
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Moris Campos, Judith; Aznar Soler, Manuel, dir. Hacia una desarticulación del tópico de la 'virgen triste' en el Epistolario de Juana Borrero. 2007.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44930>

under the terms of the  license

ÍNDICE

LA SAGA / FUGA DE J. B.	5
I. LA ESCRITURA FEMENINA EN LA LITERATURA CUBANA DEL SIGLO XIX	14
1.1 La literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica durante el siglo XIX	14
1.2 La literatura cubana del siglo XIX	17
1.2.1 La poesía cubana en el siglo XIX	21
1.2.2 La poesía femenina en el siglo XIX cubano	31
1.2.3 El género epistolar: la condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda	36
II. JUANA BORRERO, “ROSTRO MÁS ARDIENTE QUE MELANCÓLICO”: RELECTURA DE ALGUNOS TÓPICOS BIOGRÁFICOS Y PRESENTACIÓN DE SU OBRA	43
2.1 Relectura de algunos tópicos biográficos en torno a Juana Borrero	44
2.1.1 El hogar de los Borrero	44
2.1.2 Esteban Borrero y Julián del Casal	49
2.1.3 Juana Borrero y Julián del Casal	52
2.1.4 Julián del Casal - Juana Borrero - Carlos Pío Uhrbach	58
2.2 Obra literaria	61
2.2.1 La poesía	62
2.2.2 El <i>Epistolario</i>	70
III. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE JUANA BORRERO: DE “NIÑA MUSA” A “VIRGEN TRISTE”	79
3.1 Recepción crítica de la poesía de Juana Borrero: los contemporáneos	81
3.1.1 Julián del Casal (1892): “la virgen triste”	81
3.1.2 El Conde Kostia (1895): “niña musa y maga”	84
3.1.3 Carlos Pío Uhrbach (1896): el descubridor de “la Virgen”	85
3.1.4 Rubén Darío (1896): “mujer de excepción” en medio de “la común vegetación femenina”	86
3.2 Recepción crítica de la poesía de Juana Borrero en el siglo XX	88
3.2.1 Pedro Henríquez Ureña (1905, 1941) y Max Henríquez Ureña (1954 y 1963): “Juanita” Borrero	88
3.2.2 Fina García Marruz (1966, 1978), Eliana Rivero (1990, 2000) e Ivan Schulman (1997): Juana Borrero, entre el romanticismo y el modernismo	91

3.3 Recepción crítica del <i>Epistolario</i>	95
3.3.1 Ángel Augier y la adolescente atormentada (1938)	95
3.3.2 Dulce María Borrero y la construcción del mito (1943)	96
3.3.3 Cintio Vitier (1966) y Fina García Marruz (1978): el umbral del pudor	102
3.3.4 Mercedes Borrero (1967) y la anagnórisis familiar	105
3.3.5 Manuel Pedro González (1970, 1972) y la mirada clínica	106
3.3.6 Belkis Cuza Malé (1984) y la biografía novelada	111
3.3.7 Jorge Luis Arcos (1997): casalianismo-anticasalianismo	114
3.3.8 Yaramí Ramos (1997) y la ruptura del tabú	115
3.3.9 En los límites de la posmodernidad: Jerry Hoeg (1999)	117
3.3.10 Ottmar Ette (2003) y el género en disputa	125
3.3.11 Francisco Morán (2005) y la “pasión del obstáculo”	127
3.4. Imágenes de la crítica en torno a Juana Borrero: de “niña musa” a “virgen triste”	131
IV. EL <i>EPISTOLARIO</i> DE JUANA BORRERO: HACIA UNA DESARTICULACIÓN DEL TÓPICO DE LA “VIRGEN TRISTE”	137
4.1 Relaciones de poder en el <i>Epistolario</i>	138
4.1.1 Esteban Borrero: padre, maestro y médico	138
4.1.2 Julián del Casal – Juana Borrero	142
4.1.3 Juana Borrero – Carlos Pío Uhrbach	145
4.2 Fundamentos de la subjetividad epistolar de Juana Borrero	149
4.2.1 Claves psicológicas de la subjetividad epistolar	155
4.2.1.1 La neurosis	155
4.2.1.2 La histeria	174
4.2.2 Estrategias de seducción y autoafirmación en el <i>Epistolario</i> de Juana Borrero	177
4.2.2.1 “Me he dedicado a tu amor como el artista a su obra”: las cartas como <i>collage</i> de emociones	178
4.2.2.2 “Yo no puedo explicar con el lenguaje lo que pasa por mi alma!”: hacia una retórica del discurso y del mito amoroso	183
4.2.2.3 “Yo sé ser santa y sé ser pantera”: hacia una retórica de la corporalidad	188
EL RETORNO DE J. B.: NUEVAS IMÁGENES PARA JUANA BORRERO	205
Juana Borrero y las imágenes femeninas de fin de siglo: de la “mujer prerrafaelita” a la “amante neurótica”	205
BIBLIOGRAFÍA	217
ANEXO	233

LA SAGA / FUGA DE J. B.

¡Yo salvaré mi nombre del olvido!

JUANA BORRERO, “*El ideal*” (1893)

*Mas ya me agobie el tedio invencible y profundo
o se llenen mis ojos de lágrimas acerbas
he de llevar mi duelo para todos oculto
y poblada la mente de febriles quimeras.*

JUANA BORRERO, “*Confidencia*” (1892)

La escritora cubana Juana Borrero (1877-1896) constituye uno de los grandes enigmas de la literatura cubana del siglo XIX. Con una obra que sólo abarca un libro de poesía y un extenso epistolario, la Borrero ha logrado situarse en los bordes del canon literario cubano. Sin embargo su figura no ha podido escapar a la mitificación: hija de un importante escritor (que además fue médico, maestro y patriota); enamorada de dos poetas; descendiente de una familia de escritores (por vía materna y paterna) y talento precoz tronchado por la muerte antes de cumplir los diecinueve años, en Juana Borrero han confluído todos los ingredientes que favorecen la elaboración de un mito.

La mitificación comenzó de mano de sus contemporáneos aún antes de morir la joven, y habría de seguir creciendo después de su muerte y hasta nuestros días. El proceso hubo de iniciarlo Julián del Casal en 1893 a partir del calificativo de “virgen triste” (véase Anexo), empleado en un sentido que ha perdurado hasta hoy y que pocos gestos críticos han intentado cuando menos matizar. Al de “virgen triste” siguieron otros que exploraron en mayor o menor medida la misma cara de la moneda, entre ellos: “niña musa”, “niña maga” o “adolescente atormentada”, que fue el empleado en 1937 por Ángel Augier y que marcó nominalmente, si no un giro radical, al menos el reconocimiento de una inestabilidad que el crítico asoció a un período vital caracterizado por desórdenes y beligerancias: la adolescencia.

Fue en 1966, con la publicación de su poesía completa, y luego en 1967, con la salida a la luz por primera (y única) vez del *Epistolario* (1966-1967), que la crítica tuvo elementos suficientes para penetrar en la intimidad vital y literaria de la escritora. Sin embargo, lo que ha sucedido desde entonces y hasta hoy ha sido —básicamente— el engrosamiento del mito. A pesar de que críticos como Cintio Vitier, Fina García Marruz o Manuel Pedro González han hecho valiosos aportes, ha faltado profundidad en el

análisis de las estrategias a partir de las cuales Juana Borrero construyó su subjetividad en las cartas; y si hablo de construcción es justamente porque la Borrero se inventó a sí misma una y otra vez con el fin de seguir, por una parte, la ruta vital que Casal le dejó en herencia y, por otra, los modelos femeninos finiseculares de los que ella, por naturaleza, se alejaba. La Borrero intentó ahogar sus impulsos eróticos, los “sublimó” en visiones místicas y ansias de pureza. En este sentido, cabe destacar que la joven escritora casi siempre ha sido leída siguiendo mayormente las pautas impuestas por ella misma en su obra. A lo sumo se la ha rebatido en el reconocimiento de un temperamento ardiente y apasionado (que la autora insistió en negar una y otra vez en vida), pero a partir de ahí no se ha seguido curso —excepto los esfuerzos de Manuel Pedro González— hacia la cuestión que creo principal: la exploración de un profundo desequilibrio psíquico que condicionó muchas facetas de su carácter y que, simultáneamente, la distanció del calificativo de “virgen triste” y la colocó en una ruta de más difícil acceso, pero necesaria si se pretende penetrar la subjetividad que nos legaron sus cartas. ¿Fue Juana Borrero realmente una “virgen triste”? ¿Es esa la mejor manera de acercarnos a ella? Al imaginar a “una virgen triste” pensamos en una joven lánguida que suspira por los rincones y se resigna a su fatal destino. ¿Se corresponde acaso Juana Borrero con esa imagen? Desde luego que no, pues aunque ella insistió reiteradamente en que la tristeza era su mejor presentación y la virginidad su mayor carta de triunfo, ahí ha quedado su correspondencia amorosa para desmentirla. Sus palabras y sus acciones nos confirman que la Borrero estuvo mejor dotada para el erotismo que para el misticismo; que en su interior había más vida que muerte; que su desequilibrio psíquico creciente volvía su proclamada tristeza en órdenes, venganzas, celos, voluntarismo, ansias de poder, dominación, orgullo y elevada conciencia de sí misma. Juana Borrero fue mucho más adulta de lo que presumieron sus contemporáneos, sin leerla bastaría ver sus fotos para intuir que tras su mirada había fuego y tras sus ademanes, resolución. Hubo tristeza, sí, pero en todo caso no terminó siendo lo principal, ni sería suficiente para definirla. Fue sólo la fachada visible de un interior mucho más complejo.

Se trata, entonces, de dinamitar los principales tópicos que se han erigido en torno a la figura de Juana Borrero, e incluso en torno a su familia. Conceptos “esponjas” —siguiendo el decir bachelardiano— que la crítica raramente se ha atrevido a cuestionar, y que se han repetido una y otra vez, mientras que un discurso tremendamente sugerente clama por nuevas lecturas. No se trata de dictaminar nuevas “verdades” sino de remover

las que hasta hoy se han tenido por tales y, en todo caso, ampliar las posibilidades de interpretación. Concebir la obra de Juana Borrero, en particular su *Epistolario*, desde una mirada que dinamite los tópicos más extendidos, implica desmontar los presupuestos tradicionales en la articulación de la crítica y renovar las maneras de leer. Se trata de movilizar los paradigmas, desestabilizar la institución cultural y los espacios de saber, desempolvar la historia, desentrañar la puesta en escena de los mecanismos utilizados por Juana Borrero para alcanzar su emancipación del poder mediante el texto, pero a la vez la puesta en práctica de un nuevo tipo de poder: el amoroso, que en ella se vuelve tiranía de raíz patológica.

Han sido básicamente las instituciones de poder asociadas al hecho literario quienes han reservado para la escritora cubana el destino de “mito”. Ha faltado la emergencia de un saber, y más todavía de un “ser”, que ha estado sometido por más de un siglo en las páginas de ese epistolario. La familia como institución de poder, la historia a secas y la historia de la literatura han inhibido la emergencia de ese discurso. Setenta años tuvieron que pasar para que la última de las hermanas vivas de Juana Borrero entregara las cartas para su publicación, y si sucedió así es justamente porque desde esas cartas es muy difícil eludir la mirada clínica, la conciencia de que una subjetividad patológica anida en ellas. Difícil también será evadir las relaciones de poder que emergen de las cartas y en donde el padre —el gran patriarca, escritor, maestro y médico— disciplina el conocimiento, el cuerpo e incluso el movimiento físico. Sin embargo la crítica no ha traspasado el umbral del pudor; pocas referencias hay a la Juana Borrero que de niña musa se transforma ante nuestros ojos en una amante neurótica, posesiva y celosa, hasta el punto de hacer que la lectura de las cartas dejen al lector agotado por las frecuentes repeticiones de las mismas ideas, que se mueven entre órdenes y súplicas.

De igual manera, ha sido más cómodo seguir considerando a los Borrero un feudo de la poesía cubana del XIX, centro del saber enclavado en una paradisíaca casona a orillas de un río, que advertir el espíritu carcelario, de encierro, que se ocultaba tras aquel supuestamente apacible recogimiento familiar. Dentro de ese marco idílico, y a partir de la mencionada imagen de niña-maga-virgen-triste-, se ha institucionalizado la figura de Juana Borrero.

La figura de esta malograda escritora cubana ha sido estudiada hasta ahora parcialmente. Su obra ha merecido artículos de revistas, trabajos introductorios —

principalmente los prólogos a su obra— o, en algunos casos, referencias en ensayos sobre Esteban Borrero, Julián del Casal o Carlos Pío Uhrbach. Apenas se la nombra en las historias de la literatura hispanoamericana y su mención en las historias de la literatura cubana está más asociada a su relación con Julián del Casal que a méritos propios. Lo que me interesa entonces, teniendo en cuenta todo lo dicho antes, es realizar un análisis que —sin perder de vista la tradición literaria femenina hispanoamericana y cubana— logre penetrar en la subjetividad epistolar de una escritora que en escasas ocasiones ha podido escapar a los tópicos extendidos en relación con su obra y con su figura.

No se puede obviar que un análisis del *Epistolario* de Juana Borrero pasa obligadamente por la proximidad con la obra y la vida de tres escritores claves en la literatura cubana finisecular; ellos son: Esteban Borrero Echeverría, su padre; Julián del Casal, su primer amor; y Carlos Pío Uhrbach, su novio. Tres discursividades masculinas que —a la manera de las Parcas griegas— condicionaron la vida y la obra de la joven escritora desde su nacimiento y hasta su muerte. Esteban Borrero le dio la vida, Julián del Casal marcó su curso y Uhrbach, en cierto modo, precipitó su fin. Lo anterior implica que las referencias a esos escritores sean reiteradas a lo largo del presente trabajo, en tanto ellos constituyeron influencias inevitables en el proceso de construcción de la subjetividad epistolar de la Borrero. La oposición del padre marcó la existencia misma del discurso; Carlos Pío fue el destinatario de las cartas; y Casal fue el autor intelectual de gran parte de ese ideario que encuentra su expresión más acabada en el *Epistolario*. Ideario que no se circunscribe sólo al calificativo de “virgen triste”, sino que abarca igualmente el rechazo a la naturaleza (que asoció a las pasiones sensuales), la profecía de una muerte temprana, el amor por las brumas y los paisajes exóticos, entre otros.

A continuación, a pesar de que de alguna manera se han venido explicitando, cabe, no obstante, hacer un alto para desglosar claramente los objetivos del presente trabajo y explicar la estructura que se ha creído conveniente seguir para la consecución de esos fines.

El propósito principal, tal como indica el título del trabajo de investigación, es la desarticulación del tópico de la “virgen triste” a partir del estudio de la subjetividad que la Borrero nos legó en su *Epistolario*. Ese objetivo, a su vez, irá acompañado de la siguiente hipótesis: Juana Borrero, más que como “virgen triste”, debe ser definida en primera instancia como una persona con grandes desequilibrios psíquicos que marcaron

su personalidad; una mujer apasionada que dejó en su obra huellas no sólo de esos desajustes psíquicos, sino también de un carácter mejor dotado para la experiencia erótica que para el arrebató místico. La Borrero pretendió construirse a sí misma siguiendo los dictados casalianos, pero su discurso epistolar terminó por delatarla. Tras el análisis del *Epistolario* será posible encontrar nuevas imágenes que permitan acercarnos de modo más certero a la subjetividad de la escritora cubana.

Para el cumplimiento de lo anterior se seguirán una serie de pasos intermedios que persiguen objetivos menores puestos en función del citado propósito final:

- Sentar algunas claves de la escritura femenina decimonónica en Hispanoamérica, con el fin de contextualizar la obra de Juana Borrero.
- Hacer un breve recorrido por la literatura cubana del siglo XIX, en particular por la poesía y por el género epistolar, destacando especialmente la literatura escrita por mujeres. Ello permitirá contextualizar la obra de la Borrero en la literatura de su país, y en especial en la literatura femenina del siglo XIX en la Isla.
- Comentar algunos aspectos de la biografía de Juana Borrero con el fin de reevaluar tópicos que han incidido negativamente en la aproximación al “yo” epistolar de la autora. No podemos ignorar que en buena medida las peculiaridades de esa conocida familia cubana contribuyeron a la singularidad de Juana como mujer y como escritora. No se trata de seguir de forma detallada su biografía, sino de iniciar el cambio de lectura de su obra partiendo, paralelamente, de un cambio de mirada sobre su propia vida. No es el propósito instaurar verdades, algo por demás imposible, sino dialogar con las diferentes visiones que se han dado sobre algunos aspectos claves en la vida de Juana Borrero y de su familia. A ello se suman algunas interrogantes o hechos curiosos en los que no ha reparado la crítica hasta ahora. Más allá de que esas interrogantes puedan ser respondidas o no merecen el destino, al menos, de convertirse en preguntas retóricas, en tanto contribuyen a despejar la enmarañada subjetividad epistolar de la escritora.
- Presentar la poesía de Borrero porque, si bien su análisis pormenorizado se reserva para una futura fase de la investigación, de momento se puede advertir cierta coherencia entre la subjetividad lírica y epistolar de la escritora, aunque no sea un propósito inmediato, insisto, abundar en ello.

- Introducir el *Epistolario* de Juana Borrero, lo que permitirá avanzar las coordenadas principales de las cartas antes de indagar en las aproximaciones críticas que ha suscitado.
- Revisar la crítica que ha generado la obra y la figura de Juana Borrero, tanto por sus contemporáneos como los estudios que se hicieron durante el siglo XX y lo que va de XXI. Se trata de ver los modos en que —a lo largo de un siglo— la crítica sobre Juana Borrero ha modelado una visión de su figura y de su obra. Se indagará en los beneficios y perjuicios de una crítica que se ha mantenido en el umbral, que —a pesar de sus evidentes aciertos— se ha puesto en la mayoría de los casos al servicio de un modo de ver y de leer que no ha desafiado los esquemas tradicionales de recepción.
- Revelar el mapa de poderes sobre el que se organiza el *Epistolario*; la forma en que se articulan las relaciones entre Juana Borrero y los tres hombres claves en su vida: su padre, su amado Julián del Casal y su novio Carlos Pío Uhrbach. Se trata de ver cómo Juana se inserta en esa dinámica de poderes, el lugar que ocupa su “yo” en ese marco colectivo. Algo muy importante si tenemos en cuenta que esos nexos de poder resultaron ser los catalizadores de las diversas estrategias sobre las que Borrero construyó su subjetividad.
- Fundamentar el desequilibrio psíquico de la Borrero a partir de algunos conceptos como la neurosis de angustia y la neurosis histérica. Ello nos permitirá advertir una cuarta línea de poder que atraviesa todas las demás: la que se instaura entre la escritora y sus desajustes psíquicos, de los que fue consciente sólo en una mínima parte. Se indagará en la forma en que esos desequilibrios emocionales incidieron directamente en la construcción de su subjetividad, en tanto enmascararon su verdadera naturaleza y apetencias. Esos desequilibrios ayudan a entender, además, gran parte de las contradicciones, obsesiones y repeticiones que se observan en las cartas. El fin es ver la manera en que, al travestir su sexualidad, Juana Borrero se travistió a sí misma; explorar los modos en que se construye como sujeto a partir de las redes que se entretajan en el espacio epistolar. También es posible, a partir de esos trastornos, aventurar algunas hipótesis en torno al origen del ideal de castidad defendido por la joven. Los conceptos que fundamentan esa lectura psicológica se han tomado principalmente del psicoanálisis. Valga destacar que esos desequilibrios emocionales mencionados vertebran el discurso epistolar de la escritora y, con ello, la subjetividad que las cartas ponen en juego. De ahí la importancia de dar un primer paso en su definición a partir del

texto. Desde luego, este propósito cuenta con la limitación nacida de la voluntad interdisciplinar; a pesar de ser filóloga me pareció que no debía pasar por alto la óptica psicológica que esas cartas reclaman desde hace décadas y cuya necesidad —además de haber sido recalcada por la crítica— salta a la vista de cualquier lector.

- Mostrar la manera en que el *Epistolario* da fe de sus contradicciones, en que la supuesta “virgen triste” echa mano de todos sus recursos de seducción:
 - a) De un lado, las cartas agotan sus armas expresivas convirtiéndose en un auténtico *collage* de emociones en el que no faltan dibujos, frases, poemas, sangre y lágrimas.
 - b) En ese mismo sentido, es posible encontrar una plena utilización de la retórica del discurso amoroso, tal como la definió Roland Barthes a partir de “figuras” en su *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). Las cartas de Borrero son la pasión hecha verbo. También es posible encontrar en ellas algunos de los mitos amorosos expuestos por Julia Kristeva en su libro *Historias de amor* (1983), que encuentran un correlato en la dinámica de la que Juana Borrero fue protagonista. Son, las de Kristeva, otra clase de “figuras” que permiten transitar el camino hacia una historia de la subjetividad amorosa.
 - c) A lo anterior se suma lo que podemos llamar una retórica de la corporalidad. El cuerpo enfermo, martirizado, consagrado al misticismo, no alcanza a opacar una sed erótica que se sublima justamente en su contrario, y que una vez más tiene su punto de quiebra en el lenguaje. En este sentido, varias imágenes dejan ver ese erotismo reprimido a toda costa.

Para lograr los objetivos mencionados se ha estructurado el trabajo en cuatro capítulos y un breve apartado de conclusiones, donde se apuntarán, asimismo, una serie de nuevas imágenes desde las cuales abordar la obra de Juana Borrero en un futuro:

- Capítulo I: La escritura femenina en la literatura cubana del siglo XIX.
- Capítulo II: Juana Borrero, “rostro más ardiente que melancólico”: reevaluación de algunos tópicos biográficos y presentación de su obra.
- Capítulo III: Recepción crítica de la obra de Juana Borrero: de “niña musa” a “virgen triste”.
- Capítulo IV: El *Epistolario* de Juana Borrero: hacia una desarticulación del tópico de la “virgen triste”.
- El retorno de J. B.: nuevas imágenes para Juana Borrero.

Para acceder a la obra de Juana Borrero con los fines antes mencionados se han escogido, de una parte, herramientas estructuralistas y post-estructuralistas y, de otra, psicoanalíticas. El gesto estructuralista llega de la mano de Roland Barthes, cuyo libro *Fragmentos de un discurso amoroso* será útil con vistas a comprobar el modo en que la subjetividad epistolar de Juana Borrero se organiza en torno a una serie de “figuras” que, en opinión del crítico y teórico francés, definen el discurso de tipo amoroso. El matiz post-estructuralista llega de la mano de Michel Foucault y de Julia Kristeva.

Los enfoques metodológicos que el filósofo francés denominó arqueología y genealogía servirán para organizar, primero, el acercamiento a la crítica sobre Juana Borrero y, luego, la nueva lectura que se propone en torno al tema¹. La arqueología y la genealogía marcan dos etapas de la producción teórica de Foucault². La primera es la perspectiva arqueológica, que centra su mirada en los saberes legitimados socialmente y en cómo llegan a serlo a través del lenguaje y de determinadas prácticas que favorecen que esos saberes lleguen a constituirse como discursos incuestionados. A partir de esa metodología, Foucault evidenció la inseparable relación entre saber y poder, según la cual, todo saber implica unas relaciones de poder y, a la vez, todo ejercicio de poder supone la producción de un saber. Ese enfoque metodológico favorecerá el acercamiento a la vida y la obra de Juana Borrero, al cuerpo de conocimiento y también de mutilaciones y deformaciones que ese discurso crítico ha generado (Capítulos II y III). A continuación, la etapa genealógica (Capítulos IV y V) sería aquella en que se intentan recuperar los “saberes sometidos”³, aquellos conocimientos que —a diferencia de los saberes legitimados— constituyen las fisuras, los márgenes, las excepciones dentro de las regularidades. El silencio y la prudencia con que la crítica, enaltecedora de un discurso único, ha eludido la genealogía —en el sentido foucaultiano del término— de un nuevo saber, ha sido uno de los motivos que ha invitado a realizar una relectura del *Epistolario* de la escritora cubana. Se trata de atacar el mito de una crítica que sigue insistiendo en la “metáfora” (camuflada en el epíteto de la “virgen triste”) como tropo

¹ Foucault plantea que: “la arqueología sería el método propio de los análisis de las discursividades locales, y la genealogía la táctica que a partir de estas discursividades locales así descritas, pone en movimiento los saberes que no emergían, liberados del sometimiento” (Foucault, 1992, 131).

² En la etapa arqueológica, Foucault se centró principalmente en la pregunta: “¿qué puedo saber?”; cuestión que intentó abordar a partir del análisis de los efectos y sistemas de verdad de los discursos. La etapa genealógica, por su parte, lo llevó a plantearse la pregunta sobre el poder en términos de “¿qué puedo hacer?”

³ Se trata de llevar a cabo una insurrección de los saberes sometidos, de hacer entrar en juego otros saberes, descalificados, no legitimados, contra la instancia que pretende ignorarlos.

ideal en el acercamiento a Juana Borrero. También serán de provecho algunas ideas de Foucault en relación con el poder y la sexualidad, el concepto de panóptico o el papel que cumple la familia en la conformación del discurso sobre la sexualidad.

Siendo la Kristeva, por su parte, una estudiosa que ha combinado en la teoría y en la praxis elementos extraídos conjuntamente del feminismo y del psicoanálisis; y siendo el suyo, además, un discurso que se ha detenido en el examen de categorías como el amor, su propuesta será de gran utilidad en la nueva lectura que reclama el *Epistolario* de Juana Borrero. En este sentido, su libro *Historias de amor* interroga el sentimiento amoroso y su visión complementa en buena medida la de Barthes, en tanto se atiene menos al discurso amoroso en sí mismo y se vuelca más en los referentes literarios que han constituido ese tipo de discurso.

Tal vez el paso más arriesgado con vistas a dinamitar el tópico de la “virgen triste” sea penetrar con herramientas tomadas principalmente del psicoanálisis en los fundamentos psicológicos de la subjetividad epistolar de Juana Borrero. Sin ser una crítica psicoanalítica propiamente dicha —pero siendo consciente también de la operatividad de algunos conceptos expuestos por Freud (y sin perder de vista lo ampliamente superados que están otros)—, se empleará alguna terminología asociada al psicoanálisis. Con este fin, han sido especialmente útiles los libros de Freud *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis* (1906-1924), *La histeria* (1895) y *Esquema del psicoanálisis* (1938). Por otra parte, los textos de Anne Clancier *Psicoanálisis, literatura, crítica* (1973) y el de Hendrik M. Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura* (1964), han permitido advertir los caminos que, por décadas, han relacionado al psicoanálisis con la literatura y la crítica literaria. En lo relativo a la configuración de imágenes de mujer ha sido especialmente útil el volumen de Sandra Gilbert y Susan Gubar *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1979).

Es de esperar que al final del presente trabajo se puedan entender las razones por las que el crítico Cintio Vitier se refería a Juana Borrero como “uno de los pocos momentos de nuestra historia espiritual en que alguien ha querido tocar *lo absoluto*” (Vitier, 1966, 8).

I

LA ESCRITURA FEMENINA EN LA LITERATURA CUBANA DEL SIGLO XIX

1.1 La literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica durante el siglo XIX¹

El inicio de la escritura femenina en Hispanoamérica fue lento y débil desde el punto de vista estético. Las escritoras se labraron un camino que partió de la oralidad y de la carta privada y que culminó en el texto destinado a la publicación. La escritura femenina decimonónica en la literatura hispanoamericana ha sido esquivada durante años por la crítica o tratada con una ceguera que la ha reducido a un par de nombres, lo que ha acabado propiciando que se borre a un grupo de escritoras del canon literario del siglo. En su momento, aunque algunas obras tuvieron una recepción positiva, la mayoría fue acogida con reservas. Se vuelve necesario, por tanto, una relectura que les asigne un lugar propio dentro del contexto cultural decimonónico.

Limitadas en el manejo de la lengua escrita por una educación mediocre, las escritoras hispanoamericanas del siglo XIX produjeron textos que —evaluados según parámetros patriarcales— han sido sistemáticamente desechados o ignorados. Muchas de esas autoras expresaron en su obra el derecho de las mujeres a escribir y a publicar, así como una visión crítica de la sociedad conforme a un ideario político, económico y estético particular. La pluralidad de puntos de vista fue una de las características de estas obras que señalan también la importancia que tuvo en ellas las circunstancias en que fueron producidas. La resistencia que opusieron a las fuerzas dominantes representó un esfuerzo —no siempre favorable— por quebrar los intentos hegemónicos.

