

Julia de Burgos: un estudio introspectivo

Publicado em português na revista *Travesía* 27, 2º semestre de 1993
Revista de Pós-graduação em Literatura Brasileira e Teoria Literaria da UFSC

1. La imagen de Julia de Burgos

Hoy quiero ser hombre...
... y a Julia de Burgos violar

Uno de los más recientes trabajos sobre el fenómeno literario que es Julia de Burgos (1914-1953) es la antología *Yo misma fui mi ruta* (1986), organizado y editado por María M. Solá. En la introducción para el libro Solá, entre otros temas, trata de aclarar los equívocos creados por la vasta red de leyendas y fantasías que existen relacionadas a la vida de la poeta, y de presentar una imagen justa de su vida y su obra. Pero sería interesante reflexionar por un momento en las causas que llevaron a que los lectores de Burgos (y en realidad no solamente los lectores, pues la fama de la poeta se mantiene viva hasta en la población que no conoce directamente su obra) creasen y alimentasen tales fantasías. Es verdad que la existencia de Julia de Burgos fue trágica y efímera, y que los detalles de su vida son desconocidos y a veces contradictorios, propiciando así la formación de suposiciones y leyendas sobre su persona carentes de fundamentos. Es verdad también que gran cantidad de poemas, cartas y artículos que la poeta escribió no han sido debidamente clasificados ni publicados, contribuyendo a la fascinación por Julia de Burgos: una poeta cuya obra nunca está completa, haciendo que el lector siempre esté a la expectativa del surgimiento de un texto nuevo. Pero

tales fenómenos no son raros; ocurren y ocurrieron con muchísimos autores en todo el mundo, sin que por eso se creasen en torno de ellos leyendas inverosímiles. Pero en el caso de Julia de Burgos los elementos que se encuentran en la propia naturaleza de su poesía, en su biografía y condición humana, y en la realidad histórico-social de Puerto Rico, se juntan para propiciar la formación del mito.

En la ya citada introducción de *Yo mismo fui mi ruta*, Solá afirma:

Los equívocos que rodean la figura de Julia de Burgos se deben, en parte, a que muchos lectores entienden la poesía como autobiografía (p. 9)

Las discusiones en cuanto a la posibilidad y/ o la necesidad de la lectura de un texto como autobiográfico (o el reconocimiento mismo de ciertos rasgos autobiográficos en un texto) no son nuevos dentro del mundo de la crítica literaria. Polémicas semejantes han originado otras, y la historia de la crítica es tan diversa, creativa y llena de disidencias como la propia historia del arte.

La crítica literaria feminista, atacando los patrones de lectura crítica basados en una percepción de mundo estrictamente masculina, viene a destruir dogmas establecidos hace mucho. Así nos hace volver a analizar la posición de la mujer como objeto literario, como escritora, como lectora y como crítica. La crítica feminista viene a proponer una relectura semiótica y fenomenológica del texto literario (aproximándose en muchos casos a los análisis post-estructuralistas y deconstructivistas), y a procurar definir la existencia de una 'écriture féminine'. Es natural y enriquecedor que haya, sin embargo, dentro de la crítica feminista (como quieren unos), o femenina (como quieren otros), disidencias, contradicciones y enormes polémicas. Un estudio de los debates feministas en cuanto al texto como autobiografía nos

permitirá comprender algunas de las causas de la(s) leyenda(s) en torno de Julia de Burgos.

En su libro *A Literature of Their Own* (1977), la crítica feminista norteamericana Elaine Showalter dedica un capítulo al análisis de la biografía de Virginia Woolf y al estudio de su texto *A Room of One's Own*. En su trabajo Showalter analiza lo que llama el concepto de androginia (“full balance and command of an emotional range that includes male and female elements” [p. 263]) en Woolf; y concluye que la utilización en *A Room of One's Own* de una voz que no se identifica estrictamente con lo femenino representa una evasión, por parte de la autora, de la confrontación con su propia feminidad¹. Showalter analiza también la estructura narrativa de la obra de Woolf (que utiliza múltiples puntos de focalización) como un artificio que evita la transmisión de un mensaje personal y políticamente comprometido. Para la autora de *A Literature of Their Own* la obra de arte feminista, la obra de arte producida por una mujer que procura liberarse o que ya se liberó del dominio patriarcal, debe constituirse de experiencias autobiográficas y tener un carácter político. Como afirma Toril Moi:

Showalter... implicitly defines effective feminist writing as work that offers a powerful expresión of personal experience in a social framework, (p. 4)

Para Showalter el texto escrito por una mujer debe ser autobiográfico, y debe ser leído como tal.

Las ideas defendidas por críticas como Showalter, aunque interesantes, proponen gran cantidad de puntos discutibles y contradictorios, que ya fueron extensamente debatidos en los últimos años. La lectura del texto femenino/feminista como autobiografía fue también muy atacada; y gran parte

de la crítica feminista de hoy sostiene (o continúa sosteniendo) un punto de vista exactamente opuesto al de Showalter. En *Sexual/Textual Politics* (1985), Toril Moi analiza los fundamentos teóricos y el momento histórico de algunos de los más importantes estudios feministas de las últimas décadas. Al criticar el trabajo de Gilbert y Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979), Moi apunta las semejanzas ideológicas que existen entre las dos críticas y Showalter, y afirma que “the first troubling aspect of their approach is their insistence on the identity of author and character” (p. 61). De hecho, *The Madwoman in the Attic* analiza algunas obras (en lengua inglesa) de escritoras del siglo XIX, y procura relacionar la voz de la(s) heroína(s) del texto con la voz de la autora. Según Gilbert y Gubar, escritoras como Austin, Shelley, Brönte e Dickinson logran revisar, aunque utilizando un lenguaje y estructura narrativa impuestos por el mundo patriarcal, los valores aceptados por la sociedad de su época. Eso fue posible porque a través de la creación de personajes femeninos psicológicamente complejos y contradictorios, esas autoras (aún según Gilbert y Gubar) proyectaron en el texto sus propias experiencias y angustias.

