

DIALECTICA DE LA PERSONA POETICA EN LA OBRA DE JULIA DE BURGOS

Eliana Rivero

NECESIDAD DE UNA REVALORACION

Cuando en 1953 moría Julia de Burgos en las calles de Nueva York, abandonada de la suerte, muy pocos fuera de Puerto Rico conocían su obra. Veintitres años después, a pesar de esfuerzos aislados, la divulgación de su nombre en antologías y textos sobre lírica hispanoamericana es escasa; y lo notable de tal ausencia es que se trata de una poeta de esencia legítima, de valiosa calidad humana y de patentes logros artísticos. No podríamos dejar de hallar 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 puertorriqueña. Tales motivos, unidos a la ruptura personal y poética de Julia con prejuicios burgueses de hueca moralidad y de supuesta primacía masculina, parecen ubicarla en el segundo plano en que a veces se prefiere colocar a figuras polémicas; se da por entendido que es más fácil y menos arriesgado ocuparse de autores y de autoras cuya obra no aparezca "teñida" o en modo alguno escandalice a muchos de los establecidos custodios de la cultura, consagrados a sacralizar la ocupación crítica y literaria por el uso y abuso de criterios artísticos generados en la ideología dominante. Las órdenes parecen ser firmes en la mayoría de nuestros foros y academias: preferiblemente poesía vaga y semi-escapista, nada de compromisos socialmente violentos y (muchos menos) de voces radicales de mujer. Por dichas razones, el presente trabajo resulta —paralelamente a la investigación crítica que lo autoriza— en una afirmación de creencia en la autenticidad de la voz poética angustiada, y a la vez decididamente combativa, de Julia de Burgos.

BASES PARA UNA NUEVA CRITICA

Es nuestro propósito analizar aquí los modos de autocontemplación en que la *persona* o sujeto lírico se configura a través de los textos poemáticos de la autora puertorriqueña. El objetivo final de dicho análisis, dado el examen propuesto, es entonces apuntar hacia la contradicción ineludible en la obra de Julia de Burgos: la presencia de dos corrientes conflictivas, inherentes al existir en medio de una sociedad desigual e injusta y que expresadas en la situación poética lanzan al hablante

lirico a una consideración dialéctica de su posición en la vida. Tal postura doble, engendrada y exigida por la conciencia de un posible vivir auténtico e integrado, históricamente factible, es configurada en la obra de Julia por una polarización de la *persona*, por un ambivalente ser poético que habla y se responde en cuestionamiento existencial y en afirmación socialmente motivada.

Según se ha señalado en uno de los estudios más prolijos que se han publicado en Puerto Rico, en la poesía de Julia de Burgos "asoma una trayectoria temática que va desde el intento de autodefinirse —conocimiento del propio ser— hasta la realización del Amor, que a su vez recalca en la muerte por el camino del dolor y de la soledad"¹. En dicha triada de temas obsesivos, la preocupación ontológica se expresa al nivel de la creación en una reiterada verbalización del "yo", *persona* en que el hablante lírico se enmascara, o en una aparición del "tú" que, en desdoblamiento apostrófico, representa la contrafigura necesaria al diálogo interior. Baste recordar el poema más conocido, "A Julia de Burgos", en que con eco dramático de voces alternantes abre la poeta su primera colección:

Ya 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 más profundo abismo se abre entre las dos².

Antes de pasar a la categorización de esas figuras en que se personaliza el trayecto poemático de la obra de Julia, consideremos brevemente algunos puntos claves al análisis del discurso lírico. Ante todo, es preciso dejar planteada la distinción entre el sujeto ficticio —ese "yo" que habla en el texto— y el poeta real. El "yo" o *persona* lírica creada es un "objeto puramente intencional"³ y *representado* en el poema; el poeta, en sentido estricto, es el autor de carne y hueso que se sienta a escribir la obra y permanece *esencialmente* fuera de ella. Asimismo, al ser creado ese universo ficticio en el texto literario, debemos admitir la existencia de una voluntad implícita, de un impulso ordenador de tal situación o "realidad", de un hablante básico que es el sujeto de la enunciación y que *no* corresponde al "yo" lingüísticamente presente; este último es el hablante figurado, explícito, el sujeto del enunciado lírico. Dicho sujeto, en la intención enunciativa, es una representación ficticia —una máscara, en el sentido clásico de *persona*— que habla. A veces es proyectado declaratoriamente desde una perspectiva individual e íntima; otras, asume la actitud de un observador, de alguien que adquiere conciencia del algo y que es por ello movido a un cierto

