

JULIA DE BURGOS: LA POÉTICA DE LA IDENTIDAD EN LA DÉCADA DEL TREINTA

Que ai pintores boricuas, filósofas madagasquesas, *personas* gringas, pequeño burgueses chinos, maestras de escuela superior indostánicas, buenos bascos, ... sería una idiotez negarlo. Pero esa manera del adjetivo gentilicio es más profunda en el idioma de lo que da fe su gramática simple. No se biste uno de seda con la misma intensidad con que ba adquiriendo su fisonomía personal; o, desía el adajo, Philip Glass aunque se bista de balinés, europeo se queda.

Joserramón Melendes “La nación para una dieta balanceada,” *Para delfín*

La poesía de Julia de Burgos, la de Matos Paoli, la de Corretjer, la de otros más viejos como Llorens y Palés, todas entran en ese fulcro de la década del treinta tan rica en la construcción de proyectos sociales que forjan acuerdos colectivos, explican el cuerpo social común o responden a la represión y la militarización de este período. De esos años ha escrito Rafael Acevedo y sobre uno de los artífices de símbolos del cuerpo social, Pedro Albizu Campos, y señala que al configurar representaciones simbólicas colectivas Albizu sigue un argumento central: “la presentificación de un imaginario social radical.”¹ Acevedo ve al Partido Nacionalista como un haz productor de sentidos, una “trama de representaciones colectivas,” de eso que de modo provisorio, y hoy incómodo, llamamos a veces identidad.²

Julia de Burgos, cuya producción poética se inicia a mediados de la década del treinta, inagura en ese contexto una búsqueda múltiple, incierta como toda buena escritura, que coincide y a la vez se aparta de la de los poetas con los que compartió el tramo generacional que le tocó vivir. Al filo de su biografía sabemos cuán cercana estuvo

su vida a la historia del Partido Nacionalista, y a los sucesos relacionados con éste. Sus primeros poemas están ligados a hechos que tienen que ver con el nacionalismo albizuísta y es significativo que la mayoría permanecieron sin publicarse en libros hasta la edición bilingüe que hizo de sus poemas, en 1997, Jack Agüeros: *Canción de la verdad sencilla. Poesías completas. Julia de Burgos*.³ Los títulos o dedicatorias de estos poemas evidencian su contenido político: “Hora santa,” dedicado a Hiram Rosado y Elías Beauchamp; “Es nuestra la hora,” en que se hace un llamado revolucionario a los campesinos; “Domingo de Ramos,” en torno a la Masacre de Ponce; “¡Viva la República! ¡Abajo los asesinos!”; “Responso de ocho partidas,” cuyo referente histórico es el traslado a la cárcel de Atlanta de ocho presos políticos, entre ellos Albizu y dos poetas de su generación: Corretjer y Soto Vélez.

El título que escogió Burgos para su primer libro, *Poema en veinte surcos*, consigna ese montón de rutas que se proponen, o la apertura a la búsqueda o la temática diversa que, en ese momento, quiso cultivar. En el conjunto de su obra su propuesta es la de la identidad al revés, pues no se trata de la mismidad sino del avatar, no se afirma el asentamiento sino la transitoriedad, no se trata del yo sino de su insustancialidad, no de la voz, sino del eco y el silencio. Su poesía altera los lugares de la identidad, sugiere otros, y nos recuerda que ese término apunta no a una fijación sino a continuidades, desarrollos, negaciones históricas. En su vertiente colectiva, la que suele aliar el término a la concepción de nación, habría que recordar con Joserramón Melendes que “La eterojeneidá (complejidá, contradixión) es natiba de la nasiun ‘fijada’ tanto como su estabilidá definitoria básica. La nasiun, por definisión, no es sólo su estabilida formal: desde el prinsipio se define como comunidá, como unidá plural, requiere la combibensia i por lo tanto sus confligtos; se organisa como sosiedá...”⁴

Las propuestas simbólicas diversas son lo propio en “ese conjunto de funtores antropoiestóricos objetibables que definen una poblasiön umana con respeto a otra,” que es como concibe

Joserramón Melendes la nación.⁵ La poesía de Julia de Burgos se niega a ocupar los espacios discursivos y sociales consabidos. No escribe nanas, como muchas de las poetas de su época, repudia el pasado estático, como señaló José Emilio González,⁶ asume en ocasiones la voz del poeta cívico, valora el cuerpo, se opone al canon del telurismo y el determinismo geográfico pedrerista, como ha visto Juan Gelpí,⁷ “da voz a unos significados progresistas, feministas, nacionalistas y antiimperialistas,” en palabras de María Solá⁸ y articula las experiencias al margen de un “lenguaje ocupado no sólo por el patriarcado, sino por las hegemonías urbanas criollas,” según Iris Zavala.⁹

El imaginario social que emerge del primer libro de Burgos propone la identificación de la voz con sujetos sociales marginados: los obreros en “Desde el puente Martín Peña,” la negra en “Ay, ay, ay de la grifa negra,” el esclavo pueblo en “Río Grande de Loíza,” el sujeto femenino que se dedica a la escritura y participa de las luchas sociales en “A Julia de Burgos.” Hay en esa escritura distintas formas de relacionarse con los discursos autorizados, una de las cuales aborda Gelpí al observar que el sujeto nómada de esa poesía se define en oposición al nacionalismo cultural de Pedreira. En ese contexto leemos muchos poemas del primer libro que se alejan de las fórmulas de la poesía criollista y en los que la voz se afirma como “rama desprendida” o como “brote de todos los suelos de la tierra... de todos los hombres y de todas las épocas.”

