

Ella misma fue su ruta: Julia de Burgos y su multiforme exilio

Rocío Luque
Universidad de Udine
rocio_luque@yahoo.it

Citation recommandée : Luque, Rocío. "Ella misma fue su ruta: Julia de Burgos y su multiforme exilio". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 86-99.

Introducción

El presente trabajo constituye la segunda parte de la ponencia que presentamos en la primera jornada de "Escrituras plurales. Migraciones en espacios y tiempos literarios", que se celebró en Udine el 17 de octubre de 2013¹. En aquella ocasión, observamos cómo el sujeto Julia de Burgos cumplía una serie de exilios – subjetivo, espacio-temporal y lingüístico– en una oscilación constante entre el insularismo y la comunión con el otro; y para ello nos habíamos centrado en sus colecciones *Poemas en veinte surcos* (1938), *Canción de la verdad sencilla* (1939) y *El mar y tú* (1954).

En este estudio, en cambio, nos centraremos en los poemas no publicados en vida y en los poemas publicados en periódicos y revistas, que han sido recopilados recientemente por Juan Varela en *Obra poética II* de Julia de Burgos, en donde aparecen reunidos en las secciones "Los poemas del río", "Confesión del sí y del no" y "Criatura del agua". Estos poemas más "olvidados" de la producción de la autora constituyen, al igual que los poemas "oficiales", una poética de la peregrinación, como testimonia la abundante y significativa cantidad de palabras como *vuelta, pasos, camino, senda, sendero, caminito, ruta, huellas, rumbo, derroteros y pisadas*. En este caso, de todas formas, se da otra tipología de exilios y una serie de relaciones, para las cuales Julia de Burgos nos da sus personalísimas respuestas, enriqueciendo de este modo las claves de lectura de su obra.

En este sentido, pues, ambas ponencias resultan ser complementarias.

Materia versus forma

En las tres colecciones poéticas de Julia de Burgos vimos cómo el río, el mar y el cielo, que aparentemente constituían solo el paisaje poético de la autora, en realidad conformaban las verdaderas coordenadas de su peregrinación. En esta ocasión, las isotopías acuáticas y celestes se completan con los cuatro elementos naturales del agua, la tierra, el fuego y el aire. Para cada uno de ellos encontramos, de hecho, toda una serie de figuras:

Agua: río, anegar, inundar, charco, aguacero, guijarro, llorar, ola, flotar, espuma, lágrima, onda, cauces, arroyo, rocío;

Tierra: raíces, sierra, arena, montaña, risco, flores, árboles, prados, llano, valle, sendero, yerba, brote, isla, cerros;

1 || El artículo, titulado "Insularismo y comunión en los exilios poéticos y reales de Julia de Burgos", se publicó en Serafin, Silvana (ed.). *Escrituras plurales. Migraciones en espacios y tiempos literarios*. Venezia: La Toletta, 2014.

Fuego: chispeantes, rubor, encender, llamas, incendiar, arder, quemar, brasa, fogata.

Aire: mariposas, alas, pájaros, nubes, viento, brisa, palomas, trinos, estrellas, golondrinas, cielo, vuelo, ráfaga, sol;

Los cuatro elementos clásicos griegos datan de los tiempos presocráticos y perduraron a través de la Edad Media hasta el Renacimiento, influyendo profundamente en la cultura y el pensamiento europeo². Este influjo parece llegar hasta la puertorriqueña Julia de Burgos, puesto que no solo presenta toda una serie de imágenes relativas a estos elementos, sino que también comunica los humores del cuerpo a los que dichos elementos están asociados, según Hipócrates:

La bilis negra o melancolía asociada a la tierra: "Tiene brazos de fe la tierra negra" (110), "las distancias del hombre / en nostalgia de avances e incursiones profundas" (80);

La bilis amarilla asociada al fuego: "Ella no quiso verme si no rodando en oro / por el beso amarillo de tus aguas abiertas"³ (62), "Mi emoción se ha rasgado las vetas amarillas / de un pasado ya muerto... (68)";

La sangre asociada al aire: "Ella quiso ver libre tus arterias paganas / para cuando mi sangre por tu cuerpo subiera" (62), "las otras, la sangre de mi pena bebieron" (69), "entrañé mis años y abastecí las venas" (54), "se deshacen hoy ante las pulsaciones arrolladoras / de mi espíritu" (81), "Tardía, / sin heridas / me va sangrando la existencia" (106).