1 Ivette Jiménez de Báez, *Julia de Burgos: vida y poesía* (San Juan: Editorial Coquí, 1966), p. 82.

2. De *Poema en veinte surcos*, incluido en *Obra poética* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1961), p. 65. Todas las citas de este estudio remiten a la misma edición.

3. Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973), p. 264.

estado de ánimo. Aun en otras ocasiones, bajo la especie gramatical de la segunda persona singular, es configurada una entidad poética aparte que escucha al sujeto lírico pero que no es sino el "anti-yo", representado en su más escueta posibilidad contraria y en su más cercana perspectiva espacial y comunicativa. En otras palabras: el hablante explícito, figurado en un "yo", interpela a un "tú" oyente, receptor tácito del mensaje discursivo y polo opuesto de la realización existencial y social de la primera persona gramatical; pero este "tú" no es sino un "yo" *desdoblado* —la *altera persona*, si se quiere— del hablante figurado en el poema⁴. Así se manifiesta una de las categorías más interesantes en la representación del sujeto lírico: la producida por el desdoblamiento apostrófico, por ese verse a sí mismo como a un otro, por un hablarse. Con el uso de este procedimiento de objetivación se delinea un texto lírico en el que se potencia toda una perspectiva dialéctica. Tal técnica de figuración constituye, además, una de las características más significativas de la visión poética contemporánea⁵.

Formulada esta dicotomía básica en los varios niveles del discurso, entenderemos mejor la autocontemplación lírica como una esencial representación de figuras ficticias; el "yo" y el "tú", en el caso de Julia de Burgos, son polos de una *persona poética* dual y conflictiva, en la cual se sintetizan actitudes frente al mundo y a la sociedad. A medida que ahondemos en esta problemática textual y en esta configuración presente en la obra, se harán más claramente admisibles nuestros postulados.

4. Por supuesto que no estamos considerando aquí el caso primario, más común, del "tú" receptor como figura ajena y separada del "yo", en que los pronombres designan a dos interlocutores *diferentes*. Ese "tú" está presente en la obra de Julia de Burgos con gran frecuencia, y en tales casos la segunda persona representa —por ejemplo— al amado, al río, a la soledad (cf. *Poema en veinte surcos*, pp. 69 y 74; *Criatura del agua*, p. 315).

5. El desdoblamiento es un fenómeno cuya iniciación en la poesía española atribuye Carlos Bousoño a Antonio Machado, y ha sido particularmente estudiado en Hispanoamérica a través de la obra de César Vallejo (véase el juicioso compendio que al efecto ofrece Marcelo Coddou, en su trabajo "Una perspectiva de análisis en tres poemas de C.V.", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nos. 2-3 (1973-1974), (pp. 453 y sigs.). En cuanto a la formulación de una tipología del sujeto lírico, todavía está por publicarse la obra que dilucide en detalle una "teoría del poema". Los notables esfuerzos que en torno a tales apartados han realizado Tzvetan Todorov (principalmente en "Poétique", *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris: Editions du Seuil, 1968) y Emile Benveniste (en *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966) se centran funcionalmente en la prosa; y los trabajos de Juri Lotman (*Lektsii postruktural poetike, Vvedenie, Teoria stikha*, Tartu, 1964; *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Moscú, 1970; *Analiz poeticheskogo teksta*, Leningrad, 1972), de pionera excelencia en la poética rusa, aún no aclaran en su totalidad algunos puntos cruciales. Postulados serios en relación a la naturaleza del hablante lírico se encuentran, en el campo de la crítica hispanoamericana, en estudios de aplicación metodológica; véanse, además del artículo de Coddou citado *supra*, el de Carmen Foxley, "Estructura progresiva-reiterativa de las *Odas elementales*", *Taller de Letras*, no. 2 (1972), pp. 25-39, y el de Nelson Osorio, "El problema del hablante poético en *Canto general*", *Simposio Pablo Neruda* (New York: Las Américas, 1975), pp. 171-187.