La influencia de los conceptos filosóficos del Siglo de las Luces, junto a los intereses políticos y económicos de la incipiente burguesía criolla, provocaron el cuestionamiento de las ideas políticas, morales y religiosas que habían estado vigentes durante la época colonial. La literatura, que hasta entonces se ocupaba poco del quehacer social y político, se convirtió a partir de la segunda década del siglo en un vehículo de transmisión y discusión de ideas. Ello propició, además, el ingreso de la mujer a la producción literaria. Las escasas voces femeninas que con anterioridad

¹ Para una aproximación más detallada al tema, véase Arambel-Guiñazú y Martín (2001), el conjunto de ensayos coordinados por Campuzano (1997) o el de Foster y Altamiranda (1997).

habían accedido al panorama literario eran en su mayoría monjas letradas que habían tenido que sortear, de múltiples maneras, el asedio inquisitorial.

En la época revolucionaria intervinieron en las discusiones públicas algunas mujeres dedicadas a actividades donde ejercieron las libertades recientemente conquistadas. Tales cambios enriquecieron el panorama intelectual del período y facilitaron la iniciación de las mujeres en la escritura. Esta circunstancia alteró el lugar tradicional de la mujer, que pasó a ser sujeto creador. Es de destacar que el género epistolar desempeñó un gran papel, dado que constituyó una de las primeras formas de autorrepresentación. De hecho, desde el cultivo del género epistolar —en que el que ya figura la esencia de los reclamos públicos más tardíos— hasta la práctica novelística o poética, es posible seguir las etapas que marcan el dominio progresivo de la escritura por parte de las autoras. Es evidente que el culto a la sensibilidad —propagado por Rousseau—, junto a las ideas revolucionarias acarreadas por los movimientos de independencia, favoreció el ingreso de las mujeres en la literatura. En opinión de M. C. Arambel-Guiñazú y C. E. Martín:

Las primeras escritoras basan su autoridad en el axioma esencialista que afirma la superioridad sentimental de la mujer. Pero, simultánea y hasta paradójicamente, le agregan la capacidad de pensar. Las escritoras modifican por lo tanto la concepción de la femineidad formada por el patriarcado y la transforman en una categoría cambiante (2001, 11).

La evolución de la poesía y de la prosa femenina en Hispanoamérica durante el siglo XIX, si bien tuvo altibajos, siguió un movimiento de expansión creciente que, a partir de la carta personal, llevó al cultivo de otros géneros literarios.

El ingreso de las damas de la burguesía criolla en el dominio de lo público propició que, en el espacio semi-privado de sus salones, llevaran a cabo el aprendizaje de las estrategias necesarias para el intercambio político y cultural. Los epistolarios —amorosos y políticos— muestran los intereses de esas mujeres y sus dilemas personales. A partir de ese primer paso que supone el cultivo del género epistolar, Arambel-Guiñazú y Martín han explicado la evolución de la prosa femenina a partir de seis puntos:

- La prensa feminista, que desempeñó un importante papel en las luchas por mejorar los planes de estudios para las mujeres.
- El ensayo, pues varias escritoras apostaron por tesis arriesgadas que postulaban severas reformas sociales.
- El relato de viajes.

- La autobiografía y, dentro de ella, la elección del destierro como ámbito en el cual fundamentar la creación.

- El cuento, que permitió marcar diferencias dentro de los imaginarios nacionales.

- La novela, el género más extensamente cultivado. Desde las primeras novelas históricas hasta las de carácter social de fin de siglo, es posible advertir un equilibrio entre el dominio creciente de la escritura y el aumento de la lucha por ganar un espacio público cada vez mayor. Las escritoras expanden las posibilidades del género: la novela antiesclavista, indigenista, social, entre otras.

Esta evolución de la prosa, junto a la de la poesía, resume el quehacer literario femenino del siglo. Por otra parte, valga aclarar que las escritoras hispanoamericanas del siglo XIX no lograron escapar de la murmuración, la censura, la excomunión y el exilio.

A partir de la segunda década del siglo, las damas de la burguesía criolla se convirtieron en organizadoras de la vida social. La “tertulia”, establecida en toda la América hispana, tuvo casi el valor de una institución y reglamentó las actividades sociales. Las burguesas ejercían una influencia política desde las salas de sus casas, lugar donde se establecía un intercambio entre lo público y lo privado. La conversación, considerada un arte indispensable en la educación de la dama burguesa, brindaba la oportunidad de discutir noticias que iban desde la moda europea hasta los avances científicos. Las tertulias, a pesar de inspirarse en las reuniones de los salones aristocráticos franceses de los siglos XVII y XVIII, poco tuvieron que ver con aquellas. Era todo mucho más espontáneo y, desde luego, menos lujoso. No obstante, en opinión de Arambel-Guiñazú y Martín, su importancia es clara: “los salones de las hispanoamericanas cimientan la toma de conciencia propia y de la función que deben desempeñar en las nuevas naciones” (2001, 19). Sin embargo, circunstancias políticas, sociales e intelectuales modificaron esas prácticas, pues llegado un punto, los clubes sociales y cafés donde se discutían los temas de candente actualidad no admitían mujeres.

La creación de numerosos periódicos feministas en los países hispanoamericanos a partir de mediados del siglo XIX evidenció la voluntad de las mujeres de expresar sus anhelos y de expandir su campo de actuación social. Aunque los salones y la práctica de la escritura epistolar continuaron vigentes, el carácter semi-privado de ambos planteó la necesidad de iniciar el debate y la discusión pública sobre la situación de la mujer en un

ámbito más amplio. Dirigidas en su mayoría por mujeres de letras, las nuevas publicaciones constituyeron tribunas públicas desde las cuales analizaron su posición de marginalidad y propusieron cambios que condujeron a su reevaluación en todas las esferas. En esas revistas, sobre todo hacia finales de siglo, coincidieron sentencias positivistas y poemas modernistas con las poses decimonónicas del pudor femenino.

1.2 La literatura cubana del siglo XIX²

No sería arriesgado afirmar que el siglo XIX en Cuba comienza hacia 1790, momento en que se inició una etapa de florecimiento cultural. En general, antes de 1780 la historiografía acostumbra a situar un gran vacío en la cultura cubana, sólo matizado por algún que otro hecho singular. Lo cierto es que la vida cultural varió en cantidad y calidad, entre 1780 y 1820, pues el desarrollo económico alcanzado en el siglo XVIII, fundamentalmente por los hacendados azucareros, trajo como consecuencia un creciente interés por la cultura. Parte importante del desarrollo cultural estuvo relacionado con la gran cantidad de revistas que se publicaron a lo largo del siglo. Entre las más importantes figuran: *El Habanero*, *La Habana Elegante*, *Revista Bimensual Cubana*, *La moda o recreo semanal del bello sexo*, *Álbum cubano de lo bueno y de lo bello*, entre otras. Por lo demás, el siglo XIX fue esencialmente oratorio en Cuba debido a las ininterrumpidas luchas políticas. Los cambios históricos influyeron de forma notable en los temas de la elocuencia; motivo por el cual es posible encontrar a lo largo del siglo oratoria sagrada, religiosa, académica y, sobre todo, política.

La cultura también se desarrolló en instituciones, tertulias literarias y sociedades que ofrecieron un espacio propicio para el intercambio. El ensayismo surgió hacia finales del XVIII y principios del XIX, y la defensa de los intereses socioeconómicos, políticos y culturales fue el tema principal de un género que estuvo especialmente dedicado a reunir los primeros atisbos de la nación cubana en formación. La crítica literaria, por su parte, se iniciaría con la actividad orientadora de Domingo del Monte, a la que luego se sumarían, entre otros, José Antonio Echeverría, Ramón de Palma, Anselmo Suárez y Romero y Enrique Piñeyro. La crítica literaria —que siguió diversos caminos— ayudaría a forjar los cimientos de la nacionalidad cubana.

² El recorrido por la literatura cubana del XIX que se ofrece a continuación es meramente orientador. Para un tratamiento más detallado, véase el primer tomo de la obra colectiva *Historia de la Literatura Cubana* (2005).

El teatro siguió dos tendencias: una eurocentrista —concentrada en dramas históricos, bíblicos y románticos— junto a otra más popular que desembocaría en 1868 en el teatro bufo. Este género teatral, que alcanzó su auge hacia 1880, se convirtió en reflejo del vivir colectivo y de los tipos sociales de la Cuba decimonónica, si bien es cierto que pronto declinó hacia la etapa costumbrista. La prosa narrativa apareció en la Isla con bastante retraso, y lo más destacado en este ámbito es que entre 1835 y 1839 se produjo un auge de la narrativa antiesclavista. Su mérito principal, a pesar de sus limitaciones, fue haber sido escrita en pleno apogeo del esclavismo. Las novelas antiesclavistas, aunque aquejadas por excesivos rasgos románticos, atendieron el problema social. Entre las más importantes figuran la *Autobiografía* (1835) de Juan Francisco Manzano; *Petrona y Rosalía* (1838) de Félix Tanco; *Francisco* (1838) de Anselmo Suárez y Romero, y *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Hacia el final de siglo se sumarían otras novelas muy importantes, entre ellas *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde y *Mi tío el empleado* (1887) de Ramón Meza.

En lo relativo al género epistolar, a pesar de no contar Cuba con una tradición comparable a la de Europa, a partir del siglo XIX aumentó el número de epistolarios, algunos con una notable calidad literaria, pero destacables sobre todo por la importancia que revisten para la historia literaria y cultural del país³. Se dispone, por ejemplo, del epistolario de José María Heredia, que esclarece aspectos importantes tanto de la biografía como de la producción literaria del escritor romántico cubano. En 1923 el estudioso cubano José Antonio Fernández de Castro compiló las cartas escritas a José Antonio Saco, figura clave del pensamiento y de la formación de la nacionalidad cubana. Se trata de cartas escritas por personalidades tan relevantes de la cultura cubana como José de la Luz y Caballero, Félix Varela y Domingo del Monte. También se ha publicado el epistolario de otra de las más preclaras figuras del pensamiento decimonónico en Cuba: José de la Luz y Caballero⁴. Pero la obra más importante del género para darnos a conocer el contexto sociopolítico en que se insertó la vida literaria cubana durante la primera mitad del siglo XIX es, sin dudas, el *Centón epistolar de Domingo del Monte*, cartas dirigidas a del Monte publicadas en siete gruesos volúmenes. En ellos se hallan recogidas, cronológicamente, las cartas que le dirigieron los más ilustres personajes de la cultura cubana del XIX: Saco, Luz y Caballero, José

³ Hay que tener en cuenta que no todos los epistolarios de escritores del siglo XIX cubano que se conservan han sido publicados. Aquí sólo se mencionan aquellos que han tenido fortuna editorial.

⁴ Federico Córdova compiló las *Cartas de El Lugareño* (1951), autor que gozó de la más alta reputación como epistológrafo entre los escritores de su tiempo.

Jacinto Milanés, Ramón de Palma, Cirilo Villaverde, *El Lugareño*, José A. Echeverría, la condesa de Merlin y Anselmo Suárez y Romero, por citar sólo algunos. Ya enmarcadas en un ámbito más estrictamente literario, están las cuarenta y nueve cartas que el joven catedrático de filosofía José Zacarías González del Valle escribió a Anselmo Suárez y Romero entre 1836 y 1840, documento de notable valor para el conocimiento no sólo de la gestación de la novela *Francisco*, sino en especial del grupo de intelectuales que giraba en torno a Domingo del Monte y asistía a sus famosas tertulias. No obstante, el epistolario de mayor trascendencia del siglo es el de José Martí, destacable tanto por su lucidez histórica como desde el punto de vista poético, amoroso y estilístico.

Tres epistolarios femeninos, de sumo interés, resumen el siglo: el de la condesa de Merlin, el de Gertrudis Gómez de Avellaneda y el de Juana Borrero. Mientras los dos primeros no fueron escritos en Cuba, el de la Borrero sí fue producido en su mayor parte en la Isla, y destaca por ser, además de uno de los últimos epistolarios del siglo XIX cubano, uno de los más desgarradores y, sin duda alguna, el de mayor hondura psicológica.

De modo general, lo visto hasta aquí permite precisar que la cultura cubana entre 1868 y 1895 contiene tres etapas claramente diferenciadas por el proceso histórico que vivió la Isla en esos años. Una primera, de 1868 a 1878, se correspondió con la llamada “guerra de los diez años”, que supuso el primer intento cubano por alcanzar la independencia de la metrópoli española; la segunda, entre 1878 y 1895, estuvo marcada por la “tregua fecunda”, llamada así porque esos años sirvieron para preparar la siguiente empresa independentista; y la tercera, de 1895 a 1898, coincidió con la segunda guerra de independencia y culminaría con la venta de Cuba a Estados Unidos por parte de los españoles.

Durante la guerra de los diez años casi no se publicaron en Cuba obras literarias, siendo las principales publicaciones de propaganda política o histórica. La guerra suspendió la producción intelectual organizada y en plena manigua aparecieron periódicos y publicaciones de distinta índole. Tal es el caso de *El cubano libre*, órgano de prensa del gobierno republicano que desde 1869 empezó a publicarse con la frecuencia que permitían los azares de la guerra. Otros periódicos de esos años fueron *La Estrella Solitaria*, *El Mambí*, *El Ténima*, *La Verdad* y *Boletín de guerra*, confeccionados con materiales muy precarios de impresión y letras disímiles.

Al estallar la guerra del 68 muchos intelectuales cubanos marcharon a la emigración a colaborar —por medio de la palabra hablada o escrita— en favor de los ideales separatistas. Durante esos años únicamente pudieron publicar sus obras individuales o colectivas en los países en que encontraron refugio. *La Revolución*, *El Mundo Nuevo*, *La América Ilustrada*, *La Independencia*, *El Demócrata* fueron publicaciones que circularon en el exterior con relativo éxito y sólo gracias a ellas se conoce la producción intelectual de los escritores cubanos en aquel período. Los autores emigrados despertaron simpatía para la causa independentista en todos los centros intelectuales que visitaron.

La tregua del Zanjón, en el orden intelectual, permitió que se desarrollase en Cuba un movimiento extraordinario en el terreno ideológico y literario que demostró la fuerza y capacidad de los cubanos, a pesar del tremendo fracaso que acababan de experimentar y que habría de repetirse en la guerra del 95. Las escasas libertades que se adquirieron fueron aprovechadas inmediatamente para reanudar las actividades literarias y científicas que habían sufrido un colapso durante la década anterior. En el calor del entusiasmo patriótico surgieron publicaciones como la *Revista de Cuba*, fundada unos meses antes de la firma del Pacto y que se mantuvo activa durante unos años. Dicha publicación surgió como órgano de combate intelectual para mantener unidos a los escritores y pensadores cubanos. Por entonces apareció igualmente la *Revista Cubana* (1885-1895), que llegó a obtener extraordinaria resonancia e influencia al lograr, como su antecesora, la aprobación de los círculos intelectuales extranjeros adonde llegó. En las páginas de una y otra publicación aparecieron, en compañía de trabajos traducidos de prestigiosos escritores europeos, las firmas de escritores cubanos de diferentes generaciones. Al calor de esas revistas surgieron los periódicos *El triunfo* (1878-1885) y *El País* (1885-1895), órganos de la tendencia autonomista; *Patria* (1892-1898), fundado por Martí en Nueva York; *El Porvenir* y otros que mantenían en el extranjero la tradición de los grandes periódicos revolucionarios de épocas anteriores. También se fundaron en ese período varias revistas exclusivamente literarias como *La Habana Elegante* (1883-1891; 1893-[1896]⁵), *El Fígaro* (1885), *La Habana Literaria*, *Cuba y América* y *Hojas Literarias* (1893-1894), entre otras. Los cubanos supieron aprovechar la relativa libertad de expresión de que disfrutaron en esos años, de ahí que fundaran en

⁵ *La Habana Elegante* fue la principal revista literaria portavoz y difusora del modernismo en Cuba. Su etapa más importante se inicia en 1888, momento en que tomó la dirección Enrique Hernández Miyares. Julián del Casal publicó en sus páginas lo más significativo de su obra. También publicaron en ella Juana Borrero, los hermanos Uhrbach y otros jóvenes poetas de la época.

La Habana y en otras capitales de la Isla infinidad de liceos y círculos literarios, y que llevaran esos centros de instrucción hasta los pueblos más recónditos, elevando en ellos, siempre que la censura militar no lo prohibiera de manera expresa, un foro apropiado para la difusión de sus verdaderos ideales. Durante la preparación de la guerra de 1895, muchos intelectuales, desde la Isla o desde el extranjero, contribuyeron a fijar las peculiaridades del pueblo cubano, esclarecieron sucesos históricos o estudiaron figuras literarias. Los ensayistas que florecieron en esas dos décadas tuvieron como característica común hacer resaltar, hasta los límites que lo permitía la censura oficial, los matices que diferenciaban la producción intelectual originaria del país.

Ahora bien, si nos preguntáramos qué lugar ocupó la mujer en el universo literario descrito, tendríamos que concluir que su presencia fue mayormente escasa. Consagradas en su mayor parte al estereotipo femenino de “ángel del hogar”, su principal aporte se concentró en el cultivo de los llamados géneros domésticos: es decir, el lírico y el epistolar. Hacia la mitad del siglo se extendió la prensa femenina⁶, pero comparativamente fue muy poco representativa en relación con el volumen de la masculina. Dentro de la prosa, el cuento, la novela, el teatro y hasta la autobiografía fueron géneros pocos frecuentados, aunque existe la excepción de Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora que parece haber concentrado en sí misma casi todas las excepciones del siglo. El cultivo de la poesía fue extenso y desigual; algunas de las poetisas más destacadas del siglo fueron: Luisa Pérez de Zambrana, Mercedes Matamoros, Nieves Xenes, Aurelia Castillo de González, además de la Avellaneda y la Borrero, claro está. La práctica epistolar fue en cambio relativamente escasa, pero de elevada calidad estética. Tanto es así, que las tres principales producciones epistolares femeninas del siglo XIX cubano, ya mencionadas, bastarían para destacar entre lo más selecto del género en Hispanoamérica⁷.

1.2.1 LA POESÍA CUBANA EN EL SIGLO XIX

Como se ha aludido antes, dentro de la irregular literatura cubana del siglo XIX sobresale, de manera destacada, el cultivo del género lírico; aquello que Cintio Vitier ha llamado el “poema de la poesía cubana” (Vitier, 1970, 18). La historia de la poesía,

⁶ Tenemos un ilustre ejemplo en el *Álbum Cubano de lo bueno y de lo bello* (1860) periódico quincenal dirigido por la Avellaneda.

⁷ La condición de “emigradas” a Europa de la condesa de Merlin y de la Avellaneda (a Francia y a España, respectivamente) ha favorecido que en numerosas ocasiones se les escamotee su pertenencia al canon literario nacional y, por tanto, hispanoamericano. Algo que no sucede, sin embargo, con Juana Borrero, quien vivió casi toda su vida en la Isla, aunque habría de morir en el exilio norteamericano.

como ocurre con el resto de la historia literaria insular, es la de un reconocimiento gradual de la naturaleza y de los procesos históricos propios, que propiciará el abandono progresivo de la retórica y de los modos de expresión de la metrópoli española, en pos de un acercamiento a la realidad autóctona⁸.

En los comienzos, la idea neoclásica de la naturaleza, al ser trasladada a Cuba, favoreció una serie de poemas bucólicos en los que se desveló progresivamente la flora y la fauna insular. Por lo demás, reinará en la poesía cubana durante casi todo el siglo XIX, al decir de Cintio Vitier, un arcadismo difuso que reaparecerá en poetas de las últimas generaciones como una constante de la Isla. Gradualmente la naturaleza comenzará a tener entonaciones románticas y se hará mucho más vasta.

Para Vitier, José María Heredia fue el primer poeta cabal por sus aptitudes líricas, por la cultura y por la sensibilidad patriótica. Con él comenzará también el mito de la libertad a derramar su luz romántica sobre la naturaleza cubana durante todo el siglo XIX, pues no olvidemos que fue el primer poeta cubano sacrificado al ideal de la independencia de la Isla. Además, con Heredia la naturaleza se interioriza y se espiritualiza, se identifica con un paisaje del alma. Según Vitier, con nuestro primer romántico se da el paso de la naturaleza al paisaje propiamente dicho, no en el sentido pictórico, sino como estado de ánimo⁹. Hay dos dimensiones que por momentos se funden: la amorosa y la patriótica¹⁰.

Otro hito importante es José Jacinto Milanés (1814-1863), con el que Juana Borrero mantendrá una curiosa relación de continuidad¹¹. El poeta matancero destaca por “la preocupación moral hiperestésica, obsesiva” (Vitier, 1970, 103). Él exaltará la pureza como principal valor y por eso la virgen —depositaria terrenal de ella— lo atraerá fatídicamente. Pero el amor incita al contacto; y ahí, en el simple beso, se filtra la impureza que marca el tránsito al deseo de posesión. De este modo, el ansia de pureza

⁸ En el primer volumen de *Historia de la Literatura Cubana* (2005), puede consultarse la clasificación de la etapa de 1790-1820, realizada por Jorge Luis Arcos (67-80); la de los años 1820-1844, efectuada por Salvador Arias (152-175); y la propuesta para los períodos de 1844 a 1868 y de 1868 a 1898, preparada por Susana Montero (269-303 y 505-547, respectivamente).

⁹ Típica del *pathos* romántico es la interpenetración de sentimiento y naturaleza, a tal punto que los espectáculos naturales resultan misteriosamente asumidos por el mundo de las pasiones. El romántico ve en la naturaleza un espejo de su alma.

¹⁰ Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) cierra la generación de Heredia, pero se hará referencia a ella un poco más adelante.

¹¹ Sobre José Jacinto Milanés, véanse las ediciones a cargo de Salvador Arias de su *Poesía y teatro* (1981) y *Antología lírica* (1990), así como el estudio de Carolina Poncet (1985).

le conducirá pronto al escrúpulo y al remordimiento¹². Esas torturas llevan a Milanés, como necesidad de su alma, al anhelo de un mundo donde no tenga sentido el dilema pureza-impureza, goce-remordimiento. De ahí que la obsesión dominante de su vida — que terminó en la locura— fuera la pureza, y de ahí que sus mejores poemas estén ligados a ese tema. Así, en “El beso” encontramos sintetizado el drama moral que angustió al poeta y que tanto se relaciona con ese beso puro por el que clamaba Juana Borrero en su “Última rima”. La entrada de Milanés en los senderos de la sensibilidad moral supuso, en suma, un enriquecimiento profundo de la poesía cubana del siglo XIX.

Aparte de la poesía culta, se dio en Cuba una tradición de poesía popular que tuvo su origen en los romances y décimas traídos por los conquistadores. De ambas modalidades fue la décima la que más arraigó en la tradición poética posterior. Los poetas cubanos cobraron una conciencia cada vez más avasalladora y libre de la naturaleza de la Isla, y así se abrió paso la poesía nativista de Francisco Pobeda, cuyo empeño era versificar la vida y costumbres del guajiro. Sin embargo, fueron poetas cultos como Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, José Fornaris y José Jacinto Milanés, los que lograron ese propósito. El nativismo y el costumbrismo estuvieron siempre a un paso del indigenismo, y ese paso lo dio Fornaris. A pesar de que la huella de los indígenas cubanos en la historia de Cuba es casi más una ausencia que una realidad, José Fornaris intentó un rescate de esa parte de la historia del país. En otro orden, la poesía siboneyista fue una forma encubierta de expresar los ideales revolucionarios que hacia la segunda mitad del siglo cobraban cada vez más fuerza. La falsedad romántica importada, por una parte, y la naturaleza híbrida de una visión que quería ser a la vez poética y política, por otra, condenaron al movimiento a la insignificancia y a la artificialidad.

Luego de la llamada “década de oro” (entre 1830 y 1840), el siguiente momento de mayor interés en la poesía cubana es el que se inicia con lo que Cintio Vitier denomina “cubanización implícita de la mira y el sentimiento” (Vitier, 1970, 180), cuyos poetas más importantes son Luisa Pérez de Zambrana (1835-1922) y Juan Clemente Zenea (1832-1871)¹³. Ambos consuman el proceso de interiorización del tono

¹² En el poema “Su alma” (Milanés, 1990, 62-64), el poeta intuye el candor como plenitud, como absoluto. Su imagen de la mujer en la naturaleza será el diálogo ideal de las dos inocencias. Pueden verse, en este mismo sentido, “Mi hermano” (60-62) o “Después del festín” (120-121), entre otros.

¹³ De Luisa Pérez de Zambrana, véase la edición preparada por Ángel Huete en 1957 de sus *Poesías completas 1853-1918* (1987), la *Antología poética de Luisa Pérez Zambrana*, realizada por Sergio Chaple (1977) y *Selección poética* (2005). Lezama Lima, por su parte, es el responsable de una

poético, llevando a la plenitud las esencias criollas y cubanas del romanticismo insular. Comienza con ellos una “lirica purísima del alma, de la intimidad y de las soledades” (Vitier, 1970, 183). Sentimiento, naturalidad, sencillez, dulzura, claridad, buen gusto, delicadeza y música, tal es el marco de preferencias en que se sitúan espontáneamente Zenea y Luisa Pérez. Con esa línea de la poesía cubana será con la que más puedan identificarse esfuerzos posteriores como los de Julián del Casal o Juana Borrero. Con Zenea la espiritualización de la naturaleza se vuelve vaga, sugestiva, crepuscular, se pierden o difuminan los contornos del paisaje. Por eso Vitier considera que a diferencia de Heredia y de Milanés, no se trata de un paisaje cubano típico, ni un paisaje literario convencional como el de Luaces y la Avellaneda: “Es realmente, un paisaje poético, ideal, soñado” (Vitier, 1970, 184). Tal como sucederá luego en la poesía de Juana Borrero, más que un “paisaje” lo que describirá el poema será una hora: “[...] la hora del crepúsculo, el velado anochecer lleno de nostalgia y vaguedad; la hora de la tristeza: se sabe que el día va a morir [...], pero se goza la dulzura de su despedida lentísima” (Vitier, 1970, 185).

En opinión de Vitier, hasta Zenea nuestra poesía muestra influencias casi exclusivamente españolas. Los prerrománticos y románticos de la Metrópoli son los modelos constantes; pero a partir de Zenea comienza otra línea de influencias (la francesa, la norteamericana, la inglesa y también la alemana) que implica una ampliación del horizonte poético. Lo que Zenea busca en la poesía francesa es un lirismo de sensaciones, búsqueda que en buena medida puede ser considerada antesala del modernismo hispanoamericano. El romanticismo francés tuvo la virtud de preparar el camino al simbolismo a través del culto de las sensaciones, y ese aspecto de la literatura francesa fue el que determinó, en el orden literario, el creciente afrancesamiento de la poesía hispanoamericana hasta la eclosión modernista. El ensanchamiento de su horizonte poético ayudó a Zenea a descubrir dimensiones y registros que nuestra lírica no conocía: la poesía del bosque, la poesía con sabor a Heine y a Bécquer, la de los fantasmas y los sepulcros olvidados, que hallará resonancias en Zambrana y, muy especialmente, en Juana Borrero. José Lezama Lima reparó en algunas de esas claves que pueden vincular a Zenea con la Borrero:

Juana Borrero estaba, como todos sabemos, muy ligada a Julián del Casal, y Julián del Casal siempre tuvo mucho interés por la poesía de Juan Clemente Zenea. En algunos finales de poesía de Juana Borrero,

recopilación de *Poesías* de Juan Clemente Zenea (1966) y de un excelente ensayo sobre el poeta (1970, 135-213).

que son muy sugerentes [...], se percibe como una insinuación, como si hubiera captado alguna de las misteriosas sugerencias de Juan Clemente Zenea. Desde luego, yo no hablaría de influencia, pero yo sí hablaría de que fue el poeta cuya sensibilidad pareció preludear, fue como un paso previo al modernismo. Es decir, parte de él tiene que haberlo leído Juana Borrero con mucho cuidado (Lezama Lima, 2000, 213).

