

ALGO ESCONDE PAISAJES: JULIA DE BURGOS Y EL PAISAJE EN LA LÍRICA DEL TREINTA

Algo esconde paisajes a mis ojos de sueño
"Es un algo de sombra", *El mar y tú*

Sabido es que al mirar reconstruimos imágenes. En "Ideas of Nature" Raymond Williams muestra cómo, en el caso de "la naturaleza", las respuestas al mundo físico pasaron de la representación de los espíritus del viento, el mar, el bosque y la luna a un principio singularizado, que luego se personifica y cuyo paralelo se encuentra en el dios monoteísta.¹ La idea de la naturaleza, afirma Williams, encierra una extraordinaria cantidad de historia y no podemos separar la historia natural de la social. Por su parte, John Berger, en la serie de ensayos *Ways of Seeing*, escribió sobre cómo lo que vemos queda moldeado por lo que conocemos o creemos. Miramos la relación del objeto con nosotros mismos. Nuestra visión es continuamente activa, está en continuo movimiento.² El crítico inglés concluye que lo que vemos depende de dónde estamos y cuándo miramos; es relativo a nuestra posición en el tiempo y el espacio. El ojo nos devuelve la red de partículas que observa y que dotamos de un significado que se construye a través de una maraña de condicionamientos, legados e imágenes previas. Así mismo, un estudioso del paisaje urbano señala que lo que vemos no es una realidad dada, objetiva, abierta a un ojo inocente, sino un campo epistemológico construido tanto lingüística como visualmente.³ El paisaje es, sobre todo, un espacio compartido.⁴

Intento aquí abordar las representaciones de ese ámbito que fue, sobre todo, un lugar compartido, en la poesía inicial de Julia de Burgos. Un fragmento de *Variaciones del mar*, de Francisco Matos Paoli inicia esta reflexión:

Semilla hirviente, densa del Caribe.
Algo que desazona, que crepita,
Que plasma al revés.

(Variaciones del mar, 30)

¹ Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980. Ya desde *The Country and the City*, Nueva York, Oxford University Press, 1973, Williams abordaba las diversas construcciones simbólicas que se tejen en torno a la naturaleza.

² John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972; p. 9.

³ James Duncan, *The City as Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; p. 14.

⁴ Jackson Brinckerhof, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1984. Brinckerhof define el paisaje como "un espacio en la superficie de la tierra, con cierto grado de permanencia, con características distintivas..."

Los caminos del mar están ligados al paisaje en la poesía de Burgos, cuya escritura es toda un camino que busca abrir en vez de cercenar. Caminar, uno de los modos de reconocer el espacio, es acción destacada en la poesía de la autora desde sus inicios y a la cual se adhiere todo un campo de signos: senda, ruta, surcos, espacio, caminos, distancia, peregrina. El movimiento es un centro importante que da cohesión a los poemas de *Poema en veinte surcos* y que también se observa en sus libros posteriores: "la persona poética se sitúa desde un caminar en el presente que supone en los textos un rechazo a lo estático".⁵ Ya una de las primeras estudiosas de Burgos, Yvette Jiménez de Báez, se refirió al dinámico transcurrir del tiempo en su poesía y a cómo "Julia de Burgos se asoma a la realidad desde un tiempo presente, en puro hacerse".⁶ En esa misma línea, María Solá se refirió al cambio como constante de la hablante lírica que se perfila en la poesía de Burgos, aspecto que enmarcó en la metáfora de un viaje para representar la obra de la poeta: "La hablante lírica, esa voz de mujer que casi escuchamos al leer, dice su recorrer por el tiempo vivido... Vistos en conjunto, sus libros dibujan esa ruta íntima, un movimiento continuo que no es una línea recta...".⁷ Esta percepción de Burgos del tiempo se adscribe también a la naturaleza, que se organiza en paisajes exteriores e interiores, en amplios escenarios o en marcos para la fuga del sujeto.

En este contexto, podemos preguntarnos, ¿desde dónde mira la persona que se perfila en los poemas de Burgos? ¿dónde se ubica el sujeto en relación a ese objeto natural —río, mar, ola, viento, surco o estrella? Dos de los libros de Julia de Burgos inscriben en los títulos referentes de la naturaleza: el primero que publicó, *Poema en veinte surcos* (1938) y el último que escribió, publicado póstumamente, *El mar y tú* (1954). No es de extrañar que así sea pues el entorno natural ha sido un punto de partida importante en la poesía puertorriqueña y en la de quienes son contemporáneos de Julia aún más: *Cardo labriego* (1937) es el título de un libro de Francisco Matos Paoli cercano en fecha de publicación a *Poema en veinte surcos*; *Tú mar y yo y ella*, de Evaristo Ribera Chevremont, aunque se publica en 1946, reúne poemas de 1924; los poemas de Clara Lair, de Luis Palés Matos, de Corretjer y los de poetas de una generación anterior como Llorens Torres, tan cercano a Julia en tanto mentor y promotor de su poesía, dan muestra de esa continuidad de la naturaleza como referente poético en la lírica puertorriqueña de la primera mitad del siglo XX.

⁵ Yvette López Jiménez, "Julia de Burgos: los textos comunicantes", *Sin Nombre* X 1 (abril-junio 1979), 59.

⁶ Yvette Jiménez de Báez, *Julia de Burgos: vida y poesía*, San Juan, Coquí, 1966; p.189. Remito también a las conclusiones de este estudio para las consideraciones sobre los usos y tiempos verbales y su relación con el dinamismo.

⁷ María Solá, "La poesía de Julia de Burgos: mujer de humana lucha", *Julia de Burgos: Yo misma fui mi ruta*. Río Piedras, Huracán, 1986; p.18.

Ya el poema inicial del primer libro de Burgos, "A Julia de Burgos",⁸ valora el espacio natural, lo privilegia al oponerlo a una imagen de la mujer que convoca el artificio, sinónimo de falsedad en el contexto del poema:

Tú te rizas el pelo y te pintas; yo no
A mí me riza el viento; a mí me pinta el sol

"Yo misma fui mi ruta", que cierra el libro, articula la relación del sujeto con la naturaleza como una unión que se convierte en metáfora de la colectividad desposeída:

me sentí brote de todos los suelos de la tierra
de los suelos sin historia
de los suelos sin porvenir
del suelo siempre suelo sin orillas
de todos los hombres y de todas las épocas.

(71)

El poema metaforiza la interioridad como un espacio natural, un escenario⁹ que se representa como "tierra promisoría" en la que el sujeto escoge situarse. Ese espacio queda también moldeado por la cultura y la voz se aleja de los "horizontes aprendidos" para buscar "senderos nuevos".

Los espacios de los poemas de *Poema en veinte surcos* se ubican en resquicios del mundo natural. Es la noche la que recoge un verso que se ha fugado "con ímpetu de ave". Así el paisaje literario, la escritura, deviene un enorme escenario en el que un ave, "deforme y mutilada", busca horizontes:

Partió calladamente, deforme y mutilado,
cargando en su mutismo el vago sentimiento
de haber vestido en carne gastada de palabras
para exhibir mi entrada a un intento poético.
("Se me ha perdido un verso", 18-19)

La poesía se convierte en metáfora de la fuga, en ese pájaro que vuela sobre el agua estancada, recordando a Palés Matos. El verso adquiere fuerza y al romper con lo estático encuentra su espacio literario, su "vibrante definición de forma":

⁸ Cito por la edición *Poema en veinte surcos*, 2ª. Ed., Río Piedras, Huracán, 1982. La primera edición es de 1938 San Juan: Imprenta Baldrich.