MODOS DEL "VERSE" POETICO

I. Un somero examen de los poemarios de Julia, que comprenden *Poemas en veinte surcos* (1938), *Canción de la verdad sencilla* (1939), *El mar y tú* (1954) y *Criatura del agua* (1961)⁶, va dejando entrever la presencia de dos diferentes modalidades de autocontemplación. Una, la directa, verbalizada en la representación del "yo" y en la consideración del ser propio como objeto ontológico; y otra, la indirecta, realizada en el desdoblamiento y en el "verse" como figura y contrafigura que se excluyen mutuamente.

Ia. En la modalidad directa, centrada en ese "yo" que es la figura del poeta, predomina el hablar lírico intimista y reflexivo; dos planos están presentes, a su vez, en dicha dimensión. En primer lugar, un plano autocontemplativo frontal, como en el poema "Momentos":

Yo, fatalista,
mirando la vida llegándose y alejándose
de mis semejantes.

Yo, dentro de mí misma,
siempre en espera de algo
que no acierta mi mente.

(*Poema en veinte surcos*, p. 73)

Es éste el modo más netamente introspectivo, más dedicado a la subjetividad lírica. En ese "yo" que enuncia directamente configura la voluntad del hablante básico toda una carga de definiciones existenciales, de autodeterminación humana, según el momento histórico y vital que lo confronte:

Hoy, quiero ser hombre. Sería un obrero,
picando la caña, sudando el jornal;
a brazos arriba, los puños en alto,
quitándole al mundo mi parte de pan.

("Pentacromía", de *Poema...*, p. 81)

Mientras que esto leemos en 1938, en los póstumos "Poemas para un naufragio" (incluidos en *El mar y tú*) encontramos declaraciones pesimistas como la siguiente:

Sola,
entre mis calles húmedas,
donde las ruinas corren como muertos turbados.

Soy agotada y turbia espiga de abandono.
Soy desolada y lloro...

("Entretanto, la ola" p. 226)

Notemos que la autodefinición, tanto existencial como socialmente aplicada, depende de una contemplación de sí propia en que el "yo" no se descentra, en que el sujeto permanece esencialmente unitario en la visión del hablante.

6. Incluidos todos en *Obra poética*, op. cit.

Ib. En un plano distinto, sin embargo, hallamos una figuración más lejana de ese centro vital, dada por toda una serie de referencias a la propia figura física, al propio cuerpo, a la vivencia infantil o a los objetos representativos de la persona "real". La autocontemplación adquiere así un menor grado de subjetividad al cambiar la perspectiva espacio-temporal del sujeto lírico con respecto a sí mismo y al perfilarse en el discurso la conciencia racial y sociocultural del hablante. Lee- mos en una de las más divulgadas composiciones de Julia de Burgos:

Ay ay, ay, que soy grifa y pura negra;
grifería en mi pelo, cafrería en mis labios;
y m. chata nariz mozambiquea.

Negra de intacto tinte, lloro y río
la vibración de ser estatua negra;
de ser trozo de noche, en que mis blancos
dientes relampaguean;
y ser negro bejuco
que a lo negro se enreda...

("Ay ay ay de la grifa negra" *Poema...*, p. 84)

La certeza de la "negrería" o negritud es más exagerada que real; es más una posición asumida por convencimiento moral que una definición del ser corpóreo. El mismo poema adquiere perfiles luchadores y de protesta al convertirse, de lamento personal, en una amonestación sentenciosa sobre la explotación del hombre por el hombre:

Ay ay ay, que el esclavo fue mi abuelo
es mi pena, es mi pena.
Si hubiera sido el amo,
sería mi vergüenza;
que en los hombres, igual que en las naciones,
si el ser el siervo es no tener derechos,
el ser el amo es no tener conciencia.

