza y paisaje⁴², a partir de Simmel observamos una clara ruptura entre las dos nociones. El filósofo alemán afirma que:

Ver como paisaje un trozo de tierra significa considerar como unidad lo que sólo es fragmento de naturaleza, con lo cual nos aleja completamente del concepto de naturaleza [...] La naturaleza, que en su esencia y sentido

⁴⁰ Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964⁶, pág. 14.

⁴¹ M. de Unamuno, «Por tierras de Portugal y de España», en *Obra completa*, Escelicer, Madrid, 1971, pág. 338.

⁴² E. Orozco Díaz, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, págs. 9-10.

profundo nada sabe de la individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que la divide y aísla en unidades distintas, en individualidades llamadas paisaje.⁴³

También los geógrafos han considerado un deber trazar la diferencia conceptual entre los dos términos, como lo explica Nogué cuando enuncia que:

Nosotros entendemos por naturaleza un entramado físico, químico y biológico cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter material y energético; el paisaje, en cambio, es un complejo cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter social y cultural, sobre una base natural, material. La naturaleza existe *per se*, mientras que el paisaje no existe más que en relación al ser humano, en la medida en que éste lo percibe y se apropia de él. El paisaje está vinculado a un lugar y personalizado por este lugar. Una extensión natural no se convierte en paisaje hasta que nosotros no separamos, no desprendemos de ella un fragmento. Al hablar de paisaje estamos hablando de una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno. El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias y, por ello mismo, el paisaje no sólo nos presenta el mundo tal como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado – eso sí – en un substrato material, físico, natural. El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un

⁴³ G. Simmel, *Op. cit.*, págs. 8-9.

tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción.⁴⁴

Por su parte, Jakob⁴⁵ señala que ya antes del siglo XIX existían estudios de apego filosófico acerca del tema, aunque una verdadera aportación teórica surge después del Romanticismo, gracias a los análisis antropológicos, arquitectónicos, artísticos, ecológicos y sobre el medio ambiente, estéticos, psicológicos y semiológicos⁴⁶.

⁴⁴ J. Nogué, «El retorno al paisaje», *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, 45, 2010, págs. 124-125. El uso de bastardillas es del autor.

⁴⁵ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., pág. 12.

⁴⁶ Entre las varias propuestas teóricas italianas recordemos a modo de ejemplo P. D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009; A. Farina, *Ecologia del Paesaggio*, UTET, Torino, 2001; U. Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011; D. Papotti, «Il paesaggio e le sue similitudini: la comparazione come strumento conoscitivo per un approccio geografico ai *Landscape Studies*», en G. Iacoli (a cargo de), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, col. «Kosmos», Milano, 2012, págs. 43-57; V. Romani, *Op. cit.*; C. Socco, «La polisemia del paesaggio», en P. Castelnovi (a cargo de), *Il senso del paesaggio*, IRES, Torino, 2002; E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia, 2008; F. Zagari, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, col. «Grandi tascabili di architettura», Roma, 2008.

1.2 El paisaje entre literatura y geografía

La relación entre literatura y geografía siempre ha existido en el seno de las cuestiones epistemológicas de la crítica literaria, aunque una nueva perspectiva de investigación entre las dos disciplinas haya encontrado su lugar sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX, gracias a las aportaciones teóricas de la geografía humanística.

El humanismo surge en ámbito geográfico como reacción contra el empirismo positivista y hunde sus raíces en los movimientos antropológicos, filosóficos y psicológicos que se desarrollan entre el final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX⁴⁷. Según esta óptica, la geografía tiene como objetivo el análisis de la acción humana y la subjetividad cultural⁴⁸, con respecto a la representación del lugar, es decir del «espacio vivido», en el cual florecen las geografías emocionales y personales de los escritores⁴⁹. Los estudios geoliterarios sobre el paisaje nacen a partir de este contexto posmoderno.

Como afirma Lévy, esta herencia filosófica y literaria se remonta al período clásico de la Grecia, puesto que ya a partir de Estrabón (60 a. C.–c. 23 d. C.) y de Tolomeo (c. 367 a. C.–283 a. C.) hallamos dos líneas epistemológicas fundamentales, la primera de carácter caulitivista, propia del discurso mítico, filosófico y metafórico, que pone al centro de su estudio la Tierra y la representación de los lugares; la segunda cuantitativa, o sea de derivación de las

⁴⁷ M. De Fanis, *Geografie letterarie*, Meltemi, Roma, 2001, pág. 18.

⁴⁸ F. Lando (a cargo de), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, ETASLIBRI, Milano, 1993, pág. 1.

⁴⁹ A. Frémont, *La région espace vécu*, PUF, Paris, 1976; trad. it. de M. Milanese, *La regione. Uno spazio per vivere*, Franco Angeli, Milano, 1990⁷, pág. 95.

ciencias naturales, con una fuerte tendencia hacia el análisis matemático⁵⁰. Estas dos visiones opuestas se encuentran también en la modernidad, a partir de la época en la que empiezan las investigaciones científicas acerca del paisaje. Antrop recuerda que la crítica paisajística ha atribuido a Alexander von Humboldt (1769-1859) la definición «Landschaft ist der Totalcharakter einer Erdgegend»⁵¹, para subrayar la importancia del tema en el pensamiento del geógrafo alemán.

De hecho, Humboldt asevera la idea según la cual sólo la literatura puede delinear el sentimiento de la naturaleza, que corresponde a la misma concepción que profesaban las antiguas civilizaciones y los pensadores de la Edad Media, del Renacimiento hasta los filósofos del siglo XVII⁵². A propósito de la influencia de la naturaleza sobre el hombre, como explica en *Kosmos*, el botánico alemán piensa que la literatura representa una fuente fundamental para la imaginación científica:

De la esfera de los objetos exteriores pasamos a la esfera de los sentimientos. En el primer tomo de esta obra hemos expuesto, bajo la forma de un vasto cuadro de la naturaleza, cuanto nos ha dado a conocer la ciencia, fundada en rigurosas observaciones y libre de falsas apariencias, acerca de los fenómenos y de las leyes del universo. Pero semejante espectáculo de la naturaleza quedaría incompleto, si no considerásemos de qué manera se refleja en el pensamiento y en la imaginación, predispuesta a las impresiones poéticas. Un mundo interior se nos revela, que no exploraremos como hace la filosofía del arte, para distinguir en nuestras emociones lo que pertenece a la acción de los objetos exteriores sobre los sentidos, de la que emana de las

⁵⁰ B. Lévy, «Géographie et littérature. Une synthèse historique», *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, 146, 2006, pág. 26.

⁵¹ M. Antrop, *Op. cit.*, pág. 14. El autor cita el estudio de I. S. Zonneveld, *Land Ecology*, SPB Academic Publishing, Amsterdam, 1995. La definición alemana otorgada a A. von Humboldt sería en español «El paisaje es la totalidad del carácter de una región». Traducción nuestra.

⁵² *Ivi*, pág. 27.

facultades del alma o se refiere a las nativas disposiciones de los diversos pueblos; pues basta con indicar la fuente de esta inteligente contemplación que nos eleva al sentimiento puro de la naturaleza, e inquirir las causas que, despertando la imaginación, han contribuido tan poderosamente a propagar el estudio de las ciencias naturales y la afición a los lejanos viajes, sobre todo en los tiempos modernos.⁵³

En su obra, Humboldt cita varios ejemplos literarios del pasado, como por ejemplo las *Cartas* de Cicerón, que constituyen un testimonio importante por la precisión descriptiva de los lugares, aunque crea que esas obras literarias faltan de emoción. Además, como subraya Lévy⁵⁴, Humboldt critica los frecuentes préstamos que la literatura transmite a la ciencia:

Quando la verdadera poesía se extinguió en Grecia con la vida pública, la poesía didáctica y descriptiva se consagró a la transmisión de la ciencia. La astronomía, la geografía, la caza y la pesca vinieron a ser los asuntos favoritos de versificadores [...] mas falta a todos aquellos poemas la vida interior, el arte de animar a la naturaleza, y aquella emoción con cuyo auxilio el mundo físico se impone a la imaginación del poeta.⁵⁵

En la primera mitad del siglo XX, notamos la presencia de otro autor fundamental para el desarrollo de la geografía humanística, es decir del geógrafo estadounidense J. K. Wright (1891-1969), el cual en su discurso presidencial, *Terrae incognitae*, frente a la “Association of American Geographers”, sugiere el recurso a la imaginación, junto a una metodología propiamente científica, para

⁵³ A. von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, vol. 1, Cotta, Stuttgart, 1845; trad. esp. de M. Á. Puig-Samper, *Cosmos: ensayos de una descripción física del mundo*, t. I, S. Rebok (ed.), CSIC, Madrid, 2011, pág. 196.

⁵⁴ B. Lévy, *Op. cit.*, pág. 29.

⁵⁵ A. von Humboldt, *Op. cit.*, pág. 201.

abordar los estudios geográficos⁵⁶. Wright anuncia su nueva perspectiva – que él defiende «geosófica» – en los siguientes términos:

Geosophy [...] is the study of geographical knowledge from any or all points of view. To geography what historiography is to history, it deals with the nature and expression of geographical knowledge both past and present [...] Thus it extends far beyond the core area of scientific geographical knowledge or of geographical knowledge as otherwise systematized by geographers. Taking into account the whole peripheral realm, it covers the geographical ideas, both true and false, of all manner of people – not only geographers, but farmers and fishermen, business executives and poets, novelists and painters, Bedouins and Hottentots – and for this reason it necessarily has to do in large degree with subjective conceptions. Indeed, even those parts of it that deal with scientific geography must reckon with human desires, motives, and prejudices, for unless I am mistaken, nowhere are geographers more likely to be influenced by the subjective than in their discussions of what scientific geography is and ought to be [...] While it is true that subjective ideas may be studied objectively up to a certain point, geosophy certainly is not a field in which one may apply the stricter methods of analysis possible in the physical sciences and physical geography. I doubt, however, that on this account any geographer in his senses would hold geosophy to be either illegitimate or undesirable. Its value both to ourselves and to the others whom we seek to serve requires little defense. Geosophy can provide a background and a perspective indispensable to our work. It can show us where the ways in which we observe and think fit into a larger scheme. By helping us better to understand the relationships of scientific geography to the historical and cultural conditions of which it is a product, it can enable us to become better-rounded scientific geographers, when that is our purpose.⁵⁷

⁵⁶ J. K. Wright dicta su discurso presidencial el 30 de diciembre de 1946, al XLIII encuentro anual de la “American Geographical Society”, en Columbus, Ohio. El texto fue recogido al año siguiente como J. K. Wright, «Terra Incognita. The Place of Imagination in Geography», *Annals of the Association of American Geographers*, 37, págs. 1-15.

⁵⁷ *Ibidem*.

Como afirma De Fani ⁵⁸, Wright no introduce ninguna escuela o tendencia subjetivista concreta, aunque su geosofía se conecta con una perspectiva filosófica de derivación existencialista y fenomenológica.

En 1952, en la estela de Wright, el geógrafo francés Éric Dardel (1899-1967) publica *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, obra en la que el autor señala que el enfoque de la vida humana representa un factor fundamental para la “Geografía universal”⁵⁹. Cuando se publicó, el volumen de Dardel pasó totalmente inobservado, como apunta Raffestin, puesto que a los geógrafos contemporáneos la publicación les parecía demasiado literaria⁶⁰. De hecho, además de los grandes geógrafos, como por ejemplo Emmanuel de Martonne (1873-1955), Vidal de la Blache (1845-1918), Philippe Arbos (1882-1956) y Lucien Febvre (1878-1956), Dardel cita constantemente a los poetas, como Hölderlin (1770-1843) y Shelley (1792-1822), a los filósofos como Bachelard (1884-1962), Merleau-Ponty (1908-1961), Ortega y Gasset (1883-1955), Lévinas (1905-1995), así como a varios antropólogos y novelistas.

Desde las primeras páginas, Dardel aclara su toma de posición hacia el estudio geográfico, es decir su concepción de la geografía como escritura para decodificar, ya que como nos recomienda:

La geografia, secondo l'etimologia, è la «descrizione» della Terra; più rigorosamente il termine greco suggerisce che la Terra è una scrittura da decifrare, che il disegno della riva, le frastagliature della montagna, le sinuosità dei fiumi formano i segni di questa scrittura. L'oggetto della

⁵⁸ M. De Fani, *Op. cit.*, pág. 20.

⁵⁹ E. Dardel, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, con ensayos de A. Buttimer, C. Copeta, F. Farinelli *et al.*, col. «Studi e Ricerche sul Territorio», Unicopli, Milano, 1986, pág. 11.

⁶⁰ *Ivi*, pág. 129.

conoscenza geografica è di chiarire questi segni, ciò che la Terra rivela all'uomo circa la sua condizione umana e il suo destino.⁶¹

Si por una parte, Dardel se aleja de una visión clásica, objetiva y positivista de la geografía, concibiendo la disciplina como ciencia para el conocimiento del ser humano, como escritura apta a descifrar los mensajes y los signos que la naturaleza nos manda, por otra, otorgando a la geografía y la literatura un carácter de complementariedad y reciprocidad, el autor introduce una nueva episteme en el campo de la investigación. Dardel compara la labor del geógrafo con el oficio del escritor, del poeta que emplea un lenguaje:

diretto, trasparente, che «parla» senza difficoltà all'immaginazione, senza dubbio meglio del discorso «oggettivo» dell'uomo di scienza, perché esso trascrive fedelmente la «scrittura» tracciata dal suolo [...] La scrittura, mentre diviene più letteraria, perde la sua rigosità e guadagna di intensità espressiva per il fremito di esistenza che le dà una restaurata dimensione temporale.⁶²

De todas maneras, un interés sistemático de los geógrafos acerca de las fuentes literarias constituye una tendencia relativamente reciente, es decir que esta tendencia se desarrolla sólo a partir de los años setenta del siglo XX. Una verdadera unión entre las dos disciplinas surge en primer lugar en concomitancia con la difusión de las aportaciones teóricas de la geografía humanística y cultural, como subraya Brosseau:

⁶¹ *Ivi*, pág. 12.

⁶² E. Dardel, *Op. cit.*, págs. 12-13.

Dans la masse des documents écrits sur lesquels se penche la géographie, la littérature occupe désormais une place honorable comme champ d'investigation. Si le réel essor des recherches géographiques sur la littérature n'apparaît qu'au début des années 1970, si la légitimité du recours à de telles sources n'a pas toujours fait l'objet d'un consensus, il semble bien aujourd'hui que la pertinence de la littérature pour la géographie ne soit plus à démontrer.⁶³

Por su parte, Lowenthal insiste en el hecho de que «anyone who inspects the world around him is in some measure a geographer» y a propósito del paisaje nos sugiere que «Each of us wrap the world in his own way and endows landscapes with his particular mirages»⁶⁴. En este sentido, las obras literarias pueden señalar nuevas perspectivas al trabajo del geógrafo ya que, inscribiéndose en lo profundo de la vida, ofrecen múltiples facetas individualistas y nuevas interpretaciones de la realidad⁶⁵ y de la percepción de los seres humanos.

En uno de los estudios más representativos sobre la relación entre la geografía y la literatura, publicado en Italia en 1993, Lando individualiza cinco momentos de las relaciones que intervienen entre las dos disciplinas. En primer lugar, la llamada «geografía en las obras literarias»⁶⁶ que goza de una larga tradición, considerando que ha representado uno de los puntos centrales de los estudios geográficos. Desde el origen, los geógrafos han recurrido a la literatura con un doble propósito: por una parte, como instrumento descriptivo de un paisaje

⁶³ M. Brosseau, *Des Romans-géographes*, L'Harmattan, col. «Géographie et Culture», Paris, 1996, pág. 17.

⁶⁴ D. Lowenthal, «Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology», *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 51, 3, septiembre 1961, págs. 242, 253.

⁶⁵ Véase Y.-F. Tuan, «Literature, experience and environmental knowing», en *Environmental Knowing: Theories, Research and Methods*, G. T. Moore, R. G. Golledge (eds), Dowden – Hutchinson & Ross, Stroudsburg (PA), 1976, págs. 260-272.

⁶⁶ F. Lando, *Op. cit.*, pág. 4.

o de una región⁶⁷ y, por otra, como fuente en la cual se puede buscar los hechos geográficos en las novelas y en los poemas, verificando la autenticidad de los lugares citados por los autores⁶⁸.

En segundo lugar, la literatura tiene el poder de unirse a la «objetividad factual geográfica» con la «subjetividad cultural-humana»⁶⁹ que constituyen, según Lando, dos aspectos que mediante la literariedad transmiten el llamado «sentido del lugar»⁷⁰. Como afirma Lowenthal, la literatura vincula el sentido del lugar con el paisaje de la memoria, del recuerdo⁷¹, ya que comunicando las emociones, los símbolos y las sensaciones que suscita un determinado lugar en el imaginario colectivo⁷², la literatura se convierte en el artefacto más preciso desde el punto de vista expresivo⁷³ para comprender nuestro pasado.

⁶⁷ Ivi, pág. 5. A este ámbito de investigación se refieren los estudios de K. R. Olwig, «Literature and 'reality': the transformation of the Jutland Heath», en D. C. D. Pocock, *Humanistic Geography and Literature. Essays on the Experience of Place*, Croom Helm, London, 1988, págs. 47-65; E. W. Gilbert, «The Idea of the Region: Herbertson Memorial Lecture», *Geography*, 45, 3, julio de 1960, págs. 157-175; C. Withers, «The image of the land: Scotland's geography through her languages and literature», *Scottish Geographical Magazine*, 100, 3, 1990, págs. 37-53.

⁶⁸ A esta esfera pertenecen los siguientes trabajos: G. Andriani, «La carta dialettologica d'Italia secondo Dante», *Atti dell'VIII Congresso Geografico Italiano*, 2, 1921, págs. 255-263; J. N. L. Baker, «The geography of Daniel De Foe», *Scottish Geographical Magazine*, 47, 5, 1931, págs. 257-269; S. Caramella, «L'Asia nell'Orlando Innamorato», *Bollettino della Società Geografica Italiana*, V, 12, 1923, págs. 49-59 y 127-150; H. C. Darby, «The geographical ideas of Venerable Bede», *Scottish Geographical Magazine*, 51, 1935, págs. 84-89; Id., «The regional geography of Thomas Hardy's Wessex», *The Geographical Review*, 38, 1948, págs. 426-443; D. Gribaudi, «Per una storia italiana delle conoscenze e delle dottrine geografiche», *Atti del XIV Convegno Geografico Italiano. Bologna 1947*, 1957, págs. 256-262.

⁶⁹ F. Lando, *Op. cit.*, pág. 6.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Véanse D. Lowenthal, «Past, time, present place: landscape and memory», *The Geographical Review*, 65, 1975, págs. 1-36; Id., «The place of the past in the American landscape», en *Geographies of the Mind: Essays in Historical Geosophy*, D. Lowenthal, Bowden M. J. (eds), OxfordUP, New York, 1976, págs. 89-117; Id., «The bicentennial landscape: a mirror held up to the past», *The Geographical Review*, 67, 1979, págs. 253-267; Id., «Environmental perception: preserving the past», *Progress in Human Geography*, 3, 1979, págs. 549-559; Id., *The Past Is a Foreign Country*, CambridgeUP, Cambridge (UK), 1985.

⁷² F. Lando, *Op. cit.*, pág. 7.

⁷³ Y.-F. Tuan, *Humanistic Geography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1976, pág. 262.

En tercer lugar, Lando revela que las obras literarias funcionan para cada individuo como instrumentos de filtración de las propias raíces culturales. Esto sucede, por ejemplo, cuando un sujeto entra en contacto con la naturaleza y con el paisaje de origen⁷⁴ y experimenta un sentido particular de pertenencia, que luego el texto literario registra mediante el uso de símbolos sinestésicos que lo transportan a los olores de la propia tierra⁷⁵.

En cuarto lugar, Lando explica que la interpretación del concepto de paisaje, como significante de la territorialización, en los últimos años ha hecho que las búsquedas abracen la línea de investigación fenomenológico-marxiana⁷⁶ y lingüístico-semiótica⁷⁷. De acuerdo con esta óptica, se puede interpretar el texto literario como un medio para comunicar tanto el significado como la representación del lugar. El autor transmite un mensaje territorial mediante el

⁷⁴ Véanse las aportaciones teóricas de J. Appleton, *The Experience of Landscape*, John Wiley, Chichester, 1975; D. C. D. Pocock, «The novelist's image of the North», *Transaction of the Institute of British Geographers*, 4, 1981, págs. 62-76; D. J. Porteous, «Literature and humanistic geography», *Area* 17, 2, 1985, págs. 117-122; Y.-F. Tuan, «Humanistic Geography», *Annals of the Association of American Geographers*, 66, 2, 1976, págs. 266-276; Id., *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1978.

⁷⁵ D. J. Porteous, «Smellscape», *Progress in Human Geography*, 9, 1985, págs. 357-378; Id., «Bodyscape: the body-landscape metaphor», *The Canadian Geographer*, 30, 1, 1986, págs. 2-12.

⁷⁶ A esta perspectiva de estudio pertenecen los trabajos de J. Pickels, *Phenomenology, Science and Geography: Spatiality and the Human Sciences*, CambridgeUP, Cambridge (UK), 1985; Id., «From fact-world to life-world. The phenomenological method and social science research», en *Qualitative Methods in Human Geography*, J. Eyles, D. M. Smith (eds.), Cambridge Polite Press, Cambridge (UK), 1988, págs. 233-254; D. Cosgrove, *Op. cit.*; S. Daniels, «Arguments for a humanistic geography», en *The Future of Geography*, R. J. Johnston (ed.), Methuen, London, 1985, págs. 143-158; Id., «Marxism, culture and the duplicity of landscape», *New Models in Geography. Vol. II*, Unwin Hyman, London, 1989, págs. 196-220; R. J. Peet, J. V. Lyons, «Marxism: dialectical materialism, social formation and the geographic relations», en *Themes in Geographic Thought*, M. Harvey, B. P. Holly (eds), St. Martin's Press, New York, 1981, págs. 187-205; M. Quaini, *Marxismo e geografia*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.

⁷⁷ R. Lafaille, «Départ: géographie et poésie», *Le Géographe Canadien*, 33, 2, 1989, págs. 118-130; G. Olsson, «Expressed impression of impressed expression», *Geographical Analysis*, 15, 1, 1983, págs. 60-64.

lenguaje y establece una idea de «un paisaje de la mente», o de un «inscape»⁷⁸, en el imaginario del lector⁷⁹.

En quinto lugar, Lando enfatiza que el texto literario puede ser leído como instrumento para el conocimiento y la conciencia territorial de una sociedad, tomando en cuenta que a menudo un autor traza el texto como un documento socio-ideológico de la propia realidad social⁸⁰. Tal proceso de transmisión cultural se da en dos momentos específicos: por una parte, el escritor reflexiona sobre sus opiniones en relación a la vida económica, política, religiosa y social de la propia territorialidad; por otra, el lector percibe, interpreta y puede asimilar la creencia y la ideología transmitida por el texto literario⁸¹.

⁷⁸ D. J. Porteous, «Inscape: landscapes of the mind in the Canadian and Mexican novels of Malcolm Lowry», *The Canadian Geographer*, 30, 2, 1986, págs. 123-131.

⁷⁹ F. Lando, *Op. cit.*, pág. 10.

⁸⁰ *Ivi*, págs. 11-12.

⁸¹ Véanse G. B. Conte, *Generi e lettori*, Mondadori, Milano, 1991; M. Corti, *I principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1990; U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi letterari*, Bompiani, Milano, 1979; Id., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1991.

1.3 El paisaje literario: hacia un nuevo espacio geo-literario

Una de las primeras manifestaciones de la noción de paisaje en ámbito literario, según lo que conviene la crítica, se remonta al poeta aretino Francesco Petrarca (1304-1374). Ya el filósofo alemán Ritter (1903-1974), que se reconecta con los estudios del historiador del Renacimiento Jacob Burckhardt (1818-1897), interpreta⁸² como revolucionaria la escalada de Petrarca en la cumbre del Monte Ventoso en 1336⁸³. Esta experiencia pone al poeta entre los primeros «moderni [che] osservarono e gustarono il lato estetico del paesaggio»⁸⁴. Petrarca es impulsado por el deseo de contemplación del paisaje circunstante y por eso decide encaramarse hasta la punta del monte. Al sentir la necesidad de explicar su experiencia, el aretino piensa por una parte a las enseñanzas de San Agustín, que en las *Confesiones* (397-398 d. C.) nos sugiere que penetremos en nosotros mismos para conocer nuestra interioridad y, por otro, en las especulaciones científicas y filosóficas a través de las cuales la Antigüedad había explicado el cosmos. Ritter entiende el acto de contemplación de Petrarca como una acción de compensación contra la matematización que la ciencia moderna ha operado en la naturaleza. En segundo lugar, el filósofo ve en la mirada contemplativa de Petrarca una síntesis histórica, puesto que en el poeta se manifiestan las

⁸² J. Ritter, «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», en *Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*, 54, Münster, 1963; luego publicado en Id., *Subjektivität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, págs. 141-163.

⁸³ F. Petrarca, «Lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro», en *Epistole*, UTET, Torino, 1978, págs. 118-135.

⁸⁴ Véase J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Schweighauser, Basel, 1860; trad. it. de D. Valbusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cargo de G. Manacorda, con introducción de E. Garin, Sansoni, Firenze, 1968, pág. 270.

principales claves de interpretación que la historia humana ha conferido a la naturaleza: el objeto de contemplación estética y el ámbito de aplicación del saber científico y tecnológico.

En la reflexión de Ritter el paisaje se muestra sólo cuando la mirada del observador sale de la esfera científica para explorar la naturaleza a través de un proceso de apreciación estética.

A diferencia de las consideraciones de Ritter, recientemente la crítica⁸⁵ ha fijado su atención más en el *Cancionero* (1470) que en las *Familiares* (1325-1374), obra en la cual Petrarca testimonia su experiencia en el Monte Ventoso. De hecho, en sus sonetos, el aretino establece un vínculo dialógico con la naturaleza, una relación estética entre la percepción del mundo y la subjetividad del individuo. A tal propósito, Jakob nota que:

Petrarca [rivolge] uno sguardo ‘moderno’ sul mondo, sguardo segnato dall’esperienza dell’alienazione (l’alienazione di chi è stato esiliato, dell’uomo deluso dall’amore, del peccatore) [che] portano nell’opera di Petrarca in latino e in volgare all’invenzione di un nuovo linguaggio paesaggistico [...] La proiezione reciproca di Laura sulla natura e della natura su Laura è un atto estetico, che muove dal soggetto (libero) – il quale cerca ovunque un luogo adatto alle sue proiezioni – e che riesce là dove improvvisamente, nel movimento attraverso la natura, giungono a fondersi gli elementi della natura e gli elementi dell’immaginazione. Per questo, nell’opera lirica di Petrarca la natura non è un motivo (bucolico, sentimentale) tra gli altri e nemmeno un bell’ornamento della bella amata; il

⁸⁵ Véanse la tesis de M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit.; F. Italiano, «Defining geopoetics», *Trans – Revue de littérature générale et comparée*, 6, 2008, actualmente consultable en el sitio web <<http://www.trans.revues.org/299>>, (08/2015); C. Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Quodlibet Studio, Macerata, 2011.

Petrarca è, da questo punto di vista, fondamentalmente moderno e supera in tutto i suoi predecessori.⁸⁶

Sin embargo, a Petrarca falta el tipo de relación moderna que el individuo establece con la naturaleza, relación que se manifiesta a partir de la crisis del siglo XVII, después de los inventos del microscopio y del telescopio. El paisaje surge en la literatura como expresión de la nueva unión armoniosa que se instaura entre la subjetividad lírica y la naturaleza durante el Romanticismo, como intento de recuperación del mundo natural, caracterizado por la pérdida de unión y por el desarreglo causado por los descubrimientos científicos con los inicios de la industrialización europea durante la Edad Moderna.

Por lo que se refiere a la relación entre literatura y paisaje, Claval se pregunta a propósito de los paisajes, dado que ellos les hablan a los hombres, visto que son portadores de emociones, de significados, ¿no se podrían comparar con los textos mismos?, e insiste subrayando que para analizarlos se podrían seguir las propuestas de los estudiosos de los textos literarios⁸⁷. Por su parte, Jakob señala que el texto literario constituye el punto de partida para el análisis del paisaje literario⁸⁸. Esto no se refiere a una simple descripción de los escenarios naturales o exclusivamente a un tipo de cognición mimética de la realidad⁸⁹; tampoco representa una proyección del estado de ánimo de un autor o de sus personajes. Por el contrario, los paisajes literarios apuntan sobre todo a la representación del lugar como espacio existencial, experimentado estéticamente por un sujeto que

⁸⁶ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., págs. 41, 103.

⁸⁷ P. Claval, *Epistémologie de la géographie*, Armand Colin, col. «Fac. Géographie», Paris, 2005, págs. 199-200.

⁸⁸ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., pág. 36.

⁸⁹ *Ivi*, págs. 36-37.

entra en contacto con la naturaleza después de haber experimentado una profunda separación de ella. Los paisajes en la literatura nacen así de una relación simbiótica entre la perspectiva propiamente literaria y la geografía humanística y emocional, en donde «il lavoro del critico letterario e quello del geografo si uniscono per analizzare questi testi in cui psicologia individuale, psicologia sociale e psicologia dello spazio si integrano»⁹⁰.

En su propuesta de análisis, Jakob sugiere que nos concentremos en el concepto de espacialidad con respecto a la representación del paisaje en el texto, ya que «[p]er rappresentare la natura spazialmente – e non solo in modo sommario, in forma di paesaggio contenitore oppure superficialmente, in forma di elenco linguistico – occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa) può emergere o dischiudersi un paesaggio»⁹¹.

El concepto de espacialidad es relevante para examinar la configuración de los paisajes en las obras literarias, como testimonia Aínsa cuando afirma que

[...] el espacio nunca es inocente. El espacio tiene memoria, la nuestra individual y la colectiva que se ha acumulado a través de episodios significativos de la historia y de las sucesivas expresiones literarias, pictóricas y arquitectónicas que lo han caracterizado [...] El paisaje es siempre poesía o historia, visión que cobra existencia real sólo cuando la nombran poetas o novelistas, “bautizo” de la realidad, lectura y construcción del espacio que en América Latina es fundamental [...].⁹²

⁹⁰ *Ivi*, págs. 81-82.

⁹¹ *Ivi*, pág. 39.

⁹² F. Aínsa, *Espacio de la memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*, Trilce, Montevideo, 2008, pág. 5.

No obstante esta atención acerca del espacio, como es sabido, por mucho tiempo la crítica literaria ha conferido una mayor atención a la función del tiempo en la literatura⁹³, desatendiendo las nociones de lugar y de espacio. En esta óptica temporal van mencionados, por ejemplo, los estudios narratológicos del estructuralista Genette, el cual asevera «[j]e peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif»⁹⁴. Por el contrario, desde hace más de medio siglo, como afirma Maxia, la relación entre las coordenadas temporales y espaciales, fundamentales para la percepción humana de la realidad, «ha ormai acquisito lo statuto dell'imprescindibilità»⁹⁵.

En la vertiente literaria, podemos detectar los fundamentos teóricos del «spatial turn» en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, es decir después de los estudios de Joseph Frank (1918-2013) sobre la literatura moderna, de Gaston Bachelard (1884-1962) sobre la poética, de Michail Bachtin (1895-1975) sobre el cronótopo y de Jurij Lotman (1922-1993) sobre los análisis semióticos⁹⁶. En los años setenta, el geógrafo Tuan traza una línea de demarcación entre el concepto de espacio y de lugar⁹⁷. En sus obras, Tuan da importancia a la experiencia del ser humano con respecto a la percepción espacial. Si el espacio pertenece a la

⁹³ Véase S. Maxia (a cargo de), *Letteratura e spazio*, número monográfico de la revista *Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura*, IX, 1, Pisa-Roma, 2007.

⁹⁴ G. Genette, *Figures III*, Seuil, col. «Poétique», Paris, 1972, pág. 128.

⁹⁵ S. Maxia, «Letteratura e spazio. Introduzione», en *Op. cit.*, pág. 10.

⁹⁶ A tal propósito véanse J. Frank, «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», *The Sewanee Review*, 53, 3, 1945, págs. 433-456; G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, col. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris, 1957; Id., *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, col. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris, 1960; M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* (1975), Einaudi, Torino, 1979; J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cargo de E. Bazzarelli, Mursia, Milano, 1972.

⁹⁷ Véase Y.-F. Tuan, *Space and place: The Perspective of Experience*, cit.

dimensión abstracta, matemática y objetiva de la geometría de Euclides (330 a.C. – 275 a.C.), al contrario, el lugar no corresponde sólo a la localización de los objetos en un determinado espacio, sino al grado de apego y de emoción con el cual los percibimos. En este sentido, Tuan distingue el sentimiento de “topophilia”, es decir «el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante»⁹⁸, de la sensación opuesta de “topofobia”.

Después de un período estático, el resurgimiento del interés por las cuestiones espaciales reaparece gracias a las contribuciones de Edward Soja que, conectándose con la concepción de la representación del espacio social de Lefebvre (1901-1991), define el «Thirdspace» como:

A knowable and unknowable, real and imagined lifeworld of experiences, emotional events, and political choices that is existentially shaped by the generative and problematic interplay between centers and peripheries, the abstract and concrete, the impassioned spaces of the conceptual and the lived, marked out materially and metaphorically in spatial praxis, the transformation of (spatial) knowledge into (spatial) action in the field of unevenly developed (spatial) power.⁹⁹

Las propuestas teóricas de los últimos años de la geocrítica de Bertrand Westphal y de la geopoética de Kenneth White coinciden con este interés peculiar acerca del estudio del espacio literario, aunque estas dos perspectivas propongan dos

⁹⁸ Id., *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs – New Jersey, 1974; trad. esp. de F. Durán de Zapata, *Topophilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Melusina, Barcelona, 2007, pág. 13.

⁹⁹ E. W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Cambridge (MA), 1996, pág. 31.

enfoques distintos. De hecho, Westphal acuña¹⁰⁰ el término geocrítica para explicar la importancia que representa la geografía en la literatura contemporánea, es decir el regreso de lo real en la literatura después del período de la escuela formalista¹⁰¹. Además, para reconsiderar la asociación entre espacios humanos y literatura¹⁰², Westphal centra su análisis en la relevancia que constituye el espacio en ámbito filosófico, según la dialéctica «geofilosófica»¹⁰³ de la territorialización y de la desterritorialización de Deleuze (1925-1995) y Guattari (1930-1992).

El geocrítico propone estudiar desde una perspectiva comparada la representación de un mismo lugar histórico y cultural, «médiee d'un référent spatial (réalème) et/ou géographique», en las obras de varios autores, para explorar la memoria literaria de ese lugar y su relación entre el espacio imaginario y el espacio real¹⁰⁴. Sin embargo, como testimonia él mismo, su propuesta, fundada en una óptica crítica geocentrada más que egocentrada, «s'applique mal aux espaces imaginaires» et à «l'étude d'un seul texte, ou d'un seul auteur»¹⁰⁵.

Por su parte, el enfoque geopoético, introducido por los poetas Michel Deguy¹⁰⁶ y Kenneth White, mira a la creación de un mundo habitable a través de la recuperación de la cultura, o sea del contacto pacífico entre el individuo y la

¹⁰⁰ Véase el texto fundador de B. Westphal, *La Géocritique mode d'emploi*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 2000.

¹⁰¹ Id., *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, Paris, 2007, pág. 152.

¹⁰² *Ivi*, pág. 17.

¹⁰³ G. Deleuze, F. Guattari, «Géophilosophie», en *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991, págs. 82-108.

¹⁰⁴ B. Westphal, *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 2001, pág. 7.

¹⁰⁵ Id., *La Géocritique: réel, fiction, espace*, cit., pág. 39.

¹⁰⁶ Véase M. Deguy, *Figurations*, Gallimard, Paris, 1969.

tierra¹⁰⁷. En la acepción de White, la geopoética se basa en un conjunto de enfoques científicos, filosóficos y poéticos que concurren a definir una «geografía de la mente»¹⁰⁸. La literatura no es sólo un arte lingüístico que sirve para explorar el ser humano, sino una manifestación del mundo, el cual, según White, está representado por la trilogía de eros, logos y cosmos¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Entre los textos fundadores véase K. White, *El gran campo de la geopoética*, actualmente consultable en el sitio web <<http://institut-geopoetique.org/es/textos-fundadores-es/60-el-gran-campo-de-la-geopoetica>> (08/2015).

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Id., *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris, 1994, pág. 200.

1.4 Propuesta teórico-metodológica: el paisaje literario según la crítica temática

Como hemos visto en las páginas antecedentes, el empleo contemporáneo del concepto de paisaje se caracteriza por una multitud de enfoques que si por una parte concurren a enriquecer su propagación, por otra, ponen en peligro su comprensión e interpretación. Para el análisis de la imagen paisajística en la producción literaria de María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Amanda Berenguer, nos valemos del uso específico que hace la crítica temática de la noción de paisaje, a partir de los estudios de Jean-Pierre Richard¹¹⁰, miembro de la Escuela de Ginebra¹¹¹.

Esta tipología de investigación tiene un fundamento teórico de carácter fenomenológico y existencial, ya que se ocupa de indagar la ubicación del sujeto en el mundo, su relación con los objetos y los otros individuos, a partir de su cuerpo y su lenguaje¹¹², aunque no rechace totalmente el soporte psicoanalítico. El paisaje representa el resultado de una reelaboración del cosmos que un autor

¹¹⁰ Véanse J.-P. Richard, «La critique thématique en France», ponencia en el coloquio internacional de Venecia, septiembre 1975, cit. en M. Collot, «Le thème selon la critique thématique», *Communications*, 47, Paris, 1988; Id., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961; Id., *La creazione della forma*, a cargo de C. Bo, Rizzoli, Milano, 1969; Id., *Microlectures*, Seuil, col.«Poétique», Paris, 1979; Id., *Pages Paysages. Microlectures II*, Seuil, col.«Poétique», Paris, 1984; Id., *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967.

¹¹¹ Recordemos que con la definición de Escuela de Ginebra se entiende el núcleo formado en torno a Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard y Jean Starobinski. El nombre de la escuela se debe a que todos los miembros habían tenido un vínculo con la Universidad de Ginebra, excepto de Poulet y Richard. Véase R. Selden (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VIII, Cambridge UP, Cambridge (UK), 1995; trad. esp. de A. López Cuenca, J. A. Muñoz Santamaría, «La Escuela de Ginebra», en *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*, Akal, Madrid, 2010, págs. 347-353.

¹¹² M. Collot, «Thématique et psychanalyse», en *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, a cargo de J.-C. Mathieu, Seuil, Paris, 1986, pág. 217.

efectúa a través de su imaginación y su escritura ¹¹³. Su configuración se manifiesta en tres niveles que corresponden a una imagen del mundo, una imagen del yo y una construcción lingüística que podemos abordar en un primer momento mediante un estudio de las estructuras semánticas y formales de la obra, basándonos en la clasificación entre expresión y contenido de la glosemática de Hjelmslev (1899-1965).

Siguiendo las indicaciones de la crítica temática, tenemos que examinar el motivo como una categoría semántico-semiótica ¹¹⁴ dentro del texto, pero en una dimensión diametralmente opuesta al formalismo, puesto que fijamos nuestra atención en el significado intrínseco de la connotación del tema, la cual, recordemos, ya contiene una calidad específica de la materia sensible. Para profundizar la relación existente entre el escritor y su visión del mundo, hemos de remontar a una «arqueología semántica» ¹¹⁵, «ripart[endo] da zero con i dati che uno scrittore aveva a disposizione nell'illusione di sentirsi nelle stesse condizioni, quindi per cogliere lo scatto stesso della creazione» ¹¹⁶. Según esta perspectiva, el tema tiene un carácter implícito y tético ¹¹⁷, ya que queda siempre aludido e inexpresado por el poeta, y relativo a su visión personal acerca del entorno y de la naturaleza.

En sus investigaciones sobre el paisaje, Richard, por ejemplo, no analiza simplemente la descripción de los lugares que un autor puede haber vivido o visitado realmente, sino que se refiere a un conjunto de significaciones, las cuales

¹¹³ Id., «Le paysage dans la critique thématique», en *Les enjeux du paysage*, cit., pág. 192.

¹¹⁴ Id., «Le thème selon la critique thématique», cit., pág. 82.

¹¹⁵ *Ivi*, pág. 83.

¹¹⁶ J.-P. Richard, *La creazione della forma*, cit., pág. 12.

¹¹⁷ *Ibidem*.

unidas a la sensibilidad y al estilo del autor, transmiten una imagen personal del mundo¹¹⁸.

Primeramente, según Richard, el paisaje es representado por «los elementos sensibles que forman la materia y la base de la experiencia creadora» propios del poeta. Estos componentes, que surgen de la esfera de la experiencia sensible, corresponden a los temas que afloran con insistencia y con un significado peculiar en la obra literaria. Portadores de un valor subjetivo y de una repercusión afectiva¹¹⁹, a su vez, los motivos trasladan una imagen del mundo y del yo¹²⁰.

En segundo lugar, tratándose de una construcción literaria, Richard nos propone de deconstruir e interpretar esta imagen del mundo y del yo a través de un análisis de las estructuras semánticas y lingüísticas dentro del texto. El sujeto no es considerado como una entidad autónoma, sino en su relación específica con su entorno y con los objetos circunstantes que determinan su presencia, ya que como constata Richard «choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels sont les supports et les moyens d'expressions premiers du mouvement par lequel il s'invente»¹²¹. A través de un examen de los objetos íntimos del poeta, podemos identificar su paisaje interior, es decir su universo imaginario, dado que «le dehors raconte le dedans»¹²².

A este punto abordemos el tercer aspecto del análisis crítico-temático, que corresponde al momento de nuestra reflexión sobre la escritura, que entendemos como testimonio de la intimidad del poeta, haciendo aflorar «un réseau organisé

¹¹⁸ M. Collot, «La notion de paysage dans la critique thématique», en *Op. cit.*, pág. 191.

¹¹⁹ *Ivi*, pág. 192.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, cit., pág. 20.

¹²² *Ibidem*.

de goûts et de dégoûts», «un cadastre tout personnel du désirable et de l'indésirable»¹²³, es decir una agrupación de preferencias y repulsiones dentro la cual se articula el paisaje interior. Para explorar los símbolos y las figuras del universo imaginario, como nos sugiere Collot, no hemos de considerar el cuerpo sólo desde una perspectiva fenomenológica, considerando que ese cuerpo que escribe es al mismo tiempo la «encarnación» de un sujeto que percibe y que desea. A través de un estudio centrado entre fenomenología y psicoanálisis podemos detectar la configuración del paisaje como espacio biológico e impulsivo de la esfera simbólica¹²⁴, que se anuda al «radical organique d'une humeur [...] qui se voit, s'entend, se touche, se flaire, se mange, s'excrète, se pénètre, ou pénètre: le débouché et l'aboutissement, le lieu de pratique aussi, ou d'autodécouverte d'une libido complexe et singulière»¹²⁵.

El paisaje refleja así un horizonte en el cual se modela el espacio perceptivo del poeta, es decir una línea imaginaria representada por la unión inseparable y recíproca entre los hechos físicos y el punto de vista subjetivo. Si por un lado, esta dimensión horizontal se confunde con el campo visual del espectador, al mismo tiempo, el sujeto se mezcla con su horizonte, el cual define su existencia, es decir su «ser-en-el-mundo»¹²⁶, y sus límites, considerando que cada horizonte remite a otra dimensión «où se jouent, selon Freud, les spectacles de l'inconscient»¹²⁷.

En este sentido, bajo la forma de horizonte, el paisaje se vincula con un «espacio habitado», correspondiente a la fórmula del «Aquí-Yo-Ahora»,

¹²³ Id., *Pages Paysages. Microlectures II*, cit., pág. 25.

¹²⁴ *Ivi*, pág. 9.

¹²⁵ *Ivi*, pág. 8.

¹²⁶ M. Collot, «Points de vue sur la perception des paysages», *Espace géographique*, 15, 3, 1986, pág. 212.

¹²⁷ Id., *Horizon de Reverdy*, Pens, Paris, 1981, pág. 7.

cristalizada por el sociólogo Moles (1920-1992), el cual contrapone este espacio fenomenológico a la lógica cartesiana en los siguientes términos:

el Yo es el centro del Mundo; ¿cómo podría, en efecto, existir un mundo en el que yo no sea el centro? Una fenomenología del espacio, como una fenomenología del tiempo, tendrá su punto de partida en el lugar que ocupa mi cuerpo. Aquí y ahora, tomándolo como centro [...].¹²⁸

Recordemos que ya para la fenomenología de Merleau-Ponty el cuerpo representaba el vehículo de acceso al mundo y que a propósito de la concepción espacial el filósofo afirmaba que:

El espacio no es más aquel del que habla la Dióptrica, red de relaciones entre objetos, tal como lo vería un tercero, testigo de mi visión, o un geómetra que la reconstruye y la sobrevuela; es un espacio contado a partir de mí mismo como punto o grado cero de la espacialidad. Yo no lo veo conforme a su envoltura exterior, lo vivo adentro, estoy englobado en él. Después de todo, el mundo está alrededor de mí, no delante de mí.¹²⁹

El hecho de que Merleau-Ponty hable del espacio existencial y fenomenológico como si fuera un paisaje, a su vez representado por un horizonte, nos indica el ámbito filosófico en el cual se sitúa la crítica temática de Richard. Subrayamos que siempre en lo que se refiere al espacio, el filósofo francés lo consideraba como paisaje, según sus observaciones:

¹²⁸ A. Moles, E. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Paris, 1972; *Psicología del espacio*, Ricardo Aguilera (ed.), Ricardo Aguilera, Madrid, 1975, pág. 14.

