

JUANA DE IBARBOUROU Y SU RELACIÓN CON LA INFANCIA: CUANDO LA BIBLIOTECA IMAGINARIA HABLA MÁS QUE EL PROPIO LIBRO

JUANA DE IBARBOUROU E SUA RELAÇÃO COM A INFÂNCIA: QUANDO A BIBLIOTECA IMAGINÁRIA FALA MAIS DO QUE O PRÓPRIO LIVRO

Antonia Javiera Cabrera Muñoz¹

ROR Universidade Federal do Ceará

✉ antonia.cabrera@ufvjm.edu.br



RESUMEN: Juana de Ibarbourou (1892-1979) fue una gran poetisa y escritora uruguaya que dedicó su vida a la literatura. Desde temprana edad, tenía en la palabra imaginaria como que una insignia, un símbolo de vida rellena de imágenes de la naturaleza y de recordaciones de la infancia más natural y feliz que hubo entre las escritoras latinoamericanas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. ¿Cómo no dejar de serlo habiendo escrito sus memorias infantiles en Chico Carlo (1944)? ¿Cómo no dejar de leer la frescura de El cántaro fresco (1920), suerte de prosa natural y criolla publicada un año después de Las lenguas de diamante (1919)? En este breve ensayo, se objetiva mostrar el acto de escribir de Ibarbourou a partir de su relación con la infancia plasmada en sus libros infantiles; ¿cómo escribía ella a partir de la idea de que toda biblioteca – sobre todo la imaginaria – es el motor de la creación literaria? ¿En qué lenguas leía y con cuáles artistas de la palabra estuvo conectada durante su vida literaria?

PALABRAS CLAVE: Libros; Literatura; Biblioteca; Infancia; Juana de Ibarbourou.

RESUMO: Juana de Ibarbourou (1892-1979) foi uma grande poetisa e escritora uruguaia que dedicou sua vida à literatura. Desde cedo, tinha na palavra imaginária como uma insígnia, um símbolo de vida plena de imagens da natureza e de recordações da infância mais natural e feliz que houve entre as escritoras latino-americanas de fins do século XIX e início do século XX. Como não deixar de sê-lo havendo escrito suas memórias infantis em Chico Carlo (1944)? Como não deixar de ler o frescor de El cántaro fresco (1920), sorte de prosa natural e crioula publicada um ano depois de Las lenguas de diamante (1919)? Neste breve ensaio, objetiva-se mostrar o ato de escrever de Ibarbourou a partir de sua relação com a infância presente em seus livros infantis: como ela escrevia a partir da ideia de que toda biblioteca – sobretudo a imaginária – é o motor da criação literária? Em que línguas ela lia e com quais artistas da palavra esteve conectada durante sua vida literária?

PALAVRA-CHAVE: Livros; Literatura; Biblioteca; Infância; Juana de Ibarbourou.

Informações sobre os autores:

1 Docente com dedicação exclusiva da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades (FIH) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), desde junho de 2013. Licenciada em Letras-Português e Espanhol (UFSC, 2001), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2003) e doutora em Literatura (UFSC, 2009).



10.29281/rd.v13i26.17128

Fluxo de trabalho

Recebido: 20/11/2024

Aceito: 11/06/2025

Publicado: 11/07/2025

Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA)

Programa de Pós-Graduação em Letras

Faculdade de Letras

Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP)



1. ENTRE LA PALABRAY LA VIDA

En el breve texto titulado “Selva” de *El cántaro fresco* (1920), Juana de Ibarbourou da su idea de escribir y de sentir la palabra poética: “¡Selva! ¡Oh Dios mío, qué palabra tan alegre y tan fresca! ¡Qué palabra para mí tan llena de reminiscencias!” (Ibarbourou, 1953, p. 418). La naturaleza recobra brío y vida en esa delicada prosa natural y criolla, puesto que localizada e imaginariamente trabajada por una joven escritora que recién nacía con la prosa poética en su país natal en 1920. Conocida por el poemario titulado *Las lenguas de diamante* el año anterior, 1919, Ibarbourou tuvo una intensa producción literaria a lo largo de toda su vida. Sus libros han sido reeditados por varias editoriales uruguayas, chilenas, argentinas y españolas, y, conforme su tiempo de vida en la tierra, publicó ininterrumpidamente desde el año 1908 hasta el año 1971. Siendo una obra tan variada en el tiempo, podríamos preguntarnos: ¿Cuál es la concepción del mundo y de la literatura que encierra la obra de Juana de Ibarbourou? ¿Qué motivo *sensu lato* la hizo empezar a escribir desde niña?

Pablo Rocca, en su obra *Juana de Ibarbourou: las palabras y el poder* (2011), cuya reseña publica Sofía Rosa (2010), defiende que hubo una canonización tanto política como literaria todavía en vida de la autora y que eso la llevó a “instalar la idea de su precocidad genial y su singularidad ajena a toda lectura que la hubiera marcado” (Rocca, 2011, p. 56). O sea, Juana, concienzudamente, resultó ser un mito derivado de la idea de que, precozmente, hacía sonetos casi que por milagro como se expresa en el poema “El dulce milagro”, suerte de poesía lírica cargada de milagro y prodigio:

EL DULCE MILAGRO

¿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.

Y 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 requiere líneas y color y forma
Y que sólo admite realidad por norma.
Que cuando uno dice: - Voy con la dulzura,
De inmediato buscan a la criatura.