Muchas doctrinas antiguas usaban los elementos para explicar los patrones en la naturaleza. En este caso, la palabra *elemento* se refiere más al estado o fases de la materia (o sea, líquido/agua, sólido/tierra, plasma/fuego, gas/aire). La *materia*, del gr. *ύλη* y del lat. *materia*, es uno de los principios constitutivos de la realidad natural, es decir, de los cuerpos; y, como sujeto, es receptividad o pasividad. Platón, de hecho, dice que la materia es la madre de las cosas naturales porque acoge en sí todas las cosas pero no coge nunca forma alguna que se asemeje a las cosas (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 678). En este sentido, la materia se opone a la forma. La *forma*, del gr. *μορφή* y del lat.

2 || Pensemos, por ejemplo, en la referencia a los cuatro elementos en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca: "En quien un mapa se dibuja atento, / Pues el cuerpo es la tierra, / El fuego, el alma que en el pecho encierra, / La espuma el mar, y el aire es el suspiro, / En cuya confusión un caos admiro; / Pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento, / Monstruo es de fuego, tierra, mar y viento" (ctd. en Wilson, 67).

3 || A partir de este momento, todas las citas relativas a los poemas de Julia de Burgos se encuentran en el segundo volumen de la *Obra poética* de Juan Varela, con lo cual las señalaremos solo con el número de página correspondiente entre paréntesis.

forma, es la esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia. Aristóteles emplea este término con referencia a las cosas naturales que están compuestas por materia y forma, pero son formas las sustancias naturales en movimiento. Para Bergson, la forma es una instantánea sacada de una transición, es una especie de imagen media a la que se acercan las imágenes reales en su cambio (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 505-6).

Julia de Burgos, consciente del estado cambiante de la materia y materia ella misma ("Humanamente, y libre, / y distante, y materia", 103), presenta una serie de migraciones por varias formas:

Formas que cambian pasivamente: "De un lado me estiraban las manos de las aguas, / y del otro, prendíanme sus raíces las sierras" (53); "Su ternura intangible traspasaba mis formas" (63), "¡Qué caricia larga de acción me sube por las venas / anchas de recorrerme!" (70), "altas como horizontes me crecen en el alma" (78), "la transmutación de mi alma / hacia lo no vivido!..." (99), "¿Por qué la forma inútil / se rebela a perderme?" (106);

Formas que cambian activamente: "crecí amando el río e imitando la sierra..." (54), "La novia del Río Grande dibujaba a lo lejos / su rostro hecho de plumas y caricias de agua" (57), "Yo volví hacia adelante mi emoción y mis ojos, / y me fui transformando en un hondo silencio..." (69), "se tuerce en el abismo donde la luz no llega. // Su figura se alinea en la red de las fórmulas" (70), "Quisiera convertirme del tamaño / de Dios / para empezar a recrear / un mundo" (106), "¿En dónde está el sonido / especial de la luz / y el cielo del espíritu / donde está retratándose?" (109);

Formas que cambian autónomamente: "De pronto fue tornándose en pájaro mi boca" (55), "Se me aprieta el silencio... / Me prosigo en la entraña" (76).

De todas formas, es el agua, el elemento sin forma o multiforme, la que genera en Julia de Burgos la más variada cantidad de migraciones⁴, como podemos ver, por ejemplo, en los siguientes versos: "un sentimiento cósmico inundó mis sentidos" (55); "Ahora realiza tu amor una rosa de lágrima que me inunda por dentro" (61); "Su capricho de rara soledad en mí tuvo / lluvias hondas, en pueblos de emociones inéditas. // ¡Oh mi río! ¡Oh mi llanto! Vuestras aguas crecidas / se estarán encontrando ¡en qué mar de tragedia!" (63); "para después regarme por las aguas" (113).