Otro aspecto notable de Zenea es que con él la imagen de la mujer se enriquece a la vez que se complica: primero es la virgen idílica, luego será la mujer madura que finalmente acabará por alegorizarse. Escritor de una poesía de la intemperie solitaria, en general va a ser posible encontrar en él muchas imágenes precasalianas y, por esa vía, muchas prefiguraciones también de la poesía de Juana Borrero. Los aportes de Zenea son múltiples, pero todos convergen, en opinión de Vitier, en “la mayor hondura, irradiación y pureza de su cubanidad. Cubanidad que no reside especialmente en su emoción patriótica ni en su captación de los elementos visibles de la isla, sino en su modo trémulo, lejano y desamparado de sentir el mundo” (Vitier, 1970, 207).

El breve recorrido anterior nos ha permitido apreciar el modo en que la poesía cubana, a través de una asimilación cada vez más profunda y libre de las corrientes europeas en beneficio de la expresión de lo cubano, derivó del simple canto a la naturaleza, a la descripción de la intimidad del alma. En los años ochenta habría de extenderse una nueva sensibilidad que culminaría por llamarse “modernismo” y que dentro de la poesía cubana del siglo XIX —como sucedió en el resto de América— marcaría el tránsito entre un siglo y el otro¹⁴.

¹⁴ Luego de más de un siglo de ininterrumpido debate y definiciones acerca del llamado “modernismo hispanoamericano”, parece haber quedado más o menos claro que, matizaciones aparte, el modernismo fue un fenómeno que rebasó ampliamente el marco literario, siendo un movimiento que a fines del siglo XIX se extendió a todas las manifestaciones literarias de la cultura del continente. Propulsores de una renovación literaria representada principalmente por Rubén Darío, los modernistas reivindicaron el nombre para identificar su propuesta: la de un arte que respondiera a las demandas y condiciones de los tiempos modernos. Desde esa perspectiva, el término adquirió un sentido polémico, que terminó imponiéndose al propagarse sus ideas, que buscaban rescatar una dimensión universal y cosmopolita del arte que se articulara con el devenir del mundo moderno y que se pusiera en diálogo con las expresiones más audaces de la cultura europea. Como es de imaginar, no se entrará ahora en el amplio debate que ha generado la cuestión, si bien cabe precisar nuestra cercanía a la línea ya defendida en 1934 por Federico de Onís (1961) y aplicable a la condición “periférica”, tal y como es desarrollada por Blanco Aguinaga en un estudio (1998) que, en parte, aplica al ámbito hispanoamericano las ideas de Eysteinnsson (1990). Para esta comprensión comparatista del modernismo, véase el sintético panorama trazado por Gutiérrez Girardot (1983). En cuanto a la pluralidad modernista en la práctica de sus contemporáneos, véase Gullón (1980) y Mattalía (1996). Tanto Pérus (1976), como Jitrik (1979) y Rama (1984) ofrecen interesantes reflexiones acerca de las tensiones del modernismo hispanoamericano, mientras que Paz (1989) aborda la posibilidad —no exenta de polémica— del modernismo como “metáfora” romántica que, precisamente, ejemplifica en la figura y obra de Martí. Finalmente, para la compleja evolución del término, se pueden ampliar los datos en Schulman (1987) y Caldwell y McGuirk (1993).

Fue durante la llamada “tregua fecunda” que el modernismo dio en Cuba —y también en Hispanoamérica— sus primeros frutos con la publicación de *Ismaelillo* (1882), de José Martí. Luego vendría Casal con *Hojas al viento* (1889) y *Nieve* (1891). Sin embargo, ese impulso inicial habría de quedar trunco por la temprana muerte, en apenas cuatro años, de estos dos poetas principales y de dos de sus seguidores: Juana Borrero (1877-1896) y Carlos Pío Uhrbach (1863-1897). Varios críticos han reparado en el *fatum* que marcó esa etapa de la poesía cubana, el modo en que, a pesar de figurar entre los adelantados del modernismo en Hispanoamérica, Cuba terminó perdiendo protagonismo y hasta presencia dentro del movimiento. Por lo que respecta a las “razones intraliterarias” de esa circunstancia, Susana Montero ha señalado que: “hay un corte profundo en los años noventa —precisamente cuando el modernismo entraba en su plenitud en el continente— provocado por la muerte de sus máximas figuras, y también la de sus más certeras promesas: Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach; para quedar apenas dos del grupo de autores modernistas de cierto relieve en estos años —Federico Uhrbach y Bonifacio Byrne—, estremecidos o conminados por la guerra hispano-cubana-norteamericana” (AA.VV., 2005, 515)¹⁵. Dulce María Loynaz fue otra de esas voces que lamentó la mala fortuna literaria del fin de siglo cubano¹⁶:

es cosa singular que todos estos bardos cubanos, que habrían decidido a favor de su patria la trascendental batalla librada por las Letras al surgir aquel movimiento llamado a hacer época, murieran sin alcanzar la madurez de la edad (Loynaz, 1993, 28).

Eso explicaría aquello que, según Loynaz, intrigaba a Pedro Henríquez Ureña y que la poeta resume al afirmar:

en Cuba —salvo alguna que otra excepción—, a la inversa de lo que ocurre en casi toda América, y maravillosamente en la Península Ibérica, el Modernismo dejó de dar fruto antes de terminar el siglo XIX.

No había ya maestros. Y los discípulos se dispersaron pronto porque el cielo anunciaba tempestad. Y así también, siendo, como fuimos, iniciadores, fundadores de la gran reforma, a la hora de la cosecha no tuvimos parte en ella (Loynaz, 1993, 28).

¹⁵ Véase el panorama del desarrollo poético cubano en las primeras décadas del siglo XX realizado por Enrique Saíenz en el segundo volumen de *Historia de la Literatura Cubana* (2003, 36-62).

¹⁶ Cintio Vitier extiende esa mala fortuna literaria a todo el siglo, al afirmar: “Una sombra nefasta parece extenderse sobre nuestros mejores poetas en el siglo XIX. Zequeira pierde la razón; Heredia muere decepcionado, entristecido, antes de cumplir los 36 años; Plácido es fusilado; Milanés tiene un destino análogo al de Zequeira; Nápoles Fajardo desaparece misteriosamente; Zenea es también fusilado; Casal muere en plena juventud; Martí en plena madurez. Y Luisa Pérez es implacablemente arrasada por la pérdida sucesiva de su esposo, Ramón Zambrana, y de sus cinco hijos” (Vitier, 1970, 322). De ahí que al caracterizar los primeros años del siglo XX, comente: “el período que va de 1895 a 1913 se nos presenta vacilante, confuso y en términos generales mediocre” (Vitier, 1970, 317).

Más optimista, sin embargo, parece la opinión de Susana Montero en la citada *Historia de la Literatura Cubana*:

Mientras las demás literaturas hispánicas conocían la plenitud de la nueva lírica en el transcurso de los años noventa, esta fue dramáticamente silenciada en el escenario cubano, pero para entonces nuestros poetas modernistas habían dado cima a la contribución de la lírica decimonónica en el largo proceso de consolidación de la nacionalidad cubana (2005, 541).

Pero detengámonos un momento en las figuras de José Martí y Julián del Casal, verdaderos adelantados del modernismo en el continente y figuras claves para entender el fin de siglo cubano.

Para Cintio Vitier, José Martí (1853-1895) representa en la poesía cubana el acceso al espíritu, o mejor decir, la confluencia de alma y de espíritu, sin dejar de tener para su persona el mundo exterior —naturaleza y sociedad— una atracción irresistible. No vivió en la inmanencia de sus estados de ánimo, sino que vivió el espíritu proyectado en un ideal patriótico que lo ennobleció y humanizó todavía más. En *Ismaelillo* (1882) Martí acometió, sin pretensión de escuela literaria, una renovación de la poesía con profunda raíz hispánica¹⁷. También tuvieron sus versos un tono americano, hecho inédito en la poesía cubana hasta ese momento. El poeta desarrolló un culto a la naturaleza que por momentos rozó cierto panteísmo. De hecho, Cintio Vitier ve desprenderse una poética natural, que con frecuencia evidencia un contraste entre lo virgen americano y lo académico europeo. Dicho de otro modo: fue capaz de integrar en sí mismo Naturaleza y Arte¹⁸. El poeta cubano plasmó la tradición hispánica y la novedad francesa en un conjunto armónico, cromático y musical, profundamente suyo. En él, los elementos franceses de su estilo están asimilados y convertidos en procedimiento individual, preservando por encima de todo la idea de fondo, más allá del artificio.

En Julián del Casal (1863-1893), por su parte, la incapacidad radical para asumir la realidad se resolvió en un estado de ánimo que en él fue dominante: el hastío¹⁹. Para aliviar ese tedio buscó refugio en el Arte, rincón donde el poeta pretendió huir de la

¹⁷ Como es lógico, no se realizará en estas páginas un análisis de la propuesta martiana, objeto de una amplísima bibliografía. Véase para una introducción al tema los estudios de Schulman (1960, 1969, 1994), Fernández Retamar (1986), Morales (1994), Esteban (1995) o Cairo (2003).

¹⁸ Lo manifiesta en sus *Versos sencillos* (1891) cuando dice: “Yo vengo de todas partes, / Y hacia todas partes voy: / Arte soy entre las artes, / En los montes, monte soy...” (Martí, 1975, XVI, 63).

¹⁹ Sobre Casal, Monner Sans (1952), Armas (1981), Montero (1993), Morán (1996) y el conjunto de ensayos coordinados por Campuzano (1999).

realidad y recrear las formas de una belleza artificial. Publicó su primer libro, *Hojas al viento*, en 1889, al que luego seguirían *Nieve* (1891) y el póstumo *Busto y Rimas* (1894). Fue la de Casal una poesía que se adscribía ampliamente a lo que Rubén Darío llamó “modernismo”. El poeta cubano prefirió las vocaciones irreales o exóticas, la acumulación de elementos exquisitos, raros, y las sensaciones decadentes. En su poesía triunfó la ciudad sobre el campo; los interiores urbanos sobre los exteriores naturales; el artificio literario sobre el canto ingenuo y los materiales artísticamente elaborados (piedras preciosas y toda clase de objetos bellos y exóticos) por encima de la sencillez y la naturalidad ornamental. Le interesaba, también, el empleo de símbolos de elegancia plástica; fue, en el sentido más cabal de la frase, un poeta exquisito. En su poesía el mundo humano y el mundo natural se opusieron de tal manera, que la naturaleza le sirvió sólo como término de comparación en imágenes donde lo central era algún tipo de artificio. Abundaron en su poesía, además, los motivos orientales y mitológicos; junto a ellos encontraremos lo romano, lo judío y lo castizo, sin olvidar el rococó francés. Aunque no fue un innovador atrevido en cuanto a la forma poética, se valió a menudo de metros que no eran los más usuales y de combinaciones que habían sido desechadas. La poesía casaliana fue recibida con polémica en su época y aun incomprendida en parte del siglo XX. A pesar de que en ocasiones es posible advertir en Cintio Vitier cierta reticencia hacia Casal, nacida tal vez de la gran admiración que siente el poeta y crítico por José Martí, lo cierto es que en *Lo cubano en la poesía*, Vitier sale en defensa de Casal:

Es muy cómodo hablar de evasión, de escapismo y otros términos análogos que puso de moda la crítica marxista. La impotencia de Casal para asumir la realidad y superarla en su propio terreno, o bien obligarla a entrar en las leyes del espíritu, que es la suprema realidad, como hizo Martí, no lo sitúa necesariamente entre los frustrados y evadidos —si es que tales adjetivos pueden aplicarse alguna vez a un poeta verdadero. En todo caso Casal, si no asume la realidad, asume hasta sus últimas consecuencias la irrealidad, y esto muy pocos pueden hacerlo (Vitier, 1970, 297).

Casal moriría el 21 de octubre de 1893 y Martí el 19 de mayo de 1895. Con la muerte de ambos —y poco después de Juana Borrero (1896) y Carlos Pío Uhrbach (1897)— el vacío creado en la poesía cubana fue tal que la antología *Arpas cubanas* (1904), en la que figuran casi todos los poetas relevantes de entonces (con la

imperdonable ausencia de Luisa Pérez de Zambrana), no logró aportar nada sustancial a la poesía cubana²⁰. Cuba ingresó en el siglo XX huérfana de un auténtico modernismo.

Sin embargo es ingenuo creer que fuera sólo la temprana muerte de Casal, de sus seguidores y de Martí, lo que impidió la existencia de un auténtico movimiento modernista cubano. Como se ha visto hasta aquí, la literatura cubana del siglo XIX —y cabría decir la de América toda— se forjó al calor de las circunstancias históricas de cada momento. Por tanto, un Continente donde las primeras obras literarias fueron las crónicas de la Conquista, la primera novela un grito de protesta social²¹, donde los primeros versos de un poeta romántico podían ser escritos en las paredes de una cárcel²², no es de extrañar que alcanzara la independencia al calor de las ideas románticas, importadas de una Europa que también transitaba aires revolucionarios. Pero ahí fue donde Cuba se perdió, no para España —que aún faltaban unos años— sino para sí misma, ese fue nuestro verdadero “desastre”. El retraso histórico de la Isla impidió su avance literario acompasado con el resto de Hispanoamérica²³. Y ese retraso histórico —que nos condenó a vivir la lacra de la esclavitud hasta 1886— no podía favorecer el cultivo extenso ni intenso del modernismo, un movimiento demasiado apegado (sobre todo en sus primeros años) a frivolidades que no cuadraban demasiado con la situación histórica que vivía Cuba en esos momentos. Aunque la Isla hubiera tenido ferrocarril antes que la Metrópoli, aunque el progreso tecnológico la acompañara, la modernidad histórica no se había alcanzado todavía. Cuba vivió su proceso histórico de independencia a “destiempo”, circunstancia que terminó condenando a sus escritores a vivir un modernismo traumatizado, porque el independentismo era cosa de “románticos” y no de modernistas. Sólo el inigualable genio martiano pudo superar esa barrera entre independencia y modernismo.

²⁰ Las principales antologías de finales del siglo XIX y principios del XX fueron las siguientes: *Arpas amigas* (La Habana, 1879); *El parnaso cubano* (La Habana, 1881); *Los poetas de la guerra* (Nueva York, 1894), una recopilación de poemas escritos por los cubanos alzados en la guerra; *Las cien mejores poesías cubanas* (Madrid, 1922) y *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)* (1925).

²¹ *El Periquillo Sarniento* (1816), del escritor mexicano José Joaquín Fernández Lizardi (1776-1827), es considerada por gran parte de la crítica la primera novela de la literatura hispanoamericana.

²² El poeta argentino José Mármol (1818-1871) escribió sus primeros poemas en las paredes de la cárcel donde había sido encerrado por su oposición al general Juan Manuel Rosas. Toda su creación literaria estuvo asociada a su lucha contra Rosas; al morir el dictador, el autor dejó de escribir.

²³ Raimundo Lazo, en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, hace una breve alusión a ese hecho tan poco tenido en cuenta por la restante crítica: “La conmoción revolucionaria de 1895 y sus consecuencias no permitieron la expansión de la lírica modernista. La huella de Casal aparece en dos autores de vida breve, la poetisa adolescente, muerta en promesa, Juana Borrero (1877-1896) y René López (1882-1909), melancólico poeta bohemio” (Lazo, 1969, 393).

Vivir la última fase de la lucha por la independencia al calor del modernismo — y no del romanticismo, como había sucedido en la mayor parte de los países hispanoamericanos— trajo como consecuencia que los escritores cubanos efectuaran una lectura de ese movimiento literario en clave política. Hablar de princesas y parajes exóticos cuando miles de cubanos morían en los campos insurrectos, era un gran reto²⁴. Se vio enfrentado el horizonte de expectativas estético con el horizonte de expectativas político-histórico. Tanto así que —como ya se ha mencionado antes— Casal, nuestro modernista más afrancesado, resultó un gran incomprendido que en varios momentos hasta se sintió casi en la obligación de escribir composiciones patrióticas para convencer a los amigos de su lealtad²⁵. En carta al escritor y patriota Esteban Borrero —padre de Juana— afirmaba: “Pienso hacer unas poesías patrióticas, sólo por complacer a usted, aunque siempre he temido mucho hacer algo en ese sentido, pues creo que deben hacerse a la perfección o no hacerse” (Casal, 1964, III, 87).

El rechazo a su afrancesamiento entre algunos sectores se fundamenta en que se leyó el modernismo básicamente como decadentismo, simbolismo y / o parnasianismo²⁶. En lo relativo a este punto estoy en desacuerdo con el crítico Francisco Morán, para quien la “falta de preparación” (1998) de la generación de Casal fue la que hizo del poeta un exótico. En mi opinión, no fue tanto la falta de preparación cultural, como la incompatibilidad del momento histórico con la estética en curso, pues no olvidemos que los intelectuales cubanos, a pesar de los altibajos de la situación política, tenían un elevado conocimiento no sólo de los poetas franceses, sino también españoles y alemanes.

La clave de la incompreensión y del desarraigo que expresaron parte de los poetas y creadores cubanos en relación con el modernismo, la daría el propio Esteban Borrero

²⁴ Casal lo logró, pero no olvidemos que murió antes de que estallara la guerra de 1895. Tal vez de haber estado vivo al estallar la segunda de las guerras de independencia, el momento histórico hubiera repercutido más en su tono poético.

²⁵ No obstante, es posible encontrar algún que otro poema en Casal donde cierto contenido patriótico es tratado de forma simbólica. Así sucede en “El adiós del polaco”; en el soneto “A un héroe” (dedicado a Antonio Maceo) y, especialmente, en la balada “La perla”, donde se refiere metafóricamente a la situación de Cuba entre Estados Unidos y España: “[...] hay dos aves de rapiña / contemplando sus destellos: / una de plumaje áureo, / otra de plumaje negro” (Casal, 1976, 85).

²⁶ La cubanía de Casal es apreciable básicamente a partir de sus crónicas, pero es cierto que mostró un insistente disgusto por el paisaje criollo. Enrique Hernández Miyares hubo de escribir un artículo para justificar el supuesto patriotismo del poeta, hecho que viene a demostrar que en Cuba el modernismo, como estética, chocó en parte con los intereses patrióticos. Cuba, desde *Espejo de Paciencia* (1608) hasta la fecha, no ha dejado de vivir la confrontación entre Poesía e Historia; y esa confrontación, ese enfrentamiento, no pasaron inadvertidos para el modernismo cubano.

Echeverría en 1901, en la presentación de *Fugitivas* (1901), del escritor Francisco Díaz Silveira (1871-1925). Dice Borrero:

Diéronse aquí entonces por no sé que aberración de gusto, los jóvenes poetas, a la imitación de una poesía para mí dos veces exótica, rara en el fondo y extraña en la forma, que llaman por allí poesía decadente o modernista (Borrero Echeverría, 1901, 9).

Poco después vuelve a insistir:

huyendo [...] del medio real en que vivían se crearon uno artificial, en el cual buscaban la inspiración, que Cuba exuberante de vegetación [sic], inundada siempre de luz; y en lo moral llena de tétricas sombras no les brindaba a lo que parece (Borrero Echeverría, 1901, 9-10).

El reproche en las palabras de Borrero hacia la estética modernista es evidente²⁷. Sólo hay que pensar que si esas son las palabras del hombre que fue amigo de Julián del Casal y padre de Juana Borrero, qué se podía esperar del resto de los escritores de la época.

1.2.2 LA POESÍA FEMENINA EN EL SIGLO XIX CUBANO

Como se ha mencionado antes, el género lírico fue el más cultivado por las mujeres en Cuba a lo largo de todo el siglo XIX²⁸. Según Denia García Ronda:

El censo de mujeres poetas en el siglo XIX cubano —sobre todo en su segunda mitad— marca más del centenar, muchas con libro publicado. Si tenemos en cuenta la población cubana en aquellos años (que no llegaba a los dos millones de habitantes, de los cuales casi el treinta por ciento eran esclavos en la década del sesenta al ochenta), si recordamos además el estado de la educación femenina, y la situación de dependencia y discriminación de la mujer, es realmente sustantivo el número de poetas (García Ronda, 1997, 288).

²⁷ Enrique Saíenz, en el segundo tomo de la más reciente *Historia de la Literatura Cubana*, se explica la opinión de Borrero en los siguientes términos: “A la luz de esos criterios, el modernismo es un estilo ‘decadente’, incapaz, por ello, de acoger los sentimientos y la historia de un modo de ser propio, de una nacionalidad, según Borrero Echeverría una necesidad insoslayable en momentos de crisis y de frustración (2003, 28).

²⁸ Hay dos versiones diferentes acerca del origen de la lírica femenina cubana. Según Max Henríquez Ureña, la primera mujer cubana que publicó un poema fue N. Cruz, en 1763; mientras que según José Lezama Lima, la marquesa de Jústiz de Santa Ana lleva similar honor. Lo cierto es que, haya sido una u otra, ambas versiones coinciden en que el tema tratado entonces fue el de la toma de La Habana por los ingleses. Sin embargo fue Juana Pastor quien, el 27 de noviembre de 1815, protagonizó la primera manifestación femenina de la lírica cubana en defensa de la mujer, al improvisar unas décimas contra el poder masculino. En ellas comentaba la diferencia entre un sexo y el otro y daba su opinión del varón, al que al parecer condenaba y aborrecía. Debió ser muy brillante esta poeta y prosista —que además sabía latín— para que, habiendo vivido a finales del siglo XVIII y siendo mulata, llegara a ser profesora y considerada intelectual cuando aún existía la esclavitud en Cuba. No obstante, como escritora no tendría influencia en las generaciones futuras, papel que le corresponde totalmente a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Aún así, la escasa obra de Pastor sirvió para establecer un importante antecedente, el de una mujer que fue escritora a pesar de sufrir una triple opresión: por mujer, por mestiza y por intelectual.

A continuación, la ensayista aventura una explicación sobre esa proliferación de la lírica femenina:

Lo lírico [...] estaba implícitamente permitido a la mujer por la moral institucionalizada, en tanto espacio no contaminado —y no contaminante—, y muchas veces fue asumido, ya como refugio” —por aquéllas con apremiantes necesidades expresivas—, ya como vía “decente” de comunicación por las menos tímidas (1997, 288).

Valga aclarar que se manifestó una inhibición entre muchas de las escritoras cubanas decimonónicas a mostrar su talento. En algunos casos las obras poéticas se dieron a conocer por indiscreción o insistencia de amigos en cualquiera de las varias tertulias de la época; en otros, publicaban poemas aislados en la prensa, mientras que en otros muchas ocasiones los libros fueron publicados después de la muerte de sus autoras.

Considerado, junto al epistolar, un género literario “doméstico”, la poesía sirvió, no obstante, para que las cubanas lograran abrirse paso en un mundo dominado por la autoría masculina. La poesía favoreció simultáneamente la exploración del sentimiento amoroso, erótico, patriótico y la defensa de los derechos femeninos. Frente al relativamente abundante grupo de mujeres que cultivaron el romanticismo, se abre el desierto lírico femenino que vino a suponer el modernismo²⁹, donde apenas se yergue en Hispanoamérica la figura de dos o tres poetisas mujeres, entre ellas Juana Borrero, cuya pertenencia al modernismo —por demás— ha sido muy discutida. Sobre este tema se volverá en el capítulo II del presente trabajo.

Luis Marcelino Gómez resume el avatar poético femenino de esos años, al afirmar:

Si bien no se logró la máxima libertad creadora, las románticas en su mayoría se hicieron dueñas de su destino y retomaron con más fuerza la idea de la emancipación femenina que había sido expuesta ya, pero sólo por voces aisladas en la historia de la literatura. Lo nuevo en el período fue que las mujeres se agruparon y desde sus creaciones formaron una totalidad que expandió sus fronteras y las sacó de las prisiones ideológicas que hasta ese momento constituían su familia y sus sociedades. El fenómeno del romanticismo cubano resulta interesante pues no sólo se manifiesta en la obra escrita sino en el hecho de que las autoras empezaron a participar en tertulias literarias,

²⁹ Parte de la crítica ha considerado a algunas escritoras hispanoamericanas cercanas al modernismo o integrantes de él. Tal es el caso de Mercedes Serna, quien en su trabajo “Modernismo y/o transgresión en las obras de Adela Zamudio, Eugenia Vaz Ferreira, Juana Borrero y Delmira Agustini” considera a Vaz Ferreira, Borrero y Agustini seguidoras de la estética modernista, a la vez que opina que Zamudio, a pesar de responder cronológicamente al modernismo, se opuso a él (Serna, 2006).

a tomar las riendas de los periódicos, como el fundado por Sofía Estévez en 1866 en Camagüey, junto con Domitila García. En otros casos, se crearon revistas literarias como la dirigida por Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde se publicaron artículos sobre la mujer, por ellas y para ellas mismas (Gómez, 2001, 290)³⁰.

La calidad literaria del conjunto de escritoras mencionadas fluctúa desde nombres como la Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana, Juana Borrero o Mercedes Matamoros, hasta otras poetas menores y hoy prácticamente desconocidas en el ámbito literario cubano. En muchas de esas mujeres la transgresión se convirtió en uno de los caracteres distintivos, no sólo de sus obras poéticas, sino también de sus vidas. Esa cualidad transgresora se verifica tanto en las poetas más conocidas y de más calidad como en algunas de segunda fila, “que lograron transmitir ideas y sentimientos, y aun actitudes vitales, si no completamente heterodoxos en todos los casos, al menos divergentes de los estereotipados cánones acerca de lo que era, o debiera ser y por tanto escribir, la mujer” (García Ronda, 1997, 289). Las transgresiones eran lo mismo de tipo político, como la de Aurelia Castillo de González, que fue expulsada dos veces de Cuba por sus ideales separatistas; que amoroso, como las de Avellaneda, Nieves Xenes y hasta la propia Juana Borrero; o sociales, sobre todo en lo relativo a la defensa pública de los derechos de la mujer³¹. En este último grupo se enrolaron además de la Avellaneda, otras escritoras como la citada Aurelia Castillo o Martina Pierra de Poo. Juana Borrero, en cambio, permaneció al margen de ese movimiento de defensa pública de los derechos de la mujer.

Si tomamos como punto de partida a las primeras románticas cubanas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Mercedes Valdés Mendoza (1820-1896) y Luisa Molina (1821-1887) —todas nacidas entre 1814 y 1821—, vemos cómo la Avellaneda, después de la queja que diera en solitario Juana Pastor, es quien produce la protesta más abarcadora. En la lucha contra el estereotipo del “ángel del hogar”, Tula desempeñó un papel de avanzada marcado por la notoriedad que alcanzara tanto en la Isla como en la Metrópoli.

³⁰ En el siglo XIX, hubo en Cuba un auge de antologías de poesía femenina preparadas por mujeres. Tal es el caso de la de Domitila García de Coronado o la de Manuela Herrera de Herrera, condesa de Mortera, editada para la Exposición Universal de Chicago (1893).

³¹ Hubo poetas mambisas, como Manuela Cancino o Sofía Estévez, esta última fundadora de periódicos en la manigua; las hubo también que guardaron prisión por sus ideas políticas, tal el caso de Cecilia Porras. A otras, como a Martina Pierra de Poo, le fueron confiscados todos sus bienes por haber escrito un poema a favor de la independencia; algunas más, como Úrsula Céspedes de Escanaverino, tuvieron que vagar de ciudad en ciudad por estar ella y su familia perseguidas por las autoridades coloniales. Otro caso es el de Luisa Molina, que —pobre y analfabeta— llegó a figurar entre los poetas de importantes publicaciones cubanas.

Su obra se leyó y sus formas poéticas fueron imitadas. Fue además la primera mujer a quien se le negó el ingreso a la Real Academia Española, dato que evidencia la importancia que alcanzara dentro de las letras hispánicas. Mercedes Valdés Mendoza sobresale tanto por la conversión de su voz en masculina, como por la expresión sutil del tema erótico. Luisa Molina, en cambio, inmersa en una desconsoladora pobreza, no tuvo ojos para mirar las injusticias a que eran sometidas sus compañeras.

