

LAS LENGUAS DE DIAMANTE DE JUANA DE IBARBOUROU:
EL DESLUMBRAMIENTO DE UN YO INSTINTIVO Y SALVAJE

MIRTA FERNÁNDEZ DOS SANTOS
Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CITCEM

DE JUANITA FERNÁNDEZ A JUANA DE AMÉRICA: CÓMO SE CONSTRUYE UN MITO

“Y el milagro se hizo rápido y al parecer simple, como todos los milagros. Fue un fogonazo”. Con estas palabras recordaba Juana de Ibarbourou en *Autobiografía*¹ su acceso al sistema literario, poco después de entregar sus libretas de versos en el diario montevideano *La Razón*. Al referirse en el mismo texto a *Las lenguas de diamante*, su primer poemario, publicado en Buenos Aires en 1919, las califica como “una llamarada” gracias a la cual el éxito le llegó de forma fulminante.

En efecto, el advenimiento a la esfera cultural de Juana Fernández Morales² (1892-1979), una desconocida y joven poeta de Melo³, trajo aires renovados a la poesía uruguaya escrita por mujeres, en una sociedad moderna, la mítica “Atenas del Plata” (Rama, 1968: 5), ávida de novedades literarias, que aún no se había recuperado totalmente del silenciamiento trágico de la voz lírica de Delmira Agustini en 1914 y que asistía, desesperanzada, al progresivo mutismo poético que se había autoimpuesto María Eugenia Vaz Ferreira desde entonces.

¹ Incluida en sus *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1960).

² Tras contraer matrimonio civil en 1913 con el capitán del ejército Lucas de Ibarbourou, Juana adoptó el apellido de este para darse a conocer como poeta. Antes ya había publicado textos en la prensa nacional, tanto en prosa (*El Deber Cívico*, *El Nacionalista*) como en verso (*La Razón*), con los seudónimos de FID y Jeannette d'Ibar, respectivamente.

³ Capital del departamento uruguayo de Cerro Largo, región fronteriza con Brasil.

Entre todas las circunstancias coyunturales que contribuyeron a catapultar a la fama a Juana de Ibarbourou, sin duda, la desaparición de Delmira Agustini ocupa un lugar destacado, pues su muerte “dejó un lugar vacante: el de la mujer visible y notable que escribe poesía en Uruguay” (Rocca, 2011: 29), un país en el que el discurso poético desempeñaba un rol social relevante, como se puede comprobar a través de la consulta de cualquier publicación periódica de entresiglos.

Si bien por la misma época se alzaban en el país otras voces literarias lúcidas y potentes, como las de las hermanas Luisi (Paulina y Luisa), Esther de Cáceres y la reaccionaria Blanca Luz Brum (en cuya obra poética se reconoce la huella estético-formal de la vanguardia), Juana, escribiendo a veces con y otras veces contra ellas, supo ganarse tempranamente el puesto de excepción en la lírica uruguaya del primer cuarto del siglo xx.

Y lo consiguió gracias a la calidad y al poder de seducción de sus textos, pero también a la estrategia de autoconstrucción deliberada de una imagen de adolescente-poeta-prodigio que se identificaba con la escritura poética misma. Contando con el precedente —no tan lejano en el tiempo— de Delmira Agustini, Ibarbourou cumplió con creces el objetivo de instalar en el imaginario colectivo “la idea de su precocidad genial y su singularidad ajena a toda lectura que la hubiera marcado” (Rocca, 2011: 56).

Así, haciendo alarde de simulada⁴ modestia, la poeta declaró en distintas ocasiones que antes de la publicación de *Las lenguas de diamante* había leído muy poco: tan solo a los clásicos españoles (en general) y a los románticos, cuyos versos le recitaba de memoria su padre —de origen gallego— en el hogar familiar de Melo: Bécquer, Espronceda y, sobre todo, Rosalía de Castro; ninguna lectura de poesía contemporánea y mucho menos en lenguas

⁴ Contrastando con esta “versión oficial” de su genio precoz prácticamente iletrado, en 1911, años antes de su entronización literaria, en un artículo publicado en *El Deber Cívico* de Melo, Casiano Monegal (que firma con el seudónimo de “Licenciado Vidriera”, se refirió a Juana Fernández Morales como una joven mujer de sorprendentes e imprevisibles lecturas variadas: “Lee mucho y lee sin cobardías” (1911: 3). Lorrain, Zola, Maupassant, Mirabeau y Gorki figurarían, de acuerdo con este crítico, entre los autores extranjeros leídos por la poeta. Por su parte, Esther Feliciano (1981) incrementa la nómina de lecturas de Juana de Ibarbourou con nombres como Anatole France, Gabriele D’Annunzio, Ramón de Campoamor, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, entre otros.

extranjeras. Se propagó así la leyenda del enigma y prodigio literarios asociados a su figura, un mito que tanto el público lector como la crítica pronto transmutaron en originalidad y autenticidad líricas.

Más allá del carácter novedoso de sus versos y del triunfo de la imagen que se construyó para alimentar su temprana y súbita mitificación, la figura literaria de Juana de Ibarbourou fue fruto de una época y de un entorno social, político y cultural específico. Como elementos distintivos de ese contexto, se pueden apuntar: el fenómeno de la poesía escrita por mujeres y sus posibilidades mercantilistas; la consideración de dicha circunstancia como una singularidad del continente americano, con especial incidencia en la región rioplatense; la ascensión de un conservadurismo político que, alentado por posturas nacionalistas, reivindicaba una nueva identidad que singularizara la “raza” y la literatura latinoamericanas; y el hastío provocado por el modernismo decadentista que, con su discurso ya gastado, agonizaba indefectiblemente, abriendo así camino a nuevas formas de expresión lírica.

En primer lugar, en el seno de la *poesía de mujeres*, como heredera de una fértil genealogía poética femenina que, con todo, pese a ser reconocida, a comienzos del siglo xx constituía aún un “espacio diferencial” (Romiti, 2013: 14), en el contexto rioplatense Ibarbourou compartió protagonismo con la argentina Alfonsina Storni y con la chilena Gabriela Mistral. Aunque, tal como defiende De Torres (2013: 214), “en rigor no existe una afinidad poética evidente entre ellas”, dado que cada una desarrolló su propio estilo, las tres son consideradas por la crítica figuras centrales de la lírica hispanoamericana de la primera mitad del siglo xx y comparten la experiencia de ser mujeres en un territorio ocupado, es decir, en un contexto cultural dominado por el discurso masculino. Para hacerse visibles en el sistema literario latinoamericano y dar el salto al escenario europeo, en busca de un mayor reconocimiento, desde los bordes del canon, las tres poetas tejieron e integraron redes culturales que les permitieron, no solo construir su personalidad literaria individual, sino también reconocer la existencia de una identidad compartida:

(...) las escritoras fueron sostenidas por redes culturales, que funcionaron dentro del propio espacio femenino, pero sólidamente engarzadas en las redes mayores del patriarcado latinoamericano, que no había dejado de tejer vínculos

transoceánicos con figuras y empresas del ámbito francés y español, con poder legitimador. (...) encontraron contextos de modernización regidos por la progresiva autonomía y profesionalización del campo intelectual y la creación de empresas culturales, tales como editoriales, periódicos, radios, cines y bibliotecas (Romiti, 2013: 27-28).