4 || Recordemos que una de las secciones se titula "Criatura del agua".

Encontramos también, una mezcla entre los elementos, que determina una mayor movilidad de las formas. Y así como la sinestesia es el tropo que consiste en unir imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales (DRAE, párr. 3), podemos aquí definir la sinestesia como el tropo que consiste en unir formas procedentes de diferentes dominios de la materia. Encontramos, pues, casos de:

Unión agua/aire: "Iba yo en río de alas flotando por las nubes / con espuma al cuello" (61), "olas del cielo" (68), "por las venas del llanto"⁵ (81);

Unión agua/tierra: "¡Oh mi río, libértala de su ancla de tierra!" (64), "onda de la tierra" (72)

Unión tierra/aire: "islas del viento" (68);

Unión tierra/agua/cielo: "¡En qué suelo sin pájaros que liberten la angustia / estarán naufragando nuestras nubes inmensas!" (63).

Finalmente, los cambios de forma se dan a través de sustantivos y verbos incoativos, que indican el comienzo de una acción de manera repentina o brusca. Además, la forma incoa a menudo de elementos naturales (selva, río, prados, riachuelos), elementos humanos (lágrima, vida, sueño, rostro, pupilas, emoción, corazón) o lingüísticos (nombres, versos, canciones):

Sustantivos incoativos: "Yo fui estallido fuerte de la selva y el río" (53), "El río sube al ímpetu que me empuja una lágrima al partirse en un verso" (61), "Soy dichosa de impulsos" (74), "Estoy en blanco / sobre el impulso que me anda la vida" (76);

Verbos incoativos: "el mismo amor loco que impulsaba mi sueño" (53), "se rompía en mi rostro en rubor infinito" (55), "me escondí en el secreto que estalló en tus pupilas" (55), "se besan en agua mi emoción y los prados, irrumpiendo en riachuelos" (60), "Corazón partido y escapándose en emociones blancas" (74), "A veces la vida me quiere estallar en canciones" (78), "Y la emoción me estalla en canciones inútiles" (79), "El mar partió mi nombre / en dos, y en claridades" (109).

El sujeto Julia de Burgos se transforma, por lo tanto, en elementos naturales y de ahí migra a varios humores y formas a través de mutaciones, sinestias e incoacciones.

Alma versus cuerpo

Así como Julia de Burgos cumple un constante exilio por las formas de las materias naturales, del mismo modo, desplazándonos hacia la esfera de lo humano, vemos cómo

5 || "Por las venas del llanto" constituye una sinestesia entre el aire y el agua, según la asociación que hicimos entre la sangre con el elemento del aire, en base a la tradición clásica de los humores.

cumple una serie de migraciones por los varios "vestidos" que puede ponerse el alma. El alma, de hecho, es sustancia del cuerpo; y su relación con el cuerpo es definida por Aristóteles como la relación de la forma con la materia (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 50).

El *alma*, del gr. *ψυχή* y del lat. *anima*, es, en general, el principio de la vida, de la sensibilidad y de las actividades espirituales, en cuanto constituyente de una entidad o sustancia. El uso de la noción de *alma* está condicionado por el reconocimiento de que un conjunto de operaciones o eventos, psíquicos o espirituales, constituyen las manifestaciones de un principio autónomo e irreducible (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 49). Es por ello por lo que, la autora emplea, aparte de *alma*, también otros términos concernientes a sus actividades:

Alma: "y me dejó en el alma toda ella en esencias..." (63), "en un sol de principios sobre el soy de las almas" (71), "¡Ser afirmación de alma y energía" (72), "en el alma de mi alma" (85)

Espíritu: "¡La locura del río nunca tuvo más alma! / Los dos, claros de fuerza, se amaron en mi espíritu, / y besaron a un tiempo, mi emoción que lloraba" (59); "Más allá de mi espíritu" (74), "en el sentido íntimo de mi espíritu" (99);

Conciencia: "hasta amarte en el hombre que logró mi conciencia" (62), "Así, de pie por mi conciencia" (81);

Cerebro: "¡Qué espejo de martirio / filtra terror ardiendo / por mi cerebro en llamas!" (74), "Mi cerebro se ha hecho / estrella de infinito" (100);

Mente: "su primer encuentro / con la luz de mi mente!" (67), "su mente se rinde, seca y lacia de ideas" (70), "(La mente es una intérprete que traduce la fuerza / en ideas que avanzan.)" (71), "ha hincado su destello lavado de caídas / en la actitud sin sombras de mi mente" (73), "ha trepado, el manantial, mi mente" (77).