En una severa crítica a *The Madwoman in the Attic* Mary Jocabus apunta que es la propia sociedad machista que procura leer el texto de una mujer como autobiográfico:

male critics hold that women’s writing is somehow closer to their experience than men’s that the female text is the author or at any rate a dramatic extension of her unconscious (Jacobus, p. 520)

Según Jacobus es la propia crítica falocéntrica que trata de imponer al texto femenino una lectura autobiográfica, una lectura que es, según ella, limitada y

estereotipada. Además, la autobiografía es considerada, por esa misma crítica falocéntrica, un género literario inferior. En su estudio *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century* Donna Stanton afirma que el rótulo de autobiografía es usado en los textos femeninos como a “weapon to denigrate female texts and exclude them from the canon” (p. 3). Ella da un ejemplo:

the anonymous seventeenth-century *Portuguese Letters* had been called autobiographical, spontaneous, natural when ascribed to a woman, but fictive, crafted, and aesthetic, when attributed to a man. (p. 3-4)

En el caso de Julia de Burgos, aunque sea verdad que haya profundas afinidades entre su vida y su obra, me parece justo afirmar que, no siendo Julia de Burgos mujer, esas afinidades serían menos documentadas, y el poeta sería sujeto a menor número de leyendas y equívocos.

Sin embargo, claro está, el proceso de mistificación de Julia de Burgos no se debe simplemente a una cuestión de género biológico. Son muchas las poetisas, dentro y fuera de Puerto Rico, que no sufrieron semejante destino. Añadiendo a la posible tendencia de la lectura del texto femenino como autobiografía, hay, en la propia esencia de la poesía de Burgos, elementos que propician la creación de leyendas. No me refiero aquí simplemente a los temas tratados por la poeta (el amor, la muerte, la naturaleza, la injusticia social...) ni tampoco a la supuesta sencillez de su lenguaje. Me refiero a una realidad más profunda, ya notada por la mayoría de sus críticos: la existencia, en Julia de Burgos, de un conflicto interior que divide su persona, y que se refleja en su poesía como una constante y desesperada búsqueda de identidad y unidad. Tal dicotomía ya está presente en las más tempranas creaciones de Julia de

Burgos. Eso indica el bellissimo título de su primera colección de poemas: *Poemas exactos para mi misma*, editada a máquina en 1937 y posteriormente destruida por la poeta misma. *Poema en 20 surcos* (1938), que constituye de obras de carácter lírico-filosófico (“Intima”, “Río Grande de Loíza”, “Momentos”, “Nada”, etc.) y de obras de fuerte mensaje político-social (“Ay ay ay de la gripa negra”, “Desde el Puente Martín Peña”, “Ochenta mil”, etc.), está impregnado de esa división esencial. Un ejemplo válido de tal conflicto interior es el famoso poema “A Julia de Burgos”, que abre el volumen:

Y las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
Porque dicen que en verso doy al mundo tu yo.

Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.
La que se alza en mis versos no es tu voz; es mi voz;
Porque tú eres ropaje y la esencia soy yo;
Y el mas profundo abismo se tiende entre las dos.

En ese poema Julia poeta (la Julia ‘verdadera’)² dialoga con la otra: la mujer convencional que acepta todos los valores de una sociedad discriminatoria. Pero, más que un simple diálogo, hay en el poema una lucha entre las dos; un “duelo a muerte” que todavía no está resuelto. La última estrofa del poema indica que la Julia verdadera triunfará en una especie de revolución casi apocalíptica, cuando todas las injusticias del mundo sean al fin destruidas:

Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tez de las siete virtudes,

tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.

Si es verdad que, como notó Efraín Barradas, “Julia de Burgos vivió a destiempo, fue una adelantada de su época” (p. 24); también es verdad que, como tal, la poeta sufrió prejuicios y discrimenes que acabaron por la llevar a una posición marginal en la sociedad. Para algunos de sus críticos la raíz de los conflictos de Burgos está justamente en su marginalización:

la sociedad y la cultura le exigen ser sumisa conformista, pero ella anhela ardientemente buscar la libre realización de una identidad propia, nueva, diferente (Solá, p. 19)

Eliana Rivero, en “Julia de Burgos: y su visión poética del ser”, reconoce en la poesía de Burgos la presencia de corrientes temática conflictivas, que cree inherentes al vivir en medio a una sociedad injusta, y que lleva a la polarización del hablante lírico, a la creación de “un ambivalente ser poético que habla y se responde” (p. 52). No queremos ahora estudiar las causas de la dicotomía en la voz poética de Burgos; no hay, sin embargo, dudas que tal dicotomía existe. Para los lectores de Julia de Burgos, confrontados con una obra multi-vocal, dialéctica y aparentemente contradictoria, nada es más propicio para la creación de fantasías. Cada uno encuentre en el texto la Julia que quiere: la mártir de amor, la revolucionaria, la feminista, la mujer romántica y sensual. De lecturas fragmentadas nacieron las leyendas, del conjunto de lecturas fragmentadas nace el mito Julia de Burgos.