⁹ Efraín Barradas se ha referido a la función del mundo como escenario en las obras de Frida Kahlo y Julia de Burgos en "Un encuentro (nada) fortuito de Julia de Burgos y Frida Kahlo", *Actas del Congreso Internacional Julia de Burgos*, ed. Edgar Martínez Masdeu, San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1993; pp. 90-91. Se abrevia en adelante *Actas*. Barradas explica cómo el topos tradicional de la naturaleza representada como principio femenino se invierte en estas dos escritoras.

Ya puedo definirte. Traes ímpetu de idea,
y vibra en tus palabras el ritmo de lo nuevo.

Eres el hoy del mundo; la afirmación; la fuerza.
¡Revolución que rompe las cortinas del tiempo!

En tu Sí, inevitable revolución del mundo,
me he encontrado yo misma al encontrar mi verso.

Tal el paisaje que convoca el primer libro de Burgos. Verso y sujeto se funden en esa fuerza encontrada que se asocia al mundo natural. El paisaje se representa como un gran escenario y los poemas crean, como ha señalado Juan Gelpí, "una geografía simbólica marcada por el nomadismo, la amplitud y el dinamismo: ríos, mar, aire, rutas, caminos y surcos son algunos de los espacios por los cuales transita la voz que se construye en su poesía".¹⁰

Paisaje y pobreza

¡Canción descalza no vale!
¡Verso sufrido no gusta!
Julia de Burgos, "Desde el puente de Martín Peña"

En muchos de los primeros poemas de Burgos la naturaleza es paisaje de rebeldía, "armonía rota". "Desde el puente de Martín Peña", incluido en su primer libro y "Romance de La Perla", que se publicó en el semanario *Puerto Rico Ilustrado* (julio de 1939),¹¹ elaboran un paisaje urbano que es claramente político y que sorprende por tratarse de una representación del entorno que apenas encontramos en la literatura de la década del treinta. Se ha dejado de lado la dicotomía naturaleza-cultura, y en ellos la naturaleza es también cultura.

La pobreza urbana irrumpe en el inicio del poema "Desde el puente Martín Peña" en la imagen de la "tierra rota", que quiebra el marco que le sirve de fondo:

Tierra rota. Se hace el día
el marco de la laguna.

La organización del espacio se presenta mediante la metáfora de un "ejército de casas" que rompe la distancia que va del cielo azul al mar tranquilo:

¹⁰ Juan Gelpí, "El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos", *Nómada* 2 (octubre 1995), 22. Gelpí añade que la geografía es, en el caso de Burgos "el espacio de libertad y desarrollo por el cual se desplaza un sujeto nómada".

¹¹ Año XXVIII, 1528, 1 de julio de 1939; p. 8.

Un ejército de casas
rompe la doble figura
de un cielo azul que abastece
a un mar tranquilo que arrulla.

La imagen, en la que se destaca ese "ejército", convoca el significado de lugar apretado, sometido a un orden que en el poema es el de la pobreza y la explotación.

También hay que pensar, en el contexto de la época, en las repercusiones del vocablo "ejército", pues se trata de años de presencia y acción militar, según lo ha señalado J. Rodríguez Beruff al escribir sobre cómo la depresión conllevó el fortalecimiento del poder imperial y de la militancia dentro del movimiento obrero; la respuesta del gobierno norteamericano se dirigió a reprimir al Partido Nacionalista y las manifestaciones de la clase obrera en la década del 30.¹²

En el poema, el conjunto de viviendas desdibuja la imagen idílica del cielo azul y el mar tranquilo, tan propia de la representación del paisaje en la poesía puertorriqueña del siglo XIX. La calma queda interrumpida; el hambre corta la posibilidad del sueño:

Hambre gorda corta el sueño
de enflaquecidas criaturas
que no supieron morir
al tropezar con su cuna.

Un verso que "escapa" se convierte en grito, en canción que trepa el aire. Ante la imagen de esa tierra rota, el sujeto observa en la naturaleza el surgir de una canción diferente:

Una canción trepa el aire
sobre una cola de espuma.
Un verso escapa gritando
en un desliz de la luna.
Y ambos retornan heridos
por el desdén de la turba.
¡Canción descalza no vale!
¡Verso sufrido no gusta!

El espacio queda marcado por la división económica y social (constituido por la gente que lo habita: casas aglomeradas, gente hambrienta, obreros que luchan) con lo que deviene espacio político.¹³ Estamos ante la pobreza urbana,

¹² J. Rodríguez Beruff, *Política militar y dominación*, Río Piedras, Huracán, 1988; p.12. Escribe Beruff: "Entre 1935 y 1937, la fuerza policíaca militarizada lleva a cabo una brutal represión del movimiento nacionalista. Se produce la masacre de Río Piedras en octubre de 1935, el arresto y la encarcelación del alto liderato nacionalista, en marzo de 1936, y la masacre de Ponce, en marzo de 1937".

¹³ Brinckerhoff, *op. cit.*; p. 150.

poco común en la poesía puertorriqueña de la década del 30, en la que la representación de la naturaleza suele limitarse al mundo agrícola, si bien empieza ya a apuntar el mundo urbano en algunas obras literarias.

Por otro lado, en "Desde el puente de Martín Peña" el paisaje urbano pasa a verse entretelado con el mundo agrícola y el cultivo de la caña. Valga la mención de un hecho que conmocionó al país pocos años antes de la publicación de este poema: los sucesos relacionados con la huelga cañera en el período de 1933-34. *¡Huelga en la caña! 1933-34*, del Taller de Formación Política, hace un recuento de la situación que imperaba en la isla.¹⁴

El poema, sin mencionarlo directamente, tiene entre sus referentes esos sucesos y presenta una actitud de la hablante hacia la situación. Los campesinos en huelga son ejemplo para los obreros de la ciudad; una referencia al machete, asociado al mundo de la caña, enarbolaba la semejanza entre los trabajadores de la caña y los obreros de la laguna:

¡Obreros! Picad el miedo.
Vuestra es la tierra desnuda.
Saltad el hambre y la muerte
por sobre la honda laguna,
y uníos a los campesinos,
y a los que en caña se anudan.

Este reclamo de unión es cónsono con la situación de las diversas huelgas que se dieron en el momento; el poema plantea, en su apóstrofe final, la brecha entre los que disfrutaban de "anchos salarios" que restan a "obrerros que luchan" y la deseabilidad de una huelga de todos los obreros:

¡Alzad, alzad vuestros brazos
como se alzaron en Rusia!

Así, la canción que "trepas el aire" concluye con el millón de puños alzados, y el verso que "escapa gritando" corresponde a esa petición que propone el poema a modo de conclusión.

Por otro lado, el paisaje se observa a partir de un lugar que queda especificado, es una mirada desde el puente Martín Peña, cuyo entorno, con el crecimiento poblacional de Santurce durante la década del treinta, quedó poblado de áreas pauperizadas.¹⁵ Curiosamente, se trata de una localización privilegiada

¹⁴ Taller de Formación Política, *¡Huelga en la caña! 1933-34*, Río Piedras, Huracán, 1982; p. 12.