En las voces del segundo romanticismo, nacidas hacia la tercera década del siglo XIX, existen las quejas directas sobre la situación de la mujer en Luisa Pérez de Zambrana y Adelaida del Mármol. Úrsula Céspedes de Escanaverino evitó manifestarse directamente, y se sirvió del cuerpo masculino para proyectar una fuerza sólo concebida entonces en el varón. No obstante, —aunque fuera entre los esclavos— defendió la igualdad entre el hombre y la mujer, así como la conciencia de una sexualidad femenina que negaba la época.

El caso de Luisa Pérez de Zambrana es peculiar, pues al inicio de su carrera alzó su voz poderosamente, para luego silenciarla³². Sin embargo, supo decir que prefería ser vista como una estudiosa a aparecer como objeto del deseo masculino y afirmó que la mujer era una esclava, estado que consideró una costumbre fatal de su época. La poeta Brígida Agüero, por su parte, —muy lejos de Zambrana en el orden estético— no muestra nada más allá de su deseo de fama, sólo permitida al hombre, pero no realiza una acusación directa en contra del machismo imperante; tampoco aparece en Julia Pérez Montes de Oca, inmersa en sus padecimientos morales y físicos; ni en María de Santa Cruz, ocupada en una poética de la familia, la naturaleza, los amigos, la melancolía y la brevedad de la vida. Luis Marcelino Gómez opina que es Adelaida del Mármol, una de las más jóvenes de todas las creadoras mencionadas, quien proyecta un juicio ético feminista en su poema “Razones de una poetisa”, agudo examen de la sociedad decimonónica cubana e indiscutiblemente una creación dirigida al pensamiento patriarcal.

³² Esos dos momentos responden a su experiencia vital: primero su juventud en el campo y, luego de casada con el ilustre médico Ramón Zambrana, su traslado a la Habana y la inconsolable pena que dejaría en ella la sucesiva muerte de su esposo y de sus cinco hijos en menos de doce años. En la primera etapa no faltan ejemplos en su poesía acerca de la situación subordinada de la mujer. Con el tiempo irá asumiendo su destino: ser enaltecida más por ser la esposa de un destacado hombre público, que por ser una poeta de gran valor. Tanto así, que tras la muerte de su esposo quedó totalmente aislada de la vida pública, hasta el punto de morir en la más penosa miseria. No es extraño que en la última edición de sus obras, Zambrana eliminara prácticamente todos los poemas que contenían alguna muestra de rebeldía.

Martina Pierra de Poo (1833-1900), tía materna de Juana Borrero, persigue la gloria, pero al expresarse siente la necesidad de convertir su voz en masculina para proyectar hechos sólo autorizados en el varón. Aurelia Castillo (1842-1920), en cambio, vino a ser una de las figuras más prominentes del período en lo relativo a la búsqueda de la igualdad de los sexos. Rosa Krüger (¿-1947), por su lado, esboza de una forma alegórica la sumisión de la mujer a la sociedad. Sofía Estévez (1848-1901) va también tras la gloria y se considera superior a los autores al comparárseles, tiene plena conciencia de que es mujer y, por ende, no puede nada. Catalina Rodríguez (1835-1894) se queja de la desigualdad y huye de ser un objeto del deseo del hombre.

Como ya se comentó antes, Gertrudis Gómez de Avellaneda fue el referente de la mayor parte de la poesía femenina cubana del siglo XIX. Su esmerada educación la situó en un lugar bastante especial. Su primer poemario salió a la luz en 1841, con veintisiete años de edad, y su obra suma —además de poesía— teatro, novelas, cuentos, epistolario y hasta una peculiar autobiografía. Su fama llegó a ser grande y sus detractores también. La actitud de la Avellaneda, desde su adolescencia, muestra que se anticipó a su época. Fue, indudablemente, una mujer valiente y muy atrevida, al punto de expresar sus pasiones con la libertad creadora de los hombres de su tiempo. Una libertad que la llevó incluso a tocar el tema erótico, inimaginable en una mujer de las primeras décadas del siglo XIX³³. En su poema “Al partir”, con el que encabezó cada una de las ediciones de su obra, la Avellaneda evidencia también su amor por Cuba, lo mismo en el que dedicó a la muerte de Heredia. En su poesía la naturaleza aparece espiritualizada aunque, siendo consecuente con su propio destino vital, no sea una naturaleza que remita a lugares específicos, sino reducida sus rasgos universales³⁴.

Ubicada de alguna manera en las antípodas de la Avellaneda, encontramos a la citada Luisa Pérez de Zambrana, quien en 1856 publicó la primera colección de *Poesías*, que por una parte entroncaba con la dirección bucólica de los inicios de la poesía cubana y por otra con la inclinación más subjetiva y espiritualista de Heredia y Milanés. Zambrana —igual que Zenea— también contribuyó a la desespañolización de la lírica cubana, y en ella no es posible encontrar ni sombra de casticismo. Su poesía parece venir directamente de un lenguaje por completo criollo; Vitier la califica de poesía fina, pura, desinteresada: “un sentimiento ardiente y casto que busca la dicha en

³³ La recepción crítica de la Avellaneda siempre ha arrastrado la polémica: lo mismo por el hecho de que varios críticos la consideren una “escritora española”, que por el cuestionamiento de la calidad estética de su obra, o por los juicios que su vida sentimental ha despertado.

³⁴ Acerca de su producción poética, Lazo (1972) y Albin (2002).

el candor del alma y de la naturaleza” (Vitier, 1970, 209). No hay casticismos ni una gota de cultura como apoyo visible de estos poemas. Según Vitier, esa es su debilidad y su fuerza. Por otro lado, tres de los aportes principales de Zenea están presentes en Zambrana: el paisaje convertido en hora, la poesía del bosque y el acento elegíaco. Todos ellos son llevados por Luisa Pérez a su máxima plenitud expresiva. Juana Borrero seguramente hubiera preferido estar más cerca de Zambrana que de la Avellaneda, sin embargo la intensidad de sus pasiones y de su temperamento la acercan mucho más a Tula que a la dulce Zambrana³⁵.

Existe otro grupo de poetas cubanas que responde a un momento en que el apogeo romántico ya había sido sobrepasado y se abría paso, tímidamente, el modernismo. Es una poesía que la crítica ha dado en llamar de “transición”. No obstante, se aprecian en esas poetas muchos de los caracteres que distinguieron a las citadas románticas. Aunque de una manera u otra esas escritoras de transición supusieron un grado de transformación de la lírica cubana, hay que destacar que su calidad fue desigual. En ese grupo figuran María Luisa Milanés, Mercedes Matamoras y Nieves Xenes, entre otras.

1.2.3 EL GÉNERO EPISTOLAR: LA CONDESA DE MERLIN Y GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Como se anunció brevemente antes, paralelo al desarrollo de las tertulias en el siglo XIX, se extendió el uso de la esquila y de la carta privada. Los textos privados fueron claves en la evolución de la escritura femenina, pues en ellos las mujeres revelaban sus intereses individuales, familiares y políticos, al tiempo que dejaban testimonio de las costumbres y de las opiniones de la mujer decimonónica.

En relación con este punto comentan M. C. Guiñazú Arambel y C. E. Martín:

Resulta de interés la relación entre el salón y la carta como los espacios culturales femeninos por excelencia, ya que regulan y canalizan la palabra de la mujer. [...] La carta, igual que el salón, constituye un medio privado apto para la transmisión tanto de noticias públicas como de secretos íntimos. No resulta sorprendente que las autoras de epistolarios sean igualmente organizadoras de tertulias. Prolongación “natural” del arte de la conversación ejercitado en los salones, la carta favorece el desarrollo de una voz original. El paso de la palabra oral a la escrita introduce además un cambio radical en la construcción del yo que se autorrepresenta según pautas estratégicas. Por otra parte, el acto de la

³⁵ Para una comparación entre Luisa Pérez de Zambrana y Juana Borrero, véase García Ronda (2000).

escritura epistolar encierra en sí la promesa de una revelación de intimidad cuya privacidad es transgredida por el acto de la lectura. En cierta medida, el interés algo enfermizo que nos atrae a ellas radica en que participamos por la lectura en la transgresión de la privacidad asumida por el autor /a en el momento de la escritura (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001, 20).

La carta, además, fue bien acogida en las tertulias, donde adquirió legitimidad, como ocurrió en los salones parisinos a partir del siglo XVII, en torno a las “preciosas”.

El género epistolar desempeñó un papel decisivo en la construcción del sujeto femenino, en tanto facilitó la expresión directa de la visión que tenían las mujeres de sí mismas y de su lugar en la sociedad. Por lo demás, ocupa un lugar intermedio entre lo literario y lo que no lo es: lugar que participa de la vida cotidiana, pero que tiene potencial para acceder al terreno artístico. El género posee la virtud de desplegar un yo que ejerce su poder sobre el interlocutor ausente desde la palabra escrita³⁶. La ausencia del “otro” es sustituida por su (re)construcción imaginaria en la escritura, mientras que el “tú” —cuya voz se intuye en las réplicas del yo— permanece siempre en la distancia. En el caso de las epistológrafas cubanas sólo se conservan las cartas de ellas —a veces fragmentariamente— y muy poco de las respuestas que generaron. En opinión de Arambel-Guiñazú y Martin:

Dicho fragmentarismo resulta elocuente por cuanto es emblema de la representación de la mujer —recortada y desmembrada dentro del canon literario. A pesar de la pérdida de la complicidad original entre remitente y destinatario, las cartas logran transmitir una visión femenina muy personal de la época y del ambiente (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001, 21).

Dentro de la tradición epistolar femenina hispanoamericana del XIX destaca el cultivo de la carta amorosa como el más extendido³⁷. En este período el “yo” cobra valor e interesa, en tanto sujeto sentimental capaz de analizar la pasión y expresarla en todos sus matices³⁸. Las epistológrafas crean sus “personajes” en función del juego de seducción. El “yo” (sujeto amante) se propone interesar al “tú” (objeto amado y

³⁶ “El sujeto escritor ejerce también su poder en la autorrepresentación textual que conduce a la invención de un sujeto escrito” (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001, 21).

³⁷ Eloísa logra su fama ya en el siglo XII con las cartas que declaran su pasión ilícita por Abelardo. La intensidad del amor despechado que expresan las *Cartas de una monja portuguesa*, en el siglo XVII, invita a creer en la existencia real de la monja ficticia. Mlle. de Lespinasse, anfitriona de uno de los salones más influyentes del siglo XVIII, adquiere notoriedad póstuma con la publicación de cartas conmovedoras.

³⁸ Durante los siglos XVIII y XIX abundaron los manuales que prescribían las reglas a seguir en la escritura de una carta.

ausente), con quien entabla un diálogo pleno de recursos que incitan a una respuesta. Muchos ciclos epistolares amorosos adquieren un carácter novelesco, donde en uno de los niveles se expande el erotismo del sujeto. Las autoras emplean las llamadas “figuras” que Roland Barthes identifica en el discurso amoroso: melancolía, angustias, dudas, locura, culpas, esperas, recuerdos, goces, entre otros.

En el caso hispanoamericano, dos de los epistolarios amorosos más destacados del siglo XIX pertenecen a dos cubanas: la condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Según Arambel-Guiñazú y Martín, ambos:

constituyen ejemplos atípicos del género por cuanto utilizan registros desconocidos hasta entonces para la mujer. Estas escritoras, cubanas residentes en Europa, consiguen renombre en los círculos literarios de sus países adoptivos. Es de notar el contraste entre éstas y las hispanoamericanas residentes en América, que viven una marginalización múltiple. Sin acceso directo al conocimiento, dependen casi exclusivamente de los esporádicos envíos de libros y de noticias de amigos en el extranjero (Arambel-Guiñazú y Martín, 2001, 22)³⁹.

No obstante, los epistolarios femeninos no abundan en el XIX cubano, pues ya se ha comentado antes que sólo tres nombres de mujer aparecen asociados a este género, la Merlin, la Avellaneda y Juana Borrero. De las dos primeras, la crítica ha tenido dudas sobre su real pertenencia al canon —si de tal es posible hablar— de la literatura cubana⁴⁰. En el caso de la condesa de Merlin, parece más discutible su pertenencia a la literatura nacional, no sólo porque su permanencia en Cuba fuera aún menor que la de Avellaneda, sino porque fue una escritora de expresión francesa. La de Tula es una circunstancia diferente, pues a pesar de su prolongada estancia en España, es posible advertir en ella un sentir criollo que atraviesa toda su literatura.

Lo cierto es que Merlin y Avellaneda escribieron sendos epistolarios de amor que coinciden en la pasión generada por los amantes. Cabe precisar además que, si bien en los epistolarios decimonónicos mencionados el valor radicaba básicamente en su calidad de documento para la comprensión cabal de una época (a excepción de Martí, claro está), en el caso de las famosas cartas de amor dirigidas a Ignacio de Cepeda y Alcalde por la Avellaneda, la nota lírica resulta en ella la dominante y les confiere un

³⁹ Las ensayistas no mencionan a Juana Borrero porque sus análisis se reducen sólo a la prosa romántica hispanoamericana.

⁴⁰ La Avellaneda ha recibido una notable atención crítica por lo que respecta a su producción epistolar; véase, por ejemplo, Torras (2001, 2003) y Arriaga Flórez (2001). Para el caso de la condesa, véase la edición de Vásquez a los *Souvenirs et mémoires de madame la comtesse Merlin: souvenirs d'une créole* (1990), el prólogo de Wangüermet a su edición española (2006) o el estudio de Méndez Ródenas (1998).

singular encanto que las ha convertido en un verdadero clásico de las letras hispánicas en la vertiente erótica del género. La Merlin, sin llegar a alcanzar la nota poética de la Avellaneda, también destaca por la efusiva sinceridad de la exposición amorosa. Ambas escritoras logran superar, en sus respectivos epistolarios, las expectativas temáticas y retóricas que los condicionaron. Junto al discurso amoroso manejaron otros intereses — económicos, intelectuales, legales— que les permitieron alterar las relaciones de poder dentro del ámbito epistolar. En consecuencia, la ansiedad por mantener este control desvió sus cartas de los registros comunes a esa práctica, algo que veremos que sucede también en Juana Borrero.

Tula construyó dos personajes, tanto su imagen como la del otro sufrieron distorsiones debidas a la interacción entre ambos: el yo quiere satisfacer y sorprender al otro; el otro, a su vez, es creado en base a los deseos del yo. Los dos configuran construcciones imaginarias. La Avellaneda adoptó un seudónimo: “Doña Amadora de Almonte”, que confirmaba su papel de enamorada y, simultáneamente, aseguraba el secreto de su identidad. Según Arambel-Guiñazú y Martín, se puede considerar el uso de seudónimo en los epistolarios amorosos — presente no sólo en Avellaneda sino también en otras epistológrafas como Juana Borrero— como un recurso consciente de distanciamiento narrativo. En el caso de la Borrero es posible, además, encontrar otras explicaciones que se develarán en el debido momento.

La condesa de Merlin se inserta plenamente en la tradición intimista del diario, el epistolario, la autobiografía y las memorias. Las cartas entre Merlin y el francés Philarète Chasles siguen el curso de una relación amorosa que cubre una amplia gama de registros. En sus cartas se mantienen entrelazados el discurso amoroso, la rivalidad intelectual y los asuntos económicos. A cada una de esas facetas corresponde un yo diferente y Merlin adapta su voz y la visión de sí misma a cada situación:

la imagen de la mujer seductora alterna y, a veces, coincide con la de la prestamista, la desengañada y la acusadora. A pesar del fragmentarismo y de la discontinuidad que caracterizan a la epístola, surge en estas cartas un yo personal que evoluciona en su interacción con el otro [...]. Merlin rompe el estereotipo femenino de dependencia e inferioridad (Arambel-Guiñazú y Martín, 2001, 23).

La Condesa fue una precursora de la mujer actual, ya que se autorrepresentó como una escritora dedicada a ganarse la vida con su trabajo y preocupada por sus finanzas. La correspondencia que sostuvo con su amante fue muy

tensa debido a la complejidad de las relaciones entre ellos. A partir de un punto, la perspectiva amorosa pasó a un segundo plano y tomaron protagonismo las recriminaciones intelectuales y económicas. A ello hay que sumarle que Merlin tenía el poder económico y esa circunstancia alteró la estructura de poder tradicional dentro de la pareja. La *Correspondencia íntima* de la escritora muestra su compleja personalidad y su pasión por la palabra escrita, pues la Condesa evidencia que la escritura es la fuente de un placer: la literatura, pero también un medio para ganarse la vida. Su epistolario deja constancia de las tensiones que articulan el yo de Merlin: amor, profesión y finanzas. La Condesa se representó a sí misma como una persona independiente que tenía el control de su vida, y con semejante actitud marca “una primera etapa en la toma de conciencia de la identidad femenina a varios niveles: intelectual, económico y emocional” (Arambel-Guiñazú y Martín, 2001, 26).

Por su parte, la correspondencia de la Avellaneda y de Cepeda es de otra índole. No hay presencia del tema económico y el intelectual está desterrado, en tanto se da por supuesta, implícitamente, la superioridad arrasadora de Tula frente a su amante en todos los ámbitos, incluido ese. Las cincuenta y tres cartas que redactó la escritora cubana abarcan el período de 1839 a 1850, y relatan una historia de amor marcada por un inicio cauteloso, que fue seguido por una pasión creciente y que terminó en decepción. Por lo demás, cabría indicar que la primera mitad de las cartas tienen un tono amoroso, están escritas en poco más de un año y ponen en juego las estrategias de seducción; la segunda mitad alcanza un matiz de corte amistoso, pero sin desterrar del todo el sentimiento profundo que inspira el destinatario. Gómez de Avellaneda se sitúa en el texto al final de una etapa de aprendizaje y adopta la máscara de la mujer de mundo. Se muestra dispuesta a la experiencia amorosa, pero sin perder de vista nunca la posibilidad del fracaso. Su autorrepresentación es doble: de un lado el erotismo y de otro la insatisfacción ante el posible fracaso.

La tensión constante en la dinámica escritural es una de las características de este epistolario. La Avellaneda calla sus sentimientos unas veces y se muestra agresiva otras, actitud que la lleva a acumular indistintamente reproches y disculpas. A través de los frecuentes cambios de tono —que no excluyen la manipulación— se representa a sí misma en pleno dominio de la situación⁴¹.

⁴¹ El estudio de la correspondencia de Avellaneda supone algunos obstáculos. A la falta de las cartas-respuestas del destinatario se suma la censura que hizo Domingo Figarola Caneda de ellas por consideración a la familia de Cepeda. No olvidemos que fue la viuda de este quien entregó y permitió la

En otro orden, el epistolario de Tula evidencia su originalidad desde el principio, al dar inicio con el texto conocido como “Autobiografía”. Desde el principio la escritora se sitúa en el discurso epistolar amoroso de modo muy peculiar, pues el texto autobiográfico afirma una identidad que sirve de avance a sus cartas posteriores y supone una plataforma sobre la que se asienta el “yo” epistolar. Desde la primera frase se reconoce la especularidad entre el yo y el otro como estructura fundamental en la relación epistolar, y el texto señala la ambigüedad de esa dinámica: “de Usted me ocupo al escribir de mí, pues sólo por Usted consentiría en hacerlo” (Gómez de Avellaneda, 1989, 141). Cepeda juega un papel fundamental en la motivación del texto, ya que tiene el privilegio de ser su lector e intérprete exclusivo, si bien en opinión de Arambel-Guiñazú y Martín:

El ‘ocuparme de Usted’ se vuelve mera treta retórica y pose de humildad para encubrir el deseo de la satisfacción propia. La manipulación de una pluralidad de máscaras a lo largo de la correspondencia manifiesta el fácil manejo de las técnicas literarias, y, sobre todo, su conocimiento de la condición plurivalente del lenguaje (Arambel-Guiñazú y Martín, 2001, 27).

Roland Barthes, en su *Fragmentos de un discurso amoroso*, señalaba que el objeto amado, por ser único y original, es, a los ojos del sujeto, “atópico”, es decir, que desborda las posibilidades del lenguaje, mientras que el sujeto, por el contrario, se siente clasificado y determinado. La Avellaneda conscientemente desborda los límites de esa clasificación al articular un yo polivalente, pero no será la única, porque Juana Borrero, varias décadas después, lo hará nuevamente, aunque desde unos condicionamientos y motivaciones diferentes.

Aunque no es el propósito del presente epígrafe hacer un análisis exhaustivo de semejanzas y diferencias entre Juana Borrero y Gómez de Avellaneda, cabe señalar un par de coincidencias más. La Borrero, como la Avellaneda, altera los roles de género, pero no lo hace desde una postura de superioridad marcada por la experiencia, como Tula, sino desde una intuición que le hace avizorar los mejores caminos para la relación. No obstante, podríamos encontrarnos en el *Epistolario* de Juana Borrero palabras no muy diferentes a las que siguen: “Raro, original es el papel que hago contigo. Yo muger [*sic*] tranquilizándote a ti del miedo de amarme: ¡es cosa peregrina! Pero contigo no soy muger [*sic*], no, soy toda espíritu, y ninguna regla es aplicable a este cariño excepcional

edición de estas epístolas. Otra dificultad añadida es la divergencia entre las varias ediciones en el orden y el número de las cartas.

[sic], que me inspiras” (Avellaneda, 1989, 208). La simulación es evidente, la Avellaneda dicta las reglas aunque diga lo contrario. La estrategia consiste en otorgar seguridad para luego reiniciar la labor seductora. Algo similar hace Juana Borrero en sus cartas a Carlos Pío Uhrbach en reiteradas ocasiones, según se verá luego.

Otras semejanzas apuntan a la consideración del ser amado como un Dios; escribe la Avellaneda: “Tú eres mi amigo, mi hermano, mi confidente, y, como si tan dulces nombres aun no bastasen a mi corazón, él te da el de su Dios sobre la tierra” (Avellaneda, 1989, 210). Borrero, por su parte, expresará idéntica inclinación a deificar al amado una y otra vez. Tanto en la Avellaneda como en Juana Borrero, a través de las cartas, se entabla una lucha con el otro y de ese modo surgen —entremezclados— explicaciones, reproches, disculpas y celos. Cuando la Avellaneda escribe y Cepeda no responde, ella suele hacer algunas suposiciones al comienzo de la carta sobre las posibles causas, pero después se muestra capaz de cambiar de registro y pasa a contar noticias familiares o políticas. Los avances y retrocesos en la declaración del amor sugieren una cuidadosa dosificación para mantener vivo tanto el deseo propio como el ajeno. Juana Borrero, sin embargo, no será capaz de asumir ese cambio de registro: si Carlos Pío no le escribe, ella enloquece, y no logra hablar de otra cosa; increpa, arremete con ira sobre el otro y su neurosis no le permitirá tratar otros temas.

A pesar de algunas de las semejanzas citadas, hay una gran diferencia entre Juana Borrero, de un lado, y la Avellaneda y la condesa de Merlin, de otro. Las dos últimas a partir de un punto dejan de hablar de amor para referirse a su trabajo de escritoras, algo que Juana Borrero no contempla en modo alguno, obsesionada como está con la posesión absoluta del ser amado.

El epistolario de Juana Borrero cierra con broche de oro el cultivo del género en la Cuba decimonónica. Sus cartas fueron escritas entre 1895 y 1896, y, a pesar de ser en ellas el discurso amoroso la nota dominante —como se analizará en detalle luego—, en realidad permiten también un acercamiento global al fin de siglo cubano. Tanto los epistolarios amorosos de la condesa de Merlin, como el de Gertrudis Gómez de Avellaneda son dignos antecedentes de las cartas amorosas de Juana Borrero. Sin embargo, la joven poeta cubana se distancia de sus antecesoras en la hondura psicológica que alcanzan sus cartas, y que la convierten en todo un caso digno de estudio. Es posible aventurar ya que la singularidad psicológica de ese epistolario es muy difícil de igualar dentro del género epistolar femenino del siglo XIX hispanoamericano.

II

JUANA BORRERO, “ROSTRO MÁS ARDIENTE QUE MELANCÓLICO”: RELECTURA DE ALGUNOS TÓPICOS BIOGRÁFICOS Y PRESENTACIÓN DE SU OBRA

Juana Borrero y Pierra nació el 18 de mayo de 1877 y murió el 9 de marzo de 1896, cuando todavía no había cumplido los diecinueve años. Se sabe que por vía paterna su familia procedía de los Pizarro —la estirpe del conquistador del Perú— y que por vía materna estaban emparentados con la mismísima Gertrudis Gómez de Avellaneda, pues la abuela de Juana era prima de Tula. Los padres de la Borrero nacieron en Camagüey, pero tuvieron a todos sus hijos en la Habana hasta completar doce¹, ocho de ellas hembras. Descendientes de una familia de escritores, la mayor parte de las hijas de Esteban Echeverría² y Consuelo Pierra y Agüero (1852-1906) cultivaron la literatura.

Juana tenía tres años cuando se mudaron a Puentes Grandes. A los cinco ya sabía leer y escribir, y a esa edad pintó una rosa y un clavel, dibujo que tituló *Romeo y Julieta* (véase Anexo) y que hoy se exhibe en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York. A los siete años escribió su primer poema y recibió sus primeras lecciones de pintura. Desde muy niña su padre la familiarizó con Leopardi, Víctor Hugo, Musset, Dante y Milton, aunque sus autores preferidos terminaron siendo Gustavo Adolfo Bécquer y Heinrich Heine.

¹ Los hijos de la pareja Borrero-Pierra: Manuel (1873-1873), Dolores (1875-1934), Juana (1877-1896), Elena (1878/9-1946), Sara de los Ángeles (1880-1890), Consuelo (1882-?), Dulce María (1883-1895), Ana María (1886-1947), Esteban (1889-?), Mercedes Borrero (1882-1980), Manuel Antonio Adolfo (1893/4-1914) y Carlos Manuel (1895-1958).

² Esteban Borrero Echeverría (1849-1906) es una de las figuras más vigorosas de la cultura cubana finisecular. Fue tenedor de libros, pedagogo, poeta, cuentista, ensayista, brillante orador y licenciado en medicina y cirugía, además de autor del primer libro de cuentos de la literatura cubana: *Lecturas de Pascuas* (1899). Desarrolló una multiplicidad de intereses que hicieron de él un precoz maestro que se alzaría en combate con sus alumnos, su madre y sus hermanos al estallar la guerra del 68. Al concluir la guerra desempeñó varios oficios y sufrió la persecución de la policía española, que lo forzó a trasladarse a La Habana, donde empezó a trabajar como maestro a la vez que estudiaba medicina y cirugía. Durante esos años publicó versos, cuentos, artículos periodísticos y trabajos científicos en diversas revistas cubanas y extranjeras. Asimismo, fundó la Sociedad de Estudios Clínicos y la Sociedad Antropológica. Fiel a sus ideales separatistas, se negó a aceptar los distintos cargos que le fueron ofrecidos por el Gobierno español. En enero de 1896 se vio obligado a exiliarse con su familia en Estados Unidos, donde actuó como delegado del Partido Revolucionario Cubano y ministro del Gobierno de la República en Armas, en Costa Rica y El Salvador. Después de la guerra representó al Tercer Cuerpo del Ejército en la Asamblea de Libertados. A su regreso a Cuba, fue catedrático de Anatomía, de Psicología Pedagógica, Historia de la Pedagogía e Higiene Escolar en la Universidad de La Habana y ocupó cargos relacionados con la enseñanza. En 1906 se suicidó. Para la biografía de Esteban Borrero, véase Salvador Bueno (1964, 327-336) y Roldán Montoya (1917).

Se presume que haya sido entre 1890 y 1891 que Juana Borrero conoció al poeta modernista Julián del Casal, hecho que marcaría la vida de la joven para siempre. Tras vivir con intensidad un amor no correspondido —y muerto el poeta en 1893—, la escritora habría de iniciar una intensa relación y correspondencia amorosa con el también poeta modernista cubano Carlos Pío Urbarch (1872-1897). Esta relación coincidiría con un creciente desequilibrio emocional de la joven y terminaría trágicamente al morir Juana de fiebre tifoidea en el exilio norteamericano, la víspera de cumplirse un año de que se hubieran conocido.