También se advierte en la producción lírica inicial de esta prolífica tríada de poetisas sudamericanas una cierta superación de los temas y de la retórica modernista. Sin llegar a incursionar en las vanguardias, a las que se acercan de forma puntual y no siempre creíble, pulsán la tecla de la renovación estética:

(...) las poetisas que en Hispanoamérica *ocupan*⁵ el primer cuarto de siglo conjugan (y conjuran) sus voces para decir, con absoluta naturalidad, de qué complejas raíces germina esa personalidad histórica de la que se saben —y se muestran— sus más genuinas representantes. Su resistencia al modernismo, en tanto que uniformidad estética, su escaso interés por los incipientes experimentos de la vanguardia no las desubican; al contrario, les conceden el espacio de privilegio; desde allí contestan, precisamente con el instrumento más desestabilizador y revelador (esa vibración erótica del amor) a la sumisión [a] la escritura masculina (Rodríguez Padrón, 2011: 43).

En el prólogo de la primera edición de *Las lenguas de diamante*, Manuel Gálvez, al interrogarse acerca de la excepcionalidad de las mujeres que en el Río de la Plata “han versificado con talento”, señala, al igual que Rodríguez Padrón, el denominador común de la temática amorosa como rasgo identitario de las poetisas crepusculares de aquellas latitudes:

(...) las tres mujeres rioplatenses que más aptitud han revelado en el verso castellano —Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou—, apenas cantan otra cosa que el amor: un amor de los sentidos, ardiente, sin recatos, casi puramente físico; un amor que no tuvo nunca expresión lírica en la literatura, a lo menos sentido y cantado por mujeres (...) ¿será que las mujeres de estas regiones sienten el amor de tal manera? ¿O será, más bien, obra del contraste entre la realidad y la imaginación? (Gálvez, 1919: 7-8).

⁵ Énfasis del autor.

El crítico también reconoce la influencia de Delmira, a la que considera una jefa de escuela, en el despertar de la vocación poética de Alfonsina y de Juana y pone en duda que los versos de estas tuvieran la misma audacia de no haber existido los de aquella.

La huella de la autora de *Los cálices vacíos* en la poética de Juana de Ibarbourou, especialmente en su primer poemario —el que aquí nos ocupa— ha sido sobradamente subrayada por la crítica, desde Gálvez (1919) a Bruña (2023), pasando por Zum Felde (1930), Rocca (2011) y Romiti (2013), entre otros. Sin embargo, De Torres (2013), pese a reconocer el canto erótico compartido, advierte con acierto que, a partir de su segundo libro, *El cántaro fresco* (1920), Ibarbourou se desmarca del fantasma de Agustini hasta el punto de convertirse en una suerte de anti-Delmira:

Mientras las circunstancias del asesinato de Delmira parecían *confirmar* o dar *veracidad*⁶ al carácter transgresor y escandaloso de su obra, la prolija imagen de Juana de Ibarbourou como una mujer bella de mirada sumisa (repetida en abundantes fotos que en esta década siempre rodean la obra de la poeta), acorde a las reglas de urbanidad de la época, pareció atenuar con el tiempo el carácter transgresor de la expresión del erotismo de su primer libro (De Torres, 2013: 210).

La imagen de virtuosa esposa y madre dedicada que la voz poética de Melo empezó a cultivar y que se puede interpretar como un retorno al orden impuesto, además de entroncar con la moralidad del momento, respondía al conservadurismo de sus primeros críticos, quienes, indirectamente, le marcaron con sus comentarios el nuevo rumbo a seguir, al subestimar el erotismo de *Las lenguas de diamante*.

Así, mientras Vicente Salaverri (1919: 191) describe a la poeta como una ingenua “burguesita activa” que, habitando un “hogar modesto y pulcro”, a veces aparece en sus poemas de cuerpo entero, cristalizando sus sensaciones con una facilidad admirable, Manuel Gálvez (1919: 9), en el prólogo ya citado, destaca el “ingenuo y casto impudor de su cuerpo moreno, de caricias ardientes, de deseos”. Esclarece, con todo, que en el volumen no se halla verdadero sensualismo: “Felizmente, carece de impureza, y la voluptuosidad es

⁶ Las cursivas de la cita son de la autora.

en él escasa. Todo está dicho con dignidad, noble y bellamente, y no creo que pueda despertar en ningún alma pensamientos impuros” (1919: 9-10). Por su parte, desde Salamanca, Miguel de Unamuno se expresa en la misma línea que Gálvez y se muestra sorprendido por la “castísima desnudez espiritual” de las poesías del libro, “tan frescas y ardorosas a la vez”, y por la audacia de la joven poeta: “Una mujer, aquí, una novia, aquí, no escribiría versos como los de usted, aunque se le vinieran a las mientes, y si los [escribiera], no los publicaría, y menos después de haberse casado con el que se los inspiró” (Romiti, 2016: 188).

De vuelta al redil, tras la publicación de *Las lenguas de diamante*, Juana de Ibarbourou se labró una prolífica carrera poética, con títulos como *El cántaro fresco*⁷ (1920), *Raíz salvaje* (1922), *La rosa de los vientos* (1930), *Perdida* (1950) y *La pasajera* (1967), entre otros. Habiendo incursionado también en la prosa autoficcional (*Chico Carlo*, 1944) y en el teatro infantil (*Los sueños de Natacha*, 1945), su popularidad se disparó muy pronto en Uruguay y no tardó en cruzar sus fronteras, convirtiéndola en una figura aclamada internacionalmente. El punto álgido de esta temprana canonización laica fue su proclamación como “Juana de América” el 10 de agosto de 1929 en Montevideo —tan solo 10 años después de la publicación de su primer poemario— en un acto organizado por un grupo de jóvenes poetas que tuvo lugar en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo. La ceremonia fue apadrinada por Juan Zorrilla de San Martín, figura tutelar de las letras uruguayas, y contó con la presencia de autoridades del gobierno, de figuras relevantes de la cultura local y continental de la época y de diplomáticos de los distintos países hispanoamericanos. Miles de personas se dieron cita para escuchar a la poeta y para asistir a sus “desposorios con América” (Russell, 1960: XLIV).

A pesar de que el teatral acto no fue organizado por el Estado uruguayo, el hecho de que tuviera lugar en el Palacio Legislativo, construido *ex profeso* para las conmemoraciones del Centenario, contribuyó sobremanera a que su figura “quedara innegable y obviamente asociada al poder público” (De Torres, 2013: 212), pues tanto su imagen como su obra servían a los propósitos de la propuesta nacionalista:

⁷ Al tratarse de un libro escrito en prosa poética, lo incluimos entre su producción lírica.