¹⁵ Aníbal Sepúlveda y Jorge Carbonell, *Cangrejos- Santurce. Historia ilustrada de su desarrollo urbano*, 2ª. Ed., San Juan, Centro de Investigaciones Carimar, 1988. Señalan los autores que el problema de las áreas pauperizadas adquirió particular gravedad en Santurce, cuyo crecimiento durante este período "se caracteriza por el desarrollo de un inmenso sistema de arrabales en todo el sur y el este de la península... En las áreas recién ocupadas los arrabales ...dominaron la fisonomía del paisaje urbano."; p. 46.

en la imaginación popular por una copla sobre el puente Martín Peña y el personaje Pepe Díaz. Llorens Torres hace alusión a ella y la incluye en el poema "Pepe Díaz", que forma parte de *Alturas de América*.¹⁶ Llorens, tantas veces recordado por el personaje poético de jíbaro que creó para sí mismo¹⁷ hizo escala también en el mundo urbano en diversos poemas como, por ejemplo, "Banquete de gordos", publicado originalmente en 1937, que tiene entre sus referentes la fábrica, la bolsa y la banca, así como los flacos, hambrientos y desposeídos.¹⁸

En "Desde el puente de Martín Peña", Burgos destaca la masa humana que es parte del paisaje sobre el que recalca la mirada. Una crítica ha señalado que "Julia convierte ese lugar, esa parte de la geografía sanjuanera, en una especie de observatorio —como Apollinaire en su poema *Le Pont Mirabeau*—, desde el cual puede observar los arrabales de la ciudad y lo que la existencia de estos arrabales implica".¹⁹ En otros poemas de Burgos la mirada al entorno lleva hacia la interioridad, como ocurre en "Río Grande de Loíza", la vista revierte a un paisaje íntimo. En éste, ante la flaqueza y la hambruna, la voz poética produce una canción que grita, canción sublevada que "trepas el aire", que "pica la calma desnuda".

Verdor y delito

La pobreza y el desempleo que dejan huellas en el paisaje encuentran su espejo en otro libro de la década del 30: *Cardo labriego y otros poemas*.²⁰ Si bien los referentes de este primer libro de Matos Paoli provienen del mundo rural, la representación de un paisaje literario no idílico, marcado por la desposesión de la tierra y la miseria (apuntado ya en el cardo punzante del título), es paralela a la que hace Burgos en "Desde el puente de Martín Peña". Así, por ejemplo, en "Hay un sol en la montaña" se destaca la ausencia de tierra para el cultivo en medio de un paisaje cuya hermosura parece un delito ante la opresión de la pobreza:

¹⁶ Luis Llorens Torres, *Obras Completas*, tomo I, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1984; pp. 344-45. Cito de esta edición.

¹⁷ Arcadio Díaz Quiñones en "La isla afortunada: sueños liberadores y tópicos de Luis Llorens Torres", *El almuerzo en la hierba* (Llorens Torres, Palés Matos, René Marqués), Río Piedras, Huracán, 1982; pp. 19-70 analiza con rigor la imagen literaria que el poeta creó para representarse.

¹⁸ Luis Llorens Torres, "Banquete de gordos", *Renovación* 14 (mayo 1937), 22). El poema se incluyó en *Alturas de América*.

¹⁹ Carmen Vásquez, "Formas poéticas en Poema en veinte surcos de Julia de Burgos", *Actas; op.cit.*; p. 303.

²⁰ *Cardo labriego y otros poemas* (1932-1937) se publicó en 1937. Cito, en todo el texto, por la edición de Joserramón Melendes, *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, Río Piedras, qeAsc, 1982.

Sin tierra para preñar
 sangran las manos del jíbaro.

.....
 Ay montaña, ay llanada
 cuyo verdor es delito
 para los ojos rurales
 que en la sombra se han vertido!
 ("Hay un sol en la montaña")

Este paisaje es cónsono con la "tierra rota" del poema de Burgos, al igual que lo son otros poemas de este primer libro de Matos Paoli, como "Fogón apagado", "Barro" y "Lágrima de la montaña", todos de la sección que da título al libro, "Cardo labriego". La carencia de tierra y la miseria se truecan en una naturaleza que es un registro agresivo de sol arisco, abrojos, sierras quemantes y lluvia estéril. Al menos un poema, "Canción de los hombres esclavos", remite tanto al obrero urbano como al agrícola (paralelo a la confluencia que se observa en "Desde el puente de Martín Peña"), ambos aunados como los sudorosos "poetas del trabajo":

Somos carne de taller.
 Carne de terrón duro
 en los sembrados.
 Ilotas de la ciudad.
 Parias del campo.
 Somos los hijos del sol fragoroso
 que escurre su moneda viva
 en nuestro bolsillín desharrapado.
 (69-70)

Esclavos en campo y ciudad, estos trabajadores se insertan en un mundo en el que ambos paisajes se cargan de significados que metaforizan la situación que construyen los poemas: el sol es la única moneda que poseen los desharrapados, la laguna inerte es el espacio de sobrevivencia de criaturas enflaquecidas, sin ánimo ni para morir. La realidad económica de los años treinta no es lejana a tal representación; los pormenores de la situación posterior a la depresión de 1929 se encuentran, entre otros textos, en *¡Huelga en la caña!*²¹

De otra parte, leemos en los dos poemas un elemento más del paisaje

²¹ El Taller de Formación Política expone las condiciones económicas del período: "Las condiciones generales de la vida de los obreros puertorriqueños se hacían realmente insoportables: a) en los momentos de mayor empleo el porcentaje de los desempleados pasaba el 30 por ciento y en los peores momentos, dado el carácter estacional de la producción, podía sobrepasar el 60 por ciento; b) los salarios no sólo se mantenían estancados, sino que sufrían reducciones; c) aumentaba la jornada de trabajo, y d) aumentaba también el costo relativo de la vida" (p. 9). También Blanca Silvestrini, en *Los trabajadores puertorriqueños y el Partido Socialista (1932-1940)*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1979; pp. 13-24, analiza la situación de los trabajadores en la década del 30.

humano, además del que compone la fuerza trabajadora: los que al otro lado disfrutaban de anchos salarios; el "potentado", los "líderes azucarados":

Afuera el hambre murmura
una plegaria a los hombres
que al otro lado disfrutaban
de anchos salarios restados
a hombres obreros que luchan.
(“Desde el puente...”)

Nuestro rostro es la llaga
que crece en el jardín de la política
auspiciada por el potentado.
Ya nos hastían las promesas
de tantos ladrones
y líderes azucarados.
(“La canción de los hombres esclavos”)

Tanto en el paisaje rural como en el urbano de estos poemas, la representación se aleja del mundo de la hermosura y se adscribe a una naturaleza "rota", que hinca o agrede, que evade el tópico de la armonía. En ambos se da una compleja relación entre paisaje, discurso y estructura social.

Perla desgastada, fangal y barro

Otro poema de Julia de Burgos, de 1939, aborda nuevamente la naturaleza y la pobreza urbana: "Romance de La Perla". Se publicó originalmente en el semanario *Puerto Rico Ilustrado*, ubicado en página completa y con un despliegue, en la parte superior, de cinco fotos de la comunidad de La Perla, en algunas de las cuales figuraba Burgos. Se encuentra por primera vez en la edición póstuma de sus poemas que hizo el Instituto de Cultura (*Obra poética*, 323-325).