¹²⁹ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964; trad. esp. de J. Romero Brest, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 44.

je suis la source absolue du paysage [...] car c'est moi qui fais être pour moi [...] dont cet horizon dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme une propriété, si je n'étais pas là pour la parcourir du regard.¹³⁰

Desde una óptica metodológica, nuestro punto de partida consiste en determinar las sensaciones sensoriales y afectivas que el texto provoca después de una lectura selectiva y subjetiva. Como recuerda Richard:

ce type de lecture implique une adhésion sensuelle et imaginante que l'on apporte à chaque élément textuel interrogé, afin d'en faire retentir, ou d'en réopérer en soi la teneur, la charge existentielle.¹³¹

Si en varias ocasiones, como asevera Collot, la crítica temática ha sido etiquetada por su carácter arbitrario, subjetivo e idealista, al contrario, este tipo de análisis se apoya sobre una base científica, ya que se funda en la investigación de las propiedades objetivas de la materia sensible. De hecho, empecemos nuestro examen de observación y de identificación a partir de los «semas nucleares» que rotan en torno al tema, indispensables para la intelección del paisaje interior. A partir del análisis meticuloso de la semántica temática, en distintos contextos sintagmáticos en los cuales aparecen los motivos, determinamos la reiteración de los «semas contextuales» o «clasemas».

En segundo lugar, nos centramos en la comprobación del sentido temático, por un lado mediante la suma de los distintos significados que el motivo tiene en la obra, es decir en su «horizonte interno»; y por otro, a través de la relación que

¹³⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pág. 14.

¹³¹ J.-P. Richard, «La critique thématique en France», cit. en M. Collot, «Le thème selon la critique thématique», cit., págs. 84-85.

une el tema a los demás presentes en el texto y que constituyen su «horizonte externo»¹³². El horizonte interno incluye las «modulaciones» (las distintas variaciones de cantidad y calidad del significado temático) y las «declinaciones» (la serie de temas concretos a los cuales se refiere este significado)¹³³. Por el contrario, el horizonte externo tiene un carácter intertextual que comprende las representaciones y las significaciones que la tradición literaria ha asignado al motivo en el curso del tiempo¹³⁴.

Para establecer la importancia propia de cada tema, debemos reconstruir una malla estrecha de las relaciones que lo asocian a los motivos más afines o contrarios, ya que:

Chaque objet, une fois reconnu dans ses catégories constitutives s'ouvre, rayonne vers une multitude d'autres, ceux qui se situent, à travers tout l'espace du livre, dans la perspective [...] de ces catégories fondamentales elles-mêmes [...]. A la limite chaque motif *ne peut être lu que dans l'horizon virtuel de tous les autres*, à travers la trame de toutes les relations qui les unissent à lui.¹³⁵

Después de haber profundizado la representación paisajística en la literatura de las autoras y subrayado las características y las modalidades mediante las cuales el paisaje se elabora en sus páginas, nuestra investigación se propone en última instancia verificar si la idea paisajística representa el resultado de una experiencia exclusivamente autotélica o si, al contrario, el tema no es el resultado de un

¹³² M. Collot, «Le thème selon la critique thématique», cit., pág. 86.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ J.-P. Richard, «La critique thématique en France», cit., pág. 87.

proceso de negociaciones y percepciones interdependientes, causadas por los cambios epocales en los cuales convergen sus historias biográficas, literarias y socio-culturales.

Como recuerda Fitter, la concepción cultural del paisaje es variable y cambia con respecto al período histórico y a la subjetividad del individuo¹³⁶. De hecho, como afirma el estudioso:

Historical communities and individuals, intimately conditioned by social, economic and ideological forces, will project varied structures of attention onto external nature, thereby actualizing different configurations of feature and meaning [...] each period's nature-sensibility [...] is always a product of its particular economic structure and its working relations with the earth, its social conditions and formal thought; and then suggest the mediated, peculiar forms of landscape-consciousness, reconditioning our perceptual drives, and crystallizing fresh descriptive figures in poetry.¹³⁷

Por consiguiente, volver a recorrer la historia social y política del Uruguay en el cual viven nuestras autoras resulta necesario, antes de que nos adentremos en el fulcro de las obras para desentrañar la representación del paisaje literario.

¹³⁶ C. Fitter, *Poetry, Space, Landscape. Toward a new theory*, CambridgeUP, Cambridge (UK), 1995, pág. 2.

¹³⁷ *Ivi*, págs. 8-9.

2.1 El ascenso al poder de José Batlle y Ordóñez

Durante los primeros treinta años del siglo XX, la sociedad uruguaya se caracteriza por un sólido sistema democrático y un avanzado modelo económico basado en el *welfare state* de origen helvecio y escandinavo. Desde 1903 hasta 1919, el Uruguay atraviesa una época de profundas transformaciones culturales, económicas y sociales que coincide con la segunda etapa de modernización del país¹³⁸. De hecho, ya los uruguayos habían vivido una primera oleada de modernidad en el período entre la declaración de Independencia de España (1825) y los años ochenta del siglo XIX, caracterizados por la rotación de regímenes militares y oligárquicos¹³⁹.

Como recuerda Real de Azúa, en el umbral del siglo XX el Uruguay aparece más «libre», «secular», «mesocrático» y «civil»¹⁴⁰ con respecto a los otros países de América Latina, gracias a un considerable liberalismo fomentado por un débil control por la iglesia católica y el ejército¹⁴¹. Si por un lado, los conquistadores ocupan relativamente tarde el territorio uruguayo a causa de la supuesta penuria de metales preciosos, por otro, la obra de evangelización de los jesuitas es obstaculizada por la simultánea ascensión política de la dinastía borbónica en España y la escasa incidencia del grupo indígena en Uruguay, o sea los charrúas.

¹³⁸ H. Achugar, *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*, Arca, Montevideo, 1985, pág. 11.

¹³⁹ F. A. Fiorani, *I paesi del Río de la Plata. Argentina, Uruguay e Paraguay in età contemporanea 1870-1990*, Giunti, Firenze, 1992, pág. 37.

¹⁴⁰ C. Real de Azúa, *El impulso y su freno. Tres décadas de batllismo*, EBO, Montevideo, 1964, pág. 7.

¹⁴¹ J. P. Barrán, «El Uruguay de la modernización (1870-1933)», en *Uruguay. Sociedad, política y cultura. De la restauración democrática a la integración regional*, J. Brovotto, M. Rojas Mix (eds), CEXECI, Cáceres, 1998, pág. 19.

A partir de 1903 el país vive así su edad de oro, en concomitancia con la elección presidencial de José Batlle y Ordóñez (1856-1929), líder del partido colorado¹⁴², y del consiguiente tratado de paz de Aceguá, firmado al año siguiente después de la derrota del guerrillero blanco Aparicio Saravia da Rosa (1856-1904).

Batlle y Ordóñez asume el cargo de presidente de la República Oriental del Uruguay por dos mandatos legislativos (1903-1907 y 1911-1915), separados por la presidencia de Claudio Williman (1861-1934), aunque continúe a ejercer su influencia sobre la escena social uruguaya también después de su fallecimiento. Gracias a la consolidación de los partidos políticos y la alianza entre el sistema burocrático y las clases medias¹⁴³, el batllismo profesa un «humanitarismo liberal y filántropico de inspiración antropocéntrica [...] de concepción romántico-anárquica-naturalista a lo Ibsen»¹⁴⁴. En un lapso de treinta años, la nueva política nacional permite a Uruguay ser considerado la «Suiza de América», «el escudo de los débiles»¹⁴⁵, un país liberal, laico y garante de los derechos de los más frágiles, de las clases sociales menos acomodadas y los desprotegidos y marginados de la sociedad, como por ejemplo las mujeres y los niños¹⁴⁶.

Si sólo algunos años antes, como afirma Barrán, en Montevideo la noche era:

¹⁴² Recordemos que el partido político *colorado* se caracteriza por acciones de reformas, mientras que el partido de los *blancos* por la presencia de militantes conservadores y tradicionalistas. Los dos términos aparecen en 1836 para definir los colores de las divisas llevadas por las correspondientes formaciones políticas. Véase M. E. Pérez Santarcieri, *Partidos políticos en el Uruguay. Síntesis histórica de su origen y evolución*, Impr. Valgraf, Montevideo, 1989, pág. 10.

¹⁴³ *Ivi*, pág. 38.

¹⁴⁴ C. Real de Azúa, *Op. cit.*, págs. 11-12.

¹⁴⁵ C. Maggi, *El Uruguay de la tabla rasa*, Fin de Siglo, Montevideo, 1992, pág. 146.

¹⁴⁶ C. Ehrick, *The Shield of the weak. Feminism and the State in Uruguay, 1903-1933*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2005, pág. 2.

invencible. Las velas alumbraban poco y el gas, recién instalado en 1856, iluminaba escasas cuerdas de la Capital desde su nauseabunda usina. El calor y el frío eran ingobernables; el carbón vegetal y la leña, únicas fuentes de calefacción, aliados con los ladrillos calientes en las camas, resultaban insuficientes en invierno [...]¹⁴⁷

después del ascenso al poder del presidente Batlle y Ordóñez, muchos uruguayos se aprovechan de los bienes de primera necesidad, entre los cuales la dotación de agua potable y de corriente eléctrica. Sin embargo, no toda la población se beneficia de los mismos servicios, considerando que el intervencionismo estatal invierte más en la capital, fulcro de la economía nacional, en la cual se registra una mayor incidencia demográfica¹⁴⁸ que en las zonas rurales¹⁴⁹.

En el campo institucional, no todo el pueblo tiene los mismos derechos, en conformidad con la constitución de 1830 que no garantizaba la representatividad de la oposición. Además, durante las elecciones políticas, las mujeres, los extranjeros, los analfabetas, los soldados y los obreros no tenían ningún derecho al voto. La Asamblea General, compuesta por la cámara y el senado, elegía al presidente, mientras que las elecciones populares escogían a los diputados y los senadores. Junto con los partidos históricos de los blancos y los colorados existían los «partidos de ideas»¹⁵⁰, como por ejemplo el socialista que surge en 1910, el católico en 1911 y el comunista en 1921.

¹⁴⁷ J. P. Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, la cultura "bárbara": 1800-1860*, EBO, Montevideo, 1994, pág. 17.

¹⁴⁸ Con respecto al crecimiento y al desequilibrio demográficos entre la capital Montevideo y los otros departamentos de la República del Uruguay véanse los datos del censo de 1908, consultables en E. Acevedo, *Anales históricos de Uruguay*, t. V, Casa A. Barreiro y Ramos S. A., Montevideo, 1933, págs. 435-440.

¹⁴⁹ T. Halperin Donghi, *Storia dell'America Latina*, Einaudi, Torino, 1972², pág. 297.

¹⁵⁰ C. Real de Azúa, *Op. cit.*, pág. 33.

No obstante su orientación anticlerical, al principio Batlle y Ordóñez tolera el culto de la religión católica¹⁵¹ y respeta los ideales contemplados en la constitución de 1830, en donde leemos:

En el nombre de Dios Todopoderoso, Autor, Legislador y Conservador Supremo del Universo.¹⁵²

[...]

La religión del Estado es la Católica Apostólica Romana.¹⁵³

[...]

El Presidente electo, antes de entrar a desempeñar el cargo, prestará en manos del Presidente del Senado, y a presencia de las dos Cámaras reunidas, el siguiente juramento: "Yo (N.) juro por Dios N. S. y estos Santos Evangelios, que desempeñaré debidamente el cargo de Presidente que se me confía; que protegeré la religión del Estado, conservaré la integridad e independencia de la República, observaré, y haré observar fielmente la Constitución."¹⁵⁴

Sin embargo, Batlle y Ordóñez actúa paulatinamente un proceso de laicización del país, suprimiendo las horas de religión en la escuela, los crucifijos y las imágenes sacras de los hospitales, así como toda alusión a la palabra de Cristo con ocasión de los juramentos militares y de estado¹⁵⁵.

Las reformas batllistas se concentran sobre todo en el segundo mandato presidencial de Batlle y Ordóñez, aunque sus ideas maduren antes, durante su viaje europeo a los países escandinavos y a Suiza, de los cuales el presidente aprecia el avanzado sistema socio-político basado en el *welfare state* y la

¹⁵¹ C. Machado, *Historia de los Orientales*, EBO, Montevideo, 1973³, pág. 333.

¹⁵² AA.VV., «Uruguay constitución de 1830», en *Primeras constituciones latinoamericanas*, Red, Barcelona, 2013, pág. 432.

¹⁵³ *Ivi*, pág. 433.

¹⁵⁴ *Ivi*, pág. 442.

¹⁵⁵ C. Machado, *Op. cit.*, pág. 333.

posibilidad de representabilidad que el colegiado suizo ofrece a los varios partidos. Ya a partir de 1913, publica en los «Apuntes» de *El Día*¹⁵⁶, diario en el cual periódicamente patrocina su proyecto de reorganización del país, su propuesta de modificar el poder legislativo a través de una Junta de Gobierno, representada por nueve miembros, para evitar la concentración del poder en una sola persona. Pero, en 1916, el resultado electoral nega la colegialidad que será aprobada sólo al año siguiente en la constitución de 1917. Además de un poder ejecutivo compuesto por un presidente y un Consejo Nacional de Administración de nueve miembros, elegidos por el pueblo, la nueva carta constitucional también vaticina el sufragio universal masculino, el derecho al voto secreto, la representación proporcional del poder legislativo, la separación entre la iglesia y el estado, la inscripción obligatoria en las listas electorales y la ampliación de los derechos a los extranjeros¹⁵⁷.

En materia económica, el batllismo efectúa la estatización y la nacionalización de los bienes y servicios, entre los cuales la monopolización del sistema hídrico, mientras que el monopolio del alcohol y del tabaco permanece incumplido¹⁵⁸. Sucesivamente, el presidente intenta frenar la libre circulación de capitales extranjeros, originarios sobre todo de Gran Bretaña¹⁵⁹ y, en pocos años, funda varias instituciones científicas y obras públicas¹⁶⁰. En 1911 nacionaliza el “Banco de la República”; crea el “Banco de Seguros del Estado”, agencia de

¹⁵⁶ El diario «El Día» fue fundado por José Batlle y Ordóñez el 16 junio de 1886. Fue el primer diario que se vendió en las calles de Montevideo y durante los mandatos presidenciales de Batlle y Ordóñez fue el órgano oficial del gobierno.

¹⁵⁷ F. A. Fiorani, *Op. cit.*, pág. 39.

¹⁵⁸ C. Real de Azúa, *Op. cit.*, pág. 8.

¹⁵⁹ C. Machado, *Op. cit.*, pág. 328.

¹⁶⁰ *Ivi*, págs. 328-331.

aseguramiento de la vida por riesgos y accidentes derivados en el trabajo; y el “Instituto de Pesca” que viola a los barcos extranjeros la pesca en las aguas territoriales. Un año después surgen la primera comunicación ferrocarril y el “Banco Hipotecario”, mientras que en 1915 nace la “Administración de Tranvías y Ferrocarriles del Estado” y en 1916 la “Administración Nacional de Puertos”. En 1928, se funda el “Frigorífico Nacional” y en 1931 la compañía nacional de energía eléctrica “Administración General de las Usinas y Teléfonos del Estado”¹⁶¹.

En el mismo período nacen las primeras organizaciones sindicales, como por ejemplo la “Federación Obrera Regional Uruguay”, la socialista “Unión General de Trabajadores” y la católica “Unión Democrático Cristiana”. Entre 1904 y 1920, el batllismo abraza la causa de los trabajadores y se asegura el consenso popular avalando al pueblo varios derechos. El presidente garantiza a los obreros más tiempo libre, según lo que anuncia en el siguiente discurso:

Hay que reconocer al obrero, y en general a todos los hombres de trabajo [...] el derecho a la vida de la civilización, a la vida del sentimiento, de las afecciones, de la familia, de la sociedad, y por tanto, el derecho de disponer del tiempo indispensable para participar de esos bienes. Cuando hayan destinado a la alimentación y al reposo de su organismo el tiempo necesario, todavía deben armonizar ideas con sus esposas, para conocer y acariciar a sus hijos y para extender su cultura moral e intelectual.¹⁶²

¹⁶¹ C. Real de Azúa, *Op. cit.*, pág. 8.

¹⁶² J. P. Barrán, B. Nahum, *Batlle, los estancieros y el imperio británico: Un diálogo difícil, 1903-1910*, vol. II, EBO, Montevideo, 1979, pág. 147.

Muchas de las reformas sociales del Batlle y Ordóñez permanecen sólo proyectos de ley que serán aprobados por la presidencia de Feliciano Viera (1872-1927), como por ejemplo el deber de responsabilidad del empresario de proteger económicamente al trabajador en caso de accidentes (1914); el límite máximo permitido de las ocho horas diarias y de las cuarenta y ocho horas semanales de trabajo (1915); el derecho a cuarenta días de descanso por maternidad (1915); la «ley de la Silla» (1918), que establece la dotación de un número suficiente de asientos en las empresas para las trabajadoras; el descanso dominical (1920) y el salario mínimo para el obrero (1923)¹⁶³.

Ya en 1905 Batlle y Ordóñez cree que es legítimo que los obreros pueden hacer huelga, según lo que leemos de sus afirmaciones:

Simpatizamos con las huelgas. Cuando una se produce... con elementos de resistencia que ponen en jaque a los patrones nos decimos: he ahí a los débiles que se hacen fuertes y después de haber implorado justicia la exigen.¹⁶⁴

Las leyes y el orden que estoy obligado a mantener por deber de mi cargo, no me permiten tomar una participación activa en vuestra contienda. Soy el encargado de hacer cumplir el orden y los derechos de todos los ciudadanos... y, por lo tanto, el gobierno garantizará vuestros derechos mientras os mantengáis en el terreno de la legalidad. Organizaos, uníos y tratad de conquistar el mejoramiento de vuestras condiciones económicas,

¹⁶³ C. Machado, *Op. cit.*, pág. 347.

¹⁶⁴ R. Giudici, E. González Conzi, *Batlle y el batllismo*, Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1928, pág. 871.

que podéis estar seguros que en el gobierno no tendréis nunca un enemigo, mientras respetéis el orden y las leyes.¹⁶⁵

Además de una ley del trabajo, el ciudadano percibe una pensión por vejez y tiene el derecho de sucesión para los hijos legítimos¹⁶⁶.

¹⁶⁵ J. P. Barrán, B. Nahum, *Op. cit.*, vol. IV, págs. 58-59.

¹⁶⁶ C. Machado, *Op. cit.*, pág. 334.

2.2 El reformismo batllista y la política de protección del medio ambiente, los animales y las mujeres

En el ámbito social y humano, Batlle y Ordóñez propone varias leyes de protección del individuo y del medio ambiente. Siguiendo el ejemplo sueco, el presidente instituye la celebración anual de «El Día del Árbol»¹⁶⁷ y anuncia su deseo de hacer de Uruguay un país más verde, poblando de árboles la campaña y las zonas costeras:

Cubrir de árboles maderables la isla de Gorriti. Proseguir el arbolado en otras zonas de la República, especialmente Rocha. Arbolar los costados de los caminos carreteros, como medio de modificar las condiciones climáticas. Hermosear la campaña y dotar a todo el país de un elemento útil y exponente de civilización.¹⁶⁸

En 1907, durante la presidencia de Williman, la pena de muerte es abolida, con una ley que conmuta los crímenes con una pena de detención mínima de treinta años y máxima de cuarenta. En 1912, Batlle y Ordóñez presenta un proyecto de ley contra la violencia durante los encuentros de boxeo y el maltrato de los animales, con una referencia explícita a las corridas de toros¹⁶⁹. El presidente cree en una sociedad humana, en la que el respeto de todo el ecosistema corresponde al grado de civilización de una sociedad. El 16 de diciembre de 1912, a la Asamblea

¹⁶⁷ El primer día del árbol en Uruguay fue celebrado en 1911 y organizado por una comisión central de Montevideo y una delegación para cada departamento del país. Véase E. Acevedo, *Op. cit.*, págs. 577-578.

¹⁶⁸ *Ivi*, pág. 576.

¹⁶⁹ *Ivi*, pág. 688.

General, Batlle y Ordóñez presenta un proyecto de ley sobre este aspecto, sosteniendo que:

El hombre tiene deberes que cumplir para consigo mismo y para la sociedad en que vive, no sólo respecto de sus semejantes, sino también respecto a los animales. Se ofende la cultura social, se hieren los sentimientos más arraigados, cuando se maltrata a los animales con un fin recreativo o de juego sin motivo alguno que justifique tales actos. Los animales pueden ser considerados como seres inferiores con relación al hombre; pero esa inferioridad misma impone a éste deberes de protección y de amparo, ya que se trata de seres sensibles e inteligentes, que en mayor o menor grado perciben, sienten, padecen y son capaces de afectos que obligan al reconocimiento y a la consideración humana. Si hay hombres que no sienten en su conciencia los deberes de humanidad que obligan al respeto y protección de los animales, justo es que la sociedad vele por ellos, desde que su inferioridad les impide conseguir una y otra cosa. Todo lo que participa de la vida animada con cierta intensidad en la naturaleza, todo lo que manifiesta con rasgo de sensibilidad e inteligencia acentuada no puede ser, en una sociedad civilizada, objeto de mortificación para satisfacer motivos de distracción, tendencias al juego, pasiones o brutalidades de los hombres que no sienten en su corazón los impulsos generosos de la solidaridad que une y vincula a todos los seres vivientes. El proyecto no es, por otra parte, una novedad en lo que se refiere a la idea fundamental que lo inspira: en las sociedades más antiguas, como en las modernas, existen disposiciones más o menos rigurosas, contra los que maltratan animales. En cuanto a la prohibición del box y de otras diversiones de índole análoga, se justifica por sí misma: son espectáculos que, aparte de constituir una causa de mortificación para el hombre, constituyen un hecho poco edificante para la cultura popular. Hay, pues, un interés público que legitima la necesidad de la ley protectora que se proyecta, para poner a salvo los principios de humanidad y civilidad que imperan en el seno de nuestra sociedad.¹⁷⁰

¹⁷⁰ *Ibidem.*

El 15 de abril de 1918, el presidente del Senado Ricardo Julio Areco (1866-1925) aprueba la ley n. 5657 que prohíbe la crueldad hacia los animales durante los espectáculos públicos. En el primer artículo de esta ley leemos:

Artículo 1º-Prohíbese en todo el territorio de la República los recursos ó torneos, las parodias de corridas de toros, cualquiera que sea su forma o denominación, el tiro de la paloma, las riñas de gallos, y todo otro juego o entretenimiento a campo abierto o en locales cerrados que puedan constituir una causa de mortificación para el hombre o animales.¹⁷¹

En el sector educativo, surgen las primeras escuelas en las zonas rurales para luchar contra el analfabetismo nacional y las mujeres tienen el derecho de acceso a la universidad, a las cuales es destinada la “Universidad de Mujeres”, también conocida como “Sección Femenina de Enseñanza Secundaria”¹⁷². Como asevera Baltasar Brum (1883-1933), la fundación del instituto es anunciado públicamente por Batlle y Ordóñez en *El Día*, aunque lo firme con el seudónimo de Laura:

Doy por sentado que la mujer sea intelectualmente inferior al hombre. Estamos aún lejos de que eso se haya probado; pero no quiero discutir ahora ese punto. ¿Esa inferioridad intelectual de la mujer sería motivo bastante para que se la hiciera más inferior aún, destinándola deliberadamente a la ignorancia? ... No me parece. Yo, con mi débil cerebro femenino, razonaría de otra manera. Diría: puesto que la inteligencia de la mujer es inferior, fortifiquémosla por medio del estudio; así, la inferioridad natural quedará, en

¹⁷¹ Ley n. 5657, aprobada en la “Sala de Secciones de la Honorable Cámara de Senadores”, Montevideo, el 15 de abril de 1918.

¹⁷² *Ivi*, pág. 335.

parte, compensada por la ilustración y la gimnasia que tendría que hacer su pensamiento.¹⁷³

El proyecto de ley sobre la educación femenina provoca un vivo debate en el seno de la cámara, considerando que no todos los diputados están de acuerdo en dar a las mujeres la posibilidad de una educación superior, como por ejemplo el poeta y diputado católico Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), que asevera entre los disidentes:

Pregunto yo: ¿es necesario, es útil esa educación científica para nuestra mujer? ¿No tiene suficiente con la educación que recibe ahora? Prepararla para la lucha por la vida – como dice el mensaje del Poder Ejecutivo - ¿no será prepararla y darle una educación superior para que luche con el hombre? ¿Crearle horizontes de agitación, no será crear en nuestro país, quizás, la mujer sufragista? Porque me parece que la mujer, ilustrada de esta manera, ha de aspirar a derechos políticos y civiles en una democracia [...] Una mujer con una instrucción superior, ha de aspirar a otros horizontes que los del hogar [...] Será un inconveniente, porque el ideal de todas las mujeres es el casamiento. A una mujer de ilustración científica, de mucho talento, un hombre sensato, de una ilustración media, no la buscaría como pareja.¹⁷⁴

Tres días después, en respuesta a Zorrilla de San Martín, el diputado colorado Emilio Frugoni (1880-1969) rebate afirmando:

[...] creo que hubiera sido muy conveniente fomentar la afluencia de alumnas a la Universidad [...] bajo el régimen, bajo el sistema mixto; y

¹⁷³ B. Brum, «Aspectos de la obra de Batlle», *El Día*, suplemento 6, 25 de octubre de 1956, págs. 16, 18.

¹⁷⁴ El discurso de J. Zorrilla de San Martín se encuentra en los *Diarios de Sesiones de la Cámara de Representantes*, 25 de noviembre de 1911, pág. 382.

esta consideración es la que me hizo vacilar mucho, antes de decidirme a conceder mi voto en general a este proyecto, pero, encarado el problema con espíritu práctico, no pude menos de reaccionar y de comprender que dadas las condiciones de nuestro medio, las preocupaciones tan arraigadas entre los padres de familia, una Universidad, o una sección de la Universidad exclusivamente para las mujeres, tendrá siempre la virtud de atraer mayor cantidad de estas que la Universidad actual, y por otra parte, el inconveniente que pueda representar esa prolongación del alejamiento de los sexos en la Enseñanza Secundaria y Preparatoria queda neutralizado sobradamente con la ventaja del mayor número de mujeres que vendrán a acogerse a los beneficios de la institución.¹⁷⁵

De todas maneras, la ley es aprobada en el mes de mayo de 1912 y el gobierno permite a la mujer de pedir aún el divorcio, a través de la revisión de una ley ya propuesta al comienzo del siglo XX¹⁷⁶, que es integrada entre 1909 y 1913¹⁷⁷. Después de haber aprobado la ley, el presidente afirma orgulloso «hemos liberado a la mujer de la tiranía masculina»¹⁷⁸, añadiendo, sin embargo, la cláusula según la cual el divorcio se podía conceder «por el adulterio de la mujer en todo caso, o por el del marido cuando lo cometa en la casa conyugal o cuando se produzca con escándalo público»¹⁷⁹.

Hasta el año 1929, es decir de la depresión económica mundial, Uruguay se aprovecha de una economía de tipo industrial basada en la exportación de lana y carne¹⁸⁰. No obstante sus éxitos políticos, el batllismo no cumple ninguna reforma

¹⁷⁵ E. Frugoni, *Diarios de Sesiones de la Cámara de Representantes*, 28 de noviembre de 1911, págs. 391-393.

¹⁷⁶ J. P. Barrán, *Intimidación, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos*, EBO, Montevideo, 2008, págs. 170, 176.

¹⁷⁷ C. Machado, *Op. cit.*, págs. 333-334.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 334.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ H. Herring, *Storia dell'America Latina*, Rizzoli, Milano, 1971², pág. 1125.

agraria¹⁸¹, que habría evitado una gestión arbitraria de las tierras y los latifundios por parte de los terratenientes, representados políticamente desde el siglo XIX por el partido nacional blanco. Así, el país queda dividido en dos bloques¹⁸², entre la capital caracterizada por el desarrollo industrial y las zonas rurales consagradas a la actividad agrícola y la ganadería.

En el umbral del siglo XX florece una nueva clase media rural productora y exportadora de lana hacia Europa, que bajo la protección del reformismo batllista debilita gradualmente el poder político de los latifundistas¹⁸³.

¹⁸¹ Sobre este aspecto económico de la historia uruguaya la bibliografía es amplia. Véanse a título de ejemplo R. Ares Pons, *Uruguay: ¿Provincia o Nación?*, Coyoacan, Buenos Aires, 1961, págs. 58-59; J. P. Barrán, B. Nahum, *Historia rural del Uruguay moderno*, t. 7, EBO, Montevideo, 1967, pág. 48; H. Finch, *Historia económica del Uruguay contemporáneo*, EBO, Montevideo, 1980, pág. 19; C. Machado, *Op. cit.*, pág. 285; R. Martínez Ces, *El Uruguay Batllista*, EBO, Montevideo, 1962, págs. 39, 44.

¹⁸² T. Halperin Donghi, *Op. cit.*, pág. 298.

¹⁸³ J. P. Barrán, «El Uruguay de la modernización (1870-1933)», en *cit.*, págs. 23-25.

2.3 El Uruguay: desde la crisis de 1929 hasta la derrota de la dictadura militar

La crisis económica internacional de 1929 marca en Uruguay una disminución de las exportaciones de lana y carne y también el término de la primera etapa de la política batllista, con las consiguientes elecciones presidenciales en 1931 del general Gabriel Terra (1873-1942). Miembro del partido *colorado* de orientación más conservadora, Terra simpatiza con los antibatllistas ya a partir de su mandato y aspira a un gobierno autónomo y en oposición con el batllismo neto, representado por los hijos de José Batlle y Ordóñez.

Después de su asunción a la presidencia, el presidente decide modificar la constitución y emprender una campaña contra la colegialidad, partiendo de las zonas rurales del país, en donde la influencia de la oposición es mayor. Sin embargo, los blancos y los colorados¹⁸⁴ no aceptan los cambios anunciados y Terra se asegura el control del gobierno gracias a la colaboración de Luis Alberto de Herrera (1873-1959)¹⁸⁵, líder del partido nacional, al cual Terra concede en cambio varios privilegios políticos. Éste, sin embargo, acusa de corrupción al gobierno y anuncia querer organizar una marcha por Montevideo (1933), siguiendo el ejemplo italiano de Mussolini (1883-1945)¹⁸⁶:

Italia se hallaba como se halla hoy nuestro país, antes de la Marcha sobre Roma. Desorden, caos, corrupción, política pestilente, desorganización social, ruina... Y bien ¿por qué no hacer nosotros una marcha sobre la ciudad

¹⁸⁴ H. Herring, *Op. cit.*, p. 1125.

¹⁸⁵ *Ivi*, págs. 1125-1126.

¹⁸⁶ J. Otero Menéndez, *Uruguay, un destino incierto. La excelencia de la inconveniencia*, Gráfica b, Montevideo, 2004, pág. 332.

corrompida, esta capital nuestra que, indiferente al dolor del país, se apresta para las fiestas del verano y del carnaval? [...] Marchar sobre Montevideo!... Montevideo sibarita y materializada, residencia oficial del colegiado, nido de los políticos rapaces que venden leyes por empleos. Montevideo, egoísta y sensual... ¡Sí, marcha sobre Montevideo, con armas o sin ellas..!¹⁸⁷

La marcha por las calles de la capital tiene que ser el 8 de abril de 1933 y el 30 de marzo los batllistas netos comunican en *El Día* que unirán sus fuerzas con los socialistas, los comunistas y los nacionalistas independientes para sabotearla. El mismo día, con el apoyo de la policía, del grupo colorado antibatllista y del partido nacional de Herrera, Terra se proclama dictador, disuelve el Consejo de Administración y la Asamblea General, propone la creación de una Junta de Gobierno para modificar la constitución y promete encarcelar los disidentes, como el ex-presidente Brum (1883-1933) que prefiere el suicidio a la prisión. La nueva carta constitucional de 1934 sanciona la separación del Senado entre dos grandes partidos políticos, es decir los blancos y los colorados¹⁸⁸.

En 1938, a causa de las numerosas divisiones políticas internas y a una mayor propaganda internacional contra los regímenes totalitarios europeos, la dictadura terrista comienza su ocaso y deja la herencia presidencial a Alfredo Baldomir (1884-1948), cuñado de Terra, el cual marca un regreso a la política batllista. De hecho, el nuevo presidente restablece el colegiado, la libertad de expresión y de imprenta y las elecciones libres¹⁸⁹, aunque los dos partidos tradicionales estén en desacuerdo sobre la política exterior: varios miembros del partido blanco simpatizan por Hitler (1889-1945), Mussolini y Franco (1892-

¹⁸⁷ L. A. de Herrera, «Marcha sobre Montevideo», *El Debate*, 7 de febrero de 1933, pág. 2.

¹⁸⁸ T. Halperin Donghi, *Op. cit.*, pág. 382.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

1975) y declaran abiertamente sus oposiciones acerca de la intervención de los Estados Unidos en la economía mundial¹⁹⁰.

Entretanto, la Argentina peronista pone un embargo a las exportaciones de trigo y petróleo del Uruguay, puesto que el país rechaza, a través del apoyo estadounidense, ser un estado satélite del gobierno de Juan Domingo Perón (1895-1974). En 1945, con ocasión de la conferencia de Chapultepec y con iniciativa de Uruguay, los países sudamericanos adhieren al pacto de coalición que sanciona ayuda recíproca en el caso de invasión¹⁹¹.

El período de postguerra, entre 1946 y 1958, se conoce comúnmente como la época del neobatllismo, ya que el partido colorado remonta al poder y quiere poner en marcha un grupo de reformas siguiendo el ejemplo del predecesor Batlle y Ordóñez. El 1 de marzo de 1947 Tomás Berreta Gandolfo (1875-1947) es elegido a la presidencia, pero fallece después de algunos meses y deja la sucesión del gobierno a Luis Batlle Berres (1897-1964), el cual centra su línea política en la consolidación de los principales sectores económicos nacionales.

Ya a partir de los años cincuenta la situación nacional mejora gracias a la intervención de USA que llevan carne y trigo a los uruguayos. El regreso al orden dura sólo algunos años, puesto que en 1958 el peso baja al mínimo histórico de siete céntimos con respecto a su valor de cincuenta céntimos en 1950¹⁹².

En el mes de noviembre de 1958, los colorados pierden contra el partido nacional las elecciones presidenciales después de 93 años de gobierno y al año siguiente, después del fallecimiento imprevisto de Luis Alberto de Herrera, Benito

¹⁹⁰ H. Herring, *Op. cit.*, págs. 1126-1127.

¹⁹¹ *Ivi*, pág. 1127.

¹⁹² *Ibidem*.

Nardone (1906-1964) es el nuevo presidente. Los blancos intentan inútilmente el regreso al orden, pues ya el país denota una grave situación de corrupción y de déficit público, causado por varios años de derroches e inversiones desproporcionados por parte de los colorados. El intento de invertir en la producción agrícola y de reconducir el peso a su valor inicial fracasan. Además, en 1959, gran parte de las campañas uruguayas es destruida por inundaciones abundantes¹⁹³, con el consiguiente empeoramiento económico de las zonas rurales.

En los años sesenta, el equilibrio interior a los dos grandes partidos políticos es sometido a una serie de duras pruebas por el surgimiento de los «sublemas»¹⁹⁴ y la precariedad de la situación económica y política muestra los primeros signos del ocaso democrático al final del decenio. Entre 1973 y 1985, la sociedad uruguaya vive el notorio período dictatorial, que según la periodización histórica propuesta por Luis Eduardo González¹⁹⁵ puede ser subdividido en las siguientes tres etapas: 1) de la «dictadura comisarial», que concierne los años 1973-1976; 2) del «ensayo fundacional», entre 1976 y 1980, período durante el cual el régimen militar echa los cimientos del nuevo orden; 3) y de la «transición democrática» que empieza en 1980 y termina en 1985, con la proclamación de la democracia. A su vez, Caetano y Rilla, que se apoyan a los trabajos de González, clasifican el decenio de los años ochenta en dos lustros, el primero caracterizado por la

¹⁹³ *Ivi*, pág. 1130.

¹⁹⁴ Con el término *sublemas* nos referimos a varias agrupaciones políticas internas a un mismo partido. Véase F. A. Fiorani, *Op. cit.*, pág. 103.

¹⁹⁵ Véase L. E. González, *Political Structures and Democracy in Uruguay*, University of Notre Dame, Notre Dame (IND), 1991.

«dictadura transicional» (1980-1984)¹⁹⁶ y el segundo por la «transición democrática» (1985-1989)¹⁹⁷.

Como afirman los dos estudiosos, ya a partir del año 1968 se entrevé el futuro destino dictatorial del Uruguay, a causa de la precaria condición económica, política y social del país¹⁹⁸. Durante la campaña electoral de 1966 se habían abordado las problemáticas de la recesión económica, de la desagregación de los partidos políticos, de la ineficiencia estatal y de la necesidad de una reforma de la constitución¹⁹⁹. Sin embargo, ni Óscar Diego Gestido (1901-1967) primero, ni Jorge Pacheco Areco (1920-1998) luego, mantienen sus promesas de sanear el país de la crisis. Por el contrario, al declarar su intención de disolver el partido socialista y de suspender la publicación de los diarios *El Sol* y *Época*, visto que estaban vinculados a la voz de la guerrilla, Pacheco Areco empeora ulteriormente la escasa estabilidad social. Su actitud llega a ser cada vez más anti-constitucional: su principal objetivo es de sosegar los ánimos de los guerrilleros a través de la censura de la prensa y de varias medidas restrictivas. Si por un lado, a su vez los guerrilleros contestan con violencia a las decisiones de Pacheco Areco, sobre todo gracias al “Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros”, por otro, el poder legislativo prefiere callarse contra las disposiciones del ejecutivo.

Como es sabido, el movimiento Tupamaros trae su nombre de Túpac Amaru II (1738-1781), líder de la rebelión peruana contra los conquistadores españoles en el siglo XVIII. En 1925, Raúl Sendic (1925-1989) había formado el

¹⁹⁶ G. Caetano, J. Rilla, *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, EBO, Montevideo, 1987, pág. 12.

¹⁹⁷ Idd., *Historia contemporánea del Uruguay, Fin de Siglo*, Montevideo, 2005, págs. 19-20.

¹⁹⁸ Idd., *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, cit., pág. 19.

¹⁹⁹ F. A. Fiorani, *Op. cit.*, págs. 104-105.

movimiento como «brazo armado»²⁰⁰ del partido socialista. Después de haber obtenido la independencia del socialismo y de las primeras acciones armadas en 1963, dentro al movimiento militan muchos jóvenes uruguayos de orientación anárquica, comunista y socialista, aunque la guerrilla urbana manifieste claras influencias marxista-leninistas. Desde 1965 hasta 1972, los Tupamaros abrazan la causa de las clases sociales uruguayas menos acomodadas y luchan contra la corrupción, el clientelismo y los privilegios concedidos a los políticos, a través de agresiones a los principales institutos bancarios, expropiaciones y secuestros diplomáticos. Si al principio el movimiento aparece cohesionado y bien estructurado, con la participación activa de las fuerzas armadas en la escena política uruguaya, a partir del último año del gobierno de Pacheco Areco, y con las elecciones en 1971 de Juan María Bordaberry (1928-2011), los Tupamaros son gradualmente debilitados, apresados y torturados. En el mes de julio de 1972, el parlamento aprueba la ley de seguridad del Estado, según la cual los militares pueden legitimar sus acciones de ‘justicia’ contra los crímenes cometidos, que antes eran de competencia del poder judicial. En el mes de octubre, Sendic y varios miembros del movimiento Tupamaros son aprisionados y torturados, mientras que los militares consolidan sus poderes y emprenden acciones anti-constitucionales, como por ejemplo cuando el 8 de febrero de 1973 rechazan la elección del ministro de la defensa nacional Antonio Francese (1899-1979) y amenazan la exclusión de Bordaberry. De acuerdo con los militares, el presidente firma el pacto de Boiso Lanza, con el cual concede ulteriores poderes de control gubernamental a los militares y reconoce la institución del “Consejo de

²⁰⁰ M. Löwy, *El Marxismo en América Latina: antología, desde 1909 hasta nuestros días*, Lom, Santiago de Chile, 2007, pág. 334.

Seguridad Nacional” (COSENA)²⁰¹. Después de la declaración de censura de la prensa y de veto a los encuentros secretos, el 27 de junio, con la desolución del parlamento y de las juntas departamentales²⁰², Uruguay entra oficialmente en la etapa de la «dictadura comisarial». El 5 de julio, el Frente Amplio y el partido nacional publican el documento oficial *Bases para la salida de la actual situación*, en el cual redactan a lo largo de seis puntos su proyecto de arreglo del país contra el posible golpe. El 9 de julio, por la avenida 18 de Julio, el Frente Amplio, presidido por Líber Seregni (1916-2004), manifiesta por las calles de Montevideo, mientras el sindicato de la “CNT” (Convención Nacional de Trabajadores) organiza una huelga nacional. Sin embargo, el régimen oprime ambas las tentativas²⁰³ y, entre otro, intensifica la represión contra los subversivos, disuelve varios partidos políticos, perseguita los intelectuales y los periodistas, y destituye numerosos docentes pertenecientes a los partidos de izquierda²⁰⁴.

En la política exterior, entre los años 1973-1976, el régimen dictatorial consolida sus relaciones internacionales con las dictaduras de la Argentina, de Brasil, de Chile y de Paraguay, adhiriendo a la operación CONDOR. Varios disidentes salen al extranjero, aunque muchos de ellos son repatriados, torturados y hechos desaparecidos. En 1975, con ocasión del sesquicentenario de la independencia uruguaya, después de la institución del “Año de la Orientalidad”, los militares celebran la patria conmemorando a José Gervasio Artigas (1764-1850) y promueven a Leonardo Olivera (1793-1863) al grado de general por sus

²⁰¹ G. Caetano, J. Rilla, *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, cit., pág. 20.

²⁰² *Ivi*, pág. 23.

²⁰³ *Ivi*, págs. 24-25.

²⁰⁴ *Ivi*, pág. 26.

servicios prestados al país²⁰⁵. En 1976, el presidente Bordaberry presenta el proyecto de una nueva constitución que incluye la supresión de los partidos políticos y la participación directa de la junta militar en la economía nacional. Sin embargo, los militares rechazan su propuesta y al contrario presentan un cuerpo de leyes constitucionales, conocido como *Actos Institucionales*²⁰⁶. Los actos sancionan la creación del “Consejo de la Nación”, órgano con poder de elección del presidente; del “Consejo de Estado”, de la “Corte Suprema de Justicia”, del “Tribunal del Contencioso Administrativo” y de la “Corte Electoral”²⁰⁷.

En 1977, durante el mandato presidencial de Aparicio Méndez (1904-1988), mediante la intervención de los Estados Unidos de Jimmy Carter (1929) y la consternación internacional hacia las violaciones de los derechos humanos, en un cónclave organizado en Santa Teresa, el gobierno militar proyecta en 1980 una nueva carta constitucional y proclama las elecciones en 1981, destinadas exclusivamente a los partidos tradicionales, con la cláusula de inspeccionar sus acciones políticas mediante la creación del “COSENA” (Consejo de Seguridad Nacional) y el “Tribunal de Control Político”.

Después de una viva campaña electoral por parte de los militares y los disidentes contra el régimen dictatorial, los resultados del plebiscito de 1980 no aprueban la nueva constitución y empieza la fase de la «dictadura transicional». Desde el mes de diciembre de 1980 hasta el mes de julio de 1981, el gobierno elabora un nuevo proyecto político e funde la “Comisión de Asuntos Políticos”

²⁰⁵ *Ivi*, pág. 35.

²⁰⁶ *Ivi*, págs. 37-38.

²⁰⁷ *Ivi*, pág. 63.

(COMASPO), con el objetivo de abrir un diálogo con los representantes del partido colorado, del partido nacional y con la Unión Radical Cristiana²⁰⁸.

Después de la aprobación del *Acto Institucional 11*, el gobierno acuerda tres años de transición política, amplía las competencias del Consejo de Estado y el primer noviembre de 1981 elige a Gregorio Álvarez (1925), primer presidente militar de la historia uruguaya. En 1982, con el “quiebre de la tablita”, es decir con la pérdida de confianza por parte del sector económico hacia la dictadura, el régimen muestra sus primeros señales de hundimiento²⁰⁹. Los resultados electorales del 28 de noviembre de 1982 dan la victoria a la oposición y empieza otro período de diálogo entre los militares y los partidos políticos. A partir del mes de mayo de 1983, el gobierno autoriza la institución de asociaciones sindicales y estudiantiles, como por ejemplo el “PIT” (Plenario Intersindical de Trabajadores) y la “ASCEEP” (Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública).

En el verano de 1984, los militares y los partidos vuelven a dialogar, sin embargo los blancos no participan para manifestar su disidencia por el encarcelamiento de Wilson Ferreira Aldunate (1919-1988), a su regreso del exilio londinense. El diálogo entre los colorados, la Unión Cívica y la izquierda, representada por Líber Seregni, marca el comienzo de un proceso democrático, gracias a la supresión de algunos actos institucionales y a la gradual liberación de los prisioneros políticos. El 23 de agosto, al Club Naval, los militares y varios políticos establecen las elecciones para el mes de noviembre, mientras que en el mes de septiembre crean la “CONAPRO” (Concertación Nacional

²⁰⁸ *Ivi*, págs. 93-94.

²⁰⁹ *Ivi*, pág. 99.

Programática)²¹⁰, órgano para decretar los criterios de formación del gobierno futuro. El 1 de marzo de 1985, Julio María Sanguinetti (1936) es elegido presidente de la república y con él empieza la etapa de la transición democrática²¹¹. Por un lado, el nuevo gobierno engloba la participación activa del partido nacional de Wilson Ferreira Aldunate en el seno del parlamento y, por otro, concede varios cargos gubernamentales al Frente Amplio. En el mes de diciembre de 1986, el ejecutivo de Sanguinetti vota a favor de la *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado*, que archiva el juicio contra los crímenes cometidos contra los derechos humanos por los militares, durante los años 1973-1985. Sin embargo, la izquierda y el partido nacional no aceptan la ley, definiéndola inoportuna y colaboran con las asociaciones de las madres y los familiares de los desaparecidos, organizando un referendun de ratificación en 1989 y en 2009.