En su artículo “Julia de Burgos como mito” (1985) Manuel de la Puebla afirma que la imagen de la poeta “ya supera la dimensión temporal y es vista

como símbolo..., como una manera distinta de ser mujer y puertorriqueña” (p. 81). La verdad es que, más que un simple objeto de leyendas y mistificaciones, el nombre de Julia de Burgos ya viene transformándose en un símbolo nacional. La imagen de la poeta viene siendo creada y recreada, consumida y reconsumida, a través de una infinidad de revistas, artículos, poemas, piezas teatrales, músicas, dibujos y grabados, programas en la televisión y en el radio, etc., hechos en su homenaje y en su memoria. Así Julia de Burgos se transforma en una especie de ser épico con lo cual el pueblo puertorriqueño se identifica y a través del cual se concientiza a sí mismo. La elección de la poeta como una especie de heroína y símbolo nacional se explica, por un lado, por la propia naturaleza de su poesía y su vida, y, por otro, por elementos de carácter histórico-cultural. Burgos fue un ser marginado dentro de su propio país; y murió, en condiciones lamentables, en el exilio. Su poesía refleja un ansia por unidad e identidad con la cual el pueblo puertorriqueño, víctima consecutiva del imperialismo español y norteamericano, se identifica profundamente. Por otro lado, Julia de Burgos vivió durante la Depresión y presenció el periodo de entreguerras. En esos años Puerto Rico, como la mayoría de los países occidentales, vivió momentos de turbulencia política y transformaciones económicas y sociales. Los ideales independentistas, socialistas y feministas que fueron defendidos con ánimo por la poeta en los años 40 y que la llevarían a la marginalización, ahora parecen ganar fuerza. Así la lucha de Burgos se identifica con la lucha del pueblo puertorriqueño, y el nombre de la poeta se confunde con el nombre de la isla.

La mitificación de Julia de Burgos, sin embargo, se un fenómeno reciente. Aunque la poeta fue muy bien recibida por la crítica más respetada de su tiempo³, todavía en 1980 Eliana Rivero lamentaba la escasez de trabajos

sobre la poeta y la poca divulgación de su obra. Analizando las causas para eso, Rivero afirmaba:

(encontramos) razones para ese abandono en la agresiva dedicación política de sus versos de filiación socialista y en su manifiesto apoyo a la causa de la independencia nacional (p. 51)

La situación denunciada por Rivero empezó a cambiar con el surgimiento de la conciencia feminista en Puerto Rico, y, luego con la utilización de ciertos métodos feministas por la crítica puertorriqueña dedicada a la poeta. Como la crítica literaria marxista, la crítica feminista está basada en un movimiento de carácter político (el feminismo es, en esencia, un movimiento de esta naturaleza), que por lo tanto está muy consciente de su función social. En su artículo “Some notes on defining a ‘feminist literary criticism’” (1975) Annette Kolodny afirma que:

If feminist criticism calls anything into question, it must be the dog-eared myth of intellectual neutrality (p. 21)

Según la crítica norteamericana no es posible una crítica verdaderamente feminista sin compromiso político. Como ser marginado la mujer se identifica con las clases sociales oprimidas, y, como la propia Julia de Burgos, el movimiento feminista puertorriqueño está consciente de la unión intrínseca entre su causa y la necesidad de profundos cambios en las estructuras políticas y sociales vigentes. Como intelectuales comprometidos, gran cantidad de la crítica puertorriqueña no deja de identificarse con ciertos aspectos de la obra de Julia de Burgos y de realzarlos. Sin embargo, la exaltación de la vida y la obra de Burgos como símbolo y ejemplo para la

promoción de la lucha por los derechos de la mujer, la justicia social y la independencia nacional llevan a que críticos y lectores asuma no exageren aspectos de la vida de la poeta y falsifiquen el valor real de su poesía. Tal actitud, aunque lleve a una mayor divulgación del nombre de Julia de Burgos y promueva una gran cantidad de estudios relacionados a su obra, lleva también a la perpetuación de leyendas y del mito en torno de la figura de la poeta. El resultado, justo o injusto, es que la persona real que fue la poeta Julia de Burgos esta hoy día transformada en una imagen tan revestida de leyendas, mitos e idealismos que ya parece casi imposible aproximarnos a ella (a través de su obra) con una completa objetividad.