El *cuerpo*, del gr. *σῶμα* y del lat. *corpus*, es considerado el instrumento del alma. Han sido muchas las reflexiones sobre cuál es la sede del alma en el cuerpo, a lo largo de la historia del pensamiento occidental, si el cerebro o el corazón. Lejos de ser una "nolibista", como el filósofo Henry More definió a los que creían que el alma no ocupaba espacio y no tenía, por lo tanto, una sede determinada en el cuerpo, Julia de Burgos, a menudo la coloca en el pecho: "No sé si fue mi pecho que tembló de recuerdo" (57), "(Era yo la más novia de las novias del río y la más de su pecho.)" (60), "Hubo suaves pupilas que besaron mis pasos, / y las hubo muy blancas que logran mi pecho" (69), "Nada me aquieta el pecho" (75), "se me fue yendo el pecho con

tu nombre (91)". Pero la definición del cuerpo como instrumento del alma y del alma como forma o razón de ser del cuerpo ha determinado un dualismo de alma y cuerpo. ¿Cómo puede ser que el hombre, una realidad única, sea el resultado de la combinación de dos realidades independientes? Han sido varias las respuestas, entre ellas la del cuerpo como signo del alma de los órficos (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 219), a las que se añaden las imágenes propuestas por nuestra autora. Así, el alma se viste, por ejemplo, de:

Elementos naturales como las flores, las yerbas y los guijarros: "A veces la montaña se me vestía de flores" (53), "me besó aún vestida / de yerbas y guijarros..." (61)

Elementos humanos como la carne, la piel y la ropa: "y una fila de voces reclamaron la prenda..." (54), "¡Quién sabe si al vestirme con mi traje de carne" (56), "La que juzga mi alma por la piel que me arropa" (70), "Me veo inmóvil de carne esperando la lucha / entre el hombre y mi alma" (71), "huyendo a la visión torcida del hombre / que sólo carne y soledad encierra!" (72), "la última mirada de una novia del aire / que se murió de castidad al sentirse de carne" (78-79), "Eso dicen las almas pegadas a sus cuerpos" (80), "con todos los harapos de mis cuestras" (114);

Elementos lingüísticos como los nombres: "-¡Ah, sí, mi nombre, / que me vistió de niña / y que sabe el sollozo / que me enamore el alma!" (107).

Sin embargo, la dualidad acaba por transformarse en un desdoblamiento que, si en las colecciones de *Poema en veinte surcos*, *Canción de la verdad sencilla* y *El mar y tú* se daba entre un *yo*, un *tú* y un *él*, y entre el sujeto mismo, aquí se da preponderantemente entre el cuerpo y el alma y entre el mundo y la vida. La autora va, pues, caminando, corriendo o siguiéndose de un extremo a otro:

Del cuerpo y el alma: "yo caminaba a ciegas sobre mi propia alma" (58), "Por un instante el alma se me fue de los pasos" (58), "busca el santo espejismo donde su alma se espera!" (64), "Todos los caminitos que he recorrido a ciegas / se han partido en mi carne de tanto caminar su distancia" (67), "en el vacío en un deseo de descorrerme toda" (76), "no acierto la huella de seguirme por dentro" (106);

Del mundo y la vida: "Me he silenciado para estrechar la vida / que palpita en mí misma, / y seguirme por todos los caminos que han bebido / el peso de mis lejanas sensaciones caminantes" (67), "¡Milagro de haberme acercado hasta mi vida! / Me comienzo a mover por el camino interminable que atraviesa / mi propio corazón en el espacio" (68), "Yo no sé a qué distancia de lo real / va mi vida" (92).