El 1 de marzo de 1990, la presidencia es de Luis Alberto Lacalle (1941), líder del partido nacional, que actúa una serie de reformas para contrastar el déficit público y la inflación nacional. Además, el presidente concede varios derechos para el desarrollo económico a las organizaciones privadas e incorpora el Uruguay en el Mercosur²¹². Los resultados electorales de 1994 proclaman el regreso a la presidencia de Sanguinetti, que abre un diálogo de negociaciones con el partido nacional de Alberto Volonté (1939). La coalición²¹³ emprende una serie

²¹⁰ *Ivi*, pág. 126.

²¹¹ *Idd.*, *Historia contemporánea del Uruguay*, cit., págs. 19-20.

²¹² *Ivi*, págs. 308-309.

²¹³ Véase R. Podetti, *La política entre la cooperación y el conflicto. Un balance del cogobierno blanco entre 1995 y 1999*, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 2003.

de programas para reformar la constitución y sanear el sistema educativo, económico y de la seguridad social²¹⁴.

²¹⁴ G. Caetano, *20 años de democracia. Uruguay: 1985-2005: miradas múltiples*, cit., pág. 311.

2.4 Propuesta de esquema generacional de la literatura uruguaya de la primera mitad del siglo XX

El concepto de generación ha tenido una evolución compleja en la historia de la filosofía y se ha planteado como problema científico sólo en el umbral del siglo XIX²¹⁵. Si en ese período, como afirma Marías (1914-2005), se obtiene sobre todo la idea de subdividir la historia en generaciones, sólo a partir del nuevo siglo también surgen los estudios sobre las generaciones literarias.

En el panorama europeo Ortega y Gasset (1883-1955) es uno de los primeros pensadores a proponer un estudio generacional, ya en la obra *Vieja y nueva política* (1914), aunque profundice el tema luego en *El tema de nuestro tiempo*²¹⁶. El filósofo introduce la idea que cada época se presenta como compromiso dinámico entra una visión colectiva y una individual de la historia²¹⁷, dentro de las cuales participan individuos que marcan una cesura con respecto a las generaciones anteriores²¹⁸. El fenómeno primario en la historia es la «sensibilidad vital»²¹⁹, caracterizada por la ideología, el gusto y la moral que los seres humanos manifiestan acerca de sus vidas²²⁰. A cada cambio sensible corresponde un proceso «metahistórico» activado por una rotación entre generaciones seniles y juveniles²²¹.

²¹⁵ J. Marías, *El método histórico de las generaciones*, Revista de Occidente, Madrid, 1949, págs. 23-24.

²¹⁶ Véase J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein*, Calpe, Madrid, 1923.

²¹⁷ *Ivi*, pág. 20.

²¹⁸ *Ivi*, págs. 20-21.

²¹⁹ *Ivi*, pág. 17.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ivi*, pág. 25.

Ortega y Gasset instite sobre la importancia del método generacional también en sus doce lecturas en la Universidad Comptense de Madrid, que reúne en la obra *En torno a Galileo, 1550-1650. Ideas sobre las generaciones decisivas en la evolución del pensamiento europeo*. En esta obra, el filósofo constata que cada individuo es artífice del mundo y que la historia se puede modificar en referencia a las «creencias colectivas» y las «ideas de una época», que forman el «espíritu del tiempo»²²². En este sentido, Ortega y Gasset afirma que:

Como el hombre hace mundo siempre, esos hombres maduros han producido ésta o la otra modificación en el horizonte que encontraron. El joven se encuentra con este mundo, ya los veinticinco años se lanza a vivir en él por su cuenta, esto es, a hacer él también mundo. Pero como él medita sobre el mundo vigente, que es el de los hombres maduros de su tiempo, su tema, sus problemas, sus dudas son distintos de los que sintieron esos hombres maduros que en su juventud meditaron sobre el mundo de los hombres maduros de su tiempo, hoy ya muy ancianos, y así sucesivamente hacia atrás.²²³

El anacronismo histórico es marcado por la diferencia entre el concepto de contemporáneo y coetáneo. En un tiempo eterno y cronológico, identificable en un hipotético «hoy», coexisten tres grandes dimensiones vitales distanciadas cronológicamente por veinte años. La vida del ser humano se puede subdividir en

²²² Id., *En torno a Galileo. Esquema de las crisis* (1933), Alianza - Revista de Occidente, Madrid, 1982, pág. 15.

²²³ *Ivi*, pág. 16.

cinco períodos, cada uno de quince años, la cual suma final corresponde a los setenta y cinco años de edad de los seres humanos²²⁴.

A lo largo de los años, la crítica uruguaya se ha basado varias veces en el método propuesto por Ortega y Gasset para determinar el surgimiento de las generaciones literarias. Según este enfoque teórico, la literatura de nuestro interés, que abarca el período entre la máxima difusión del movimiento modernista y la configuración de las postvanguardias, tendría que ser representada por una primera generación en el 1900²²⁵, una segunda en el 1915, una tercera en el 1930 y una cuarta en el 1945²²⁶. Sin embargo, para nuestro estudio hemos decidido emplear el esquema metodológico del crítico cubano Arrom (1910-2007), el cual identifica una nueva generación a lo largo de un lapso de tiempo de treinta años²²⁷. Cada generación está marcada por un propio nombre, una fecha de nacimiento, un período de predominio y un grupo o estilo predominante de la generación. Gracias a este esquema podemos agrupar más cómodamente la actividad literaria de nuestras autoras en dos macro-generaciones dentro de las cuales, sin embargo, resulta imposible confutar la existencia de distintas inclinaciones y tendencias estilísticas. En referencia al estudio de Arrom, las generaciones que nos interesan se pueden subdividir según el siguiente esquema:

²²⁴ J. Marías, *Op. cit.*, págs. 97-98.

²²⁵ Véase E. Rodríguez Monegal, «La generación del 900», *Número*, 2, 6-7-8, enero-junio de 1950, págs. 37-61.

²²⁶ Véase G. Mántaras Loedel, J. Arbeleche, *Panorama de la literatura uruguaya entre 1915 y 1945*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1995.

²²⁷ J. J. Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, Caro y Cuervo, Bogotá, 1977², pág. 21.

Nombre generación	Período de nacimiento	Período de predominio	Estilo predominante
Generación de 1894	1864-1893	1894-1923	Modernistas y Postmodernistas
Generación de 1924	1894-1923	1924-1953	Vanguardistas y postvanguardistas

2.5 Introducción al movimiento modernista hispanoamericano

El movimiento modernista, como es sabido, surge como primera corriente literaria endógena de Hispanoamérica en 1888²²⁸, después de la publicación de *Azul* de Rubén Darío (1867-1916)²²⁹. De hecho, gracias al movimiento, los intelectuales hispanoamericanos cumplen una inversión de marcha en la historia literaria entre España y sus ex-colonias, ejerciendo una amplia influencia y varias repercusiones culturales en la literatura castellana peninsular.

A partir de su surgimiento, el Modernismo provoca en los contextos literarios internacionales vivos debates sobre el valor intrínseco del movimiento, como por ejemplo en Manuel Machado que preguntándose sobre el significado del término llega a las siguientes conclusiones:

¿qué es el modernismo? me preguntarán ustedes [...] Palabra de origen puramente vulgar, formada por el asombro de los más ante las últimas novedades, la voz modernismo significa una cosa distinta para cada uno de los que la pronuncian [...] Con que el modernismo lejos de ser una escuela, es el finiquito y acabamiento de todas ellas [...] Es de notar que esta influencia europea y principalmente francesa, llegó a España, en primer término, desde la América latina.²³⁰

²²⁸ S. Yurkievich, «Il modernismo o la iperletteratura», en *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, vol. II, dirigida por D. Puccini, S. Yurkievich, UTET, Torino, 2000, pág. 3.

²²⁹ Para una bibliografía de referencia acerca de Rubén Darío y su obra véanse A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1941; E. K. Mapes, *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, Champion, Paris, 1925; M.-J. Faurie, *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Centre de recherche de l'Institut d'études hispaniques, Paris, 1966; E. Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, CEAL, Buenos Aires, 1967; J. Concha, *Rubén Darío*, Júcar, Madrid, 1984; O. Paz, «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», en *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965.

²³⁰ M. Machado, «Los poetas de hoy», en *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid, 1913, págs. 31, 33.

Por su parte, Darío niega al movimiento el carácter de una escuela unitaria y homogénea, como cuando declara que «ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro [...] se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros»²³¹. De hecho, el movimiento surge como tendencia culturalmente ecléctica y denota un marcado sincretismo²³² entre las principales corrientes artísticas y literarias franceses y alemanes del final del siglo XIX, entre las cuales el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo, el expresionismo, además de un romanticismo tardío²³³. Los modernistas practican el «Arte por el Arte», con el objetivo de alcanzar la perfección formal y estilística a la manera de Théophile Gautier (1811-1872); retoman escenas de la mitología griega, romana y medieval que asocian a cuentos del mundo precolombino; profesan el ocultismo y el exotismo; exaltan las líneas delicadas de los objetos chinos y de la porcelana oriental como símbolos de protesta contra la sordidez y el gris que respiran en las nuevas capitales americanas en fase de modernización; emplean metáforas de animales, como por ejemplo la del cisne, para expresar su ideal de belleza; ‘pintan’ los versos de azul y de matices cromáticos y prerrafaelitas, y adhieren a la enseñanza de Verlaine que, en su poema «Art poétique», proclama «de la musique avant toute chose»²³⁴.

²³¹ R. Darío, «El modernismo», en *España contemporánea*, Garnier Hermanos, Paris, 1907, pág. 311.

²³² I. A. Schulman, «Declino del romanticismo e fermenti d’innovazione», en *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, cit., pág. 7.

²³³ *Ivi*, pág. 8.

²³⁴ P. Verlaine, «Art poétique», *Paris Moderne. Revue littéraire et artistique*, vol. II, 1882-1883, págs. 144-145.

Como recuerda Marasso, Darío se inspira a varias fuentes literarias en sus obras: a la *Biblia* para los *Cantos de vida y de esperanza* y *El Canto errante*; a *La Mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Menard para las *Prosas profanas*; y a *Les grandes initiés, esquisse de l'histoire secrète des réligions* de Édouard Schuré para su poesía²³⁵. En una carta del 22 de octubre de 1888, Juan Valera había escrito al poeta sus impresiones después de la lectura de *Azul*. A diferencia de Marasso, Valera subraya también un marco de originalidad en la obra de Darío, diciéndole que:

[...] lo primero que se nota es que está Usted saturado de todo lo más flamante de la literatura francesa: Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Lecomte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey D'Aubervilly, Catule Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por Usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y Ud. no imita a ninguno: no es Usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Ud. lo ha revuelto todo: ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ellos una rara quintaesencia.²³⁶

Lejos de ser un movimiento literario influenciado exclusivamente por las tendencias literarias europeas, en síntesis el Modernismo representa el apogeo de la reivindicación hispanoamericana contra el pasado colonial, puesto que como afirma Rama, eso se muestra como

²³⁵ A. Marasso, *Op.cit.*, págs. 12-13.

²³⁶ R. Darío, *Azul... Carta-prólogo de Juan Valera*, Espasa-Calpe, Barcelona, 1944, pág. 11. La carta de Valera aparece como prólogo a la segunda edición de *Azul*, en 1890.

conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos, a la que se suman los Estados Unidos.²³⁷

²³⁷ Á. Rama, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos*, La Editorial UPR, Barcelona, 1974, pág. 129.

2.6 El Modernismo y la generación uruguaya de 1894

La actividad literaria de la generación de 1894 se puede subdividir en dos distintos períodos, que abarcan el apogeo del Modernismo, entre los años 1894 y 1909, hasta la explosión de la experimentación poética del postmodernismo, culminante con el surgimiento de la generación vanguardista y postvanguardista del año 1924²³⁸.

Con respecto a la fecha de nacimiento y al período de iniciación de la producción literaria, pertenecen a este grupo Javier de Viana (1868-1926), Carlos Reyles (1868-1938), José Enrique Rodó (1871-1917), Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), Roberto de las Carreras (1873-1963), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Florencio Sánchez (1875-1910), María Eugenia Vaz Ferreira, Horacio Quiroga (1878-1937), Álvaro Armando Vasseur (1878-1969), Ángel Falco (1885-1971) y Delmira Agustini. A estos autores podemos agregar también a Juana de Ibarbourou, que forma parte del grupo por varias razones: su fecha de nacimiento corresponde al año 1892, su primera publicación al 1919 y la influencia que ejercen el movimiento modernista y postmodernista en toda su obra literaria.

A excepción de Carlos Vaz Ferreira, todos los miembros son autodidactas, frecuentan los principales cenáculos literarios de Montevideo y recurren a la prensa local para publicar sus obras. Entre 1900 y 1902, un grupo de intelectuales gravita alrededor del “Consistorio del Gay Saber”, fundado en la morada de Horacio Quiroga, así como participa en la “Torre de los Panoramas”, que Julio

²³⁸ E. Rodríguez Monegal, *Op. cit.*, pág. 180.

Herrera y Reissig funda en 1903. Otros cenáculos son el “Polo Bamba” (1885) y el “Centro Internacional de Estudios Sociales” (1898), ambos de carácter anárquico y frecuentados por Ángel Falco, Florencio Sánchez, Roberto de las Carreras y Horacio Quiroga²³⁹.

Entre las revistas uruguayas más conocidas de la época figuran la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897) dirigida por Rodó, *La Revista de Salto* (1899-1900) a cargo de Quiroga, *La Revista* (1899-1900) y *La nueva Atlántida* (1907) de Herrera y Reissig, y *Vida moderna* (1900-1903) de Montero Bustamante²⁴⁰.

Conocidos también como del Novecientos, los miembros que pertenecen a la generación de 1894 son los primeros que tienen una conciencia propia de afiliación alrededor de un único movimiento. En Uruguay, el movimiento modernista se difunde después de la publicación de *Al lector* de Roberto de las Carreras, al cual siguen en 1897 el cuento *El extraño* de Carlos Reyles, las obras *El que vendrá* (1897), *La novela nueva* (1898)²⁴¹ y el ensayo sobre las *Prosas Profanas* (1899)²⁴² de José Enrique Rodó.

Desde su comienzo, el Modernismo uruguayo aparece como una profunda revolución poética²⁴³ que, como sostiene Rodríguez Monegal, nace a través de una asimilación simultánea²⁴⁴ de distintas tendencias que se inspiran en el

²³⁹ A. Zum Felde, «Los cenáculos», en *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, t. II, Impr. Nacional Colorada, Montevideo, 1930, págs. 35-63.

²⁴⁰ *Ivi*, págs. 64-68.

²⁴¹ C. Martínez Moreno, «El aura del Novecientos», *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 11, CEAL, Montevideo, 1968, pág. 165.

²⁴² Véase J. E. Rodó, *Rubén Darío, ensayo sobre Prosas profanas*, Librería Técnica J. Masa, Montevideo, 1899.

²⁴³ C. Martínez Moreno, *Op. cit.*, pág. 165.

²⁴⁴ E. Rodríguez Monegal, *Op. cit.*, págs. 51-52.

anarquismo espiritual, al nietzschismo, al individualismo y a la egolatría²⁴⁵. Junto a la lírica modernista canónica de Julio Herrera y Reissig y a la poesía erótica de Delmira Agustini, afloran la narrativa a lo Zola de Javier de Viana, la dramaturgia de Florencio Sánchez, que muestra una peculiar atención por el realismo, el decadentismo del dandy y bohemio Roberto de las Carreras. Además, hay miembros que antes de adherir a la narrativa modernista exploran otras corrientes literarias, como Carlos Reyles que en 1888 publica *Por la vida*, obra autobiográfica, seguida por la novela de ambientación naturalista y rural *Beba* (1894). Reyles se acerca a la narrativa modernista sólo a partir del año 1897, con la novela *El extraño*, en la cual el protagonista Julio Guzmán, dudoso entre una formación estético-aristocrática y la imposibilidad de conformarse al ambiente circunstante, vive las mismas contradicciones que se respiran en el aire de la época.

Por el contrario, otros autores empiezan con una narrativa modernista y después exploran otros estilos, como Horacio Quiroga que antes de escribir una obra profícua a lo Poe (1809-1849) y a lo Kipling (1865-1936), en la selva de Misiones, compone el poemario *Los arrecifes de coral* (1901) y las prosas de *El crimen del otro* (1904).

Una característica del Modernismo uruguayo es pues la ausencia de un líder, aunque en el ámbito ensayístico y narrativo predomine la personalidad de Rodó y en la lírica la de Herrera y Reissig. Faro de los más jóvenes y figura de primer plano en la construcción de una identidad americana, Rodó es comúnmente conocido por su obra maestra *Ariel*, aunque haya dejado a los lectores también

²⁴⁵ I. Pereda Valdés, «El modernismo en el Uruguay», *Letras*, 11, 1960, pág. 208.

obras de considerable importancia como los *Motivos de Proteo* (1909) y *El camino de Paros* (1918).

Como testimonia en su epistolario con Clarín, al comienzo el escritor siente indiferencia acerca de la nueva poética de Darío, que contrapone al genio de Walt Whitman (1819-1892). Sin embargo, después de la primera lectura de las *Prosas profanas*, a las cuales dedica aún un estudio, se acerca al movimiento modernista, como testimonia en una carta a Clarín (1852-1901):

Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América [...] ¿Necesitaré decir que no es para señalar en ello una condición de inferioridad literaria como hago más las palabras del recuerdo? ... nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso. Para obtener poesía, de las formas cada vez más vagas e inexpresivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo; será necesaria la refracción en un cerebro de iluminado, la refracción en el cerebro de Walt Whitman. [...] Yo soy un modernista también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.²⁴⁶

En el mismo período del ensayo sobre Darío, Rodó trabaja también en el *Ariel*, obra de una prosa refinada, en la cual exalta los ideales de perfección del mundo clásico, su interés por la cultura universal y la importancia del mensaje de Cristo, aunque el escritor fuera agnóstico.

²⁴⁶ J. E. Rodó, *Obras completas*, introducción, prólogo y notas a cargo de E. Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1967², págs. 169, 1375.

Como afirma Canfield, *Ariel* es escrito en una época histórica de transición caracterizada por la difusión del capitalismo, del colonialismo y la afirmación de las democracias y los movimientos de masa²⁴⁷. El autor es consciente de pertenecer a una realidad histórica, geográfica y lingüística propia, y contempla la tentativa política de Simón Bolívar (1783-1830) y el deseo de Andrés Bello (1781-1865) de construir una «patria América» basada en un único idioma²⁴⁸. En *Ariel*, por su posición a favor de la democracia, Rodó critica el utilitarismo estadounidense y el consiguiente peligro de empeoramiento de la cultura²⁴⁹.

Julio Herrera y Reissig es considerado el máximo poeta uruguayo de su generación. Su producción literaria abarca un decenio condensado en su única obra, *Los Peregrinos de Piedra*, publicada póstuma a causa de su fallecimiento prematuro a los treinta y cinco años. No obstante el poeta dejó sólo una obra, un acercamiento a su poesía resulta difícil, ya que en ella encontramos varios rasgos estilísticos y lingüísticos, entre los cuales Vilariño subraya la «objetividad y evasión de la realidad, renovación de la lengua española, cultivo de la sensación, sensualidad, imágenes novedosas, lujo, uso de la palabra como elemento musical, adaptación del sonido y del ritmo, al tema, libertad en la acentuación, en los cortes, combinaciones de versos nuevas, raras o desusadas, empleo de neologismos, galicismos, voces antiguas y científicas»²⁵⁰.

En síntesis, aunque los autores del Novecientos tengan una considerable importancia en el seno de las generaciones que forman parte del 1894, tenemos

²⁴⁷ Id., *Ariete*, edizione, introduzione, bio-bibliografia e indici a cargo de M. L. Canfield, trad. it. de Diego Símini, Alinea, Firenze, pág. 10.

²⁴⁸ *Ivi*, pág. 17.

²⁴⁹ *Ivi*, pág. 24.

²⁵⁰ I. Vilariño, «Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía», *Número*, 2, 6-7-8, enero-junio de 1950, pág. 121.

que subrayar que a causa de los prematuros y trágicos fallecimientos de varios escritores y poetas, su actividad se resuelve en un lapso de tiempo relativamente breve, dejando un inconmensurable vacío a los autores que vienen después del 1910, con la excepción del genio poético de Juana de Ibarbourou.

2.7 La Generación crítica de 1924

Según el esquema utilizado en nuestro estudio, a la macro-generación de 1924 pertenecen la del 30 o Centenario y la del 1945 o crítica. En particular, en este párrafo abordamos los rasgos más peculiares de la segunda generación, puesto que de esta forma parte Amanda Berenguer.

La Generación del 45 surge en uno de los períodos más fecundos de la cultura del Río de la Plata y abarca los treinta años que van desde el 1938 hasta el 1968, aunque la actividad de sus miembros continúe también después de ese año límite. Por lo que se refiere al origen del nombre la crítica ha propuesto varias definiciones, como por ejemplo Generación del 45, crítica, del año 1940, o del año 1950, aunque su existencia «no depend[a] de un cálculo matemático exacto»²⁵¹. Entre todas las denominaciones planteadas, el nombre que parece haber tenido más suerte es el de Generación de 45, dado que a ese año corresponde el final de la segunda guerra mundial, el comienzo de la guerra fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética y el final de la crisis uruguaya después de la dictadura del general Terra. Además, esa época de la posguerra, para el Uruguay coincide con un período próspero, ya que el país tiene créditos en el extranjero, que el gobierno colorado utiliza para fomentar la cultura nacional, a través de apoyos financieros a varias instituciones públicas, entre las cuales

²⁵¹ E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Alfa, Montevideo, 1966, págs. 34-35.

recordamos la “Biblioteca Nacional”, la “AUDE” (Asociación Uruguaya de Escritores) y el “Ministerio de Instrucción Pública”²⁵².

Con respecto a su agrupación, siguiendo el estudio de Rama, podemos distinguir dos períodos de promoción, separadas por la crisis económica nacional del año 1955²⁵³. La época de iniciación del grupo se manifiesta ya al final de los años treinta²⁵⁴ y se caracteriza por un vivo interés por parte de los miembros hacia el internacionalismo²⁵⁵. Por el contrario, la segunda etapa empieza después del año 1955 y su actividad corresponde con la «quiebra económica» del año 1958²⁵⁶, o sea con la fase política del partido nacionalista que toma el poder después de 93 años de gobierno colorado. Entre los miembros hay una diferencia de edad, puesto que en 1945 Carlos Quijano (1900-1984), el director del semanario *Marcha*, ya tiene 45 años de edad, mientras los redactores de las varias secciones menos de 30 años, como por ejemplo Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), director de la sección literaria del dicho hebdomadario. No obstante el grupo sea de carácter «sujetivo» e «individualista»²⁵⁷ y se caracterice por tener diferencias estilísticas, generacionales e intelectuales, todos tienen una misma conciencia histórica y se reconocen en la importancia de la literatura como compromiso civil y social que practican mediante un intensa actividad de periodismo desde la principal tribuna

²⁵² *Ivi*, pág. 36.

²⁵³ Á. Rama, *La generación crítica. 1939-1969. I. Panorama*, Arca, col. «Ensayo y testimonio», Montevideo, 1972, pág. 21.

²⁵⁴ A este propósito véanse entre los primeros trabajos que han propuesto tal fecha de iniciación el artículo de E. Rodríguez Monegal, «La nueva literatura nacional», *Marcha*, 653, 26 de diciembre de 1952, págs. 25-27; C. Real de Azúa, *Un siglo y medio de cultura uruguaya*, Universidad de la República, Montevideo, 1958; Á. Rama, «Testimonio, confesión y enjuiciamiento de veinte años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya», *Marcha*, 966, 3 de julio de 1959; M. Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX: ensayos*, Alfa, col. «Carabela», Montevideo, 1963.

²⁵⁵ Á. Rama, *Op. cit.*, pág. 22.

²⁵⁶ *Ivi*, pág. 25.

²⁵⁷ *Ivi*, pág. 73.

editorial de *Marcha*. La mayoría de los miembros son de orientación liberal, socialista, nacionalista y comunista. Varios entre ellos adhieren a la izquierda uruguaya de la FIDEL, a la Unión Popular y al Frente Amplio a partir del año 1971.

En el ámbito literario, en 1945 Juan Carlos Onetti (1909-1994) ya ha publicado *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943). Clara Silva²⁵⁸ ha editado su poemario *La cabellera oscura* (1945), Mario Benedetti *La víspera indeleble* (1945), Idea Vilariño *La suplicante* (1947), así como Líber Falco (1906-1955), Juan Cunha (1910-1985), José Pedro Díaz (1921-2006) y Amanda Berenguer han difundido sus primeras obras. Otros autores pertenecientes a la generación son los poetas Humberto Megget (1926-1951), Sarandy Cabrera (1923-2005), Ricardo Paseyro (1926-2009), Carlos Brandy (1923-2010) e Ida Vitale (1923)²⁵⁹; los escritores Manuel Arturo Claps (1920-1999) y Antonio Larreta (1922-2015), los críticos Carlos Real de Azúa (1916-1977), Ángel Rama (1926-1983) y Emir Rodríguez Monegal; el periodista Carlos María Gutiérrez (1926-1991) y Carlos Martínez Moreno (1917-1986), el dramaturgo Jacobo Langsner (1927); el político y escritor Carlos Flores Mora (1928-1985).

Todos los miembros de la generación descienden de la clase media y son hijos de inmigrantes europeos, sobre todo gallegos e italianos, a diferencia del grupo de la generación del 1894 que era compuesto por criollos y patricios o por

²⁵⁸ Por su fecha de nacimiento Clara Silva debería inscribirse en la generación del 1932, pero su obra literaria se publica sólo a partir del 1945 y muestra muchos rasgos en común con los autores de la Generación del 45. Véase E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, cit., págs. 69-70.

²⁵⁹ Véase E. Fierro, «Los poetas del 45», *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 32, CEAL, Montevideo, 1968.

familias de origen catalán, como en el caso de Rodó. Casi todos los componentes comparten el viaje de formación intelectual a París y, a excepción de Mario Benedetti, se han educado en el “Instituto Alfredo Vázquez Acevedo” de Montevideo. Entre los cenáculos más frecuentados recordamos el “Café Metro”, el “Sorocabana”, el “Tupí Viejo”, el “Café Sportman”, la “Biblioteca Nacional” y la sala de profesores del instituto “Vázquez Acevedo”. Además de la ya citada revista *Marcha*, otras publicaciones importantes son *Latitud 35*, *Apex*, *Escritura*, *Entregas de la Licorne*, *Clinamen*, *Asir* y *Número*. De estas tribunas populares, los miembros difunden sus influencias poéticas – Vallejo (1892-1938), Valéry (1871-1945), Huidobro (1893-1948), Brecht (1898-1956), Neruda (1904-1973) y Borges (1899-1986) – y sus ideales ideológicos y filosóficos, fundados en el marxismo, el psicoanálisis, el existencialismo y la fenomenología²⁶⁰.

Conscientes de la realidad social y política del Uruguay contemporáneo, el grupo se opone al oficialismo estatal a través del arte, de la literatura, del teatro, del cine y del periodismo, ya que intenta recuperar el «vínculo natural» entre el escritor y su público a través de un lenguaje simple y cotidiano, como en la poesía de Benedetti y de Vilariño, de manera que el común lector pueda acercarse a la realidad interna y externa del Uruguay²⁶¹. A veces se revisiona la historia literaria nacional, dando importancia a los autores de la Generación del Ateneo (1890) y a los del Novecientos. Si por un lado se promueven los escritores exiliados desde Europa, como José Bergamín (1895-1983), por otro, se rechazan a los literatos que, según ellos, el Estado ha oficializado y protegido, como en el caso de Juana de Ibarbourou.

²⁶⁰ E. Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, cit., pág. 81.

²⁶¹ *Ibidem*.

Capítulo 3 *María Eugenia Vaz Ferreira: el paisaje de la desesperanza*



IMAGEN 1. Foto de María Eugenia Vaz Ferreira.

3.1 En el origen de la poesía femenina uruguaya

María Eugenia Vaz Ferreira es una de las primeras mujeres que se afirma en la literatura hispanoamericana y la primera autora que entra oficialmente en el olimpo literario del Uruguay²⁶², si excluimos la antecedente actividad poética de Petrona Rosende de Sierra (1787-?), la cual, no obstante haber nacido en Montevideo, se trasladó a la Argentina muy pronto, donde se nacionalizó y transcurrió la mayor parte de su vida.

María Eugenia nace el 13 de julio de 1875, en el seno de una familia burguesa de Montevideo compuesta por el padre Manuel Vaz Ferreira (1833-1894), negociante oriundo de Valença do Minho (Portugal), la madre Belén Ribeiro Freire (1846-1925), maestra uruguaya de ascendencia española y portuguesa, y los hermanos Carlos y Manuel, el primero el más importante filósofo uruguayo del siglo XX y el segundo fallecido sólo veinte y cuatro días después de su nacimiento. María Eugenia es autodidacta y su formación se despliega en su morada según la costumbre de la época²⁶³, bajo la égida de sus tíos, el pintor Julio Freire (1856-1892) y el maestro de música León Ribeiro (1854-1931), del cual aprende a componer partituras y a tocar el piano.

El 6 de agosto de 1894, a la edad de casi dieciocho años, María Eugenia lee públicamente su primer poema, «Monólogo»²⁶⁴, en el “Club Católico” de

²⁶² E. Frugoni, “María Eugenia”, en «Homenaje a MEVF», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 12, febrero 1976, pág. 15; M. E. Vaz Ferreira, *Poesías completas*, edición, introducción y notas a cargo de H. Verani, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1986, pág. 9.

²⁶³ T. Manacorda, «María Eugenia Vaz Ferreira», *Pegaso*, 72, Montevideo, junio de 1924, págs. 248-252.

²⁶⁴ M. E. Vaz Ferreira, *Poesías completas*, cit., pág. 10.

Montevideo, obteniendo un discreto éxito. Entre tanto, la revista *La Razón*²⁶⁵, dirigida por Daniel Muñoz (1849-1930), publica la composición suscitando también el interés de otras editoriales, entre las cuales figura *El Día*, que edita en los números de febrero, marzo y mayo los poemas «La eterna canción», «La sirena» y «A una golondrina». El mismo año, Víctor Arreguine (1863-1924) incluye los mismos poemas junto con «El premio del crimen» en la antología *Colección de Poesías Uruguayas*, en la cual traza un primer acercamiento a la obra poética de la autora. El crítico se pregunta:

Qué se puede decir de una niña de dieciocho años? Mucho y nada. Mucho si se habla de sus prendas físicas y morales, dando rienda suelta a la imaginación y al elogio de que María Eugenia Vaz Ferreira no necesita, pues que aparte de las cualidades inherentes a su edad y a su sexo, es una joven de raro talento y de notable ilustración, delicada cultivadora de esas flores azules que por el mundo llaman poesía, música, pintura. Pero no siendo estas reseñas otra cosa que breves noticias biográficas, la verdad es que falta asunto y que no basta consignar que ha obtenido éxitos brillantes en las fiestas sociales a que ha prestado concurso, para dar una idea de tan excelente poetisa, dueña de un ingenio feliz, vivaz, relampagueante, incisivo, y que dista tanto de la vulgaridad como la palma de los Trópicos de la rastrera yerba de los prados.²⁶⁶

El 20 de agosto de 1899, otros dos poemas, «Triunfal» y «Un sano», aparecen en el primer número de *La Revista* de Julio Herrera y Reissig, que publica la composición «Primavera» en el tercer número del 20 de septiembre del mismo

²⁶⁵ Véanse M. E. Vaz Ferreira, «Monólogo», *La Razón*, n. 4620, Montevideo, 7 de agosto de 1894, pág. 1; V. Arreguine, *Poesías uruguayas*, Machado, Montevideo, 1895, págs. 118-119; M. Bottero, R. Peyrou et al., *Mujeres Uruguayas: El lado femenino de nuestra historia*, Editorial Extra Alfaguara, Montevideo, 1997, págs. 199-200; M. E. Vaz Ferreira, *Poesías completas*, cit., págs. 157-158.

²⁶⁶ V. Arreguine, *Op. cit.*, pág. 119.

año. En 1900, la revista *Rojo y Blanco* de Samuel Blixen (1867-1909) edita el poema «Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente» y, en 1905, Montero Bustamante (1881-1958) inserta en *El Parnaso oriental* las composiciones «A la impecable», «La berceuse», «La torre», «Invitación al olvido», «Invicta», «Para siempre», «Rimas», «Triunfal», «¿Por qué? » y «La viejecita»²⁶⁷.

Con respecto al retrato trazado por Arreguine, Montero Bustamante ofrece una descripción más detallada de la poeta, que además de identificar como heredera del romanticismo alemán, también la celebra por tener grandes calidades artísticas y humanas²⁶⁸:

sin disputa [es] la primer[a] poetisa de América y la más grande que ha tenido el país. Su personalidad artística sólo puede equipararse á la de Zorrilla de San Martín, por la intensidad del sentimiento, lo hondo de la emoción y lo exquisitamente delicado de su arte. Es discípula de Heine y ha formado su estilo en el oscuro germanismo del poeta de Dusseldorf que ella ha sutilizado al reflejarlo en su exquisito temperamento. Pertenece á la raza de los sensitivos, y sin duda en su emotividad de apasionada, hay una mórbida aspiración d[el] «más allá». Escribe desde niña y en todas sus composiciones está el sello de su alma poderosa é inquieta.²⁶⁹

En 1907, Herrera y Reissig publica «¡Ay de las melodiosas serenatas!» en *La nueva Atlántida*, último poema de María Eugenia Vaz Ferreira que aparece antes de la publicación póstuma de su única obra en 1924, *La isla de los cánticos*.

²⁶⁷ R. Montero Bustamante, *El Parnaso oriental. Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas*, Maucci, Montevideo, 1905, págs. 308-314.

²⁶⁸ *Ivi*, pág. 12.

²⁶⁹ *Ivi*, pág. 308.

Además del género poético, la autora cultiva otros intereses ligados a los conocimientos madurados durante sus primeros años de formación en el hogar. Apasionada de música clásica europea, admira a los compositores Chopin (1810-1849), Liszt (1811-1886), Wagner (1813-1883) y Schumann (1810-1856), que a veces interpreta tocando el piano en conciertos públicos, como por ejemplo el 29 de septiembre de 1900, en el conservatorio “La Lira”. Otras veces, escribe directamente las partituras, como recuerda Telmo Manacorda (1893-1954):

María Eugenia dominó de inmediato el alma del piano, ejecutando con técnica suficiente y con expresión excepcional desde muy joven. El sonido y colorido que ella sabía arrancar al teclado fueron, desde el principio cosa propia, de matiz y de vibración suyas, como expresión de un alma. Tuvo desde las horas iniciales del piano, la ansiedad de interpretar hondamente y de componer música a su antojo. Así llegó, con ímpetu y genio, a sorprender a sus familiares con composiciones musicales que, en cierta época, alcanzaron, por su valor, a ser equivalentes a sus poesías [...] El gran número de estas composiciones de María Eugenia se ha perdido lamentablemente, y sólo si apenas quedan a salvo dos o tres cosas de las de menor importancia. Generalmente, María Eugenia no escribía sus composiciones, y el tumulto armonioso de su alma las guardaba en secreto para volcarlas a capricho en magníficas explosiones de genio que fueron con frecuencia una característica personal. Las otras, las que escribió, se perdieron poco a poco, puesto que nunca las quiso publicar.²⁷⁰

María Eugenia escribe también unas piezas representadas en los más importantes teatros de Montevideo, como el “Solís”, donde estrena *La Piedra Filosofal*, anunciada por *El bien público* en los siguientes términos:

²⁷⁰ T. Manacorda, *Op. cit.*, págs. 248-249.

El interés que este estreno ha despertado en todos los círculos sociales no tiene precedentes en nuestra capital, de manera que no nos aventuramos al asegurar que el teatro Solís estará *au grand complet*.²⁷¹

El 25 de octubre de 1909 aparece otra pieza suya, *Los Peregrinos*. El 2 de agosto de 1913²⁷² *Resurrexit. Idilio Medioeval* es escenificada siempre en el “Solís”, y después de tres días publicada por el *Diario del Plata*²⁷³. Últimamente, en el archivo de la “Quinta Vaz Ferreira” se ha encontrado el manuscrito de una cuarta pieza teatral, inédita e titulada *Nube de estío*²⁷⁴.

En 1915, la “Universidad de Mujeres” le propone a María Eugenia un puesto de secretaria y luego otro de docencia de literatura. El sentido del deber es tan fuerte que la autora se empeña también en otras tareas, durante los períodos más difíciles para la economía del instituto. Como recuerda Rosenbaum:

Quando se fundó en Montevideo la Universidad de Mujeres [María Eugenia] pidió un puesto, considerando que su país, que no le había dado nada [...] era lo menos que podía darle [...]. Se le nombró secretaria y además le dieron las cátedras de literatura correspondientes a los diversos cursos de enseñanza secundaria. En su puesto administrativo se condujo con una gracia de niño travieso. [...] Llegó un momento en que las relaciones entre decana y secretaria fueron tan tirantes que aquella le quitó toda intervención en el trabajo administrativo. Entonces se le presentó un caso de conciencia, gravísimo [...] en una persona que tenía un sentido agudo del honor [...]

²⁷¹ Véase Rubinstein Moreira, *Op. cit.*, pág. 30.

²⁷² Véanse V. Hugo, «Obras inéditas de María Eugenia Vaz Ferreira», *Escritura. Teoría y crítica literaria*, vol. 9, enero-junio de 1980, págs. 89-102; H. Blixen, *María Eugenia Vaz Ferreira, La Mañana*, Montevideo, 1989, págs. 17-19.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Recordemos que el archivo de la autora es consultable en la “Quinta Vaz Ferreira”, la casa en la que vivieron Carlos Vaz Ferreira y su esposa Elvira Raimondi desde 1918. Parte del archivo de María Eugenia ya se encuentra digitalizado en el sitio web <<http://www.quintavazferreira.org.uy/archivoVF.html>>, (10/2015).

¿Cómo podía honestamente cobrar el sueldo sin trabajar? Y para hacer algo, para demostrarse a ella misma que trabajaba, que no era regalado el sueldo que a fin de mes cobraba, limpiaba los bronces de todas la puertas ante las miradas absortas de sus discípulas.²⁷⁵

Después de pocos años de su actividad en la “Universidad de Mujeres”, la autora sufre neurosis y en 1922 su estado de salud psicofísico se empeora, al punto que María Eugenia decide dejar la docencia a su ex-alumna Alicia Goyena Wetzstein (1897-1977). El 20 de mayo de 1924, en Montevideo, fallece por una septicemia colibacilar.

²⁷⁵ S. C. Rosenbaum, *Modern Women Poets of Spanish America: The Precursors – Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*, Hispanic Institute, New York, 1945, pág. 51.

3.2 Itinerario poético desde *Fuego y Mármol* hasta la elaboración de *La isla de los cánticos*

Inicialmente María Eugenia Vaz Ferreira no quería publicar su obra²⁷⁶ y aun cuando la revista *Nosotros* le propuso editar sus poemas, la poeta aceptó sólo con tal de que «toda la edición fuera empaquetada y guardada en un sótano, y que nadie la viera ni tocara»²⁷⁷. Al comienzo del siglo XX, en una carta al editor Orsini Bertani, la autora le escribe «Todavía no me animo a corregir pruebas porque mi enfermedad es de una clase que ni sé escribir; el otro día intenté hacerlo y me salió un gato [...] No publique nada»²⁷⁸.

De todas maneras, en 1903, María Eugenia se decide por la edición de su obra suelta en un único volumen, con el título *Las islas de oro o Mármol y fuego*. Sin embargo, el crítico Lauxar, o sea Crispo Acosta, la disuade²⁷⁹, siendo que ya circulaban en la región del Río de la Plata otras publicaciones con títulos parecidos, como *Las lunas de oro* (1913) de Herrera y Reissig y *Las montañas del oro* (1897) de Leopoldo Lugones (1874-1938). María Eugenia envía el manuscrito a su amigo Alberto Nin Frías (1878-1937) que, en lo que debía servir como prólogo a *Mármol y fuego*, describe la obra a través del aspecto físico de la autora:

Sus cabellos, su cara, sus ojos tranquilos y hondos, sus actitudes, traducen á un espíritu modernista; semeja á esas figuras misteriosas y vagas como las

²⁷⁶ Véanse O. Crispo Acosta, *MEVF. Motivos de crítica*, t. III, Ministerio de Instrucción Pública, Montevideo, 1965, págs. 185-205; Id., “María Eugenia Vaz Ferreira”, en «Homenaje a MEVF», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 12, febrero de 1976, págs. 22-27.

²⁷⁷ W. Lockhart, J. F. Costa, *Vida y obra de M.E.V.F.*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1995, pág. 24.

²⁷⁸ M. E. Vaz Ferreira, «Carta a O. Bertani», en H. Verani, *Op. cit.*, pág. 22.

²⁷⁹ Lauxar, «María Eugenia Vaz Ferreira», *Pegaso*, cit., pág. 265.

esculturas egipcias que adornan las albas y los vasos modernos. Su musa es así fantástica á lo germánico, desigual, melancólica; siempre extraña, cuando no enigmática; el límpido y sereno sol de Grecia no alumbra sus versos: es más bien la «casta y pálida Selene».²⁸⁰

El volumen de María Eugenia aparece en su versión definitiva bajo el título de *La isla de los cánticos*, incluyendo una selección de cuarenta y un poemas. Aunque la poeta trabajó en los borradores, nunca vio su obra publicada, ya que la editó póstuma su hermano Carlos Vaz Ferreira a comienzos del año 1925, con la fecha de publicación del año anterior. Ya en 1924, la editorial Adelante había publicado en Buenos Aires los poemas más representativos de la autora en una antología²⁸¹, mientras que en 1959, Emilio Oribe editará *La otra isla de los cánticos*, con prólogo de Esther de Cáceres (1903-1971).

En 1975, con motivo del centenario del nacimiento de María Eugenia, Arturo Sergio Visca organiza una exposición dedicada a la autora en la “Biblioteca Nacional” de Montevideo, mientras que en 1986, Hugo Verani recoge los manuscritos inéditos de *Mármol y fuego* en *Poesías completas*. En 2013, Hugo Achugar y Marita Fornaro rinden otro homenaje a la autora con una exhibición de su poesía, dramas, partituras, dibujos y textos críticos²⁸².

Según la subdivisión propuesta por la crítica²⁸³, podemos clasificar el itinerario poético de María Eugenia en tres distintos períodos, cada uno

²⁸⁰ A. Nin Frías, «Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira», en *Nuevos ensayos de crítica literaria y filosófica*, Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1905, pág. 2.

²⁸¹ M. E. Vaz Ferreira, *Selección de poesías*, Adelante, Buenos Aires, 1924.

²⁸² Véase *María Eugenia Vaz Ferreira. Me muestro siempre en mi obscuridad*, a cargo de H. Achugar y M. Fornaro, Ediciones de Marita Fornaro, Montevideo, 2013.

²⁸³ Véanse A. Zum Felde, «María Eugenia Vaz Ferreria», en *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, t. II, Impr. Nacional Colorada, Montevideo, 1930, págs. 240-246; R.

caracterizado por un estilo propio. Sin embargo, como subraya Zum Felde, en el contenido de *La isla de los cánticos* vislumbramos sólo dos «modalidades estéticas»²⁸⁴ de la poeta, ya que los poemas de la etapa anterior al 1900 no forman parte de la obra editada, sino sólo del manuscrito *Fuego y mármol* y de otros poemas sueltos.

Las composiciones de la primera etapa, es decir antes de 1900 (1894-1899), se caracterizan por una estética neorromántica y señalan una nítida influencia del poeta alemán Heinrich Heine (1797-1856) que María Eugenia leía también en alemán. Entre los poemas de este grupo recordamos «Las ondinas», «La Berceuse», «Para siempre» y «¿Por qué?».

La segunda etapa abraza un lapso de tiempo que empieza en los primeros años del siglo XX y termina en 1914 e incluye los poemas que denotan una actitud de egolatría y orgullo que la poeta manifiesta acerca de su inocencia, como por ejemplo afirma el yo lírico en «Heroica», «Invicta», «Triunfal» y «Rendición». Estas composiciones se caracterizan por un específico gusto modernista de tipo parnasiano y prerrafaelita a la manera de Salvador Díaz Mirón (1853-1928) y de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895).

En la tercera etapa convergen los poemas escritos durante los últimos años de vida y evidencian un profundo intimismo, una marcada trascendencia y un vacío existencial expresados a través de un lenguaje auténtico y personal. En los párrafos siguientes vamos a analizar el paisaje interior de María Eugenia en el momento de la creación poética, para evidenciar su visión del mundo y del yo a

Moreira, *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira*, Alfar, Montevideo, 1968, págs. 13-15; M. E. Vaz Ferreira, *Poesías completas*, cit., pág. 11.

²⁸⁴ A. Zum Felde, «Las dos islas de los cánticos», en AA. VV., «Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira», *Entregas de La Licorne*, dirigido por S. Soca, 3, Arca, Montevideo, 1954, pág. 16.

través del lenguaje y los temas más recurrentes en su poemas editados, así como sus reflexiones acerca del prójimo, tal como aparecen en sus manuscritos inéditos.

3.3 El paisaje de la desesperanza

3.3.1 La noche. El silencio

A María Eugenia le gusta el silencio, escribir en el sosiego nocturno, cuando el mundo duerme, para esconderse de la mirada vigilante de los demás durante el día. No desdeña la luz; pero prefiere la noche y la oscuridad, puesto que le permiten mantenerse lejos de la realidad para expresar su imaginación más libremente. De hecho, su canto poético ocurre en la sacralidad del silencio, en la discreción, en la soledad, es decir cuando puede venerar el mundo circunstante desde la opacidad de las sombras y las tinieblas. A lo largo de su trayectoria poética, María Eugenia vive en la opacidad, aunque tenga un actitud titánica en su búsqueda de la luminosidad.