2. La *écriture* de Julia de Burgos

*...cantar y cantar sin que se rompa
la tragedia sin par de la existencia*

Uno de los tópicos más interesantes elaborados por una corriente de pensamiento dentro de la crítica literaria feminista es el concepto de ‘écriture féminine’. La existencia o no de una manera específicamente femenina de escribir es, desde algunas décadas, motivo de calorosas discusiones en el mundo académico. Tales discusiones, como otras levantadas por la crítica moderna, extrapolan el ámbito puramente literario y se extienden a los campos de la antropología, la sicología y la sociología. Por ‘écriture féminine’, término creado por feministas francesas, se entiende una cierta manera de escribir que se asocia exclusivamente con la mujer. Pero, si aceptamos la existencia de esa manera distinta de escribir, deberíamos considerarla innata o

cultural? La propia noción de los sexos opuestos (masculino y femenino), sería realmente un resultado biológico o más bien una creación de las convenciones sociales? De qué elementos se constituye (o se constituiría) esa llamada 'écriture féminine'? Un estudio más detallado de las ideas originadas por esas cuestiones podrá revelarnos algunos puntos interesantes sobre el proceso creativo y la poesía de Julia de Burgos. Para tanto es necesario que empecemos procurando comprender, aunque sea rápidamente, el concepto de 'mujer' en nuestra sociedad y, en especial, ese concepto que se viene asociando a la mujer en las últimas décadas: el concepto del 'Otro'.

Fue Jacques Lacan el primero en desarrollar este concepto del 'Otro'. Para el psicoanalista francés, al atravesar el conflicto edipal, el niño pasa de la 'fase imaginaria' a la 'fase simbólica'. En la fase imaginaria éste o ésta no tienen conciencia de su propio cuerpo, o sea, se creen parte del cuerpo de su madre, parte inseparable del universo. Con la prohibición del incesto el niño es forzado a separarse, gana conciencia de tener un cuerpo independiente, y así entra en la fase simbólica. Para Lacan es en eso momento, en el cual el niño sufre una severa represión de sus deseos, que el inconsciente es formado. Ese momento, para Lacan, coincide con la adquisición del lenguaje. A partir de esas y otras observaciones Lacan concluye que el inconsciente está estructurado como el lenguaje; y que el lenguaje es, básicamente, deseo: deseo de unificarse otra vez con el universo; deseo del 'Otro'. Así sintetiza poéticamente Toril Moi estas ideas en sus páginas sobre Lacan:

The speaking subject that say 'I am' is in fact saying 'I am he (she) who has lost something... I am that which I am not. (p. 99)

Los estudios de Lacan⁴ sobre el uno e el 'Otro', aplicados a la antropología y la sociología, generaran nuevas ideas, nuevas observaciones y nuevos conceptos. En los estudios conducidos en la estructura de la sociedad patriarcal, el concepto de Otro vino a significar las clases sociales y los individuos que no comparten el poder y que por extensión no comparten el lenguaje de aquellos que tienen el poder. Tal concepto fue elaborado por la crítica feminista al analizar la posición de la mujer en la sociedad y en la literatura. Según Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*, 1949), las clases dominantes, constituidas básicamente por la burguesía blanca (cuyos jefes políticos y señores económicos son del sexo masculino), imponen una estructura de actitud y de mentalidad a todos los individuos participantes de la sociedad. A los que no tienen el poder Beauvoir clasifica del 'Otro', aquí se la incluye la mujer. El Otro (o los Otros), no son rechazados por la sociedad, pero están sujetos a ella. Como ser reprimido, que no comparte de los medios del poder, el Otro vive siempre en la periferia de la historia, sin nunca lograr una voz representativa y original. En sus palabras sobre la condición de la mujer Beauvoir declara:

The great man springs from the masses and he is propelled onward by circumstances; the masses of women are on the margin of history, and circumstances are an obstacle for each individual, not a springboard. In order to change the face of the world, it is first necessary to be firmly anchored in it; but the women who are firmly rooted in society are those who are in subjection to it; unless designed for action by divine authority. (p. 138)

Si, como muchas feministas vienen argumentando, es verdad que la sociedad patriarcal impone un lenguaje y un sistema connotativo al Otro, como el Otro podrá expresarse originalmente y conquistar un espacio

significativo en la cultura? La tentativa de definir la existencia o no de una ‘écriture féminine’ nace justamente de tal cuestión. En *Women and Men Speaking: Frameworks for Analysis* (1981) Cherris Kramarae apunta, entre otras cosas que

Those who have the power to name the world are in position to influence reality (p. 165)

y concluye que muchas de las experiencias del Otro (en el caso de estudio de Kramarae el Otro es la mujer) no tienen ‘nombre’, o sea, no pueden ser expresados en el lenguaje establecido por la sociedad. En *Des Chinoises* (1974), Julia Krysteva desarrolla estudios interesantes sobre las relaciones entre femenino/ feminismo, marginalidad y lenguaje. Negando la existencia de una ‘écriture féminine’ per se (o sea, innata a la mujer), Krysteva rechaza el concepto del binomio masculino/ femenino impuesto por la sociedad y se aproxima a las ideas deconstructivistas de Derrida al afirmar que toda significación es una cuestión de posicionamiento. Para Krysteva el ser marginal, que vive en la periferia del poder, crea un nuevo sistema conotativo, y lo hace justamente por ser así. Tratando de definir ‘écriture féminine’ en el contexto histórico actual Krysteva afirma:

I therefore understand by ‘woman’,... that which cannot be represented, that which is not spoken, that which remains outside naming and ideologies. (Moi, p. 163)

Como mujer (y además, mujer de humilde origen campesino), como poeta, como militante política de izquierda y feminista, Julia de Burgos tal vez sea el prototipo del Otro en la sociedad puertorriqueña de los años cuarenta. Sin embargo Julia de Burgos no fue el Otro sumiso que apuntó Simone de

Beauvoir, sino otro que reclamó sus derechos y se esforzó por conquistar una voz propia. En conflicto dentro de una sociedad que o la rechazaba como ser marginal o la aceptaba como ser inferior, Burgos escoge trazar su propio camino y procura completarse como ser independiente, aunque incomprendido:

Yo quise ser como los hombres quisieran que yo fuese:

un intento de vida;

un juego de escondite con mi ser.