Es un *desdoblamiento* en donde, tal vez por aliteración, los cuerpos y los pasos sufren un *doblamiento*: "entre los cuerpos doblados de los hombres" (54), "y me olvidé la vida, y me doblé las alas" (58), "Poco a poco mis pasos se me fueron doblando" (69), "de doblarme sin flor" (103).

Sin embargo, el sujeto es consciente de este desdoblamiento, que registra con mirada atenta ("¡Y cuánto ciego hay que contempla alma adentro", 73; "mirando el triunfo de mi alma / sobre el *¡ay!* de los hombres encorvados...!", 73; "La sombra del mañana me vigila la vida", 75; "...y la tarde, mirando la locura / de mi alma, / no se atreve a cerrarse, / y me entrega sus pájaros", 92), hasta perderse la mirada misma: "Hasta los ojos se me pierden ahora" (77).

Esta aparente aporía de términos e imágenes, en los cuales sentimos el influjo surrealista⁶, muestra cómo Julia de Burgos dialoga recorriendo el camino entre los opuestos. Este diálogo, en realidad, intenta también una posible comunicación, y es por ello por lo que es significativo el uso de palabras como *beso* y *abrazo*, que aparecían ya en las colecciones oficiales, y de la nueva palabra *caricia*, que alude al acto de la comunión entre dos partes:

"él también me ha besado con un beso tan límpido, / que no sé allá en mi espíritu si posar extasiada / en el beso del hombre o en el beso del río" (55);

"Quedó el aire despierto para abrazar / la angustia inútil de tu carne y mi carne, / y de tu espíritu y mi llanto sin lágrimas" (105);

"Cuando mi río subía su caricia silvestre / en aventuras locas con el rocío y la niebla" (53), "Él tiene en sus caricias el gesto de tu abrazo" (55), "Fue tu risa tendida su primavera caricia" (62), "¡Qué caricia larga de acción me sube por las venas" (71), "la menuda caricia de esqueletos azules" (96).

Pero la instrumentalidad del cuerpo supone que este no pueda hacer nada sin el alma y, al morir uno, se muere el otro: "(Tal vez en lo más íntimo del corazón del río / presenciaron los lirios una muerte de alma...)" (59), "En tu traje de galas que una noche me diste / me devuelvo a la tierra, en tu llanto, febrero" (101), "¡Cómo me nace y muere / a un mismo tiempo / el alma!" (103).

El sujeto Julia de Burgos, pues, dotada de alma, se viste a través de las varias formas o trajes que adquiere el cuerpo y,

6 || El surrealismo es patente en donde la imagen ruptura se da con la semántica del signo y no con la sintaxis de sus significantes (Hopkins, *Dada and Surrealism* 19).

frente al desdoblamiento, doblamiento y aniquilación de este, opera un proceso consciente de observación y comunicación. Su palabra no se doblaba, su homérica *palabra alada*, con esas alas que revolotean por todos sus poemas, durará más que la muerte.

Contenido versus forma de expresión

El tercer tipo de exilio que Julia de Burgos recorre es el que se da entre los extremos *significado* y *significante*⁷, es decir, entre el plano del contenido, que se compone de todos aquellos objetos y conceptos que podemos manifestar gracias a la lengua, y el plano de la expresión, que está constituido por todas aquellas producciones que los hablantes realizan a través del lenguaje⁸. Según esta clave de lectura, podemos notar cómo Julia de Burgos expresa sus contenidos lingüísticos a través de variadas formas de expresión.

Es así cómo la perífrasis aspectual incoativa *echar a + infinitivo* focaliza, a lo largo de todos los poemas, el comienzo de la situación denotada por la forma verbal de infinitivo, y además añade el significado de que el evento se inicia de forma repentina o brusca (Gómez Torrego, *Perífrasis verbales* 98). Y, al igual que los sustantivos y los verbos incoativos, indica el cambio abrupto de forma o movimiento: "¿Dónde, pues, echar a andar / definitivamente" (67), "Las miradas se echaron a treparme la vida" (69), "Me echo a andarme yo misma" (76), "Me echo a buscar su rastro" (78).