Un poema emblemático, “A Julia de Burgos,” que inicia el libro, puede leerse como contrapropuesta a otra “autobiografía” lírica: “Valle de Collores,” de Llorens, texto que constituye uno de los lugares sagrados de ese canon y cuyo autor fue mentor de Burgos, divulgador de su poesía, la que avaló y difundió. En los dos poemas son centrales la metáfora del viaje y la imagen del sendero; así mismo, ambos abordan el tema de la gloria del poeta. Pero mientras el de Llorens se define por su rechazo del presente y la nostalgia de un pasado idealizado, identificado con los valores de la familia y el campo, la voz poética de Burgos se afirma en su devenir y su precariedad. Acaso esa fragilidad, esa cancelación del mundo armonioso y el sujeto pleno,

es el gesto que aún sigue convocándonos en su lectura y es el que le otorga rareza a esa escritura en el conjunto de la década del treinta.

Una de las marcas de diferencia de su poesía se encuentra en el alejamiento del modelo del telurismo y en iniciar su obra, de un lado con poemas abiertamente políticos y, de otro, con la exploración acuciosa de la conciencia y la afirmación de un sujeto femenino en la escritura. Junto a la exploración de los resquicios del yo hay otras propuestas en las que se acentúa la indagación sobre el mundo social. Es el caso de “Ay, ay, ay de la grifa negra,” celebración de la negritud y el mestizaje con la que se contesta el racismo de los discursos autorizados, a la vez que se rechazan los términos con que Palés figura al negro (y a la negra) frente a esa mirada deseante, que en “Majestad negra” se fija en la “inmensa grupa,” el caderamen de Tembandumba.¹⁰ El texto de Burgos se enuncia desde una hablante poética negra que se mira a sí misma, y se concentra en signos raciales desvalorizados: “grifería de mi pelo, cafrería de mis labios, y mi chata nariz.” La hablante se identifica con esos signos, dotándolos de otros significados, convirtiéndose en hermosa estatua negra, coronada de nido y pájaro.¹¹ Esa estatua negra se aleja de la negra danzante que figura en varios poemas de Palés, distancia con la que afirma su inscripción en la cultura, no adscrita a cierto tipo de corporeidad y ofrece su otra versión de la identidad.

Aun otra es la voz de “Desde el puente Martín Peña.” Se trata de un sujeto poético que retoma, aunque con una perspectiva y un tono distintos, los gestos del vate o el poeta civil, espacio que mantenía cierta vigencia en el Puerto Rico de la época y que Arcadio Díaz Quiñones ha mostrado cuán relevante fue para la poesía y la figura poética de Llorens Torres.¹² El poema nuevamente cuestiona el discurso de la nación sin fisuras, esta vez con la representación de unos personajes sociales (los obreros explotados) y un paisaje (el arrabal urbano) por lo general ausentes de la literatura y el arte canónicos. De este modo se vincula a los proyectos de otros poetas del momento, como Francisco Matos

Paoli y Juan Antonio Corretjer, que comenzaban a desmontar los escenarios idealizados del canon telúrico. Esta vía alterna está presente en la metáfora de los “surcos” del título del libro la cual, a la vez que alude a abrir nuevos caminos, invoca (con un gesto similar al de *Cardo labriego*, libro contemporáneo de Matos Paoli) ese canon.

Las estrategias y los tópicos de este poema remiten a la oratoria política del momento, particularmente la de los movimientos obrero y nacionalista; la apropiación de ese modelo apunta a los nuevos espacios públicos que empezaba a ocupar la mujer, incluido el de la política, en la que Burgos participó activamente. El poema “Ochenta mil,” que incluyó en el primer poemario, construye un sujeto de mirada política e internacionalista que también dista de los tonos celebratorios de la poesía canónica.

Esa vertiente de afirmación nacional antimperialista se recoge, por ejemplo en “Río Grande de Loíza.” Burgos retoma en este texto muchos de los gestos de la tradición anterior, y parece ubicarse en el espacio canónico del vate que canta a la patria. El poema, sin embargo, presenta marcadas desviaciones respecto a ese modelo: desde el motivo del viaje de crecimiento de un sujeto femenino que organiza la mirada como encuentro erótico con el río, hasta la eliminación de la distancia cuerpo/ naturaleza, la especificación del lindero territorial que se enmarca como isleño (“llanto isleño”) y finalmente, el regreso del río al mundo, pasando por el cuerpo de la hablante y convertido en llanto propio, que es también el llanto por el esclavo pueblo.

También puede leerse “Río Grande de Loíza” como una contestación metafórica a (en palabras de Juan Gelpí): “ese Estado figurado que es el ensayo de Pedreira,” *Insularismo*.¹³ Frente a la cerrazón del mar del texto de Pedreira, “Río Grande de Loíza” propone el desbordamiento del río, su fluir expansivo; ante el angostamiento de la visión que, según Pedreira, opera en nosotros el mar, el río del poema de Burgos universaliza, lleva al sujeto a tierras distantes, a otros marcos geográficos y culturales, a la vez