Pero yo estaba hecha de presentes;

cuando ya los heraldos me anunciaban

en el regio desfile de los troncos viejos,

se me torció el deseo de seguir a los hombres

y el homenaje se quedó esperándome.

(“Yo misma fui mi ruta”)

De acuerdo con las ideas desarrolladas por Julia Krysteva o, al igual, con las ideas de aquellos que defienden la existencia de una ‘écriture féminine’ per se, Julia de Burgos, como mujer y como ser marginado consciente de su posición, tendría que haber tratado de desarrollar un lenguaje propio, un lenguaje que violase los padrones del lenguaje patriarcal. Es precisamente la existencia de tal hecho que Yvette López Jiménez, en “Julia de Burgos: los textos comunicantes” (1979), parece defender al estudiar algunas de las relaciones entre la persona poética de Julia de Burgos y su propio texto. López nota en la poesía de Burgos un esfuerzo de auto-definición a través de la persona poética y una búsqueda de una forma textual y un lenguaje. Para López el conflicto consigo misma y con el mundo que Burgos experimenta no es simplemente un tema poético, sino el núcleo mismo

de su poética y la definición de su escritura. Comentando la originalidad de Julia de Burgos dentro de la literatura puertorriqueña López afirma:

El enfrentamiento con al propia interioridad, que es también enfrentamiento con el mundo y con los procesos del poema; el definirse como mujer en oposición a los valores burgueses, marcan una semántica no encontrada en ningún autor de su época. (p. 54)

Pero, que caracteriza la escritura de Julia de Burgos? Al tratar de responder a esas preguntas, notamos que la poesía de Burgos, tanto en los temas que trata como en ciertos aspectos estructurales, está llena de elementos que la aproximan a las definiciones de ‘écriture féminine’ propuestas por una serie de críticos y comentados. Claro está que el concepto de ‘écriture féminine’ tal vez sea demasiado vago y subjetivo. Además, aun entre aquellos que creen en la existencia de tal escritura, existen grandes polémicas al tratar de definir exactamente lo que es y cómo se estructura⁴. Sin embargo, partiendo del esfuerzo de varias críticas feministas, podemos trazar una lista de elementos que supuestamente se encontrarían en el texto literario producido por una mujer. El análisis de algunos de esos elementos, colocados en relación a la poesía de Julia de Burgos, podrá revelarnos mucho del proceso de la poeta al crear su obra.

En términos generales Julia de Burgos es considerada una poeta neo-romántica que se identificó con las causas de la justicia social y la liberalización de la mujer. En términos más definidos, o sea, dentro de una historia de la literatura femenina/ feminista, la posición de Burgos parece más relevante. Fue Elaine Showalter la primera en procurar trazar el proceso del

desarrollo histórico de la literatura creada por la mujer (entre otras clases marginadas) y a dividirla en tres fases:

First, there is a prolonged phase of *imitation* of the prevailing modes of the dominant tradition, and the *internalization* of its standards of art and its view on social roles. Second, there is a phase of *protest* against these standards and values, and *advocacy* of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of *self-discovery*, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. (p. 13).

Según la crítica norteamericana, la fase de descubrimiento de sí misma, dentro de la historia de la literatura femenina/ feminista que ella propone, empieza en 1920 y continúa hasta hoy. En ese momento vivió y escribió Julia de Burgos. Como ya notamos en la primera parte de este trabajo, para Showalter la literatura efectivamente feminista debe de estar constituida por elementos autobiográficos y tener un carácter político. Esas ideas, analizadas en el contexto de la tentativa de definir una 'écriture féminine', nos hacen volver a la discusión de autobiografía en la literatura. Para críticos como Showalter, expresar sus propias experiencias, dentro del momento histórico actual, es la única manera que la mujer tiene para descubrirse a través de su trabajo y de conquistar una voz propia, una voz que rompa (o que al menos no acepte) los valores literarios impuestos por la sociedad.

Es pertinente notar que Julia de Burgos, una mujer que procuró encontrarse al confrontarse a sí misma y el mundo a través de su poesía, utilice elementos autobiográficos al crear su obra. Claro está que tal hecho no es exclusivo de Julia de Burgos; son muchos los escritores de ambos sexos que llenan sus obras de elementos autobiográficos. Y creo también que sería justo afirmar que toda obra literaria es, hasta cierto punto, autobiográfica. Sin

embargo, más que una simple utilización de elementos autobiográficos, encontramos en la poesía de Burgos una relación intrínseca entre su vida y su obra, y una identificación entre el yo lírico y el yo real. De hecho, abundan en la obra de Burgos poemas que no solamente reflejan el diálogo interior que la persona real parece experimentar, pero también poemas que simplemente relatan el estado anímico de la poeta:

Mi dolor va vendado de llanto entre mis ojos,
.....
quiere crecer, crecer,
hasta doblarme el grito,
y derrumbarme en ecos por la tierra
(“Lluvia íntima”)

Como nota Efraín Barradas:

La evolución poética de Julia de Burgos tiene claramente un patrón de movimiento que, a la vez que corresponde con incidentes vitales de la poeta, representa una propensión artística que parece controlada por las peripecias de la vida de Burgos.
(p. 46)

Barradas nota en la obra de la poeta la presencia de tres etapas fundamentales, que coinciden con la producción de sus poemarios. Según este crítico, Julia de Burgos presenta en *Poema de 20 surcos* (1938) una tensión originada por los conflictos de los opuestos. En *Canción de la verdad sencilla* (1939) una conciliación de los opuestos. Y finalmente en *El mar y tú, otros poemas* (póstumo, 1954) una destrucción de la armonía encontrada en el libro anterior y un sentimiento de fragmentación. La relación que hay entre esas fases de la

poética de Burgos y su propia vida no es difícil de suponer. La joven escritora de *Poema en 20 surcos* vivía en una sociedad en transformación y luchaba por encontrarse a sí misma y realizarse. Como veremos más adelante, uno de los caminos apuntados por el yo poético para llegar a esa realización sería el amor. Al publicar *Canción de la verdad sencilla* Burgos ya vivía al lado de Jiménez Grullón, a quien dedicó el libro y por quien nutrió grandes ilusiones románticas y esperanzas. Sobre Jiménez Grullón Julia de Burgos confiesa, en una carta para su hermana desde Cuba:

Y yo en medio, queriendo no sustituir por un cariño otro casi perfecto, sino crearme otro cariño paralelo que haga más armónica y dulce la realidad de amor que vivo en brazos del hombre que dio por siempre a mi vida, lecho, flor, estrella y camino. (Jiménez de Báez, 1966, p. 55)

Es verdad que la relación entre Jiménez Grullón y Burgos nunca fue perfecta y completamente armónica. Sin embargo, parece que fueron esos los años más felices de la vida de la poeta, y esa experiencia la más cercana al amor que Julia de Burgos vivió. La ruptura definitiva de la pareja, en 1942, significó, en las palabras de Yvette Jiménez de Báez ‘la muerte espiritual de Julia de Burgos’ (1966, p. 57). Con la destrucción de la armonía que el amor trajo a la existencia de la poeta, Julia de Burgos decidió no volver a Puerto Rico (donde era un ser marginado) y vivir en el exilio. Víctima del alcoholismo que acabó causando su muerte en una calle del Harlem, Julia de Burgos pasó los últimos once años de su vida en New York, donde es posible que produjera la mayoría de los poemas que constituyen *El mar y tú, otros poemas*. Citemos los últimos versos de la segunda parte de este libro (la tercera y última parte fue organizada e incorporada al volumen

póstumamente), que lleva el significativo nombre de “Poemas para un naufragio”, para ilustrar el estado de espíritu expresado por la poeta:

Voy a quedarme sola,
sin canciones, ni piel,
como un túnel por dentro, donde el mismo silencio
se enloquece y se mata.

(“Poema con la tonada última”)

Semejante relación a la que hay entre la obra de Julia de Burgos y su autobiografía hay entre su obra y sus ideales políticos. Como ya vimos, la mujer, consciente de pertenecer a una clase marginada, se identifica con los demás ‘Otros’ de la sociedad. En *Le deuxième sexe* Simone de Beauvoir, que además de haber sido una gran feminista fue también una incansable militante política, defiende la opinión que la causa de la mujer está intrínsecamente unida a la causa de las clases oprimidas, o sea, las clases operarias y campesinas. Influenciada por las ideas de Beauvoir, parte de la crítica feminista procura encontrar en el texto literario producido por una mujer un mensaje social y político bien definido. En la obra de Julia de Burgos encontramos muchos poemas que pueden estudiarse bajo esa categoría. En “Desde el Puente Martín Peña” la poeta lanza un mensaje de rebeldía a las clases operaria y campesina:

¡Obreros! Picad el miedo.
Vuestra es la tierra desnuda.
Saltad el hambre y la muerte
por sobre la honda laguna,
y unios a los campesinos,

y a los que en caña se anulan.

En algunos poemas Julia de Burgos se identifica con el ‘Otro’ y asume su voz. En “Ay ay ay de la grifa negra” quien habla es (aunque poeta como la poeta) una persona negra:

Ay ay ay que soy grifa y pura negra
.....
Ay ay ay, que el esclavo fue mi abuelo
es mi pena, es mi pena,
Si hubiera sido el amo,
sería mi vergüenza.

Utilizando el mismo raciocinio elaborado al estudiar la autobiografía como un elemento intrínseco a la escritura de Julia de Burgos, podemos afirmar que el tema político per se no constituye, ni aun en parte, su escritura en esencia. Además, la utilización de la poesía para la divulgación de un mensaje político (o cualquier otro mensaje) es cosa común en la historia de la literatura, y en este aspecto Julia de Burgos no tiene nada de original. Sin embargo, lo que podría caracterizar el elemento político en la poesía de Burgos como un elemento de su propia ‘écriture’ es que, más que un mensaje ideológico, las ideas defendidas por la voz poética parecen luchar por asegurar su propia supervivencia y su derecho a escribir. En el caso de Julia de Burgos la necesidad de un cambio en las estructuras sociales y políticas vigentes están intrínsecamente relacionadas con la posibilidad de una liberación personal. Volvamos a la última estrofa de “A Julia de Burgos” en la cual la Julia verdadera proyecta su victoria sobre la Julia sumisa:

Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.