2.1 Relectura de algunos tópicos biográficos en torno a Juana Borrero

Además de *El clavel y la rosa* (1984), la biografía que escribió Belkis Cuza Malé sobre Juana Borrero (y única hasta el momento), otros ensayistas han reparado en aspectos biográficos de la escritora. Tenemos entre ellos a Manuel Pedro González, quien en su trabajo *Amor y mito en Juana Borrero* (1972) se refirió a algunos temas escabrosos; a Fina García Marruz, quien en su prólogo a la edición de *Poesías y cartas* (1978) glosó ampliamente algunos aspectos biográficos; y a Emilio de Armas, que en su biografía sobre Julián del Casal (1981) dedicó un espacio a comentar la relación entre Juana Borrero y el poeta. Igualmente se cuenta con el testimonio de Dulce María Borrero, hermana de la escritora, quien en su artículo “Evocación de Juana Borrero” (1943) realizó un recorrido por la vida de la joven.

Como es fácil imaginar, la relectura de algunos tópicos biográficos en torno a Juana Borrero y a su familia se prevé clave a la hora de desentrañar algunos de los mecanismos de construcción de la subjetividad epistolar de la escritora.

2.1.1 EL HOGAR DE LOS BORRERO

Fina García Marruz, en su edición de 1978, se refería a los Borrero como “una especie de feudo de la poesía cubana [...]” (García Marruz, 1978, 16), imagen que coincide con la establecida desde las instituciones de poder asociadas al hecho literario³. Esa actitud

³ Fue Esteban de Jesús Borrero (1820-1877) —abuelo paterno de Juana— quien inició la ruta poética que seguirían sus hijos Manuel, Esteban, Elena (1859-1898) y, posteriormente, sus nietas. Los versos de Elena nunca se publicaron, los de Manuel —conocido con el sobrenombre de “vate Borrero”— sí. No obstante, habría de ser Esteban Borrero el más descollante de los hijos, un hombre a quien su azarosa vida no le impidió formar una familia y convertir su casa en centro del itinerario poético de la Cuba finisecular. Su esposa, Consuelo Pierra, que Fina García Marruz describe como “la más espiritual, con su rostro de óvalo fino, callado y sufriente” (García Marruz, 1978, 18), también escribía versos y era hermana de la poeta Martina Pierra de Poo.

ha impedido sistemáticamente reparar en algunas rarezas de la familia, puntos escabrosos en los que la historiografía literaria no se ha detenido por pudor o por falta de agudeza⁴. El poeta y ensayista Francisco Morán ha sido quien más ha desmitificado la visión idílica del paraíso intelectual y familiar a orillas del río Almedares⁵. Dice Morán:

Las cartas de Juana desmienten la lectura patriarcal que hacen Vitier-García Marruz acerca de los Borrero como “[una] familia encantadora, rodeada de un paisaje idílico” (1978, 27). En efecto, Juana escribe sus cartas entre los muros de un feudo— la casona familiar de Puentes Grandes— y *vigilada*. ¿Quién, después de todo, imprime ese sello — como de propiedad— desde la cuna, si no es el patriarca? (Morán, 2003).

Efectivamente, en el *Epistolario* se despliega un mapa de poderes que en el plano familiar aparece encabezado por el padre, Esteban Borrero Echeverría, faro de las hijas en el arte de la poesía pero también muro de contención⁶. Aunque la parte de ese mapa que corresponde a la relación entre el padre y Juana se explicitará en otro capítulo del presente estudio, conviene, sin embargo, reparar ahora en otros aspectos de la dinámica familiar de los Borrero. Tal es el caso, por ejemplo, de la escasa —casi nula— presencia de la madre en las cartas de Juana, hecho que nos lleva a ratificar el papel omnipotente del padre dentro de la familia. Cabría preguntarse por qué Consuelo Pierra fue una figura tan ausente en la vida de su hija y de la familia en general. Según palabras de Dulce María Borrero, su madre casi nunca bajaba a la planta baja de la casa,

⁴ Salvador Arias ha hecho una breve alusión al afirmar que a Juana su familia le dio “alas, pero también rejas” (Arias, 1997, 237); lo mismo Ivan Schulman al mencionar de pasada “la asfixia experimentada por Juana Borrero en el limitado recinto paterno” (Schulman, 1997, 331).

⁵ García Marruz describe la casona de Puentes Grandes sirviéndose del mismo lenguaje exótico que empleó Casal. Ese lugar paradisíaco tiene para la ensayista su prolongación en el ambiente familiar, algo que en su opinión debe haber impactado al poeta: “el alma maniquea de Casal tuvo que sentirse momentáneamente sorprendida por ese descendimiento, ese toque de misterio o de gracia en el seno mismo de la desdeñada ‘realidad’. Porque ése es el punto que inquieta y hechiza a Casal en los Borrero, ese equilibrio para él desconocido, entre los dos mundos” (García Marruz, 1978, 15). No obstante esa visión idílica, Fina García Marruz reconoce que en torno a los Borrero acecha lo que llama “el sino del apellido trágico” (13) y se pregunta por qué cuando todavía no se ha cernido la tragedia sobre la casa ya tiene “el rostro de la niña como el presentimiento profético de un destino aciago?” (36).

⁶ La ensayista cubana ofrece una visión idílica de la familia Borrero, que particulariza especialmente en torno a la figura de Esteban Borrero Echeverría. La mirada de Marruz no admite el más mínimo cuestionamiento en torno al patriarca: “Era de los que cavan con las propias manos en el hilo y saben levantar de las dificultades un hogar propio, el decoro de una profesión. Tenía una de esas culturas robadas a la noche [...]. La poesía de Borrero hay que buscarla [...] en la atmósfera que supo crear, en el recinto como encantado de la casa de Puentes Grandes, en la enorme sugestión patriarcal y agreste de esa casa, o en las horas libres en que enseñaba historia natural a sus hijas o les leía a Shakespeare en las veladas de la familia” (García Marruz, 1978, 22). Una y otra vez invita a pensar en la vida amarga del patriota y poeta, en “cómo fueron echadas a tierra sin cesar sus ilusiones de estudiante, de combatiente, de padre” (22).

dato que da a conocer para ejemplificar el gran acontecimiento que supuso la primera visita de Julián del Casal a la casona, pues ese día:

hasta la madre de Juana, que no bajaba nunca durante el día a la sala de recibo, dejando la lanzadera de marfil con que edificaban sus finísimos dedos alegorías de milagro con el *frivolité* para adornar los hombros de “Juanita” —ella tuvo siempre para la bienamada ese apelativo disminuido por su carga de ternura— hasta la madre bajó a conocer al bienvenido, y su rostro, que ostentaba ese sello habitual que pone el silencio en las criaturas que viven para otros sin reposar jamás, tuvo una sonrisa más tierna y también más duradera, que le dejó para muchos días alumbrada la faz...(Borrero, 1945, 32-33).

Efectivamente parece haber sido un hecho singular que la madre bajara a la sala de recibo porque en otra oportunidad María Luisa Chartrand, amiga de Juana, en una carta tras una visita a la casa de esta, se lamenta de no haber podido conocer a su madre, información que confirma el aislamiento espacial de la madre de las Borrero dentro del hogar⁷.

Consuelo Pierra Agüero provenía de una familia culta y gustaba de la mitología, de la astronomía, de la astrología, escribía versos, y sin embargo nunca se menciona su presencia en las tertulias familiares ni se conoce que haya publicado poema alguno. En el *Epistolario* de Juana apenas hay referencias a ella, a sus criterios en relación con la educación de las hijas o a temas de cultura, asuntos para los que, no obstante, parece haber estado preparada. Una y otra vez, Juana se refiere en las cartas a que el padre sale de paseo con Lola, la hija mayor, pero nunca con la madre⁸. Una probable explicación pasaría por afirmar que tendría que cuidar a las niñas más pequeñas, justificación improcedente teniendo en cuenta que hablamos de una familia que disponía de servicio doméstico suficiente como para encargar momentáneamente el cuidado de las hijas. El silencio de Consuelo Pierra es, sencillamente, inexplicable, como lo es también ese “sufrimiento” que se le achaca. Lo cierto es que la voz de Consuelo Pierra ha sido negada a la posteridad y sus influencias sobre algunas aficiones de Juana, apenas tenidas

⁷ Escribe Chartrand: “Quiero que sepas todo lo mucho que me encantaron los tuyos: y también lo que sentí no conocer a tu mamá” (Borrero, 1967, 336).

⁸ Son numerosos los momentos en el *Epistolario* en que Juana hace referencia a salidas de su hermana mayor con el padre: “Lola y Papá han salido...vuelven a las tres de la tarde fueron a pasar el día en La Habana. Aprovecho para escribirte...” (Borrero, 1966, 112); “Lola fue con papá a dar el pésame a las Velasco” (Borrero, 1997, 18); “te escribo hoy con entera libertad [...]. Papá y Lola se fueron a La Habana a almorzar con unos amigos y no volverán hasta el medio día” (Borrero, 1966, 71). Nunca hay referencia a que la madre y el padre salgan juntos, ni a los motivos por los cuales la madre no acompaña al padre en esas salidas de tipo “social”. También es posible advertir, a través de un comentario que Juana hace Carlos en una carta, que los padres duermen separados (algo que, por otra parte, no dejaba de ser común en la época).

en cuenta. A propósito del poema “Las hijas de Ran”, por ejemplo, García Marruz comenta:

Mercedes Borrero, hermana de la poetisa, nos ha dicho que había buscado este nombre de Ran en todas las mitologías sin hallar ninguna explicación acerca de él, lo cual hace pensar que se trate más bien de “Las hijas del Rhin”, que nos remite enseguida a la frase de Casal: “Os creéis transportados a orillas del Rhin” (García Marruz, 1966, ¿??).

Véase cómo Casal nuevamente es tomado como referente intelectual absoluto de la creación poética de Juana Borrero. Sin embargo se equivocaron tanto Mercedes Borrero como Fina García Marruz, porque Ran es la diosa del mar en la mitología escandinava⁹. De ahí que sea muy posible que este referente llegara a la Borrero a través de su madre, teniendo en cuenta que era la estudiosa de la mitología dentro de la familia. Algo similar puede haber sucedido con el apodo de “Berenice”, que Juana puso a su amiga María Luisa Chartrand en clara alusión a su rubia cabellera; no olvidemos que “la cabellera de Berenice”¹⁰ es una constelación que tiene su origen en un mito. La crítica, a pesar del reconocimiento de las aficiones de Consuelo Pierra, de modo sistemático ha pasado por encima de esos lazos que la pueden conectar con su hija, más allá de que, inexplicablemente, Juana apenas mencionase a su madre en las cartas. El destino de Consuelo Pierra ha sido, por tanto, el silencio; muy diferente del de su hermana, Martina Pierra de Poo, escritora que sí publicó sus poemas y que hubo de dedicarse —en diversas revistas de la época— a la defensa de los derechos de la mujer.

⁹ En la mitología escandinava Ran es una diosa marina que pesca con su red a los marineros incautos y se los lleva a su morada, en el fondo del mar. Es esposa de Aegir (gigante que gobierna los mares y una de las divinidades más poderosas de la mitología nórdica), con quien Ran tuvo nueve hijas también gigantescas (las olas) que vestían de blanco y cubrían sus rostros con velos. Al llamado de su padre, golpeaban las islas rocosas, los acantilados y las playas, y empujaban los barcos para provocar su naufragio.

¹⁰ Berenice II de Egipto era la esposa del rey de Egipto Ptolomeo III Evergetes (el Bienhechor), de la dinastía Ptolemaica. Cuando Ptolomeo subió al trono, su primera misión consistió en ir a Siria para luchar contra el rey Seleuco II. En su ausencia, su esposa Berenice languidecía y estaba llena de temores por la vida de su esposo. Un día fue al templo de Afrodita y allí juró ante la diosa que sacrificaría para ella su hermosa cabellera (que era la admiración de todos cuantos la conocían), en el caso de que Evergetes regresara vivo y vencedor. Así fue, y Berenice cumplió su promesa. Pero por la noche alguien llegó hasta el templo y robó la cabellera. Se rumoreó que lo hizo un sacerdote del templo de Serapis, dios egipcio, indignado por el hecho de que la reina hiciera un sacrificio a una deidad griega. La desesperación de Berenice y el furor de Ptolomeo ante el hecho del hurto fueron grandes. Pero ante ellos llegó el astrónomo Conón de Samos, quien mostró a los reyes una agrupación de estrellas, y les contó que esa agrupación acababa de aparecer en el firmamento y que sin duda se trataba de la cabellera de Berenice, que había sido transportada allí por la diosa Afrodita, a quien se le había ofrecido. La Cabellera de Berenice (Coma Berenices) es una constelación de estrellas que no se puede ver a simple vista. Sólo es posible observarla con unos prismáticos de gran campo adaptados para la visión nocturna o con telescopios muy potentes.

En qué medida Esteban Borrero influyó en el “silencio” de su mujer es algo que tal vez nunca llegue a saberse¹¹. Lo cierto es que en la descripción de la madre de las Borrero la crítica sólo ha acumulado calificativos que apuntan a “tristezas” y a “sufrimientos callados” sin más explicación o detalle; se ha convertido en una suerte de tema tabú. Por lo demás, poco o nada se conoce de las condiciones del matrimonio entre Esteban Borrero y Consuelo Pierra, si fue un enlace dictado por las familias —algo típico de la época— o fruto del amor.

Reparar en la escasa repercusión de la madre de las Borrero en el *Epistolario* es de gran importancia porque parece haber influido directamente en la constitución del carácter de Juana y en su idea sobre las relaciones de pareja y el matrimonio. Tal vez la joven poeta no quería para sí un destino de obediencia similar al de la madre, si no un futuro donde ella fuera la parte activa de la relación; claro que todo esto se movió a nivel inconsciente, pues en el consciente Juana siempre manifestó ser lo contrario. Consuelo Pierra, en todo caso, fue una muestra de lo que Juana no llegaría a ser nunca: sumisa, dócil y sufrida. Es muy posible que Juana viera en ella el lado sufrido del matrimonio e inconscientemente luchara por apartarse de ese modelo de sometimiento. La joven Borrero se formó, básicamente, a partir del modelo paterno; del padre heredó la fuerza de carácter y siguió su patrón también en lo relativo a la literatura, desafiándolo en aquellos aspectos vinculados con las relaciones de pareja. La madre, en cambio, no parece haber dejado huellas significativas en el carácter de la hija, aunque sí en sus aficiones.

En otro orden de cosas, no deja de sorprender, por ejemplo, que a pesar de haber trascendido la imagen de “familia modelo”, Juana Borrero no dedicara ningún poema a algún miembro de su familia: ni a su padre, ni a su madre, ni a sus hermanas. Cabría preguntarse cuál puede haber sido la causa de ese silencio poético en torno al círculo familiar. La respuesta es arriesgada y peregrina, pero en todo caso nos hace volver sobre la difundida —y a todas luces falsa— creencia de que la casona de los Borrero era un paraíso intelectual y afectivo¹². ¿Por qué poemas a amigas, a sus amados, a patriotas y

¹¹ Resulta curioso, sin embargo, que de la lista de infortunios que acumuló Esteban Borrero en su vida, de todo lograra recuperarse menos de la muerte de su mujer, acaecida en 1906, hecho que acabó por perturbarlo definitivamente. Borrero se suicidó el 29 de marzo de 1906, en un hotel de San Diego de los Baños (provincia de Pinar del Río) al que había ido en busca de salud.

¹² La única fotografía que se conserva de la familia reunida es realmente impresionante (véase Anexo). La tristeza en la cara de todas las niñas, la cabeza baja de la madre y el largo pero indiferente brazo del padre extendido por encima del hombro de su esposa. La foto es de una fuerza tal, que no deja lugar a dudas sobre el ambiente de asfixia que reinaba en el “dulce hogar” de los Borrero. Vale que la iconografía decimonónica fue sobria y altisonante, vale que el anterior es un juicio absolutamente

ni un solo poema dedicado a su madre, a su padre o a sus hermanas? Teniendo en cuenta la época de la que hablamos, no deja de ser un silencio significativo, pues hasta el propio Casal dedicó poemas a su madre y a su padre¹³, lo mismo hizo Carlos Pío Uhrbach. Ese silencio poético puede ser indicio de un hartazgo familiar que se evidencia en muchas cartas de Juana, donde, una y otra vez, hace referencia al aislamiento e incomprensión en que dice vivir dentro de su propia casa. Ese sentimiento, incluso, alcanza a las hermanas, pues aunque a lo largo del *Epistolario* alude al apoyo que recibe de parte de ellas —quienes la ayudan a llevar adelante su relación con Carlos Pío sin que el padre se entere—, en otros momentos refiere también agobio en relación con ellas.

2.1.2 ESTEBAN BORRERO Y JULIÁN DEL CASAL

La relación de amistad entre Esteban Borrero y Julián del Casal es posiblemente una de las más extrañas de la literatura cubana¹⁴. La propia Fina García Marruz no puede evitar preguntarse: “¿Qué era lo que atraía a Casal en Borrero, hombre de vida y carácter tan diferente al suyo, con el sello de la tenacidad inscripto en el rostro apasionado?” (García Marruz, 1978, 20). Unas líneas después, la poeta y ensayista no se resiste a aventurar una explicación:

La fuerza unida a la fascinación era una mezcla imprevista para Casal; aquel interés por la naturaleza, por las corrientes científicas, por el arte más elevado, y aquel toque amargo, aquel presentimiento amargo de lo terrible, unido a la capacidad para sobrellevarlo y arrasarlo, para levantarse, más fuerte cada vez [...] (García Marruz, 1978, 22).

La petición de que se conocieran nació de Esteban Borrero y, tras concretarse, hubo de hacerse extensiva al resto de la familia, quienes acogieron a Casal en su hogar como a un miembro más de la casa. En algún momento, el padre, tan vigilante de sus hijas pero en particular de su favorita: la precoz Juana, debió darse cuenta de que la

impresionista, pero téngase en cuenta que existen, por encima de todo, varias pruebas textuales que confirman esa impresión. Desde el *Epistolario* de Juana llegan continuas quejas que hablan de tensión e incomprensión, momentos que, desde luego, se alternan con otros de esparcimiento y armonía.

¹³ En su libro *Nieve* aparecen los poemas titulados “A mi madre” y “Mi padre”.

¹⁴ Esteban Borrero le dedicó a Casal un “In Memoriam” que publicaría en *El Fígaro* el 23 de octubre de 1899, seis años después de la muerte del poeta. De hecho, su firma es la única que no aparecía en el homenaje póstumo que le dedicaron a Casal sus amigos en *La Habana Elegante*, unos días después de muerto el poeta en octubre de 1893. Fina García Marruz ha argumentado que la demora de Esteban Borrero en escribir unas palabras se debió al dolor que le produjo la pérdida del amigo. No obstante, cabe pensar que ese silencio puede haber estado relacionado directamente con Juana, pues llama la atención que Borrero escribiera sobre Casal sólo después de muerta la hija. Casal, por su parte, incluyó en *Bustos y rimas* (1894), el busto titulado “Esteban Borrero Echevarría [sic]” (Casal, 1963, 260-264).

joven se sentía atraída por el poeta; sin embargo ello no parece haber suscitado una reacción de alejamiento por parte del patriarca. Cabría preguntarse por qué en esos momentos el padre no reaccionó con la misma virulencia con que habría de hacerlo unos años después, al enterarse de que la jovencita se había enamorado del también poeta Carlos Pío Uhrbach. ¿Por qué Casal no fue peligroso a los ojos del padre y Uhrbach sí? La respuesta seguramente la encontraríamos en los peligros que engendra el “amor correspondido”, algo que Borrero debe haber sabido que no existía en Casal y sí en Carlos. No obstante, otras preguntas se suman a las anteriores: ¿por qué siendo el padre tan observador no reparó en la influencia perniciosa que suponía Casal para su hija? Está claro que el autor de *Nieve* no suponía un peligro para la virginidad de Juana Borrero, pero en otro orden de cosas habría de acabar trastocando los valores y el carácter de la muchacha, modificando su visión del mundo y sus intereses.

¿Cómo se puede explicar, por otra parte, que en sus cartas a Casal, Esteban Borrero mostrara tanto interés por la salud mental del poeta y no fuera capaz de percatarse, poco después, del evidente y progresivo desequilibrio de la hija? Sobre ese interés, Dulce María Borrero ha precisado que su padre vio en Casal:

al enfermo de los centros volitivos [...] al hombre deshumanizado precisamente por la ausencia del amor que equilibra los sentidos y estabiliza el vuelo del espíritu, y siente una gran piedad de aquella sensibilidad milagrosa desviada hacia cauces artificiales, retorcidos y estériles (Borrero, 1945, 34).

Sin embargo, no se quedó Borrero en la simple observación de esos males, sino que puso todo su empeño de médico, de hombre y de poeta, en ayudar al amigo. A propósito de ese esfuerzo comenta Dulce María:

Como profesor de energía y mentor analítico que conoce el proceso de los contagios que pueden anular la voluntad, Borrero quiere llevar a la existencia del poeta consumido por el aliento artístico nuevas orientaciones sensitivas, nuevos imanes que atraigan su interés hacia otros mundos. En el empeño de equilibrar con una cura de salud aquel espíritu [...], Borrero visita frecuentemente al autor de *Nieve* y le lleva lecturas tonificantes, que el bardo le agradece con sincera gratitud (Borrero, 1945, 34).

Un bonito gesto que, lamentablemente, no encontró eco en su propia casa, pues Esteban Borrero no fue capaz de comprender y ayudar a su propia hija. Es cierto que Juana Borrero intentó ocultar sus males físicos y emocionales a la familia, pero es evidente que, tratándose de un desequilibrio tan potente como el que asoma en las páginas de su *Epistolario*, no se explica que el padre no reparara en esa creciente

inestabilidad emocional. Haber hecho algo por ayudarla hubiera sido —más que un deber de padre— un acto de piedad, pero no, Esteban Borrero insistió hasta el final en el aplazamiento del compromiso matrimonial de Juana con Carlos Pío Uhrbach. Siendo un hombre tan inteligente y de tan buen corazón —según contaban sus amigos— no se explica entonces su indolencia e incluso su crueldad para con la hija más querida, al prohibirle mantener un noviazgo formal con el poeta. ¿Es que acaso el ejercicio del poder paterno le impidió apreciar que estaba condenando a su hija a una enfermedad aún peor que la del cuerpo, a “una enfermedad del alma”? ¿Qué tan diferentes hubieran sido las cosas si Esteban Borrero hubiera aceptado sin trabas el noviazgo y el matrimonio entre Juana y Carlos? La anteriores son preguntas que no tendrán nunca una respuesta, pero cuya sola formulación apuntan a la necesidad de ir más allá en el análisis del que ha sido, no sólo el mito de una escritora precoz y malograda, sino el de una familia en exceso idealizada para virtud y elogio de la literatura cubana.

Pero ahí no acaban los hechos inexplicables. Manuel Pedro González ha reparado en el diferente rasero con que Esteban Borrero midió la relación amorosa de dos de sus hijas, Juana y Elena, con los dos hermanos Uhrbach, Carlos y Federico. Sigamos la lógica de González:

Ambos eran poetas y fieles seguidores de la estética casaliana. Los dos eran un poco bohemios y de escasa aptitud para las cosas prácticas. El porvenir económico de los dos prometía muy poco: Esteban Borrero opugnó con tenacidad y energía las relaciones de Juana con Carlos Pío alegando su insolvencia económica y en cambio aceptó las de Federico con Elena, a pesar de que el provenir de Federico no prometía más que el Carlos Pío. (Federico y Elena se casaron y parece que fueron bastante felices.) Según la tradición familiar, Juana era la favorita de su padre, quizás porque era la más talentosa de las hermanas. ¿Cómo explicar este doble “standard”? ¿Por qué la pobreza y dudoso porvenir de Carlos Pío eran un obstáculo casi insuperable a los ojos del padre de Juana y en cambio no obstaron las de Federico? (González, 1972, 27).

Y se contesta a sí mismo el crítico:

Posiblemente el hecho de ser Juana la hija favorita lo impelía a ambicionar para ella un matrimonio más ventajoso que para ninguna de las otras. Lo único que oposición consiguió fue distanciarlo de la hija y hacerla desdichada, tan desgraciada que más de una vez pensó en el suicidio (González, 1972, 27).

Hay que admitir la lucidez de González en esos juicios que se complementan perfectamente con los cuestionamientos que nos hemos hecho antes. Es innegable que Juana Borrero fue la favorita de su padre y es muy posible también que ello

desencadenara celos ocultos entre las hermanas, a pesar de que en principio todas mantenían buena relación con Juana. A pesar de esa distinción paterna, de esa confesa preferencia —o tal vez justamente por ella—, en varios momentos del *Epistolario* la joven, tal como se dijo antes, manifiesta sentirse agobiada e incomprendida en el ámbito doméstico, comentario que parece referirse no sólo al padre, sino también al resto de la familia.

Teniendo en cuenta los razonamientos anteriores y la desesperación creciente de la Borrero por la imposibilidad de sostener una relación amorosa normal, es inevitable no pensar que el padre, en alguna medida, también contribuyó de modo involuntario al aniquilamiento progresivo de su hija. No fue Esteban Borrero sólo Cloto, la parca que da la vida, sino que —junto a Casal— fue también Láquesis, la que marca el curso de la existencia.

2.1.3 JUANA BORRERO Y JULIÁN DEL CASAL

Casi toda la crítica coincide en afirmar que las verdaderas raíces de la relación entre Juana Borrero y Julián del Casal quedan en el misterio¹⁵. Y no deja de ser cierto. Han sido tantas las interpretaciones que incluso hay quien ha llegado a afirmar, como Sandra González, que al conocer a la familia Borrero, Casal sintió compensado el tedio que engendraba en él “la oprobiosa situación de coloniaje en que se debatía el país” (González, 1977, 80), conclusión, por demás, falsa. Valga aclarar que el hastío casaliano constituyó una actitud vital cuya causa no fue, de ninguna manera, la situación política del país. Es ese sólo un ejemplo del nivel a que han llegado algunas interpretaciones, pues en realidad lo que no debemos obviar en la relación entre Juana Borrero y Julián del Casal es que el poeta modificó las expectativas literarias, pero sobre todo vitales, de la joven. En ese sentido, la aproximación más atinada ha sido la de Fina García Marruz, quien se ha cuestionado hasta qué punto esa “tristeza prematura” descrita por Casal en Juana Borrero se correspondió con la verdad, o si en todo caso podría hablarse de una tristeza de diferente naturaleza en ambos¹⁶:

¹⁵ Sería interesante, en el futuro, seguir en detalle la recepción de ese misterio por parte de la crítica, recepción que ha sido confusa y no siempre afortunada. La relación entre Juana Borrero y Casal hasta dio lugar a un relato de ficción del escritor cubano Reinaldo Montero.

¹⁶ Juana Borrero escribió poemas donde hacía alusión a ocultas tristezas aun antes de conocer a Casal, con menos de trece años. Ello quiere decir que sus “presuntas tristezas” no pueden ser todas atribuidas a ese amor frustrado y que tienen parte de tradición familiar y en parte también un origen “literario”. En el poema “¡Todavía!”, por ejemplo —que según su autora fue escrito con anterioridad a 1890— ya se expresaba en esos términos. Puede que en parte esas proclamadas tristezas fuesen en gran medida fruto de la asimilación de sus lecturas románticas, sobre todo de Bécquer y de Heine. Para la

La tristeza “prematura” que el poeta ha visto en ella no debió ser entonces originada sólo por una cabeza llena de sueños. Es algo que le “sobreviene” por momentos [...], no es un rostro lánguido, enseñoreado por la melancolía, sino un rostro vivo y apasionado al que de pronto parece “tomar” lo doloroso (García Marruz, 1978, 28).

Casal fue “nieve”, la Borrero “fuego”; él “mitifica lo que tiene delante de los ojos, ella humaniza hasta las fábulas” (García Marruz, 1978, 25). Ella fue un temperamento más ardiente y menos esteticista, más urgido de absolutos. La lectura de una sola carta de Juana Borrero es suficiente para advertir la forma en que — independientemente de sus desequilibrios— corre la vida por sus venas. Mientras Casal transfirió su vida al arte, el arte de la joven Borrero fue, progresivamente, asimilado por la vida. Llegado un punto, a Juana dejó de interesarle la escritura porque su vida se convirtió en su principal creación: patológica y torturada, pero válida. En carta del 19 de septiembre de 1895 le dice a Carlos: “Cada día me encuentro más lejos del ideal hermoso de la perfección artística. Ámame, y siempre seré artista” (Borrero, 1966, 24)¹⁷.