Resulta iluminador leer este texto junto a otro de Matos Paoli, "Barro", incluido también en *Cardo labriego*. Se trata, en los dos casos, de romances, y la configuración literaria del paisaje propone, en ambos, códigos alternos a los de la tradición poética canónica (particularmente a la generalizada en antologías y textos escolares, que presenta a la isla como jardín edénico y a la tierra como espacio fecundo). Marta Aponte, en un ensayo fundamental sobre los códigos del paisaje isleño²² ha leído en Gautier la figuración de un paisaje de formas blandas y pasivas y la creación de una Arcadia tropical de la cual están ausentes los procesos destructivos que se dan en la naturaleza. Aponte aborda

²² Marta Aponte Alsina, "Los códigos de la isla", *Plural*, San Juan, 3 1-2, (enero-diciembre 1984), 89-95. Sobre el tópico del jardín del edén señala que Gautier "Propone un código de la isla/ virgen / jardín al tiempo que comienza a filtrarse una tendencia opuesta, de un progresismo 'modernista', en su medio intelectual" (p. 93).

también un código alterno, reflejo paródico de la isla jardín, que encuentra expresión en un texto de Alejandro Tapia. A manera de conclusión, señala: "Estos dos núcleos simbólicos, la isla paraíso y la isla degradada, son constantes de la literatura puertorriqueña...: baste recordar como casos representativos del lirismo exaltado y su contrafigura, la línea irreverente del grotesco caricatural, a Llorens Torres y Palés Matos" (94).

En los poemas mencionados de Burgos y Matos Paoli (al igual que ocurre con Palés y con Corretjer) se observa un proceso paralelo al señalado por ella, tanto en el manejo de códigos diferentes en la representación del paisaje, como en la referencia a textos de la tradición poética anterior. Uno de los poemas se ubica en una comunidad urbana, el otro en la ruralía; los dos representan espacios de miseria y configuran una naturaleza cuya rúbrica es la de un mundo signado por la dureza y cuya visión queda emblematizada en los "kaleidoscopios amortajados de miedo" del poema "Barro":

Sobre la aguacha del barro
los horizontes camperos
simulan kaleidoscopios
amortajados de miedo.

La tierra está lejos de ser idealizada, más bien hay un proceso claro de degradación que la muestra como "barro titiritero", fangal. El paisaje apacible o dócil (*Insularismo*, de Pedreira, es aquí un texto de base con sus referencias a un paisaje "tierno, blando, muelle")²³ se ha trastocado y es ésta una tierra por la que resulta difícil caminar, es "aguacha de barro" que ensucia, mancha:

El barro les mancha el pan
y los fervores lomeros.
Tienen presencia de barro
hasta en la paz de los huesos.
El culebrón del atajo
con sus anillos serreros
les ahorca la pisada
con lazos de barro espeso.

El espacio doméstico no es ajeno al poema; estos "beduinos del cieno" vislumbran el hogar no como el bohío nostálgico de Llorens ("Vida criolla", también "Valle de Collores"), que es el emblema que reescribe más diáfananamente este poema, sino como el espacio del fogón apagado (título de otro de los poemas), el lugar desde el cual los saludan "muecas de barro":

²³ Antonio Pedreira, *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*, San Juan, Edil, 1968, cito por esta edición. La cita completa lee "su nota predominante es la lírica: es un paisaje tierno, blanco, muelle, cristalino".

Y al vislumbrarse el hogar
 en el hervor altureño,
 redondas muecas de barro
 les saludan desde el cerro.

Los ojos no se recrean aquí en la vista de la naturaleza; las miradas dan tumbos en medio de esta "niebla ilusoria" que convoca un paisaje fantasmagórico, de signo muy opuesto a la bruma del poema de Gautier Benítez, "Puerto Rico", cuya función es rodear de hermosura a la isla que desde la distancia se mira.

Tal "niebla ilusoria", que torna falsos y engañosos los signos, encuentra otra expresión en el "Romance de La Perla", en el que Burgos trastoca la metáfora de la perla, central en el discurso edénico de Gautier, mediante un ingenioso juego con el nombre del arrabal sanjuanero al cual remite el título del poema. Se trata, desde el inicio, de una geografía humana: el sol sale "en sombras del caserío", los niños forman el horizonte:

El sol se sale muriendo
 en sombras del caserío,
 y el mar se lame la vida
 sobre horizontes de niños.

La perla es aquí "perla encrespada", olvidada, tirada, derrumbada. Ciertamente no es ésta la "perla que el mar entre su concha arranca", ni la "perla de las Antillas" de los poemas de Gautier que pasaron a ser parte del canon poético y de la representación del paisaje isleño. Esos poemas latan como referencia clara en el "Romance..." de Burgos; a modo de ejemplo cito de "Puerto Rico":²⁴

Perla que el mar de entre su concha arranca
 al agitar sus ondas placenteras,
 garza dormida entre la espuma blanca
 del niveo cinturón de tus riberas.

.....
 Que pareces en medio de la bruma,
 al que llega a tus playas peregrinas,
 una ciudad fantástica de espuma
 que formaron jugando las ondinas;

La "fantástica espuma" del poema, así como los códigos que convocan una visión de placidez, se cuestionan directamente en la nueva óptica del paisaje:

²⁴ Cito por la *Antología poética de J. Gautier Benítez*, introducción por Socorro Girón, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967; p. 35. Otros poemas de Gautier se valen de la metáfora de la perla para representar la isla: "A Puerto Rico" (Ausencia y Regreso), "Al Excmo. Sr. Don Simón de la Torre".

¿Quién dice marco de espumas
 ante el puntal de martirio
 que se reseca en las almas
 huéspedes del precipicio?

El cuestionamiento del código del paisaje se da la mano en el poema de Burgos con el trastoque de la metáfora de la perla, eje del poema de Gautier, que se convierte en el romance de la poeta en despojo, en mancha en el mar, en resaca de los signos del canon poético que son "niebla ilusoria". Esa perla es la "más blanca" sólo en la "gran mina del rico", espacio en el que adquiere su valor de cambio en el mercado. En tanto quienes leemos nos atengamos a la geografía, el espacio convocado en el poema adquiere otro significado: el del vecindario cuya pobreza convierte la perla en "piedra", que es a su vez "arrabal desteñado". Cito varias estrofas en las que Burgos barajea los referentes de los textos de Gautier y construye otros:

¡Una mirada al vacío
 lo tira de nuevo al nido!
 ¡Perla! La perla encrespada
 como un hotel colectivo
 en una mancha que el mar
 se sacudió en raro ímpetu:

¡Perla! La perla dejada
 en un fantástico olvido
 para ilusión de los hombres
 heridos de hambre y de frío.

¡Perla! La perla tirada
 desde el tejado del risco,
 que bajo tu blanca pena
 exprime dolor de siglos.
 ¡Piedra que miras al cielo
 como arrabal desteñado!

La mirada va hacia el vacío; no se mira desde la bruma sino desde lo alto del risco. La perla se convierte en objeto común, piedra sobre la cual se construye el arrabal en tanto el objeto de lujo queda aquí desgastado ante la precariedad, es piedra que se socava ante el embate del mar, al borde del derrumbe. El marco visual es el de un precipicio; en vez de una "ciudad fantástica de espuma" (Gautier) el espacio se percibe como un lugar que ha quedado olvidado, "perla" desprovista de lustre ante la dificultad de vivir, que no corresponde al imaginario ilusorio, cuya blancura no es la de la espuma del paisaje que construye el poema de Gautier sino la del objeto que otros poseen.