La persona y la obra de Juana de Ibarbourou poseían ciertas características extraordinarias que encajaban con las expectativas del Estado moderno, que esperaba una pacificación aliada al progreso y que se encabalgaba con una general sensibilidad que empieza a acordar en que se necesita mirar hacia adelante para afirmarse como nación. (...) Juana puede ser entendida como un caso que conquista un lugar clave por la seducción o riqueza de sus textos, pero también por su oportunidad en el juego de los discursos (poético, cultural, político) que la suman a un proyecto supraindividual, en el que se dan cita los anhelos de grandes capas de la sociedad con los planos de sus dirigentes (Rocca, 2011: 19).

Sin embargo, pese a que siguió publicando hasta el final de su larga vida y atesorando reconocimientos dentro y fuera del Uruguay, a partir de mediados de los cuarenta la fama de Juana de Ibarbourou, eclipsada desde 1929 por el artificio de Juana de América, empezó a decaer. Este declive coincidió en el tiempo con la desaparición paulatina de las figuras culturales de peso que en los años veinte la habían encumbrado y con el auge de nuevas generaciones literarias en el país, como la generación del 45, cuyos miembros —a excepción de Ángel Rama e Ida Vitale⁸— aborrecían a los escritores del Centenario, especialmente a Juana de Ibarbourou, a la que atacaban de frente y sin piedad por su labor oficialista y sus vínculos con el *statu quo*.

Cada vez más recluida en su hogar, que raramente abandonaba para evitar que su imagen, que había sido un importante pilar de su identidad literaria y que ya evidenciaba el paso del tiempo, fuera captada por los objetivos de las cámaras, la poeta siguió recibiendo, de puertas adentro, la visita de lectores-admiradores y el tributo ocasional pero ininterrumpido de la prensa de talante más conservador.

Rodeada de sus incondicionales, su ya anacrónica voz poética, que soñaba aún con viejas glorias, se apagó en Montevideo el 15 de julio de 1979, escuchando a lo lejos la ovación entusiasta a la “novia de América”, a la joven autora de *Las lenguas de diamante*, libro cuyo impacto en la historia de la

⁸ A diferencia de sus compañeros de generación, Rama (1968) y Vitale (1968) admitieron en sendos estudios que Juana de Ibarbourou se había ganado un puesto en la historia literaria nacional, si bien su desfasado discurso poético nada aportaba a la búsqueda activa de un lenguaje vivo.

literatura hispanoamericana no pudo ser igualado por ninguna de sus numerosas obras posteriores.

LAS LENGUAS DE DIAMANTE: LA PULSIÓN PRIMITIVA DEL DESEO

La edición príncipe de *Las lenguas de diamante* fue publicada en Buenos Aires por la Cooperativa Editorial Limitada y la Agencia General de Librería y Publicaciones a mediados de 1919⁹. Impreso en la porteña Imprenta Mercatali, el libro, prologado —como ya se ha mencionado— por el escritor argentino Manuel Gálvez, contaba en su primera edición con una dedicatoria al marido de la poeta, quien, según sus propias palabras, había sido el numen de aquel ramillete de versos:

Dedico este libro a mi compañero, ya que la mayor parte de estas poesías, que datan de la dulce época de nuestro noviazgo, son y serán siempre actuales, porque es perdurable el sentimiento que las ha inspirado, y una perenne ilusión hace que en el esposo vea siempre al amante. J. de I. (Ibarbourou, 1919: 15).

Compuesto por sesenta y cinco composiciones en verso, el poemario de 1919 se divide internamente en tres epígrafes: “La luz interior” (37), “Ánforas negras” (7) y “La clara cisterna” (21), que responden a una estructura meditada, que se caracteriza por ser temporal y temáticamente coherente, como se analizará más adelante.

De la primera edición en adelante, el libro sufrió algunas modificaciones: se suprimió la dedicatoria arriba citada y se añadieron dieciocho poemas a las sesenta y cinco iniciales, que se incluyeron en el tercer epígrafe, “La clara cisterna”, apartado que pasó, por lo tanto, a contar con treinta y nueve composiciones.

⁹ Pese a que no hemos podido encontrar en ninguna de las fuentes bibliográficas consultadas la fecha exacta de publicación, inferimos que el poemario vio la luz a finales de junio o comienzos de julio, dado que la carta que Ibarbourou le envió a Unamuno, junto con cuatro ejemplares (uno para él y los restantes para Manuel Machado, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez), está fechada el día 29 de julio de 1919 (Romiti, 2016: 187). Parece lógico concluir que no debió de transcurrir mucho tiempo desde la entrega de ejemplares a la autora por parte de la editorial y el comienzo de la promoción nacional e internacional del libro.

Con un título de evidentes reminiscencias modernistas, el advenimiento de *Las lenguas de diamante* coincidió, sin embargo, con la etapa final del movimiento abanderado por Rubén Darío, una estética que tantos frutos había dado en las letras hispanas y que se aproximaba inexorablemente de su extinción. De hecho, el entusiasmo con el que se recibió el poemario de estreno de Juana de Ibarbourou en el medio cultural rioplatense se debió, en gran medida, a que mostraba una voz fresca, diáfana, sensual y vitalista, muy alejada del *spleen*, del *ennui* y del esteticismo hueco de los últimos modernistas que la precedieron:

Habiendo llegado al campo de la literatura cuando ya declinaba, en un ocaseo de oro y púrpuras imperiales, el prestigio del “modernismo”, la autora de “Las lenguas de diamante”¹⁰ aparece expresándose, en general, de manera más sobria y desnuda, despojado el verso de aquel exquisito lujo decorativo y de aquellas musicales sonoridades que fueron norma y prez de la generación de Rubén Darío (Zum Felde, 1930: 92).

Tal como sostiene el crítico uruguayo, en *Las lenguas de diamante*, Juana de Ibarbourou apunta ya hacia una lírica más personal e innovadora que, no obstante, se vuelve inclasificable para quienes se afanan en encajarla en un contexto histórico o estético definido (Rodríguez Padrón, 2011). Considerando, pues, que en este primer libro la poeta, aunque no logra desprenderse del todo de las recias matrices modernistas, no establece tampoco conexiones significativas con la retórica de las vanguardias, que pronto empezaría a “desafiar hábitos mentales y lingüísticos” (Rocca, 2011: 63), podríamos ubicar *Las lenguas de diamante* en un territorio de transición: el del postmodernismo. Definido por Navascués como un “movimiento ecléctico y crepuscular de contornos poco definidos” (2002: 13), sin ser rupturista, en tanto evolución natural de la “liberación de los espíritus” invocada por Rubén Darío, el postmodernismo trajo a primer plano temas que los modernistas habían cultivado poco:

(...) brechas estéticas supuestamente más humildes: la introspección (que antes no faltaba, pero la cual favorecerá ahora la exploración y la expresión de la más

¹⁰ Las comillas de la cita son del autor.

cálida intimidad sentimental), la cotidianidad, la atención al modesto contorno inmediato (desde el hogar o la familia hasta el barrio y la provincia), la ironía, el prosaísmo, la dicción coloquial (Jiménez, 1985: 18).