El ingente uso de metáforas da lugar a una serie de procesos como:

La cosificación del sujeto con el elemento del agua ("y brotaste en corrientes", 56; "surgiste a mi presencia en el río de sus ojos", 56), de la tierra ("ya mi raíz salvaje se soltaba las riendas!", 54; "En las blancas mañanas me rizaban de lirios los cabellos", 61) y del aire ("heriste mi vuelo", 60; "Yo fui estrella tendida a todas las visiones... ", 73; "Soy ráfaga que todo lo voltea", 89; "o en el sol de sus ojos te contemplas tú mismo", 55);

La humanización de los elementos naturales a través de la adquisición de semblanzas humanas ("rostro de los árboles", 53; "¡Cuántas quejas me dicen las pupilas del río -ola de mis ensueños-", 60) o de actividades psíquicas o emotivas ("Nubes recién bañadas se asomaron a verme", 57; "Cuentan las margaritas que por breves momentos / la emoción de mirarme le detuvo las aguas", 57; "[el río] no levantó los ojos, ni enamoró

7 || Nos remitimos a la clásica distinción de Ferdinand de Saussure entre la *langue* y la *parole* (De Saussure, *Curso de lingüística general* 67).

8 || Se trata de la distinción entre contenido y forma elaborada por Hjelmslev (Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*).

más algas", 57; "Unos juncos morados que a mi lado dormían / recogieron el eco de unos labios de agua: / dicen lirios ingenuos que los juncos sensibles / nunca se despertaron por no herir la montaña", 59; "cuando rubia la luna, la raíz de los montes / se trepaba a mis dedos", 61; "¡Como no amar al río que me besa las lágrimas que tu amor saca al viento!", 61; "¡Oh mi río, consternado de ausencia!", 62);

La transformación en elementos metalingüísticos⁹ del sujeto: "Yo fui [...] voz entre dos ecos" (53);

La humanización de los elementos metalingüísticos: "Casi humanos, los gritos me penetran la carne" (63), "y una fila de voces reclamaron la prenda... " (54), "y en sus palabras cuelgan rumores parecidos / al lenguaje que llevas en tu boca de agua" (55), "Casi humanos, los gritos de la noche se fueron" (62), "y un verso deshacía la tonada del aire" (87), "y la palabra amor / se alzaré de la tierra / en volcán inocente" (90).

Nos encontramos también ante una serie de colocaciones, en las que la preposición *de* cumple generalmente la función de especificación. De este modo, en los siguientes casos:

Lo humano adquiere forma natural: "sobre senos y muslos y caderas de piedra!" (54), "boca de agua" (55), "raza de agua" (56), "recogieron el eco de unos labios de agua" (59), "mano de estrella" (62), "iras de agua" (62), "pecho de tierra" (110), "pasos de luz" (110);

Lo natural adquiere forma humana: "tierra de emoción" (56), "Espigas de sueño" (62);

Lo lingüístico adquiere forma natural: "Mi poema de agua" (60).

Esta continua peregrinación de formas cambiantes se sirve también de comparaciones ontológicas, a través de las cuales tenemos la sensación de un viaje al reino natural tanto del sujeto ("como tormenta se agitó en sus entrañas", 58; "Me tomó de la mano como flor de misterio", 58; "el alma toma un vuelo como de pájaros cantando", 72; "mis penas / punzantes como estrellas", 78) como del elemento verbal ("y era mi grito nuevo como un tajo del monte", 53).