Tal vez no fue consciente de ello, pero Casal terminó encontrando en Juana su espejo, su lado femenino, reprimido en él hasta el abismo. La teoría lacaniana denominada “estadio del espejo” permitiría argumentar —en un sentido metafórico— algunos aspectos de la relación entre Juana Borrero y Julián del Casal¹⁸. Según el psicoanalista francés Jacques Lacan, el estadio del espejo representa el momento en el que niño se “reconoce” a sí mismo en la imagen del espejo, o en “otro” ser semejante y próximo que le (re)presenta, hecho que demuestra la importancia que tiene “el otro” en la definición del “yo”. En el caso que nos ocupa, todo parece indicar que de algún modo el poeta sintió la necesidad de verse reflejado en la joven para afirmarse mejor, le atribuyó sus propias expectativas, y ella, enamorada e ingenua, trató de suplir la diferencia y se esforzó por emular al otro. El estadio del espejo, además, revela la configuración del ego del sujeto y esto implica una rivalidad con la imagen, una tensión agresiva. Toda imagen comporta la tensión eroto-agresiva, la fascinación, la amenaza de

influencia del primero en Martí y otros autores hispanoamericanos, véase Esteban (2003); en cuanto a la importante asimilación de la literatura alemana en el XIX cubano, véase Díaz del Solar (2004).

¹⁷ Fina García Marruz considera esas palabras muy próximas a Martí, a su “oh amor, oh inmenso, oh acabado artista!” de “Copa con alas” (Martí, 1975, XVI, 198). En opinión de la ensayista, Juana Borrero recuerda en ocasiones los juveniles versos martianos.

¹⁸ Esa etapa en la que el niño le atribuye sus propias acciones a otros es conocida como “transitivismo”. Aunque tal proceso descrito por Lacan ocurre normalmente entre los seis y los dieciocho meses de edad, dicha teoría nos sirve para ilustrar la dinámica de las relaciones entre Juana Borrero y Julián del Casal.

fragmentación y de dislocación corporal. En el caso del *Epistolario*, esa tensión agresiva explicaría hechos insólitos referidos, como el puñal que Casal regaló a Juana Borrero y que ella cuenta haber tenido un día a dos centímetros de su garganta, sostenida por el amado, o sea por Casal. Al amenazar de muerte a Juana Borrero, Casal de alguna manera está intentando matar su propia imagen reflejada en el espejo. De ahí que en algunos fragmentos de su artículo sobre Borrero pareciera más estar describiéndose a sí mismo que a la joven. El poeta ponderó en Juana aquellos elementos que la hermanaban consigo mismo, mientras que ella, al decir de Fina:

por mimesis de enamorada adopta [...] esa postura en su poesía, el poeta no puede menos que aludir también en su retrato a la fuerza de vida enorme que entrevé más allá del gesto romántico: “que todo lo juzga vano”, y por eso observa que ella “se afirma en la tierra con toda la fuerza de su juventud” (García Marruz, 1978, 31).¹⁹

Por lo demás, esa oposición que Jorge Luis Arcos resumiría años después en el tópico casalianismo-anticasalianismo se ilustra muy bien, al decir de García Marruz, en el soneto “Apolo”:

La belleza como sucedáneo quizás fuera lo casaliano, pero no ciertamente lo propio de la Borrero que en su muy significativo soneto a Apolo nos sitúa en el mundo distinto de la pasión amorosa que quiere conmovier, animar la impasibilidad del dios de la hermosura: “Adoré su belleza indiferente (hasta aquí lo casaliano) / y al quererla animar, desesperada, / llevada por mi amante desvarío / dejé mil besos de ternura ardiente / allí apagados sobre el mármol frío”. Ya este desvarío del absurdo amoroso no es Casal, es Juana Borrero (García Marruz, 1978, 31).

Sin embargo, es tal vez la naturaleza el tema clave en torno al cual se evidencia mejor la oposición entre Juana Borrero y Julián del Casal. Juana se educó en el amor y en el contacto con la naturaleza, mientras que el poeta cubano siempre la aborreció. Con el tiempo, en el gradual proceso de asimilación casaliana que sufrió la escritora, acabó por manifestar idéntico rechazo, tanto que no incluyó el soneto “Himno de vida” —

¹⁹ Fina García Marruz ha sido —junto a Manuel Pedro González— la persona que más lejos ha llegado en la desarticulación del tópico de la “virgen triste” (aunque sin llegar a reconocer el lado patológico del asunto). Para la ensayista lo que es posible descubrir en Juana no es el mal del siglo, la tristeza prematura de los seres que deben morir temprano, sino una dualidad “de ensoñación distante y apego a las fuerzas de la vida” (1978, 13). Ha fallado García Marruz, sin embargo, al insistir una y otra vez en una visión en exceso sublime de la historia familiar de los Borrero¹⁹: “¿Qué ‘fermentación’ de pesares podía haber en una niña crecida en el seno de un familia encantadora, rodeada de un paisaje idílico?”(García Marruz, 1978, 27), nos dice.

auténtico canto al mundo natural— en la edición de sus *Rimas* (1895)²⁰. A pesar de ello, son muchas las evidencias que nos han quedado del raigal amor a la naturaleza de la joven. El vínculo partió de su propia experiencia vital, pues ya se ha mencionado que Juana tenía tres años cuando la familia se mudó a Puentes Grandes, a un paisaje paradisíaco que ni el propio Casal —tan poco dado a descripciones naturales— pudo obviar. El otro lazo es de orden pictórico, pues como pintora Juana sintió la necesidad de expresar sus observaciones de la naturaleza que la rodeaba. Ese interés por el entorno natural, unido a la influencia de la actividad científica del padre, la llevaron a dibujar — con destreza de miniaturista— una serie de animales terrestres y marinos que hubieron de asombrar a Felipe Poey y a Carlos de la Torre, los científicos naturalistas cubanos más importantes de la época²¹. Es evidente que la personalidad artística y poética de la joven escritora se fraguó en íntimo contacto con la naturaleza, y que hubo de pintar algunos paisajes en los que dio muestras de la misma agudeza e ingenio que en sus versos. La relación de Juana Borrero con la naturaleza fue tan estrecha, que su poesía no logró escapar de cierto panteísmo, inclinación que la acercaría un poco a esa íntima relación que también habría de desarrollar con el mundo natural José Martí.

Sin apenas contacto con la gran ciudad, con los espacios urbanos —un poco por deseo propio y otro por su delicada salud—, Juana se fundió con la naturaleza e hizo de la noche una aliada, como dejó claro en muchos de sus poemas, donde la mayoría de las imágenes están ancladas en el mundo natural, hecho que la acerca a los románticos y la distancia del artificio típico de los modernistas, y, desde luego, de Casal. Sin embargo, a pesar de esa estirpe natural de gran parte de sus imágenes, Juana insistirá en renegar una y otra vez de la naturaleza en su *Epistolario*. El “odio” al mundo natural formó parte de los dictados casalianos que la Borrero heredó, pero como su impulso primario con la naturaleza fue unitivo, su forzado rechazo la hizo incurrir en numerosas contradicciones²². Las transiciones del amor al odio en relación con la naturaleza se dan

²⁰ Ese poema aparece firmado en 1891 y en la carta número nueve del *Epistolario* Borrero reescribe los tercetos del poema.

²¹ Desgraciadamente no se conserva ninguno de esos dibujos.

²² La prosa de Juana Borrero tiene varios rasgos románticos y uno de ellos justamente es la identificación de su estado de ánimo con la naturaleza circundante: “El día convida a soñar. El cielo se dilata sereno, suavemente azul y transparente. La brisa circula refrescante calmando el rigor de la temperatura de este día hermosísimo de estío. Mi corazón lleno de dicha se dilata feliz...” (Borrero, 1966, 71). En el fragmento anterior emplea el verbo “dilatar” para referirse tanto al cielo como a su corazón. En este tema, como en tantos otros, Juana terminará contradiciéndose porque en cartas posteriores —en franca imitación casaliana— rechazará al sol y se declarará cómplice de la noche, a quien considerará su amiga. Ello no impedirá que —incomprensiblemente— siga tratando a Carlos como “sol de mi cielo” (Borrero, 1966, 98) o que diga “no podría resignarme a ver nublarse para siempre el sol, fuente de vida”

en Juana Borrero con mucha rapidez. En la carta número nueve celebra un amanecer que se corresponde con el despertar de su propia vida al calor de una nueva ilusión amorosa:

El sol de la Ilusión despunta radioso en el cielo, hasta ahora nublado, de mi existencia, y por eso espero el alba, después de una noche de insomnio... para presenciar la salida del sol inmortal, para regocijarme con el espectáculo de la Naturaleza que con su orgía de luz parece celebrar sus nupcias con el Astro de la Vida!...Qué hermoso instante! El sol flamígero asciende, asciende... La enramada entorna su epitalamio, el río se desliza bullicioso sobre su lecho de musgosas piedras y al correr deja desbordarse sobre la fresca grama de la orilla el blanco manto de su espuma (Borrero, 1966, 62).

Sin embargo, a esa efusividad descriptiva se opone apenas cinco cartas después, en la número catorce. El rechazo emerge de manera marcada y el referente, desde luego, es “Él”, Casal. Dice la joven:

Es de tarde. Un tarde hermosísima. Pero yo no puedo soportar el resplandor solar.

Me inspira la naturaleza un odio tan profundo un aborrecimiento tan cabal, que siento por ella una repulsión invencible.

A pesar de cubrirse con su hermoso disfraz *no es más que lo que es*. Antes la amé, pero pronto comenzó a imponérseme y entonces me sobrepuse a ella y la arrojé de mí, huyendo de su dominio,

Cual del regazo de la madre infame
huye el hijo azorado.

Como dijo Él. [...]

Mañana volverá el ardiente Faetonte y empezará otra vez con sus transportes de pasión y sus caricias voluptuosas (Borrero, 1966, 75).

El fragmento anterior evidencia la fuerza que llegó a alcanzar en la escritora el referente casaliano, y la relación implícita que Juana estableció entre esa exuberancia natural y las pasiones ardorosas de las que ella trató a toda costa de huir.

A pesar de ese torturado y contradictorio amor a la naturaleza que es posible entrever en la joven y que tanto la distancia de Casal, este pareciera no reparar en diferencias tan notables, e insiste una y otra vez en hermanar su personalidad y la de Juana. No obstante, resulta curioso que al comparar el poeta a Borrero con la precoz pintora y escritora rusa María Bashkirtseff, concluya diciendo que “La hija de la estepa voló tempranamente al cielo” (Casal, 1978, 231), mientras que “la del trópico, por

(Borrero, 1966, 81). Su amor a la naturaleza queda evidenciado también en poemas como “*Vorrei morire*” y “*Crepuscular*”.

fortuna, se afirma en la tierra con toda la fuerza de la juventud” (Casal, 1978, 231). Esa comparación resulta muy significativa porque, a pesar de esa nota de tristeza que le atrae en la poesía de la joven Borrero, el poeta cubano acaba por ver en ella el triunfo de la vida. Muy distinto del Casal que apenas un año después, el 20 de agosto de 1893, publica el poema “Virgen triste”²³ (Ver Anexo) en la revista *La Habana Elegante*, que termina con una de las estrofas más célebres y también más crueles de la literatura cubana:

¡Ah! Yo siempre te adoro como un hermano,
No sólo porque todo lo juzgas vano
Y la expresión celeste de tu belleza,
Sino porque en ti veo ya la tristeza
De los seres que deben morir temprano (Casal, 1976, 249).

¿Qué pasó en el curso de aquel 13 de julio de 1892 a ese 20 de agosto de 1893?²⁴ ¿Por qué la admiración ante esa fuerza juvenil afincada en la tierra, se convirtió en tan poco tiempo en la “profecía” —casi mandato— de una muerte temprana? ¿Por qué si Casal un año antes veía separados los destinos de Bashkirtseff y de Borrero, termina por afirmar luego lo contrario? ¿Estaría motivado ese cambio de actitud con la discusión que los distanció para siempre? Lo cierto es que Casal moriría el 21 de octubre de 1893, apenas dos meses después de publicado el texto, y que ese poema se convertiría en la herencia que el poeta cubano dejó a Juana Borrero: el fatídico calificativo de “virgen triste” y la premonición de una muerte prematura. En el poema todo parece ser un íntimo mandato a la obediencia, Casal no describe a la Juana que es sino a la que él quiere que sea:

Tú sueñas con las flores de otras praderas,

[...]

Hastada de los goces que el mundo brinda
perenne desencanto tus frases hiela,

²³ El poema no aparece explícitamente dedicado a Juana Borrero, sin embargo todos en la época interpretaron que Juana era la destinataria real de esos versos, ella la primera de todos. Hay muchos motivos para pensar que fue así; posiblemente Casal no lo dedicó por el hecho de que ambos estaban distanciados. Resulta curioso, no obstante, que sin haber sido dirigido expresamente a la joven, “virgen triste” pasara a convertirse, con el tiempo, en el principal calificativo para aludir a la escritora.

²⁴ Se sabe que Casal y Juana Borrero tuvieron una misteriosa desavenencia que los mantuvo alejados desde noviembre de 1892 hasta octubre de 1893, fecha de la muerte de Casal. Aunque se ignora cuál pudo ser la causa, la mayor parte de la crítica coincide en relacionarla con los reclamos amorosos de la joven y el desinterés del poeta. Algunos versos reticentes y amargos de Casal parecen aludir a esta experiencia. Juana, por su parte, en una carta a propósito del tercer aniversario de los hechos, confiesa a Carlos que se aproxima una fecha muy dolorosa para ella. En el siguiente capítulo se volverá sobre ese “misterioso incidente”.

[...]

Nada de la existencia tu ánimo encanta,
quien te habla de placeres tus nervios crispa
y terrores secretos en ti levanta,

[...]

Al roce imperceptible de tus sandalias
polvo místico dejas en leves huellas

[...]

imitas una de esas castas visiones
que, teniendo nostalgia de otras regiones,
ansían de la tierra volar muy lejos.

[...] tu alma de artista
huyendo de su siglo materialista
persigue entre las sombras de hondo letargo
ideales que surgen ante su vista (Casal, 1976, 248-249).

Son varios los motivos del fragmento anterior que —con el tiempo— Juana Borrero convertiría en ley de vida. El deseo por otros paisajes menos tropicales, el hastío, el desencanto, el desánimo, la castidad, el guiño místico, la búsqueda de ideales, son todos elementos que vertebran el yo poscasaliano en Juana Borrero, ese yo que alcanza su punto máximo en el *Epistolario*. No podemos atribuir todos los rasgos del carácter de la escritora a Julián del Casal, pero no es menos cierto que Juana Borrero construyó su subjetividad básicamente sobre el “deber ser” que Casal dispuso para ella. Dejemos en suspenso esa idea que tendrá desarrollo en el capítulo IV del presente trabajo.

2.1.4 JULIÁN DEL CASAL - JUANA BORRERO - CARLOS PÍO UHRBACH

Dentro de la biografía de Juana Borrero, el tema que posiblemente más haya ocupado a los críticos ha sido el relativo a quién fue el verdadero amor de la escritora. Se trata de una cuestión crucial porque aunque parezca un asunto sin repercusión literaria, resulta vital en la lectura que se haga tanto de la poesía como del epistolario.

El propio Cintio Vitier ha mostrado cierta contradicción en lo relativo a este tema. En el prólogo al *Epistolario* afirmó que Juana “había sentido una profunda atracción por Julián del Casal y una pasión, en cierto modo derivada de aquella, por

Carlos Pío Uhrbach” (Vitier, 1966, 9), es decir, calificaba sólo de “atracción” el sentimiento que Juana sintió por Casal, pero reconocía, a su vez, que la “pasión” por Uhrbach era “un derivado” de aquella atracción por el otro²⁵. Sin embargo, once años después, en 1978, negaba rotundamente la idea de que el amor de Juana por Carlos Pío fuera una suerte de “transferencia” de su pasión por Casal:

No hemos compartido la tesis, sostenida incluso con brillantes argumentos, de que Carlos Pío [...] vino a ser como una sombra o imagen sustitutiva o subrogada en lugar de Casal. Creemos por el contrario que, si bien inicialmente se unieron en el recuerdo del maestro [...], Juana amó a Carlos Pío por sí mismo y más aún, precisamente, por los rasgos de carácter que más lo alejaban del taciturno “hermano mayor” y que a la larga más la hicieron sufrir, cuando empezó a plantearse el dilema fatal entre el amor y la patria (Vitier, 1978, 19-20).

El cambio de opinión de Vitier puede haber estado motivado por la necesidad de oponerse a Manuel Pedro González, quien en 1972 afirmaba: “Para quien esto escribe, el amor auténtico, sano y normal —tanto vale decir de raíz erótica, como es el amor genuino entre los sexos— de Juana Borrero fue Casal” (González, 1972, 13)²⁶. Para el crítico hispano-cubano, el noviazgo entre Carlos Pío y Juana fue una “novela”, una “auténtica novela romántica en forma epistolar” (González, 1972, 13). Desde luego, lo peligroso de ambas posturas es que se colocan en los extremos y no advierten la utilidad de las zonas intermedias. Valga aclarar que ni todo fue Casal, ni todo fue Carlos Pío Uhrbach. En mi opinión, Juana amó a Casal con auténtica devoción, fue ciertamente su gran amor, pero ello no le impidió querer también “a su manera” a Carlos, a quien desde luego, tal como dice González, mitificó y atribuyó unos caracteres que no tenía. Mi postura es, por tanto, intermedia, aunque más cercana a González que a Vitier, en quien siempre termino encontrando la nota púdica. Es cierto que hubo derivación y transferencia de una relación a otra. Casal no desapareció de la vida de Juana Borrero y eso es algo que en el *Epistolario* queda muy claro: lo mismo a partir de los sueños que la Borrero describe a Carlos, que a partir del ideal de vida casaliano que la joven asume como modelo.

²⁵ Indudablemente en el planteo de Vitier hay cierta contradicción en lo relativo a la “intensidad” de los sentimientos.

²⁶ Fina García Marruz se acerca a la postura de Vitier y habla del “amor [...] mezclado de admiración infantil, a Casal, interrumpido antes de madurar y exaltado por la circunstancias de su muerte” (García Marruz, 1978, 14).

Manuel Pedro González apenas logra disimular su antipatía por Carlos Pío Uhrbach²⁷, ese novio soso y tan poco dispuesto, comparable sólo con el todavía más pusilánime Ignacio de Cepeda, amado por la Avellaneda. Sin embargo, a pesar de que la opinión de González es —en lo esencial— atinada, termina cargando demasiado contra Uhrbach²⁸. Entre otras muchas consideraciones, cree que Carlos Pío fue la musa que inspiró el *Epistolario*, pero también el altar donde Juana se inmoló. Llega a considerarlo el Frankenstein que consumió a la escritora y la mató; todo ello sin reparar en que fue Casal quien verdaderamente incidió de manera más negativa en la joven. En lo relativo a Uhrbach, es evidente que no tuvo el poeta todas las virtudes que su novia le atribuyó, pero también es cierto que Juana se sintió atraída por él en el plano erótico y que apreció en él sus valores independentistas, rasgo este último que la escritora no encontró en Casal; en esa argumentación coincido con Vitier. En lo relativo a la atracción erótica, el propio Manuel Pedro González acabaría reconociendo: “Creo que Cintio está en lo cierto al afirmar que Juana [...] sintió en diversas ocasiones la atracción física de Carlos” (González, 1972, 79).

Otros críticos han terciado en relación con este asunto, entre ellos Jorge Luis Arcos, bastante cercano a la postura de Manuel Pedro González. Opina Arcos que Juana Borrero establece con Carlos Pío “una relación morbosa (transferencia de su pasión por Casal): ambos se unen a través de la veneración al precursor” (Arcos, 1997, 14). Continúa luego afirmando que Juana “fija psíquicamente su controvertida relación con Casal” (Arcos, 1997, 14), la cual se trasladaría a Carlos, otro casaliano. En oposición a González y a Arcos no sólo se encuentran Vitier y García Marruz, sino también Dulce María Borrero, hermana de Juana, para quien, desde luego, el gran amor de la poeta fue Carlos Pío Uhrbach. También comparten ese criterio Ángel Augier y Max Henríquez Ureña. De alguna manera, esa postura ha sido la políticamente correcta; es como si la hipótesis de Juana Borrero enamorada de Julián del Casal arrastrara una estela de escándalo, amparada tal vez en el hecho de que Casal fue un hombre extraño, con grandes dificultades para expresarse en el plano afectivo, y particularmente amoroso.

²⁷ En relación con este tema, afirma González: “De ahora en adelante, más que su producción poética, los títulos o credenciales de Carlos Pío serán los que Juana le confiere en este *Epistolario*. Su gloria consistirá en haberla inspirado y como el novio o prometido de Juana Borrero pasará a la historia” (González, 1972, 29); no se equivocó González porque tal ha sido el destino literario de Carlos Pío Uhrbach.

²⁸ Manuel Pedro González se extralimita en algunos de sus juicios sobre Uhrbach, como cuando afirma: “El Carlos Pío que Juana se ha ‘fabricado’ para su exclusivo disfrute, es un fraude que se parece tanto al original humano como se parecen un colibrí y un orangután” (González, 1972, 30).

Ya veremos luego que la relación entre Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach tampoco estuvo exenta de notables rarezas.

Si no bastaran los argumentos dados por Manuel Pedro González o por otros críticos que han estado a favor de considerar el amor de Juana por Casal como el más auténtico, baste insistir de nuevo en algo que ya se ha comentado antes: en las cartas que escribió a Carlos Pío, Juana Borrero construyó su subjetividad epistolar siguiendo, básicamente, los dictados casalianos. El poeta le dejó en herencia el calificativo de “virgen triste” y la premonición de una muerte prematura, y ella no pudo menos que obedecerlo. Su vida posterior fue la consagración al cumplimiento de esa castidad, de la tristeza y de la muerte próxima; ese es el yo que la Borrero —en medio de una neurosis creciente— edificó en sus cartas, y ese es el yo que será interesante desenmascarar, porque valga insistir una vez más en que la auténtica Juana Borrero fue pasión y vida.

2.2 Obra literaria

Juana Borrero escribió poesía y se conservan además dos extensos volúmenes de cartas, escritas todas entre marzo de 1895 y marzo de 1896²⁹. Los años más prolíficos desde el punto de vista poético fueron los comprendidos entre 1891 y 1894. Borrero publicó poemas de manera dispersa en varias revistas cubanas —principalmente en *La Habana Elegante* y en *El Fígaro*— desde 1891y hasta su muerte³⁰. A esas colaboraciones habría que sumar su participación en 1895 en la antología familiar titulada *Grupo de familia* y la edición en ese mismo año del volumen titulado *Rimas*, que incluía algunos poemas inéditos junto a otros publicados con anterioridad³¹. En la edición del *Epistolario* de 1966-1967 Cintio Vitier incluyó algunos fragmentos del diario de Juana Borrero, diario del que apenas nada explicó el crítico en el prólogo y del que nunca nadie más ha dado

²⁹ Los dos gruesos volúmenes del *Epistolario* fueron publicados en La Habana en los años 1966 y 1967, precedidos de un estudio de Cintio Vitier fechado en 1964. La transcripción de las cartas se debe al propio Vitier y a Fina García Marruz. Vale la pena recordar la advertencia firmada por ambos: “Careciendo la mayoría de indicaciones sobre el mes y el día en que fueron escritas (casi todas, en cambio, señalan el día de la semana y la hora), hemos ordenado convencionalmente las cartas sin fecha guiándonos por su relación con las fechadas y entre sí, lo que ha exigido un cotejo minucioso. No tratándose de hechos históricos, sino íntimos, este trabajo es necesariamente inseguro” (Borrero, 1966, 33).

³⁰ Para Salvador Arias, los poemas que están fechados en 1891 son los más originales y tiene razón el crítico; entre ellos se encuentran: “¡Todavía!”, “Crepuscular”, “Las hijas de Ran” y “Apolo”. Del año de la muerte de Casal (1893) son las composiciones más sombrías: “En sueños”, “Nostalgia”, “Íntima”, “La evocación”, entre otras.

³¹ Resulta notable la forma en que —a medida que fue evolucionando su relación con Carlos Pío Uhrbach— Juana se fue alejando cada vez más de la poesía y concentrándose sólo en escribir cartas al amado.

pistas ni publicado nuevos fragmentos³². Sólo Manuel Pedro González se ha preguntado por el destino de ese texto que sería fundamental para continuar documentando la personalidad de la Borrero. Dice el crítico:

Ignoro si existe el diario de Juana. De lo que no me cabe duda es de que la poetisa confió a este diario muchísimas otras confidencias de tipo amoroso o acaso erótico que serían de gran interés para el investigador de hoy. Lo probable es que lo familiares las consideraran demasiado atrevidas y francas y las destruyeron (Borrero, 1972, 52).

La primera edición que se hizo de la obra lírica de Borrero en el siglo XX apareció también en 1966, el volumen *Poesías* preparado de nuevo por Fina García Marruz y Cintio Vitier. Luego, en el año 1978, ambos volvieron a publicar los poemas y algunas cartas inéditas en el volumen titulado *Poesías y cartas*. En 1994 le siguió *Para entonces. Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach*, antología de la poesía de ambos escritores preparada por Olga Marta Pérez; y en 1997 María del Rosario Díaz publicó diez cartas inéditas bajo el título *Espíritu de estrellas. Cartas de amor de Juana Borrero*. La única edición de la poesía y el epistolario de Juana Borrero editada fuera de Cuba ha sido la aparecida en 2005, publicada por la editorial argentina Stockcero a cargo del poeta y ensayista cubano Francisco Morán, con el título *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*; las cartas incluidas en esa edición ya habían sido publicadas todas con anterioridad³³. Como se puede apreciar, la vida editorial de la obra de Juana Borrero no ha sido demasiado extensa, de ahí que sea totalmente desconocida en Europa y poco conocida en la propia Hispanoamérica. En Cuba, sin embargo, es un icono del fin de siglo cubano.

2.2.1 LA POESÍA

³² Se trata de unas pocas páginas que preceden a las cartas y que hacen referencia al momento en que la escritora concibió su amor por Carlos Pío. Nada aclara Vitier sobre el paradero del diario, ni si se conserva completo o sólo fragmentariamente, lo mismo porque fuera destruido por la propia Borrero o por su familia. En la “Advertencia”, los editores se limitan a indicar: “Al principio se han incluido algunas páginas del Diario íntimamente relacionadas con las primeras cartas y cuyos manuscritos se hallaban mezclados con éstas” (Borrero, 1966, 33). Tanto esas páginas como el resto de “este precioso epistolario, así como los retratos, cuadros y dibujos que ilustran estos tomos y el dedicado a las poesías” fueron “puestos en nuestras manos” por Mercedes Borrero, según añaden Vitier y García Marruz (33). Es muy posible que, de existir aún, en el diario se encuentren muchas de las claves que la Borrero no develó ni en sus propias cartas.

³³ El archivo de la familia Borrero se encuentra dividido entre la Biblioteca Nacional “José Martí” y el Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”, ambos en La Habana. Es posible que en estas instituciones puedan encontrarse aún algunas cartas inéditas de Juana Borrero o al menos documentos familiares que contribuyan a enriquecer el perfil literario y vital de la poeta, cuestión que será objeto de mis próximas indagaciones en torno al tema.

Una presentación de la poesía de Juana Borrero —por breve que sea— pasa por tomar partido entre quienes la consideran una romántica tardía o una modernista de sello casaliano, o ambas cosas a la vez. Aunque es cierto que Juana participa de una serie de aspectos que caracterizan el discurso modernista como la disconformidad, la ausencia de un objeto o proyecto ideal nacido de la realidad material e inscrito en el discurso moderno finisecular, también es cierto que su acercamiento al modernismo está muy limitado por rezagos románticos. La Borrero fue un temperamento romántico cuyas condiciones vitales favorecieron el cultivo de una estética híbrida, muy personal, donde al final se acabaron mezclando elementos románticos y modernistas.