Que me digan loca, que en celda me encierren,
Que con siete llaves la puerta me cierren,
Que junto a la puerta pongan un lebel,
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!
(Ibarbourou, 1953, p. 23-24).

Es una consecuencia un tanto forzada, una vez que Juana, desde niña, tuvo varias influencias literarias todavía en su hogar familiar en la ciudad de Melo, en el Departamento de Cerro Largo, cuando su padre le recitaba poesía española. Si no llegó a desarrollar plenamente la poesía ultraísta empezada por Jorge Luis Borges en 1921, como en *La rosa de los vientos* (1930), sí se ocupó no sólo de las tendencias modernistas post-Darío, pero también de leer y escribir sobre la Biblia, trabajo que le rindió dos libros en los mismos años 30: *Loores de Nuestra Señora* (1934) y *Estampas de la Biblia* (1934), además de *Invocación a San Isidro*, suerte de libro de poesía mística publicado en 1933. Casi diez años después, empieza a publicar sus libros infantiles más conocidos, como *Chico Carlo* (1944) y *Los sueños de Natacha* (1945), ambas obras basadas en readaptaciones de la infancia vivida en Melo, en el caso de la primera, y en (re)lecturas muy autorales e imaginativas de clásicos infantojuveniles, en el caso de la segunda. En *Chico Carlo*, tenemos un regreso no sólo a lo que ella leía y escribía y además vivía en su tierra natal, pero, por sobre todo, un eximio vuelo ficcional por su aparente inocencia en lo que respecta a la concepción del mundo y también de la literatura que encierra su obra. Cuando Gabriela Mistral, que fue tan considerada por Juana en entrevista a Antonio Mercader en 1974 para la revista uruguaya *Siete días ilustrados*, en la ocasión del evento ocurrido en Montevideo en enero de 1938 que reunió a Alfonsina, Gabriela y Juana, afirmó: “Son cosas muy serias aunque parezcan inocentes, la naturaleza hija de Dios y Juana hija del Uruguay” (Mistral, 2007, s. p.), ya preanunciaba el acontecimiento que sería su obra y que, con la publicación de *Perdida* (1950), tuvo un “antes y después”. Juana, en su discurso pronunciado en ese evento, al contestar sobre cómo nacían sus versos, contestó bellamente:

Yo sé que voy a decepcionar a muchos lectores desconocidos en esta inevitable, ¡ay!, sí, inevitable confidencia de hoy. Decirles que no uso vestiduras flotantes, ni luces veladas, ni lámparas de oro, ni divanes cubiertos con pétalos de rosas... O rizadas violetas, según la estación, es tal vez un desafío que puede costarme caro. Decir que mi torre de marfil es una amable habitación querida, en lo alto de mi casa, con dos grandes ventanas abiertas a la vida, al mar, a un paisaje terrestre lleno de árboles y de viviendas pobres, quizá no sea hábil. Confesar que no tengo una hora determinada para el advenimiento lírico, y que todas me resultan igualmente buenas si mi vida, muy llena de obligaciones, me concede alguna – mejor si es nocturna – en el correr de las veinticuatro del cuadrante, posible es que defraude a muchos. Pero la verdad tiene una pacífica y cómoda belleza, y bajo ella me amparo. La luz solar también es poesía. (Ibarbourou, 1953, p. LIV-LV).

Lo que importa en esa respuesta es que su sentido del arte, por lo tanto, de literatura, está más allá de una supuesta visión mítica de ser una escritora que escribe milagrosamente al punto de que los versos le salen casi por sí mismos. La intuición de la poetisa es bastante más acertada y trabajada en su obra lírica, sobre todo en la obra de la vejez, como afirma Jorge Arbeleche en entrevista fechada el 10 de agosto de 2011 al comentar el volumen poético de la *Antología* (1967): “Lo importante de esta edición es que la crítica especializada y académica considera que es lo más valioso de la obra de Juana, es la obra de la vejez, con poesía reflexiva, visionaria, metafísica, muy diferente a la de sus primeros libros que la hicieron famosa” (Arbeleche, 2011, s. p.).

Chico Carlo, por ejemplo, fue el primer libro compuesto en la mítica casa apodada por ella de *Amphión* (que quedaba en un terreno enorme sobre la rambla República del Perú, frente al Río de la Plata y próximo a la rambla de Pocitos en Montevideo), seguido de *Los sueños de Natacha*.

Chico Carlo representa su autobiografía de la infancia contada en 17 cuentos, y aparecen en ellos – imaginativamente – todas sus recordaciones más queridas. Uno de esos personajes infantiles es la negra Feliciano, su nodriza, que la amamantó cuando Juana todavía era un bebé. En “La nodriza y el cielo”, uno de sus cuentos más conocidos y delicados, Feliciano llegó a la casa de sus padres (los Fernández Morales) cuando tenía alrededor de 20 años de edad, montada a caballo:

Con una mano empuñaba las riendas y con la otra sostenía a su pequeño que, recién nacido, todavía parecía blanco; porque sólo con el tiempo es que los negros, como los cuervos, van adquiriendo su color de antracita. Yo era esmirriada, mínima, hambrienta, pues el seno de mi madre no tenía la generosidad de su corazón. Feliciano, sin desatarse siquiera de la cabeza el rojo pañuelo a cuadros, se desabrochó la bata y puso en mi boca su pródiga ubre. Al mes yo estaba tan redonda y luciente como Pedro Goyo, mi hermano de leche. (Ibarbourou, 1953, p. 581).