Añade el crítico literario cubano que los poetas “postmodernistas” —denominación que les fue atribuida por Federico de Onís en 1934— “mantienen intactos todos los respetos formales aprendidos: a los esquemas métrico-rítmicos de sus maestros, a sus rigurosos moldes estróficos, incluso a la rima. (...) aún no se arriesgan a los experimentos de ruptura radical que impulsaría la vanguardia” (Jiménez, 1985: 19).

Los rasgos temáticos apuntados por Jiménez¹¹ se encuentran, en efecto, en los poemas de *Las lenguas de diamante*: la introspección (“Redención”); la intimidad sentimental (“La cita”); la cotidianidad (“La siesta durante el viaje”); y la atención al entorno inmediato (“Vida aldeana”). No son, sin embargo, las únicas materias abordadas por la poeta ni las que más llaman la atención del lector por su talante renovador.

En ese sentido, también encuentran perfecto acomodo en esta primera colección de versos los temas señalados por Onís en su definición de “postmodernismo” (1934) como un compendio de movimientos reaccionarios (frente al modernismo y a las vanguardias) caracterizado por el retorno o la recuperación de antiguas tradiciones poéticas: la sencillez lírica (“El fuerte lazo”); el clasicismo (“Rebelde”); el prosaísmo sentimental (“Amémonos”); el naturalismo (“Panteísmo”); y la tradición bucólica (“La pastora”).

A estos ejes conceptuales genéricos de la corriente postmodernista, se pueden añadir, como elementos idiosincráticos de la lengua literaria de Juana de Ibarbourou en *Las lenguas de diamante*, además del antiintelectualismo y antipragmatismo que permean toda su producción, el paganismo hedonista (“Hastío”); el orientalismo sutil¹² (“Implacable”); la sugerente sensualidad femenina (“La hora”); el vitalismo hipersensorial (“El dulce milagro”); la aflictiva constatación del paso del tiempo (“Laceria”); las ansias de transcen-

¹¹ La ironía, el prosaísmo y la dicción coloquial, pese a que aparecen en este primer poemario, son características que se manifiestan de forma más perceptible y frecuente en su obra inmediatamente posterior: *El cántaro fresco* y *Raíz salvaje*.

¹² El prologoísta de la *editio princeps* de *Las lenguas de diamante* fue el primero en percibir el “vago carácter oriental del libro” (Gálvez, 1919: 10).

dencia *post mortem* (“Vida-garfio”); el primitivismo arcádico (“Salvaje”); y, sobre todo, la celebración gozosa del cuerpo en comunión con un entorno natural apacible (“Ofrenda”), que se traduce en un erotismo vibrante, pleno de fuerza y optimismo e intensamente luminoso:

Cuido mi cuerpo moreno
 Como a un suntuoso marfil.
 Cuido mi cuerpo moreno
 Para que de gracia lleno
 Sea del pie hasta el perfil.
 (...)

¡Oh, mi amante, te lo ofrendo
 Como un regalo de amor!
 ¡Oh, mi amante, te lo ofrendo
 En el engarce estupendo
 De mi chal multicolor!

Sangre-fuego, carne-cera,
 Olor a sol y a panal.
 Sangre-fuego, carne-cera...
 ¡Te lo doy como si fuera
 Un raro bronce oriental!
 (“Ofrenda”, Ibarbourou, 1919: 85 y 86)¹³.

La uruguaya apuesta, por lo tanto, por una “estética de lo natural” (Muñiz, 2023: 182) plasmada en una suerte de escritura vegetal (Cixous, 1995), en la que se coadunan un erotismo fuertemente sensorial y una naturaleza bucólica, convertida en un espacio de libertad y resistencia en el que la voz lírica rememora su infancia en el campo y añora —a veces implícitamente— el Edén corrompido por el avance imparable de la modernidad.

En este escenario idílico la pulsión sexual surge espontáneamente, en tanto fuerza primitiva e irreprimible que escapa al control y que siempre

¹³ Los fragmentos de poemas de *Las lenguas de diamante* se transcriben tal y como figuran en la edición príncipe (1919), con cambios ocasionales de puntuación.

encuentra una vía de subsistencia y expresión. Asistimos, entonces, al despojamiento total de un sujeto poético femenino que invita a su interlocutor, sin recato alguno, al goce carnal, abandonando su tradicional rol de “víctima sacrificada” (Bataille, 2013) que participa pasivamente en un ritual violento:

Me he ceñido toda con un manto negro.
 Estoy toda pálida, la mirada extática.
 Y en los ojos tengo partida una estrella,
 ¡Dos triángulos rojos en mi faz hierática!
 (...)

Y en mi boca pálida florece ya el trémulo
 Clavel de mi beso que aguarda tu boca.
 Y a mis manos largas se enrosca el deseo
 Como una invisible serpentina loca.

¡Descíñeme, amante! ¡Descíñeme, amante!
 Bajo tu mirada surgiré como una
 Estatua vibrante sobre un plinto negro
 Hasta el que se arrastra, como un can, la luna
 (“La cita”, Ibarbourou, 1919: 87-88).

El deseo físico expresado abiertamente por un sujeto enunciador femenino no resultaba en sí novedoso para el público lector rioplatense, puesto que ya Delmira Agustini lo había convertido antes en materia poética. De hecho, existen evidentes concomitancias, como bien ha advertido Bruña (2023), entre algunos poemas de ambas autoras¹⁴. Lo verdaderamente asombroso en esta dialéctica del deseo es el talante afirmativo de la voluptuosidad de

¹⁴ Confróntense, a modo de ejemplo, la composición “Otra estirpe” de Agustini (2013: 192) y “Noche de lluvia” de Ibarbourou (2011: 236-237). En los dos poemas una voz lírica generatriz anhela un destino sublime (el engendramiento de una raza nueva), que deriva del arielismo (Bruña, 2023) y, consecuentemente, es fruto de un ambiente cultural finisecular compartido. Del mismo modo, es posible encontrar paralelismos temáticos y retóricos entre el poema “Serpentina” de Agustini (2019: 272) y “La cita” de Ibarbourou (parcialmente transcrito arriba), especialmente en lo tocante a la pose sugerente y desacomplejada adoptada por el yo poético.

Ibarbourou, frente a la “carne sombría”¹⁵ de Agustini. Por ello, mientras la sensualidad de la primera es celebratoria e invita al disfrute, el erotismo de la segunda es trágico, desgarrado y destila amargura.