Posiblemente los desequilibrios emocionales que padeció impidieron a Juana el cultivo de un modernismo esteticista como el de su maestro Julián del Casal³⁴. Su caso patológico, la necesidad de atender a sus emociones por encima de todo, le dificultó ejercitar una militancia plena en un movimiento que enaltecía —a la usanza francesa— el ejercicio del arte por el arte. Juana, en algunas de sus cartas, manifiesta un interés por acercarse a la poesía parnasiana, a la que se refiere incluso como “nuestra escuela”, pero es consciente de que no logra insertarse plenamente en ella³⁵. Al referirse, por ejemplo, a cuatro sonetos que está escribiendo dice: “Si lograra darles una forma parnasiana! Pero esto parece estarme vedado. Siempre he sido y seré una inconforme. Jamás he sentido la satisfacción suprema del esfuerzo realizado” (Borrero, 1967, 10).

La mayoría de los modernistas aspiraban a incorporar en sus textos los modelos discursivos de los parnasianos franceses, lo que los obligaba a buscar cierta distancia psicológica y frialdad que, unida a la línea esculpida y coloreada, era la norma de esa escuela. Es preciso aclarar, además, que la teoría parnasiana vedaba la incorporación de sentimientos íntimos en el poema, una tensión que se advierte en varios de los poetas modernistas hispanoamericanos, Casal entre ellos. Juana Borrero se salta, sencillamente, esa norma, ella es todo sentimiento y sus poemas están llenos de introspección, quejas, exabruptos emocionales y angustias. Sin embargo, para Martí esa poesía llena de penas y angustias, que llamó “personal”, era el signo de los tiempos modernos. En fecha tan

³⁴ Francisco Morán incluso ha afirmado: “Casal pudo arrastrar a la muerte a Juana, pero no consiguió ganarla para el modernismo” (Morán, 1998).

³⁵ En una de sus cartas, Juana Borrero se refiere a una noche en que su hermana Helena y ella han estado consagradas “a la poesía, a la suprema y eterna poesía ‘de nosotros’ los desequilibrados” (Borrero, 1967, 12); y continúa: “He pasado una noche completamente artística. Primero oyendo disertar al gran Piñango sobre las personalidades de Casal y demás representantes de nuestra escuela... Después adorando el rostro eterno de la blanca Sélene” (Borrero, 1967, 15).

temprana como 1882 —en su prólogo a “El poema del Niágara”— afirmaba el poeta y patriota cubano:

[...] cuando [el hombre] ya no ve en sus ojos las estrellas del cielo, los vuelve a los de su alma. De aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos [...] (Martí, 1975, V, 25).

A la duda de si Juana puede haber sido de esos modernistas que nunca abandonaron del todo posturas románticas —como los poetas mexicanos Amado Nervo o Luis Gonzaga Urbina—, cabría responder que no. La Borrero fue un espíritu romántico puesto a discurrir en un tiempo en que expresarse como tal estaba fuera de moda. Sus lastres románticos fueron más fuertes que las veleidades que se permitieron los, llamémosles, “modernistas militantes”. No obstante, en medio de un panorama (a nivel continental) donde, como se ha visto antes, las “escritoras modernistas” prácticamente no existieron, donde quedaron como una promesa que nunca llegó a materializarse, no nos extrañe que la Borrero haya figurado, de cara a gran parte de la crítica, como la única escritora modernista en Cuba.

Por otra parte, no creo que la inclinación de la joven poeta a cierto sentimentalismo se debiera a una incapacidad intelectual para acceder de lleno a la estética que estaba en curso, sino que supuso una lúcida interpretación de su enfermo espíritu. Juana —lo mismo que los modernistas posteriores— adoptó de los románticos en el plano temático, por ejemplo, la idea del amor como religión fatal para la persona enamorada; la tendencia paradójica a la pasión erótica (en ella mayormente reprimida) y a la pureza (en ella ampliamente explorada); el gusto por lo ideal y legendario; el transvase frecuente de la vigilia al sueño y el giro hacia lo fantástico. Sin embargo, a pesar de todos esos guiños románticos del modernismo, que Juana examinó en profundidad, cabría aventurarse a pensar cuál hubiera sido su curso poético y literario de no haber muerto tan pronto³⁶. Tal vez de haber continuado escribiendo la joven escritora hubiera derivado hacia un modernismo pleno, o tal vez su caso patológico la hubiera condenado para siempre al ostracismo doliente de los románticos³⁷. Manuel Pedro González opinaba que “De haber vivido siquiera hasta los cuarenta años, es

³⁶ Ahí tenemos el caso de la poeta uruguaya Delmira Agustini (1887-1914), figura controvertida cuya evolución poética marca un recorrido acelerado desde sus primeros poemas anidados y virginales, hasta la osadía erótica de sus últimas composiciones.

³⁷ Puede que hubiera seguido los tristes pasos del poeta cubano José Jacinto Milanés, con quien —como se ha mencionado antes— la Borrero guarda más de un vínculo. También Milanés fue consumido por un delirio amoroso peculiar: se enamoró de su prima, bastante más joven que él, y padeció por ese motivo toda su vida, hasta derivar en la locura.

probable que hubiera superado a Casal y figurara hoy entre los poetas modernistas mayores de América” (González, 1972, 50). Dulce María Loynaz era más o menos de la misma opinión:

Voy a atreverme a decir que, de no haber muerto esta niña como murió, a los dieciocho años, y casi al mismo tiempo que aquél, hubiera constituido ella sola acaso el mejor aporte de la poesía cubana al Modernismo. Y acaso, acaso, hasta de la poesía americana. Hay que darse cuenta de lo que significaba escribir a los catorce, a los quince años, las cosas que ella escribía. Imaginarlas era ya un enigma; expresarlas, una revelación. Nada de balbuceos infantiles, o de insípidas ñoñadas, o de aturrullamiento de lecturas, a semejanza de lo que suele verse en la adolescencia de los poetas, aun cuando después sean geniales (Loynaz, 1993, 27).

En el fragmento anterior reaparece el matiz hiperbólico que también advertíamos en González, pero, sobre todo, llama la atención la contradicción en que incurre la propia Dulce María al dar primero tratamiento de “niña” a Borrero, para después acabar destacando que en su poesía no hay “nada de balbuceos infantiles” o de “insípidas ñoñadas”. Este tipo de argumentos forma parte de la resistencia por parte de la crítica a ver en Juana Borrero, simplemente, a una mujer. (Tal idea tendrá desarrollo en el próximo capítulo).

Como se ha comentado antes, a diferencia de lo sucedido con Casal —quien en el duelo Arte / Vida se decantó abiertamente por el primero—, la Borrero tomó partido por la vida, por su vida sentimental y amorosa. De esa elección hay múltiples muestras en su epistolario y en su poesía, evidencias que Fina García Marruz ha resumido de manera muy acertada al afirmar que “Juana no es la ‘autora’ de sus versos, sino su protagonista” (García Marruz, 1978, 25). Y es que Borrero no fue tanto una escritora como un temperamento literario, uno de esos espíritus escogidos para grabar la literatura en la propia vida.

Es importante precisar que a pesar de la gran relación que hay entre la poesía de Julián del Casal y la de Juana Borrero, en algunos aspectos la escritora se acerca más a otros modernistas como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), con el que coincide en el recuerdo de momentos gratos o amorosos que contribuyen a lidiar con el hastío de la vida diaria, una compensación que no tuvo Casal³⁸. En este sentido, tal vez el vínculo más grande que es posible establecer entre ambos escritores sea a partir de los poemas

³⁸ Manuel Gutiérrez Nájera colaboró, como Juana, en la revista modernista cubana *Gris y Azul*.

“Para entonces” (1887) de Nájera, y “*Vorrei morire*”, de la Borrero (1895), de los que se reproduce aquí la primera estrofa:

Vorrei Morire

Quiero morir cuando al nacer la aurora
Su clara lumbre sobre el mundo vierte,
Cuando por vez postrera me despierte
La caricia del sol abrasadora

(Borrero, 1966, 89).

Para entonces

Quiero morir cuando decline el día,
en alta mar y con la cara al cielo;
donde parezca sueño la agonía,
y el alma, un ave que remonta al vuelo.

(Nájera, 1953, II, 35-36).

Con Rubén Darío (1867-1916) y José Asunción Silva (1865-1896) Borrero concordará en algunos poemas en que el sujeto lírico busca asideros y se cuestiona sobre el papel del hombre en el mundo. Así ocurre en el poema de Juana “¿Qué somos?”, donde el sujeto lírico se interroga a sí mismo y coincide en la peculiar tonalidad que el modernismo aporta al tema del *ubi sunt*:

¿Qué somos...? ¡Quien lo sabe! La escondida
Solución del arcano inconcebible
Al hombre sorprender no fue posible:
Su arribo al mundo y la fatal partida. (Borrero, 1966, 78)

Es el mismo cuestionamiento que hace Silva en su poema “La respuesta de la tierra”: “¿Qué somos? ¿A dónde vamos? ¿Por qué hasta aquí venimos? / ¿Conocen los secretos del más allá los muertos?” (Silva, 1968, 78), o de Darío en “Lo fatal”: “Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto [...] / y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos...!” (Darío, 1977, 297).

Con Martí, la relación en el ámbito poético llega, de una parte, por medio de la relación con la naturaleza y, de otra, a través de la nota de disconformidad que conecta a Juana Borrero con el discurso social y político³⁹. Hay versos donde alude a la dramática situación de los cubanos, versos que, según el crítico norteamericano Ivan Schulman, recuerdan el tono y la intención discursivos del poema martiano “Sueño con claustros de mármol”.

Sin embargo, dentro de los modernistas Casal es, desde cualquier punto de vista, la gran influencia que recibe Juana Borrero; hecho que no debe restar independencia creativa a la autora quien, como se ha referido antes, se apartó de los modernistas (y con

³⁹ En el poema “El ideal”, Juana Borrero alude al tema nacional: “¡Oh patria! [...] / tu recuerdo que siempre irá conmigo / Me dará nuevo ardor ante el obstáculo. / ¡Yo lucharé por conquistarte un lauro!” (Borrero, 1966, 62-63).

ello de simbolistas y parnasianos) en no pocos aspectos. En algunos poemas como “Las hijas de Ran” —uno de los mejores y más recurrentes en antologías— se vuelve innegable la huella casaliana:

Envueltas entre espumas diamantinas
que salpican sus cuerpos sonrosados
por los rayos del sol iluminados,
surgen del mar en grupo las ondinas.

Cubriendo sus espaldas peregrinas
descienden los cabellos destrenzados
y al rumor de las olas van mezclados
los ecos de sus risas argentinas (Borrero, 1966, 79).

La escena descrita es de estirpe casaliana, la utilización de las ondinas como motivo poético y el vocabulario escogido por la poeta para describir el contexto apuntan claramente al modernismo, aunque no olvidemos que la inusual referencia mitológica a Ran, es muy posible que le haya llegado a través de su madre. En la concepción de este poema se advierte, por demás, la influencia pictórica de Pierre Puvis de Chauvannes, pintor simbolista francés que le gustaba mucho a Juana⁴⁰. Lo anterior no quiere decir que se pueda considerar la poesía de Juana Borrero una copia servil de Casal o incluso —en algunos pasajes— del propio Manuel Gutiérrez Nájera. Tal como afirmaba Dulce María Loynaz, al leer a Juana Borrero nunca podemos perder de vista la edad que tenía cuando escribió esos poemas, ni tampoco el hecho de que, a pesar de influencias y préstamos, terminó adquiriendo una independencia que en buena medida tomó el camino del citado anticasianismo.

Sin embargo, lo que más interesa en relación con la poesía de Juana Borrero de cara al presente trabajo es advertir que hay una serie de recurrencias temáticas y formales que encuentran su prolongación en el *Epistolario*. Poemas y cartas se apoyan mutuamente, pues ambos son expresión de una personalidad angustiada y obsesiva. Gran parte de la poesía de Juana Borrero está impregnada de dolores recónditos, duelos y tristezas ocultas, torturas, inquietudes y nostalgias que también se revelarán en la subjetividad epistolar. Entre el yo lírico y el yo epistolar de Juana Borrero, por tanto, se evidencia una total continuidad. Uno y otro potencian mutuamente una subjetividad atormentada que insiste en los tópicos de la castidad, la pureza, la angustia, la tristeza y

⁴⁰ También Casal manifiesta influencias pictóricas en su poesía. Estimaba sobremanera al pintor simbolista francés Gustave Moureau, cuya obra le inspiró algunos poemas.

los sueños imposibles; todo ello vertido en un lenguaje reiterativo que refleja una angustia creciente. Veamos algunos ejemplos:

En el misterio de la noche
cuando el insomnio me atormenta
gira en mi mente visionaria
alado enjambre de quimeras

“Mis quimeras” (Borrero, 1966, 64).

Los ensueños de dicha que en mis horas de insomnio
en rauda giro surgen de mi mente exaltada,
nacieron, bajo el yugo de mi dolor recóndito
de mi propio martirio, de mi propia nostalgia

“Confidencia” (Borrero, 1966, 70).

¡Fúlgidas quimeras
que nutrí con mi llanto de fuego,
esperanzas de dicha más dulces
que la hermosa promesa del cielo!

“Sol poniente” (Borrero, 1966, 91).

Cuántas noches de insomnio solitarias
has venido a mis fúnebres delirios
como vienen las dulces emisarias
de la oscura región de los martirios,
a evocar mis quimeras visionarias
que se han abierto, como blancos lirios,
en mis noches de insomnio, solitarias!

“Tristes” (Borrero, 1966, 133)

Véase cómo a pesar de ser estrofas extraídas de cuatro poemas diferentes, todas expresan la misma idea prácticamente con las mismas palabras. Esa necesidad de repetición —no sólo de las ideas, sino también a nivel lingüístico— favoreció que la escritora utilizara con cierta frecuencia el rondel, que es un tipo de composición lírica que se adaptaba con comodidad a la expresión de sus obsesiones, en tanto que estructuralmente el rondel contempla la reiteración de palabras o de versos enteros dentro de un mismo poema⁴¹.

⁴¹ Julián del Casal también hizo un uso extendido de este tipo de composición estrófica.

El sujeto lírico no renuncia tampoco al ideal de castidad, que es sutilmente enunciado en un poema como “Para entonces”:

Quisiera ser la estrella que alumbrara
tu lóbrego sendero solitario
para verte marchar, con la esperanza
de conseguir el premio codiciado...

Y que luego, al llegar, cuando pretendas
a ti ligarme con terrenos lazos,
morirme al recibir tu primer beso
y convertirme en polvo entre tus brazos! (Borrero, 1966, 114).

Por lo demás, cabe decir que ambas subjetividades, poética y epistolar, se escudan en la naturaleza, aunque por momentos las dos renieguen de ella. Así, la presencia de la noche como gran aliada y el día y el sol como enemigos, serán constantes.

A pesar de la comunidad de temas que es posible advertir entre la poesía y el epistolario, la mirada clínica se podría obviar en los poemas, algo que resulta casi imposible al analizar la subjetividad epistolar. El yo epistolar en Juana Borrero es mucho más complejo que el lírico porque mientras la poesía le permite a Juana camuflarse, esconderse, el epistolario la muestra con una riqueza de matices y de contradicciones difíciles de eludir. Al decir de Salvador Arias, en las cartas en ocasiones “más que ante una ‘virgen triste’ sentimos estar casi ante una impúdica vestal” (Arias, 1997, 237), afirmación del todo cierta que postula una imagen completamente antagónica a la que Juana intentó construir sobre sí misma. Sin embargo, si bien esa “impúdica vestal” nos llega directamente desde las cartas, no es menos cierto que sería más difícil intuir la a partir de la poesía⁴².

Al leer la poesía de Juana Borrero uno llega a preguntarse por qué Juana maneja un vocabulario poético tan reducido y unos motivos y ambientes también tan reiterativos⁴³; y no porque no se rindiera a las fruslerías modernistas, sino porque sus poemas, en realidad, son como una noria, que siempre nos conducen al mismo lugar. Ilusiones, quimeras, flores, insomnios, la luna; el día negativo, la noche positiva, el crepúsculo emerge como hora mágica, indudablemente su favorita. Es como si Juana

⁴² En fases posteriores de la investigación, se retomará ese vínculo. En estos momentos no resulta pertinente profundizar en la subjetividad poética, en tanto que no forma parte del objetivo fundamental del presente trabajo.

⁴³ Un ejemplo lo tenemos en el uso del vocablo “flor”, uno de los más reiterados en la poesía de Borrero. En casi todos los poemas de la joven aparece una flor, pero casi nunca particulariza el tipo de flor ni la sitúa en medio de contextos exóticos —como solía ocurrir entre los modernistas—, sino que es una flor que aparece, sin más, en medio de la naturaleza.

Borrero fuera arrastrada por sus obsesiones y le costara salir de ese círculo vicioso, o como si ni tan siquiera pudiera mirar un poco más allá de ellas. Algo similar ocurre en el *Epistolario*.

2.2.2 EL EPISTOLARIO

El de Juana Borrero es uno de los epistolarios amorosos más extensos, apasionantes y —paradójicamente— desconocidos de la literatura hispanoamericana. Son más de doscientas sesenta cartas (muy largas todas) que documentan una pasión neurótica donde Borrero expresa, una y otra vez, la necesidad de posesión absoluta del ser amado. Su epistolario facilita muchas claves para entender lo que Cintio Vitier llamó el “caso espiritual de la ‘virgen triste’ ” (Vitier, 1966, 8).

Es muy posible que la joven escritora no fuera del todo consciente de la magnitud de su creación epistolar. “Es lo único útil que hago en mi vida” (Borrero, 1966, 80) —escribiría—, a lo que añadiría luego: “¡Mis pobres cartas! Son la expresión más fiel de mis sentimientos... En ellas, estoy yo toda entera con todos mis defectos y también con todas mis grandezas” (Borrero, 1967, 95)⁴⁴. Juana se volcó de tal manera en esas cartas que se entiende perfectamente que su *Epistolario* sea considerado, tanto por los críticos como por los lectores, su mejor legado. A propósito de él ha comentado el poeta y ensayista Jorge Luis Arcos:

Con toda la enorme importancia que tienen las cartas de Martí, ellas no ocuparon en la obra de éste, el valor creador privilegiado que adquieren en la obra de J. B. Quiero decir que sus cartas, también como documentos y discurso literario, expresan la mayor altura, la mayor tensión que pudo alcanzar J. B. como escritora. Y en esa tensión no debe verse sólo lo vital, lo psicológico, etc., como elementos ajenos a lo literario, sino precisamente como la expresión escritural y creadora más genuina de J. B. (Arcos, 1997, 17).

No obstante esa repercusión posterior, para Juana el cultivo del género epistolar fue en principio el único camino posible para llevar adelante su pasión amorosa, el hilo de Ariadna hacia sus sentimientos pero también su caja de Pandora, porque desataría todas sus obsesiones, siendo la peor de ellas la actitud fetichista que adoptaría en relación con las cartas y que acabaría causándole mucho daño. Una creciente neurosis —de la que a

⁴⁴ A propósito de una posible difusión futura de su epistolario, Juana comentaría a Carlos: “¡Después de todo nada tendría que ojos amigos las leyeran si valieran algo mis pobres cartas” (Borrero, 1966, 8), a lo que agregaría: “Pero solamente tú encontrarás en ellas bellezas...” (Borrero, 1966, 8).

veces fue consciente— y un estado general de debilidad física la hicieron oscilar entre escasos estados de euforia y muchos de profunda depresión.

Ante los espaciados encuentros con Carlos, las cartas se convirtieron para ella en una suerte de objeto fetiche, un “sustitutivo” de la figura amada que compensó su ausencia: “Antes de dormirme releeré tus cartas y me dormiré con ellas sobre el corazón. Si tú vieras! Las beso las acaricio, me cubro con ellas el rostro, las leo las leo...” (Borrero, 1966, 68). Juana aspiró a ampliar el marco de su adoración, de ahí que le reprochara a su novio no tener aún ni su pañuelo, ni su retrato, ni su anillo. Lo curioso es que no sólo asumió ella una actitud fetichista, sino que incitaba a Carlos a que se comportara de idéntica manera:

A estas horas ya habrás llegado a tu cuarto, ya habrás leído mis cartas, ya habrás besado las flores que te di. Recoge uno a uno mis besos ocultos entre las corolas rojas, como entre mis labios. Guarda esas flores. Esos besos ¿no eran para ti alma mía? Guarda esas flores. En ellas dejé toda mi alma y toda mi ternura (Borrero, 1966, 67).

Confiesa, además, que le es grata la tarea de escribir, que nunca se cansaría de ello y que las cartas que recibe de él la curan, le animan el rostro, la llenan de inmenso placer, disipan su impaciencia como por arte de magia y así hasta completar una extensa lista de significados. En muchas ocasiones se refiere a que escribe dos y hasta tres cartas por día, sin que deje de hacerlo ni cuando está enferma de cuidado. Por ello, muchas de las exigencias y de los reproches que hace a Carlos están relacionados con no sentirse correspondida en igual medida. Sin duda alguna, los momentos más reiterativos y monótonos del epistolario están vinculados con esas constantes quejas.

Como leer las cartas es un paliativo a la falta de encuentros con el amado, y como además es un acto secreto, Juana tratará de procurar una intimidad absoluta para leerlas, ambiente que a veces le costará lograr:

Cuando me la entregaron (8 de la noche) tuve que guardarla para poder leerla a solas... ¡Si tu supieras el trabajo que me costó leerla...! Tenía en ese momento visita [...]. Al fin se fueron! Abrí la carta y empecé a leer... Llega mamá con una medicina. Se va vuelvo a comenzar y leo el primer pliego. Después tuve que interrumpir varias veces la lectura... A las doce de la noche pude leerla con libertad. ¡Que noche! Qué ensueños! Tu carta me hizo el efecto de una lluvia de estrellas... (Borrero, 1966, 100).

El estilo de las cartas —como se mencionó antes al hablar de la poesía— es muy repetitivo; una y otra vez las mismas ideas, las mismas obsesiones, la misma

inseguridad tratando de ser conjurada a través del verbo. A propósito de ello ha comentado Manuel Pedro González:

Casi huelga aclarar que la sensación de monotonía y cansancio la produce la reiteración *ad nauseam* de las mismas ideas, los mismos sentimientos, los mismos vocablos, las mismas expresiones. Como el único tema de las cartas es el desaforado ímpetu amoroso que la exalta y conmueve y el lenguaje es en extremo limitado, la autora los repite *ad infinitum* (González, 1972, 18).

Y tiene razón el crítico; expresiones del estilo de “te amo”, “te adoro”, “te idolatro”, “soy tuya” aparecen repetidas muchas veces, tantas que el lector acaba fatigado⁴⁵. Y no son sólo esas frases, sino también muchas las ideas que la escritora repite sin cesar: la del suicidio, la del temor a que el amado la olvide o la abandone, los continuos celos, las pautas de la relación, entre otras.

Las cartas intercambiadas entre Carlos Pío Uhrbach y Juana Borrero constituyeron, en primer lugar, el fundamento de su pasión, realidad que se comprueba en la dependencia absoluta de la joven escritora a las cartas del amado. Unas circunstancias vitales muy desfavorables impidieron que pudieran verse con frecuencia y de ahí que donde faltaran miradas sobran palabras. No obstante, hay que precisar que estamos ante un epistolario que —aunque da cuenta principalmente de la vida emocional de la escritora— también refiere veladas familiares (como el almuerzo familiar con Enrique José Varona, gran amigo del padre) o informa sobre el quehacer modernista de la época⁴⁶.

A través del molde epistolar Juana afirma, una y otra vez, su identidad, a la vez que paralelamente crea un personaje de sí misma que complazca a Carlos. Ella sabe que existen unos límites, un modelo de mujer del que no se debe apartar del todo, y por eso lucha por doblegar su temperamento, aunque al final solamente termine lográndolo en el nivel discursivo y no en sus actitudes. Es una falsa imagen de sí misma, una ficción que

⁴⁵ A propósito de ello, comenta Manuel Pedro González: “no es que las cartas no sean interesantísimas todas sino que todas son iguales. Quien lea la primera de índole amorosa —la número 9— puede decir que las ha leído todas ya. Es un disco que se repite 230 veces con escasísimas variaciones” (González, 1972, 18).

⁴⁶ Ese acercamiento —del que se ha prescindido en esta ocasión— es importante en tanto el *Epistolario* de Juana Borrero constituye un arma utilísima para documentar la vida intelectual de finales del siglo XIX en Cuba: el florecimiento de publicaciones como *La Habana Elegante* o *Gris y Azul* —de las que Juana y su familia estaban al tanto—, así como las tertulias literarias y las actividades del grupo de jóvenes poetas modernistas seguidores de las enseñanzas de Julián del Casal. Juana, por ejemplo, llamaba “la Kábala” a los poetas que integraban su grupo más admirado de amigos, presidido por el escritor y “mago” Eulogio Horta e integrado además, entre otros, por José Francisco Piedra, Francisco García Cisneros y Leopoldo Pereira Medina; todos amigos que alguna vez facilitaron —a escondidas— su comunicación epistolar con Carlos Pío Uhrbach.

se propone construir un determinado yo femenino en relación con una aventura vital concreta y en diálogo con los parámetros patriarcales imperantes en la época. Esa “creación”, sin embargo, queda trunca ante la expresión descarnada de un ansia de posesión absoluta, con todo lo que ello conlleva: quejas, reproches y celos constantes; estrategias innegables que por una vía no convencional la conducen a la autoafirmación de una personalidad tan poderosa como desequilibrada. Nunca olvidemos, además, que quien escribió esas cartas solamente tenía dieciocho años de edad. Tampoco se debe obviar que a través de su *Epistolario*, Juana intenta legitimar su derecho a ser una mujer diferente, inteligente y con participación en la vida intelectual de su entorno.

A través de sus cartas Juana Borrero no sólo documenta su vida amorosa sino toda su existencia. Esa voluminosa correspondencia conserva, no obstante, una riqueza expresiva que desborda los marcos de un simple epistolario. Aunque hay un “tú” que se verifica en un destinatario explícito: Carlos, tiene mucho de diario personal, que es decir de escritura autobiográfica⁴⁷. El tono y la profundidad de las confesiones delatan el diálogo que, ante todo consigo misma, establece la escritora. No se regodean mayormente esas cartas en el esteticismo de la prosa modernista sino que, muy por el contrario, se rinden a algunos caracteres del discurso romántico. De ahí que la máxima aspiración de Juana no sea la frase perfecta, sino la emoción que mejor la define. Muchas veces inflama su verbo en una exaltada exclamación que termina por invadir todo el texto. Lo mismo sucede con las preguntas retóricas, interrogantes que enfatizan el diálogo sostenido, en primera instancia, consigo misma. La joven escritora —como buena deudora del romanticismo— elegirá desde el punto de vista expresivo los extremos: alternará las expresiones coloquiales en las que la cercanía con el amado se torna casi física —donde pareciera tenerlo delante y conversar con él— con otras en que lo literaturiza al máximo, lo estiliza y lo convierte casi en una pura quimera o en motivo de disquisición. Con la misma soltura —como ya se ha visto antes— transitará de la desesperada súplica al imperativo más inobjetable.

Del destino final de la mayoría de las cartas escritas por Carlos Pío Uhrbarch poco se sabe⁴⁸. Sólo que unos meses después de muerta Juana — y cuando ya se había

⁴⁷ En este sentido, Vitier afirmará que estamos ante “el diario de un alma poseída por el filtro de la pasión” (Vitier, 1966, I, 11-12).