El motivo sobresaliente de la noche en sus textos corresponde a una clara tendencia estilística común a los románticos europeos y a los modernistas hispanoamericanos, como lo demuestran, entre otros, primero Novalis (1772-1801) en sus *Himnos a la Noche* (1800) y luego José Asunción Silva (1865-1896) en sus *Nocturnos* (1923). Sin embargo, además de una simple colimación de estilo, en María Eugenia el tema del nocturno surge como un acto autobiográfico, como una búsqueda de su propia identidad que preanuncia ya a partir de sus poemas juveniles. Si Moreira afirma que «No fue idea suya poetizar con lo más íntimo y noble del credo [...] sin profundizar en su significación subjetiva y medular»²⁸⁵, por el contrario, lo que Frugoni sugiere acerca del Cristianismo de la

²⁸⁵ R. Moreira, *Op. cit.*, pág. 35.

autora nos lleva a considerar este tema como uno de los más importantes en su vida y su obra²⁸⁶.

El lector se preguntará pues de dónde nace esta admiración de la poeta por la noche y el silencio, ya que en la mayoría de sus composiciones el paisaje aparece caracterizado por la oscuridad y desprovisto de visiones idílicas, hasta el límite de la desesperanza. Moreira nota que la lectura de los poemas de María Eugenia nos pone frente a «ligeros rasgos decorativos» y «símbolos estéticos que constituyen sutiles puntos de apoyo de su poesía. Entre los más importantes y sugeridores destacamos ya el ave, y además la noche, el crepúsculo, el mar, la espuma, el viento, el fuego»²⁸⁷. A estos temas podemos agregar el motivo del Cristianismo, del amor, de la esperanza, de la luminosidad y de la madre que, aunque no siempre aparezcan evidentes, tienen un lugar fundamental para el entendimiento del paisaje temático de la poeta.

Por lo que se refiere al tema de la noche, tenemos que subrayar que en su obra la mayoría de los elementos espaciales remiten a un ambiente lúgubre, a un lugar desértico y a un lapso de tiempo infinito y desprovisto de determinadas coordenadas. En «Sólo tú», por ejemplo, el yo poético afirma que ha experimentado el sentimiento amoroso y el placer de la luz del sol, pero que el fuego de la pasión ha quemado metafóricamente sus sueños y ha convertido su existencia en polvo. Por el contrario, en la noche la poeta experimenta una condición más benévola y clemente, visto que en el anonimato, en los paisajes amorfos y oscuros, María Eugenia beneficia de la tranquilidad. En la última estrofa del poema, que recordamos ser un octosílabo, la palabra “noche” aparece

²⁸⁶ E. Frugoni, *El libro de los elogios*, Afirmación, Montevideo, 1953, pág. 29.

²⁸⁷ R. Moreira, *Op. cit.*, págs. 16, 21.

repetida por tres veces a lo largo de los seis versos, como si la poeta quisiera comunicarnos la importancia que le otorga al motivo del nocturno:

Mi corazón ha rimado
con el corazón del día
en un palpitar flameante
que se convirtió en cenizas...
[...]
Sólo tú, noche profunda,
me fuiste siempre propicia;
noche misteriosa y suave,
noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra
guardas tu inmortal caricia.²⁸⁸

En primera instancia, notamos que en la primera parte del texto la autora emplea elementos morfológicos semánticamente próximos al calor, como “corazón”, “día” y “flameante”. Se nota también el uso del verbo “palpitar” que, refiriéndose a la acción del corazón que da la vida, se pone en neto contraste con el sustantivo “cenizas” y con los significados sugeridos por los adjetivos ‘gélidos’ e ‘inmóviles’ que constelan el paisaje de la segunda parte del poema, como por ejemplo los adjetivos “suave”, “muda” “profunda” y los sustantivos “quietud” y “sombra” que caracterizan la “noche”.

En el poema «Hacia la noche» (IC), la poeta nos declara abiertamente que su creación poética ocurre en la sacralidad del silencio y en la soledad, cuando su

²⁸⁸ «Sólo tú», en M. E. Vaz Ferreira, *Poesías completas*, cit., pág. 94. De ahora en adelante todas las referencias bibliográficas de los poemas citados remiten a esta edición. Por lo que se refiere a los títulos de los poemarios se citarán con las siguientes siglas: el libro inédito *Fuego y mármol* (FM), *La isla de los cánticos* (IC), *La otra isla de los cánticos* (OI) y los poemas sueltos publicados en varias revistas (PS).

única amiga, o sea la noche, la envuelve en su capa y le ofrece su sangre negra como prenda por el canto vivo:

si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
y yo, al compás de su morena sangre,
canto con las ondas beatas el sacro silencio.

María Eugenia quiere que su experiencia de la nocturnidad sea pura, silenciosa y real, como nos señala el triple empleo de la preposición “sin” en los siguientes versos:

Oh noche, yo te quiero
sin el fulgor de luminosos astros,
sin marinos clamores
y sin la voz que finge

Aunque raramente en la poesía de la autora aparezcan imágenes del mundo animal o explícitas referencias a personajes reales, el ave es una de las rarísimas figuras que emergen con insistencia y bajo la forma de distintas apariencias a lo largo de los textos, como ya también ha subrayado Moreira²⁸⁹. Por ejemplo, en este poema, “el glorioso pájaro del alba” nos parece aludir a la alondra, que es una de las primeras aves que anuncia con su gorjear la llegada del nuevo día, elevándose hasta el cielo para después caer en el silencio de la naturaleza. En este sentido, el

²⁸⁹ R. Moreira, *Op. cit.*, págs. 19-20.

ave anunciadora del alba simboliza a la misma poeta que después de haber ofrecido su canto regresa suavemente a su estado de soledad:

Oh dulce noche mía, oh dulce noche!
Aunque el glorioso pájaro del alba
rompa después mi lapidario ensueño,
un polvo de inquietud arda en mis ojos,
y me seas de nuevo
sólo una palma antigua, replegada
sobre el gran desierto.²⁹⁰

Para María Eugenia la noche es una experiencia reveladora, puesto que en ella se encuentra consigo misma, reconoce los límites con los cuales tiene que confrontarse en la realidad cotidiana. Como afirma en su poema «Invocación» (IC), la experiencia del ser humano frente a la noche puede ser infinita y amarga, pero también fecunda, dado que al final, después de un largo tumulto del ánimo, el individuo puede hallar su paz interior. La memoria representa un pasaje obligatorio, ya que sin hacer reaflorescer del olvido las experiencias de vida más recónditas, la poeta no puede alcanzar la beatitud, como lo recuerda en el poema:

Noche, noche infinita, rincón de los olvidos,
perdón de penitentes que nunca hicieron nada
más que cargar a solas el pesado madero
[...]
Te espero día a día
para esconder mis horas en la paz de tu lápida,
cuando las ondas vivas su vibración aquietan

²⁹⁰ «Hacia la noche», pág. 98.

bajo la fuerza ignota de atávicos nirvanas
[...]
del fondo de los tiempos para siempre extinguidos
[...]
Un viejo tesorero se ha dormido en los tiempos
y ha olvidado en tu fondo sus últimas alhajas...
Dale a los benditos que todavía sueñan,
tus áureas lentejuelas y tu hostia de plata,
y a mí, que te deseo inextinguible y única,
dame la eternidad de tu silencio, oh Hermana.²⁹¹

²⁹¹ «Invocación», págs. 122-123.

3.3.2 El paisaje olfativo

A lo largo de su itinerario poético María Eugenia emplea una escritura de tipo autobiográfico, creando una forma de ‘confesionario público’, desde el cual confía al lector la soledad, el malestar existencial y el conflicto interior que vive. En el conjunto de sus textos poéticos sobresalen varias imágenes vinculadas al mundo del olfato y del perfume. Su poesía se caracteriza por un continuo reenvío a la naturaleza, en la cual las fragancias asumen un peculiar valor polisémico y revelan deseos y sensaciones íntimas. De hecho, ya a partir de las primeras composiciones, el perfume, como por ejemplo el de las flores, funciona como un instrumento apropiado para comunicar las emociones recónditas de la poeta:

Mis flores son las que brotan de un hondo surco terroso
[...]
ésas son las flores pardas de perfume acre y sabroso
que engendra el mal de la vida para ofrenda de la muerte²⁹²

Los paisajes olfativos desempeñan un doble papel, considerando que, por un lado, los olores de la naturaleza despiertan en el imaginario de la poeta sensaciones precedentemente amodorradas; y, por otro, reflejan su estado de ánimo, caracterizado por la aflicción y la melancolía, como en la descripción saturada de negaciones, como “no hay”, “no blanquean” y de campos semánticos negativos “lánguido”, “desprendidas”, “estéril”, “pálidas”, “marchitas”, que califican los versos del poema «Invernal» (FM):

²⁹² «Mis flores», pág. 70.

[...]
no hay aroma en las flores
de sus lánguidos tallos desprendidas,
en el estéril llano no blanquean
las mustias campanillas,
[...]
y los últimos nidos se deshacen
entre las ramas pálidas, marchitas.²⁹³

El mecanismo de identificación con la naturaleza aparece aún más evidente en otra composición, «Primavera» (FM), en la cual la autora confiere a las fragancias que emanan sus amores una mayor importancia con respecto a los perfumes de la primavera, que ella entiende en sentido real (estación) y metafórico (comienzo):

Tú que devuelves sus flores blancas y perfumadas,
sus tiernos brotes a los jazmines mustios y muertos,
[...]
y desparramas tibio perfume sobre las rosas
para que duerman las mariposas tornasoladas;
[...]
no eres tan bella ni brillas como los ojos
donde florece la Primavera de mis amores²⁹⁴

El componente olfativo emerge de nuevo en el poema «Flor de sepulcros, hija de sombras, madre de penas» (FM), en el cual la poeta pide a la madre naturaleza que la salve mediante sus aromas, los cuales podrían reanimar la pasión amorosa y las ganas de vivir. Si el yo poético no logra comunicar su malestar a los demás, por el contrario, en la naturaleza, vista como confidente, puede percibir el 'perfume' de

²⁹³ «Invernal», pág. 32.

²⁹⁴ «Primavera», págs. 35-36.

la reminiscencia, es decir las memorias de un tiempo ya pasado que, gracias a los recuerdos, podrían consolarla de su mal interior:

[...]
ni dan perfume las pasionarias de mi floresta.
[...]
tienes la vaga lánguida esencia que a mí me falta;
[...]
tú y yo seremos en nuestro dulce consorcio eterno
llanto y consuelo, tú mi perfume, yo tu rocío.²⁹⁵

Así madura una concepción de complicidad y de unión con la madre tierra, puesto que los aromas del mundo vegetal que emiten los paisajes olfativos, como por ejemplo el de la selva, le permiten revivir la paz interior, difícil de alcanzar en el ambiente ciudadano y burgués de Montevideo:

Me voy a las incógnitas praderas
a las vegas desiertas y remotas,
[...]
donde brotan balsámicos aromas
que engendran las auroras estivales
en el seno candente de las lomas.
[...]
Donde pueda vagar eternamente
por las selvas incultas y olorosas,
con los rizos al aire y con la frente
coronada de pámpanos y rosas²⁹⁶

²⁹⁵ «Flor de sepulcros, hija de sombras, madre de penas», pág. 42.

²⁹⁶ «En las selvas», pág. 52.

Cuando la poeta intenta apreciar su feminidad y su sensualidad, como en el poema «Resurrección» (IC), es revelador que una vez más sea una sensación olfativa la que se impone en un contexto metafórico, terminando y señalando el apogeo de distintas percepciones sensoriales:

[...]
Quiero que el surtidor abra sus labios
junto a mi oído religioso y trémulo
y semejante a la fecunda aurora
riegue y flamee sobre el parque muerto
haciendo resonar las arpas mudas
y aromando las rosas del deseo²⁹⁷

En el ámbito de huertos lozanos y de esencias floreales del poema «Amiga» (PS), el sentimiento de complicidad con la naturaleza llega al ápice, considerando que a través del recurso retórico de la prosopopeya la madre naturaleza se convierte en una amiga, una confidente con la cual la poeta hace un pacto de salvación contra las angustias existenciales. Al final, a través de un recurso oximórico, el yo poético percibe el único perfume que se puede oler contra la aniquilación, es decir el olor del laurel, símbolo de la gloria poética que ofrece la eternidad a la autora.

Amiga: En el florido huerto de su belleza es
estación de primavera; el mirto está lozano, los
lagos están llenos de iris y las ramas de pájaros
cantores ... deje por inoloro el laurel de las
cimas, baje el jardín, mire, sonría, y subirá
desde las frondas el único perfume capaz de envolverla,

²⁹⁷ «Resurrección», pág. 93.

con verdadera causa de vida, en su onda
inmortal²⁹⁸

²⁹⁸ «Amiga», pág. 198. Se trata de una composición métrica muy original desde el punto de vista métrico, pues la serie de decasílabos se completa con dos versos casi provocatorios: el antepenúltimo es de 18 sílabas, mientras que el penúltimo y el último parecen continuar este salto al verso libre; pero no es así pues juntándolos - cosa que el lector hace espontáneamente pues el último es una palabra suelta - forman un decasílabo, es decir regresan así al orden precedente.

3.3.3 El amor, o la búsqueda del hombre

En la obra de María Eugenia, el tema de la noche y del silencio están profundamente ligados a la visión que la poeta madura acerca de la vida, del amor y del mundo. De hecho, lo nocturno y lo silencioso surgen en la autora después de haber comprobado que una existencia sin amor, de carácter pasional o espiritual, no tiene sentido y puede inducir a la desorientación y al malestar existencial del ser humano.

En varios poemas, la poeta nos describe a un amante fuerte, inalcanzable y vencedor, “alma y carne y sangre y fuego”²⁹⁹, siempre en comparación con la imagen de la mujer que, por el contrario, se perfila en su vulnerabilidad y desesperanza. El hombre está asociado al amor por la vida y al placer lujurioso, pero también emerge como primera causa de la desesperanza, puesto que a través de la pseudo-relación con el varón, María Eugenia elabora su mundo interior y conoce sus límites en la realidad. De hecho, para ella “el sexo superbo” es la fuente de su derrota frente al cosmos, la clave que le indica que su vida ha sido un verdadero fracaso como mujer, no obstante sus éxitos artísticos.

A través de una comparación entre ella y el hombre, la poeta crea un espejo que refleje el macro-cosmos de la sociedad uruguaya de comienzos del siglo XX. De hecho, a través de sus reflexiones sobre la relación existente entre los dos sexos, en la representación literaria, el lector vislumbra lo que es la posición de la mujer activa en la sociedad literaria uruguaya contemporánea a María Eugenia.

²⁹⁹ «Voz beata», pág. 121.

Por ejemplo, en el poema «Las quimeras» (IC), composición con una estructura métrica irregular, sin número fijo de sílabas, la poeta nos confiesa que no obstante haya conocido el amor en un tiempo pasado, la relación se ha quedado sólo en una dimensión platónica. En este texto el amante es representado como un peregrino que atraviesa un paisaje desértico, sediento metafóricamente de amor. El yo lírico quisiera apagarlo, sin embargo el aplacamiento no ocurre:

Paladar calcinado,
lengua de fuego
que lleva el peregrino
bajo el sol meridiano del desierto
y cuya sed no aplacan
el límpido raudal de los oasis
y el dulce jugo de los cocoteros...

Como vemos, el amor sigue siendo sólo un “miraje”³⁰⁰, un deseo de realización que sin embargo queda inconcluso. El yo poético afirma haber seguido otros caminos, más tristes, pero también más preferibles para el ser humano que intenta cumplir otras aspiraciones titánicas, como en el caso de María Eugenia que elige escribir de la literatura antes que formar su familia como quisiera la tradición patriarcal:

Collares desatados,
lacias guirnaldas de los brazos quietos,
ceñidores de amor nunca prendidos
para estrechar los cuellos ofrendarios

³⁰⁰ Recordamos que el término “miraje” que emplea la autora es un francesismo, muy presente en el modernismo literario hispanoamericano, correspondiente a la palabra española “espejismo”.

y los torsos solícitos...
[...]
adonde fácilmente
se borran los mirajes
[...]
Campanas mudas de los corazones,
cosas rebeldes,
también como a vosotros
más de una vez las manos me tendieron
más de una vez riéronme los labios
y se deshizo en cálidos aromas
[...]
Mas seguí torvamente y tristemente
porque también me ungieron en mal hora
con sedes y ambiciones sobrehumanas,
con deseos profundos e imposibles

En el final del poema, una vez más con un tono autobiográfico, la poeta nos revela que no obstante haya querido apagar sus exigencias sentimentales y físicas con el otro sexo, su condición existencial ha quedado la de una pobre mártir obligada a llevar la cruz del Cristo inmolado. Mediante el triple empleo del adverbio “jamás”, María Eugenia nos confía su condición de mujer virgen, destinada a no conocer jamás el otro sexo:

y voy como vosotros
también inaccesible e impotente,
cargando con la cruz de la quimera,
[...]
sin poder claudicar
y sin tocar la carne de la vida

jamás, jamás, jamás.³⁰¹

En otro poema, intitulado «Los desterrados» (IC) y compuesto de versos octosílabos, María Eugenia se retrata como una transeúnte que atraviesa una calle solitaria en una tarde gélida y gris. De repente, se detiene detrás de una ventana desde la cual observa a escondidas a un herrero absorto en su trabajo. El hombre se nos aparece fuerte y sano, descrito en los mínimos detalles:

Una fría tarde triste
yendo por una apartada
ruta, a través de los turbios
cristales de una ventana
yo lo vi gallardamente
curvado sobre las fraguas
el cabello sudoroso
en ondas le negreaba
chorreando salud y fuerza
sobre la desnuda espalda.

La visión del hombre provoca en la autora el surgimiento de un micro-paisaje plurisensorial, que a través del vocabulario empleado sugiere el reenvío a los órganos del gusto y del olfato, de la vista, del oído y del tacto, según el siguiente esquema que proponemos:

el acre olor del hierro → gusto - olfato

³⁰¹ «Las quimeras», págs. 95-96.

luz de chispas incendiarias, —————> vista

rudo golpe de martillo, —————> oído

[...]

que las mal justas rendijas

hasta mí fluir dejaban —————> tacto

En la segunda parte de este poema, la autora vuelve a asumir un tono autobiográfico, ya que considera su condición de mujer soltera, consagrada totalmente a la poesía más que a la creación de su propia familia. Es significativo que en el momento en que la poeta reflexiona sobre su existencia, sus elucubraciones se dirijan al Padre Eterno, a quien pregunta:

Dios de las misericordias
que los destinos amparas,
cuando me echaste a la vida
¿por qué me pusiste un alma?
Mírame como Ahasvero
siempre triste y solitaria,
soñando con las quimeras
y las divinas palabras...

María Eugenia se representa bajo la forma del judío errante, del individuo condenado a vagabundear sin encontrar nunca la paz interior. De hecho, una vez

más la autora nos habla de sus ambiciones literarias, de “las quimeras y las divinas palabras” que la han alejado de la vida consuetudinaria, según los cánones y los valores morales de la sociedad uruguaya de su tiempo. En la conclusión del poema, el yo lírico afirma de manera sentenciosa que no hay “la suma gracia”, o sea el placer del amor, para la mujer que decide rebelarse a la norma social:

¿Por qué no te plugo hacerme
libre de secretas ansias,
como a la feliz doncella
que esta noche y otras tantas
en el hueco de esos brazos
hallará la suma gracia?
Así me quejé y a poco
seguí la tediosa marcha³⁰²

En otra composición, «La berceuse» (FM), que la poeta dedica al amor, vuelve a abordar la experiencia amorosa con un matiz autobiográfico. Desde un punto de vista métrico, el poema está compuesto por versos eneasílabos, forma de versificación recuperada intensamente por los poetas modernistas³⁰³, pero rara en la lírica castellana, presente sobre todo en los estribillos de las canciones populares y orales de origen medieval. Otra vez más, el canto poético ocurre por la noche y el acto sexual con el amante queda incumplido. Más que la pareja, la protagonista absoluta del poema es la música, la berceuse de Chopin, ya que la mujer prefiere gozar de la melodía más que de la presencia de su amante:

³⁰² «Los desterrados», págs. 109-110.

³⁰³ A menudo se observa en la poesía de MEVF una sintonía con las propuestas más audaces del Modernismo y en especial de Rubén Darío, como el uso del eneasílabo, los enjambement extremos con la separación de artículo y sustantivo (como en su poema «Amiga» y en otros) o la libertad de introducir combinaciones métricas irregulares o insólitas.

¡Cuánto, Dios mío, nos amamos
cuando escuchábamos los dos
aquella rítmica armonía
que nos llegaba al corazón!
Mas yo no sé por qué, olvidada
de su presencia aquella vez,
todas las fuerzas de mi espíritu
en la berceuse concentré.
[...]
No sé qué extraño sentimiento
hizo a mis labios sonreír
al verlo tan serenamente
adormecido junto a mí...
[...]
Aún hoy lo ignoro. Sólo sé
que yo me dije sin despecho:
“Fui más artista que mujer”.

Como nos sugiere la poeta en el último verso, la razón de su vida ha sido el arte más que el amor. María Eugenia es la primera autora que entra oficialmente en el círculo literario uruguayo a comienzos del siglo XX, como ya hemos afirmado. Sin embargo, no son tanto los hombres de los cenáculos de Montevideo que subrayan la diferencia de los papeles sociales entre los sexos o que causan el malestar en el mundo interior de la autora. Por el contrario, los Herrera y Reissig y los Quiroga aceptan la presencia de las mujeres en sus grupos literarios. En María Eugenia podemos suponer que otra presencia podría haber influido en su sentido de desasosiego con respecto a la vida y al amor, como se verá en las siguientes páginas.

3.3.4 La madre. La luz

La crítica ha subrayado varias veces que María Eugenia Vaz Ferreira asumía un actitud muy extravagante y anticonformista cuando participaba en los eventos públicos y en las reuniones sociales. Por ejemplo, Susana Soca recuerda que amaba jugar con su apellido y que a veces proponía seudónimos alternativos a los reales, como por ejemplo Cienfuegos:

Una vez me regaló un libro de A. De Vigny y al dármele escribió unas líneas y firmó: “M.E. Vaz”; yo abrevio, díjome, pero aprende mi nombre, como un largo verso. Y recitó una sucesión de nombres de los cuales recuerdo los de María Eugenia Sofía Vaz Ferreira Ribeiro Freire de Andrade y Navia Cienfuegos.³⁰⁴

Su extravagancia también se manifestaba durante los bailes sociales, adonde llegaba llevando un zapato negro y otro blanco, causando la hilaridad de los presentes³⁰⁵. De todas maneras, su actitud no provocaba nunca el rechazo por parte de la sociedad que la consideraba una de las expresiones más puras de la poesía uruguaya del tiempo. En 1903, por su parte, Delmira Agustini apunta acerca de su colega que:

Todo en ella es encantador, desde su vigoroso talento poético hasta sus delicadas extravagancias de niña ligeramente voluntariosa; y ¡pensar que hay personas lo bastante malignas para reprobárselas! ¡ignorantes! Quitad el

³⁰⁴ S. Soca, «Memoria», en *Entregas de la Licorne*, cit., pág. 5.

³⁰⁵ W. Lockhart, J. F. Costa, *Op. cit.*, pág. 18.

fulgor a un astro y dejará de serlo; quitad el perfume a una rosa, y será así como un cadáver embalsamado...; quitad a María Eugenia sus caprichos, y dejará de ser María Eugenia [...] ³⁰⁶

Su actitud contra corriente con respecto a la sociedad burguesa del Montevideo de comienzos del siglo XX, asociada a la falta de una pareja y a la relación complicada con su madre han originado en la poeta un hondo sentido de desorientación y de vacío existencial. Ya desde sus versos juveniles, la autora nos comunica la interferencia representada por su madre en su oficio. Por ejemplo, en el profético texto poético «Monólogo» (PS), María Eugenia anuncia con un peculiar presagio:

Amor, nunca he sentido, pese a mis años...
La Patria, no me inspira... nunca estoy triste,
Y no sé todavía como se llevan los desengaños.

A más de todo esto, mamá no quiere,
Pues me está reprimiendo todito el día
Que, por Dios, no haga versos, que eso es muy malo
Que me quedo soltera seguramente, si hago poesía.
[...]

Tendrá razón acaso. Temo que ustedes
Para sí estén diciéndose: “¡Ay! si no trata
De cambiar, le auguramos triste futuro...
¡Qué mal está esa niña con esos aires de literata!

Pues desgraciadamente, ¡qué desventura!...
Se aprecia más hoy día que a una poetisa,
Una niña hacendosa, seria, que sabe

³⁰⁶ D. Agustini, «Legión etérea», *La Alborada*, 2, 2 de agosto de 1903, s. n. de pág.

Recortar bien los puños deshilachados de una camisa.³⁰⁷

La presencia de la madre vuelve también en la correspondencia que la poeta entretiene con su amigo Nin Frías, donde leemos que la mujer constituye un verdadero límite para sus elecciones artísticas y literarias. Por ejemplo, en una de estas cartas María Eugenia confía a su amigo:

Mi estimado amigo: (Lea para Ud. solo)

He esperado ansiosamente el día de hoy pues creo deber y deseo darle una explicación de lo que pasó anoche. Ante todo tiene que saber que soy un ser desgraciadísimo por el motivo que menos se figura. Mamá a quien adoro, que me adora (creo) y que es lo único que tengo en la vida, es conmigo de una crueldad increíble. No sé si Ud. habrá oído hablar de una gran enfermedad nerviosa que hace que se mortifique y contraríe constantemente a la persona que más se quiere –esto le pasa a ella conmigo. Ahora tiene Ud. la clave de mi tristeza, del desconcierto de mi persona y mis cosas y el porqué siendo feliz en todo lo demás, he llegado a encontrar pésima la vida, hasta el punto de desear que se acabe. Vivo pendiente de ella y una mirada, una palabra suya cambia por completo mi estado de ánimo, de la más sana alegría al más grande pesar. Muchas veces, casi siempre, tengo la risa en los labios, y por dentro estoy desolada. Ya me he habituado a esto y nunca lo doy a conocer por cierto pudor moral y porque encuentro antipático provocar la conmiseración de la gente. Además tal vez no me creerán porque ella cuando quiere sabe ser dulcísima. Anoche, cuando Ud. vino, yo me asomé por uno de los cuartos interiores adonde acostumbro a desterrarme por horas y aún por días enteros; lo vi a Ud. y oí como mamá me negó. Se imagina cuánto habré sentido. Mamá está acostumbrada a que yo no la contraríe jamás cuando ella quiere algo, y hace como dos meses fue aceptado como pretendiente un amigo del fraterno, que según se opina, era un novio

³⁰⁷ «Monólogo», pág. 157.

brillante: mamá estaba contenta, pero al cabo de este tiempo noté que yo no sentía por él lo que era necesario, y hace 5 o 6 días resolví terminar el asunto. Esto la tiene enojadísima. Afortunadamente he tenido desde niña hasta vieja un carácter firme y un alma fuerte para no dejarme imponer ciertas cosas, y he tenido una sinceridad de que me enorgullezco que no me ha permitido nunca engañarme a mí misma ni al prójimo. En cambio, mamá me impone castigos primitivos, privándome de las personas y las cosas que me son gratas [...]³⁰⁸

Como leemos en la carta, podemos identificar el origen de la inquietud de María Eugenia en esta peculiar relación existente entre ella y su madre, mujer austera e tradicionalista que quería que su hija abandonara sus ambiciones literarias para dedicarse a una vida más tradicional. Sin embargo, María Eugenia rechaza toda forma de imposición social, aunque después tenga como consecuencia que deba enfrentarse a sí misma, con su sentimiento de remordimiento por una posible traición hacia la madre. En varios poemas, la poeta la describe como un “hondo mar de mis ansias”, un “mar sin nombre y sin orillas / [...] un mar inmenso, / [...] infinito y arcano / como el espacio y los tiempos”. La “vieja madre” es la que da la vida, pero al mismo tiempo puede ser la causa de un vacío existencial que en la edad adulta lleva a los hijos hacia varios trastornos sensoriales y motorios, como por ejemplo la neurosis de la cual sufría María Eugenia en sus últimos años de vida. A tal propósito, las teorías sobre la neurosis propuestas por la psicología analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961) y el psicoanálisis de Melanie Klein (1882-1960) nos recuerdan cuánto el papel de la madre presente o ausente en la vida de los niños pueda causar varias repercusiones en la vida adulta de los hijos.

³⁰⁸ Carta de M.E.V.F. a Alberto Nin Frías, 1902, cit. en M. Bottero, R. Peyrou *et al.*, *Op. cit.*, págs. 209-210.

Si para Jung la neurosis forma parte de la personalidad y constituye una quiebra momentánea de las capacidades naturales de la psiquis, de origen espiritual o religioso, que puede desembocar en la pérdida del sentido de la vida³⁰⁹, en su «On the sense of Loneliness»³¹⁰, Melanie Klein sostiene que el sentimiento de soledad en los adultos nace como nostalgia por el vínculo establecido con la madre durante la infancia. Para comprender el desarrollo de este sentimiento, según el psicoanálisis, es necesario estudiar el yo a partir de la primera fase de su formación, cuando reacciona contra la angustia y el aniquilamiento, símbolos del impulso de muerte, a través de dispositivos de escisión y proyección de los impulsos sobre los objetos para neutralizar el sentimiento de inseguridad. Sin embargo, junto con este mecanismo, los niños desarrollan un proceso de integración del yo. La soledad surge como resultado de la inseguridad paranoica cuando el yo rechaza la aceptación completa de sus emociones y angustias. Si la madre no está presente en la infancia de los hijos, éste puede percibirla como una pérdida definitiva del objeto bueno, es decir como causa inconsciente del temor que probará frente a su propia muerte.

María Eugenia tiene una clara conciencia del papel de los adultos durante la infancia, como testimonian sus consideraciones en los apuntes *Valores*, que hoy podemos consultar en su archivo personal en la “Quinta Vaz Ferreira”. En uno de estos manuscritos leemos:

³⁰⁹ C. G. Jung, *Psychoanalysis and Neurosis*, Baillière – Tindall and Cox, London, 1916.

³¹⁰ M. Klein, «On the Sense of Loneliness», en *Our Adult World and Other Essays*, Heinemann, London, 1963.

El que empuja violentamente á un niño que se interpone en su camino, el que nombra al “criado” en su presencia, el que á un negro le llama “negro” el que recuenta un cambio proveniente de las manos humildes, todo eso y muchas otras cosas, me parecen ruindades morales.³¹¹

Su visión del papel que deberían ejercer los padres en la vida de sus hijos se vuelve más concreta en otro texto que forma parte del manuscrito ya citado algunas líneas arriba. La poeta ofrece al lector una reflexión más específica sobre la función materna en la existencia de sus hijos, como declara en el siguiente enunciado:

Creo en la infalibilidad del consejo materno en cuanto á la bondad de su intención; no en cuanto á su justicia. Por exceso de amor, ellas suelen pecar de falta de altruismo para con la parte restante del prójimo.³¹²

En «Único poema» (IC), la poeta emplea expresiones que semánticamente corresponden a una doble imagen de lo materno, como por ejemplo cuando subraya que “nacer y morir / Dentro la muerte inmortal! / [mientras juega] a cunas y tumbas” le lleva a verse como “un pájaro errante” y perdido, que gotea “Chojé... Chojé”. En el imaginario de la poeta, el pájaro errante aparece asociado al judío errante y su gotear expresado con los sonidos onomatopéyicos de la palabra “chojé” nos sugiere una invocación a “Yahveh”, al nombre de Dios en el tetragrama hebreo, y a sus variantes, según la religión judeocristiana. Para entender el significado intrínseco de esta imagen, recurrimos a otro poema en el

³¹¹ El texto es actualmente consultable en el sitio web < <http://www.quintavazferreira.org.uy/PDF/SERIE-OBRA-LITERARIA/subserie-apuntes/valores.pdf>> (10/2015). Véase imagen 2.

³¹² *Ibidem*, véase imagen 3.

cual María Eugenia define su horizonte mediante una serie de interrogaciones que dirige a sí misma. De hecho, en «La aureola ambigua» (OI), el yo lírico se plantea la siguiente pregunta:

¿Eres un ser humano o tal vez peregrinas
sobre la tierra a causa de algún juicio penal
excelso? Así te inquiere siempre que me fascinas
[...]
Pero ¿qué luz le inunda? ¿qué férvida esperanza
de sublimes amores o de grandes quimeras?
[...]
¿Qué fúlgidos mirajes diseña tu horizonte?
¿Las visiones de Venus o los paisajes célicos?
[...]
¿Ama violar tu planta los jardines profanos
o ascender por las gradas gloriosas del altar?

El que empuja violentamente á un
niño que se interpone en su camino, el
que nombra al "ciado" en su presencia,
el que á un negro le llama "negro"
el que se cuenta un cambio proveniente de
las manos humildes, todo eso, y mu-
chas otras cosas, me parecen ruindades
morales.

Creo en la infalibilidad del consejo
en consejos maternos en cuanto á
la bondad de su intension; no en quan-
to á su justicia por exceso de amor,
ellos suelen pecar de falta de altruismo
porq en la parte restante del prójimo.

IMÁGENES 2 y 3. Manuscritos de María Eugenia Vaz Ferreira.

La alusión al carácter autobiográfico del texto es evidente, ya que en ello asistimos a una construcción en abismo de la visión personal del cosmos y del lenguaje que la autora emplea para describirlo y para definir su misma condición. Si la burguesía uruguaya y la madre aceptan con reservas la entrada de María Eugenia en la escena literaria, provocando un sentido de anormalidad y de tristeza a lo largo de su vida, pues la autora cree que la única vía que puede redimirla y ofrecerle la inmortalidad es la literatura, aunque la luz, es decir Dios, siempre permanezca como una presencia trascendental estable en su camino tortuoso, como afirma en el sentencioso poema «Himno al sol» (OI), donde utiliza una serie de adjetivos y sustantivos propios del campo semántico de la luz, como si nos quisiera comunicar que sólo la fe puede ofrecer la inmortalidad al ser humano y al poeta:

Oh magno sol, oh padre sacratísimo,
del iris, de la vida y la esperanza,
de la belleza insigne
y del excelso amor;
que iluminas el mundo,
las almas regocijas,
y enciendes en la entraña
los ímpetus fecundos
del germen vencedor.

[...]

vierte, vierte la pródiga abundancia,
deslumbrante y gloriosa,
de tu ofrenda inmortal...

[...]

Esclarezca tu lumbre
el divino poema de la forma

[...]
resplandezcan la gracia y la armonía,
trionfalmente aureoladas
por tu sacro fulgor.

[...]
Ilumínalo todo,
quema y limpia, depura
toda mala semilla,
fortifica y provoca
toda fuente sublime,
refléjate en la curva de los astros.

[...]
sin olvidar en tu fecunda dádiva
la más humilde flor;
que lo es el corazón de esta hija tuya,
adoratriz devota y fidelísima
de tu eterno esplendor.³¹³

³¹³ «Himno al sol», págs. 122-124.

Capítulo 4 *El paisaje erótico de Delmira Agustini*



IMAGEN 4. Foto de Delmira Agustini.

4.1 Una vida breve e intensa

Delmira Agustini nace el 24 de octubre de 1886 en Montevideo, dentro de una familia burguesa, compuesta por el padre Santiago Agustini (1856 - 1925), de origen corso-francés, y la madre María Murtfeldt (1859-1934), argentina de ascendencia alemana. La joven no recibe ninguna educación oficial y su formación ocurre en el hogar, donde estudia francés, música y pintura. Desde muy joven, muestra una peculiar propensión por la poesía y, en 1902, a los dieciséis años, participa en la revista *La Alborada*, donde publica sus primeros poemas y donde a partir de 1903, bajo el seudónimo de “Joujou”³¹⁴, se ocupa también de la sección «Legión etérea», dando a conocer a los lectores las principales producciones literarias femeninas de la época. El 2 de agosto, la revista anuncia su colaboración en los siguientes términos:

Desde el número próximo, la inteligente y aprovechada poetisa señorita Delmira Agustini, que nuestros lectores han podido conocer en el curso de mucho tiempo a esta parte en sus bellas producciones poéticas, se hace cargo en nuestra revista de una sección de sociales que hemos dejado a su voluntad intitular. En ella se ocupará de hacer las siluetas, que irán acompañadas del retrato de nuestras niñas más interesantes en cultura y belleza, que bastante tiene nuestro suelo uruguayo, de todo ese nuestro sexo bello tan alabado por las ponderaciones de los extranjeros que nos visitan [...]³¹⁵

³¹⁴ D. Agustini, *Poesías completas*, M. García Pinto (ed.), Cátedra, col. «Letras Hispánicas», Madrid, 1993, págs. 19-20.

³¹⁵ *La Alborada*, 23 de agosto de 1903.

Desde el mes de enero hasta el mes de abril de 1902, estudia francés con Madeleine Casey y luego con Constant Willems y al año siguiente conoce a André Giot de Badet (1891-1977), en el *atelier* de pintura de Montevideo, con el cual habla el idioma francés y lee las obras de Baudelaire (1821-1867), Verlaine, Samain (1858-1900) y D'Annunzio (1863-1938), aunque entre los autores que prefiere recordamos a Rubén Darío, a su amiga María Eugenia Vaz Ferreira y a Álvaro Armando Vasseur³¹⁶. Ofelia Machado apunta que «fue así como Delmira estudió a todos los grandes autores franceses, lo que desmiente la atribución, tan difundida, de su genio inculto; leía, asimismo, muchos diarios y revistas en ese idioma»³¹⁷.

Gracias a las traducciones en francés de Giot de Badet y de su profesor Constant Willems, los primeros textos poéticos de la autora aparecen también en Francia, mientras que el primer poema que se publica en Montevideo es «¡Poesía!», editado en 1902, por la revista *Rojo y blanco*. En 1903, Delmira empieza a escribir su álbum literario, un medio «entre la total privacidad y la circulación pública y social»³¹⁸, que las mujeres utilizaban para conocer la literatura del período sin salir del hogar. Como sostiene García Gutiérrez³¹⁹, el cuaderno de Delmira no es de tipo convencional, en el sentido que además de recoger algunos de sus poemas, reúne, con una considerable conciencia crítica, el parecer de otros autores montevideanos. Haciendo así, como subraya Girón de

³¹⁶ C. Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Eudeba, Buenos Aires, 1968, pág. 100.

³¹⁷ O. Machado, *Delmira Agustini*, Ceibo, Montevideo, 1944, pág. 24.

³¹⁸ M. J. Bruña Bragado, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005, pág. 39.

³¹⁹ R. García Gutiérrez, «Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*», en *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Los que archivos cuentan 3*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 2014, pág. 14.

Alvarado³²⁰, Delmira no sólo sufre del fenómeno de la “anxiety of influence”, con la que Harold Bloom (1930) define la costumbre de los escritores modernistas³²¹, sino que muestra dentro de una tradición literaria de carácter patriarcal su anhelo de “anxiety of authorship”³²², que le permite justificar su presencia en el mundo literario a través del reconocimiento y el apoyo de autores ya afirmados, como por ejemplo Miguel de Unamuno (1864-1936), Francisco Villaespesa (1877-1936), Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig.

Como es sabido, la familia Agustini participa activamente en la difusión de la obra de la hija, aunque la crítica haya afirmado varias veces que entre Delmira y su madre existía una relación muy compleja³²³. Por ejemplo, los biógrafos han insistido en la influencia negativa de la madre, considerada como «neurótica, posesiva y dominante»³²⁴, aunque es evidente que esta descripción poco agradable de doña Murtfeldt ha surgido de la afirmación de Enrique Job Reyes, el cual en la célebre carta enviada a Delmira, al abandonar el hogar conyugal, escribe:

Ya he visto a abogados que me defenderán y sabrán desenmascarar ante la sociedad a ese monstruo que me hizo revelaciones tan repugnantes³²⁵

³²⁰ J. Girón de Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Peter Lang, New York, 1995, pág. 63.

³²¹ Véase H. Bloom, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, OxfordUP, New York, 1973.

³²² J. Girón de Alvarado es la primera crítica que utiliza el concepto de “anxiety of authorship” para Delmira Agustini, propuesto por S. M. Gilbert, S. Gubar en *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, YaleUP, New Haven (CT), 1979, págs. 48-49.

³²³ Véase D. Fischer, *Serás mía o de nadie. La verdadera muerte de Delmira Agustini*, Sudamericana, Montevideo, 2013.

³²⁴ E. Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Alfa, Montevideo, 1969, pág. 41.

³²⁵ A este propósito véase el estudio sobre la carta con motivo de la separación que Job Reyes envía a Delmira Agustini poco después que ésta abandona el marido para mudarse a casa de sus padres, cit. por A. Cáceres, «Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto», en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, coordinado por U. Cortazzo, Vintén, Montevideo, 1996, págs. 13-47. Recordemos también que la carta de Job Reyes ya había aparecido en los estudios de O. Machado, *Op. cit.*, págs. 44-46 y en C. Silva, *Op. cit.*, págs. 63-65.

En realidad, como afirman Pinto y Canfield en sus respectivos estudios³²⁶, no ha existido ninguna presión por parte de la familia sobre la autora. Por el contrario, el padre Santiago y el hermano Antonio (1882-1950) apoyan a Delmira y se ocupan aun de las transcripciones de los manuscritos después de la muerte de la poeta. La razón que puede explicar esa hipotética actitud manipuladora y oprimente de María Murtfeldt yace en el recíproco rencor entre la mujer y el yerno Enrique Job Reyes (1885-1914), hombre tosco y perteneciente a un nivel social inferior al de los Agustini.

A pesar de la contrariedad de la madre, Delmira se casa con Job Reyes en el mes de agosto de 1913, después de un noviazgo de cinco años. A la boda participan como testigos de la poeta Carlos Vaz Ferreira, Juan Zorrilla de San Martín y Manuel Ugarte (1875-1951), con el cual la autora había establecido una relación epistolar amorosa. Es notorio que antes de casarse, Delmira pide consejo al amante que, sin embargo, la disuade de que retroceda, probablemente por evitar el escándalo social. De todas maneras, el matrimonio entra en crisis y los esposos se separan pocas semanas más tarde, cuando la autora decide regresar a su casa, confesando a la madre: «No puedo soportar más tanta vulgaridad»³²⁷.

No obstante el mutuo acuerdo acerca de la separación, la pareja sigue viéndose un par de veces por semana, en forma clandestina, en el cuarto alquilado por Job Reyes y decorado con retratos de su ex-mujer. La demanda de divorcio es presentada en noviembre de 1913 por Carlos Oneto y Viana, ratificada el 22 de junio de 1914 y el 6 de julio Delmira encuentra a su ‘amante’ por última vez, pues

³²⁶ Véase D. Agustini, *Op. cit.*, pág. 17; Ead., *Poesía completa*, edición y prólogo de M. L. Canfield, Sibila – Fundación BBVA, Sevilla, 2009, pág. 5.

³²⁷ Ead., *Poesía completa*, cit., pág. 7.

Job Reyes le dispara dos balazos en la cabeza, antes de suicidarse con el mismo revólver. Hasta el día de hoy, no es claro si la pareja decidió cometer un pacto suicida³²⁸ o si el hombre mató a la poeta por el miedo de perderla o por venganza contra a la familia Agustini.

Según Clara Silva «Puede decirse que hasta el día de su boda con Enrique Job Reyes, en agosto de 1913, a los 27 años de edad, Delmira Agustini no tiene biografía, no tiene historia. Su curriculum vitae es – exteriormente – el de casi todas las señoritas de la clase media de su época en el Plata [...]»³²⁹. Además, García Pinto insiste en el hecho de que el mito de la poeta maldita haya sido exagerado por el continuo traslado de los restos, ya a partir del 7 de agosto de 1914, día en el cual tenía que ser la inhumación, postergada a causa de la autopsia. Seguidamente, el cuerpo de Delmira Agustini ha sufrido un verdadero efecto de «tumba en movimiento»³³⁰, ya que ha cambiado cinco colocaciones antes de ser puesto definitivamente en el “Panteón Nacional” con ceremonia oficial en el año 1992.

³²⁸ Ead., *Delmira Agustini. Poesías completas*, a cargo de A. Cáceres, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 2014.

³²⁹ C. Silva, *Op. cit.*, pág. 22.

³³⁰ M. García Pinto, *Op. cit.*, pág. 23.

4.2 La precocidad de una artista

Delmira Agustini empieza el oficio de poeta muy joven según lo que testimonia ella misma en una carta inédita, en donde afirma: «A mi edad las biografías son cortas [...] He de contarle solamente [que] a los tres años aprendí a leer, a escribir y hasta a... fabricar versitos [...] Que a los doce me manifesté al público en *Rojo y Blanco*»³³¹. De hecho, ya entre 1902 y 1903, “La Nena”³³² cuenta una serie de poemas publicados en distintas revistas de América Latina y de España, como por ejemplo *La Alborada*, *Apolo*, *Rojo y Blanco* y *La Petite Revue*. De estos textos, diecisiete fueron editados póstumos, con autorización de la familia, en la primera edición completa de la obra en 1924, bajo el título de *La Alborada*. Al grupo de poemas de esta edición fueron añadidos también otros textos inéditos, subdivididos en dos secciones, *El rosario de Eros* y *Los astros del abismo*³³³.

A lo largo de su breve vida, Delmira Agustini publica tres obras en seis años, es decir en 1907 *El libro blanco. (Frágil)*, volumen que reúne cincuenta y dos poemas, dividido en dos partes, de la cual la primera contiene cuarenta y cinco textos y la segunda, subtitulada *Orla Rosa*, incluye los demás; en 1910 *Cantos de la mañana*, publicado como el precedente por la editorial de O. M. Bertani, que consta de diecisiete textos poéticos más un conjunto final de «Juicios críticos sobre la poetisa»; y en 1913 *Los cálices vacíos. (Poesías)*, obra maestra,

³³¹ Borrador de una carta dirigida a «Distinguida señora», documento 396 en el Archivo Delmira Agustini de la Biblioteca Nacional de Montevideo, cit. por A. I. Larre Borges, «Delmira Agustini», *El intérprete*, 1, 2, diciembre de 2006, pág. 2.

³³² Recordamos que “La Nena” era la expresión de cariño con la cual llamaban a la poeta en el hogar.