Sin embargo, la influencia de elementos biográficos e ideológicos en el proceso creativo de Julia de Burgos representa más una fuerza orientadora en su poesía que una característica esencial a la estructura de su manera de escribir. Trataremos de analizar ahora, acompañando el argumento y la evolución de algunas ideas feministas en cuanto a la ‘écriture féminine’, algunos elementos característicos del uso del lenguaje en la obra de Burgos.

Gilbert y Gubar, en *The Madwoman in the Attic*, defienden que algunas autoras del siglo pasado lograran expresar en sus obras ideas no aceptadas por la sociedad a través de la creación de personajes femeninos potencialmente esquizofrénicos. Estos personajes, que ellas consideran ser un doble del autor, rompen, según ellas, con la imagen de la mujer presentada por la literatura masculina, creando así en la obra una especie de voz femenina reconocible. Según Gilbert y Gubar esos personajes (‘the madwomen’) representan una tentativa de catarsis a través del cual las autoras procuraban comprender y superar ‘their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be’ p. 78). La afirmación de las críticas nos hace volver a poemas como “A Julia de Burgos” y “Yo misma fue mi ruta”, en los cuales la poeta presenta la existencia del sentimiento de fragmentación y la conciencia del desajuste entre lo que procura y lo que se espera de ella. Los conflictos interiores y exteriores que Julia de Burgos experimentó acabarán por hacer que la poeta crease una

obra multi-vocal y llena de posiciones aparentemente contradictorias. Como ya vimos, Burgos, ya en *Poema en 20 surcos* (cuyo mismo título refleja una condición fragmentada), está conciente de su multiplicidad:

Yo, múltiple,
como en contradicción,
atada a un sentimiento sin orillas
que me une y me desune,
alternativamente,
al mundo.

(“Momentos”)

Jacques Derrida, atacando los patrones metafísicos y retóricos asumidos por la civilización occidental desde Grecia, propone una nueva concepción para comprender el lenguaje. Para el crítico francés el lenguaje no es un sistema rijo y definido, pero un proceso en el cual los significantes se relacionan entre sí para formar una mensaje. Para Derrida la connotación de cada significante está en la relación que tiene éste con los otros presentes en el texto y hasta con los ausentes. A ese proceso Derrida da le nombre de ‘differance’. Así, según la ‘differance’, todo discurso es doble y abierto a múltiples interpretaciones. Como afirma Toril Moi en sus páginas sobre la crítica deconstructivista:

The free play of signifiers will never yield a final, unified meaning that in turn might ground and explain all the others (p. 9)⁵

Las teorías interpretativas propuestas por intelectuales como Derrida (y, no menos importante, Roland Barthes), entre otros, se pueden unir a algunas

ideas desarrolladas por la crítica feminista y para encontrar un campo fértil en los estudios de la ‘écriture féminine’. Como ya notamos, Julia Krysteva utiliza esas teorías para elaborar sus análisis sobre marginalidad y posicionamiento en relación a la literatura femenina/feminista. Krysteva, al analizar los estudios sobre ‘écriture féminine’ encuentra una relación entre la voz femenina y la semiótica; la primera está subyugada al lenguaje metafísico así como la segunda, a la sociedad patriarcal. Para Krysteva la mujer, al procurar escribir un texto auténticamente suyo, trató de romper los patrones falocéntricos y metafísicos de escritura acercando su manera de expresarse a un lenguaje semiótico, en el cual ningún significado es definido. En su artículo “Ce sexe que n’en est pas un” (1977) Luce Irigaray afirma que la voz femenina no puede ser definida, y tampoco puede ser objeto de análisis metalingüístico. Según Irigaray la mujer, al procurar expresar sus propios sentimientos de fragmentación, acaba por incorporar intrínsecamente esa fragmentación en su lenguaje:

“She” is indefinitely other in herself. That is undoubtedly the reason she is called temperamental, incomprehensible, perturbed, capricious—not to mention her language, in which “he” is unable to discern the coherence of any meaning. Contradictory words seem a little crazy to the logic of reason, and inaudible for him who listens with ready-made grids, a code prepared in advance. (p. 105)

En muchos casos la poesía de Julia de Burgos refleja el conflicto interior de la poeta a través de una dicotomía de voces bastante explícita en el texto. Pero, paralelamente a esa fragmentación lírica, existe, en la obra de Burgos, una utilización del lenguaje que se aproxima a las contradicciones semánticas que críticas como Krysteva e Irigaray encuentran en la voz femenina. Esa característica de la obra de Burgos, aunque representada menos

directamente que los elementos de fragmentación y desarmonía expuestos en su obra, no es menos notable ni menos importante. De hecho, analizando fenomenológicamente el uso de ciertos vocablos e conceptos en la obra de Julia de Burgos tal vez nos aproximemos a uno de los elementos más esenciales de su poética y, por lo tanto, más representativos de su ‘escritura’. Palabras como ‘silencio’, ‘mar’, ‘azul’, abundan en los poemas de Burgos y asumen significados muy distintos de poema a poema o, al igual, de verso a verso. Sobre los diversos usos del concepto ‘silencio’ en la poesía de Burgos María M. Solá afirma:

Dentro de los poemas de Burgos, el vocablo silencio tiene diversos significados; frecuentemente se usa la palabra como sinónimo de la perfección. En esas ocasiones, quiere Burgos indicar lo inefable, lo que no se puede hablar o decir... Más frecuente es... que el silencio sea a la vez positivo y angustioso, que signifique placer, aunque perplejo, con algo de insatisfacción casi misteriosa... Normalmente el silencio es señal de cautela, de cuidado, y aun de obediencia y sumisión. (p. 37-38)

Como se nota, Solá parece no acertar en una definición del ‘silencio’ de Burgos. De hecho, daremos algunos ejemplos de los diversos usos de esa palabra en algunos poemas:

¡Dejadme entrar!
Yo seré centinela del secreto.
Yo seré centinela del Silencio.
.....