Feliciana es recordada por Juana con mucho cariño, pues, además de tener una expresión lingüística bastante similar al portugués en función de haber nacido en la frontera con Brasil, en Aceguá, la cuidó durante toda su infancia y la acompañó en la casa de Montevideo, volviéndose, junto a Valentina, la madre de Juana, en una persona fundamental en su vida, como recuerda la biografía de Diego Fischer *Al encuentro de las Tres Marías: Juana de Ibarbourou más allá del mito* (2016), que trae varias páginas en que la negra Feliciana participa de momentos importantes de la vida de Juana. Para quien lee ese cuento de *Chico Carlo*, nota que es un lindo y emocionante relato acerca de la figura que representó Feliciana.

En *Los sueños de Natacha*, leemos cinco cuentos de teatro para niños. Son ellos: “El sueño de Natacha”, “La mirada maléfica”, “Caperucita Roja”, “El dulce milagro” y “Los silfos”, en que ella adapta, para el contexto uruguayo infantojuvenil, personajes de conocidas fábulas universales, tales como Caperucita Roja y Barba Azul. Otra obra infantil escrita en la misma época es *Puck*, de 1945 pero publicada solamente en las *Obras completas* de 1953, una serie de ruterros infantiles para representación en la radio en forma de radio-teatro. La obra cuenta con los siguientes textos: “La burrita desorejada”, “Las mensajeras del rey”, “Ascuá de oro”, “La campana imposible” (adaptación de una leyenda china), “Mariquita de oro y mariquita de pez”, “La bruja y la molinera”, “La primera lección”, “Boina roja” y “La opinión general” (adaptación de la fábula de Esopo del mismo nombre). Hubo otras obras infantiles publicadas por Juana durante su vida, pero destacaremos estas tres para proporcionar una lectura intuitiva desde la pregunta que nos hicimos más arriba: ¿qué motivo *sensu lato* la hizo empezar a escribir desde niña?

2. EN TORNO A LA IDEA DE LA BIBLIOTECA IMAGINARIA

Como no hay arte sin forma, todo libro también tiene una forma. Pero ese libro físico es también un libro de la vida literaria que empieza a formarse, como es el caso precoz, así como Juana, de Pablo Neruda (1904-1973). En el texto “La imaginación mitológica de Pablo Neruda”, publicado en el volumen *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (2002), Saúl Yurkievich nos habla de que hay un temprano naturalismo nerudiano que empieza ya en la infancia. Si en el ápice de la obra nerudiana, *Canto general* (1950), “se manifiesta insistentemente la sacralización de la tierra como deidad femenina” (Yurkievich, 2002, p. 237), todo alrededor del poeta cobra sentido y vida: la madera, el árbol, la lluvia y las olas son un estímulo natural a su poesía. Su relación con los libros, es, por lo tanto, más vital que abstracta, y más terrena que crepuscular al compararse con un gran amante de los libros y de una idea de biblioteca plurilingüe y multifacética como fue la de Borges:

Me parece más preocupado de problemas de la cultura y de la sociedad, que no me seducen, que no son humanos. A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos y los libros como consuelo a la inevitable soledad. Tengo hasta cierto desprecio por la cultura, como interpretación de las cosas me parece mejor un conocimiento sin antecedentes, una absorción física del mundo, a pesar y en contra de nosotros. La historia, los problemas “del acontecimiento”, como los llama, me parecen despojados de dimensión. ¿Cuántos de ellos llenarían el vacío? Cada vez veo menos ideas en torno mío, y más cuerpos, sol y sudor. (Yurkievich, 2002, p. 251).

Esta naturalización del objeto libro a partir de su mirada de las cosas es una pista de que su visión de poeatar, de ponerse a escribir versos en pleno siglo XX es también un refugio hacia otras dimensiones de la vida humana y de la cultura más arraigada y que está en todas las sociedades, sobre todo las más antiguas. Para un crítico como Northrop Frye (1912-1991), toda idea de literatura debe basarse en un inicio mítico, es decir, que toda producción literaria, escrita u oral, debe responder antes, a categorías preliterarias como son los ritos, los mitos y el folklore, y Neruda, en consecuencia, respondería a esos inicios de la cultura, puesto que encuentra en la experiencia de su infancia en Temuco esas primeras revelaciones para su oficio de poeatar. La poesía, así, surge como primera revelación de la vida por vía de la infancia plenamente vivida en la tierra chilena. Las tendencias poéticas por las cuales Neruda iría a inclinarse en la juventud parten de esa primera experiencia del *bosque y de la lluvia austral* chilenos, que es como un inicio de todo. La llegada a Darío por la vía del elemento romántico melodramático que lo reinstala (por decisión propia) a un local o comarcal en relación a un universal colectivista, es un camino coherente con su cosmovisión de poeta y un sentir el aporte cultural que va a ser leído en *Canto general* y luego después en la serie de libros sobre sus *odas elementales*. El temprano poeta de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), aunque mostraba un lenguaje poético innovador, persistió en la búsqueda de su mejor lenguaje a través de la metamorfosis que su escritura atravesó entre los años 1924 y 1926: “Emprendí la más grande salida de mí mismo: la creación, queriendo iluminar las palabras” (Solís, 2000, s. p.). *Tentativa del hombre infinito* (1926; 1964) seguía, así, en la veta nocturna, pero el sueño y el recuerdo inmemoriales pasan a tematizar un itinerario de viaje nocturno, visionario, de modo que en la forma tenemos un claro lenguaje poético de intención vanguardista: no hay puntuaciones y mayúsculas, todo está dispuesto como en una cadena heterogénea, deshilvanada, de sintagmas o segmentos yuxtapuestos en asociación más o menos libre o arbitraria, no desprovista, sin embargo, de una subyacente lógica discursiva. Ese libro es uno de esos inicios fundamentales de Neruda y por ello mismo el poeta ha afirmado años después acerca de sus inicios de búsqueda discursiva:



Yo he mirado siempre la *Tentativa del hombre infinito* como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía, y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en ese pequeño libro, extraordinariamente personal. (Sicard, 1971, p. 107).

Alain Sicard, en su texto “La eternidad en el instante” (1971), hace un proficuo análisis de este libro, indicándonos algunas luces no sólo sobre el lenguaje poético (“es el crisol en que se elaboró el lenguaje de *Residencia en la Tierra*” (Ibidem) como sobre la misma estructura de un libro potencialmente difícil de leerlo: “es preciso abordar, aunque sea de modo superficial, los problemas que plantea la estructura de un libro tan extraño y de tan difícil acceso” (Ibidem). Los quince poemas escritos tienen “una fuerte trabazón o unidad temática” (Sicard, 1971, p. 108). Esa unidad temática estaría dada sobre un tema único: el infinito. Etimológicamente, el infinito es algo que no tiene límites o medida en la tierra o en la misma imaginación del poeta. El infinito, entonces, puede ser algo innumerable, incontable, intenso, grande o largo, sin línea de demarcación, grandioso, espacioso... Son muchos los calificadores para una única palabra. En todas esas características y que es la materia primera y final de todo poeta en cuanto artífice de la palabra, hay una nueva idea de tiempo que imprime Neruda de forma novedosa en esa obra – y que es como una continuidad de su búsqueda en sus poemarios publicados: *Crepusculario* (1923), *El hondero entusiasta* (1924) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Hay siempre una salida cósmica elegida deliberadamente por el “yo lírico” que busca en la naturaleza (en la noche, el día, el crepúsculo, el horizonte, el sueño) un apoyo metafísico para la ilusoria suspensión del tiempo en la infinitud de las cosas: “ser sin recuerdos” (poema 5) (Neruda, 1964, p. 19), “el movimiento rápido del día igual al de las/ manos que detienen un vehículo” (poema 14) (Neruda, 1964, p. 44). Si hay una tentativa del hombre infinito de eternizar al tiempo (como *persona*) o de detenerlo, es porque hay, como escribe Sicard, “una reflexión sobre su creación misma.” (Sicard, 1971, p. 110). De esa manera, si todo acto de escribir es un estar delante de las infinitas posibilidades de la escritura, o sea, es un estar simplemente delante de la página en blanco, es porque la estructura de todo libro literario de por sí es un desafío al lector. ¿Por dónde empezar? ¿Por qué se acaba la escritura? ¿Cuál es el sentido de leer literatura? El verdadero sentido, *borgeamente hablando*, puede ser una vía sin vuelta: la del acto de leer libros interminables y por qué no decirlo, infinitamente insondables. La lectura es el único medio que el escritor o poeta tiene de adentrarse en el mundo pero también hacerse él un mundo aparte. Neruda es un ejemplo claro de que su mundo poético empezó *errante* por la absoluta nada que es la totalidad de su mundo poético en *Tentativa del hombre infinito*:

todo lo contrario a Vicente Huidobro (1893-1948), para quien la poesía era un acceso de la inteligencia humana al íntimo ser de las cosas, una luz frente a la nada. En Huidobro, todo tiene una técnica y un modo de decir predeterminados.

En Neruda, la poesía es un sentimiento de imposibilidad de abarcar todas las cosas, de ahí que el hablante lírico es un ser agonizante entre el entusiasmo y la desesperación. Entusiasmo por querer abarcarlo todo sabiendo que todo es infinito, pero desesperación porque la infinitud no tiene límite: “en el fondo del cielo entonces aparecen los pájaros/ como letras” (poema 13) (Neruda, 1964, p. 40), hasta llegar a un momento en que el poema se desdobra sobre sí mismo como la escritura automática de los surrealistas, cuya inspiración vanguardista es el simple *decir*, de modo que el acto de hablar es una fuerza restablecedora de la actividad poética que reinstala el “yo lírico” en el poema, aunque ese yo sea un ser errante: “sigo un cordón que marca siquiera una presencia/ una situación cualquiera” (poema 13) (Neruda, 1964, p. 39). Si en el mito tenemos un modelo arquetípico del *ethos*, como decía Frye en *Anatomía da crítica: quatro ensaios* (2014), en que hay ciertos arquetipos y símbolos usados en toda la literatura occidental, trayendo a colación la conocida frase de William Blake de que el Antiguo y el Nuevo Testamentos son el Gran Código del Arte, la misma noción de mito como narrativa o discurso inicial, se volvió una incógnita en Neruda: ¿dónde está ese mito? No está configurado en el poema y si aparece como fuerza centralizadora es un intento de centralizar lo imposible o la infinitud. La poesía de *Tentativa del hombre infinito* es un largo viaje o un sólo embarque, como concluye Sicard (1971), hacia la proliferación infinita de imágenes discursivas en que la infinitud elimina al tiempo previsible o lo contrapone a la idea del tiempo del discurso, lo que es lo mismo que decir el *instante del decir*. Lo que plantea Neruda en su poesía lírica inicial (y que es una suerte de mixto de Modernismo tardío en un vanguardismo muy contemporáneo del primer manifiesto de los surrealistas en 1924), es que toda escritura es algo imprevisible, puesto que inaugura, en la poesía lírica hispanoamericana con más fuerza y pujanza en Neruda, una ambicionada tentativa de hacer que la forma de la estructura del libro sea también la única forma en que el arte poético se realiza. Conforme dice Sicard: “Esta ambiciosa tentativa que la poesía de Neruda se planteara a una cierta altura de su desarrollo, resume ella sola todas las grandes aventuras de la poesía moderna” (Sicard, 1971, p. 115).