Al igual que en "Desde el puente..." y en "Barro", de Matos Paoli, la mirada no se queda en la geografía paisajista sino que recalca también en el mundo

que circunda esa geografía, amplía el horizonte para remitirnos, brevemente, a otro paisaje humano en dos de las últimas estrofas. En esa otra mirada, "el mar se infecta de tiros", hay cuarteles y cañones; se evoca, metafóricamente, un mundo marcado por la presencia militar. Si bien el sujeto observador se posiciona desde un punto más alto para echar la mirada al paisaje, se evita la distancia mediante la apelación, la convocatoria a la acción que convierte el sol moribundo del inicio del poema en otro sol:

En la antesala del mundo
ya anuncia el sol colectivo.
¡Perla! ¡Levanta tus manos
y alza tu dolor en bríos...!

Otros mapas

La construcción del paisaje que se observa en los poemas citados de Julia de Burgos y Francisco Matos Paoli, muestra propuestas alternas tanto al manejar los códigos de representación de una naturaleza que se ha equiparado con la naturaleza isleña, como al hacer uso de los elementos tradicionales de la territorialidad y del lenguaje poético, con los cuales se intenta elaborar otra mirada al entorno: la ruralía en el poema "Barro", la pobreza urbana en "Desde el caño de Martín Peña" y en "Romance de La Perla".

Esta transformación de la mirada es parte del trastoque de las relaciones con la naturaleza que se dan en la década del 30, años en los que los cambios sociales están ligados a la tierra; desde ópticas distintas se construyen "mapas" geográficos. Por eso un poeta ha trazado las coordenadas del mapa de Albizu Campos, en cuya cartografía hay "una cierta percepción de territorialidad no cuantificable a partir de una iconografía (bandera, uniforme), incluso un territorio sagrado (Lares, poetizado por Corretjer) y una serie de rituales (peregrinación, marcha, enfrentamiento). Puede afirmarse que Albizu es creador de la base emocional de la territorialidad... intenta una simbiosis hombre-territorio-universo".²⁵

Los poemas de Burgos, así como los de poetas contemporáneos suyos, participan de esa simbiosis integradora del espacio territorial más inmediato con el universo. Corretjer, por ejemplo, articula la memoria de la geografía al construir un mapa poético de la isla: *Amor de Puerto Rico*, de 1937, es una de las instancias de la cartografía que desde la cárcel (de 1936 a 1937 en esa ocasión) va trazando el poeta. De la sección "Naturaleza muerta", ha escrito Joserramón Melendes que es "una colección de topos idios, un bodegón preindustrial...", poemas que "pintan tradiciones i 'jestos', ya sacados de la nostalgia i limpiados al pisarrón de los recuerdos, como para niños de jeneraciones benideras;...".²⁶

²⁵ Rafael Acevedo, "El mapa de Albizu", *Claridad, En Rojo*, 10 al 16 de septiembre de 1999; p. 23.

²⁶ Joserramón Melendes, "La poesía inevitable. Ensayo de interpretación de los primeros libros poéticos

Poemas como "Nueva palabra del cañaveral", fechado en 1935, deberían leerse junto a textos de *Cardo labriego*, ejercicios en ambos casos para representar los "funestos cañaverales", hoy recuerdos enmarcados de los conflictos, huelgas y vivencias de esos años, de su atmósfera densa:

Funestos cañaverales
de los terribles excesos,
alcancías de los huesos
que retoñan de ideales,
sol y lluvia, tierra y viento
saben la nueva llegada.

("Nueva palabra del cañaveral", *Amor de Puerto Rico*)

Palés Matos también organiza otro mapa en el que, como ha dicho Rafael Acevedo, el ambiente es "un espacio ancho pero no ajeno", mapa en el que "cada isla está insertada en una combinación territorial", cartografía en la que los espacios "delatan una experiencia humana, un proceso de explotación económica y de dependencia que hace del servilismo una industria"²⁷ Ese "mapa" que Acevedo lee en la poesía de Palés queda cifrado en la metáfora del barco que Mercedes López Baralt ha desentrañado minuciosamente en *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos* (1997) y que parece enlazarse a otro aspecto que señala Liliana Ramos sobre el sujeto de la obra palesiana: "Sujeto vacante que ha abandonado o no puede asumir los proyectos masculinos del Romanticismo: ser mediador entre la naturaleza y el hombre, como proponían, entre otros, Lavater, Schiller y Wordsworth".²⁸ La voz de la poesía de Burgos tampoco asumirá esos proyectos (aunque sus motivos sean distintos a los de Palés); la naturaleza formulada en su poesía construirá otra geografía.

El agua es, como en Burgos, elemento central en la creación del paisaje de Palés, si bien de naturaleza diferente a la de la poeta, pues en él deviene, como expone López Baralt, pantano, charco, lodazal, viscosidad, variante de la imagen de la tierra, que se sitúa en el terreno ambiguo de tierra-agua-río estancado.²⁹ En cambio, en Burgos el agua será devenir, transformación, flujo, transparencia. En tanto símbolo que cruza toda su poesía se configura en las variantes de río y mar y es metáfora que dialoga con otras de poetas como Palés, que le fueron cercanos en sus años de formación.

de Juan Antonio Corretjer", en *Primeros libros poéticos de Juan Antonio Corretjer*, prólogo y notas de Joserramón Meléndez, Ciales, Casa Corretjer, 1990, xxiv. En adelante, cito por esta edición.

²⁷ Rafael Acevedo, "El mapa de Palés", *Claridad, En Rojo*, 17 al 23 de marzo de 2000; pp. 22-23

²⁸ Liliana Ramos, "El Baudelaire de Palés (1): fragmento de un viaje a Citeres", *Nómada* 4, Dossier Luis Palés Matos, (mayo 1999), 23.

²⁹ López Baralt, *op. cit.*; p. 227.

Dos voces para los ríos: Julia de Burgos y Luis Llorens Torres

No se suele leer a Julia de Burgos en el contexto de los escritores y escritoras con los que compartió un tramo generacional, tal vez porque se la piensa más como una escritora que se exilió o porque su imagen más difundida corresponde a la de la poeta muerta en una calle de Nueva York o porque la ausencia llevó a verla como alguien lejano. Es preciso recordar que durante la década del 30 publicó en varias revistas y periódicos, participó en la política, asistió a tertulias literarias,³⁰ estuvo atenta a la vida intelectual del país. Sus propuestas poéticas, si bien distintas, no son ajenas a los discursos que circularon durante los años en que inicia su producción.

Una de las conversaciones memorables de Julia es la que sostuvo, en persona y en su obra literaria, con Luis Llorens Torres. Arcadio Díaz Quiñones ha indagado sobre la presencia de Llorens en la poesía puertorriqueña de la generación posterior al poeta: "Tres poetas angulares de la modernidad puertorriqueña han manifestado, en testimonios de excepcional valor, su admiración y deuda con Llorens. Me refiero a Luis Palés Matos, Julia de Burgos y Juan Antonio Corretjer; la presencia de Llorens en estos tres poetas, dicho sea de paso, es decisiva".³¹

Uno de los poemas más difundidos de Julia de Burgos, "Río Grande de Loíza", puede leerse como un diálogo con el poema de Llorens "Río Jacaguas", lectura que inició María Solá en un taller que tuvo lugar en el Colegio Universitario de Cayey,³² y que sirve de punto de partida para mi reflexión. La relación de ambos poemas queda inscrita ya en las circunstancias de su publicación: se presentan al público lector por primera vez, uno junto al otro, en la revista *Renovación*, en noviembre de 1937 (no. 10). En la página 12 aparece "Río Grande de Loíza" y en la página del lado "Al Río Jacaguas"; la nota que acompaña la publicación da testimonio del intento de presentarlos al alimón:

Los poetas Luis Llorens Torres y Julia de Burgos le cantan cada uno a su río. La poetisa, al Río Grande de Loíza, que riega la comarca en que ella nació y se crió, en el barrio Santa Cruz del municipio de Carolina, en la costa norte de Puerto Rico.