(*ibid.*)

En un momento posterior de la obra de Julia, se nos ofrece otro grado de distanciamiento psíquico en la descripción sencilla, casi pudorosa en su patetismo, de "Poema de la última agonía". En sus líneas, la referencia demostrativa neutraliza aún más al objeto, haciéndonos observarlo con la calma y resignada afirmación del hablante:

Este corazón mío, tan abierto y tan simple,
es ya casi una fuente debajo de mi llanto
Es un dolor sentado más allá de la muerte.
Un dolor esperando... esperando... esperando...

(*El mar y tú*, p. 225)

La sensación de alejamiento se va agudizando hasta que la figura poética central se contempla a sí misma como "viviendo" en dos mitades, esencialmente separada en porciones que son parte de la propia conciencia y que a la vez representan fases históricamente distinguibles. Sin embargo, la división no llega a cumplirse al nivel gramatical: persiste la primera persona. Ambas "caras" de la figura —el sujeto y el ob-

jeto— funcionan desde la unidad del “yo”, aunque en distintos casos pronominales:

¡Y camino mi vuelta a la mañana de la vida en un salto
de rumbos y de errores pasados,
conmigo de la mano, mirando el triunfo de mi alma
sobre el ¡ay! de los hombres encorvados...!

(“El triunfo de mi alma”, *Canción de la verdad sencilla*, p. 177)

Podemos ir así notando una dualidad representativa en la figuración, según que la visión del hablante básico se declare desde la apertura íntima del “yo” o se concentre en las referencias objetivantes como “mi sombra”, “mi infancia”, “mis manos”, “mis pies”, “mi pecho”, “mis labios”⁷. En los dos planos de dicha autocontemplación directa, no obstante, la figura del poeta se nos da básicamente indivisa, ya que la objetivación del “otro yo” no llega a realizarse definitivamente, y éste es solamente esbozado por apuntes referenciales a la “persona real” creada en el texto.

II. La autocontemplación indirecta, sin embargo, adquiere características de contrapunto interno al perfilarse en el discurso un sujeto lírico ambivalente y ambipersonal. El “tú” apelativo llega a ser la contrafigura verdaderamente antiheroica, a la cual rechaza una auténtica representación de Julia —el “yo” figurado del poeta— por su postura sometida y falsamente digna:

Tú eres sólo la grave señora señorona;
yo no; yo soy la vida, la fuerza, la mujer.

Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no;
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos,
en mi limpio sentir y en mi pensar me doy.

(“A Julia de Burgos”, p. 65)

El carácter “reversible” de las figuras poéticas ficticias permite la expresión de visiones conflictivas: de un lado, la mujer socialmente conformista que adopta posturas cómodamente artificiales y se somete a los dictámenes de la imperante mentalidad elitista; del otro lado, la rebelde, la inconforme revolucionaria que aspira a la reforma. El “tú” y el “yo” en batalla encarnizada, en oposición destructora, pero al mismo tiempo como inseparables componentes de una sola entidad humana. Uno, como hablante explícito, como figura del poeta en el texto; el otro, como receptor del mensaje comunicativo, como oyente también explícito

7. Muestras detalladas de tal modalidad de autocontemplación pueden encontrarse a lo largo de toda la obra; por ejemplo, en “Canción del recuerdo”, “Yo misma fui mi ruta”, de *Poema en veinte surcos*, pp. 87-99; “El encuentro del hombre y el río”, de *Canción de la verdad sencilla*, pp. 163-164; “Poema con la tonada última”, “¡Y...?””, “Poema para mi muerte”, de *El mar y tú*, pp. 245, 264-265, 275-276; y “Perpetuamente insomne”, de *Criatura del agua*, p. 317. Una muy aclaradora instancia de “alejamiento objetivo”, aún en la primera persona, se halla en la expresiva imagen central del poema “Íntima”, donde leemos versos como “Peregrina en mí misma...”, “me llegué hasta mí”, “me hice paisaje...”, “me vi claridad...” (*Poema en veinte surcos*, pp. 67-68).

que proporciona al primero la posibilidad de una situación argumentativa.