Asimismo, una serie de verbos oximóricos, determinan una oscilación constante entre ambos términos. En medio, el sujeto migrante refuerza su sentido. Encontramos, por ejemplo, los pares:

Perder/buscar: "Desde aquel vago instante en que perdí su

9 || Hay una profusión de elementos metalingüísticos, tal y como en las colecciones de la autora. Encontramos, pues, los siguientes términos: *canción, ruido, murmullo, eco, rumor, voz, grito, lenguaje, palabra, tonada, trino, poema, tono*, etc.

senda" (57), "Cuando perdí en mis pasos el impulso del río" (58), "así es como en los prados voy buscando las flores" (53), "Que me busque en los astros o en la voz de las selvas" (63);

Esconder/descubir: "me escondí en el secreto que estalló en tus pupilas" (55), "a ver si te descubres en la flor de su alma" (55);

Entregar/recoger: "se entregaba en amores mi voluptuoso río" (56), "Recuerdo que los árboles recogieron sus sombras" (57), "Su amor fue recogiendo los vírgenes paisajes" (58), "sin preguntar apenas qué ala de mariposa triste / recogerá mis pasos" (76);

Saludar/despedir: "Pálidas ceremonias saludaron mi vida" (54), "tras breve saludo, observaron mi gesto" (69), "las mentes delgadas que persiguen mi adiós" (82), "Me despido del mundo entonando canciones" (101), "Adiós... / La miserable estrella de la tierra / nos dice adiós. // La miserable estrella / interpuesta entre / el gusano y el rocío" (108).

Pero tal como se dio la desintegración del alma y el cuerpo por la imposibilidad de resolución del desdoblamiento, de la misma manera, nos hallamos en la obra de Julia de Burgos ante la desintegración del contenido y de la expresión por la imposibilidad de resolución de los términos. En el nivel lingüístico, la autora sistematiza con gran agudeza su poética de la negación:

A través del uso de **la prefijación de semantismo negativo**, es decir, del prefijo *des-*, de manera más o menos lexicalizada, para negar elementos y actividades humanas: "desandara" (58), "desbocada" (67), "desviado" (69), "descorrerme" (76), "desconocida" (78), "despavoridos" (81), "deshacen" (81), "desbordada" (85), "descuido" (91), "desterrado" (93), "desintegrarnos" (100);

Por medio de **la preposición *sin***, viniendo a constituir colocaciones del tipo *sust. + prep. + sust.*, para negar elementos humanos, naturales y lingüísticos: "poema sin versos" (61), "suelo sin pájaros" (63), "pasos sin órbita" (67), "riscos sin calma" (72), "actitud sin sombras de mi mente" (73), "salidas sin retorno" (73), "Emoción exaltada sin respuesta" (74), "sombra sin límites del vuelo reflexivo" (77), "cuerpos sin alas" (80), "la hora sin tonos" (81), "¡Mundo mar sin arenas esté suelto" (91), "Poema sin sentido" (98);

Con el uso de **los adverbios *no*¹⁰ y *nunca*** y de **los indefinidos *nada* y *nadie*** para negar sujetos y cosas: "Mariposas que nunca levantaron el vuelo" (57), "Desposadas del vicio del no ser, la

10 || La estructura *art. + no + v.* sirve para formar la categoría opuesta a lo significado por el verbo que acompaña.

coronan" (70), "¡Nadie palpe la sombra que mi impulso ahuyentara!" (71), "Nada me aquieta el pecho" (74), "desde el no ser fantástico de mi sueño exaltado" (75).

La forma de negación más fuerte, no obstante, es la que la poeta alcanza a través del *silencio*, presente en toda su obra en múltiples formas:

A través del silencio mismo: "un silencio de pájaros adornó mi llegada" (57), "el poema se huye y a las aguas tranquilas va a dormir su silencio... " (61), "¡Río de mi silencio" (67), "quiero ser silencio" (89), "Estoy sobre el silencio, / preguntando ¿por qué?" (108);

A través del mutismo: "Aquella cosa muda que se llama silencio, / o puerto desolado, / se derrotó en el sueño maravilloso y hondo / de nuestra voz completa" (88), "Ráfagas de pasado revolotean / en el grave mutismo de mi vida / como espinas de astros lejanos" (99);

A través del callamiento: "Como si en mí callara toda voz de existencia" (76), "callando suspiros" (56), "que callaron el hondo silencio de mi alma" (58).