³⁰ Manuel Méndez Ballester, en *Julia de Burgos y su amante secreto*, San Juan, M S Marketing Graphics, 1998, presenta, en forma de escenas, datos sobre la autora; menciona las tres tertulias de la década del 30 y señala que conoció a Julia en la tertulia de Luis Llorens Torres, cuya sede era el restaurante El Chévere (ver p.14-15). También Edgar Martínez Masdeu y Juan A. Rodríguez Pagán mencionan el dato en sus respectivas cronologías.

³¹ Díaz Quiñones, *op. cit.*; pp. 28-29. Díaz Quiñones cita del homenaje a Llorens que leyó Burgos en Nueva York tras la muerte de Llorens, publicado en la revista *Artes y Letras*, 18 (junio 1958); p. 13.

³² Auspició la presentación el Proyecto de Estudios de la Mujer, dirigido entonces por la doctora Yamila Azize, quien coordinó el proyecto *Hacia un currículo no sexista*. A partir del texto de Llorens y del de Burgos, Solá presentó una serie de preguntas sobre los poemas señalados con el fin de observar aspectos como la voz del texto, estereotipos y arquetipos, discurso masculino y femenino en la década del 30. En el libro *Hacia un currículo no sexista*, Cayey; Pro Mujer, 1992, se incluyó esta presentación bajo el título "Para que se vea la costura o aprendiendo a desaprender", en la Sección 2, "Lengua y literaturas hispánicas"; pp.1-7.

Llorens Torres le canta al río Jacaguas que circunda al pueblo de Juana Díaz, donde nació el poeta en la costa Sur.³³

Ya en julio de ese mismo año Julia había publicado en esta revista el poema "Inquietud" y en octubre, "Cortando distancias". La portada del número de *Renovación* en que se publican "Río Grande..." y "Al Río Jacaguas" tiene una foto de Burgos con una nota al pie de la página que lee: "La más alta cumbre de nuestra intelectualidad femenina, la joven y genial escritora puertorriqueña Julia de Burgos, nuestra máxima poetisa, a quien ya la crítica le ha asignado sitio prominente entre las más grandes poetisas de América". Supongo que es Llorens, quien desde antes colaboraba en *Renovación*, el autor de la nota, como seguramente fue él quien propuso para publicación los poemas de Burgos.³⁴

Avalado por un autor reconocido y más aún acompañado en su publicación por un poema de ese autor, "Río Grande de Loíza" entró en el mundo cultural con buenos augurios. El propio Llorens escribió sobre él, en el artículo mencionado, que "nos asombra, no sólo por su vuelo lírico, por su vibración emocional, por la originalidad de sus imágenes y expresiones, sensibilidad que revela y por lo hondo del pensamiento en algunas estrofas". Nilita Vientós, al reseñar *Poema en veinte surcos*, destacó "Río Grande de Loíza" y su "maravillosa ilación" de imágenes y añadió una frase premonitoria: "Es una de esas poesías que nacen predestinadas a figurar en antologías".³⁵ No se equivocó. "Al Río Jacaguas", que se incluyó en *Alturas de América* como "Río Jacaguas", parece haber sido un poema querido por Llorens: lo publicó también en *El Mundo* (26 de julio de 1942) y lo recitó en el Ateneo en un homenaje a Eugenio Astol.³⁶ Veamos ahora el diálogo de los poemas.

Es evidente en ellos la diferencia que hay en la perspectiva desde la que cada uno de los poetas mira al río. Los títulos originales resultan un emblema

³³ *Renovación*, 1,10 (noviembre 1937). *Renovación* era una revista cultural dirigida por el licenciado Benigno Pacheco Tizol. Su logo era un ojo, bajo el cual se lee el lema "Observando". Entre sus colaboradores están Llorens Torres, Joaquín López López, Ferdinand Cestero, Isabel Cuchí Coll y Carmen A. Cadilla. En los años 1937-38, Julia publica en diversas ocasiones.

³⁴ "Cortando distancias" va acompañado, en la revista, de una nota en la que se hacen expresiones similares a las del artículo "Cinco poetisas de América (Clara Lair, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Juana de Ibarborou, Julia de Burgos)", que se publicó en *Puerto Rico Ilustrado*, 144, 13 de noviembre de 1938; pp. 14-15 y 62. Cito del texto de Llorens: "Julia de Burgos, puertorriqueña, es en esta hora la promesa más alta de la poesía hispanoamericana. Asombra la refinada conciencia literaria con que esta muchacha genial borda cada frase de sus poemas".

³⁵ Nilita Vientós Gastón, "Al margen de un libro de Julia de Burgos", *Puerto Rico Ilustrado*, XXXVIII, 1517, 8 de abril de 1939; p. 13. Junto al texto de Nilita Vientós se incluye "Río Grande de Loíza" y una foto de Burgos. Meses antes, en el número del 28 de enero (p.10), se habían publicado dos poemas del libro: "Ay ay ay de la grifa negra" y "A Julia de Burgos".

³⁶ Carmen Marrero presenta el dato en su libro *Luis Llorens Torres (1876-1944)*, San Juan, Cordillera, 1968; p. 34: "El tres de octubre de 1944, en el homenaje que tributó el Ateneo Puertorriqueño a don Eugenio Astol, con motivo de su designación como Poeta de la Masonería Puertorriqueña Llorens recitó su hermoso poema 'Río Jacaguas'".

de esa separación: el de Burgos, con el nombre del río por título, apunta ya al apóstrofe recurrente del que se valdrá el texto; el artículo del título del poema de Llorens (suprimido luego en la edición de sus *Obras completas*), "Al Río...", evidencia un posicionamiento diferente de la voz, una distancia en el modo de mirar y la relación con lo mirado. En "Al Río Jacaguas" el objeto observado se mantiene fuera de quien ejerce la mirada; aún cuando en el poema el sujeto intente ubicarse en el espacio de las aguas, ese sigue siendo el espacio del "otro":

¿no es propio que yo ahora medite y me pregunte
cómo es que a mí me miran los ojos de sus aguas?

Ambos poemas coinciden en la personificación del río:

por entre las dos riberas, por entreabiertos labios
al valle da riente dentadura de plata
(“Al Río Jacaguas”)

Río hombre, pero hombre con pureza de río,
porque das tu azul alma cuando das tu azul beso
(“Río Grande de Loíza”)

El río del poema de Llorens, sugiere formas asociadas a lo femenino: su curva de agua, los labios entreabiertos, la ondulación del agua. Los términos de esta formulación, sin embargo, permiten el espacio de la ambigüedad. En cambio, en "Río Grande..." no queda duda de que el río se personifica como hombre, como amante sujeto a la mirada, y esa especificidad se liga a la consideración del cuerpo en el texto.