Tú, flor de aristocracia; y yo la flor del pueblo.
Tú en ti lo tienes todo y a todos se lo debes,
mientras que yo, mi nada a nadie se la debo.

Tú, clavada al estático dividendo ancestral,
y yo, un uno en la cifra del divisor social,
somos el duelo a muerte que se acerca fatal.

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

(p. 66)

La toma de conciencia otorga al sujeto la facultad de hablar desde una posición comprometida; a su vez el "tú", como antiheroica contraparte de esa Julia poética, constituye el extremo polar y contradictorio de la *persona*, permitiendo la confrontación humana y política entre las dos figuras.

IIa. También encontramos en esta segunda modalidad autocontemplativa dos planos, dados en función de una variable de distanciamiento-objetivación que oscila en intensidad según que la apelación poética recurra al pronombre o al nombre. En el primer caso, vemos las instancias del "tú" en la criatura socialmente sometida, en la antigua niña del río que ha dejado de existir en la mujer presente. El hablante explícito, consciente de la pérdida de su libertad y de su inocencia, se dirige a su otro "yo" íntimo que no es sino ella misma. En un poema con la dedicatoria "Para Julia de Burgos. Por Julia de Burgos", leemos sobre el dolor solitario del ser social y humanamente marginado que se refugia en sus recuerdos de infancia feliz, que intenta volver a la pureza del origen:

Será presente en ti tu manantial sin sombras.
Estarás en las ramas del universo entero.
Déjame que te cante como cuando eras mía
en la llovizna fresca del primer aguacero.
Tu mano en semi-luna, en semi-sol y en todo
se refugiaba núbil sobre la mano mía.
Porque yo te cuidaba, hermanita silvestre
y sabes que lloraba en tus claras mejillas.

("Voces para una nota sin paz"),
El mar y tú, p. 260)

En el mismo texto, en clave de la escisión fundamental entre las "dos Julias", se refiere el hablante a la pérdida de la paz infantil, desaparecida con la madurez y con la adquirida conciencia de la angustia, y cifrada en esa doble posesión del nombre propio —perteneciente a "ella misma" y a "la otra":

Déjame que te cante como cuando eras mía,
y era paz el silencio de mi profunda ola,
y era paz la distancia
de tu nombre y mi nombre
y era paz el sollozo de la muerte que espera.

(p. 261)

Como vemos, en estos ejemplos del primer plano de desdoblamiento, la distancia psíquica se manifiesta con un "verse" en el pasado o con la autocontemplación socialmente crítica del sujeto.

I**ib**. El grado extremo de objetivación se realiza, no en estos casos de alusión pronominal, sino en la referencia directa al nombre; ese característico "verse" como objeto nominal y no como sujeto, esa configuración del "anti-yo" en el receptor denominado "Julia de Burgos". Tanto se intensifica el impulso antagónico hacia la contrafigura, que cobra rasgos de hostilidad destructora. La agresividad desbordante del sujeto lírico se vuelve en contra propia; pero la víctima, aunque sí misma, es objetivada en el nombrar de tercera persona —culminación del desdoblamiento— y representa todo lo que la figura del poeta rechaza, para escándalo de muchos de sus contemporáneos. La mujer pasiva y obediente, virgen en aras del mito religioso, ejemplo supremo de sumisión a reglas y normas impuestas por una estructura social opresiva: todo eso ve el sujeto lírico en sí mismo, y con todo ello quisiera arrasar;

Hoy, quiero ser hombre. Subir por las tapias,
burlar los conventos, ser todo un Don Juan;
raptar a Sor Carmen y a Sor Josefina,
rendirlas, y a Julia de Burgos violar.

("Pentacromía", p. 81)

En instancias como éstas, el espacio psíquico entre las figuras alternas de la *persona* es extendido al máximo; esa lejanía alarga aún más el diámetro de la polaridad entre las dos. Por ello, la perspectiva de la enunciación se manifiesta al lector como dialéctica, cuando este asimila —en la visión unificante del hablante básico— las antípodas del eje de figuración: la "Julia" y la "anti-Julia", en lucha mortífera, en oposición combatiente.