Si bien no es la tónica general, por momentos también la cosmovisión de placidez física y espiritual de la autora de *Las lenguas de diamante* se enturbia con visiones oscuras y el pesimismo hace acto de presencia. La percepción temprana de la fugacidad de la vida, el declive irrefrenable de la belleza física, que se transforma en insoportable decrepitud, la inevitabilidad de la muerte, el sentido de los ciclos naturales, el todo, la nada, la fusión *post mortem* del ser con el universo, son cuestiones muy vinculadas con la filosofía en boga en el tránsito del siglo XIX al XX. La búsqueda de respuestas a estos interrogantes abruma y escinde a este sujeto poético, que, en un movimiento pendular extremo, va del *carpe diem* al *tempus fugit*, es decir, del optimismo absoluto a la más descorazonadora congoja.

Así pues, pese a formar parte del mismo libro, es notorio el abismo existente entre la actitud vital de la voz lírica femenina de “La hora”, que invita al goce, a vivir deprisa, pero en plenitud y en comunión con el entorno natural, y la de “Laceria”, que tras enumerar los estragos que provocará en su cuerpo el paso del tiempo, se entrega al amante, reprochándole su absurdo deseo y recordándole no solo que la carne es mentirosa, sino que ambos son polvo (Fernández dos Santos, 2022: 77):

Tómame ahora que aún es temprano
Y que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
Esta taciturna cabellera mía.

Ahora, que tengo la carne olorosa,
Y los ojos limpios y la piel de rosa.

Ahora, que calza mi planta ligera
La sandalia viva de la primavera
 (“La hora”, Ibarbourou, 1919: 29-30).

¹⁵ Expresión contenida en el verso final del poema de apertura de *Los cálices vacíos*, que lleva por título “Ofrendando el libro (a Eros)” (2013: 174).

No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza
Y es un huero sonido de campanas mi risa.

No me oprimas las manos. Son de polvo, mis manos,
Y al estrecharlas tocas comida de gusanos.
(...)

¿Y aún me quieres, amado? ¿Y aún mi cuerpo pretendes
Y, largas de deseo, las manos a mí tiendes?

¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa
Que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?

Bien, tómame. ¡Oh, laceria!
Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria
("Laceria", Ibarbourou, 1919: 115-116).

Está claro que en ambos poemas se expresa erotismo, pero en "Laceria" se hace a través de un imaginario diferente que responde a una visión también distinta del encuentro sexual entre los amantes, que en este caso es percibido por la voz lírica como una "entrega inútil, para un amor que ya no se manifiesta con la alternativa ilusión-fracaso: se vive en el entendimiento del dolor, en la evidencia de la miseria y de la muerte" (Rodríguez Padrón, 2011: 53).

Además de estas aparentes contradicciones que, en el fondo, se pueden interpretar como manifestaciones de distintos estados de ánimo que sintonizan con el espíritu de la época y con las inquietudes fugaces de una escritora joven (y que también se reflejan, por ejemplo, en composiciones como "Melancolía", "Despecho" o "Angustia del agua quieta"), emergen de algunos textos de *Las lenguas de diamante* tensiones, fundamentalmente entre la imagen de mujer que la poeta quiere proyectar y la que debe transmitir para no alejarse de su rol socialmente legitimado de esposa y madre.

Dichas tensiones se observan, por ejemplo, en el poema "Salvaje" que, aun verbalizándose como una oda a la juventud, libertad y sensualidad de una figura femenina grácil y alegre que se funde complacientemente con la naturaleza, al final manifiesta, curándose en salud, que también es "casta",

otro de los atributos de la diosa Diana, con la cual se identifica en esta composición:

¡Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena
 Cual si fuera la diosa del trigo y de la avena!
 ¡Soy casta como Diana
 Y huelo a hierba clara nacida en la mañana!
 (“Salvaje”, Ibarbourou, 1919: 142).

No menos interesante para entender las presiones internas y externas a las que se enfrenta esta voz poética en edificación frente a las múltiples representaciones de lo femenino es el cotejo de los dos poemas que Juana de Ibarbourou dedica a la figura de María Magdalena¹⁶, *femme fatale* por antonomasia de la tradición judeocristiana. El primero de ellos, titulado “Magdalena”, se publicó en *El deber cívico de Melo* en 1911, mientras que el segundo integró *Las lenguas de diamante* con el título de “Hastío” y el subtítulo “Del pasado”. Procedamos a su lectura a fin de extraer las pertinentes conclusiones:

Apoyando su mano en la cabeza
 De la pobre culpable arrepentida,
 Jesús la perdonó con la nobleza
 Del que sabe las penas de la vida.

Vete y no peques más. ¡Ten fortaleza!
 —Le dijo con dulzura—. Redimida
 Estás de tu pecado. Tu tristeza
 Ha lavado la falta cometida.

Y a través de los siglos la terrible
 Herencia de la pobre pecadora
 Se transmite angustiosa e intangible.

¹⁶ Disentimos de la opinión de Rocca (2011), que considera que el poema “Hastío del pasado” es fruto de una reescritura completa de “Magdalena”. Atendiendo a su contenido, consideramos que se trata de dos recreaciones independientes de la figura bíblica de María Magdalena, aunque ambas incidan en su condición de pecadora.

¡Pero falta el amor del Nazareno
 Y si hoy Magdalena gime y llora
 No encuentra ya piedad en ningún seno!
 (“Magdalena”, Ibarbourou, 1911: 1).

Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste.
 Me aburre esta existencia tan monótona y triste.
 Hoy daría mi alma por los mil esplendores
 Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores.

Y después, el sayal gris de los penitentes.
 ¿Qué importa? Hoy es mi alma un nido de serpientes.
 Me vengo del hastío ensoñando el pecado,
 Y siento entre mis labios la miel de lo vedado.

El inmenso bostezo de mi paz cambiaría
 Por el barro dorado de tus noches de orgía,
 Para luego ofrendarlo, en un gran vaso lleno

De unguento de nardos, al rubio Nazareno.
 ¡Hoy daría mi alma por los mil esplendores
 Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores!
 (“Hastío del pasado”, Ibarbourou: 1919: 77-78).

Obsérvese cómo en el primer soneto Ibarbourou, plegándose a la moral dominante en su contexto, recupera la escena de la transgresora arrepentida que obtiene el perdón gracias al carácter magnánimo de Jesús, que se apiada de su tristeza, no sin antes aleccionarla para que no vuelva a pecar. Esta recreación del episodio bíblico pone de manifiesto que la falta cometida por María Magdalena es una “terrible herencia” para el género femenino y que se sigue condenando socialmente, puesto que, muerto el Nazareno, ya no hay piedad ni posibilidad de redención.

En cambio, en “Hastío del pasado”, la voz poética apela directamente a la figura bíblica, a través de un potente vocativo, confesándole que siente envidia, no por el perdón divino recibido, sino por el “vértigo de abismo” de sus muchos amores. Aunque ese anhelo implique el castigo moral y el ostracismo social, el yo lírico se muestra dispuesto a cumplir la penitencia,

con tal de probar el fruto prohibido, escapando así de su monotonía y tristeza.