³³³ Véase D. Agustini, *Obras completas de Delmira Agustini*, tomo I *El rosario de Eros*; tomo II *Los astros del abismo*, Maximino García, Montevideo, 1924.

que comprende una serie de textos poéticos ya publicados e inéditos. El libro está dividido en cinco secciones: diez poemas de «Los cálices vacíos», tres de «Lis púrpura», y diez de «De fuego, de sangre y de sombra»; a los inéditos se agregan dos secciones: diecisiete poemas ya publicados en *Cantos de la mañana* y veintinueve poemas del precedente *El libro blanco*. El nuevo volumen incluye también un retrato de Delmira hecho por el pintor montevideano Carlos Castellanos (1881-1945) y el célebre «Pórtico de Rubén Darío» que abre la obra junto con un poema en francés, mientras que lo cierran los «Juicios críticos (Algunos párrafos)».

Según Ramírez de Rossiello el tema recurrente de los tres poemarios es el amor en todas sus formas: si en el primer volumen, *El libro blanco*, la poeta experimenta el presagio del amor, en *Cantos de la mañana* vive personalmente el sentimiento a través de la representación de un tú que actúa entre lo real y lo imaginativo, mientras que en *Los cálices vacíos*, el amor platónico hace lugar a la pasión consumida con el amante³³⁴.

Desde la publicación de *El libro blanco* el público acepta con entusiasmo la recepción de la obra de la poeta, aunque a lo largo del siglo XX la crítica haya enfocado los poemarios desde una perspectiva «biografista» y «androcéntrica»³³⁵. De hecho, hemos asistido a una frecuente propensión a no dividir la lírica de la autora de su trágica vida y de su belleza física³³⁶. Por ejemplo, Yvette López comenta que después de su muerte «Las circunstancias [...] borrarán en gran

³³⁴ M. Ramírez de Rossiello, «Las poetisas del Novecientos: Delmira y María Eugenia», *Capítulo oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 14, CEAL, Montevideo, 1968, pág. 218.

³³⁵ M. J. Bruña Bragado, *Op. cit.*, pág. 12.

³³⁶ M. García Pinto, *Op. cit.*, pág. 21.

medida sus textos y los confundieron en una iconografía de retratos infantiles, poses art nouveau y titulares de periódicos»³³⁷.

Como subraya Romiti³³⁸, ya Carlos Vaz Ferreira celebra la publicación de *El libro blanco* afirmando con tono de maravilla:

Y ante todo, claro es que no la juzgo con criterio relativo. Si hubiera de apreciarla con este criterio, teniendo en cuenta su edad, su sexo, [...] entonces diría que su libro es, simplemente, un milagro. Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseño, no debería ser capaz, no precisamente, de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado Ud., sea á saber, sea á sentir lo que ha puesto en ciertas poesías suyas [...] es algo completamente inexplicable. Pero quiero hablar sólo del valor de su libro por sí y en sí mismo, con prescindencia de ese misterio psicológico. [...] Entre los caracteres sorprendentes de su libro, tal vez lo sea más que todos éste: que Ud. no imita en absoluto.³³⁹

Zum Felde justifica la observación del filósofo explicando que en el Uruguay positivista de comienzos del siglo XX, la «profundidad *metafísica* de [lo]s versos [de Delmira], en una niña casi, que carecía de estudios y que, ignorando la filosofía de los libros, carecía asimismo de la experiencia normal de la vida, era un caso que escapaba a toda exégesis de método determinista, y representaba para la fisio-psicología científica un desconcertante enigma»³⁴⁰. Sin embargo, ya en 1914, el mismo Zum Felde había apreciado a Delmira por su lenguaje innovador, distinguiéndola de los otros poetas modernistas uruguayos:

³³⁷ Y. López, «Delmira Agustini, sus lectores iniciales y los tropos de autoridad», *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 9, 34, 1995, pág. 261.

³³⁸ E. Romiti, «Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini», en *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Los que archivos cuentan 3*, cit., pág. 63.

³³⁹ Carta de C. Vaz Ferreira publicada en *La Tribuna Popular* el 9 de marzo de 1908.

³⁴⁰ A. Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, cit., págs. 217-218.

No hago hipérbole. Sois para mí un milagro; un ser de excepción; una criatura de privilegio ungida por el destino con el don de las revelaciones. Siento por vos el respeto y el amor que inspiran los Elegidos; y vos sois una elegida, porque traéis a la vida la misión de decir lo que nadie había dicho como vos, porque habláis el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda; porque recorréis, con vuestras manos pálidas de sacerdotisa, los velos del misterio inquietante.³⁴¹

Por su parte, Luisa Luisi (1883-1940) sostiene que Delmira no podía ser consciente del valor de su obra³⁴², así como retomando la observación de Vaz Ferreira, Clara Silva afirma que su creación no podía manifestarse a nivel lógico, ya que era demasiado joven para experimentar y comprender el significado real de la pasión amorosa y carnal:

Esta admiración de Vaz Ferreira señala otra faz de su personalidad lírica, que se manifiesta desde el principio y antes que todo. Es su capacidad de pensamiento intuitivo, su penetrante inteligencia para comprender sentidos profundos de la vida, de la realidad, del ser. Eso es lo que le parecía misterioso e inexplicable al filósofo, dentro de lo relativo de una filosofía más o menos determinista. Delmira era demasiado joven y había estudiado demasiado poco, y menos aún había “vivido”, experimentado, para poder saber ciertas cosas, para comprender ciertos sentidos profundos, para tener conciencia intelectual suficiente que le permitiera escribir muchos de los versos de ese libro publicado a los veinte años. La intuición intelectual – podríamos decir filosófica – es lo primero que se manifiesta en ella en ese misterio introspectivo de su soledad, cuando, encerrada en su cuarto, “La Nena” se transforma en la poetisa, como la crisálida en la mariposa. Pero que

³⁴¹ Id., «Carta abierta», *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1914.

³⁴² Véase el estudio crítico de L. Luisi en Delmira Agustini, *Poesías*, O. Fernández Ríos, C. García & Cía. - Biblioteca Rodó de Literatura e Historia, Montevideo, 1944, págs. 25-26.

vuelve a ser crisálida al día siguiente, cuando sale de nuevo a la vida real, a su realidad cotidiana de señorita burguesa y niña mimada.³⁴³

También Emilio Oribe considera la obra poética de Delmira Agustini como el resultado de una inspiración milagrosa, independiente de lecturas personales y antecedentes culturales, según lo que leemos en el siguiente discurso:

La última advertencia, y de carácter fundamental, es que estamos comentando un temperamento espontáneo y originalísimo. Nada de lo que aquí se menciona debe atribuirse a influencias o lecturas, o debido a una cultura superior, extraordinaria. Nada de eso. No fue posible esa confusa intervención. Se trata del análisis de un lirismo auténtico. Las influencias de las lecturas o estudios de Delmira Agustini fueron externas e insignificantes, y se revelan en algunos giros o vocablos sin mayor valor, que se caen del resto de la obra. El hecho es que, de pronto, con *El libro blanco*, la Agustini reveló su genio lírico, en poesías que no habría de superar. Esto nos obliga a considerarla incluida entre los grandes inspirados; la inspiración en el sentido del diálogo platónico solo podría explicar ese milagro.³⁴⁴

Estas consideraciones críticas sobre la figura de Delmira Agustini han planteado una serie de problemáticas acerca de la verosimilitud de los modelos literarios y de la real experiencia erótica de la autora³⁴⁵. Si por un lado, su producción poética rompe con la tradición gracias a un lenguaje innovador con el cual la poeta expresa el tema del eros, por otro, tenemos que señalar el hecho de que ella surge demasiado tempranamente para ser reconocida por parte de la opinión masculina

³⁴³ C. Silva, *Op. cit.*, págs. 31-32.

³⁴⁴ E. Oribe, «Los poetas tendencias», en *Historia sintética de la literatura uruguaya. Plan del señor Carlos Reyles*, a cargo de C. Reyles, A. Vila, Montevideo, 1931, pág. 31.

³⁴⁵ D. Agustini, *Los cálices vacíos*, R. García Gutiérrez (ed.), Point de Lunettes, Sevilla, 2013, pág. 63.

como una de las iniciadoras del feminismo hispanoamericano. Antes de las aportaciones de los estudios de género en la segunda mitad del siglo XX³⁴⁶, Delmira Agustini queda en el imaginario colectivo como la “Nena” candorosa, la «pitonisa poseída», la poeta milagrosa o la «sacerdotisa inspirada»³⁴⁷, inconsciente de sí misma y de la realidad a ella circunstante. Con el fin de comprobar la presencia del eros en la obra, en las próximas páginas vamos a enfocar la representación de la temática del paisaje en Delmira Agustini, evidenciando la evolución del concepto en la obra plástica y poética de la autora.

³⁴⁶ Sobre la temática del feminismo en la obra de Delmira Agustini señalamos a título de ejemplo los estudios de M. J. Bruña Bragado, *Op. cit.*; J. Girón de Alvarado, *Op. cit.*

³⁴⁷ A. S. Visca, «La poesía de Delmira Agustini», *Cuadernos de literatura*, 1, 1968, pág. 3.

4.3 El paisaje de Eros el Supremo

4.3.1 El paisaje entre pintura y poesía

En Delmira Agustini el tema paisajístico comprende el de la creación poética y plástica y se manifiesta en tres distintos niveles, según si abordamos su obra desde la perspectiva de la pintura, de la poesía o de la configuración del amante³⁴⁸. En primer lugar, abordamos la temática del paisaje con respecto al motivo del *ut pictura poesis* de Horacio, para después concentrarnos en la creación del amante, a partir de los poemas publicados y de las obras plásticas de la colección privada de la autora³⁴⁹.

Como ya hemos afirmado, la actividad pictórica de Delmira Agustini empieza en 1903, en el *atelier* de Domingo Laporte (1855-1928), junto con su amigo André Giot de Badet³⁵⁰. En su oficio de pintora, Delmira se inspira en varias tendencias artísticas de la tradición occidental, adhiriendo al principio teórico del romanticismo de la unidad entre las artes figurativas y la poesía, fundamento que se opone a la división propuesta por Lessing en su *Laocoonte* (1766). Delmira es una asidua lectora de Baudelaire y lee del poeta también su ensayo crítico *Los paraísos artificiales* (1860), donde el padre del simbolismo francés subraya el efecto de las alteraciones sensoriales de las imágenes, en la

³⁴⁸ A tal propósito véase el estudio fundamental de E. Romiti, «Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini», en *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Los que archivos cuentan 3*, cit., págs. 61-106.

³⁴⁹ Recordemos que la obra plástica de la autora fue divulgada en el año 2014 con motivo del centenario de su muerte y que Walter Di Brana se encargó de la restauración de los cuadros. El catálogo de las obras se encuentra en el archivo literario del “Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo” y se puede consultar actualmente en el sitio web <http://issuu.com/bibna/docs/delmira_agustini_obras_issuu?e=13507094/9327012> (10/2015).

³⁵⁰ Véase imagen 5.



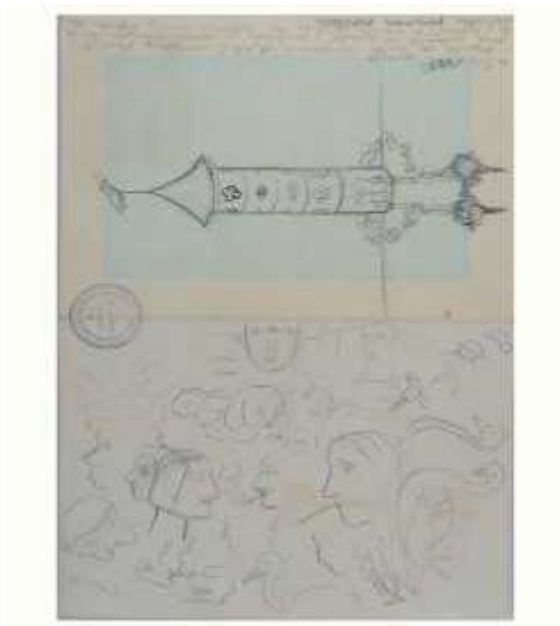
IMAGEN 5. Taller de pintura de Domingo Laporte en Montevideo. Sobre la izquierda, en el segundo lugar, Delmira Agustini.

mente del artista, después de haber absorbido sustancias como el vino, el hachís y el opio³⁵¹. En los dibujos a lápiz de Delmira³⁵², el acto de asumir el hachís está también presente, pero lo que resulta extraordinario es que son las mujeres que fuman esta droga, aun una monja, como si la poeta quisiera decirnos que quien cumple el proceso de creación no es sólo el hombre, sino también la mujer que intenta formar parte del mundo del arte junto con el otro sexo.

En los archivos de la autora se encuentran también varios libros de los parnasianos, como por ejemplo los tres volúmenes de poesía *Le Parnasse Contemporain* (1866-1871-1876), a través de los cuales ha conocido las obras de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle (1818-1894) y de Théodore de Banville (1823-1891). En la biblioteca personal de Delmira pues no faltaban tampoco los libros de poesía y crítica de Rubén Darío, que contribuyeron a la visión integral y cosmopolita de la obra de arte.

³⁵¹ C. P. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Poulet-Malassis et De Broise, Paris, 1860; trad. esp. *Los paraísos artificiales*, Anaconda, Buenos Aires, 1937, pág. 141.

³⁵² Véanse imágenes 6-8.



IMÁGENES 6 Y 7. Dibujos con fumadoras, supuestamente de hachís u opio.



IMAGEN 8. Fumadoras con monja fumando droga.

En su estudio sobre los manuscritos, Elena Romiti afirma que la relación entre la poesía y la pintura en la autora se remite al mito griego de las Musas, las nueve hermanas, hijas de Zeus y de la titánide Mnemósine, que se encontraban en el monte Parnaso, consagrado a Apolo, representando el ideal supremo del Arte. En uno de sus manuscritos³⁵³, Delmira re-escribe el mito reduciendo las musas a “dos exangües viejecitas”, que representan la poesía y la pintura, con las que la autora establece una relación de amor. A diferencia de este manuscrito, en el poema «Nocturno hivernal», publicado en *El libro Blanco*, las dos viejecitas se convierten en una “extraña viejecita”, como si la autora quisiera comunicarnos haber elegido sólo a Erato, o sea la musa de la poesía amorosa:

«Era un viejo castillo... Afuera silbaba el viento...»
Y surgieron en la noche los mirajes formidables
De la remota leyenda. Y la extraña viejecita,
Cargada de evocaciones, contando de otras edades
Me hacía soñar en ruinas testigos de muchos siglos...
Miraba lejos, muy lejos, con los ojos como estanques.
«Era un viejo castillo... Afuera silbaba el viento...»
¿Por qué la voz de la abuela llegaba a mí como un eco?³⁵⁴

En otro poema, «La violeta», el mito de las nueve Musas regresa junto con el discurso de la creación poética y del *ut pictura poesis*, si consideramos que Apolo, entre otros dios de la música, de la medicina y de la poesía, preside el coro de las

³⁵³ Manuscrito inédito del Cuaderno 1, localizado en el folio 17 v, citado por E. Romiti, «Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini», cit., págs. 73-74.

³⁵⁴ «Nocturno hivernal», en D. Agustini, *Poesía completa*, cit., pág. 69. De ahora en adelante todas las referencias bibliográficas de los poemas citados se remiten a esta edición. Entre paréntesis indicaremos sólo las iniciales de los poemarios según el siguiente esquema: (LB) para *El Libro Blanco (Frágil)*, (CM) para *Cantos de la Mañana*, (CV) para *Los Cálices Vacíos (Poesías)* y (RE) para el poemario publicado póstumo *El Rosario de Eros*.

hermanas coronado de violetas. En su texto poético, Delmira retoma el afortunado mito griego de las violetas que aparece en varias leyendas de la mitología clásica, a partir del atributo “iostépanhos” (coronada de violetas), utilizado para calificar a Afrodita, hasta el mito de la ninfa Ío y Zeus, el cual la convierte en una ternera blanca, con el fin de esconderla a los celos de su mujer la diosa Hera³⁵⁵.

El poema de Delmira describe la violeta como “la flor entre las flores/ Con ser la más modesta,/ Una flor de fragancia incomparable,/ Delicada y pequeña,/ Una flor que en un lecho de esmeraldas/ Oculta su belleza [...]”³⁵⁶. La violeta es también el sujeto de dos cuadros, de una carpeta, de un plato pintado y de una tarjeta postal de Delmira Agustini³⁵⁷. Si consideramos la fecha de publicación del poema en la revista *La Petite Revue*, el 18 de septiembre de 1902, deducimos que la realización de las pinturas debe ser sucesiva a la redacción del texto poético. Sin embargo, en otros ejemplos ocurre lo contrario, o sea que la pintura influye en la concepción del poema, como en «Evocación» (LB) y «El hada color de rosa» (LB), donde aparece el tema paisajístico asociado a “un lago de oro”, en el cual la poeta quisiera vivir y cantar sus versos por la eternidad.

³⁵⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, Libro I, trad. es. de A. Pérez Vega, Editorial del Cardo - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002, págs. 15-19; actualmente consultable en el sitio web <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_> (10/2015).

³⁵⁶ «La violeta», pág. 17.

³⁵⁷ Véanse imágenes 9-13.



IMAGEN 9. Óleo sobre tela de Delmira con agregado de la rotura de las balas que la mataron.



IMAGEN 10. Parece pintura de óleo con violetas a la izquierda.



IMAGEN 11. Carpeta con un impreso en seda. Página escrita a máquina y un óleo en tela suelta representando una violeta.



IMAGEN 12. Tarjeta postal con ramo de flores violetas y amarillas de la colección privada de Delmira Agustini.



IMAGEN 13. Plato pintado. Con rosas, un clavel, un ave posada en ellas y dos ramas de violetas.

Por el contrario, en «Diario espiritual» (RE), la poeta hace un autoanálisis de su interioridad y emplea la metáfora del lago para definir su alma:

Es un lago mi alma;
Lago, vaso de cielo,
Nido de estrellas en la noche calma,
Copa del ave y de la flor, y suelo
De los cisnes y el alma.

*-Un lago fue mi alma...-*³⁵⁸

Las pinturas del paisaje de Delmira se caracterizan por la ausencia de la figura humana, pues se dirigen más a la representación del intimismo de la autora, aspecto que se filtra también por el empleo de colores con tonos fríos que reflejen esa sensación de melancolía que se respira cuando observamos sus cuadros³⁵⁹. Su estilo pictórico se remite a lo que utilizaban algunos artistas en Italia durante los primeros años del siglo XX, entre los cuales predomina el arte de Umberto Boccioni (1879-1962)³⁶⁰, muy cercano por la temática paisajística en sus cuadros. Sin embargo, resulta obligatorio subrayar que hay una neta diferencia en el empleo de los colores, considerando que Boccioni utilizaba una paleta con colores vivaces y una pincelada de material parecida a lo que hacía Cézanne (1839-1906) en Francia. Es cierto, según lo que sabemos hoy en día, que Delmira no había conocido directamente al pintor italiano, sin embargo puede ser un indicio de como las corrientes artísticas podían llegar a allende al océano.

³⁵⁸ «Diario Espiritual» págs. 192-193.

³⁵⁹ Véanse imágenes 14-18.

³⁶⁰ Véase *Umberto Boccioni e la Toscana. Tra modernità e tradizione*, a cargo de T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzè, Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2014.





IMÁGENES 14, 15 y 16. Óleos de Delmira Agustini.



IMÁGENES 17 y 18. Dibujos de paisaje de Delmira Agustini.

El tema del *ut pictura poesis* está también al centro de otras obras, como en la reproducción iconográfica del cuadro *By the Riverside* del pintor británico Hebert A. Horwitz (1865-1937), donde hay una mujer que tiene en su mano un libro y una niña que da a beber a uno de los dos cisnes que nadan junto a la barca, en la cual están sentadas las dos figuras humanas³⁶¹. Como afirma Romiti «La poesía y el cisne operan en sistema hasta fundirse en un solo haz semántico; [...] En el cuadro elegido por Agustini este circuito conecta al poeta con el cisne por medio de las manos de la mujer y de la niña, la primera tocando el libro, la segunda tocando el cisne, y lo que es más importante: resaltando la conexión de la mujer unida al libro con la niña al cisne, mediante la mirada de la primera, que es lectora propiamente dicha»³⁶². Así, la autorrepresentación de la artista que observamos en este cuadro permite identificar a la mujer como creadora consciente y responsable de su oficio, en contraposición con la condición de subalterna propuesta por el machismo. Recordemos, además, que estos tipos de autorrepresentaciones, que Sylvia Molloy define como «autobiografemas básicos», son muy frecuentes en el momento en el cual la mujer entra oficialmente en el ámbito artístico y literario³⁶³.

³⁶¹ Véanse imágenes 19 y 20.

³⁶² E. Romiti, «Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini», cit., pág. 77.

³⁶³ S. Molloy, *Acto de presencia*, FCE, México, 1996, pág. 28.



IMAGEN 19. Postal de Delmira Agustini del cuadro *By the Riverside* de H. A. Horwitz.



IMAGEN 20. Reproducción del cuadro por Delmira Agustini.

El cisne es también uno de los sujetos del poema «Mi musa triste» (LB), donde el yo poético afirma que “los cisnes de marfil tienden los cuellos/ En las lagunas pálidas”³⁶⁴. En otro poema, titulado «El cisne» (CV), Delmira retoma el tema del lago, donde hay un cisne “Con dos pupilas humanas, / Grave y gentil como un príncipe”. El texto poético encuentra una clara correspondencia con el tema del cuadro, ya que con la afirmación de la poeta, que señala cómo ella misma da de beber a un cisne, una vez más el sujeto que cumple la acción es de género femenino:

De un lago claro, muy claro!
[...]
Alma del lago es un cisne
Con dos pupilas humanas,
Grave y gentil como un príncipe;
Alas lirio, remos rosa...
Pico en fuego, cuello triste
Y orgulloso, y la blancura
Y la suavidad de un cisne...
[...]
Sus alas blancas me turban
Como dos cálidos brazos;
Ningunos labios ardieron
Como su pico en mis manos;
[...]
Agua le doy en mis manos
Y él parece beber fuego;
Y yo parezco ofrecerle
Todo el vaso de mi cuerpo...

³⁶⁴ «Mi musa triste», págs. 96-97.

Como evidencia Sylvia Molloy en su estudio, hay una neta diferencia entre el cisne de Rubén Darío, que a su vez se inspira en el de Baudelaire, y el de Delmira Agustini. Ya a partir de «Blasón» de *Prosas profanas*, el poeta modernista retoma el mito de Leda y el cisne, confiriéndole varias interpretaciones, como el del arquetipo de la cultura, de la creación artística, de la nueva poesía, del erotismo y del hispanismo³⁶⁵. Por el contrario, en Delmira el mito no está citado sino aludido, Leda no aparece y el cisne no es un animal genérico, sino corresponde a la representación de un amante específico, que la poeta desea conquistar con una excepcional carga erótica, como leemos en el poema «El cisne»:

[...]

Es solo un cisne en mi lago
O es en mi vida un amante...
Pero en su carne me habla
Y yo en mi carne le entiendo.

[...]

Es el sensitivo espejo
Del lago que algunas veces
Refleja mi pensamiento,
El cisne asusta de rojo,
Y yo de blanca doy miedo!³⁶⁶

³⁶⁵ A tal propósito véase el estudio de S. Molloy, «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, coordinado por U. Cortazzo, cit., págs. 92-106.

³⁶⁶ «El cisne», pág. 172.

4.3.2 La creación del amante

El sentimiento amoroso en Delmira Agustini emerge en varias etapas que pueden coincidir metafóricamente con las estaciones de la vida: a la primavera corresponde el período de la adolescencia, del conocimiento platónico del eros; al verano, la experimentación del cuerpo del otro y la consiguiente pérdida de la virginidad; al otoño, el apagamiento de los sentidos y la consideración personal sobre el tiempo transcurrido con el amante; al invierno, la vivencia del final y el comienzo de una nueva estación, en un nuevo horizonte amoroso.

Un acercamiento a los poemarios de la autora nos obliga a reflexionar sobre el sentido y el peso que el sentimiento erótico – en todas sus variantes y acepciones – constituye en *El libro blanco*, en los *Cantos de la mañana*, en los *Los cálices vacíos* y en el libro póstumo de *El Rosario de Eros*. Si las aportaciones feministas han reprochado a la crítica machista haber trazado la imagen de una poeta genial y al mismo tiempo inconsciente de sus capacidades y de sus emociones, poco se ha dicho de la configuración erótica, en todos sus matices, dentro de la obra misma. La mayoría de los estudios se han preocupado por evidenciar lo que ya ha sido afirmado, es decir que la vida trágica y la belleza de la poeta han eclipsado el sentido real de su poesía.

Como punto de partida de nuestro análisis retomemos como sugerencia las constataciones de Ramírez de Rossiello acerca de los tres poemarios de la autora, según las cuales ellos corresponderían a tres momentos de representación del eros, o sea a «tres instancias aproximadamente coincidentes con los tres libros editados en

su vida: *El libro blanco*, presentimiento del amor; *Cantos de la mañana*, el amor vivido con el hallazgo del Tú; *Los cálices vacíos*, el amor consumado en la conjunción con el amante [...] El amor, pues, es uno»³⁶⁷. Nótese que esta última reflexión nos lleva a tener en cuenta que el tema del eros en Delmira se configura como un núcleo semántico invariable, sugiriéndonos al mismo tiempo la delimitación de la creación poética en un único horizonte, dentro del cual se configura la imagen del sentimiento amoroso. Esta concepción nos alejaría de una posible visión multifacética del mundo por parte de la autora, diversamente de lo que apunta Renart³⁶⁸, señalando que la obra de Delmira Agustini se caracteriza por tener, al menos, dos fases poéticas a lo largo de las cuales se modela la pasión erótica y el amor trascendental.

Comencemos subrayando que el tema del eros ya aflora en los primeros poemas que forman parte de *La Alborada*, contrariamente a la idea que este núcleo temático emerja sólo desde *El libro blanco (Frágil)*, obra comúnmente interpretada como la más inocente de la producción poética de Delmira. De hecho, a partir del poema «La belleza más pura y delicada...» asistimos a la aparición de un amante que la poeta nos describe mediante la alusión a un erotismo todavía de tipo sosegado y velado:

Dos azules zafiros son tus ojos,
Que iluminan tu rostro angelical,
Y tus labios delgados son tan rojos
Que podrían llamarse de coral.

³⁶⁷ M. Ramírez de Rossiello, *Op. cit.*, pág. 218.

³⁶⁸ J. G. Renart, «Pasión erótico-trascendente y reiteración con núcleo invariado en las dos fases poéticas de Delmira Agustini (práctica y teoría)», en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, cit., págs. 107-131.

Son tus manos dos blancas mariposas
O dos flores talladas en marfil,
Y tus frescas mejillas son dos rosas
Que recién ha entreabierto el sol de Abril.³⁶⁹

Por el contrario, en otro poema intitulado «La Duda» (LA), observamos el empleo de un lenguaje más explícido con respecto al campo semántico de lo erótico. Véase el uso del verbo “sentir” en pretérito indefinido, que aparece junto a expresiones que aluden a la violación del cuerpo femenino, como por ejemplo “mano inclemente”, las “sienes mías”, la “boca ardiente”, la locución “el mirar persistente” que se refiere a la mirada deseosa y famélica del hombre, “el fondo del pecho” y la sensación de extremo placer indicada en el verso final con la oración enunciativa “Sentí morir mi alma”. Desde la óptica del contenido, el texto describe la experiencia de profanación del yo poético por parte del cuerpo del amante:

Sentí una mano inclemente
Oprimir las sienes mías.

Sentí dos abejas frías
Clavarse en mi boca ardiente;
Sentí el mirar persistente
De dos órbitas vacías.

[...]

Y allá en el fondo del pecho
Sentí morirse mi alma³⁷⁰

³⁶⁹ «La belleza más pura y delicada...», pág. 21.

³⁷⁰ «La Duda», pág. 37.

Sin embargo, es a partir de la publicación de *El libro blanco* que el lector se aproxima mayormente a la experiencia que vive la poeta con el amante. En particular, el conjunto de los siete textos incluidos en la sección *Orla rosa*, título que alude a una historia de amor prodigiosa y a una experiencia de ensoñación del amor, aparece como la redacción de un diario de memorias, en donde la autora registra las impresiones maduradas después del conocimiento de lo erótico y de lo íntimo, de lo sexual y de lo corporal con respecto a su personal visión del mundo y del sentimiento amoroso.

Por lo que se refiere al contenido de cada poema, que podemos definir como unidades poéticas autónomas, identificamos a cada una de estas unidades la correspondencia de una distinta fase de experiencia con el erotismo, según el siguiente esquema que proponemos:

Unidad poética autónoma	Experiencia
«Íntima»	Iniciación
«Explosión»	Nueva visión de la vida
«Amor»	Nueva percepción del amante
«El intruso»	Encuentro con el cuerpo del otro
«La copa del amor»	Pérdida de la virginidad
«Mi aurora»	Ensueño y paisaje del alma enamorada
«Desde lejos»	Abandono

A partir del primer verso del poema «Íntima», la poeta anuncia al lector el tema que va a tratar a lo largo de la sección, o sea el de los “ensueños”, que se deben leer como ilusiones o quimeras, que ha experimentado en una noche profunda. Nótese el empleo del adjetivo típicamente modernista “azul”, que junto al vocablo “noche” crea una imagen oximórica, dado que el color se pone en contraste con la atmósfera nocturna. El poema se abre con un registro entre lo narrativo y lo confesional, con una enunciación directa a un destinatario que coincide con el amante, al cual la poeta entrega la soledad y el sufrimiento vividos en el pasado. El amante llega a la vida de la autora como el Salvador, ya que la libera de la “torre de marfil” que ella había levantado como amparo contra las adversidades de la vida. Al mismo tiempo, el amante personifica el Cristo de la Pasión que lleva sobre sus hombros la cruz del dolor que aflige a la poeta, como símbolo de redención:

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

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

El deseo de sacralizar al amante emerge también en la tercera estrofa, donde los vocablos “alma” y “gran misterio” aluden al campo semántico de lo ascético y se contraponen al sentido erótico del verbo “penetrar”:

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

A partir de la cuarta estrofa el lenguaje se vuelve cada vez más alusivo, puesto que la autora emplea locuciones que remiten a una terminología propia de una sexualidad velada, en apariencia inocente. Los verbos “morir”, “beber”, “vencer” pierden su valor semántico originario para definir y sugerir los deseos recónditos de la mujer:

Muero de ensueños; beberé en tus fuentes
Puras y frescas la verdad, yo sé
Que está en el fondo magno de tu pecho
El manantial que vencerá mi sed.

Sin embargo, el encuentro corporal entre la poeta y su amante está definido sólo a partir de la quinta estrofa, donde el uso del verbo “producirse” al pretérito indefinido nos indica que el acto sexual ya ha ocurrido, simbólicamente como un proceso milagroso y un juego de espejos entre los dos seres humanos.

El acercamiento entre los dos cuerpos funciona como el encuentro entre dos mundos distintos, pero asimismo como el reconocimiento del propio ser en el mundo, ya que como recuerda Merleau-Ponty:

El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos. [...] si es cierto que tengo

conciencia de mi cuerpo a través del mundo, que éste es, en el centro del mundo, el término no advertido hacia el cual todos los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo.³⁷¹

En este sentido, el cuerpo se dirige hacia la trascendencia, como apertura originaria y proyección futura sobre las cosas. Desde el principio, nuestra existencia representa una co-existencia, “un mundo co-humano”³⁷² en la acepción de Husserl, donde nosotros descubrimos a los demás y las cosas que compartimos con ellos. Los demás forman parte también de nuestro mundo y dado que somos “seres discontinuos”³⁷³, y nuestro cuerpo constituye el límite que nos separa con respecto a los demás, entonces podemos obtener una fusión completa entre nuestros cuerpos, almas y mentes a través del acto sexual, que nos acerca a la totalidad que hemos perdido al nacer.

Delmira es consciente que la totalidad de la vida, con sus dichas y dolores, en la cual participa todo el cosmos, se puede obtener mediante la experiencia del encuentro corporal, en el sentido de sexual, con su amante, como apunta lúcidamente en su poema:

Y sé que en nuestras vidas se produjo
El milagro inefable del reflejo...
En el silencio de la noche mi alma
Llega a la tuya como a un gran espejo.

³⁷¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Altaya, Barcelona, 1999, pág. 101.

³⁷² Véase E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendente Phänomenologie* (1954), Meiner Felix Verlag, Hamburg, 1996.

³⁷³ Véase G. Bataille, *L'Érotisme*, Editions de Minuit, col. «Arguments», Paris, 1957.

[...]

Imagina!! Estrechar vivo, radiante
El imposible! La ilusión vivida!
Bendije a Dios, al sol, la flor, el aire,
La vida toda porque tú eras vida!

Si con angustia yo compré esta dicha,
Bendito el llanto que manchó mis ojos!
¡Todas las llagas del pasado ríen
Al sol naciente por sus labios rojos!³⁷⁴

En el poema «Explosión», el encuentro con el amado provoca en la vida de la autora una nueva percepción del mundo, más jovial y radiante con respecto al pasado, caracterizado por la melancolía y la tristeza. A través del uso de símiles, como “Mi corazón [...] / Hoy abre en luz como una flor febea”; de personificaciones como “Mi vida toda canta, besa, ríe”; y del recurso a la sinestesia como “una boca en flor”, la autora nos comunica su nueva visión del cosmos:

Mi corazón moría triste y lento...
Hoy abre en luz como una flor febea;
¡La vida brota como un mar violento
Donde la mano del amor golpea!
[...]
Hoy partió hacia la noche, triste, fría,
Rotas las alas mi melancolía;
Como una vieja mancha de dolor
En la sombra lejana se deslía...
Mi vida toda canta, besa, ríe!

³⁷⁴ «Íntima», pág. 107.

Mi vida toda es una boca en flor!³⁷⁵

En el poema «Amor», la poeta reemplaza la visión del mundo con la imagen del hombre, que sin embargo se nos presenta en contraste con la idealización del eros, madurada previamente en su mente. De hecho, el nuevo amor simboliza la fuente de la dicha, menos parecido a un ídolo y, en apariencia, más semejante a un Dios que ofrece a la poeta la eternidad con su amor absoluto:

Yo lo soñé impetuoso, formidable y ardiente;
[...]
Luego soñélo triste, como un gran sol poniente
[...]
Y hoy sueño que es vibrante, y suave, y riente, y triste,
Que todas las tinieblas y todo el iris viste;
Que, frágil como un ídolo y eterno como Dios,
Sobre la vida toda su majestad levante:
Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta
En una flor de fuego deshojada por dos...³⁷⁶

En los últimos dos versos del poema, observamos una evidente alusión al acto erótico, considerando que las locuciones “perfumar su planta” y “una flor de fuego deshojada por dos” indican una referencia al pubis. Sin embargo, desde el poema siguiente, «El intruso», el lenguaje asume una connotación más explícita de lo erótico, ya que la autora nos describe en detalle su proceso de apertura simbólica y real de su cuerpo con el amante. Aunque el lector tendrá que esperar al poema siguiente «La copa del amor», para apreciar el canto del amor

³⁷⁵ «Explosión», pág. 108.

³⁷⁶ «Amor», pág. 109.

consumado, ya en «El intruso» asistimos al contacto entre los cuerpos de los dos amantes, como lo explican los siguientes versos:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante,
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante,
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
Bebieron en mi copa tus labios de frescura
[...]
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura,
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera!³⁷⁷

A partir del poema «La copa del amor», el lector notará la construcción de un paisaje del alma, donde el precedente horizonte que se caracterizaba entre el ensueño y lo real, ahora se concretiza por un erotismo todavía más manifiesto. Este texto se puede leer como apoteosis del encuentro físico entre el yo poético y su amante, ya que es como si la autora describiera en su diario de memorias la emoción y el dolor, no sólo espiritual, sino también corporal después de la pérdida de su virginidad. Mediante el empleo del lenguaje figurado de los verbos “romper”, “abrir”, “beber” y “tomar”, y de las locuciones “mis rosas”, “sombra indeleble”, “primer sangre”, “El gran hilo de perlas de mi lloro”, “mi horizonte abriste”, “Yo te abro mi alma”, “¡Ah yo me siento abrir como una rosa!”, “Ven a beber mis mieles soberanas” y “Dedos de ensueño y labios de armonía” se deduce

³⁷⁷ «El intruso», pág. 110.

que nos encontramos frente a un acto sexual que representa para la mujer un rito de pasaje y de un proceso de conocimiento de su propio ser y del otro:

Bebamos juntos en la copa egregia!
Raro licor se ofrenda a nuestras almas.
Abran mis rosas su frescura regia
A la sombra indeleble de tus palmas!

Tú despertaste mi alma adormecida
En la tumba silente de las horas;
A ti la primer sangre de mi vida
¡En los vasos de luz de mis auroras!

Ah! tu voz vino a recamar de oro
Mis lóbregos silencios; tú rompiste
El gran hilo de perlas de mi lloro,
Y al sol naciente mi horizonte abriste.
[...]
Yo te abro el alma como un cielo azul!

•••

¡Ah yo me siento abrir como una rosa!
Ven a beber mis mieles soberanas:
¡Yo soy la copa del amor pomposa
Que engarzará en tus manos sobrehumanas!

La copa erige su esplendor de llama...
[...]
Su misteriosa exquisitez reclama
Dedos de ensueño y labios de armonía.

Tómala y bebe, que la gloria dora
El idilio de luz de nuestras almas;
¡Marchítense las rosas de mi aurora
A la sombra indeleble de tus palmas!³⁷⁸

En los dos últimos poemas que cierran *Orla rosa*, «Mi aurora» y «Desde lejos», el alba traza un nuevo paisaje del alma, en contraposición con un nuevo horizonte de tono más amargo y triste, debido a la distancia existente entre el yo poético y el amante, el cual parece haber abandonado su presa después de haber conquistado el amor y el sexo de la mujer:

Y todo luce y vibra, todo despierta y canta
Como si el pálido rosa de su luz viva y santa
Abriera sobre el mundo la aurora de mi amor.³⁷⁹

Yo sé que volverás, que brillará otra aurora
En mi horizonte grave como un ceño sombrío;
[...]
Yo puse entre tus manos pálidas mi destino!
¡Y nada de más grande jamás han de ofrecerte!³⁸⁰

Recordemos que no obstante algunos poemas evidencien el sentido del abandono después de que el fuego de la pasión se ha apagado, raramente en Delmira Agustini el amante corresponde al conquistador; más bien a un ser conquistado, objeto de la voluntad y del deseo de la mujer. Esta etapa del desengaño en la

³⁷⁸ «La copa del amor», págs. 111-112.

³⁷⁹ «Mi aurora», pág. 113.

³⁸⁰ «Desde lejos», pág. 114.

existencia de la poeta se debe entonces interpretar como una fase normal que vive todo ser humano, como vamos a leer en el próximo párrafo.

4.3.3 El paisaje del desengaño

El tema del abandono por parte del amante y del consiguiente sentido de frustración constituye el núcleo temático del poemario *Cantos de la mañana*, donde se divisa el reflejo del alma desilusionada de la autora. De hecho, la obra se caracteriza por la creación de un paisaje del desengaño, sentimiento que la poeta percibe y madura entre el sentido de la decepción y la esperanza de salvación contra la soledad. Por ejemplo, en el soneto italiano o marótico que forma parte del primer texto de «Elegías dulces», métricamente estructurado en catorce versos de endecasílabos con distribución de la rima en ABAB/ ABAB/ CCD/ EED, la poeta denuncia su sensación de pesadumbre después del alejamiento de su amado, mediante el empleo de una terminología propia del campo semántico de lo fúnebre. Entre las palabras y los verbos que aluden a su percepción de desengaño emergen “olor de muerte”, “llorar” y “nunca volverás”; los símiles “los besos de la Muerte” o “Los pasados se cierran como los ataúdes”; y las locuciones “nueva floración”, “Las noches son caminos negros de las auroras” y “hablemos de otras flores al corazón”, alegoría del deseo de un cambio de condición y de aspiración a hallar un nuevo amante:

Hoy desde el gran camino, bajo el sol claro y fuerte,
Muda como una lágrima he mirado hacia atrás,
Y tu voz, de muy lejos, con un olor de muerte,
Vino a aullarme al oído un triste «Nunca más!»
Tan triste que he llorado hasta quedar inerte...
Yo sé que estás tan lejos que nunca volverás!

No hay lágrimas que laven los besos de la Muerte...
-Almas hermanas mías, nunca miréis atrás!

Los pasados se cierran como los ataúdes;
Al Otoño, las hojas en dorados aludes
Ruedan... Y arde en los troncos la nueva floración...

-...Las noches son caminos negros de las auroras...
Oyendo deshojarse tristemente las horas
Dulces, hablemos de otras flores al corazón.³⁸¹

Otro paisaje del desengaño aparece en el poema «Un alma», en el cual la mirada del yo poético llega a ser aún más indiferente y melancólica con respecto a la concepción del amor y del mundo. Ni siquiera la acción de la naturaleza logra el intento de reanimar el alma herida de la enamorada. Es interesante apuntar que si antes la imagen del amante apareciera luminosa y fuerte, ahora se convierte en un reflejo sombrío y opaco, en neto contraste con las descripciones idílicas de *El libro blanco*:

Pálido y torrencial de mi melancolía,
Con un astral indiferencia miro
Pasar las intemperies...
[...]
Pasad!... Yo miro indiferente y fija,
Indiferente y fija como un astro!³⁸²

Este contraste entre la imagen del amante manantial de la beatitud de *El libro blanco* y fuente del miedo y de la tristeza emerge con insistencia en el soneto

³⁸¹ «Elegías dulces», pág. 119.

³⁸² «Un alma», pág. 136.

«Fue al pasar», con rima ABBA/ BCCB/ DDC/ EEC. El paisaje de este poema se caracteriza por la configuración de imágenes oscuras y graves, como nos advierte los matices de los colores que califican el mundo, el cielo y los astros:

Yo creí que tus ojos anegaban el mundo...
Abiertos como bocas en clamor... Tan dolientes
Que un corazón partido en dos trozos ardientes
Parecieron... Fluían de tu rostro profundo

Como dos manantiales graves y venenosos...
Fraguas a fuego y sombra tus pupilas!... tan hondas
Que no sé desde dónde me miraban, redondas
Y oscuras como mundos lejanos y medrosos.

¡Ah tus ojos tristísimos como dos galerías
Abiertas al Poniente!... Y las sendas sombrías
De tus ojeras donde reconocí mis rastros!...

Yo envolví en un gran gesto mi horror como en un velo,
Y me alejé creyendo que cuajaba en el cielo
La medianoche húmeda de tu mirar sin astros!³⁸³

Por el contrario, en el poema «Primavera» observamos el regreso de una atmósfera más luminosa y optimista, ya que el contenido se refiere a la llegada de un nuevo amor. La poeta declara su oficio a través de la reiteración del término «lira», que se repite en el poema por seis veces. Esta insistencia en el instrumento tradicionalmente asociado al canto poético simboliza el deseo de cantar nuevas emociones que concurren a despertar el ánimo de la autora:

³⁸³ «Fue al pasar», pág. 138.

¡Oh despertar glorioso de mi lira
Transfigurada, poderosa, libre
Con los brazos abiertos tal dos alas
Fúlgidas apuntadas al futuro!
¡Oh despertar glorioso de mi lira
Como un sol nuevo sobre un nuevo mundo!
[...]
Todo el amor del Mundo reflorezca
En palpitantes cármes humanos
[...]
Los brazos de mi lira se han abierto
Sobre una melodiosa primavera
[...]
Mi lira era un capullo, sus dos brazos
Abrieron armoniosos como pétalos
De una animada flor maravillosa
Dorada a sol y electrizada a luna!
[...]
Los brazos de mi lira se han abierto
[...]
Oh mi lira de brazos como pétalos
¡Flor la más rara de esta primavera!

En varios poemas que forman parte de *Cantos de la mañana*, Delmira Agustini anuncia el florecimiento de un nuevo amor y al mismo tiempo se reconoce pecadora e hija del mal, como por ejemplo en «Supremo idilio», donde afirma “Satán pudiera ser mi semilla o mi flor/ Soy fruto de aspereza y maldición: yo amargo [...] Vengo como el vampiro de una noche aterida/ A embriagarme en tu sangre nueva: llego a tu vida”. Sin embargo, este reconocimiento del pecado no lleva a la poeta a abandonarse en la desesperación, sino que la impulsa hacia la búsqueda de un bien supremo, como apunta en el poema:

Mi alma es negra tumba, fría como la Nieve...
Buscaré una rendija para filtrarme en luz!
Albo lirio!... A tocarte ni mi sombra se atreve...
Te abro; ¡oh mancha de lodo! mi gran cáliz de nieve
Y tiendo a ti eucarísticos mis brazos, negra cruz!
[...]
Oh dulce, dulce lirio!... Llave de las alburas!
Tú has abierto la sala blanca en mi alma sombría
[...]
Amor es milagroso, invencible y eterno;
La vida formidable florece entre sus labios...
Raíz nutrida en la entraña del Cielo y del Averno,
Viene a dar a la tierra el fuerte fruto eterno
Cuyo sangriento zumo se bebe a cuatro labios!
[...]
Bajar de un plinto vano es remontar el vuelo...
Y Él te impulsa a mis brazos abiertos como el Cielo³⁸⁴

En el poema hay vocablos y locuciones que aluden al pecado, como “mi sombra”, “mancha de lodo”, “negra cruz”, “mi alma sombría”, “Averno” y “plinto vano”, que se contraponen a otras expresiones que se refieren a la salvación, como “luz”, “lirio”, “cáliz”, “a ti eucarísticos mis brazos”, “Oh dulce, dulce lirio”, “Llave de las alburas”, “sala blanca”, “Amor es milagroso, invencible y eterno”, “Raíz [...] del Cielo”, “Amor es todo el Bien [...] el Cielo”, “remontar el vuelo” y el pronombre personal de tercera persona singular “Él”, que así escrito, con una letra mayúscula, se remite a la figura del Salvador.