No podemos, sin embargo, decir lo mismo de la poesía y de la prosa tempranas de Juana de Ibarbourou, puesto que ambas tienen, desde un principio, lugares previamente demarcados entre el campo y la ciudad, como en *Las lenguas de diamante* (poesía; campo), *Raíz salvaje* (poesía; ciudad) y *El cántaro fresco* (prosa; campo), que son experiencias bastante diferentes a las búsquedas de Neruda en esos mismos años 20, aunque marcadamente escritas bajo la influencia principal de Rubén Darío (1867-1916),



como ha expuesto Maria José de Queiroz en *A poesía de Juana de Ibarbourou* (1961). Si vamos a pensar en el tema principal de esa obra primeriza de Juana, vamos a llegar al tema del amor, o más bien, al tema del amor a la naturaleza tal como la sentía Neruda: es un amor no al conocimiento, sino a “un conocimiento sin precedentes, una absorción física del mundo” (Yurkievich, 2002, p. 251).

Jorge Arbeleche va más allá en el caso de Juana: “es el amor humano, es el amor divino y es el amor a la naturaleza, es el amor a la vida” (Arbeleche, sin fecha). A pesar de haber esta apertura de alma hacia el amor en sentido variado, la vida literaria de Juana de Ibarbourou fue una vida muy solitaria a la cual le dedicó innumerables poemas, prosas y escritos de todo tipo, de modo que si la soledad le marcaría de manera profunda durante toda su vida, había otra característica que le marcaría todavía con más profundidad: la rebeldía. El querer amar y ser libre, esas ganas de expresarse plenamente, como en *Las lenguas de diamante*, de gozar la vida a flote sin inhibirse por nada, como expresa el “yo lírico” del poema “Rebelde”, también no deja de lado unas pequeñas notas de melancolía y de angustia que aparecen en varios poemas, incluyendo su literatura para niños como en *Chico Carlo*. La escritura de este libro nos indica que Juana está consciente – como Pablo Neruda – que, frente al tiempo perdido, aparece la precariedad de la vida, lo para siempre perdido, de modo que escribir literatura pasa a ser un modo de vida que intenta recuperar la experiencia básica de estar en su escritorio y de recordar su pasado. Estar acompañada de su biblioteca y del silencio, solamente, es lo mismo que estar frente a la experiencia del *instante del decir* de la poética nerudiana, es decir, es llegar a lo sagrado no como mito, pero al entendimiento de que la poesía es un ser perenne, como se lee en “El cazador”, poema de *Dualismo* (1953), a tres años de publicación de *Canto general*:

EL CAZADOR

Hermano Calibán: Me voy de caza,
¡A trizar alas, a romper el vuelo
Del pájaro que pasa
Protegido de Ariel, cerca del cielo!

Porque yo no sé alzarme de este suelo
Donde tengo mis hijos y mi casa,
Hermano Calibán, detengo el vuelo
Del pájaro que pasa.
(Ibarbourou, 1953, p. 237).

Este breve pero bellísimo poema nos trae un personaje mitológico que es Calibán – en realidad es un monstruo marino, hijo de una bruja poderosa, Sycorax, expulsada de Argel. Guardaba una isla tras la muerte de su madre cuando llega la civilización representada por Próspero y su hija Miranda a quien Calibán intenta violar. Este personaje



es central en la última pieza de Shakespeare, *La tempestad* (1610-1611), también citado por el escritor José Enrique Rodó (1872-1917) en su obra magna, el ensayo *Ariel* (1900). Utilizándose de las alegorías de la pieza de Shakespeare, Ariel es un personaje que representa lo positivo mientras que Calibán lo negativo. El ensayo es un debate sobre los rumbos de la historia, una especie de sermón secular para los jóvenes latinoamericanos, defendiendo la tradición clásica occidental y la negación a todo utilitarismo vital. Ariel es retratado con elegancia, prosaicamente moderno. Rodó utiliza Ariel como una metáfora que simboliza la belleza, el espíritu y todo lo bueno, mientras que Calibán estaría en el extremo opuesto a Ariel. Es decir, frente a los desafíos de una América Latina que recién ingresa en el siglo XX, Rodó hace un balance de la condición del continente que tiene que revivir el espíritu de las razas, pues, mientras más utilitarismo, la riqueza de nuestras mentes o espíritus es disminuida.