Por otra parte, el subtítulo de la composición que, probablemente por haberse suprimido en las ediciones posteriores de la obra, ha pasado desapercibido para la crítica, es, desde nuestro punto de vista, muy revelador, puesto que circunscribe el sentimiento de tedio y el deseo “censurable” de la voz poética a una etapa ya superada. Inferimos, por ello, que la poeta se sirve de este recurso para justificar la transgresión operada en el texto, salvaguardando de esta manera su reputación.

La antítesis discursiva plasmada en los sonetos arriba transcritos —una contradicción que tiene más de aparente que de real— se explica, entonces, por los cambios experimentados por una identidad autoral en proceso de construcción: “Son otros los tiempos y los lugares, otra la poética que entonces costó leer fuera de la clave domesticada de las pasiones” (Rocca, 2011: 48).

De hecho, más allá de la evolución que se aprecia, naturalmente, en su dilatada trayectoria poética, la mutación del yo lírico se constata incluso si restringimos nuestro análisis a *Las lenguas de diamante*. No se trata de una simple colección de poemas heterogéneos, dispuestos sin orden ni concierto, sino que los distintos epígrafes internos que lo conforman (“La luz interior”, “Ánforas negras” y “La clara cisterna”), aunque a primera vista parezcan disímiles, “se implican en el proceso sucesivo que determina el conjunto” (Rodríguez Padrón, 2011: 32), de modo que su disposición (así como la de los distintos poemas que contienen), lejos de ser aleatoria, responde a una propuesta poético-estética muy bien definida.

Se puede hablar incluso de la existencia de un paralelismo entre la estructura tripartita evolutiva del libro y la trayectoria vital de la poeta, siempre en tránsito, desde la época de su noviazgo en Melo —como ella misma indica en la dedicatoria de la obra— hasta que, ya con residencia fijada en Montevideo, se convierte en madre. Así, el arco temporal de *Las lenguas de diamante* cubre, a nuestro juicio, el periodo comprendido entre 1910 y 1916, aproximadamente. Los cambios experimentados en la biografía itinerante de la joven Juana dejan huella en su cosmovisión y se trasladan al discurso poético.

En ese sentido, Ibarbourou emprende su travesía lírica con los poemas de “La luz interior”. En ellos asoma un sujeto femenino vital, curioso, que

irradia luminosidad y se muestra perplejo ante los misterios del amor recién descubierto. Descaro, locura, pasión, entrega, celos, angustia, despecho, hastío e inquietudes filosófico-vitales se suceden, se conjugan y nos devuelven la imagen multiplicada de una voz poética efervescente de emociones, que elige vivir el “ahora”.

Sin embargo, en “Ánforas negras” se percibe una contaminación del imaginario antes sublimado. Con la estabilidad (las ánforas), en un escenario urbano (Montevideo) que al principio se rechaza (negro), llega la nostalgia por el pasado reciente. El yo lírico se siente desplazado, fuera de lugar y, como consecuencia de esa desestabilización, oscurece su discurso. El giro hacia la zona de penumbra que tiene lugar en los siete poemas de “Ánforas negras” se hace patente no solo en el título de las composiciones (“Laceria”, “Hiel”, “La tristeza de la luna”), sino también en el vocabulario activado: “pozo taciturno”, “boca de ceniza”, “camino estéril”, etc. Además, surge la pulsión vida-muerte (Eros y Thánatos en conflicto)¹⁷, mientras el sujeto se abre camino hacia lo telúrico como vía de escape.

La estética primitivista se intensifica en “La clara cisterna”, con alusiones directas, desde los mismos títulos de los poemas, a elementos del mundo natural (“Primeras rosas”, “Noche de tormenta”, “Bajo la lluvia”) que engalanan el espíritu de un sujeto poético que se integra en perfecto equilibrio con el paisaje (“Salvaje”). Tal como sostiene Arbeleche (2009), aquí el escenario del amor es la naturaleza, que adquiere una tonalidad erótica tan intensa que puede hablarse incluso de un Eros vegetal. Por otra parte, en estas composiciones líricas la muerte ya no parece ser una preocupación central: el yo del poema se detiene ahora en las posibilidades de regeneración, de transformación del ser tras la finitud del ciclo vital¹⁸. Ibarbourou se niega a aceptar la muerte como fin de la existencia. Un ejemplo muy claro es el soneto “Panteísmo”, que detalla la experiencia de una voz poética que, al acostarse en la tierra, siente que la vida natural está dentro de su cuerpo y presiente que, tras

¹⁷ Esta dualidad se advierte sobre todo en el poema “Laceria”, ya citado. A través de la constatación de la decrepitud del cuerpo, la poeta engarza armoniosamente los dos elementos del binomio existencial.

¹⁸ Según Muñiz (2023), el tema de la regeneración es un referente constante en la producción lírica de Juana de Ibarbourou, que resulta de la simbiosis de corporalidad y naturaleza.

abandonar la vida, se transformará en parte de la esencia de ese entorno, será materia nutricia para nuevos seres¹⁹. Ella misma lo profetiza en los versos finales: “El calor de mi carne hecho aroma de rosas/ fragancia de azucenas y olor de pensamientos” (1919: 162).

En esta poética animista, el agua en movimiento —uno de los motivos centrales de *Las lenguas de diamante*— tiende a marcar nuevos comienzos. Como fuente de vida, el líquido esencial no solo crea, sino que también regenera, serena y sirve incluso de atavío:

Deja que el río me vista
 Con sus largos pliegues lilas
 Y guarda en tus dos pupilas,
 Junto al fondo de amatista,

La visión loca y suprema
 De mi cuerpo embellecido
 Por el oscuro vestido
 Y la sombría diadema
 (“Toilette suprema”, Ibarbourou, 1919: 66-67).

En “La clara cisterna” aflora, asimismo, el mito del paraíso perdido. La frescura de los primeros poemas se convierte en añoranza de su región natal, que Juana rememora a través de la descripción de escenas cotidianas que exaltan lo aparentemente vulgar: “La siesta durante el viaje”, “Vida aldeana” o “Cuadro” son, en ese orden de ideas, pinceladas de un pasado idealizado que toca de nuevo a la puerta de la poeta. A veces, no obstante, la memoria afectiva no basta para animar al yo lírico y la pena acecha “como un puñal de dos filos” (“Sombra”). En momentos así ni siquiera la

¹⁹ En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade (2011), citado por Muñiz (2023), señala que la regeneración es una circunstancia inherente al cosmos y, como tal, se relaciona con la circularidad del tiempo y su desgaste: “(...) el cosmos y el hombre son regenerados sin cesar y por todos los medios, el pasado es consumido. (...) Diversos en sus fórmulas, todos esos instrumentos de regeneración tienden hacia la misma meta: anular el tiempo transcurrido, abolir la historia mediante un regreso continuo *in illo tempore*, por la repetición del acto cosmogónico” (2011: 97).

maternidad —que se manifiesta indirectamente como nueva temática en la composición “Melancolía”²⁰— da tregua a este espíritu alicaído, que se nos muestra superado por las exigencias del día a día: “Lunes: movimiento, trabajo, energía./ ¡Ay, cómo me abate la melancolía!”. En otras ocasiones, en cambio, el hijo despierta en ella un sentimiento de ternura difícil de superar: “A veces, mientras duerme el pequeñuelo/ Yo me doy a forjar bellas historias” (“La cuna”)²¹.