Por el contrario, en el poema «A una cruz», el yo poético decreta su imploración y súplica a la clemencia divina, mientras que el nuevo amante

³⁸⁴ «Supremo idilio», págs. 123-125.

personifica un “Puerto de luz abierto al peregrino/ A la orilla del pálido camino”. En el emblemático texto de “¡Vida!”, la poeta declara confiar su vida en manos de Dios para aplacar su sed y sanar sus heridas. En las siguientes páginas vamos a abordar el tema del amante sagrado, de todas maneras, ya a partir de ahora, adelantamos el hecho de que en la poesía de Delmira Agustini el amante nunca corresponde al amor en el sentido cristiano del término, sino a una peculiar forma de paganismo velada detrás de la figura de Dios.

4.3.4 El paisaje de Cupido. Eros contra Dios

Delmira Agustini define una nueva imagen del amante a partir de *Los cálices vacíos*, donde detrás del disfraz del Santísimo se esconde una clara alusión al dios pagano Eros, definido como una figura “todopoderosa” en «Otra estirpe» y un amante ideal “vivo, supremo, misterioso, eterno” en «El surtidor de oro» (CV)³⁸⁵.

Los cálices vacíos se abren con la dedicatoria del libro a Eros y con un poema dedicado al dios pagano, donde el vocabulario se caracteriza por el empleo de términos que se refieren en apariencia al campo semántico de lo místico y de lo existencial, como la palabra “Vida” que se contrapone por oxímoron a “lis de la Muerte”, ya que la inocencia, la pureza y la blancura de esta flor, que simboliza también el amor supremo, se impone en antítesis con la obscuridad de Tánatos. Por lo que se refiere a la figura Dios emergen como atributos los vocablos “raíz”, “místicos diamantes”, “Puente de luz” entre “infierno y paraíso”, mientras que el yo poético se define con las características del “alma fúlgida y carne sombría”, con la metáfora de “los troncos discordantes”, que sugiere la lucha de los seres humanos contra la tentación, atormentados entre la posibilidad de elegir la “recta vía” o la de la caída en el abismo del pecado:

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y el dolor, plantas gigantes.
Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
Como en broche de místicos diamantes,

³⁸⁵ «Otra Estirpe», pág. 163; «El Surtidor de oro», pág. 164.

El más embriagador lis de la Muerte.

Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

-Con alma fúlgida y carne sombría...³⁸⁶

El poema «¡Oh tú!» se yergue como un monumento de gratitud de la poeta a Dios, después de haber comprobado su precedente condición de pecaminosa. De hecho, el texto se divide en dos distintos momentos: un primer tiempo, caracterizado por la experiencia de soledad que lleva a la poeta a volver a encerrarse en su torre desolada y un segundo instante, en el cual la autora reconoce su condición de impureza y dedica su alabanza al Señor como señal de gratificación por la salvación contra el delirio:

Yo vivía en la torre inclinada
De la Melancolía...
Las arañas del tedio, las arañas más grises,
En silencio y en gris tejían y tejían.
[...]
El búho de las ruinas ilustres y las almas
Altas y desoladas!
Náufraga de la Luz yo me ahogaba en la sombra...
En la húmeda torre, inclinada a mí misma,
A veces yo temblaba
Del horror de mi sima.

³⁸⁶ «A Eros», pág. 149.



¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que alzaste suavemente la sombra como un velo,
Que me lograste rosas en la nieve del alma,
Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo
[...]
Tú que en mí todo puedes,
En mí debes ser Dios!
De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal...
Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor;
Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas,
Más que tuya, mi Dios!
Perdón, perdón si peco alguna vez, soñando
Que me abrazas con alas ¡todo mío! en el Sol...

El tema de la salvación está en el centro de otros poemas, como por ejemplo «En tus ojos», donde la poeta describe los ojos del Salvador “a toda luz y a toda sombra/ Heliotropos del Sueño! Plenos ojos/ Que encandiló el Milagro y que no asombra/ Jamás la vida...”. En esta composición es evidente también el motivo principal del volumen, ya que la autora declara que su búsqueda consiste en alcanzar la “gracia divina”, así como en el poema «Ceguera» hace un llamado de salvación, pidiendo a Dios “Dame tu luz y vélame eternamente el mundo”.

No obstante la figura del amante aparezca en varios poemas detrás de la semblanzas de Dios, lo que está en el centro de la reflexión de la poeta no es tanto la imagen del amor como misticismo, sino como transfiguración de la pasión sagrada en la pasión erótica y pagana. En uno de los cuadros de Delmira hay una pintura que muestra cómo la artista jugaba irónicamente con la palabra de Dios.

De hecho, el cuadro representa a una fila de monjas que leen sus rezos, mientras en primer plano irrumpe la estatua de Cupido, dando a la escena un tono entre lo sagrado y lo profano³⁸⁷. En varios poemas, Delmira objetiviza al amante, representándolo como un mero objeto del deseo de la mujer. Por ejemplo, en «Carnaval» (LB), el amante es “un muñeco sonoro”³⁸⁸, mientras que en «Tres pétalos a tu perfil» (CV) el hombre tiene un “perfil supremo y arcano” que la poeta convierte en “casi humano”³⁸⁹. Por el contrario, en «Tu boca» (CV) Delmira retoma el mito de Pígalión convirtiendo al amante en el objeto creado y a sí misma en la creadora de su obra de arte, como afirma en los siguientes versos:

Yo hacía una divina labor, sobre la roca
Creciente del Orgullo. De la vida lejana,
Algún pétalo vívido me voló en la mañana,
Algún beso en la noche. Tenaz como una loca,
Seguía mi divina labor sobre la roca
[...]
Labor, labor de gloria, dolorosa y liviana;
¡Tela donde mi espíritu se fue tramando él mismo!
Tú quedas en la testa soberbia de la roca,

Y yo caigo sin fin en el sangriento abismo!³⁹⁰

³⁸⁷ Véase imagen 21.

³⁸⁸ «Carnaval», págs. 72-74.

³⁸⁹ «Tres pétalos a tu perfil», pág. 157.

³⁹⁰ «Tu boca», pág. 151.



IMAGEN 21. Óleo con fila de monjas que leen sus rezos, mientras en primer plano irrumpe la estatua de Cupido.

Romiti identifica la fuente de esta objetivación del amante transfigurado en muñeco en la novela *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, y además nos recuerda que “Este intercambio no solo se gesta en la inversión de quien crea, que ahora es la figura social femenina de la poeta, sino también en el papel sexual de dicha figura en relación con el masculino”³⁹¹.

Delmira Agustini se yergue así como primera mujer-artista de la historia uruguaya que tiene una propia conciencia de su arte y de su vida, a diferencia de lo que la crítica machista ha propuesto desde hace más de un siglo. La triple figura de pintora, poeta y creadora de su amante hace de ella una figura revolucionaria no sólo para la sociedad de su tiempo, sino también con respecto a la literatura y al arte femenino a nivel mundial, donde existen mujeres que todavía luchan para ganar una posición igual a la del hombre.

³⁹¹ E. Romiti, «Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini», cit., págs. 99-105.

Capítulo 5 Paisajes reales e imaginarios en Juana de Ibarbourou



IMAGEN 22. Foto de Juana de Ibarbourou

5.1 Biografía de Juana de Ibarbourou

Juana Fernández Morales nace el 8 de marzo de 1892 en Melo, en el departamento de Cerro Largo, de la unión entre Vicente Fernández Rodríguez (1851-1932) y Valentina del Pilar Morales Sánchez (1859-1948). El padre es un inmigrado gallego, anti-clerical y participa en la vida política del Uruguay, primero en la revolución de 1897 y luego en la guerra civil de 1904. La madre es católica y originaria de Tacuarí, fiel al marido aun cuando él establece una relación paralela con una mujer casada, de la cual tiene dos hijos, Agustín y Eustaquio³⁹².

Juanita, diminutivo afectuoso con el cual la llaman en su hogar, transcurre la infancia con su hermana Basilisa (1882-1962) en la naturaleza de Melo. Desde muy joven conoce a los clásicos de la literatura mundial gracias a su padre, quien suele leerle cotidianamente varias páginas literarias, como testimonia la autora en 1947, con ocasión de su entrada como miembro de la Academia de Letras del Uruguay:

Era español mi padre; y sentado en su sillón de hamaca, bajo el rico dosel del emparrado, solía recitar enfáticamente los cantos de Espronceda y las dulces quejas de su nemorosa Rosalía de Castro. Nunca conocí fiesta mayor. Y ahí está lo que puede llamarse el génesis de mi vocación poética, o, con más propiedad, el comienzo de su ejercicio.³⁹³

³⁹² J. Arbeleche, «El alma se llena de confianza», en Id., *Una mirada sobre Juana de Ibarbourou*, compilación y prólogo de A. Echevarría, Estuario BNU, Montevideo, 2009, pág. 17.

³⁹³ *Ivi*, págs. 966-967.

En Melo no hay institutos superiores femeninos y Juana frecuenta sólo pocos años de escuela, aunque se acerca pronto al mundo literario, componiendo versos desde muy joven, con el seudónimo de FID, inspirado en el escritor francés Jean Fid. Entre tanto, Casiano Monegal (1888-1944) le publica sus primeras composiciones en *El Deber Cívico* de Melo³⁹⁴, entre las cuales se recuerdan «Versos inéditos», «A las visitas», «Otoño», «Mañana», «La maga rubia» y «Mi escudo»³⁹⁵.

En 1913, se casa con el mayor del ejército nacional Lucas Ibarbourou (1879-1942), con el cual tiene su único hijo Julio César (1914-1988) y del cual toma el apellido que le da fama a nivel internacional. Durante sus primeros años de matrimonio, por razones profesionales del marido, Juana se traslada con él a varias ciudades uruguayas, entre las cuales Rivera, Tacuarembó, Rocha, Canelones y Santa Clara de Olimar, hasta su establecimiento definitivo en 1920 en Montevideo.

En 1917, con el seudónimo de Jeanette d'Ibar publica en el periódico montevideano *La Razón* uno de sus primeros textos poéticos, intitulado «El pájaro azul». Soneto de tipo maróptico, con combinación rítmica en ABBA / ABBA y CCD / EED, el texto prenuncia algunas de las temáticas que la poeta abordará en *Las lenguas de diamante*, entre las cuales emergen el amor, el erotismo, la naturaleza y el paisaje agreste:

³⁹⁴ J. de Ibarbourou, «Discurso en la Academia de Letras», en J. de Ibarbourou, *Obras completas*, palabras preliminares de V. García Calderón, compilación, anotaciones y noticia biográfica por D. I. Russell, Aguilar, Madrid, 1960, pág. 967.

³⁹⁵ W. Rela, *Juana de Ibarbourou. Manuscritos inéditos. Poesía y prosa. Homenaje al Centenario de su Nacimiento*, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1992, págs. 13-14.

SOLEDAD PROPICIA

El amor es más dulce entre el agreste
silencio de los bosques y los prados;
en los largos caminos afelpados;
en la infinita soledad silvestre.

Ante el espejo límpido y celeste
de los inquietos lagos azulados;
bajo el oro del sol entre sembrados
de esmeraldina y de fragante veste.

¡Amémonos aquí, con toda el alma!
Gocemos nuestro ídilio entre la calma
del bosque, misterioso como un mito.

Y verás como así, libre y sereno,
el amor es grandioso, como un seno
que diera de beber al infinito.³⁹⁶

Durante sus frecuentes cambios de residencia compone una serie de poemas que luego convergerán en su primer poemario *Las lenguas de diamante*.

En su *Autobiografía lírica*, la poeta recuerda su exordio literario en la siguiente manera:

Un día vi en el diario *La Razón* una página literaria que empezaba a aparecer semanalmente, novedad en la prensa metropolitana. Y allá me fui una tarde audazmente con mis cuadernos de versos, y el milagro se hizo rápido y al parecer simple, como todos los milagros. Fue un *fogonazo*. Una página entera bajo un seudónimo candoroso y ridículo, de perfume francés:

³⁹⁶ *Ivi*, pág. 15.

“Jeannette de Ibar”. La amparó Vicente Salaverri y ahí empezó mi destino literario ascendente, vertiginoso, sin que yo pudiera explicarme nunca, hasta ahora, los triunfales acontecimientos sucesivos.³⁹⁷

En 1918, en la página literaria que dirige para *La Razón* Vicente Salaverri (1887-1971) publica con el seudónimo de Antón Martín Saavedra el artículo «La revelación de una extraordinaria poetisa»³⁹⁸, junto con siete poemas de la entonces Jeannette d’Ibar. Al año siguiente el periodista envía el manuscrito de *Las lenguas de diamante* al editor y escritor argentino Manuel Gálvez (1882-1962), el cual también se empeña en escribir el prólogo de la primera obra de Juana de Ibarbourou³⁹⁹. El mismo año, Salaverri publica otros diez poemas en la revista *Nosotros*, junto con el artículo «La poetisa Ibarbourou»⁴⁰⁰, con el fin de patrocinar la edición de *Las lenguas de diamante*.

De inmediato Juana de Ibarbourou obtiene gran éxito de crítica y de público, ya que caracterizados por una delicada frescura y un profundo erotismo, sus versos «serán siempre gustados tanto por el refinado de la poesía como por el lector popular»⁴⁰¹. A la primera obra siguen dos publicaciones, *El cántaro fresco* (1920) y *Raíz salvaje* (1922), que reciben tanto éxito como el precedente poemario. El 10 de agosto de 1929, la autora es consagrada Juana de América en el “Salón de los Pasos Perdidos” del Palacio Legislativo de Montevideo, por la iniciativa del poeta peruano José Santos Chocano (1875-1934), en ceremonia

³⁹⁷ J. de Ibarbourou, «Autobiografía lírica», en *Rapsodia de Juana de Ibarbourou. Antología*, a cargo de J. Arbeleche, A. Echevarría, Rumbo, Montevideo, 2009, pág. 146.

³⁹⁸ A. M. Saavedra, «La revelación de una extraordinaria poetisa», *La Razón*, Montevideo, 27 de abril de 1917.

³⁹⁹ J. de Ibarbourou, *Juana de Ibarbourou para niños*, Soledad López (ed.), Torre, Madrid, 1991, pág. 5.

⁴⁰⁰ A. M. Saavedra, «La poetisa Ibarbourou», *Nosotros*, XIII, t. XXXI, 1919, págs. 187-196.

⁴⁰¹ J. Arbeleche, *Juana de Ibarbourou*, Arca, col. «Figuras», Montevideo, 1978.

oficial presidida por Juan Zorrilla de San Martín. En su discurso honorario de nombramiento, el gran escritor y pensador mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) apunta:

Y Juana en el Norte, Juana en el Sur, en el Este y en el Oeste: por todas partes fueron cayendo las palabras. Juana donde se dice poesía y Juana donde se dice mujer. Juana en todo sitio de América, donde hacía falta un aliento. Juana en las fiestas de la razón y en el luto de sus corazones. ¡Oh invasión! ¡Oh evangelio! ¿Y eras tú, di, aquella pequeña, gracia escondida, y saliste a hacer temblar a todos? Alta función de la poetisa porque nos estimula mucho más que cien hombres. En estos pueblos de anhelo y brega, en estos pueblos nuestros sedientos; ¡qué mejor piedad ni qué misericordia más plena!⁴⁰²

En 1930, la poeta publica *La rosa de los vientos*, obra con la que al año siguiente gana la “Orden Universal del Mérito Humano” en Ginebra y señala el fin de una primera fase poética. De hecho, a ésta sigue una segunda etapa, con la que cambia género literario, manifestando por un lado un vivo interés por los textos hagiográficos, como en *Los loores de Nuestra Señora* y las *Estampas de la Biblia*, ambas obras publicadas en 1934; y, por otro, se dedica a una narrativa y dramaturgia para niños, como lo demuestran sus cuentos de *Chico Carlo* (1944), las cinco piezas de *Los sueños de Natacha* (1945) y los libretos de radioteatro infantil de *Puck* (1946).

En 1950, Juana de Ibarbourou vuelve a componer versos, aunque con tono distinto, puesto que su nueva línea poética se caracteriza por connotaciones

⁴⁰² Discurso de Alfonso Reyes en la proclamación de Juana de América, cit. por J. Arbeleche, *Una mirada sobre Juana de Ibarbourou*, cit., pág. 86.

profundamente nocturnas, como en el poemario *Perdida* (1950), en el que una visión más profunda y reflexiva de la existencia sustituye la luminosidad, la inocencia y la sensualidad de la lírica juvenil. Como veremos más en detalle en los párrafos dedicados al paisaje temático de la autora, los nuevos motivos serán el paso del tiempo, la soledad y la muerte. Esta nueva etapa, que resulta menos estudiada por la crítica, corresponde a una serie de pérdidas en la vida de la poeta, a partir del año 1932, en el cual fallece su padre, en 1942 su esposo y en 1949 su madre.

En 1953, la “Unión de Mujeres Americanas” de Nueva York la designa con el título de Mujer de las Américas. El mismo año edita *Azor*, *Mensajes del escriba* y *Dualismo*: el primero es un conjunto de poemas inéditos, mientras que los otros dos recogen textos de distintos períodos ya incluidos en la primera edición de sus *Obras completas*. En 1955 publica *Romances del destino* y al año siguiente aparecen los sonetos de *Oro y tormenta*, que señalan el regreso a una poesía más clásica desde el punto de vista métrico y temático, aunque con un carácter más melancólico y evocador que el de los poemarios juveniles.

En 1958 es proclamada candidata al Premio Nobel de Literatura en el “Auditorio del SODRE” de Montevideo y al año siguiente es la primera escritora que recibe el Gran Premio Nacional de Literatura. En 1960 la Academia Nacional de Letras la nombra Académica de Honor. En 1962 publica los poemas contenidos en *Tiempo*, y en 1967 los de *La pasajera*, y en 1968 aparecen, en otra edición de sus *Obras completas*, *Elegía*, *Diario de una isleña* y *Diliudums*. Su última publicación se produce en 1971 y corresponde a un conjunto de varias prosas intitolado *Juan soldado*. En 1975, el gobierno militar uruguayo le otorga la

condecoración de Protector de los Pueblos Libres José Artigas y la Academia Nacional de Letras la promueve al Premio Cervantes de España. Fallece el 15 de julio de 1979 en su casa de Montevideo.

5.2 La rebeldía de una poeta. Valoración de su obra

Como hemos visto en el párrafo anterior, *Las lenguas de diamantes* se edita en Buenos Aires, con prólogo de Manuel Gálvez, por la Cooperativa Editorial Buenos Aires. Al leer el manuscrito, Salaverri se había sentido tan fascinado por la presencia en los poemas de una «multitud de duendes silvestres», «fragancias de hierbas, flores y agraces frutos»⁴⁰³, que parecían impregnar de frescura su sala. Por su parte, Gálvez confirma las mismas impresiones y afirma:

Sí, hay algo de oriental en *Las lenguas de diamante*. Se habla allí del cuerpo moreno de la amada, ungido de esencias de nardos, moreno cual un “suntuoso marfil”, y que se ofrece al amante “como un raro bronce oriental”. Se habla de sandalias, se mencionan con persistencia olores, como aquella esencia de nardos, ardiente y penetrante. Se nos cita a Salomé, Magdalena y a Thaís. Y no escasean las imágenes orientales: la boca es una rosa desnuda; el beso es miel; la vida, una abeja ebria; el amante tiene en los labios un panel escondido; el corazón de la amada es una cisterna salobre. En una ocasión, el poeta dice “el cardo del hastío”; y en otra recuerda a la higuera, que si bien es nuestra también es oriental y aparece con frecuencia, como las demás cosas nombradas, en la poesía de los árabes. [...] La amada se mezcla con la naturaleza. Así, la luz que palpita en sus ojos llega a hermanarse con la tarde dorada; siente una fragancia que no sabe si sube del frescor de la hierba o si se eleva de su alma; quiere que cuando esté muerta, bajo tierra, el amante le arroje semillas de lirios para que se enraícen en sus huesos y poder ella subir por la escala de las raíces vivas a mirar al amante desde las flores. En todo momento está presente la naturaleza; pero no como un simple

⁴⁰³V. Salaverri, «1919: un salto hacia la fama», en J. de Ibarbourou, *Juana de Ibarbourou para niños*, cit., pág. 15.

testigo, sino como personaje esencial del cuadro. Se diría, por esto, que los mismos amantes no son sino un detalle dentro de la naturaleza.⁴⁰⁴

La reflexión del prologuista nos ayuda a identificar el fulcro innovador de la poesía de Juana de Ibarbourou, correspondiente a la exaltación del mundo natural en el cual co-existen elementos reales y fantásticos. Arbeleche aclara que la trilogía inicial, representada por *Las lenguas de diamante*, *El cántaro fresco* y *Raíz salvaje*, aporta una nueva visión de la percepción del mundo, dando al lector la impresión de advertir elementos reconocibles del diario vivir rioplatense, como el agua corriente, el arroyo, la escoba, la mesa, la pitanga, el trigo, que la poeta expresa con un lenguaje típicamente modernista y al mismo tiempo coloquial⁴⁰⁵.

El amor es algo inocente, aunque no falte el erotismo vivido como manantial de dicha y juego en la naturaleza siempre idealizada. Como apunta Ida Vitale, con la lírica de Juana de Ibarbourou:

se afirma en [Uruguay] un movimiento de aproximación a la realidad, paralelo al que se produce en toda la literatura latinoamericana. La venturosa ensoñación romántica tardía que nos deparara el *Tabaré*, había introducido en nuestra lírica (legítimamente dentro de la modalidad de la escuela) sauces y flotantes camalotes, juncales y tigres amarillos, que reconocimos como propios, aunque al refugiarse en busca de exotismo en una imposible selva perdida se nos alejaran sensiblemente. En Julio Herrera y Reissig, la naturaleza había pasado por un proceso especulativo total: insólitas metáforas la transformarán en otra cosa: dalias que recuerdan promesas, sauces mudados en viejos sacerdotes, nirvana gris de la naturaleza, etc. En Delmira Agustini, en María Eugenia Vaz Ferreira, poetisas ciudadanas, el

⁴⁰⁴ M. Gálvez, prólogo a J. de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante*, CEBA, Buenos Aires, 1919, págs. 10-11.

⁴⁰⁵ J. Arbeleche, *Juana de Ibarbourou*, cit., págs. 18-19.

paisaje apenas aparecía, servicial, en imágenes: un campo muy vasto de ensueño y milagro, o como símbolo: mar sin nombre y sin orillas. En otro montevidiano, Sabat Ercasty, los animales del campo o el paisaje dejan de ser tales para transformarse en armonía; la naturaleza toda es el exaltado vehículo de una corriente energética con la que el poeta también parece confundirse. Son pues una abstracción. Como la pitagórica música que en ella escucha Emilio Oribe.⁴⁰⁶

La irrupción de Juana de Ibarbourou no sólo en la literatura hispanoamericana, sino que en toda América y España, marca un cambio de estilo y un nuevo espacio literario femenino, que se distingue de la estética modernista canónica de María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini, así como del lirismo doloroso de Alfonsina Storni (1892-1938) y Gabriela Mistral (1889-1957).

Ya Miguel de Unamuno (1864-1936) había notado en la autora una excepcional capacidad de expresar poéticamente los sentimientos femeninos más recónditos. Al recibir un ejemplar de *Las lenguas de diamante*, que Juana le había enviado personalmente, el escritor le contesta con la siguiente carta:

Señora doña Juana de Ibarbourou,

He leído, señora mía, primero con desconfianza y luego con grandísimo interés y agrado su libro *Lenguas de diamante*. La desconfianza es en mí antigua por lo que hace a poesía de mujeres. El soplo poético de una Safo que desnuda castamente su alma – que cuesta más que desnudar el cuerpo – en sus versos, desapareció casi con el cristianismo. [...] Una mujer, una novia, aquí, no escribiría versos como los de Usted aunque se le vinieran a las mientes y si los escribiera no los publicaría y menos después de haberse

⁴⁰⁶ I. Vitale, «Juana de Ibarbourou, vida y obra», *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 20, CEAL, Montevideo, 1968. Este estudio es actualmente consultable en el sitio web <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ibarbouou/juana.htm>> (10/2015).

casado con el que se los inspiró. Y si una mujer, aquí, se sale de la hoja de parra de mistiquerías escritoras es para caer en cosas ambiguas y malsanas. Por eso me ha sorprendido gratísimamente la castísima desnudez espiritual de las poesías de Usted, tan frescas y tan ardorosas a la vez. [...] Claro que en sus poesías hay, para mi gusto, desigualdades. La nota triste, descorazonada y pesimista no le sale a Usted bien. Me parece que se imagina, más que siente el desengaño. Le debe de tener a Usted muy presa la vida. Y que esto le dure mucho. [...]⁴⁰⁷

Después del gran éxito de la trilogía inicial, Juana de Ibarbourou cambia el tono de su poesía, ya que con *La rosa de los vientos* se inserta en una tendencia diametralmente opuesta a la inmediatez de los poemarios precedentes que le habían otorgado la fama. Esta publicación se encaja en el movimiento ultraísta que experimentan también Borges (1899-1986) y Huidobro (1893-1948), tendencia literaria caracterizada por el empleo de metáforas, la síntesis de varias imágenes en una y la creación de neologismos. Como subraya Arbeleche, la autora hubiera podido retomar el mismo estilo de las obras precedentes; sin embargo, como acto de rebeldía, prefiere abordar otro tipo de lenguaje⁴⁰⁸. Aunque el poemario no obtiene el mismo éxito que los precedentes, su popularidad no disminuye, como lo demuestran las frecuentes visitas a su morada de escritores y personalidades de gran prestigio, como Pablo Neruda (1904-1973), Federico García Lorca (1898-1936), Alfonso Reyes y Fidel Castro (1926).

Con respecto a su obra, la autora muestra otro rasgo de rebeldía cuando en 1934 decide publicar dos volúmenes de prosa religiosa, si consideramos que sólo unos años antes el Uruguay, laicista, la había consagrado Juana de América. Sin

⁴⁰⁷ «Carta de Miguel de Unamuno a Juana de Ibarbourou», 18 de septiembre de 1919, cit. en W. Rela, *Op. cit.*, págs. 17-18.

⁴⁰⁸ J. Arbeleche, *Una mirada sobre Juana de Ibarbourou*, cit., pág. 26.

embargo, aunque el oficialismo estatal era de carácter democrático, este aspecto no fue visto con admiración por la Generación del 45, que la acusó durante más de una ocasión de ser una favorita del gobierno. Como apunta todavía Arbeleche, lo que podían lamentar los miembros de la Generación era el reconocimiento oficial por parte de la dictadura que, a la muerte de la poeta, la vela en el palacio donde había sido proclamada Juana de América y la inhuma con honores de Estado⁴⁰⁹. Sin embargo, no siempre los críticos de la Generación del 45 devaluaron a la autora, ya que cuando publicó por ejemplo *Perdida*, Líber Falco la encomió afirmando: «reencontramos otra vez a la gran poeta». Por su parte, en 1966, Domingo Bordoli (1919-1982) incluye a Juana de Ibarbourou en la *Antología de la poesía uruguaya*. En 1968 Ida Vitale le dedica un capítulo en *Historia de la literatura uruguaya*, mientras que durante una entrevista en los Estados Unidos, Mario Benedetti la identifica como representativa del lirismo uruguayo junto con Juan Cunha e Idea Vilariño⁴¹⁰. Indicador del respeto hacia la poeta es también el homenaje que le rinde Amanda Berenguer en el poema «Secuencia sobre Juana»⁴¹¹, donde resume varios rasgos de la poesía de Juana. En su poema, Amanda Berenguer cita ese “paisaje de juventud” que remite a las primeras obras de Juana, en contraste con el “ciprés que seguramente espera”, símbolo del itinerario poético de la autora y también de su existencia.

Como hemos apuntado, en su última etapa, Juana de Ibarbourou aparece más reflexiva y trascendente con respecto al concepto del tiempo y del espacio

⁴⁰⁹ *Ivi*, págs. 33, 40.

⁴¹⁰ *Ivi*, pág. 34.

⁴¹¹ A. Berenguer, «Secuencia sobre Juana», en *Obras: Acervo del Estado* de Juana de Ibarbourou, vol. I, Signos, Montevideo, 1992, págs. 207-208. El poema completo aparece reproducido en este trabajo en la pág. 203.

que la rodea. En primer lugar, en los siguientes párrafos, vamos a examinar el espacio del paisaje natal, en el que predominan el amor y la naturaleza, para después concentrarnos en sus impresiones durante los años de la vida ciudadana de Montevideo, caracterizados por una visión ambivalente de la ciudad. En última instancia, nos detendremos en la lírica más representativa de los últimos años de la poeta.

olor a hierba
 tiembla Juana la torcaza arrulla
 lluvia

aletea
 encrespa el aljibe
 vive el aire membrillos
 brillos
 trigos

sobre el paisaje de juventud Juana
 talud entre amor
 y trébol florido querido querido
 desgrana Juana
 patio fresco
 aéreo jugo alucema
 yema la casa rosa
 rodea al limón
 Juana
 una ventana vuela espliego y sorbe el
 heno
 la nostalgia envía hacia
 polvorienta sensitiva

nardos poderosos caen vencidos
 un ciprés seguramente espera
 Juana
 palabras dijo creciendo entre tomillo
 y albahaca
 el canto embriaga la siesta pero
 fiesta pero
 lenta madre selva
 el canto es verde pero
 miel
 pero
 zumo de la uva
 se oye el canto pero es ella
 - Juana
 se la escucha
 se ha detenido un instante la primavera

5.3 Paisajes reales e imaginarios entre el pueblo y la ciudad

5.3.1 El paisaje natal: amor y naturaleza en el pueblo de Melo

El reenvío al mundo de la naturaleza en Juana de Ibarbourou es un motivo constante a partir de las primeras publicaciones, donde el espacio del canto poético coincide con el paisaje natal del pueblo de Melo. Sin embargo, no siempre los elementos que pueblan los escenarios naturales son fácilmente identificables con la realidad cotidiana, ya que en varios textos la creación se despliega en un horizonte mágico y misterioso, donde conviven «magos, brujas, hadas, hechizos»⁴¹², junto con componentes más tangibles del mundo de la selva, como por ejemplo los animales⁴¹³. En sus poemas el amor corresponde a una alabanza templada desde una perspectiva cósmica y panteísta, a la cual participan todos los elementos naturales reales y fabulosos. La dicha amorosa envuelve todo el cosmos y se desarrolla en la frescura del agua⁴¹⁴ y en las fragancias de las flores, como declara la poeta en el poema «Panteísmo»:

Siento un acre placer en tenderme en la tierra
Con el sol matutino tibio como una cama,
Bajo mi cuerpo, ¡cuánta vida su vientre encierra!
[...]
¡Quién sabe qué estupenda y dorada simiente
Ha de brotar ahora bajo mi cuerpo ardiente!

⁴¹² J. Arbeleche, «El misterio y la naturaleza», en *Una mirada sobre Juana de Ibarbourou*, cit., pág. 50.

⁴¹³ Véase el estudio de J. Arbeleche sobre los animales simbólicos, reales y fabulosos en Juana de Ibarbourou, en *Ivi*, págs. 63-74.

⁴¹⁴ Véase M. L. Canfield, «La isotopia del agua en la poesía de Juana de Ibarbourou», *Litterature d'America*, XIII, 49, 1993, págs. 97-107.

Futuro pebetero que esparcerá a los vientos,
En las noches de estío, claras y rumorosas,
El calor de mi carne hecho aroma de rosas,
Fragancia de azucenas y olor de pensamientos.⁴¹⁵

Todo el itinerario poético de Juana de Ibarbourou se caracteriza por esa coexistencia entre un universo real y un mundo paralelo del más allá que, según lo que propone Arbeleche, podemos definir como un «sentimiento del trasmundo»⁴¹⁶, o sea una sensación de correspondencia entre la dimensión de la fábula y de la vida del más acá. En esta óptica, casi como un real maravilloso *ante litteram*, también los objetos tienen una existencia propia y junto con la poeta perciben el goce del milagro amoroso. En el poema «La espera» (LD), por ejemplo, el yo lírico crea una relación de profunda complicidad con los elementos naturales, puesto que también ellos participan en el encuentro amoroso entre la poeta y su amante. Los agentes de la naturaleza irrumpen en el espacio del texto poético con sus perfumes, creando distintos tipos de paisajes olfativos: las rosas y las amapolas florecen y dan vitalidad a la vista, mientras que el manzano derrama olores y fragancias sensuales en el ambiente circunstante:

¡Oh lino, madura, que quiero tejer
Sábanas del lecho donde dormiré
Mi amante, que pronto, pronto tornará!

⁴¹⁵ «Panteísmo», de *Las lenguas de diamante*, en *Obras completas*, cit., pág. 57. De ahora en adelante todas las referencias bibliográficas de los poemas citados corresponden a esta edición, si no está especificado diversamente. Por lo que se refiere a los títulos de los poemarios se citarán con las siguientes siglas: *Las lenguas de diamante* (LD), *El cántaro fresco* (CF), *Raíz salvaje* (RS), *La rosa de los vientos* (RV), *Perdida* (P), *Dualismo* (D), *Azor* (A), *Mensajes del escriba* (ME), *Romances del destino* (RD), *Oro y Tormenta* (OT), *Tiempo* (T), *La pasajera* (LP), *Diliudums* (DI), *Diario de una isleña* (DDI).

⁴¹⁶ J. Arbeleche, «El sentimiento del trasmundo», en *Una mirada sobre Juana de Ibarbourou*, cit., págs. 55-56.

(Con la primavera tiene que volver.)
¡Oh rosa, tu prieto capullo despliega!
Has de ser el pomo que arome su estancia.
Concentra colores, recoge fragancia,
Dilata tus poros, que mi amante llega⁴¹⁷

En otros poemas, como «Amor» (LD), la poeta compara la pasión con “un ramo de rosas” olorosas y panteísticamente precisa que el dios del amor perfuma su piel con aceites esenciales y olores agrestes que huelen a “glicinas, lirios y retamas”. Hasta los dardos en la “aljabá” de Cupido se convierten en flores perfumadas:

El amor es fragante como un ramo de rosas.
Amando, se poseen todas las primaveras.
Eros trae en su aljabá las flores olorosas
De todas las umbrías y todas las praderas.

Cuando viene a mi lecho trae aroma de esteros,
de salvajes corolas y tréboles jugosos.
[...]
¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!
Perfume de floridas y agrestes primaveras
Queda en mi piel morena de ardiente transparencia.
Perfumes de retamas, de lirios y glicinas.
Amor llega a mi lecho cruzando largas eras
Y unge mi piel de frescas esencias campesinas.⁴¹⁸

⁴¹⁷ «La espera», pág. 6.

⁴¹⁸ «Amor», págs. 55-56.

La atención de la poeta hacia su cuerpo vuelve como *quid* también en el poema «Ofrenda» (LD), donde la materia corporal asume las connotaciones de un don para el amante:

Cuido mi cuerpo moreno
Como a un suntuoso marfil.
[...]
Oh, mi amante, te lo ofrendo
Como un regalo de amor!
Oh, mi amante, te lo ofrendo
En el engarce estupendo
De mi chal multicolor!

Sangre-fuego, carne-cera,
Olor a sol y a panal.
Sangre-fuego, carne-cera...
Te lo doy como si fuera
Un raro bronce oriental!⁴¹⁹

Como en Delmira Agustini, el encuentro entre el cuerpo de la poeta y el del amante representa un medio para percibirse y reconocerse como parte del mundo, aunque a diferencia de Agustini, en Juana de Ibarbourou el amor no queda a un nivel íntimo y exclusivo entre los dos amantes, sino bajo la observación directa de toda la creación, como en el texto que da el título al poemario *Las lenguas de diamante*, donde los amantes disfrutan de la calma de la naturaleza, bajo el silencioso misterio sublunar, como proclama la poeta:

Bajo la luna llena, que es una oblea de cobre,
Vagamos taciturnos en un éxtasis vago,

⁴¹⁹ «Ofrenda», pág. 28.

Como sombras delgadas que se deslizan sobre
Las arenas de bronce de la orilla del lago.

Silencio en nuestros labios una rosa ha florido.
¡Oh, si a mi amante vencen tentaciones de hablar!,
La corola, deshecha, como un pájaro herido,
Caerá, rompiendo el suave misterio sublunar.

[...]

Yo no quiero que hable. Yo no quiero que hable.
Sobre el silencio éste, ¡qué ofensa la palabra!
¡Oh lengua de ceniza! ¡Oh lengua miserable,
No intentes que ahora el sello de mis labios te abra!

Bajo la luna-cobre, taciturnos amantes,
Con los ojos gimamos, con los ojos hablemos.
Serán nuestras pupilas dos lenguas de diamantes
Movidas por la magia de diálogos supremos.⁴²⁰

En Juana de Ibarbourou el amor nunca es inocente y casto, sino que procede de una reflexión y una subsiguiente gestación de las emociones de la autora, que con clara conciencia exige el encuentro corporal con su amado en los tiempos y las modalidades que escoge ella misma. El disfrute y el cuidado de su cuerpo, así como la exaltación del erotismo, ocurren con decisión y lucidez femenina, al punto que resulta como un momento extremadamente innovador para la época en la que la poeta escribe *Las lenguas de diamante*⁴²¹. En el poema «El dulce milagro» (LD), por ejemplo, la autora declara abiertamente desinteresarse del parecer de los demás y decide cantar su prodigioso amor:

⁴²⁰ «Las lenguas de diamante», págs. 3-4.

⁴²¹ M. I. de Torres, «Una poeta para América: hipótesis de lectura sobre la obra de Juana de Ibarbourou en la década de 1920», *Cuadernos de literatura*, 34, vol. XVII, julio-diciembre de 2013, pág. 207.

Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen.
Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.
Mi amante besóme las manos y en ellas,
¡Oh, gracia!, brotaron rosas como estrellas.

Yo voy por la senda voceando el encanto
Y de dicha alterno sonrisa con llanto
Y bajo el milagro de mi encantamiento
Se aroman de rosas las alas del viento.

Y murmura al verme la gente que pasa:
-¿No veis que está loca? Tornadla a su casa.
¡Dice que en las manos le han nacido rosas
Y las va agitando como mariposas!

¡Ah, pobre la gente que nunca comprende
Un milagro de éstos y que sólo entiende
Que no nacen rosas más que en los rosales
Y que no hay más trigo que el de los trigales!
[...]

Que me digan loca, que en celda me encierren,
Que con siete llaves la puerta me cierren,
Que junto a la puerta pongan un lebrél,
Carcelero rudo, carcelero fiel.
Cantaré lo mismo: -Mis manos florecen,
Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.
¡Y toda mi celda tendrá la fragancia
De un inmenso ramo de rosas de Francia!⁴²²

El empleo de los verbos al modo imperativo no parece accidental en varios textos, sino elaborado con madurez y seguridad por la poeta, que concibe su condición de

⁴²² «El dulce milagro», págs. 23-24.

mujer autónoma e independiente de la sociedad masculina con extrema conciencia. Véase a título de ejemplo el soneto «Rebelde» (LD), donde el yo lírico reconoce ser un “escándalo” aun para el barquero de Hades:

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman, o lloren,
Y bajo tus miradas de siniestro patriarca
Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren.

Yo iré como una alondra cantando por el río
Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,
E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
Como una azul linterna que alumbrara en el viaje.
[...]
Y extenuada de sombra, de valor y de frío,
Cuando quieras dejarme a la orilla del río
Me bajarán tus brazos cual conquista de vándalo.⁴²³

Más allá de la referencia al personaje mitológico, podemos suponer que para Juana de Ibarbourou Caronte representa una figura metonímica del patriarcado uruguayo, al cual presenta su condición de mujer independiente y desenvuelta con respecto a la sociedad literaria tradicionalmente masculina, como sugiere el yo poético cuando afirma en el tercer verso de la oración “tus miradas de siniestro patriarca”.

La autonomía en la toma de decisión en materia amorosa vuelve a presentarse en el poema «La hora» (LD), en el que el empleo del modo imperativo del verbo “tomar”, junto con el recurso de la reiteración de los adverbios de

⁴²³ «Rebelde», págs. 8-9.

tiempo “Ahora” y “Hoy”, indica el deseo de la autora de ser poseída cuando lo exige ella misma y no cuando lo quiera el amante:

Tómame ahora que aún es temprano
Y que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
Esta taciturna cabellera mía.

Ahora, que tengo la carne olorosa,
Y los ojos limpios y la piel de rosa.

Ahora, que calza mi planta ligera
La sandalia viva de la primavera.

Ahora, que en mis labios repica la risa
Como una campana sacudida a prisa.

Después... ¡ah, yo sé
Que ya nada de eso más tarde tendré!

Que entonces inútil será tu deseo
Como ofrenda puesta sobre un mausoleo.

¡Tómame ahora que aún es temprano
Y que tengo rica de nardos la mano!

Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca
Y se vuelva mustia la corola fresca.

Hoy, y no mañana. Oh amante, ¿no ves

Que la enredadera crecerá ciprés?⁴²⁴

Este poema se puede leer también como un epinicio a la juventud, edad glorificada y exaltada por la participación de las flores, como “las dalias, la rosa, la sandalia, la campana y los nardos”, que crecen metafóricamente en el cuerpo de la poeta, envolviéndolo con olores y frescura, en contraposición con la metáfora del “ciprés”, citada en el último verso, la cual funciona como símbolo del paso del tiempo y de la muerte.

⁴²⁴ «La hora», págs. 7-8.

5.3.2 La ambivalencia del espacio ciudadano

En su segundo poemario, *Raíz salvaje* (1922), los escenarios de la naturaleza tienden a desaparecer cada vez más y a predominar el espacio ciudadano de Montevideo. Ya a partir del epígrafe que abre la publicación, leemos el deseo de la poeta de no perder sus raíces rurales:

¡Si estoy harta de esta vida civilizada!
¡Si tengo ansias sin nombre de ser libre y feliz!
¡Si aunque florezca en rosas, nadie podrá cambiarme
La salvaje raíz!⁴²⁵

Si en los primeros poemas que forman parte de *Raíz salvaje* el yo lírico sigue identificándose con la naturaleza, retratándose bajo las semblanzas de una campesina libre en el paisaje agreste, gradualmente se impone en la poeta el sentimiento nostálgico por la pérdida de la propia tierra. Los paisajes soleados del pueblo natal, caracterizados por la rica vegetación de los árboles y el perfume de los frutos ahora se desvanecen dejando de la naturaleza sólo un recuerdo remoto que se puede reanimar mediante la palabra poética. En «La invitación» (RS), la poeta recurre al oxímoron para poner en contraste su sentimiento de incomodidad en la vida ciudadana de Montevideo con la memoria de los tiempos beatos vividos en el campo. De hecho, por una parte observamos el empleo de adjetivos que describen la ciudad con connotaciones negativas, como por ejemplo “triste”, “pálida”, “callada” y, por otra, el uso de atributos positivos que expresen su deseo

⁴²⁵ Epígrafe a *Raíz salvaje*, pág. 83.

de revivir el amor en la sencillez del pueblo natal, como lo demuestran los adjetivos positivos “alegre”, “rosada”, “ágil”, “bueno”, “clara”, “sanos” y “optimistas”:

[...]
Se vuelve uno triste siempre en las ciudades,
Donde hasta más serios parecen los pájaros.
[...]
Y yo que estoy siempre pálida y callada
¡Ya verás entonces si me pongo loca!
Tú no me conoces cómo soy de alegre,
De rosada y ágil en las selvas solas.
Quererse en el campo de cara a los cielos.
¡Ah, tampoco sabes lo bueno que es eso!
Es como beberse la vida de un sorbo
Tan fuerte y tan hondo, que a veces da miedo.

Decídete. Vamos. Al tornar, la casa
Ha de parecernos más clara y más nueva.
Porque volveremos sanos y optimistas
Como una pareja de amantes de aldea.⁴²⁶

La misma sensación de claustrofobia provocada por la vida ciudadana aflora en el poema «Elegía por una casa» (P), en el que la poeta denuncia su necesidad de huir lejos para respirar el aire puro y el olor del mar, como cuando vivía en su paisaje agreste:

⁴²⁶ «La invitación», pág. 121.

[...]

Digo mil veces que me estoy ahogando,
Y sólo veo alrededor sonrisas.

Me estoy ahogando vertical y en medio
De una avenida gris, ruidosa y lisa.

Ni una huella de pez hiende los aires,
Y yo me muero de ansias marineras.
Tenía mi casa tres ventanas puras,
Y en torno, piedras, y hasta el mar, arena.

Aquí la tierra ni siquiera es tierra;
No tiene azul, ni libertad, ni aurora.
Se han vuelto acero hasta las golondrinas,
Y de hierro y estaño son las hojas.

No veo ya la barba del verano
Ni el caballo de vidrio del invierno.
¡Un balcón a una calle toda tráfico,
Y un sol lejano, sin pasión, ascético!...⁴²⁷

Aunque del tiempo transcurrido en los paisajes agrestes del pueblo de Melo quede sólo un recuerdo, las memorias olfativas revividas mediante los aromas fructíferos esparcidos en su habitación le permiten recuperar las imágenes de la vida aldeana. Esas emociones parecían desaparecidas, pero la percepción del sentido del olfato muestra lo contrario, como declara en «Olor frutal» (RS), donde nos confía que cuando perfuma el ambiente con esencias floreales y aromas de huertos lozanos revive las mismas impresiones del pasado:

⁴²⁷ «Elegía por una casa», págs. 175-176.

Con membrillos maduros
Perfumo los armarios.
Tiene toda mi ropa,
Un aroma frutal que da a mi cuerpo
Un constante sabor a primavera.
[...]
Por el cuarto se esparce
Un ambiente de huerto.

¡Parece que tuviera en mis armarios
Preso al verano!
Ese perfume es mío. Besarás mil mujeres
Jóvenes y amorosas, mas ninguna
Te dará esta impresión de amor agreste
Que yo te doy.
Por eso, en mis armarios
Guardo frutas maduras
Y entre los pliegues de la ropa íntima
Escondo, con manojos secos de vetiver,
Membrillos redondos y pintones.
Mi piel está impregnada
De esa fragancia viva.
Besarás mil mujeres, mas ninguna
Te dará esta impresión de arroyo y selva
Que yo te doy.⁴²⁸

En las ciudades también la idea del paso del tiempo asume una connotación distinta con respecto a la alternancia de las estaciones. Aunque la primavera llegue como parte integrante del flujo vital, la poeta sufre la imposibilidad de aprovechar de la nueva temporada, como nos proclama en «Primavera» (RV), donde el vino acre y el color gris se yerguen en contraste con los matices primaverales:

⁴²⁸ «Olor frutal», págs. 86-87.