Tenemos en el ensayo una apología al ocio, a la belleza, a la educación y una veraz crítica al utilitarismo y a la deformación democrática. Es decir, *Ariel*, en cuanto discurso, fue una respuesta a un tiempo histórico que empezaba en 1890 y concluía en 1920. (Retamar, 1988).

En la pieza de Shakespeare, Ariel es una especie de silfo y simboliza la fuerza del espíritu, así como en *Fausto* (1808) de Goethe (1749-1832), que es un espíritu benigno. De origen hebraico, el nombre “Ariel” posee el significado de “león de Dios”, “lar de Dios” o todavía “altar de Dios”. Tenemos que, al leer el poema de Ibarbourou, la figura de Calibán es un “hermano” del cazador (el “yo lírico”), es decir, se pone como un igual a Calibán, un ignorante, que le avisa que va a salir a “trizar alas” del pájaro protegido de Ariel. ¿Qué puede significar este “trizar alas” de un pájaro volador, simbolizado como el mensajero de Ariel? En nuestra lectura, significa todo lo que puede ser alcanzable en términos de sabiduría, de elevación espiritual, “Porque yo no sé alzarme de este suelo”, es decir, no sabe salir de su ignorancia por libre albedrío, necesitando una inspiración divina para que pueda alzarse a los cielos. Casi en la misma época de Shakespeare, Ariel es un ángel rebelde en la obra de John Milton (1608-1674), *Paraíso perdido* (1667 y 1674), tras la rebelión de los ángeles convocada por Lucifer. Esta analogía con el poema de Milton no deja de ser un mensaje implícito de que Juana fue una poetisa consciente de lo que escribía y anhelaba para sus escritos. Siendo ella la cazadora o el cazador del poema, y tal como Neruda, concebía la poesía como un ser divino, es decir, no abarcable por el escritor de literatura: escribir es prepararse para un largo viaje o un sólo embarque hacia la proliferación infinita de imágenes discursivas en que la infinitud elimina al tiempo previsible o lo contrapone a la idea del tiempo del discurso, como vimos sobre la poesía de Neruda que culminará en *Canto general* y en libros posteriores. La literatura es un puro decir de sí misma, ya que no hace referencia al mundo, “este suelo/ Donde tengo



mis hijos y mi casa”, sino como un punto de partida, como se lee en el poema “Rebelde” publicado en 1919:

REBELDE

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.

Por más que tú no quieras, por más guiños siniestros
Que me hagan tus dos ojos, en el terror maestros,
Caronte, yo en tu barca seré como un escándalo.

Y extenuada de sombra, de valor y de frío,
Cuando quieras dejarme a la orilla del río
Me bajarán tus brazos cual conquista vándalo.
(Ibarbourou, 1953, p. 8-9).

Como “El dulce milagro”, este poema posee la forma de un soneto, que es una estructura fija o invariable compuesta por dos cuartetos y dos tercetos integrados por versos alejandrinos, es decir, catorce sílabas métricas con rima consonante o perfecta. El título, “Rebelde”, se refiere a una actitud liberal del “yo lírico” que se verifica en todo el poema. Esa actitud personal de rebeldía será asumida en un futuro indeterminado marcado por la llegada de la muerte, representada por la barca de Caronte en el “más allá”. Tal como Calibán, es un personaje de la mitología griega, el barquero infernal que cruzaba las almas por el río Aqueronte hacia la zona de donde no se puede regresar. Según la leyenda griega, una vez muerto el individuo, el alma sin materialidad, es decir, sin carne, desciende vencida al fondo de la tierra, al sombrío reino de Hades. Para llegar allí el alma atraviesa el río Aqueronte en la barca de Caronte, que a cambio de un óbolo (antigua moneda griega) la transportaba a la morada definitiva, sin retorno.

El penoso viaje se realiza a través de un paisaje oscuro y muerto. Sobre las márgenes del río los sauces se inclinan tristemente, como si llorando su propia soledad. Inmersas en las tinieblas, las almas cabizbajas sienten pasar, totalmente desalentadas, un tiempo que parece interminablemente largo y amenazador. Una vez que la barca llega a su destino, el pasajero sin vida sale de ella y se para entre las sombras, en espera de los jueces que decidirán su rumbo. Frente a ellos se abren dos caminos: el que conduce hacia el Tártaro (suplicio donde se castigan a los malos), y el que conduce a los campos Elíseos

(lugar donde serán recompensados los justos) El tribunal decidirá el rumbo que deberá seguir cada una de las almas.

El soneto empieza con un vocativo: “Caronte”, que indica que el “yo lírico” se dirige a un tú. A través del poema se revela una actitud que no se ajustará a lo tradicional convencional frente a la muerte: la rebeldía. Se manifiesta un gran apego a la vida y esta vitalidad y fuerza es propia de la juventud. Aquí se anticipa la actitud que será tomada en un futuro indeterminado, pues se ve a la muerte como algo que inevitablemente llegará pero es imposible prever cuándo.