En suma, si algo revelan los poemas que integran el epígrafe final del libro, es que el estilo poético de Juana de Ibarbourou ya está bien definido y “se mueve sin ortopedias” (Rodríguez Padrón: 2011: 67), obedeciendo cada vez más a su propia oralidad, mediante la incorporación de formas propias de la prosa, tanto en el ritmo como en la sintaxis.

Las composiciones de “La clara cisterna” son, por consiguiente, el broche perfecto para un poemario como *Las lenguas de diamante*, que, en tanto tributo al deseo, a la osadía, a la locura juvenil y a la autoafirmación femenina, marcó un hito en la poesía hispanoamericana contemporánea.

“YO IRÉ COMO UNA ALONDRA CANTANDO POR EL RÍO”: CARTOGRAFÍAS
DE UNA ESTÉTICA DE LO NATURAL

Llegados a este punto, sin perjuicio de las pinceladas de tristeza, desolación y pesimismo que hallamos en el poemario y que, a decir de Unamuno, no le salen bien a nuestra poeta porque “imagina, más que siente, el desengaño” (Romiti, 2016: 188), concluimos que *Las lenguas de diamante* es, ante todo, un canto de “profundo arraigo a todo lo que expresa vida” (Arbeleche: 2009: 16).

La representación de la naturaleza, la corporalidad y la sexualidad son, como ya hemos señalado, los tres ejes temáticos cardinales que articulan el conjunto de poemas del libro. Con ellos, Juana de Ibarbourou, sirviéndose

²⁰ En uno de los versos se hace referencia al “llanto de chiquillo que se va a la escuela” como una escena rutinaria que se repite todos los lunes.

²¹ “La cuna” es uno de los poemas incorporados al poemario a partir de la edición de 1923, publicada en Montevideo por Maximino García. Los versos se transcriben con base en la edición de Rodríguez Padrón (2011).

de componentes del paisaje humanizado para transmitir emociones, instintos o ideas, pinta con palabras una especie de lienzo en el que interactúan todos los sentidos:

(...) veremos en varios poemas surgir un cuadro construido a partir de elementos naturales, primitivos, silvestres, dando como resultado una suerte de obra visual a través de las palabras donde interactúan: la vista, el olfato, el gusto, el tacto, las sensaciones corporales. (...) Se busca la belleza, el sujeto lírico se funde y confunde en cuerpo, pensamientos, ideas, con el paisaje, se convierte en un elemento natural más a través de la mediación de la palabra (Muñiz, 2023: 183).

Como resultado, los recursos estilísticos se multiplican en este discurso poético, caracterizado por su alta plasticidad. Brillantes sinestesias, “Tus labios en mis labios derramaron su miel” (“Las cuatro alas de abeja”); símiles logrados, “Soy casta como Diana” (“Salvaje”); metáforas vívidas, “Tengo la mano llena de nardos” (“La hora”); potentes imágenes, “Mis manos florecen./ Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen” (“El dulce milagro”); hipérbolos vitalistas, “Caronte: yo seré un escándalo en tu barca”, (“Rebelde”); sugerentes antítesis, “Siento un acre placer en tenderme en la tierra” (“Panteísmo”); personificaciones naturales, “La brisa, como un gato entre el ramaje/ De los árboles negros, juega y salta” (“Noche de tormenta”); anáforas musicales, “Ahora, que tengo la carne olorosa,/ Y los ojos limpios y la piel de rosa./ Ahora, que calza mi planta ligera/ La sandalia viva de la primavera” (“La hora”); dicción coloquial, “Lunes de trabajo, lunes de limpieza” (“Melancolía”); intertextualidades mitológicas, “Parezco una morena satiresa/ Por la senda de acacias extraviada./ Mas me salta el temor ardiente y vivo/ De que me sigue un fauno en la penumbra” (“Fugitiva”); referencias clásicas, “Los siete chacales rojos del pecado/ Que paseé triunfante por Alejandría” (“Thais santificada”²²); y reminiscencias bíblicas, “Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste” (“Hastío del pasado”) se combinan para brindar al lector una exquisita experiencia sensorial.

²² En la edición príncipe de la obra, el título de este poema era simplemente “Santificada”. Creemos que la autora optó por añadir el nombre de Thais a partir de la segunda edición con la intención de facilitar la interpretación del sentido de la composición.

Todavía palpita el modernismo en esta retórica, qué duda cabe. Pero, entre lirios, rosas, lagos, diamantes y oros, se cuelan, cada vez con más frecuencia, dalias, nardos, salvias, moras, pinos, ríos, fuentes, bronces y cobres. Todo ello prenuncia el advenimiento de una nueva estética, cuyas bases asientan en un diversificado legado del que se alzan muchas voces:

La interlocución polifónica con el caudal literario previo vertebra su poesía —nada de espontaneidad o autodidactismo— y este caudal incluye, por supuesto, a los clásicos grecolatinos y su exaltación hedonista de la naturaleza y de los placeres, especialmente del amor —Safo, Anacreonte, Catulo, Virgilio, Lucrecio, Horacio—, a los autores del Siglo de Oro, además de a sus contemporáneos —Rodó, Herrera y Reissig, Agustini, Vasconcelos— y a poetas de otras tradiciones, lenguas y épocas. (...) Walt Whitman, traducido por el uruguayo Vasseur en esas décadas, Anna de Noailles y Rosalía de Castro (Bruña, 2023: 154).

Estas múltiples filiaciones oxigenan la lengua literaria de Ibarbourou en *Las lenguas de diamante*, que se simplifica paulatinamente. En los primeros poemas, las exigencias de la rima y la métrica aún ejercen una presión evidente sobre el sujeto poético. El verso perfectamente medido, la rima consonante, el uso frecuente de sonetos y cuartetos, el recurso a interrogaciones retóricas, el exceso de complementos preposicionales del nombre (“oblea de cobre”, “espíritus de rosas”), junto con el manejo versátil de diferentes figuras de estilo, ponen de manifiesto que “Ibarbourou no puede o tal vez no quiere sacarse de encima el repertorio modernista” (Rocca: 2011: 61). Sin embargo, en las composiciones de “Ánforas negras” y, sobre todo, de “La clara cisterna”, su estilo se va despojando de florituras superfluas y, tras probar con hallazgos expresivos en los que se evidencia un prudente acercamiento a las vanguardias (“sol de azufre”, “ola de energía”), avanza con decisión hacia el territorio seguro del prosaísmo y la llaneza verbal.