En el poema de Llorens, la mirada es espejo —se mira y se es mirado— que dilucida el consabido tópico heracliteano. Si bien se alude a la corporeidad es para establecer el paralelismo entre la materia, en mutación continua, y el agua en el río:

Tal vez, como este río, es mi cuerpo, mi carne,
materia que se fuga corriendo hacia la nada,
o hacia lo eterno, siempre en mutación continua,
constantemente otra, como en el río el agua.
(“Río Jacaguas”)

En "Río Grande...", la mirada y el objeto que se mira se funden en los apóstrofes que convierten al río en parte de la propia voz poética:

¡Río Grande de Loíza!... Alárgate en mi espíritu
y deja que mi alma se pierda en tus riachuelos,
.....
Enróscate en mis labios y deja que te beba,
para sentirte mío por un breve momento

El viaje del río es asimismo tránsito del sujeto, viaje de crecimiento de un yo femenino que organiza la mirada al río como encuentro decididamente erótico:

Llegó la adolescencia. Me sorprendió la vida
prendida en lo más ancho de tu viajar eterno;
y fui tuya mil veces, y en un bello romance
me despertaste el alma y me besaste el cuerpo.

Iris Zavala, en "Julia de Burgos: poesía y poética de la liberación antillana", nos remite al viaje del poema en tanto encuentro con el deseo, mediante el cual se expresa la construcción simbólica de otro modo de existir: "Casi me atrevo a decir que es el viaje del deseo a su fuente fluida, y simultáneamente legítima su deseo como mujer...".³⁷ Más aún, en el poema de Burgos se borra la distancia cuerpo-naturaleza: el cuerpo es el río mismo y mediante éste se desplaza en apertura hacia el mundo, se integra al mundo desde su circunstancia natural.

El sujeto deja su marca a través del agua: quedar congelada en cristales de hielo o abrir surcos nuevos son dos posibilidades, junto con la del fauno que en una playa mediterránea la pueda estar poseyendo. En todos los casos se trata de la materialidad del cuerpo que asume como propios otros espacios. Ya señalé que para María Solá la poesía de Julia de Burgos puede representar el testimonio de un viaje, y Juan Gelpí, en el texto ya citado, lee en esta poesía la articulación de espacios de libertad, espacios abiertos por los que se desplaza un sujeto nómada. En "Río Grande..." se destaca un sujeto que desde su entorno natural propio adviene a lugares del mundo en los que transita como parte de ellos.

Si en Llorens el tropo es el de la comparación ("Tal vez, como este río, es mi cuerpo, mi carne"), en Burgos la identificación marca el discurso poético; el sujeto es lo mirado, es el otro o lo otro: "¡Quién sabe en qué aguacero de qué tierra lejana / me estaré derramando para abrir surcos nuevos;". Si en "Río Jacaguas" se observa el viaje del río, en "Río Grande de Loíza" sujeto y río llevan a cabo el mismo viaje, son el viaje:

Llegó la adolescencia. Me sorprendió la vida
prendida en lo más ancho de tu viajar eterno;

Se trata, en ambos poemas, de reflexiones filosóficas, como indicó Solá en su trabajo;³⁸ en el poema de Llorens se sigue la ruta del pensar filosófico occidental en su reflexión sobre el tiempo, en tanto el de Burgos se centra en

³⁷ *Actas*; p. 388. Al comentar el poema, Zavala expone que se escoge "como cartografía del deseo el flujo del río que circunda el solar de la más conocida población negra de la isla"; p.388. Para la ensayista se trata de una poética que "pretende situarse bajo el signo del cuerpo y la experiencia heterogénea", p. 383.

³⁸ María Solá, "Para que se vea la costura o aprendiendo a desaprender", en *Hacia un currículo no sexista*, *op. cit.*, Sección 2, 7.

el cuerpo (el del sujeto, el del río) y desde ese lugar se reflexiona sobre nuestra temporalidad. Es un pensar que aborda incluso la escritura misma y lo hace de modo explícito en dos momentos del poema: “confúndete en el vuelo de mi ave fantasía”, lee uno de los versos. Esa apelación al río lo convierte en integrante del hacer poético, que trueca en parte suya al referente, como escribió Barthes que ocurre en la fotografía, cuya rúbrica consiste en que las dos caras de la hoja no pueden separarse sin que ambas queden destruidas.³⁹ El “ave fantasía” de ese verso, con su trasunto modernista, nos remite a la poesía, que es también río: “Y mi niñez fue toda un poema en el río/ y un río en el poema de mis primeros sueños”, leemos en otra estrofa. La historia propia se convierte en literatura así como el río es también poema. Desde los primeros versos se figura ese perderse en el agua, el enroscamiento de labios, agua y viento que perfila un encuentro físico, una materialidad en la que el propio cuerpo se adueña de la naturaleza, la articula como parte de su fantasía, de su mundo interior: “y déjame una rosa de agua en mis ensueños” es una de las peticiones que el sujeto le hace al río.

Si el lugar de la voz en el poema de Llorens es la de observador, la hablante del poema de Julia se traga al río, lo posee para devolverlo luego convertido en cristales de hielo o derramado sobre la tierra: “¡Quién sabe en qué aguacero de qué tierra lejana / me estará derramando para abrir surcos nuevos”. Tal identidad se teatraliza en el final del “Río Grande” en el momento en que el sujeto vuelve al lugar inicial del encuentro con el río y especifica el lindero territorial, lo enmarca como isleño (“llanto isleño”) y finalmente lo devuelve al mundo convertido en llanto propio, equivalente en el poema al gran llanto de la isla. La instancia íntima deviene acto político, afirmación contundente:

Si no fuera más grande el que de mí se sale
Por los ojos del alma para mi esclavo pueblo.

La poesía de Burgos nos recuerda que el paisaje, en tanto producción cultural, es parte de la política,⁴⁰ y que, como ha escrito el ensayista palestino Edward Said, la primacía de lo geográfico marca la imaginación anti-imperialista y las literaturas de resistencia, pues el imperialismo es un acto de violencia geográfica mediante el cual se exploran y controlan los espacios del mundo.⁴¹

La conversación de Julia de Burgos y Llorens Torres concluye, en su dimensión biográfica, en la ciudad de Nueva York, a la que fue Llorens, ya muy enfermo, en 1944. Al hospital Sinaí va a visitarlo Burgos, junto a Juan Antonio Corretjer; la memoria de esa visita se recoge en un artículo que escribió Burgos para el semanario *Pueblos hispanos*, en el cual ella tuvo a su cargo

³⁹ Roland Barthes. *Camera Lucida*, trad. Richard Howard, Canada, Harper Collins, 1981; p. 6.

⁴⁰ Duncan, *op. cit.*; p. 3. En la introducción se discute cómo los paisajes son espacios que representan discursos políticos.

⁴¹ Edward Said, “Yeats and Decolonization”, en Terry Eagleton, Frederic Jameson y Edward Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

la sección "Cultura" de junio a septiembre de 1944. Cito de la reseña "Luis Llorens Torres enfermo en Nueva York": "En tono de genuina esperanza le habló Juan Antonio a Llorens de la necesidad que tenemos todos los puertorriqueños de su vida, para que cante como magistralmente cantó la tragedia, la alegría del Patito feo en su definitivo triunfo".⁴² Más allá del diálogo biográfico, la conversación de Burgos y Llorens queda inscrita en los versos de estos dos poemas, en sus dos voces que siguen organizando, nutriendo un sólo río, el de nuestra memoria.