La multiformidad del silencio se acrecienta luego mediante:

imágenes oximóricas que oponen la presencia y ausencia de palabras y de voz: "¿Por qué la rosa muda no se quedó sin voz" (75), "Allí donde mi sueño sólo él mismo se oye / desde su canción muda, / y la idea avanza sin sonido al punto de partida" (77), "pero mi alma no puede alcanzar el silencio / del poema sin palabras" (78);

el acoplamiento del silencio con el aislamiento y la sombra: "Éramos solos / éramos solitarios, / éramos silenciosos, y la angustia era el eje de nuestras mutuas vidas. // Y seguiremos siendo más hondos que el silencio / y más solos que aquella soledad no vencida" (97), "Nací sola de luces. Conquisté claridades" (101), "Quedó el silencio mudo como una sombra ausente" (105).

El sujeto, tras haberse desplazado entre los extremos de los significados y de los significantes de las palabras, cambia forma entre el silencio mismo, pues, como afirma Henri Lefèbvre: "el silencio tiene un decir distinto del decir ordinario" (ctd. en Steiner, *Lenguaje y silencio* 71). Lo que no puede ponerse en las formas de las palabras, se presenta en un nivel anterior o exterior al lenguaje.

Conclusiones

Julia de Burgos es consciente de la determinación de ser sujeto ("Yo que perdí fronteras / me encuentro torturada por el límite

extraño / de mi propio destierro", 74), y parece haber escuchado el siguiente diálogo entre Heráclito y Plotino: "Por más que caminos y recorras todos los caminos –decía Heráclito–, no podrás alcanzar los confines del alma, tan profundo es su *logos*, y Plotino le respondió: "Tampoco Dios ha encontrado todavía su término" (Galimberti, *Parole nomadi* 26). Y recordemos cuando la autora exclama: "Quisiera convertirme del tamaño / de Dios"¹¹ (106).

Nuestra autora sabe que no puede alcanzar los límites del alma, al igual que otra gran poeta hispanoamericana, Sor Juana Inés de la Cruz, pero puede alcanzar todos los confines del cuerpo, de la materia, de la forma, del contenido y de la expresión. Su migración, más que hacia una dirección (tal y como se dio en sus acontecimientos biográficos)¹², se da hacia la multiformidad. Tal y como Heráclito sostenía que no se puede entrar dos veces en el mismo río, pues somos y no somos los mismos, Julia de Burgos parece sostener que no se puede entrar dos veces en el Río Grande de Loíza, el río que funciona en su poética tanto como referente geográfico puertorriqueño como referente alegórico, pues nuestra forma cambia constantemente. Ella misma compone así su ruta, su multiforme ruta.

11 || Otros versos significativos, en este sentido, son: "este dios vivo que llevo en mis canciones" (67), "y hubo como una senda de Dios sobre mi senda" (86), "Yo quiero hablarle / a Dios" (93).

12 || Julia de Burgos fue una exiliada real ya que, tras una primera estancia en Nueva York y en Cuba en 1940, decide trasladarse definitivamente a la ciudad neoyorquina en 1942, en donde pasará los últimos once años de su vida. Desde allí padece la ausencia de su patria publicando poemas, ensayos y textos periodísticos, dando recitales en la comunidad puertorriqueña, llevando adelante su activismo político, etc. Pero el exilio más tangible es el poético, el que plasma en sus textos, el que la convierte en la "perpetua desterrada", como afirmó uno de sus principales exegetas, Josemillo González (López-Baralt, "El encuentro de la mujer y el río" 244).

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Turín: UTET, 2011.
- Burgos, Julia de. *Obra poética II*. Ed. Juan Varela. Madrid: La Discreta, 2009.
- Galimberti, Umberto. *Parole nomadi*. Milán: Feltrinelli, 2006.
- Gómez Torrego, Leonardo. *Perífrasis verbales*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.
- Hopkins, David. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- López-Baralt, Mercedes. "El encuentro de la mujer y el río: sobre la poesía de Julia de Burgos". A *Julia de Burgos. Anthologie bilingue*. Ed. Françoise de Morcillo. París: Indigo, 2004. 225-247.
- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. Web. 5 may. 2014 <<http://lema.rae.es/drae/?val=flema>>.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso di linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza, 1967.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Wilson, Edward Meryon. *Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón. Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.