Hervor de aromas en este primer mediodía
De la primavera eléctrica y renacedora.
[...]
Hervor del deseo de cantar alegre
Aunque pese sobre el corazón el escapulario
De un desaliento que tiene la oscuridad de las trojes
Y la honda raíz de un viejo árbol.
[...]
Primer mediodía de primavera
Que pone en la sangre la ansiedad clara del gozo
Aunque perdure en la boca un sabor de vinos ácidos
Y se tenga un largo cansancio de gris en los ojos.⁴²⁹

En «Días sin fe» (RV) el recuerdo remite de nuevo al paisaje natal que aparece en antítesis con el nuevo horizonte ciudadano, paradójicamente caracterizado por el vacío y semánticamente en oposición a la lozanía de la naturaleza agreste:

[...]
Sobre los cielos lisos
No pasan nubes en simulacros de ríos y de parques
Y el búho pesado del tiempo
Se ha detenido en la proa inmóvil de mi nave.

No tengo fuerzas para arrancar el ancla
Y salir al encuentro del barco perdido.
Una mano ha echado raíz sobre la otra mano.
Los ojos se me cansan por los horizontes vacíos;
Siento el peso de cada hora
Como un racimo de piedra sobre el hombro.

¡Ah!, quisiera librarme ya de esta cosecha

⁴²⁹ «Primavera», pág. 138.

Y volver a tener los días ágiles y rojos.⁴³⁰

El paraíso perdido representa un motivo persistente también en los poemarios que la poeta compone más tarde en los años, como en «Reconquista» (P), donde en su mente no aflora un paisaje cualquiera, sino un paisaje determinado y caracterizado por un mundo, un cielo y una fábula correspondiente a su imaginario. Esta mirada paisajística está definida por el empleo del adjetivo demostrativo “aquel” y del adjetivo posesivo “mi”, indicadores de su visión personal del mundo. Como leemos en el texto, la poeta regresa a su paraíso a través de su imaginación, representada por la “memoria inmóvil” que la acompaña a lo largo de su vida:

Aquel paisaje, aquella nube, el vuelo
De esa tórtola pálida de arrullos:
El ánfora del bálsamo, perdida;
El estío bermejo en el oscuro
Y palpitante seno de la vida;
Mis ojos, mis dos ojos sin pupila;
Mi voz, la voz del verso en el desnudo
Clima de la mañana anohecida;
En mi cielo y mi fábula era todo,
Memoria inmóvil, quieta golondrina.

Y ahora todo regresa por su mano
-Intacto, invicto, florecido pino-
Iluminado, íntimo, gozoso
Mundo que se me acerca de puntillas.
[...]
En la profunda alba del secreto
Nace de nuevo la mujer de antes.

⁴³⁰ «Días sin fe», pág. 145.

Me volverás, ¡Oh Dios!, aquellas torres
De mi orgullo y mi canto,
Los cálidos rebaños de gacelas,
Mi posesión de nardos,
Las antiguas antífonas
Y los sagrados mármoles.

Retorno al paraíso que fue mío,
Al valle de cristal que me quebraste.
[...] ⁴³¹

En otro poema de *Perdida*, titulado «Este y Sur», Juana de Ibarbourou define más abiertamente su visión paisajística, considerando que podemos leer el texto como una síntesis testimonial de la doble configuración del paisaje en su lírica. De hecho, con una gota de aflicción, ella confiesa a sus lectores su condición de ‘desterrada’ en su misma tierra, después de haber escogido vivir en Montevideo, para escribir literatura a daño de la inocencia y la serenidad que percibía en su paisaje natal:

En el Este soleado, silencioso y salvaje,
Tuve la juventud ignorada y pequeña.
Todo era fragancias que aún nadie ha recogido.
Copiosos los frutales, rojiza la madera,
Y cerca de mi casa, en cánticos, un río,
Plata fluvial sin frenesí en la correntera.
[...]
Lloro sobre el recuerdo calcinado en el tiempo
Y sobre la elegía de aquel amor primero
Que hizo el destino trágico y sollozante.

⁴³¹ «Reconquista», págs. 193-194.

[...]

Tierra mía sin trueno de mares ni espesuras,
Soñando con petróleo bajo de las colinas,
Y con la pastoril riqueza de sus ganados
En la abundancia fuerte de las gramíneas.

Están allí los huesos de todos mis abuelos
Y allí está la opulencia de todos mis parientes.
Yo emigré hacia el Sur para hacer mis poemas

[...]

Mar de grito disperso, de sal entreverada

[...]

¡Oh Sur que me ha clavado en la cruz de esta pena
Nutrida de una sombra que aún me besa en la boca!⁴³²

Sin embargo, la reflexión de la autora sobre la ciudad de Montevideo cambia con el paso del tiempo. Si inicialmente el nuevo espacio ciudadano se presenta bajo la forma de un lugar cerrado y despojado de la vegetación y de la frescura admiradas en el campo, luego Juana aprovecha también de la vida ciudadana y concluye con el deseo de ser enterrada en el territorio montevideano, como leemos en el siguiente texto:

Ni París, ni Madrid, ni Roma, ni Nueva York, ni Buenos Aires... Montevideo es sólo mi Montevideo, el de toda mi vida, salvo los primeros diecisiete años anónimos y sosos... Conozco la dicha de ser propiedad de una ciudad y de sentirla mi piel, mi sueño chiquito, mi insomnio gigante, mi esperanza de polvo, mi montaña de acontecimientos. Ahí está, Montevideo: no tienes más que un cerro, y yo, la advenediza que se ha pegado a ti sin que tú hubieses llamado, te da en cambio una montaña: toda su vida humana, para darte después toda su vida sobrehumana. Porque si Dios, después tiene la paciente

⁴³² «Este y Sur», págs. 204-205.

bondad de preguntarme: -¿Adónde quieres volver, cernido puñado de tierra?
Con la voz que tenga, he de contestarle sin vacilar: -A Montevideo, señor.
¡Y gracias!⁴³³

En su imaginario, Montevideo constituye por tanto la ciudad donde ha obtenido su gloria poética. En última instancia, este texto se puede interpretar como un análisis personal y testimonial retrospectivo, el cual junto con los poemas juveniles, dedicados a la naturaleza del pueblo natal, concurren a definir la biografía de Juana de Ibarbourou.

⁴³³ «Mi ciudad», en J. Arbeleche, *Una mirada sobre Juana de Ibarbourou*, cit., pág. 82.

5.3.3 El tiempo, la soledad, la muerte

Como hemos preunciado, a partir de los años treinta, Juana de Ibarbourou adquiere una nueva visión del mundo y del yo, en concomitancia con una serie de pérdidas de sus familiares. Su doble aislamiento, en parte voluntario, en parte causado por las duras críticas de los miembros de la Generación del 45, provoca en su lírica el surgimiento de «un canto fantástico, feroz, introspectivo y profundo ante el inevitable perecer»⁴³⁴.

En el imaginario íntimo de la poeta el tiempo se vuelve cada vez más pesado y privado de una dimensión del porvenir. El ritmo cósmico se convierte en una escansión de acontecimientos pasados que emergen bruscamente en su memoria, obstaculizando la proyección hacia una posible esperanza futura. Ahora, en su universo interior predomina la soledad y la reflexión nocturna sobre el tiempo ya perdido. La noche representa el momento más apropiado para la meditación, para la reflexión metafísica sobre la existencia, aunque como la define la poeta corresponda a una “bestia triste” y “ávida”, anunciadora de un “nuevo día / ahíto de dolores y de trampas”⁴³⁵.

Para ella, la noche constituye pues un padecimiento, puesto que en la infinidad nocturna surgen preguntas metafísicas sobre el sentido de la existencia, a las cuales no logra hallar ninguna respuesta definitiva, como nos recuerda en «Medianoche» (LP):

⁴³⁴ J. de Ibarbourou, *Obra final*, selección y prólogos de J. Arbeleche, A. Echevarría, Estuario, Montevideo, 2012, pág. 27.

⁴³⁵ «La noche», *Ivi*, pág. 124.

La noche inexorable
y yo en el campo, única.
No hay sollozos ni música.
No hay ninguna palabra.
Hay tan sólo la fútil,
inflexible y cansada pregunta eterna.
Pero el cielo y la tierra siempre callan.
[...]
yo habría de saber
dónde está lo perdido
y qué color tendrán los nuevos días.
Mas todo se ha dormido en el silencio
y se han muerto mis dulces alhelíes.⁴³⁶

El tiempo nocturno corresponde también al momento en que sobreviene la pérdida del eje cronológico lineal, con el consiguiente surgimiento de un espacio temporal infinito y solitario, donde, gradualmente, la cotidianidad se convierte en una pesadilla, en un monstruo hambriento y rígido:

Alta noche signada de meteoros
en la infinita soledad del tiempo;
[...]
nardo que entrega el rápido tesoro
de su fragancia, al mediodía lento;
de tierra y sol la fruta que devoro,
de sima y cielo el tímido lamento;
[...]
Y la vida, este monstruo de la vida,
devorador y tenso,
golpeando con sus alas las rodillas,

⁴³⁶ «Medianoche», *Ivi*, pág. 123.

amor, en que te aduermo.⁴³⁷

Esta consideración sobre el tiempo como expresión del sentimiento de soledad y amargura vuelve a presentarse en el poema «Tiempo» (P), donde el yo poético se retrata como una “criatura perdida” en la “sombra del laurel”. El arbusto remite pues al período róseo en que Juana de Ibarbourou había obtenido la gloria poética con la imposición de la corona de laurel. Sin embargo, ahora vive encerrada y sola en su torre de marfil, aunque sigue escribiendo literatura como arma contra el encuentro final con la muerte:

Me enfrento a ti, oh vida sin espigas,
Desde la casa de mi soledad.
Detrás de mí anclado está aquel tiempo
En que tuve pasión y libertad,
Garganta libre al amoroso grito,
Y casta desnudez, y claridad.

Era una flor, oh vida, y en mí estaba,
Arrulladora, la eternidad.

Sombras ahora, sombras sobre el tallo,
Y no sentir ya más
En la cegada clave de los pétalos
Aquel ardor de alba, miel y sal.

Criatura perdida,
[...]
Inútil es buscar lo que fue un día.
[...]

⁴³⁷ «Minuto de eternidad», *Ivi*, pág. 122.

Ya el pecho con escudo; ya pequeña
La custodiada sombra del laurel.
[...]
Duele la fría rosa de la faz
Y ya no tienen los secretos ciervos,
Para su dura sed, el manantial.
[...]⁴³⁸

Si en los poemas anteriores toda la naturaleza participaba en la dicha amorosa, ahora aun los perfumes floreales desvanecen y permanece sólo la presencia de una “rosa” dolorosa, símbolo del tiempo y del amor perdidos. La frescura y la carga erótica que antes simbolizaban las rosas, ahora también se difuminan para asumir un matiz más oscuro. De hecho, en poemas como «Así es la rosa», «Una rosa», «La rosa blanca» y «A una rosa roja» (LP), la flor constituye una metáfora disimulada de la poeta misma, que la emplea como pretexto para reflexionar sobre la caducidad del tiempo y de la belleza frente al sobrevenir de la muerte:

De la matriz del día
se alzó la rosa vertical y blanca
mientras todo rugía:
la tierra, el aire, el agua.
Tendí la mano para protegerla,
criatura de paz y de armonía,
completa, virgen, intocable,
exacta en la extensión total del mediodía.

Y me llevó el brazo la metralla.
[...]
Ni mi alarido hizo temblar sus pétalos

⁴³⁸ «Tiempo», *Ivi*, pág. 37.

ni apagó su fragancia mi agonía.
Era la rosa, la perfecta y única.
Nada la detenía.⁴³⁹

[...]
Destino inmenso en tan menguada vida.
Todo le ofrece la pasión ardida
Como centella, en la mitad del día,

Se dormiré en belleza sin ocaso.
Y los hombres dirán: era de raso
la reina que esta tarde se moría.⁴⁴⁰

[...]
Mañana ya tan sólo el viento aleve
jugará con tus pétalos de nieve,
hecho collar de perlas de la muerte.⁴⁴¹

[...]
Tú también, tú también, ave de fuego,
nacida hoy has de tornar ya luego
a la potente tierra innominada.

⁴³⁹ «Así es la rosa», *Ivi*, pág. 113.

⁴⁴⁰ «Una rosa», *Ivi*, pág. 114.

⁴⁴¹ «La rosa blanca», *Ivi*, pág. 115.

No detiene la muerte tu hermosura.
Envuelta en ella vas, ¡oh, criatura!
desde la fiel raíz hasta la nada.⁴⁴²

El tema de la muerte no es una prerrogativa de los poemas “tardíos” de Juana de Ibarbourou, puesto que ya en los textos de la juventud aparecía el motivo tanatológico. Sin embargo, como ha explicado Ramírez, antes el tópico surgía más tenue y «como una coquetería de la vida»⁴⁴³. Por el contrario, ahora el nuevo paisaje interior está determinado por el sentido de un final apremiante, próximo e inevitable, que la poeta acepta con profunda humildad y resignación. De todas maneras, la voz lírica no calla frente al temor de la muerte física, al contrario canta incluso un himno al misterio solemne del más allá, asegurándose de que ocupe un lugar destacado en el olimpo de la poesía eterna y universal:

Se me acabó la muerte
Que cultivé hasta ahora.
La muerte de romance o de leyenda,
Tránsito de cinema en alba y sombra,
Deslumbramiento de película,
Curiosidad gustosa.

Y aquella, muerte de quince años,
Protegida de túnicas de ángeles
[...]
Y la otra, más lejos,
Viaje al mundo sonriente de la fábula
[...]

⁴⁴² «A una rosa roja», *Ivi*, pág. 116.

⁴⁴³ M. Ramírez, «La muerte: tópico y certidumbre en la poesía de Juana de Ibarbourou» en *“Obras: Acervo del Estado” de Juana de Ibarbourou*, cit., pág. 102.

Ahora tengo la muerte
Sin voz, sin ojos, sin color ni cara,
La que no es presencia, ni paisaje,
Ni terrena esperanza.

La muerte indefinible,
Sin infierno ni cielo.
La que lo toma todo y no da nada:
Muralla del misterio.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ «La última muerte», en *Obra final*, cit., pág. 71.

Capítulo 6 El paisaje experimental de Amanda Berenguer



IMAGEN 23. Foto de Amanda Berenguer.

6.1 Una vida, un lenguaje

Amanda Berenguer representa en la historia literaria del Uruguay una de sus poetas más proficuas y experimentales. Un acercamiento a su biografía puede empezar con una declaración suya, contenida en el epílogo de su *Autobiografía* que resume su propia trayectoria poética:

Mi biografía es una sucesión de acontecimientos con el lenguaje. Por eso voy siguiendo sus pasos. No tengo más.⁴⁴⁵

La atención hacia su existencia y la búsqueda continua de la expresión lingüística constituyen dos caras de la misma moneda en su itinerario artístico, como lo testimonia también *La dama de Elche*, que representa otro viaje autobiográfico y mnemónico, expresado a través del lenguaje.

El primer poema de esta última obra lleva como título la cita «Avec les gémissements graves du Montévidéen», tomada de Lautréamont⁴⁴⁶, y se abre con una presentación autobiográfica al lector de la poeta misma, que anuncia:

soy Amanda –montevideana–
hija de Amanda la de ojos de vaca
diosa contemporánea
corazón de mirlos con relámpagos
[...]

⁴⁴⁵ A. Berenguer, «Autobiografía», en *El monstruo incesante. Expedición de caza*, Arca, Montevideo, 1990, pág. 152.

⁴⁴⁶ I. Ducasse, Conde de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (1868-1890), presentación de J. Cocteau, Nouvel Office d'Édition, Paris, 1968, pág. 24. La cita se encuentra en el canto I (1868).

y de Rimmel padre
[...]
hermana de Rimmel
[...]
soy Amanda mujer de José Pedro
[...]
necesario y distante como el río
que nos da de beber
[...]
soy Amanda madre de Álvaro
[...]
fruto de la unión de ese árbol encendido
[...]⁴⁴⁷

Amanda Berenguer nace el 24 de junio de 1921 en el seno de una familia montevideana compuesta por el padre Ángel Rimmel Berenguer Safons y la madre Amanda Bellán Giráldez. Del matrimonio nace también Rimmel, médico de profesión y único hermano con el cual la poeta establece una relación de profunda complicidad.

Su educación se despliega en el liceo “Miranda” de Montevideo, donde funda la revista *Vida* junto con el historiador y sociólogo uruguayo Carlos Rama (1921-1982), hermano mayor de Ángel Rama⁴⁴⁸. Sin embargo, como testimonia la misma autora, su formación se revela más propicia en el hogar, donde por una parte se acerca a la música bajo la égida de su tío, el compositor Carlos Giucci (1904-1958) y, por otra, se interesa en la literatura gracias al aporte de su otro tío, el escritor José Pedro Bellán (1889-1930). Entre sus primeras lecturas figuran el

⁴⁴⁷ A. Berenguer, «Avec les gémissements graves du Montévidéen», en *La dama de Elche. El vocablo es el viaje*, Arca, Montevideo, 1989², págs. 18-19.

⁴⁴⁸ Ead., «Autobiografía», en *El monstruo incesante. Expedición de caza*, cit., pág. 139.

Quijote de Cervantes, las obras de Jules Verne y las de Leonardo da Vinci, este último considerado fundamental por el oficio artístico de Berenguer, junto con las obras poéticas de Delmira Agustini, Paul Valéry, César Vallejo (1892-1938) y Antonio Machado (1875-1939).

El 12 de enero de 1944, Berenguer se casa con el escritor José Pedro Díaz (1921-2006), del cual tiene el hijo Álvaro Ruy (1954) y el mismo año la pareja funda en el garaje de su morada la editorial La Galatea, con la cual Amanda Berenguer publicará sus primeras obras. A partir del año 1947 el matrimonio recibe regularmente en su casa varios miembros y amigos de la Generación del 45, en la calle Mangaripé (hoy María Espínola), y el mismo año acoge como invitado al Premio Nobel de literatura Juan Ramón Jiménez (1881-1958), en compañía de su esposa Zenobia Camprubí (1887-1956). Entre los visitantes figura también José Bergamín, desterrado en Montevideo durante los años 1947-1954⁴⁴⁹.

Entre los años 1950-1951, los cónyuges Díaz-Berenguer cumplen su primer viaje a Europa; en Francia se encuentran con Pablo Neruda y en París conocen a Paul Éluard (1895-1952) y a Tristán Tzara (1896-1963). En 1971, durante su segundo viaje europeo, Amanda Berenguer visita la tumba de Paul Valéry, a quien había dedicado un poema en ocasión de su muerte, en 1945. En tres de los endecasílabos que forman parte del texto dedicado al poeta, aflora también su interés por el lenguaje:

Extraño mi lenguaje quiere alianza:
tu altivo oficio de rosal de Francia

⁴⁴⁹ Véase R. M. Grillo, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay. 1947-1954*, Universitat de Lleida, Lleida, 2002.

con mi abeja de mieles castellanas.⁴⁵⁰

A partir de las publicaciones *A través de los tiempos que llevan a la gran calma*, *Canto hermético*, *Elegía por la muerte de Paul Valéry*, *El río* hasta el poemario *Declaración conjunta*, los poemas de Amanda Berenguer están marcados por un estilo tradicional, y por una preferencia por el endecasílabo. Por el contrario, con *Materia prima*, editado en 1966, experimenta un lenguaje y un contenido cada vez más innovadores. Pensemos, por ejemplo, en el conjunto de textos que forman parte de *Dicciones* (1973), obra publicada como fonograma, o en *Composición de lugar*, donde el texto de cada poema está estructurado en una triple secuencia de la representación espacial, alcanzando excepcionales configuraciones de poesía visual, o aún en *Identidad de ciertas frutas*⁴⁵¹, donde los textos están acompañados por dibujos de varios frutos.

Amanda Berenguer fallece el 13 de julio de 2010, dejando una vastísima producción literaria. En las siguientes páginas vamos a analizar los poemas más característicos del concepto paisajístico, para individualizar su visión del yo, del mundo y del lenguaje, dando mayor importancia a la representación del espacio y de su horizonte temático.

⁴⁵⁰ A. Berenguer, *Elegía por la muerte de Paul Valéry*, La Galatea, Montevideo, 1945, poema cit. en «Autobiografía», en *El monstruo incesante. Expedición de caza*, cit., págs. 150-151.

⁴⁵¹ Para una bibliografía exhaustiva de las obras de Amanda Berenguer remitimos a la bibliografía final.

6.2 *El río* como visión del paisaje posbélico de Europa y España

6.2.1 El paisaje posbélico europeo

En 1940 Amanda Berenguer publica su primera obra, pero empieza a ser conocida en el ámbito literario uruguayo sólo a partir de 1952, cuando sale el poemario *El río*. Como explica Carina Blixen, esta obra comporta sólo el comienzo de una “geografía global”, de un proceso artístico “en continuum” que se desarrolla cada vez más con el paso del tiempo:

La poesía de Berenguer crece, madura, se multiplica en relación de reciprocidad con los “medios” [...] Ha sido una constante de su actitud estética buscar, expresarse a través de formas no solamente lingüísticas. Desde el teatro, el audiovisual, el video, el disco o distintas formas de espectáculos integradores, ha generado “hechos estéticos”, surgidos en la exploración de la expresividad de la palabra, en interacción con otras esferas artísticas y en diálogo con distintos sistemas de comunicación [...] Los libros de Berenguer están pensados como una totalidad, como un proyecto que desborda la unidad del poema. Desde *El río*, cada poema es un momento o un territorio particular de esa geografía global [...] piensa en su obra como un continuo que se transforma y evoluciona [...] no sólo cada libro representa una unidad, sino que la totalidad de esta obra múltiple está pensada en global metamorfosis.⁴⁵²

El río se compone de treinta y tres poemas en endecasílabos, con rima irregular, escritos entre 1949 y 1952, entre las ciudades de Montevideo, Madrid y París. La poeta dedica la obra a su marido, como afirma en el epígrafe inicial:

⁴⁵² C. Blixen, «Amanda Berenguer. Poeta en metamorfosis», en *Historia de la Literatura Uruguaya contemporánea*, t. II, EBO, Montevideo, 1997, págs. 127-141.

Así vamos los dos como dos noches
funerales y alegres, [embriagados]⁴⁵³

El epígrafe contiene un resumen de los momentos alternados de serenidad y tristeza en la vida de los cónyuges, como nos indica el uso oximórico de los adjetivos “funerales” y “alegres”. El río citado en el título remite en su primer sentido al movimiento y a la función del arroyo, el cual lleva consigo todo lo que encuentra. Pero, al mismo tiempo, se refiere también a la metáfora de una acción continua e inevitable, como explica la reiteración de las tres citas tomadas de Héraclito de Éfeso, de Antonio Machado y del personaje bíblico Job. De hecho, Berenguer se sirve de sus especulaciones para definir que cada experiencia del ser humano en el mundo es única y difícilmente puede repetirse. En otros términos, la poeta invita al lector a aprovechar de cada oportunidad, según la locución horaciana del “carpe diem”, sugerido por los epígrafes de apertura del poemario:

No es posible sumergirse dos veces en el mismo río, ni tampoco por dos veces en el mismo estado tocar y asir a un ser mortal, pues fluye siempre y concurre nuevamente y viene y va.

HÉRACLITO DE EFESO

Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira; cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.

ANTONIO MACHADO

¿No son mis días poca cosa? Cesa pues, y déjame, para que me esfuerce un poco.

⁴⁵³ Epígrafe a «El río», en A. Berenguer, *Poesías. 1949-1979*, Calicanto, Buenos Aires, 1980, pág. 47. De ahora en adelante todas las referencias bibliográficas de los poemas citados remiten a esta edición, si no está especificado diversamente.

Antes que vaya, para no volver, a la tierra de tinieblas y de sombra de muerte:

Tierra de oscuridad y tenebrosa sombra de muerte, donde no hay orden; y que resplandece como la misma oscuridad.

JOB, X, 20-22.⁴⁵⁴

El motivo recurrente de *El río* es la memoria, la singularidad y la reminiscencia de los eventos pasados y la reflexión sobre el paso del tiempo mediante la observación directa de la alternancia de las estaciones. Además, el conjunto de poemas se caracteriza por un tipo de compromiso civil velado, dado que la poeta exprime su decepción frente a la insensatez de la guerra en varios textos poéticos. De hecho, los poemas funcionan como vehículos para dar voz a los martirizados y abatidos por la guerra. Por esta razón, la voz poética no puede callar frente a las ruinas que cubren el paisaje europeo después de los conflictos mundiales, que se presentan efectivamente a la mirada de Berenguer en su primer viaje europeo. El escenario parece post-apocalíptico, parecido a lo que Eliot denuncia en *La tierra baldía*, puesto que la matanza ha causado la alienación de los seres humanos y sólo la voz poética se levanta como testimonio por los muertos, por los que ya no pueden rechazar sus martirios.

Ya en el poema «Cauce», Berenguer denuncia las llagas y las ruinas que caracterizan el paisaje europeo, como resultado de una matanza insensata. El poema se abre con la introducción de un “lagarto” famélico, que devora el tiempo y la carne humana, mientras que la poeta invoca varios elementos indefinidos, o definidos simplemente como “olas vivientes” que atormentan el yo poético. En

⁴⁵⁴ *Ivi*, pág. 49.

este paisaje oscuro también la naturaleza sufre el mismo sentimiento de angustia que la poeta a causa de las acciones irracionales de la guerra.

El poema se compone de trece versos endecasílabos y puede leerse en dos partes distintas: a la primera, compuesta por los diez primeros versos, corresponde un paralelismo entre la voz lírica y la voz del mundo, ya que ambas lanzan un “grito pesado”. El lamento de ambos se yergue universalmente como acusación dolorosa contra las injusticias sociales y a favor de los caídos, desaparecidos en el olvido.

Por el contrario, la segunda parte coincide con la estrofa de cinco versos introducida por el adverbio “sólo”, empleado para transmitir un mensaje de positividad, ya que la poeta lo usa mediante la imagen del iris, el cual florece como contraste sobre una roca baldía. El iris remite también al célebre personaje mitológico símbolo de rendición y esperanza, puesto que en el mito griego, Iris era la diosa mensajera de los dioses y estaba personificada por el arco iris, señal de renacimiento de la naturaleza después de la tormenta. En Berenguer, la flor representa pues el triunfo del juicio universal y el estímulo para superar las adversidades de la vida:

Detrás de mí, como un lagarto de hambre,
del tiempo y de la carne desprendido,
detrás de mí, como la sombra misma
prendiéndose a mis pies anochecidos,
desde el diente del viento y sus despojos,
desde el oro mortal del viejo otoño,
con el grito pesado de la tierra
me siguen, me persiguen, yo las oigo,

yo las siento venir, olas vivientes,
detrás de mí, mordiéndome con sal.
Sólo queda de pie sobre la roca,
el fosfórico iris de la sangre
en mí anidando su caliente búho,
creciendo sin cesar con sombra y niebla,
¡oh faro, oh noche, ciego en las tinieblas!⁴⁵⁵

En «Correntada», la poeta observa el paso del tiempo y la llegada de las nuevas generaciones que toman el lugar que antes poseía ella misma en el mundo. El ciclo vital sigue siendo representado por el río, que arranca consigo todo lo que encuentra, aunque metafóricamente su acto corresponda ahora a un regular proceso de la naturaleza humana. La autora elucubra sobre su porvenir, mostrando un profundo sentir melancólico por el incesante fluir del tiempo, como leemos en los siguientes versos:

Ellos vienen detrás, como tormenta,
los jóvenes, los niños, los recientes.
Ayer yo era lo que son ahora,
y soy apenas hoy lo que otros fueron.
[...]
¡Oh cielo herido de ceniza y lumbre!
¿Adónde voy, llagada de la herrumbre,
y en las llagas la más terrible estrella?
¿Adónde voy? Oh río perseguido,
túnel con hambre y paso de felino!⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ «Cauce», pág. 51.

⁴⁵⁶ «Correntada», pág. 54.

El sentido de desorientación provocado por la incertidumbre acerca del porvenir vuelve a presentarse también en «Isla», donde además de la observación directa del paisaje, la autora percibe un sentimiento de claustrofobia frente al territorio en el que se encuentra. La atmósfera descrita en este poema funciona como instrumento para explicar cómo a veces la vida aparece bajo la forma de una paradoja, un juego entre luces y sombras. El horizonte de la poeta se pierde en la opacidad como metáfora de su inquietud acerca de su futuro:

Sitiada por un cerco de magnolias
[...]
Cerrado el aire, el horizonte opaco,
el agua ciega, el cielo endurecido,
la luz oscura, el viento detenido,
el alma presa en ojos clausurados.

¿Adónde voy, si estoy aquí clavada,
y aquí consumo el río de la sangre;
aquí devoro el bosque de la carne,
y entierro aquí las plumas de las alas?⁴⁵⁷

En «Margen», la soledad está asociada a la lejanía, ya que como precisa la poeta se encuentra en un país lejano, donde se siente ajena con respecto a la gente del lugar. Sin embargo, logra dominar su sentimiento de “outsider” confiando en la esperanza del regreso a su tierra natal. En este paisaje solitario, la poeta goza únicamente de la naturaleza, puesto que en la madre tierra, representada por un

⁴⁵⁷ «Isla», pág. 55.

“limonero” tremolante y ahogado, entrevé a una amiga con la cual compartir la misma sensación de deriva existencial:

Me siento el alma, el corazón de siempre,
a solas por la calle, así, temblando
como tiembla el olor del limonero
sofocado en la noche, en bajo fondo
de sombra, sueño, viento y sobresalto,
palpitando en el aire negro y hosco,
mi corazón de siempre, golpe a golpe,
de madera, de hueso, de ceniza,
de dura flor, de tierra removida,
extranjero, enemigo, solitario.

En el poema aflora también un paisaje de tipo sensorial, dado que la autora emplea una serie de palabras que aluden a los cinco sentidos de la percepción. En el orden, estos sentidos aparecen en el tercer verso donde leemos “pasan ojos, perfumes, labios, guantes” y en el cuarto verso donde observamos el uso del verbo “sentir”:

Pasan soldados, perros, estudiantes,
pasan brazos, caderas, entrepiernas,
pasan ojos, perfumes, labios, guantes;
se siente un masticar el aire apenas,
un dolerse del día y la esperanza;

Al final, Berenguer explica al lector que se encuentra en un paisaje real, o sea en el continente europeo, afligido por las ruinas de la guerra:

se huele a miedo, a sombra, a desconsuelo.
Me siento el corazón –amor– el alma,
esperando, doliéndose en Europa,
golpeando en una casa abandonada.⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ «Margen», págs. 67-68.

6.2.2 El paisaje posbélico de la guerra civil española

A partir del poema «Delta» empieza una serie de poemas dedicados a las consecuencias de la guerra civil española (1936-1939). A los ojos de la poeta, la situación de España aparece como un lento fracaso que hunde consigo no sólo a los artífices de la guerra, sino también a los inocentes, como los niños. La poeta se presenta como una de las “compañeras” republicanas y subraya que la decadencia belicosa ha provocado aún la pérdida del sentido del ser humano, ya que las divisiones políticas han causado también la disolución del significado de la familia:

Un viento amargo, irremediable y tenso,
un perseguido, náufrago de España,
un cuervo, un llanto, un índice de niño,
un maleficio, un grito, un alma, un sueño,
una culpa, una muerte, una llamada,
un desierto, un terror, oh dios, un arma,
un arma, una creciente, una venganza,
que estaba el campo áspero y sangriento
[...]

¡Oh furias familiares! ¡Flacas y hondas
avispas de la casa! ¡Compañeras!
Es la hora, la aguja, socorrednos,
ayudadnos a abrimos la esperanza,
a quebrarnos la sed contra la roca,
a limpiarnos el cieno de la carne,
que estamos solos, áridos y firmes,

contándonos los golpes de la sangre.⁴⁵⁹

España está personificada por la figura de Argus Panoptes, una criatura monstruosa con ojos colmenares, que espera la llegada de los muertos, mientras que el paisaje español aparece en toda su oscuridad, como un territorio sangriento y herido aún por los propios hijos, como lo describe la poeta en «Recodos»:

Aquí la noche, aquí el naufragio lento
[...]
España yendo bajo los olivos,
las mulas, los álamos, los niños,
con un lento, escolar, deber de muerte
[...]
criatura cuajada de miradas,
presente aquí, en las piedras ciudadanas!
Que te crecen los ojos colmenares
[...]
Aquí la noche, España, aquí los muertos
[...]
España, descendida hasta esta noche
innumerable, aquí, la misma noche
para un francés que dice sepultura,
y para ti, sola, de pie, y a oscuras.

Por el contrario, en «Hundimiento» la voz poética apunta sus impresiones después de haber visitado el paisaje español. En la esterilidad de la tierra los seres humanos no hallan el manantial que puede apagar su sed, ya que lo que permanece en esta tierra baldía es sólo “una rama cinérea de agua amarga”,

⁴⁵⁹ «Delta», pág. 72.

envenenada por el odio fraterno. Al final del texto, la poeta acusa la falta de luz, metáfora de Dios, callado e indiferente al ruego de salvación por parte de los seres humanos:

Yo pasé por tus tierras amarillas
en un día de otoño, y vi tu cuerpo
de silencio, callado entre los grajos
familiares como el remordimiento;
vi la cruda cerámica del campo
repitiendo una hierba de memoria;
tus máquinas de sangre roedora,
tus norias quejumbrosas como lentas
semillas de locura, germinando
una rama cinérea de agua amarga;
[...]

vi los ríos abiertos en tu carne
como una larga cicatriz de llanto;
tus álamos de verde tembloroso
siguiendo el leve féretro del agua
[...]

Te recuerdo extendida de oro grave,
capitana de trigos funerales
te recuerdo la honda lejanía
dorada hasta el olvido, alucinada
como una ciega, unánime mirada.

Te recuerdo, Castilla, y se me vienen
al alma, como ángeles de orgullo,
unos mágicos gritos de hombre adentro
que arara en la esperanza sin descanso.
Verdadera de tierra. Solitaria.
[...]

Un olvido solar sobre los huesos
nos dio la sombra en la mitad del alma,

y tuvimos terror, terror y fiesta,
(así llevan los lirios su color
incitante de muerte). Y es lo mismo,
-enemigo y doméstico gentío-
es lo mismo de amor, las mismas aguas,
-hermanos de pasión y de vergüenza-,
[...]
¿La luz dónde? ¿Dónde estaba la luz?
Todo era noche, más allá la noche,
o no era noche, ni era sombra, ni era.
¡Ay hondo, ay hondo!, que no sé. Los ángeles.
Y nos subió la inundación de muerte.⁴⁶⁰

El análisis de los poemas de *El río* nos sugiere que Berenguer se ampara en la naturaleza y en sus elementos para expresar sus emociones más recónditas, ya que en ella, metafóricamente, ve un paralelismo entre su propio estado de ánimo y el de la madre tierra. Como la poeta, la naturaleza sufre las heridas y las llagas que la acción de la guerra y del ser humano le imponen con insensatez. Como veremos en el siguiente párrafo, en los años 70-80 Uruguay, como España en los años 30, sufrirá las consecuencias del odio fraternal que desembocará en la dictadura militar. Si en *El río* las descripciones del paisaje español constituyen una vía para recordar las atrocidades de la guerra civil, en *Composición de lugar*, los “lugares” sirven para mostrar la misma contrariedad ante la crueldad política.

⁴⁶⁰ «Hundimiento», págs. 75-78.

6.3.1 *Composición de lugar* o el paisaje de la página escrita

Composición de lugar representa el pilar de la nueva experimentación lingüística y poética que Amanda Berenguer emprende a partir de los años setenta. Ya en las obras anteriores, como por ejemplo en *Materia Prima*⁴⁶¹, la autora había abordado el género de la poesía visual, pero sólo a partir de *Composición de lugar* recoge en una misma obra un conspicuo número de poemas visuales escritos en distintos períodos. El poemario se compone de cincuenta y siete composiciones subdivididas en series de tres unidades distintas por estilo y por lenguaje, según el orden definido por la poeta misma:

Existieron situaciones diferentes, experiencias, búsquedas en distintas órbitas. Desde la primera serie de poemas, escritos en el tiempo que dura un poniente sobre el mar, es decir, entre algunos minutos antes y algunos minutos después de la caída del sol, -(esa era la prueba, la prueba de lo inmediato)-, pasando por la segunda, donde se utilizan elementos ya elaborados en aquella primera instancia pero modificando radicalmente el lenguaje y su ordenación, hasta la tercera, que coloca la palabra en el espacio de la página como quien emprende un viaje, tratando de resolver gráficamente el itinerario.⁴⁶²

Si los poemas de la primera serie se caracterizan por una versificación aún anclada en la métrica clásica, en la cual predomina el uso del octosílabo alternado al endecasílabo, a partir de los poemas de la segunda serie, y sobre todo de la

⁴⁶¹ Véase el poema «La cinta de Moebius», en A. Berenguer, *Poesías (1949-1979)*, cit., págs. 199-203.

⁴⁶² Ead., *Composición de lugar*, Arca, Montevideo, 1976, pág. 7. De ahora en adelante todas las referencias bibliográficas que remiten a esta obra se refieren a esta edición.

tercera, Amanda Berenguer realiza una verdadera apoteosis desde el punto de vista lingüístico e imaginativo. De hecho, cumple una revolución en la creación poética a través de la yuxtaposición de la palabra escrita y de la imagen que conviven en la misma página, proponiendo un tipo de poesía comúnmente definida como “visual”. Este género poético, como afirma Argañaraz, tiene una propia «gramática» que no es ni verbal ni figural, sino una síntesis «intersemiótica»⁴⁶³ entre los dos, considerando que ambos aspectos de la representación coexisten en un diálogo recíproco, enriqueciendo el nivel de las interpretaciones⁴⁶⁴. La lectura de los poemas visuales exige la intervención de un «nuevo lector»⁴⁶⁵, lector-crítico como diría Jitrik⁴⁶⁶, dispuesto a interactuar con el significado y el significante textual.

Desde una perspectiva postestructuralista, Foucault (1926-1984) ve en la poesía visual un medio para superar las dicotomías tradicionalmente propias del texto escrito. Si el filósofo francés cita el ejemplo de los caligramas de Apollinaire (1880-1918), que según él han anulado las oposiciones de nuestra civilización alfabética entre «montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire»⁴⁶⁷, tenemos que subrayar que ya en el siglo XIX, en Uruguay, los poetas abordan la experimentación lingüística y estilística, como en el caso de los ideogramas de Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862).

⁴⁶³ N. N. Argañaraz, *Poesía visual uruguaya*, Mario Zanicchi, Montevideo, 1986, pág. 13.

⁴⁶⁴ W. Bohn, «Theory and practice of visual poetry», *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum*, 17, 2, 1990, pág. 230.

⁴⁶⁵ N. N. Argañaraz, *Op. cit.*, pág. 13.

⁴⁶⁶ N. Jitrik, R. Ferro, *Línea De Flotación: Ensayos Sobre Incesancia*, El Otro, El Mismo, Mérida, 2002, pág. 322.

⁴⁶⁷ M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973, págs. 21-22.

Ya a partir del título, *Composición de lugar* sugiere una concepción arquitectónica de los espacios. Como afirma Amanda Berenguer:

No es fácil dar la posición de la aventura, del riesgo, puesto que no hay posición estable, ni punto de partida, ni punto de llegada. Venimos desde. Vamos hacia. Si nos quisieran encontrar ya no estaríamos allí. Es así de fluente nuestro lugar. También lo es el tema central de este libro: la puesta del sol. Y también la sucesiva, triple etapa o versión de cada poema.⁴⁶⁸

Las preocupaciones hacia nuestra proveniencia y nuestra meta final, las características dúplices y fluentes de los espacios en los cuales vivimos, el miedo de la pérdida de nuestra identidad son algunos de los factores que se enlazan a una visión “sobremoderna”⁴⁶⁹ de los lugares, en correspondencia con la crítica de los «no lugares» propuesta por Marc Augé:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar. [...] la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.⁴⁷⁰

Esta contraposición entre el lugar antiguo y moderno, en el que amparamos cuidadosamente nuestra identidad, y el «no lugar» sobremoderno, en el que

⁴⁶⁸ A. Berenguer, *Composición de lugar*, cit., pág. 7.

⁴⁶⁹ Recordamos que el antropólogo francés Marc Augé ha acuñado el término sobremodernidad para referirse a los fenómenos culturales, económicos, políticos y sociales que caracterizan la sociedad global después de la época postmoderna.

⁴⁷⁰ M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992; trad. esp. de M. Mizraji, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000, pág. 83.

vivimos como ciudadanos de la torre babilónica, yace también al centro del análisis de Amanda Berenguer, cuando recuerda al lector que:

Hay un espacio real, relativo, urgente como la misma respiración, y un espacio aparente: el espacio virtual y frío del espejo. Hay un espacio oral, cóncavo, tridimensional, y otro espacio plano, laborable, facetado. Hay espacios moluscos cerrados, y espacios abiertos, volátiles. Espacios arbóreos, imaginarios. Espacios veloces o temporales. Todos se transitan o se indagan, se los descubre o se los inventa. Todos se necesitan entre sí.⁴⁷¹

Más allá de las reflexiones de la autora con respecto a los espacios, su visión múltiple de la realidad la lleva a emplear un lenguaje profuso, ya que en *Composición de lugar* Berenguer se mueve entre dos extremos aparentemente en contraste, o sea entre el rigor del matemático y la sensibilidad del poeta: al lenguaje propiamente dicho se enlaza una serie de símbolos geométricos, de expresiones algebraicas y de signos aritméticos que concurren a profundizar el significado intrínseco del mensaje poético y dan una energía cinética al estatismo de la página. Como afirma Antonella Cancellier en su trabajo sobre el lenguaje poético de Amanda Berenguer en los años sesenta⁴⁷², a lo largo de su producción, la autora persigue «un interesante proceso de amplificación que, en consonancia con peculiaridades propias de la poesía del momento, está en la base de cierto neobarroquismo latente»⁴⁷³. Además, Cancellier añade que los poemas de los años

⁴⁷¹ A. Berenguer, *Composición de lugar*, cit., pág. 7.

⁴⁷² Véanse *Contracanto, Quehaceres e invenciones, Declaración conjunta y Materia prima* en A. Berenguer, *Poesías (1949-1979)*, cit.

⁴⁷³ A. Cancellier, «Lenguajes y tendencias en la cultura rioplatense de los años 60: los códigos poéticos de Amanda Berenguer», *Actas del coloquio Los años 60 en el Río de la Plata. Río de la Plata, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP). 11-12-13 de julio de 2002*, Universidad de la República, Montevideo, 26-27, 2004, pág. 393.

sesenta carecen en su mayoría de un referente explícito y no dan particular énfasis a las problemáticas sociales e ideológicas, que es una observación en armonía con la crítica de los setenta, que no considera a la obra de Amanda Berenguer de orientación comprometida en lo social y en lo político. El trabajo de Kuzminskaité, por ejemplo, se pone en esta misma perspectiva, puesto que la estudiosa insiste en el hecho de que «no es el contenido de los poemas lo que importa en este libro [...] la lengua de Amanda Berenguer ya no sirve para traducir el mundo [sino] para alejarse de todo tipo de discurso y de realidad de la dictadura»⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ D. Kuzminskaité, «Amanda Berenguer: géneros entretreídos», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, 2013, págs. 48, 49, 54.

6.3.2 El paisaje uruguayo de la dictadura militar. El caso de *Composición de lugar*

Como ocurre en varias obras poéticas de Amanda Berenguer, también *Composición de lugar* aparece como una obra autobiográfica que muestra a través de varios ejemplos el deseo de la autora de testimoniar la historia política de Uruguay en el primer lustro de los años setenta, como cuando afirma: “me incrusto en mi país/ en su costa amurallada” o cuando señala que: “allí descienden escuadrones”⁴⁷⁵. El poemario se presenta bajo la forma de un diario de memorias, escrito en diferentes fechas que cubren un lapso de tiempo que va del jueves 24 de febrero de 1972 al miércoles 16 de enero de 1974, o sea en el período de máxima actividad del grupo de los Tupamaros y de los primeros fermentos represivos de las fuerzas del orden en Uruguay.

El interés de Amanda Berenguer por los acontecimientos de Uruguay se manifiesta ya a partir del poema «Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972», el día en que los Tupamaros secuestraron a Nelson Bardesio, funcionario uruguayo del Ministerio del Interior y miembro activo en los “Escuadrones de la Muerte”⁴⁷⁶. En este poema, la voz poética describe un paisaje nocturno, marcado por el silencio y por la imposibilidad de huir incluso a través de la imaginación y de la palabra. A lo largo de los versos, la poeta no cita ningún personaje real o imaginario, pero hay sujetos identificables gracias al uso del pronombre complemento “me”, del adjetivo posesivo “mi”, de la perífrasis verbal “estamos para callarnos” y de la oración final “estamos para la noche”. Los

⁴⁷⁵ A. Berenguer, *Composición de lugar*, cit., págs. 9, 41.

⁴⁷⁶ CDPPU, *Uruguay: la fine di un'illusione*, Jaca Books, Milano, 1973, pág. 104.

elementos naturales tienen un peso considerable y están descritos a través de adjetivos de connotación apocalíptica:

Plomo derretido el aire cae
piedra el cielo cae
sobre el agua salada amarga
y negra cae.
[...]
ahora es la hora
que más duele dura y fría
[...]
la imaginación no vale
la palabra se encanta
y también cae
estamos para callarnos
estamos para la noche.⁴⁷⁷

La misma atmósfera trágica vuelve a presentarse en el poema «Plomo derretido el aire cae», donde Berenguer a través de un lenguaje árido, duro, casi marmóreo, expresa su sensación de extrañeza frente a la derrota de su país. A diferencia del poema anterior, en éste no aparece ningún personaje, ya que lo que interesa a la autora parece ser el paisaje en sí mismo, descrito a través de un uso superabundante de sustantivos: el “plomo”, la “piedra”, el “silencio”, la “balística”, las “horas grises”, la “muralla”, la “pesantez” y el “terror del vuelo”.