Desde el momento en que ella suba a la barca será un desafío para Caronte, que dejará de ser el pavoroso y temido personaje de siempre. Se da una alteración o inversión del orden normal de la situación, pues aparece un contraste entre la actitud de las otras almas que acompañan el viaje y la del “yo lírico”. Las otras almas lloran, la de ella canta. Hay un juego entre dolor y alegría, entre actitudes de súplica y altanería. El que impone el miedo es Caronte con su mirada amenazante frente a la cual nadie se rebela: “Y bajo tus miradas de siniestro patriarca”. Y un nuevo contraste se plantea entre la mirada fuerte de Caronte y la timidez y tristeza de las sombras.

Las acciones que desarrollan las almas que van en la barca son similares, y están todas movidas por el terror: “recen”, “giman”, “lloren”. Estas almas están empequeñecidas. En cambio el alma del “yo lírico” aparece arrogante, desafiante, no se doblega. La timidez de las almas se refleja en el acento de su voz: “Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,”; y esta timidez contrasta con el canto de la otra alma, que se destaca en el poema por medio de una imagen sensorial auditiva, “Yo iré como una alondra cantando por el río”. La utilización del gerundio “cantando” nos da idea de una acción continuada, pues el pájaro cantará durante todo el viaje, y no de cualquier forma, lo hará como una “alondra”. Tenemos aquí una comparación con un ave que canta de mañana y representa el momento en que nace la luz del día, en oposición a la oscuridad del lugar donde se encuentran las almas. Por otra parte, la actitud suplicante de las otras almas es inútil porque la muerte es algo irreversible, no tiene vuelta atrás. Importa decir, además, que los dos cuartetos están encabalgados porque la idea que comienza en el primero se prolonga y se completa en el siguiente para transmitir el significado de la continuidad de ese viaje hacia la muerte que no se detiene.

El segundo cuarteto está cargado de imágenes sensoriales, en cuya presencia se ve la influencia del Modernismo en la poesía de Juana de Ibarbourou. A la ya mencionada imagen sensorial auditiva del canto se agrega una imagen olfativa: “Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,” y una visual en: “E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío/ como una azul linterna que alumbrara en el viaje.”. A través de esta última imagen que se presenta por medio de una comparación con una linterna que despidе luz azul, vemos que

la vitalidad del “yo lírico” no sólo quedará en su alma sino que también será irradiada, esparcida en ese oscuro y triste camino, introduciendo en él la luz. La referencia al color azul marca otro elemento modernista ya que se trata del color preferido por los poetas de esta corriente literaria para los cuales representa el ideal y la propia poesía; en este sentido, el “yo lírico” considera que su poesía, aun después de muerta la creadora, la alumbrará a ella misma y a los demás en el penoso viaje hacia la muerte.

El “yo lírico” insiste en su rebeldía y permanece indiferente a la mirada siniestra de Caronte, sin dejarse atemorizar por ella. Es como si este personaje se complaciera en perfeccionar la expresión de su rostro para provocar terror y cumplir con tan siniestra tarea. La reiteración de la expresión “por más” cumple la función de acumular elementos a los cuales se opone su rebeldía, pero, a pesar de ellos, sale triunfante, lo cual se expresa en la reiteración del primer verso en el cual se introduce una alteración en el orden de las palabras para dar más énfasis al desafío, ya que la palabra “escándalo” queda destacada al final del verso.

Si bien la actitud del desafiante del “yo lírico” seguirá hasta el final, su rebeldía no le servirá de nada porque el viaje hacia la muerte llegará a su fin forzosamente y, al terminar el trayecto por el río, no le quedará otra opción que aceptar la muerte. Al terminar el viaje, el alma que provocó el escándalo queda reducida a sombra, como todas las otras almas y pierde su energía, queda sin fuerzas, extenuada. Su luz se apaga y se contagia de la oscuridad y la frialdad del entorno.

De todas formas, el “yo lírico” no se entregará a la muerte trasladándose por sus propios medios, sino que Caronte tendrá que bajarla de la barca a la fuerza, lo cual constituye su último acto de rebeldía. En la última imagen que nos da el poema de Caronte, el barquero infernal es comparado con un vándalo, o sea, un ser primitivo y brutal. La muerte de esta alma rebelde es comparada con la conquista de un vándalo por su violencia, la cual existe porque el alma lucha enérgicamente por una vida que ya no podrá conservar porque, a pesar de la resistencia ofrecida, al fin será vencida por la muerte.

Después de hacer un breve comentario del poema “Rebelde” de *Las Lenguas de Diamante*, hay que dejar nota que su fuerza magnética (o su luz en lo más oscuro del alma) nos explica mucho de la actitud frente a la poesía que decidió tomar Juana de Ibarbourou durante toda su vida aún en los momentos más difíciles que pasó como mujer y artista y que marcan su producción poética.

A esta altura y tras la comparación hecha con la poética nerudiana – suerte de poesía del puro viaje sin regreso como un *pájaro de letras* –, nos podemos cuestionar a modo de conclusión: ¿no sería la literatura para niños también una literatura para ella misma? La literatura escrita en una época anterior a su poesía dicha de la vejez fue concebida en poco tiempo y de ella se recordaba con cariño, especialmente *Chico Carlo*,

una colección de cuentos de memoria que nos da sendos pasajes de cómo aprendió a leer, a escribir y hasta a huirse de la escuela cargando varios libros en tacones “robados” de su mamá. Eso con tan sólo 6 ó 7 años de edad. En el cuento “La Niña y el Príncipe y el Café con Leche”, vemos a una Susana (alter ego de Juana) obstinada por imaginarse situaciones que le siguen brindando las mejores páginas:

En las oscuras pupilas de la niña hay una luz obstinada y una expresión ausente. No la entienden. Ella es una princesa cautiva, con su manto de púrpura, su broche de rubíes y su abanico de plumas de faisán. Sube despacio los escaloncitos carcomidos, arrastrando la cola de raído damasco carmesí, en la que un desgarrón que luego mamá coserá rezongando enhebra una rizosa hojuela de helecho arrancada de la planta durante la lucha con el hechicero. En su cabecita de siete años retumba el galope del alazán de su caballero que corre a libertarla, y en sus oídos resuena el rumor de las trompetas y los pífanos de la comitiva regia. Pero ella ya no estará en la cueva cuando Afortunado llegue a salvarla y a pedirle su mano. Culpa de mamá. Mamá no comprende y se empeña en que beba su taza de café con leche y se atiborre de tostadas. (Ibarbourou, 1953, p. 646).

Por ese bellissimo trecho, tenemos seguridad de que es una pura Juana del corazón la que escribe en su primera poesía pero también en la última. ¿Qué idea de biblioteca como motor de la creación literaria podría haber en una artista de la palabra que siempre leyó en español y que poco aprendió a leer en francés? Viajes internacionales, hizo solamente uno a Buenos Aires poco antes de la publicación de *Las lenguas de diamante* y otro a los Estados Unidos en los años 50. Leía apenas en dos idiomas. Estuvo conectada a muchos artistas, sobre todo hispanos, en una época de oro de las letras hispánicas, pero hizo su misma biblioteca física e imaginaria *a todo chancho*, como se dice en Chile, publicando desde 1908 a 1971, ininterrumpidamente, lo que muestra un agudo e ingenioso labor de lectora, creadora y traductora de versos e historias de la literatura de todos los tiempos del Occidente y del Oriente. ¿Qué motivo *sensu lato* la hizo empezar a escribir desde niña? Creemos que no hace falta responderla. La respuesta ya está dada: tras la lectura analítica de *Tentativa del hombre infinito*, pensamos en el viaje sin regreso del pájaro de letras de Neruda.

REFERENCIAS

ARBELECHE, J. Juana de Ibarbourou, motiva un nuevo escándalo: entrevista. Montevideo: jornal **La onda digital**: revista electrónica de reflexión y análisis. Sem data e sem nome de entrevistador. Disponível em: <<https://www.laondadigital.com.uy/archivos/78764>>. Acesso em: 10 nov. 2024.



_____. Al fin hallada: publican volumen con textos de Ibarbourou nunca editados en Uruguay. [10 de agosto, 2011]. Montevideo: **Portal Montevideo**. Sem nome de entrevistador. Disponível em: <<https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Publicacion-volumen-con-textos-de-Ibarbourou-nunca-editados-en-Uruguay-uc145322#>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

FISCHER, D. **Al encuentro de las tres Marías**: Juana de Ibarbourou más allá del mito. 3. ed. ampl. Montevideo: Penguin Random House Uruguay; Sudamericana, 2016.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. Prefácio de João Cezar de Castro Rocha e Robert D. Denham. São Paulo: É Realizações, 2014.

IBARBOUROU, J. de. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1953.

_____. Entrevista a Juana de Ibarbourou. [6 de maio, 1974]. Montevideo: revista **Siete días ilustrados**. Entrevista concedida a Antonio Mercader. Disponível em: <<https://teruliaspoeticas.blogspot.com/2018/02/juana-de-ibarbourou-y-3.html>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

MISTRAL, G. **Texto leído por Gabriela Mistral en el Instituto Vásquez Acevedo**, con ocasión del curso latinoamericano de vacaciones, realizado en Montevideo, Uruguay en 1938. Asisten a este curso junto a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/texto-leido-por-gabriela-mistral-en-el-instituto-vasquez-acevedo-con-ocasion-del-curso-latinoamericano-de-vacaciones-realizado-en-montevideo-uruguay-en-1938-transcripcion--0/html/>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

NERUDA, P. **Tentativa del hombre infinito**. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1964. (Colección El Viento en la Llama)

QUEIROZ, M. J. de. **A poesia de Juana de Ibarbourou**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1961.

RETAMAR, R. F. **Calibán e outros ensaios**. Prefácio de Darcy Ribeiro. Tradução de Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

ROCCA, P. **Juana de Ibarbourou**: las palabras y el poder. Montevideo: Yaugurú, 2011. Resenha de: ROSA, S. **Juana de Ibarbourou**: las palabras y el poder. **Humanidades**: Revista de la Universidad de Montevideo, Montevideo, ano 10, p. 185-86, dez. 2010. Disponível em: <<https://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/66>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

SICARD, A. La eternidad en el instante: un análisis de *Tentativa del hombre infinito*. **Anales de la Universidad de Chile**, Santiago de Chile, ano 129, n. 157-160, p. 107-

116, jan.-dez. 1971. Disponível em: <<https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22373>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

SOLÍS, L. R. El nombre de la rosa en la poesía de Pablo Neruda. **Literatura y lingüística**: Revista de la Universidad Católica Silva Enríquez, Santiago de Chile, n. 12, 2000, sem paginação. Acesso em: <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112000001200003&lng=en&nrm=iso&tlng=en>. Acesso em: 10 nov. 2024.

YURKIEVICH, S. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona: Edhasa, 2002.