CONSIDERACIONES FINALES

El poemario *Las lenguas de diamante* (1919) de Juana de Ibarbourou irrumpen en el escenario histórico-cultural uruguayo en el momento exacto que me-

dia entre el desmoronamiento de la estética modernista y el advenimiento del rupturismo vanguardista. Con una modulación lírica distinta e idiosincrática, que celebra la vida, el deseo y la naturaleza, con un tono luminoso y afirmativo, la joven escritora de Melo revolucionó el panorama literario continental, convirtiéndose pocos años después en la voz poética de América (1929).

La recepción inmediata, entusiasta y masiva del libro —que tuvo una difusión sorprendente para tratarse de un primer poemario— se debe, en buena medida, al equilibrio entre tradición y modernidad que se desprende de sus composiciones: aunque bebe indudablemente de fuentes modernistas (sensorialidad, culto a la belleza, musicalidad), rescata modelos clásicos, renacentistas y románticos, que conjuga hábilmente para componer un discurso literario natural, desenfadado, prosaico, del que emergen nuevas o renovadas temáticas.

En este universo poético que irradia vitalidad, cobran especial relevancia la sensualidad femenina y la naturaleza como espejo del yo. Juana de Ibarbourou coloca a la voz poética que la autorrepresenta como sujeto deseante y activo, rompiendo así con moldes sociales y literarios vigentes en su tiempo. Su erotismo no es trágico ni culpable (como el de Delmira Agustini), sino gozoso, lo que, en cuanto perspectiva innovadora, abrió una nueva senda para la representación del deseo expresado con voz de mujer. Por otra parte, la constante presencia de flores, frutos, agua y aves en la obra no es decorativa, sino que funciona como un reflejo del cuerpo, el deseo y la vitalidad de la voz poética. El yo encuentra placer en la fusión con la naturaleza: de la disolución surge la regeneración y la comunión con el cosmos.

En definitiva, *Las lenguas de diamante* marcó un antes y un después en la lírica hispanoamericana contemporánea. Convertida en icono de modernidad y feminidad libre, la voz incipiente de Juana de Ibarbourou, pese al tiempo transcurrido, no se ha quedado desfasada: sigue emocionando y asombrando a todo aquel que abre el poemario y respira el aroma fresco de sus versos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTINI, Delmira (2013). *Los cálices vacíos*. Edición, crítica e introducción de Rosa García Gutiérrez. Sevilla: Point de Lunettes.
- (2019). *Poesía completa (1902-1924)*. Edición de Mirta Fernández dos Santos. Madrid: Visor.

- ARBELECHE, Jorge (2009). “Prólogo”. *Obras* [de Juana de Ibarbourou]: *acervo del estado*. Edición homenaje. Montevideo: Consejo de Educación Técnico-Profesional/Universidad del Trabajo del Uruguay, 11-25.
- BATAILLE, Georges (2013). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2023). “Correspondencias naturales y materia encarnada en *Raíz Salvaje* de Juana de Ibarbourou: una poética de la vida y de la libertad”. *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*, n.º 6: 148-163.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- ELIADE, Mircea (2011). *El mito del eterno retorno*. Traducción de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza.
- FELICIANO MENDOZA, Esther (1981). *Juana de Ibarbourou: oficio de poesía*. Río Piedras: Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta (2019). “‘Tómame ahora que aún es temprano’. Representaciones del paso del tiempo en la poesía de Juana de Ibarbourou”. *Matura idade: considerações sobre a velhice*, John Greenfield y Francisco Topa, coords. Oporto: Centro de Investigação “Cultura, Espaço e Memória” (CIT-CEM), 71-83.
- GÁLVEZ, Manuel (1919). “Prólogo”. *Las lenguas de diamante*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada y Agencia General de Librería y Publicaciones, 7-13.
- IBARBOUROU, Juana de (1919). *Las lenguas de diamante*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada y Agencia General de Librería y Publicaciones.
- (1923). *Las lenguas de diamante*. Montevideo: Maximino García.
- (1960). *Obras completas*. Palabras preliminares de Vicente García Calderón y compilación, anotaciones y noticia biográfica de Dora Isella Russell, 2.ª ed. Madrid: Aguilar.
- (2009). *Obras: acervo del Estado*. Edición homenaje. Montevideo: Consejo de Educación Técnico-Profesional/Universidad del Trabajo del Uruguay.
- (2011). *Las lenguas de diamante y Raíz Salvaje*. Edición de Jorge Rodríguez Padrón, 3.ª ed. Madrid: Cátedra.
- (1911). “Magdalena”. *El deber cívico*, Melo, 24 de agosto: 1.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1985). “Introducción a la poesía hispanoamericana”. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 9-56.
- MONEGAL, Casiano (1911). “Juana Fernández Morales”. *El Deber Cívico*, Melo, 18 de febrero: 3.
- MUÑIZ SARMIENTO, Ramón (2023). *Primitivismo en la poesía femenina del Cono Sur: Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*. Brétigny-sur-Orge: Exodus.

- NAVASCUÉS, Javier (2002). "La literatura hispanoamericana en su contexto (1915-1940)". *Manual de Literatura Hispanoamericana IV. Las vanguardias*. Felipe B. Pedraza Jiménez, coord. Pamplona: Cénlit Ediciones, 9-72.
- ONÍS, Federico de (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- RAMA, Ángel (1968). "Prólogo". *Los mejores poemas de Juana de Ibarbourou*. Selección de Jorge Arbeleche. Montevideo: Arca, 5-13.
- ROCCA, Pablo (2011). *Juana de Ibarbourou: las palabras y el poder*. Montevideo: Yaugurú.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (2011). "Las lenguas de diamante". *Las lenguas de diamante y Raíz Salvaje*. Jorge Rodríguez Padrón, ed. Madrid: Cátedra, 32-69.
- ROMITI, Elena (2013). *Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo: Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay y Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba.
- (2016). *Unamuno y Uruguay: archivo epistolar*. Salamanca/Montevideo: Universidad de Salamanca/Biblioteca Nacional de Uruguay.
- RUSSELL, Dora Isella (1960). "Noticia biográfica de Juana de Ibarbourou", *Obras completas* [de Juana de Ibarbourou]. Madrid: Aguilar, XVII-LXXXIV.
- SALAVERRI, Vicente A. (1919). "La poetisa Ibarbourou". *Nosotros*, n.º 117: 187-196.
- TORRES, María Inés de (2013). "Una poeta para América: hipótesis de lectura sobre la obra de Juana de Ibarbourou en la década de 1920". *Cuadernos de Literatura* (Pontificia Universidad Javeriana), n.º 34: 202-216.
- VITALE, Ida (1968). "Juana de Ibarbourou: vida y obra", *Capítulo oriental: la historia de la literatura uruguaya*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 305-320.
- ZUM FELDE, Alberto (1930). *Proceso intelectual del Uruguay*, tomo III. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada.