I**II**. La intuición poética de una personalidad fragmentada, dispersa en sus manifestaciones individuales y sociales, es temprana en la obra. Desde *Poema en veinte surcos* emerge la conciencia de un "yo" multifacético que es figurado en el texto como *persona* de inclinaciones contradictorias: una que la impulsa a seguir el camino trillado por tantos, otra que la lleva a salirse del molde impuesto por años de esterilidad cultural.

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

("Momentos", p. 73)

Las composiciones de los últimos años, aparecidas en forma póstuma, revelan al lector la misma obsesión de un ser plural, dividido en aspectos diferentes. La Julia niña, inocente y soñadora, que recoge estrellas; la mujer que toma conciencia de su señalada posición y quiebra la conformidad de siglos; la rebelde luchadora política que busca una vía mejor para la historia. Esta *persona* tripartita, existente en fases cronológicas distintas, se reúne al final reuniéndose en una sola ante la presencia del propio sufrimiento, de la desesperanza:

Eramos tres...

Una naciendo de una espiga.

Una rompiendo de un alboroto
trágico de fórmulas.

Una amontonando el corazón de Dios
para darle justicia al universo.

.....
Hoy, sollozantes,
trémulas,
presentes,
somos, redescubiertas,
una misma,
somos la dura esfinge de la angustia,
somos el alma viva del silencio.

("Eramos tres",
El mar y tú, p. 266)

IV. A manera de resumen, notemos que la autocontemplación se manifiesta a través de toda la obra en las modalidades directa o indirecta previamente señaladas; y que tal efecto óptico resulta al configurarse en el discurso un sujeto lírico que reflexiona introspectivamente sobre la naturaleza de su "yo", o al objetivarse las cualidades de la *persona* en entidades que funcionan en categorías apostróficas o referenciales. De forma cercana o lejana a la presencia del propio ser, subjetivado en un espacio psíquico y poético, el hablante explícito sigue "viéndose" en una perspectiva, dual. Ésta, a su vez, apunta hacia la visión del hablante básico como una de rasgos dialécticamente opuestos, antagónicos en la consideración de un mundo que *es* pero que no tiene sentido, y al mismo tiempo integrados en la convicción de una justa lucha social que avance la causa igualitaria.

EL POR QUÉ DE UNA CATEGORIZACION DE LA 'PERSONA'

La producción poética de Julia de Burgos, si bien diversa en forma y en temática, presenta una consistente preocupación por la naturaleza del ser propio; como en toda obra lírica, el volverse hacia dentro es su característica crucial. La contemplación de la interioridad personal se da al análisis en este caso como una manera específica de autoexamen, en el cual la introspección, la mirada y la referencia pueden usarse como términos descriptivos de los modos del "verse": el sujeto figurado en un "yo", objetivándose en un metonímico *pars pro toto*, o desdoblándose en un apóstrofe nominal o pronominal. Estas modalidades, que hemos llamado directa e indirecta, configuran al nivel del

enunciado una *persona* poética pluridimensional, cuyas diversas máscaras se resuelven principalmente en una de carácter bifronte: el “yo” como sujeto y el “anti-yo” como objeto. En la perspectiva oscilatoria de la representación, tiempo y espacio son manejados como variables de extrema importancia y como instrumentos de objetivación. El antagonismo entre los polos opuestos de la visión poética crece en proporción directa a la lejanía temporal y psíquica del hablante con respecto a su *altera persona*⁸. Así, la situación o realidad configurada en el texto lírico se ubica en un plano obviamente escindido; pero los dos campos que resultan de la escisión entre una Julia y la otra, entre el “tú” y el “yo”, se integran como extremos polares de una dialéctica al considerar las figuras ficticias como creaciones, en el interior del enunciado, del hablante implícito —ese portador de la perspectiva de la enunciación. Sólo a partir de esta consideración básica podemos entender cómo se nos entrega, por medio de la obra literaria, una visión del mundo que corresponde a la formulación de cierta ideología.