El miedo del vuelo puede ser interpretado como riesgo profético si pensamos en el hecho de que, después de 1976, una de las prácticas más terribles efectuadas por los militares para deshacerse de cientos de detenidos e iba a consistir

⁴⁷⁷ «Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972», pág. 9.

en arrojarles desde aviones en vuelo sobre el Río de la Plata. En este poema de Berenguer la expresión puede explicarse como búsqueda tortuosa del logro de la libertad por parte de la voz poética:

aire plomo + cielo piedra

_____ = caída

agua negra

dunas = silencio

lluvia \approx balística \approx 3ra. Dimensión

a) 18 horas grises

Σ = muralla a la h. justa

b) 20 horas grises

muralla a la h. justa = palabra - [(imaginación + estrategia)]

pesantez = terror del vuelo⁴⁷⁸

«Poniente sobre el mar del martes 29 de febrero de 1972» es otro texto poético caracterizado por un paisaje silencioso, sin un referente específico, donde el único protagonista es un elemento natural aludido, es decir el fuego, que después de haberse apropiado de un “árbol incandescente” quema y lleva consigo todo lo que encuentra, como por ejemplo las aves y los navíos que se aproximan a él:

Desciende un árbol incandescente

segador de rayos su hoz

centro de una red radiante

donde se queman los ojos

⁴⁷⁸ «Plomo derretido el aire cae», pág. 10.

ahí van a arder todas las aves
Y los navíos que se acercan
a su curva rama
es un incendio en plena travesía.
[...]
y el agua inflamada espera
dispuesta a la entrega suntuosa
allá se cumple una ceremonia
afiebrada y quieta
allá baja la luz la luz
nadie toque sus hojas
estamos poseídos.⁴⁷⁹

En la última parte del poema, la voz poética es consciente del hecho de que el mal ha arraigado hondamente en la mente humana, insensible e inerte al padecimiento, y los seres humanos aparecen como sombras poseídas y afectadas por la locura:

rayos
abrazo apasionado un árbol cielo
pulpo eléctrico navegante de aire
luminancia vibratoria hacia
distancia estancia más más intensa
fuente
cantidad de lumbre contra
asombro sombreado
perdedor a veces?

⁴⁷⁹ «Poniente sobre el mar del martes 29 de febrero de 1972», pág. 21.

ganador entonces la clarividente
claridad
presencia activa poseedora
 caemos
 en letargo encandilante
 posesos
se abre acantilado
de lado a lado
todo ahora⁴⁸⁰

Frente a este escenario tan apocalíptico, Amanda Berenguer cree que la poesía no puede ignorar la realidad circunstante, sino que debe gritar en voz alta la terrible situación y los males que afectan a la sociedad. Como ya hemos afirmado, *Composición de lugar* es un libro autobiográfico, de múltiple sentido, en el que varias veces la poeta registra las impresiones que saca de su mirada, como cuando testimonia:

veo fuego fuego por todas partes
se derrumba quien soy
todo se derrumba

sólo ha quedado
una larga ambulancia gris
esperando a lo lejos.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ «Desciende un árbol incandescente», pág. 22.

⁴⁸¹ «Poniente sobre el mar del jueves 2 de marzo de 1972», pág. 29.

La participación de la autora en el texto poético se manifiesta también de manera activa, ya que forma parte como protagonista del poema «No estuve. No vi. No existió»⁴⁸², donde ella se coloca al centro de la ambivalencia: por un lado, tenemos una autora diurna, razonable y lógica; y por otro lado, una autora nocturna, oscura e irracional:

No estuve. No vi. No existió.

— Amanda — paisaje = estrategia vacía inútil

Amanda + (ráfaga horaria × declinación exacta) = \int Amanda diurna
Amanda nocturna

Amanda integral → cerca. ≡ muro final

⁴⁸² «No estuve. No vi. No existió», pág. 50.

6.3.3 La luz como búsqueda del infinito y de Dios

En *Composición de lugar*, la «luz» es uno de los vocablos más citados a lo largo del poemario. De hecho, en varios poemas Amanda Berenguer acerca la luz a imágenes sombrías, como si quisiera afirmar que el mundo se apoya en ese eterno contraste entre el bien y el mal. En «Una multitud suspendida»⁴⁸³, la poeta asocia el principio de la existencia a la imagen del deslumbramiento, mientras que el fin de la vida equivale al asombro:

⁴⁸³ «Una multitud suspendida», pág. 34.

Una multitud suspendida

deslumbre: recibir con pasmo el día

asombro: entrar con estupor en sombra

deslumbre = principio

asombro = fin

$$\text{velocidad} = \frac{\text{alba} + \text{poniente}}{\text{vida}}$$

deslumbre > asombro

$$\infty \text{ de luz} = (\text{deslumbre} - \text{asombro}) \text{ velocidad}$$

Nota

$$e = v \cdot t$$

$$v = \frac{e}{t}$$

espacio = alba + poniente

tiempo = vida

velocidad = anticipación, espera de futuro

Subrayamos que el deslumbre se entiende en la autora siempre como sinónimo del bien que es superior al asombro y a la tormenta, como cuando en la tercera

Más allá de ser una obra de testimonio político, *Composición de lugar* se presenta como el poemario en que Amanda Berenguer emprende su búsqueda existencial hacia el bien supremo, hacia la misericordia divina a la cual dedica poemas de inspiración teológica:

La luz es como el verbo
está al principio y al fin
de toda creación⁴⁸⁵

El mundo está planteado en esta infinidad luminosa y los seres humanos están sujetos a la luz desde el nacimiento hasta la muerte. La luz representa la gracia de Dios, el camino de perfección hacia la morada divina. Es un acto continuo y según el dogma eclesial del libre albedrío, cada ser humano puede encaminarse en la eterna búsqueda de sí mismo, como alude la poeta en el poema gráfico «La luz es como el verbo»⁴⁸⁶:

⁴⁸⁵ «Miércoles 14 de noviembre de 1973», pág. 57.

⁴⁸⁶ «La luz es como el verbo», pág. 59.

La luz es como el verbo

Planteo

luz = verbo = acción

luz → luz → luz ≡ { luz antes
" durante
" después

1 luz ∷ 2 luces : encava mina mayor
(entre) (parece oro)

1 palabra ∷ 2 luces : se pronuncia alucinación
(entre) (parece vigilia)

1 acto ∷ 2 luces : ama gesta inicia
(entre) (parece futuro)

Resolución

1 luz a toda luz : palabra empeñada

1 palabra dada : acto de posesión

1 acto continuo : comienza el mundo

A diferencia de las obras anteriores a los años setenta, *Composición de lugar* no es sólo la primera creación literaria más innovadora por estilo y por lenguaje de la producción poética de Amanda Berenguer, sino la primera obra en la cual la autora toma la palabra abiertamente para denunciar una parte de la historia política y social de Uruguay, en contraste con lo que ha pensado en general la crítica.

Además, *Composición de lugar* es también la obra que sanciona la autoridad en la experimentación poética de Amanda Berenguer, dado que a partir de esta producción, varios artistas se interesan cada vez más en la innovación estilística de la poeta, como en el caso del poeta y artista visual Clemente Padín, que en

2008 organiza el primer “Encuentro Internacional de Poesía Experimental Amanda Berenguer”⁴⁸⁷.

Por otra parte, *Composición de lugar* es sobre todo una obra de extraordinaria búsqueda de libertad y de conocimiento del Creador, que como hemos visto la autora personifica detrás de las imágenes luminosas a lo largo de sus poemas, como testimonia el siguiente texto:

Estamos frente a él
para verlo caer
y rendirle todos los honores.
Enhorabuena cayó la luz
de sus manos
[...]
En homenaje a ti
se tienden los animales terrestres
y las dunas rosas
y los pastos lacios.
Caíste
te echaron encima manojos
de nubes dementes encendidas.
Mi homenaje consiste hoy
en reconocerte poseedor
del don de la resurrección.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ *Encuentro Internacional de Poesía Experimental “Amanda Berenguer”*, a cargo de Clemente Padín, 28-31 de agosto de 2008, MEC Center, Montevideo.

⁴⁸⁸ «Viernes 11 de enero de 1974», pág. 73.

Bibliografía

Obras de las autoras estudiadas

María Eugenia Vaz Ferreira

- 1894 - «Monólogo», en *La Razón*, n. 4620, Montevideo, 7 de agosto.
1924 - *Selección de poesías*, Adelante, Buenos Aires.
1924 - *La isla de los cánticos*, Casa Barreiro y Ramos, Montevideo.
1959 - *La otra isla de los cánticos*, prólogo de E. Oribe, Impresora Uruguaya, Montevideo.
1986 - *Poesías Completas*, a cargo de H. Verani, Ediciones La Plaza, Montevideo.

Delmira Agustini

- 1907 - *El libro blanco. (Frágil)*, O. M. Bertani, Montevideo.
1910 - *Los cálices vacíos. (Poesías)*, O. M. Bertani, Montevideo, 1913.
1924 - *Obras completas de Delmira Agustini*, t. I El rosario de Eros; t. II Los astros del abismo, Maximino García, Montevideo.
1944 - *Poesías*, O. Fernández Ríos, C. García & Cía. - Biblioteca Rodó de Literatura e Historia, Montevideo.
1992 - «Secuencia sobre Juana», en “*Obras: Acervo del Estado*” de Juana de Ibarbourou, Signos, Montevideo, vol. I.
1993 - *Poesías completas*, M. García Pinto (ed.), Cátedra, col. «Letras Hispánicas», Madrid.
2009 - *Poesía completa*, edición y prólogo de M. L. Canfield, Sibila – Fundación BBVA, Sevilla.
2013 - *Los cálices vacíos*, edición crítica e introducción de R. García Gutiérrez, Point de Lunettes, Sevilla.
2014 - *Poesías completas*, a cargo de A. Cáceres, Ediciones de la Plaza, Montevideo.

Juana de Ibarbourou

- 1919 - *Las lenguas de diamante*, con un prólogo de Manuel Gálvez, Cooperativa Editorial Limitada, Buenos Aires.
1920 - *Cántaro fresco*, La Editorial Uruguaya, Montevideo.

- 1922 - *Raíz salvaje*, M. García, Montevideo.
- 1928 - *Ejemplario*, A. Monteverde, Montevideo.
- 1930 - *La rosa de los vientos*, Palacio del Libro, Montevideo.
- 1934 - *Estampas de la Biblia*, Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, Buenos Aires – Montevideo.
- 1934 - *Loores de Nuestra Señora*, Casa A. Barreiro y Ramos, Montevideo.
- 1944 - *Chico Carlo*, Casa A. Barreiro y Ramos, Montevideo.
- 1945 - *Los sueños de Natacha*, Liceo, Montevideo.
- 1950 - *Perdida*, Losada, Buenos Aires.
- 1953 - *Azor*, Losada, Buenos Aires.
- 1955 - *Romances del Destino*, Cultura Hispánica, Madrid.
- 1956 - *Oro y tormenta*, Zig-Zag, Santiago de Chile.
- 1960 - *Obras completas*, palabras preliminares de V. García Calderón, compilación, anotaciones y noticia biográfica por D. I. Russell, Aguilar, Madrid.
- 1967 - *La pasajera*, Losada, Buenos Aires.
- 1968 - *Elegía*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
- 1971 - *Juan Soldado. Cuentos*, Losada, Buenos Aires.
- 1991 - *Juana de Ibarbourou para niños*, Soledad López (ed.), Torre, Madrid.
- 2009 - «Autobiografía lírica», en *Rapsodia de Juana de Ibarbourou. Antología*, a cargo de J. Arbeleche, A. Echevarría, Rumbo, Montevideo.

Amanda Berenguer

- 1940 - *A través de los tiempos que llevan a la gran calma*, La Industrial, Montevideo.
- 1941 - *Canto hermético*, Sagitario, Montevideo.
- 1945 - *Elegía por la muerte de Paul Valéry*, La Galatea, Montevideo.
- 1952 - *El río*, La Galatea, Montevideo.
- 1957 - *La invitación*, La Galatea, Montevideo.
- 1961 - *Contracanto*, La Galatea, Montevideo.
- 1963 - *Quehaceres e invenciones*, Arca, Montevideo.
- 1964 - *Declaración conjunta*, Arca, Montevideo.
- 1966 - *Materia prima*, Arca, Montevideo.
- 1973 - *Dicciones (editado como fonograma)*, Ayui/Tacuabé, Montevideo.

- 1976 - *Composición de lugar*, Arca, Montevideo.
- 1980 - *Poesía (1949-1979)*, Calicanto, Montevideo.
- 1983 - *Identidad de ciertas frutas*, Arca, Montevideo.
- 1987 - *La dama de Elche*, Edhasa, Madrid; 2ª ed. *La dama de Elche. El vocablo es el viaje*, Arca, Montevideo, 1989.
- 1987 - *Los Signos sobre la mesa*, Universidad de la República, Montevideo.
- 1990 - *El monstruo incesante. Expedición de caza*, Arca, Montevideo.
- 1995 - *La botella verde (Analysis situs)*, Cal y Canto, Montevideo.
- 1995 - *El pescador de caña*, Fondo Editorial Pequeña Venecia, Caracas.
- 1998 - *La estranguladora (incluye casete)*, Cal y Canto, Montevideo.
- 2002 - *Constelación del navío. Poesía 1950-2002*, H. Editores, Montevideo.
- 2005 - *Casas donde viven criaturas del lenguaje y el diccionario*, Artefacto, Montevideo.
- 2005 - *Las mil y una preguntas y propicios contextos*, Linardi y Risso, Montevideo.

Textos críticos sobre las autoras estudiadas

Sobre María Eugenia Vaz Ferreira

- AA. VV., «Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira», *Entregas de La Licorne*, dirigido por S. Soca, 3, Arca, Montevideo, 1954.
- Achugar, Hugo - Fornaro, Marita (a cargo de), *María Eugenia Vaz Ferreira. Me muestro siempre en mi obscuridad*, Ediciones de Marita Fornaro, Montevideo, 2013.
- Blixen, Hyalmar, *María Eugenia Vaz Ferreira*, La Mañana, Montevideo, 1989.
- Crispo Acosta, Osvaldo, “María Eugenia Vaz Ferreira”, en «Homenaje a MEVF», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 12, febrero 1976.
- _____, *MEVF. Motivos de crítica*, t. III, Ministerio de Instrucción Pública, Montevideo, 1965.
- Lockhart, Washington, Costa, Juan Francisco, *Vida y obra de M.E.V.F.*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1995.
- Manacorda, Telmo, «María Eugenia Vaz Ferreira», *Pegaso*, 72, Montevideo, junio de 1924.
- Moreira, Rubenstein, *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira*, Alfar, Montevideo, 1968.

- Nin Frías, Alberto, «Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira», en *Nuevos ensayos de crítica literaria y filosófica*, Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1905.
- Ramírez de Rossiello, Mercedes, «Las poetisas del Novecientos: Delmira y María Eugenia», *Capítulo oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 14, CEAL, Montevideo, 1968.
- Verani, Hugo, «Obras inéditas de María Eugenia Vaz Ferreira», *Escritura. Teoría y crítica literaria*, vol. 9, enero-junio de 1980.
- Zum Felde, Alberto, «María Eugenia Vaz Ferreria», en *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, t. II, Impr. Nacional Colorada, Montevideo, 1930.

Sobre Delmira Agustini

- Bruña Bragado, María J., *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2005.
- Cáceres, Alejandro, «Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto», en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, coordinado por U. Cortazzo, Vintén, Montevideo, 1996.
- Fischer, Diego, *Serás mía o de nadie. La verdadera muerte de Delmira Agustini*, Sudamericana, Montevideo, 2013.
- García Gutiérrez, Rosa, «Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*», en *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Los que archivos cuentan 3*, Biblioteca Nacional de Montevideo, Montevideo, 2014.
- Girón de Alvarado, Jacqueline, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Peter Lang, New York, 1995.
- López, Yvette, «Delmira Agustini, sus lectores iniciales y los tropos de autoridad», *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 9, 34, 1995.
- Machado, Ofelia, *Delmira Agustini*, Ceibo, Montevideo, 1944.
- Molloy, Sylvia, «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, coordinado por U. Cortazzo, Vintén, Montevideo, 1996.
- Romiti, Elena, «Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini», en *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Los que archivos cuentan 3*, Biblioteca Nacional de Montevideo, Montevideo, 2014.
- Rosenbaum, Sidonia C., *Modern Women Poets of Spanish America: The Precursors – Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*, Hispanic Institute, New York, 1945.

Silva, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.

Visca, Arturo S., «La poesía de Delmira Agustini», *Cuadernos de literatura*, 1, 1968.

Sobre Juana de Ibarbourou

Arbeleche, Jorge, «El alma se llena de confianza», en Id., *Una mirada sobre Juana de Ibarbourou*, compilación y prólogo de A. Echevarría, Estuario BNU, Montevideo, 2009.

_____, *Juana de Ibarbourou*, Arca, col. «Figuras», Montevideo, 1978.

Canfield, Martha L., «La isotopía del agua en la poesía de Juana de Ibarbourou», *Letterature d'America*, XIII, 49, 1993.

Rela, Walter, *Juana de Ibarbourou. Manuscritos inéditos. Poesía y prosa. Homenaje al Centenario de su Nacimiento*, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1992.

Rosenbaum, Sidonia C., *Modern Women Poets of Spanish America: The Precursors – Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*, Hispanic Institute, New York, 1945.

Saavedra, Antón M., «La poetisa Ibarbourou», *Nosotros*, t. XXXI, XIII, Buenos Aires, 1919.

_____, «La revelación de una extraordinaria poetisa», *La Razón*, Montevideo, 27 de abril de 1917.

Torres, María I. de, «Una poeta para América: hipótesis de lectura sobre la obra de Juana de Ibarbourou en la década de 1920», *Cuadernos de literatura*, 34, vol. XVII, julio-diciembre de 2013.

Unamuno, Miguel de, «Carta de Miguel de Unamuno a Juana de Ibarbourou», 18 de septiembre de 1919, cit. en W. Rela, *Juana de Ibarbourou. Manuscritos inéditos. Poesía y prosa. Homenaje al Centenario de su Nacimiento*, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1992.

Sobre Amanda Berenguer

Blixen, Carina, «Amanda Berenguer. Poeta en metamorfosis», en *Historia de la Literatura Uruguaya contemporánea*, t. II, EBO, Montevideo, 1997.

Kuzminskaitè, Dovelè, «Amanda Berenguer: géneros entretejidos», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, 2013.

Instrumentos histórico-críticos

AA.VV., «Uruguay constitución de 1830», en *Primeras constituciones latinoamericanas*, Red, Barcelona, 2013.

- AA.VV., *Umberto Principe e la Toscana. Tra modernità e tradizione*, a cargo de T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzè, Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2014.
- Acevedo Díaz, Eduardo, *Anales históricos de Uruguay*, t. V, Casa A. Barreiro y Ramos S. A., Montevideo, 1933.
- Achugar, Hugo, *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*, Arca, Montevideo, 1985.
- Aínsa, Fernando, *Espacio de la memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*, Trilce, Montevideo, 2008.
- Arbeleche, Jorge – Mántaras Loedel, Graciela, *Panorama de la literatura uruguaya entre 1915 y 1945*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1995.
- Ares Pons, Roberto, *Uruguay: ¿Provincia o nación?*, Coyoacán, Buenos Aires, 1961.
- Argañaraz, Nicteroy N., *Poesía visual uruguaya*, Mario Zanolchi, Montevideo, 1986.
- Arreguine, Víctor, *Poesías uruguayas*, Machado, Montevideo, 1895.
- Barrán, José P., «El Uruguay de la modernización (1870-1933)», en *Uruguay. Sociedad, política y cultura. De la restauración democrática a la integración regional*, J. Brovetto, M. Rojas Mix (eds), CEXECI, Cáceres, 1998.
- _____, *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos*, EBO, Montevideo, 2008.
- _____, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, la cultura "bárbara": 1800-1860*, EBO, Montevideo, 1994.
- Barrán, José P., Nahum Benjamín, *Batlle, los estancieros y el imperio británico: Un diálogo difícil, 1903-1910*, vol. II, EBO, Montevideo, 1979.
- _____, *Historia rural del Uruguay moderno*, t. 7, EBO, Montevideo, 1967.
- Benedetti, Mario, *Literatura uruguaya siglo XX: ensayos*, Alfa, col. «Carabela», Montevideo, 1963.
- Bottero, Mónica, Peyrou, Rosario *et al.*, *Mujeres uruguayas: El lado femenino de nuestra historia*, Editorial Extra Alfaguara, Montevideo, 1997.
- Brum, Baltasar, «Aspectos de la obra de Batlle», *El Día*, suplemento 6, 25 de octubre de 1956.
- Burckhardt, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. de D. Valbusa, a cargo de G. Manacorda, con introducción de E. Garin, Sansoni, Firenze, 1968.
- Caetano, Gerardo, Rilla, José, *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*, EBO, Montevideo, 1987.

- _____, *Historia contemporánea del Uruguay*, Fin de Siglo, Montevideo, 2005.
- Cancellier, Antonella, «Lenguajes y tendencias en la cultura rioplatense de los años 60: los códigos poéticos de Amanda Berenguer», *Actas del coloquio Los años 60 en el Río de la Plata. Río de la Plata, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP). 11-12-13 de julio de 2002*, Universidad de la República, Montevideo, 26-27, 2004.
- CDPPU, *Uruguay: la fine di un'illusione*, Jaca Books, Milano, 1973.
- Ehrick, Christine, *The Shield of the weak. Feminism and the State in Uruguay, 1903-1933*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2005.
- Faurie, Marie-Josèphe, *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Centre de recherche de l'Institut d'études hispaniques, Paris, 1966.
- Fierro, Enrique, «Los poetas del 45», *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 32, CEAL, Montevideo, 1968.
- Finch, Henry, *Historia económica del Uruguay contemporáneo*, EBO, Montevideo, 1980.
- Fiorani, Flavio A., *I paesi del Río de la Plata. Argentina, Uruguay e Paraguay in età contemporanea 1870-1990*, Giunti, Firenze, 1992.
- Frugoni, Emilio, *Diarios de Sesiones de la Cámara de Representantes*, 28 de noviembre de 1911.
- _____, *El libro de los elogios*, Afirmación, Montevideo, 1953.
- Giudici, Roberto, González Conzi, Efraín, *Batlle y el batllismo*, Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1928.
- González, Luis E., *Political Structures and Democracy in Uruguay*, University of Notre Dame, Notre Dame (IND), 1991.
- Grillo, Rosa M., *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay. 1947-1954*, Universitat de Lleida, Lleida, 2002.
- Halperin Donghi, Tulio, *Storia dell'America Latina*, Einaudi, Torino, 1972².
- Herrera, Luis A. de, «Marcha sobre Montevideo», *El Debate*, 7 de febrero de 1933.
- Herring, Hubert, *Storia dell'America Latina*, Rizzoli, Milano, 1971².
- Löwy, Michael, *El Marxismo en América Latina: antología, desde 1909 hasta nuestros días*, Lom, Santiago de Chile, 2007.
- Machado, Carlos, *Historia de los Orientales*, EBO, Montevideo, 1973³.
- Machado, Manuel, «Los poetas de hoy», en *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid, 1913.
- Maggi, Carlos, *El Uruguay de la tabla rasa*, Fin de Siglo, Montevideo, 1992.

- Martínez Ces, Ricardo, *El Uruguay Batllista*, EBO, Montevideo, 1962.
- Martínez Moreno, Carlos, «El aura del Novecientos», *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, 11, CEAL, Montevideo, 1968.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia*, FCE, México, 1996.
- Montero Bustamante, Raúl, *El Parnaso oriental. Antología de poetas uruguayos con un prólogo y notas crítico-biográficas*, Maucci, Montevideo, 1905.
- Oribe, Emilio, «Los poetas tendenciosos», en *Historia sintética de la literatura uruguaya. Plan del señor Carlos Reyles*, a cargo de C. Reyles, A. Vila, Montevideo, 1931.
- Otero Menéndez, Jorge, *Uruguay, un destino incierto. La excelencia de la inconveniencia*, Gráfica b, Montevideo, 2004.
- Pereda Valdés, Ildefonso, «El modernismo en el Uruguay», *Letras*, 11, 1960.
- Pérez Santarcieri, María E., *Partidos políticos en el Uruguay. Síntesis histórica de su origen y evolución*, Impr. Valgraf, Montevideo, 1989.
- Podetti, Ramiro, *La política entre la cooperación y el conflicto. Un balance del cogobierno blanco entre 1995 y 1999*, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 2003.
- _____, *La generación crítica. 1939-1969. I. Panorama*, Arca, col. «Ensayo y testimonio», Montevideo, 1972.
- _____, «Testimonio, confesión y enjuiciamiento de veinte años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya», *Marcha*, 966, 3 de julio de 1959.
- Real de Azúa, Carlos, *El impulso y su freno. Tres décadas de batllismo*, EBO, Montevideo, 1964.
- _____, *Un siglo y medio de cultura uruguaya*, Universidad de la República, Montevideo, 1958.
- Rodríguez Monegal, Emir, «La generación del 900», *Número*, 2, 6-7-8, enero-junio de 1950.
- _____, «La nueva literatura nacional», *Marcha*, 653, 26 de diciembre de 1952.
- _____, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Alfa, Montevideo, 1966.
- _____, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Alfa, Montevideo, 1969.
- Romiti, Elena, *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*, Biblioteca Nacional de Montevideo, Montevideo, 2013.
- Schulman, Iván A., «Declino del romanticismo e fermenti d'innovazione», en *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, dirigida por D. Puccini, S. Yurkievich, UTET, Torino, 1991.
- Vaz Ferreira, Carlos, *La Tribuna Popular*, el 9 de marzo de 1908.

- Vilariño, Idea, «Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía», *Número*, 2, 6-7-8, enero-junio de 1950.
- Yurkievich, Saúl «Il modernismo o la iperletteratura», en *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, vol. II, dirigida por D. Puccini, S. Yurkievich, UTET, Torino, 2000.
- Zorrilla de San Martín, Juan, *Diarios de Sesiones de la Cámara de Representantes*, 25 de noviembre de 1911.
- Zum Felde, Alberto, «Carta abierta», *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1914.
- _____, «Los cenáculos», en *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, t. II, Impr. Nacional Colorada, Montevideo, 1930.

Instrumentos metodológicos

- Anglani, Pasqua, «I parchi letterari: nuova forma di organizzazione dello spazio e incentivo allo sviluppo», *Bollettino della Società Geografica Italiana*, serie XII, V, 2000.
- Antrop, Marc, «A brief history of landscape research», en *The Routledge Companion to Landscape Studies*, P. Howard, I. Thompson, E. Waterton (eds), Routledge, Abingdon (UK), 2013.
- Appleton, Jay, *The Experience of Landscape*, John Wiley, Chichester, 1975.
- Arrom, José J., *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, Caro y Cuervo, Bogotá, 1977².
- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992; trad. esp. de M. Mizraji, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, col. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris, 1957.
- _____, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, col. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris, 1960.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Einaudi, Torino, 1979.
- Baker, John N. L., «The geography of Daniel De Foe», *Scottish Geographical Magazine*, 47, 5, 1931.
- Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Editions de Minuit, col. «Arguments», Paris, 1957.
- Berque, Augustin, *Les raisons du paysage de la Chine aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris, 1995.
- Besse, Jean-Marc, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Usd-ENSP/Centre du paysage, Arles, 2000; trad. it. de P. Zanini, *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Mondadori, Milano, 2008.

- Bloom, Harold, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, OxfordUP, New York, 1973.
- Bohn, Willard, «Theory and practice of visual poetry», *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum*, 17, 2, 1990.
- Brosseau, Marc, *Des Romans-géographes*, L'Harmattan, col. «Géographie et Culture», Paris, 1996.
- Burckhardt, Jacob, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Schweighauser, Basel, 1860; trad. it. de D. Valbusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cargo de G. Manacorda, con introducción de E. Garin, Sansoni, Firenze, 1968.
- Camporesi, Piero, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano, 1992.
- Carlson, Allen, «Appreciation and the natural environment», *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 37, 1979.
- _____, «Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity», *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 40, 1981.
- Claval, Paul, *Epistémologie de la géographie*, Armand Colin, col. «Fac. Géographie», Paris, 2005.
- _____, *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Armand Colin, Paris, 2012².
- Collot, Michel, «La notion de paysage dans la critique thématique», en *Les enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles, 1997.
- _____, «Le thème selon la critique thématique», *Communications*, 47, Paris, 1988.
- _____, Espace et poésie. Rencontres sur la poésie moderne: actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, Pens, Paris, 1987.
- _____, *La matière-émotion*, PUF, Paris, 1997.
- _____, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989.
- _____, *Les enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles, 1997.
- _____, «Points de vue sur la perception des paysages», *Espace géographique*, 15, 3, 1986.
- _____, «Thématique et psychanalyse», en *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, a cargo de J.-C. Mathieu, Seuil, Paris, 1986.
- _____, *Horizon de Reverdy*, Pens, Paris, 1981.
- _____, *L'Horizon fabuleux*, Corti, Paris, 1988.
- _____, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud/ENSP, col. «Paysage», Arles, 2011.
- _____, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Corti, Paris, 2005.

- _____, *Pour une géographie littéraire*, Corti, Paris, 2014.
- Conte, Gian B., *Generi e lettori*, Mondadori, Milano, 1991.
- Corti, Maria, *I principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1990.
- D'Angelo, Paolo, *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- _____, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2014.
- Daniels, Stephen, «Arguments for a humanistic geography», en *The Future of Geography*, R. J. Johnston (ed.), Methuen, London, 1985.
- _____, «Marxism, culture and the duplicity of landscape», *New Models in Geography. Vol. II*, Unwin Hyman, London, 1989.
- Darby, Henry C., «The geographical ideas of Venerable Bed», *Scottish Geographical Magazine*, 51, 1935.
- _____, «The regional geography of Thomas Hardy's Wessex», *The Geographical Review*, 38, 1948.
- Dardel, Éric, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, con ensayos de A. Buttiner, C. Copeta, F. Farinelli *et al.*, col. «Studi e Ricerche sul Territorio», Unicopli, Milano, 1986.
- De Fanis, Maria, *Geografie letterarie*, Meltemi, Roma, 2001.
- Deguy, Michel, *Figurations*, Gallimard, Paris, 1969.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, «Géophilosophie», *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1991.
- _____, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi letterari*, Bompiani, Milano, 1979.
- Farina, Almo, *Ecologia del Paesaggio*, UTET, Torino, 2001.
- Fitter, Chris, *Poetry, Space, Landscape. Toward a new theory*, CambridgeUP, Cambridge (UK), 1995.
- Franceschi, Catherine, «Du mot paysage et de ses equivalents dans cinq langues européennes», en M. Collot, *Les enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles, 1997.
- Frank, Joseph, «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts», *The Sewanee Review*, 53, 3, 1945.
- Frémont, Armand, *La région espace vécu*, PUF, Paris, 1976; trad. it. de M. Milanesi, *La regione. Uno spazio per vivere*, Franco Angeli, Milano, 1990⁷.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, col. «Poétique», Paris, 1972.
- Gibson, Walter S., *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, PrincetonUP, Princeton, 1989.
- Gilbert, Sandra M. - Gubar, Susan, *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, YaleUP, New Haven (CT), 1979.

- Gilbert, Edmund W., «The Idea of the Region: Herbertson Memorial Lecture», *Geography*, 45, 3, julio de 1960.
- Gribaudo, Dino, «Per una storia italiana delle conoscenze e delle dottrine geografiche», *Atti del XIV Convegno Geografico Italiano. Bologna 1947*, 1957.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971.
- _____, *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*, trad. es. de B. Pallares, Gredos, Madrid, 1976.
- Humboldt, Alexander von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, vol. 1, Cotta, Stuttgart, 1845; trad. esp. de M. Á. Puig-Samper, *Cosmos: ensayos de una descripción física del mundo*, t. I, S. Rebok (ed.), CSIC, Madrid, 2011.
- Husserl, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendente Phänomenologie* (1954), Meiner Felix Verlag, Hamburg, 1996.
- Jakob, Michael, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- _____, *Sulla panchina. Percorsi dello sguardo nei giardini e nell'arte*, Einaudi, Torino, 2014.
- _____, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, col. «Giardini e paesaggio», Firenze, 2005.
- Jitrik, Noé, *Línea De Flotación: Ensayos Sobre Incesancia*, selección y prólogo de Roberto Ferro, El otro el mismo, Mérida (Venezuela), 2002.
- Jung, Carl G., *Psychoanalysis and Neurosis*, Baillière – Tindall and Cox, London, 1916.
- Klein, Melanie, «On the Sense of Loneliness», en *Our Adult World and Other Essays*, Heinemann, London, 1963.
- Lando, Fabio (a cargo de), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, ETASLIBRI, Milano, 1993.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974.
- Lévy, Bertrand, «Géographie et littérature. Une synthèse historique», *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, 146, Genève, 2006.
- Lotman, Jurij, *La struttura del testo poetico*, a cargo de E. Bazzarelli, Mursia, Milano, 1972.
- Lowenthal, David, «Environmental perception: preserving the past», *Progress in Human Geography*, 3, 1979.
- _____, «Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology», *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 51, 3, septiembre 1961.

- _____, «Past, time, present place: landscape and memory», *The Geographical Review*, 65, 1975.
- _____, «The bicentennial landscape: a mirror held up to the past», *The Geographical Review*, 67, 1979.
- _____, «The place of the past in the American landscape», en *Geographies of the Mind: Essays in Historical Geosophy*, D. Lowenthal, Bowden M. J. (eds), OxfordUP, New York, 1976.
- _____, *The Past Is a Foreign Country*, CambridgeUP, Cambridge (UK), 1985.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, col. «Critique», Paris, 1979; trad. esp. de M. Antolín Rato, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, col. «Teorema», Madrid, 1987.
- Maldiney, Henry, *Ouvrir le rien: l'art nu*, Encre Marine, La Versanne, 2000.
- Mancini, Simona, «Introduzione. Letteratura e geografia: le ragioni di una scelta», *Quaderni del '900*, 9, a cargo de S. Mancini, L. Vitali, 2009.
- Maqueda Cuenca, Ana E., *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra La biblioteca del bosque de Miguel Ángel Blanco*, Grin Verlag, München, 2015.
- Marías, Julián, *El método histórico de las generaciones*, Revista de Occidente, Madrid, 1949.
- Maxia, Sandro (a cargo de), *Letteratura e spazio*, número monográfico de la revista *Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura*, IX, 1, Pisa-Roma, 2007.
- Melion, Walter S., *Shaping the Netherlandish Canon. Karel Van Mander's Schilder-Boeck*, ChicagoUP, Chicago, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945; trad. esp. *Fenomenología de la percepción*, Altaya, Barcelona, 1999.
- _____, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964; trad. esp. de J. Romero Brest, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Milani, Raffaele, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2001; trad. esp. de C. Domínguez, *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, col. «Paisaje y Teoría», Madrid, 2015.
- Moles, Abraham, Rohmer, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Paris, 1972; *Psicología del espacio*, Ricardo Aguilera (ed.), Ricardo Aguilera, Madrid, 1975.
- Morelli, Ugo, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
- Nogué, Joan, «El retorno al paisaje», *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, 45, 2010.

- Olwig, Kenneth R., «Literature and ‘reality’: the transformation of the Jutland Heath», en D. C. D. Pocock, *Humanistic Geography and Literature. Essays on the Experience of Place*, Croom Helm, London, 1988.
- Orozco Díaz, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.
- Ortega y Gasset, Julio, *El tema de nuestro tiempo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein*, Calpe, Madrid, 1923.
- _____, *En torno a Galileo. Esquema de las crisis (1933)*, Alianza - Revista de Occidente, Madrid, 1982.
- Papotti, Davide, «Il paesaggio e le sue similitudini: la comparazione come strumento conoscitivo per un approccio geografico ai *Landscape Studies*», en *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, a cargo de G. Iacoli, Mimesis, col. «Kosmos», Milano, 2012.
- Peet, Richard J., - Lyons, James V., «Marxism: dialectical materialism, social formation and the geographic relations», en *Themes in Geographic Thought*, M. Harvey, B. P. Holly (eds), St. Martin’s Press, New York, 1981.
- Pickels, John, *Phenomenology, Science and Geography: Spatiality and the Human Sciences*, CambridgeUP, Cambridge (UK), 1985.
- _____, «From fact-world to life-world. The phenomenological method and social science research», en *Qualitative Methods in Human Geography*, J. Eyles, D. M. Smith (eds.), Cambridge Polite Press, Cambridge (UK), 1988.
- Pocock, Douglas C. D., «The novelist’s image of the North», *Transaction of the Institute of British Geographers*, 4, 1981.
- Porteous, Douglas J., «Bodyscape: the body-landscape metaphor», *The Canadian Geographer*, 30, 1, 1986.
- _____, «Inscape: landscapes of the mind in the Canadian and Mexican novels of Malcolm Lowry», *The Canadian Geographer*, 30, 2, 1986.
- _____, «Literature and humanistic geography», *Area* 17, 2, 1985.
- _____, «Smellscape», *Progress in Human Geography*, 9, 1985.
- Richard, Jean-Pierre, «La critique thématique en France», ponencia en el coloquio internacional de Venecia, septiembre 1975, cit. en M. Collot, «Le thème selon la critique thématique», *Communications*, 47, Paris, 1988.
- _____, *L’Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961.
- _____, *La creazione della forma*, a cargo de C. Bo, Rizzoli, Milano, 1969.
- _____, *Microlectures*, Seuil, col.«Poétique», Paris, 1979.
- _____, *Pages Paysages. Microlectures II*, Seuil, col.«Poétique», Paris, 1984.

- _____, *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967.
- Ritter, Joachim, «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», en *Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*, 54, Münster, 1963; luego publicado en Id., *Subjektivität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Romani, Valerio, *Il paesaggio. Percorsi di studio*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- _____, *Il paesaggio. Teoria e pianificazione*, Franco Angeli, Milano, 1994.
- Selden, Raman (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VIII, CambridgeUP, Cambridge (UK), 1995; trad. esp. de A. López Cuenca, J. A. Muñoz Santamaría, «La Escuela de Ginebra», en *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*, Akal, Madrid, 2010.
- Sestini, Aldo, «Appunti per una definizione di paesaggio geografico», en E. Migliorini (a cargo de), *Scritti in onore di Carmelo Colamonico*, Loffredo, Napoli, 1963.
- Simmel, Georg, «Philosophie der Landschaft», en *Die Gùldenammer. Eine bremische Monatschrift*, a cargo de S. D. Gallwitz, G. F. Hartlaub, H. Smidt, Bremen, folleto II, 1913; trad. esp. de M. Andlauer, *Filosofía del paisaje*, Casimiro, Madrid, 2013.
- Socco, Carlo, «La polisemia del paesaggio», en P. Castelнови, *Il senso del paesaggio*, IRES, Torino, 2002.
- Soja, Edward W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Cambridge (MA), 1996.
- Tosco, Carlo, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Quodlibet Studio, Macerata, 2011.
- Tuan, Yi-Fu, «Humanistic Geography», *Annals of the Association of American Geographers*, 66, 2, 1976.
- _____, «Literature, experience and environmental knowing», en *Environmental Knowing: Theories, Research and Methods*, G. T. Moore, R. G. Golledge (eds), Dowden – Hutchinson & Ross, Stroudsburg (PA), 1976.
- _____, *Humanistic Geography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1976.
- _____, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1978.
- _____, *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs – New Jersey, 1974; trad. esp. de F. Durán de Zapata, *Topophilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Melusina, Barcelona, 2007.
- Turri, Eugenio, *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia, 2008.

- Venturi Ferriolo, Massimo, *Percepire paesaggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique mode d'emploi*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 2000.
- _____, *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 2001.
- _____, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, Paris, 2007.
- White, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris, 1994.
- Withers, Charles, «The image of the land: Scotland's geography through her languages and literature», *Scottish Geographical Magazine*, 100, 3, 1990.
- Wright, John K., «Terra Incognita. The Place of Imagination in Geography», *Annals of the Association of American Geographers*, 37, 1947.
- Zagari, Franco, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, col. «Grandi tascabili di architettura», Roma, 2008.
- Zonneveld, Izaak S., *Land Ecology*, SPB Academic Publishing, Amsterdam, 1995.
- Zoppi, Mariella, *Le voci del Giardino Storico. Glossario*, Angelo Pontecorboli, Firenze, 2014.

Otras obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, CEAL, Buenos Aires, 1967.
- Andriani, Giuseppe, «La carta dialettologica d'Italia secondo Dante», *Atti dell'VIII Congresso Geografico Italiano*, 2, 1921.
- Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964⁶.
- Barilaro, Caterina, *I parchi letterari in Sicilia. Un progetto culturale per la valorizzazione del territorio*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2004.
- Baudelaire, Charles P., *Les Paradis artificiels*, Poulet-Malassis et De Broise, Paris, 1860; trad. esp. *Los paraísos artificiales*, Anaconda, Buenos Aires, 1937.
- Caramella, Santino, «L'Asia nell'Orlando Innamorato», *Bollettino della Società Geografica Italiana*, V, 12, 1923.
- Concha, Jaime, *Rubén Darío*, Júcar, Madrid, 1984.
- Darío, Rubén, «El modernismo», en *España contemporánea*, Garnier Hermanos, Paris, 1907.

- _____, *Azul... Carta-prólogo de Juan Valera*, Espasa-Calpe, Barcelona, 1944.
- Ducasse, Isidore, Conde de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (1868-1890), presentación de J. Cocteau, Nouvel Office d'Édition, Paris, 1968.
- Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973.
- Mapes, Erwin K., *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, Champion, Paris, 1925.
- Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1941.
- Nicoletti, Liberata, «I parchi letterari in Puglia tra paesaggio culturale e sviluppo locale», en *Scritti per Alberto Di Blasi*, a cargo de G. Campione, F. Farinelli, C. Santoro Lezzi, Pàtron, Quarto Inferiore (BO), 2007.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Libro I, trad. esp. de A. Pérez Vega, Editorial del Cardo, Alicante, 2002.
- Paz, Octavio, «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», en *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965.
- Persi, Peris, «Parchi letterari e professionalità geografica: il territorio tra trasfigurazione e trasposizione utilitaristica», *Geotema*, 20, 2003.
- Petrarca, Francesco, «Lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro», en *Epistole*, UTET, Torino, 1978.
- _____, *Canzoniere*, S. Stroppa (a cargo de), Einaudi, Torino, 2011; trad. esp. de A. Pentimali, *Obra completa. El cancionero*, t. II, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1977.
- _____, *Mi secreto. Epístolas*, trad. esp. de R. Arqués y A. Saurí, Cátedra, Madrid, 2011.
- Rama, Ángel, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos*, La Editorial UPR, Barcelona, 1974.
- Rodó, José E., *Ariele*, edición, introducción, bio-bibliografía e índices a cura di M. L. Canfield, tr. it. de Diego Símini, Alinea, col. «I secoli d'oro», Firenze, 2006.
- _____, *Obras completas*, introducción, prólogo y notas a cargo de E. Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1967².
- _____, *Rubén Darío, ensayo sobre Prosas profanas*, Librería Técnica J. Masa, Montevideo, 1899.
- Sant'Agostino, *Le confessioni*, Newton Compton, Roma, 2012.
- Unamuno, Miguel de, «Por tierras de Portugal y de España», en *Obra completa*, Escelicer, Madrid, 1971.
- Verlaine, Paul, «Art poétique», *Paris Moderne. Revue littéraire et artistique*, vol. II, 1882-1883.

Sitografía

<<http://www.catpaisatge.net/cat/index.php>>

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_>

<<http://www.institut-geopoetique.org/es/textos-fundadores-es/60-el-gran-campo-de-la-geopoetica>>

<<http://www.parchilletterari.com/index.php>>

<<http://www.trans.revues.org/299>>

<<https://www.geographielitteraire.hypotheses.org/>>

Índice de las imágenes

	pág.
IMAGEN 1. Foto de María Eugenia Vaz Ferreira	93
IMÁGENES 2 y 3. Manuscritos de María Eugenia Vaz Ferreira	129
IMAGEN 4. Foto de Delmira Agustini	132
IMAGEN 5. Taller de pintura de Domingo Laporte en Montevideo. Sobre la izquierda, en el segundo lugar, Delmira Agustini	145
IMÁGENES 6 y 7. Dibujos con fumadoras, supuestamente de hachís u opio	147
IMAGEN 8. Fumadoras con monja fumando droga	148
IMAGEN 9. Óleo sobre tela de Delmira con agregado de la rotura de las balas que la mataron	151
IMAGEN 10. Parece pintura de óleo con violetas a la izquierda	152
IMAGEN 11. Carpeta con un impreso en seda. Página escrita a máquina y un óleo en tela suelta representando una violeta	153
IMAGEN 12. Tarjeta postal con ramo de flores violetas y amarillas de la colección privada de Delmira Agustini	154
IMAGEN 13. Plato pintado. Con rosas, un clavel, un ave posada en ellas y dos ramas de violetas	155
IMÁGENES 14 y 15. Óleos de Delmira Agustini	157
IMAGEN 16. Óleo de Delmira Agustini	158
IMÁGENES 17 y 18. Dibujos de paisaje de Delmira Agustini	159
IMAGEN 19. Postal de Delmira Agustini del cuadro <i>By the Riverside</i> de H. A. Horwitz	161
IMAGEN 20. Reproducción del cuadro por Delmira Agustini	161
IMAGEN 21. Óleo con fila de monjas que leen sus rezos, mientras en primer plano irrumpe la estatua de Cupido	187
IMAGEN 22. Foto de Juana de Ibarbourou	189
IMAGEN 23. Foto de Amanda Berenguer	229