Agua que se derrama

Juan Gelpí ha señalado que la geografía simbólica de Burgos, sus textos que remiten a espacios abiertos, cuestionan el insularismo planteado por Pedreira y elaboran una contestación metafórica a "ese Estado figurado que es el ensayo de Pedreira".⁴³ "Río Grande" puede leerse como una respuesta a la cerrazón del mar que representa *Insularismo*. Frente al mar que se propone como elemento que aísla ("El cinturón de mar que nos crea y nos oprime va cerrando cada vez más el espectáculo universal y opera en nosotros un angostamiento de la visión estimativa...", leemos en *Insularismo*, 108), se representa el río que universaliza, que lleva al sujeto a tierras distantes, a otros marcos geográficos y culturales (faunos, hielo, por ejemplo) a la vez que reafirma su fuente. Frente a ese cinturón que aprieta (el mar, para Pedreira), el texto de Burgos propone el desbordamiento del río, su fluir expansivo.

"Nada de fuerza, estruendo o magnitud. La discreta decoración es de tono menor... Su nota predominante es la lírica: es un paisaje tierno, blando, muelle, cristalino"(37), escribe Pedreira en la sección del capítulo II titulada "La tierra y su sentido" al referirse al paisaje de Puerto Rico. Como contrapartida, encontramos en "Río Grande..." el ímpetu loco, el agua que se derrama, la roja franja de sangre que cae a torrentes, el barro que vomitan los cerros, el llanto extendido: todo es, en el cuerpo de agua, movimiento, fuerza y vitalidad. En *Insularismo* la isla es rincón y pequeñez:

llevamos encima la tara de la dimensión territorial. No somos continentales, ni siquiera antillanos: somos simplemente insulares que es como decir insulados en casa estrecha... Ese obstáculo de lo próximo nos encoge la perspectiva ...(40).

Contrario a la casa estrecha que articula Pedreira, en "Río Grande de Loíza" la perspectiva es la de la amplitud, la óptica en grande, la geografía que se extiende a lo lejano e integra a la vez parte de lo propio. El río queda inmerso en un viaje transformador que lo lleva a remotos países, a tierras lejanas en las que se rehace:

⁴² Se publicó en *Pueblos Hispanos*, en junio de 1944 y se recoge posteriormente en *Julia de Burgos periodista en Nueva York. Cuadernos del Congreso Internacional Julia de Burgos*, 1. Edición y estudio preliminar de Juan A. Rodríguez Pagán, San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1992.

⁴³ Gelpí, *op. cit.*; p. 22.

¡Quién sabe en qué aguacero de qué tierra lejana
me estaré derramando para abrir surcos nuevos,
o si acaso, cansada de morder corazones,
me estaré congelando en cristales de hielo!

Desde el país mediterráneo hasta los lugares helados, lo que impera aquí es el espacio abierto, la perspectiva que se esparce; "la mayoría de los textos de Julia de Burgos", señala Gelpí, "remiten, tanto en la ubicación del sujeto como en las imágenes empleadas a espacios abiertos" (22). "Río Grande de Loíza" constituye un emblema de esta espacialidad; no sólo la apertura y la amplitud signan al río sino también su capacidad proteica, su dinamismo.

Si en Pedreira el mar nos aísla, nos vuelve sumisos ("Desgarrados de los núcleos continentales,... aislamiento y pequeñez geográfica nos han condenado a vivir en sumisión perpetua", 106-107), en Burgos el río nos universaliza, rompe con el cerco de la supuesta pequeñez y nos fecunda con sus constantes transformaciones. En una nota de su ensayo "Memoria, voces y espectáculo en Palés Matos",⁴⁴ Gabriela Tineo, al referirse a las imágenes acuáticas en la obra del poeta y en *Insularismo*, expone la distancia que media entre la representación del pasado y su proyección sobre el futuro que hace cada uno de estos autores:

Pedreira, afanado en la búsqueda del "alma puertorriqueña" y en la reconstrucción de una memoria histórica, apela a la imagen de la "nave al garete" (87) para graficar la condición "transeúnte", "pendularia" del pueblo y la cultura isleña. Dualidad enfermiza que intentará sanear... poniendo las riendas del tiempo por venir en las manos del hombre letrado. El sujeto palesiano... elegirá auscultar la pluralidad, los contrastes, la heterogeneidad pululante del cuerpo social isleño... (43).

Al igual que ocurre con el sujeto poético de Palés, la voz poética de Burgos también propone otros significados para el conjunto de metáforas en torno al agua y, sobre todo, formula la transitoriedad no como un estar "al garete" sino como circunstancia que, si bien puede ser angustiosa, es también transformadora y fecunda, representa una apertura en vez de ser cerrazón. La causa del colonialismo no es el espacio geográfico, parece exponer el poema en ese final en el que el encuentro erótico con el río se trueca en gesto político:

Río Grande. Llanto grande.
El más grande de todos nuestros llantos isleños
Si no fuera más grande el que de mí se sale
Por los ojos del alma para mi esclavo pueblo.

La condición de esclavitud convierte al río en llanto grande, llanto que se equipara al que sale por los ojos de la hablante; el final del poema borra la separación río/hablante y convierte al cuerpo en receptor del río, hábitat desde el cual

⁴⁴ Gabriela Tineo, "Memoria, voces y espectáculo en Palés Matos", *Nómada* 4 (1999), Dossier Luis Palés Matos. En la nota 7; p.43, Tineo hace referencia a las imágenes marinas en Palés y en *Insularismo*.

emerge el llanto para derramarse hacia otros espacios y hacia el lugar marcado como propio.

La lectura que se lleve a cabo del paisaje, señala Duncan, contribuye a una política de la interpretación que puede naturalizar las relaciones sociales o transformarlas.⁴⁵ Esta última opción me parece la más cercana a la poesía de Burgos, cuya escritura muestra cómo la elaboración literaria del paisaje se inserta en una práctica cultural en la que los elementos naturales configuran una red simbólica con propuestas distintas a otras que se articularon en el momento que vivió (Pedreira, por ejemplo), cercanas a las de otros compañeros de generación como Palés, Matos Paoli y Corretjer. Esas figuraciones alternas conforman un tejido en el que el dinamismo, la fuerza y la apertura son elementos importantes del paisaje interior que leemos ya desde su primer libro.

Hay líneas como ríos
que no padecen donde perecerán
sino donde la mirada
deje de poseer.

"Arte de espacios", Áurea María Sotomayor

Burgos participa de los nuevos modos de mirar que se gestan en el relevo generacional que le tocó compartir, aunque brevemente (en el 39 se exilaría), y que proponen otros modos de ver y asumir la relación con el entorno natural. Invierte la fórmula común del paisaje (de Gautier y otros poetas posteriores como Llorens): de ese "ella" que encarna el espacio isleño, representativo de fecundidad, belleza apacible, vientre acogedor o hembra antillana, el paisaje se convierte en espacio interiorizado, en tejido de metáforas para representar la relación sujeto-mundo y, en el caso del río, en cuerpo masculino y en agua interior, flujo del sujeto que se transforma convertido en agua misma y que se desplaza por el mundo. Burgos reescribe los códigos del paisaje, altera sus tópicos y nos provee otros mapas, otras redes metafóricas que se inscriben en un poderoso imaginario. Esas representaciones encontrarán ecos en canciones, obras de artistas gráficos, camisetas, banderines, actos artísticos y textos literarios que testimonian la vigencia que han tenido sus poemas en la cultura puerriqueña.

Ivette López
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Bayamón

⁴⁵ Duncan, *op.cit.*; p. 17.