En la obra de Julia de Burgos, la visión del hablante implícito alberga una tremenda carga emocional por esa dinámica de lucha que se explicita en las categorías de la *persona*. Lo dialéctico de la posición se comprende al darnos cuenta de que el duelo tiene solución sólo si se aniquila una de las dos figuras; pero es a la vez irresoluble porque el “yo” auténtico, en las condiciones histórico-sociales en que le toca vivir, no logra realizarse sin la ayuda vital de la “anti-Julia”. Las dos viven una mentira y una verdad. Las dos, como gemelas unidas por el vientre, arrastran una existencia que se frustra ante el obstáculo de la pobreza y el escarnio. Las dos, en derrotista actitud final, llevan en sí el germen deseoso de la propia muerte⁹.

El primer poema publicado, al que nos referimos de manera general al comienzo de este estudio, ya indicaba la fuerza emotiva de la dualidad:

Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.

(op. cit.)

8. Todavía no se estudia, en todas sus ramificaciones, el papel de la coordenada temporal en la estructuración de la lírica; aunque Roman Ingarden había apuntado desde 1937 cómo estos rasgos de la composición sólo se pueden aprehender conceptualmente a través de un análisis científico de la obra, que va más allá de la lectura ordinaria y de la aprehensión puramente estética. También se refiere el crítico polaco a la manera de “ver” del lector y a la necesaria atención a los fenómenos de perspectiva temporal para revelar la dinámica de la obra, y no solamente el suceder referido en ella; pero su análisis es queda corto en la explicación del “yo” lírico dibujado en el texto (cf. el capítulo “Temporal Perspective in the Concretization of the Literary Work of Art”, Ingarden, op. cit., pp. 94-145).

9. La obsesión del fin propio se hace muy evidente hacia la última parte de la obra poética de Julia de Burgos, donde encontramos expreso el deseo de tal liberación existencial (véanse “Poema con la tonada última”, “Poema de la íntima agonía” y “Poema para mi muerte”, citados *supra*). La preocupación fatal se acopla a un presentimiento casi profético de la muerte solitaria y anónima en “Dadme mi número”, de *El mar y tú*, pp. 233-234.

El impacto electrizante de tal apelación es explicable cuando percibimos que: a) el hablante, personificado en la figura del poeta, habla consigo mismo pero quien le escucha no es realmente “yo” —como sería en los más comunes casos de la canción lírica, del monólogo interior o del soliloquio; b) el oyente es un “tú” al que no podemos negar la identidad con la figura del poeta, porque la indicación homónima es irrefutable; c) esa “Julia de Burgos”, a quien habla la *persona* de Julia Burgos, es de diferente naturaleza y de distinta filiación humana, social y política, o pertenece a una dimensión temporal lejana; d) la oposición diametral entre las dos Julias, ficticia en la creación del discurso literario, se “siente” como real al apoderarnos de aquello que el hablante básico no comunica de sí.

Esas corrientes conflictivas figuradas al nivel del texto lingüístico, al ser experimentadas como reales en la comunicación poética, dirigen la atención del lector hacia el “sentido” o significación en la obra de Julia de Burgos. Aunque ésta aparezca fragmentaria como colección de enunciados poemáticos, el análisis de composiciones dispersas desde la perspectiva de la enunciación nos revela una implícita manera fundamental de *ver* el mundo. Si bien la temática varía, lo que no cambia en los textos estudiados es la percepción de la realidad como múltiple y externamente sin sentido. Pero a este mundo estructurado socioeconómicamente en forma desigual para la totalidad de la raza humana, responde en la visión del hablante básico una naturaleza congruente y armónica en sus elementos. Es la historia la que hay que cambiar. Los patentes sentimientos de angustia y alienación que hallamos en los versos de Julia, y que son comunicados principalmente por medio de una dialéctica de la *persona*, tienen origen en una solitaria impotencia ante la sociedad injusta con la que se enfrenta el poeta. La voluntad creadora, a través del universo ficticio de la obra lírica, sólo puede tratar de componer y reordenar prioridades vitales.

Universidad de Arizona
Tucson, Arizona
USA