Ningún mortal tiene derecho a ver
el alma en luz preciosa
que conduce al Silencio.

(“Poema a Federico”, *Poema en 20 surcos*)

En ti me he silenciado...

El corazón del mundo está en tus ojos, que se vuelan mirándome

(“Alba de mi silencio”, *Canción de la verdad sencilla*)

Yo quise quedarme en el secreto de mis penas

punjantes como estrellas,

pero mi alma no puede alcanzar el silencio

del poema sin palabras

(“Canción de mi sombra minúscula”, *Canción de la verdad sencilla*)

Voy a quedarme sola,

sin canciones, ni piel,

como un túnel por dentro, donde el mismo silencio

se enloquece y se mata.

(“Poema de la tonada última”, *El mar y tú, otros poemas*)

Hoy, sollozantes,

trémulas,

presentes,

somos, redescubiertas,

una misma,

somos la dura esfinge de la angustia,

somos el alma viva del silencio.

(“Éramos tres”, *El mar y tú, otros poemas*)

Como vimos, algunos importantes aspectos de la poesía de Julia de Burgos parecen estar intrínsecamente relacionados con al persona real de la poeta y con su vida. Los conflictos experimentados por Burgos y su condición

de ser marginad están íntimamente relacionados con el proceso creativo de la poeta. Esos conflictos parecen influir no solamente en algunos importantes aspectos temáticos de la obra de Burgos sino también en la propia estructura de su poesía. Para explicar la relación profundamente íntima que la crítica literaria encontró entre la mujer y su obra fueron creadas algunas teorías interesantes. Hélène Cixous (*La Jeune Nèe*, 1975) explica el uso del lenguaje contradictorio e 'ilógico' por las mujeres autoras relacionando la mujer con la 'fase imaginaria' de Lacan. Para Cixous, a través de un lenguaje metafísico y no falocéntrico (un lenguaje que teóricamente se aproxima a la 'differance' derridiana) la mujer logra expresar el mundo caótico e indefinible de una fase pre-lenguaje. Así Cixous, indirectamente, se alía aquellos que creen ver en el lenguaje más un proceso orgánico e intrínseco que un simple instrumento para la comunicación. Por eso, al contrario de lo defendido por muchas feministas, para la crítica francesa el discurso de la mujer es ella misma, su propio cuerpo:

She physically materializes what she's thinking, she signifies it with her body (Moi, p. 114)

Para Cixous la mujer, al escribir, se hace y se deshace, se crea y se transforma a través de la palabra. Al analizar la poesía de Julia de Burgos de hecho encontramos una relación casi corpórea entre la poeta y su palabra, una relación que estudiaremos más detalladamente en el próximo capítulo de este trabajo.

¹ Para Showalter la utilización por Virginia Woolf del concepto de androginia "was a myth that helped her to evoke confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition" (p. 264)

² En una entrevista concedida a Chiqui Vicioso y publicada en el suplemento cultural de *La Noticia* (Santo Domingo, 29 de nov. 1981) Juan Isidro Jiménez Grullón revela la gran admiración que Julia de Burgos sentía

por Alfonsina Storni. Hay inegables paralelos entre las dos poetas. Por ejemplo, el diálogo y el conflicto interior que encontramos en “A Julia de Burgos” se presenta también, de manera semejante, en la “Armadura” de Storni:

Mujer: tú la virtuosa, y tú la cínica,
y tú la indiferente o la perversa;
Mirémonos sin miedo a los ojos:
Nos conocemos bien. Vamos a cuentas.

³ La primera edición misma de *Poemas en 20 surcos* lleva un prefacio entitulado “La crítica contemporánea y Julia de Burgos”, donde se leen palabras elogiosas de la poesía de Burgos producidas por intelectuales como Lloréns Torres (que clasifica la poeta como “la promesa más alta de la poesía hispanoamericana” de la época), Juan Bosh y Jiménez Grullón, entre otros.

⁴ Para una mayor comprensión de los principios lacanianos vease Jacques Lacan *The Language of the Self*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1968.

⁴ Hay aquellos estudiosos que afirman que la ‘écriture féminine’ es indefinible por su misma naturaleza. Según estos, la necesidad de definir un fenómeno es característico de la sociedad metafísica y falocéntrica. Siendo la ‘écriture féminine’, a priori, marginal y contraria a la sociedad patriarcal, se escapa de ser clasificable dentro de los parámetros culturales y lingüísticos impuestos por esa misma sociedad.

⁵ Para una mejor comprensión de las ideas deconstruivistas véase: Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London: Methuen, 1982); Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1977) y *Writing and Difference*, London: Routledge and Kegan Paul, 1978.