⁴⁸ Carlos Pío se incorporó al Ejército Mambí el 26 de marzo de 1896 —diecinueve días después de la muerte de su novia— y lo hizo como miembro del Estado Mayor del general José María Aguirre (jefe de la provincia de La Habana), hasta que fue enviado —siendo ya teniente coronel— a cumplir un encargo del general Lacret ante la delegación revolucionaria en Estados Unidos. Una vez allí, aprovechó para visitar a la familia Borrero en Cayo Hueso, donde cuentan que diariamente visitaba la tumba de

incorporado a la guerra de independencia— le fue asignada una misión en Estados Unidos, lo que le permitió visitar a la familia Borrero y pedir que le fueran devueltas las cartas escritas por él. El papel que desempeña Carlos Pío en el epistolario de Juana Borrero es el de un, comparativamente, pasivo interlocutor del que a veces nos llega parte de su discurso referido en las palabras de una Juana que no se conforma con medias tintas. No es de creer que fuese Carlos Pío tan “tibio galán” como lo fue el Cepeda de Tula —porque para empezar este sí era hombre de letras—, pero leyendo las cartas de la joven poeta, un rosario de quejas y retos no cumplidos demuestran que la escritora no se sintió del todo satisfecha con él. Claro que al ser Juana Borrero una persona de profundos desequilibrios emocionales, es muy probable que exagerara en muchas ocasiones⁴⁹. En otras, pareciera intuirse un cierto hastío por parte de Carlos a tan reiteradas exigencias y un dejarse querer sin demasiadas complicaciones. La última de las decepciones, la más grande, fue que no acudiera a verla —después de tantos ruegos— al lecho de muerte de ella en Cayo Hueso. Carlos se encontraba en Cuba y tenía próximo el momento de incorporarse a las luchas insurrectas, así que al histórico ultimátum de “o tu Patria o tu Juana” (Borrero, 1967, 286), Carlos respondió con la Patria⁵⁰. Este ultimátum de claros ribetes románticos remite a esos vínculos cuya existencia ha detectado Doris Sommer (1991) en la narrativa romántica hispanoamericana entre la representación de la identidad nacional y la imagen de la mujer. Según Sommer, en la literatura hispanoamericana —especialmente en aquella escrita en los años posteriores a la obtención de la independencia— se establece una conexión nación-amante en las novelas patrióticas y los relatos amorosos. Esa conexión se construiría a través de la metáfora del cuerpo físico de la mujer como nación que se quiere poseer, estableciéndose desde temprano la relación análoga entre patria (madre-amante-mujer) y cuerpo femenino. En el caso que nos ocupa —si bien en principio no existe la fusión entre Juana y la Patria, sino que la relación entre ellas se plantea como rivalidad—, la elección propuesta por Juana nos llevaría a suponer que los términos a elegir son del mismo orden: “Mujer vs. Mujer”. En el plano corporal, el fundamento de

Juana. A su regreso a Cuba, mientras iba camino de Camagüey, murió de fiebres palúdicas y extenuación el 17 de diciembre de 1897. Vitier ahonda en el tono romántico de esta historia, que bien merecería ser convertida en novela: “Su muerte, se dice, fue horrenda. Sus restos quedaron anónimos en la tierra mambisa. Así terminó aquella historia de amor, que parece un cuento legendario” (Vitier, 1993, 27).

⁴⁹ A nosotros mismos como lectores nos es posible comprobarlo en varias oportunidades.

⁵⁰ En este caso resulta una ironía el hecho de que el primero de los nombres de esa Patria fuera justamente “Juana”, pues es sabido que el primer nombre que los españoles pusieron a Cuba fue ese, en honor a la hija de los Reyes Católicos.

la rivalidad lo encontramos en la “enfermedad” que aqueja a ambas y que Carlos —si no puede curar del todo— puede ayudar, al menos, a aliviar⁵¹.

Cierto es que Juana fue una amante neurótica, tiránica y asfixiante muchas veces, puede que tal vez Carlos no creyera en su gravedad, o que sintiera miedo de ir a verla por las nuevas imposiciones que podrían derivar de esa visita, pero su ausencia en el último momento es, todavía hoy, inexplicable⁵². No sólo por haberlo prometido a lo largo de varios meses, sino porque haber ido era —si se quiere— ya no un acto de amor, sino de piedad.

Las últimas veintinueve cartas del extenso e intenso epistolario de Juana Borrero fueron escritas desde el exilio estadounidense. Enferma, lejos de su patria y del ser amado, la joven escritora configuró en esas cartas una red de silencios en relación con un entorno que le pareció hostil y vulgar. Lo llamaba “el medio” y lo calificó como antagónico a su sentimiento, cabría precisar a su sentimiento amoroso y patriótico. En esas cartas no hay memorias de viaje, no hay crónicas, no hay comentarios, no hay observación de ambientes ni descripción de costumbres. Y no los hay por varios motivos: en primer lugar, esas veintinueve cartas sostienen el discurso de una mujer enferma de cuerpo y de alma. Un creciente deterioro físico y una neurosis progresiva van a escoltar las dos grandes obsesiones de la autora en ese momento, relacionadas con viajes, ciertamente, pero no con el suyo propio, sino con el de Carlos a su lado y con la llegada o no de las cartas de él; esas “viajeras” que menguaban o agigantaban su pena, y en las que se dictaba el motivo del viaje del ser amado como única salvación posible ante el inminente fin. La Borrero condicionó la última etapa de su vida, por tanto, a un “viaje”: el del amado. De ahí que le dijera: “Si no vienes pronto, quizás me muera” (Borrero, 1967, 269). Esa es la esencia y sustancia de la parte final de la

⁵¹ No obstante, en otro momento Juana volverá a hacer una equivalencia entre ella y la patria, pero a partir del alma y no del cuerpo: “Quise hacer de mi alma tu patria y ocupar en tu corazón el lugar de ella porque no me sentía con valor para perderte!” (Borrero, 1967, 299). Por esa vía llegarán nuevamente los reproches a Carlos: “yo que he hecho de ti mi única patria” (Borrero, 1967, 298).

⁵² Cintio Vitier intenta adentrarse en los motivos que tuvo Carlos Pío para no acudir —tal como había prometido a su novia— a Cayo Hueso. Dice el crítico: “¿Por qué no lo hizo? Él mismo [Carlos] dirá después: ‘Hay algo fatídico, maldito, sombrío y sutil que escapa a la penetración solícita, eterna, perspícaz de mi amor. ¿Por qué no adiviné su estado? ¿Por qué no me embarqué para ésa el sábado? Hubiera podido verla; ella me hubiese visto allí y quién sabe no hubiera acontecido nada. Esos designios misteriosos y crueles de la naturaleza desquician el cerebro más sólido y despedazan el corazón más afortunado...’ ¿Por qué no fue Carlos Pío? ¿Estaba quizás ya irrevocablemente comprometido para incorporarse de inmediato a la insurrección? ¿Es cierto, como dice en una carta, que lo retenían cuestiones económicas cuya solución era ‘capital’ para los dos? [...] ¿Por qué pasaron los 14 días y Carlos Pío no fue? ¿Por qué, en un estado ya de consunción final, recibió de él la carta de una novia muerta, provocando su último estallido de celos desvariantes?” (Vitier, 1993, 25). El crítico no se atreve realmente a hacer un juicio que ponga en entredicho a Uhrbach, cuando en realidad todo apunta que nada hubo tan importante que pudiera impedirle que acudiera a Cayo Hueso.

correspondencia. Además de esas obsesiones, existía aún otra razón de fuerza mayor: Juana apenas salía de su casa. Su enfermedad no se lo permitía, sus itinerarios eran cortos y carentes de interés para ella, que sólo fijaba su mirada en el papel y la tinta. Decía regresar enferma cada vez que paseaba mucho y sus recorridos estaban asociados casi siempre a sus obsesiones: ir al muelle a ver si llegaba carta de Carlos, llevar las cartas a la casa de posta, visitar a parte de la familia de su novio que vivía allí, y así sucesivamente, una y otra vez, *ad infinitum*.

Apenas había desplazamiento físico, pero sí un nutrido ajeteo de emociones. La joven escritora no podía mirar el entorno porque apenas le alcanzaban las fuerzas y la salud mental y física para mirar dentro de sí misma. Pero existe aún un tercer motivo, y no menos importante, por el que la estancia en Estados Unidos no podía ser para Juana Borrero una oportunidad para conocer otra cultura y otras gentes: el exilio. Ese país no era para ella un tránsito, sino que lo asumió con la pena del desterrado, del exiliado.

El viaje para Juana supuso, en fin, el aumento de la angustia, un catalizador de recuerdos y de seres inalcanzables. No hubo paisaje, no hubo entorno que pudiera contra la prisión del espíritu; y eso que geográficamente estuvo lo más cerca que podía de su querida Isla, pues un rápido vistazo a un mapa nos mostrará que Cayo Hueso es una isla que se encuentra prácticamente a mitad de camino entre La Habana y el sur de la Florida⁵³.

Por lo demás, mientras que en las memorias de viajes los viajeros nos trasladan a través de sus descripciones y narraciones de un lugar a otro, en Juana sucede todo lo contrario, pues dispone de un dominio espacial bien marcado: su habitación, y todo lo que ve y oye desde allí forma parte de su escaso intercambio con el entorno:

Acaba de sonar a los lejos el pitazo del buque que me trae tu carta. Desde aquí veo a través de mi estrecha vidriera, la luz remotísima del faro de proa. Se oye el mugido distante del mar que argenta la luna con su fulgor sombrío, y algo me dice que esta misma noche dormiré tranquila” (Borrero, 1967, 268).

Como sucede en varias ocasiones en el *Epistolario*, algunas de las preguntas de Carlos nos llegan través de los comentarios que Juana realiza de las cartas de su novio. Así nos enteramos del interés por saber si ella tiene nuevas amistades, mientras que en otro momento parece sugerirle que estreche más los lazos con la familia de él. Ambas

⁵³ En 1896 Juana Borrero no pisó territorio continental, sino que llegó a Cayo Hueso y allí se quedó hasta su muerte. No experimentó la angustia de la tierra firme, sino que repitió el *fatum* —o tal vez la suerte— de los que hemos nacido y crecido en una isla; lo que Virgilio Piñera llamara “la maldita circunstancia del agua por todas partes”.

cuestiones denotan una preocupación del joven poeta por la prisión mental y física de su novia y apuntan a un intento —fallido por demás— de sociabilizarla, de ayudarla a adaptarse a su nuevo ambiente.

Los lugares que le interesan a Juana en su entorno más cercano son indicativos de su lento camino hacia la muerte. Uno es el convento que quedaba en la misma calle en que vivía, donde hizo una amiga: la novicia Sor Visitación, y adonde planeaba escaparse si sus padres continuaban oponiéndose a su noviazgo con Carlos Pío⁵⁴. El otro lugar era el cementerio, que podía ver desde su ventana. El resto de las salidas eran para Juana una auténtica mortificación: el acto patriótico en que diserta el padre, la reunión en la que gana un pretendiente que califica de “estúpido”, las visitas a la decepcionante familia de su novio... La escritora tilda el medio de vulgar y ello parece abarcar el espacio físico y, sobre todo, a las personas⁵⁵. La joven poeta tenía una conciencia muy clara de su superioridad moral e intelectual. Hay hastío, hay dolor y hay muerte; pero lo cierto es que en esas últimas veintinueve cartas del *Epistolario* de Juana Borrero no hay una construcción del “otro”, hay un anhelo de ignorarlo, de suprimirlo, lo cual, en cierta medida, lo construye, pero desde un espacio negativo. Los norteamericanos son el espejo en que Juana se mira para ensalzarse a sí misma⁵⁶. No olvidemos que la escritura es un espacio de identidad y la joven poeta aprovecha esa coyuntura para expresar la elevada conciencia que tiene de sí misma.

Según Manuel Pedro González, el *Epistolario* de Juana Borrero es “una de las obras más originales, más intrigantes, más vehementes y de más intensa significación psicológica que la literatura cubana ha producido” (González, 1972, 17). No obstante, precisa que no alcanza la trascendencia estética que tiene el epistolario de Martí y lo considera sólo comparable al de la Avellaneda, aunque marcado por un sello muy

⁵⁴ En ese convento estudiaban sus hermanos Ana María y Esteban.

⁵⁵ Con la familia de Carlos residente en Estados Unidos Juana no tuvo buenas relaciones por “la diferencia de ideales y la divergencia de caracteres” (Borrero, 1967, 303). Al referirse a uno de ellos, a Charles, dice: “aquí ninguna muchacha cubana quiere ser su amiga porque está muy americanizado y hay entre unos y otros ciertas diferencias” (Borrero, 1967, 250); lo anterior deja bastante claro que Juana no tenía una buena opinión de los norteamericanos. Más adelante, refiriéndose nuevamente a Charles, precisará: “Imagínate que no tiene una sola amiga cubana porque él las sabe mantener a distancia. Tiene mucho partido entre las americanas cursis que todo lo invaden” (Borrero, 1967, 304). La cursilería es justamente uno de los elementos que la escritora achacará al medio norteamericano. Así se lo precisará a Carlos, aunque eso no impedirá que reconozca que hay personas que merecen cierta admiración. En este sentido, le comenta a su novio: “Esto sin ti me parece horrible y cuando tú vengas no lo veré abstraída en tu amor. Aquí a pesar de la ola cursi que todo lo invade hay personas de verdadera elevación moral, que tienen su círculo particular y su esfera de acción” (Borrero, 1967, 250).

⁵⁶ Juana Borrero, con su rechazo al entorno norteamericano, vino a sumarse a la tradición de quienes en el siglo XIX encontraron en Estados Unidos no sólo el paraíso de la modernidad.

diferente. Allí donde la Avellaneda escribió cartas eróticas dictadas por un temperamento fogoso, la Borrero puso de manifiesto grandes contradicciones: un fuego sublimado en espíritu. Culmina González afirmando:

Las de Juana [...] implican tal complejidad psicológica, un tan insólito y recóndito misterio que sólo un psiquiatra o un psicoanalista podrían desentrañar adecuadamente el extraño caso de hechizamiento, autosugestión o idolatría amorosa en que cayó aquella extraordinaria mujer durante el último año de su vida (González, 1972, 18-19).

Y no deja de tener razón González, cuya opinión en torno a la necesidad de lecturas más profundas del *Epistolario* ha encontrado escaso eco, sobre todo en lo relativo a la complejidad psicológica que revelan las cartas.

III

RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE JUANA BORRERO: DE “NIÑA MUSA” A “VIRGEN TRISTE”

Un acercamiento, con criterio arqueológico, a la recepción crítica de la obra de Juana Borrero obliga a precisar, en primer lugar, que la crítica que recibió por parte de sus contemporáneos se refiere sólo a la poesía, pues el *Epistolario* no sería publicado hasta 1967. Antes de esa fecha sólo habían mencionado las cartas Rubén Darío, en 1896, y, ya a inicios del siglo XX, el poeta y crítico Ángel Augier, en su ensayo de 1938 titulado “Juana Borrero, la adolescente atormentada”¹.

La figura y la obra de Juana Borrero ha originado varios artículos o ensayos, pero pocos estudios realmente profundos donde se penetre en la poesía y en el epistolario, y se establezca una relación entre ambos². En lo referente a la poesía, las aproximaciones más valiosas han sido las de Fina García Marruz³, el crítico norteamericano Ivan Schulman y la profesora y ensayista Eliana Rivero. En lo relativo al epistolario, además de los aportes imprescindibles de Cintio Vitier, habría que sumar los de Manuel Pedro González y Yaramí Ramos. Eliana Rivero y Jerry Hoeg, por su parte, han reparado en la recepción crítica de la escritora, y Belkis Cuza Malé ha escrito la única biografía existente sobre Borrero⁴. Los anteriores son los acercamientos más lúcidos y, sin embargo, tampoco ellos han logrado escapar —en ocasiones— de una serie de tópicos que se han reiterado a lo largo de un siglo de recepción crítica. Tópicos repetidos hasta la saciedad y que, en su conjunto, conforman el mito que es, ante todo, Juana Borrero.

La mayoría de los críticos mencionados ha advertido la ausencia de un punto de vista psicológico que el *Epistolario* reclama a gritos desde su publicación, pero lo cierto

¹ Augier tuvo acceso a algunas de las cartas gracias a la generosidad de Consuelo Borrero, una de las hermanas de Juana, que en ese momento tenía parte del epistolario en su poder.

² A Juana Borrero apenas se la nombra en las historias de la literatura hispanoamericana y de la literatura cubana. Su mención, en todo caso, suelen estar más motivadas por su relación con Casal, que por méritos propios. Así sucede, por ejemplo, en la *Historia de la Literatura Cubana* de Salvador Bueno, quien afirma: “La huella de Casal se observa en algunas composiciones de Juana Borrero quien dejó poemas de honda y fina melancolía, como ‘Última rima’, ‘Íntima’, etc.” (Bueno, 1963, 275). No obstante, cabe destacar que Juana Borrero ha sido, junto a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a Luisa Pérez de Zambrana, la tercera escritora del siglo XIX cubano más atendida por la crítica.

³ Aunque el prólogo del volumen de poesía publicado en 1966 aparece firmado por Fina García Marruz, y el prólogo del *Epistolario* (1966) por Cintio Vitier, es de suponer que los dos colaboraron de manera conjunta en ambos esfuerzos.

⁴ Yaramí Ramos también ha reparado, aunque con brevedad, en la crítica sobre la obra de Juana Borrero.

es que ha faltado sobre las cartas esa mirada. A propósito de ello ha comentado Eliana Rivero:

Una perspectiva psicoanalítica contemporánea se exige desde entonces [1967] al caso Juana Borrero, porque éste no se abre de otro modo a la indagación de sus contradicciones, pero la mayoría de los críticos se han creído obligados a invocar la ignorancia —o el pudor— de su propia incapacidad (Rivero, 1990, 833).

Además de la ignorancia o del pudor, se han impuesto también otras razones que podemos resumir en lo que el teórico y filósofo francés Michel Foucault denominó el “saber sometido”, y que pasa por la omisión consciente por parte de las instituciones —en este caso asociadas al hecho literario— de realidades que pueden subvertir el orden. Siguiendo la dinámica de pensamiento de Foucault, no queremos sociedades donde locos y presos tengan la palabra. Juana Borrero, la única “mujer” del malogrado modernismo cubano, está mejor situada dentro del canon literario como talento precoz, “niña musa” o “virgen triste”, que como temperamento desequilibrado, neurótica, sadomasoquista o celópata con tendencias suicidas.

Antes de dar paso a la voluntad genealógica que preside este estudio, conviene previamente seguir un itinerario arqueológico que caracterice el modo en que las instituciones asociadas al hecho literario han marcado el discurso crítico en torno a la escritora. Con ese fin, cabe mencionar un par de datos necesarios: el primero es que gran parte de la crítica contemporánea coincide en apuntar que el mejor aporte de Juana Borrero a la literatura cubana se encuentra en su epistolario más que en su poesía, que algunos consideran una simple imitación casaliana condicionada, además, por evidentes rezagos románticos. La otra peculiaridad es la que apunta Ivan Schulman, quien considera que las aventuras vitales de Juana Borrero “han ocupado la atención de los críticos más que su exigua producción artística” (Schulman, 1997, 323). Y no le falta razón al crítico norteamericano, porque el mayor peso literario de Borrero nos llega de su propia aventura vital. Por ese motivo, coincido con aquellos que opinan que la parte de su producción más interesante es justamente la que más nos acerca a su vida: es decir, su epistolario. A propósito ha comentado Fina García Marruz:

Se puede estudiar la poesía de Luaces [...] sin dar un solo dato biográfico. En Casal, ya es más difícil. En Juana, es imposible. Su vida misma es, en gran medida, parte de su poesía, y quizás su principal creación (García Marruz, 1978, 46).

Como es imposible citar toda la crítica que ha generado la obra de la Borrero, se mencionarán sólo aquellos textos esenciales para perfilar los contornos de la joven escritora, es decir, los casos que puedan considerarse paradigmáticos dentro de la recepción crítica. Primero se comentarán los principales aportes críticos a la poesía y, luego, al epistolario, siguiendo siempre un orden cronológico⁵. Una precisión más: al hablar de la crítica generada por la obra de Juana Borrero es necesario diferenciar los juicios de sus contemporáneos —hayan conocido o no a la escritora— de aquella otra parte de la crítica que despegó en 1938 con el citado ensayo de Ángel Augier, si bien, en realidad, con anterioridad a 1966 —fecha de publicación del epistolario y de la poesía— son escasos los trabajos críticos, apenas algún artículo de prensa y ocasionales alusiones en historias de la literatura cubana.

3.1 Recepción crítica de la poesía de Juana Borrero: los contemporáneos

Las bases estructurales con que la crítica en torno a Juana Borrero operó durante gran parte del siglo XX es posible encontrarlas en la mala lectura de los contemporáneos de la escritora. Una lectura que, más que develarla para la crítica del nuevo siglo, lo que hizo fue deformarla y llenarla de tópicos. Hablamos, en su gran mayoría, de poetas modernistas, entre los que se han elegido para el presente estudio a Julián del Casal, al Conde Kostia, a Carlos Pío Uhrbach y a Rubén Darío.

3.1.1 JULIÁN DEL CASAL (1892): “LA VIRGEN TRISTE”

Fue Julián del Casal el primero en destacar las dotes de la joven Juana Borrero, juicio que supone que más que una vulgar imitadora de él mismo la consideró un “espíritu afín” y una promesa de la poesía cubana⁶. El 13 de julio de 1892 apareció publicado en la revista *La Habana Literaria* el artículo titulado “Juana Borrero”⁷, en el que Casal afirmaba que la joven más que talento había revelado genio, un genio que no titubeó en

⁵ Algunas de las posturas críticas que se reseñen serán retomadas posteriormente al analizar con más detenimiento el *Epistolario*. La mención en el presente capítulo sólo estará dirigida a destacar los aportes fundamentales de cada una.

⁶ La crítica posterior ha insistido hasta el cansancio en el tópico de la influencia casaliana en la Borrero y en los Uhrbach, miembros todos del fatídico parnaso modernista cubano. Casi toda la crítica ha obviado que la joven poeta establece otros nexos —sean fruto de la coincidencia o no— con otros poetas cubanos y extranjeros.

⁷ Dicho artículo hubo de aparecer reproducido en el libro póstumo de Julián del Casal titulado *Bustos y rimas* (1963, 75-91).

calificar de “excepcional”⁸. Lo anterior es significativo porque, a pesar de que históricamente “genio” y “talento” han sido términos confusos, el genio ha acabado por aparecer asociado comúnmente a una predisposición innata, marcada incluso por el sello de lo divino, y más vinculado —en términos generales— con el momento de la inspiración; mientras que el talento se asocia más con la constancia y el esfuerzo, del que resultan obras pulidas y acabadas. Es muy posible, por tanto, que al afirmar Casal que Juana había revelado más genio que talento, estuviera celebrando esos impulsos de origen casi divino por encima del propio resultado creativo, y, de ser así, coincidiríamos con Casal. Parafraseando a Oscar Wilde, pudiera decirse que Juana puso genio en su vida y talento en su obra⁹. De ahí que, al poseer más genio que talento, fuera su vida la más importante de sus obras y por ello el *Epistolario* su mejor legado.

Por lo demás, Casal consideró a Borrero una “niña verdaderamente asombrosa, cuyo genio pictórico, a la vez que poético, promete ilustrar el nombre de la patria que la viera nacer” (Casal, 1978, 231)¹⁰. Es de advertir cómo destaca en primer lugar el “genio pictórico” por delante del poético —idea que algunos críticos comparten— y es que, en realidad, si leemos con detenimiento, el poeta cubano dedica más espacio en su artículo al talento pictórico de Juana que al poético¹¹. No abunda Casal en la valoración

⁸ Luis Alberto Machado, en su libro *La revolución de la inteligencia* (1977), comenta a propósito de la distinción entre genio y talento: “Se ha establecido una tradicional diferencia entre genio y talento en todo proceso de creación: El minuto fecundante es atributo del genio del autor; la gestación del artífice es obra de su talento; Genio es inspiración instantánea; Talento, sudor de las horas; Genio es pasión; Talento, serenidad. Se ha creído que el genio está envuelto en lo inescrutable de los dones divinos, de las iluminaciones relampagueantes, mientras el talento es el producto del esfuerzo” (Machado, 1977, 58).

⁹ André Gide relató que al encontrarse con Oscar Wilde en Argelia, en 1895, este le confesó: “He puesto mi genio en mi vida y sólo mi talento en mi obra” (Gide, 1999, 56).

¹⁰ Una de las anécdotas referidas por Casal que ha contribuido a la mitificación de Juana Borrero es la acaecida con el pintor cubano Armando Menocal. Cuenta Casal que en su primer día de lección, la Borrero le dijo al maestro: “No me explique teorías porque son inútiles para mí; pinte un poco en esa tela y así lo entenderé mejor”. El reconocido pintor cubano, a la cuarta o quinta lección, decidió no continuar dándole clases porque, según su propia confesión: “en realidad no tenía nada esencial que enseñarle”. ¿Se habrá molestado el pintor por el exabrupto de la adolescente? Es muy posible; de todas formas, lo más importante es advertir que, donde Casal sólo vio un acto de genialidad, cabría ver también la evidencia de un fuerte temperamento en ciernes; cuestión que sólo ha sido advertida por Morán (2005). La anécdota ha sido repetida por la crítica hasta el cansancio, y tal vez la causa la encontremos en la muy tentadora vía por la que ha llegado a nosotros: el mito “Casal” echando leña al fuego en el mito “Juana”. No obstante ese aparente desencuentro entre alumna y profesor, hay testimonios de que Juana Borrero se sintió muy conmovida al enterarse de la partida de Menocal a la guerra. “Armando es un verdadero héroe”, dijo, detalle que habla de la admiración que sentía la escritora por quienes luchaban por la independencia de Cuba.

¹¹ Jorge Rigol (1982) es uno de los que ha considerado que la obra pictórica de Juana fue tanto o más importante que su obra poética. Ha señalado, además, que fue una pintora esencial, que no necesitó préstamos de ninguna moda. Lezama Lima, por su parte, elogió con entusiasmo el cuadro más famoso (y según parece último) de la Borrero: *Pilluelos* (véase Anexo): “La más disciplinada voluptuosidad inteligente debe detenerse en los *Negritos*, de Juana Borrero. Se dice que este cuadro fue pintado en el sur americano, así lleva desde su raíz esa lejanía que necesita el cubano para acercar. [...] La primera fascinación que evaporan es el mantener tanto tiempo su sonrisa frente al pincel. Han logrado una especie

de la poesía, de la que destaca, fundamentalmente, ese “relente de tristeza” que rezuman sus versos. Esta idea la sintetiza en unas imágenes escalofriantes: “A través de esas composiciones, el alma de la niña parece un botón de rosa amortajado en un crespón, un ramo de violetas agonizante entre la nieve, un disco de estrella sumergido en un lago turbio” (Casal, 1978, 235). En primera instancia, Casal apreció en esos poemas la hermandad de espíritu, cuanto encontró en ellos de espejo de sí mismo, lo que de común tenía esa poesía con el propio ideal casaliano del arte. El poeta no analizó la poesía de la Borrero: nada de virtudes rítmicas ni métricas, nada de brillantez topológica. No se preocupó tampoco de buscarle filiaciones explícitas: ni consigo mismo —algo que se deduce, sin embargo, del propio texto—, ni con los parnasianos, ni con los simbolistas ni con ningún otro poeta hispanoamericano. Casal reveló el genio, pero no explicó en qué se fundaba el talento. La aproximación casaliana a la poesía de la Borrero se reduce, casi, a la transcripción en el cuerpo del texto de tres de los mejores poemas de la joven: “Crepuscular”, “Apolo” y “Las hijas de Ran”.

Sin embargo, sí dedica espacio a describir un modelo de poeta que se identifica en buena medida con él mismo y en el que incluye también a Juana Borrero:

La melancolía que destilan las primeras producciones de ciertos artistas no es más que la fermentación de los pesares que, día por día, les ha causado la observación de las múltiples deficiencias que la vida ofrece ante sus deseos. No es imaginaria, como algunos pretenden, sino real. En unos suele ser pasajera y en otros inmortal. De ahí ese hastío prematuro, ese profundo descorazonamiento, ese escepticismo glacial, ese adormecimiento de los sentidos, ese apetito desenfrenado de lo raro y ese estado de catalepsia en que se encuentran sumergidos a los veinte años [...]. Cada vez que salen al mundo, el asco los obliga a volver sobre sus pasos [...], han venido al mundo en pleno siglo diecinueve y no ha encontrado ninguno su sitio al sol. Tan absoluta disconformidad, no sólo los hastía de lo que no han visto, de lo que no verán jamás. Así se explica que algunos, como la niña de quien me ocupó, contemplando solamente el mundo desde la ventana de su hogar, se sientan ya tan adoloridos (Casal, 1978, 233-234).

¿En qué medida militó de manera espontánea Juana Borrero en ese grupo que describe Casal de modo tan exhaustivo? ¿No marcaría el fragmento citado el curso posterior de

de continuo de la sonrisa. [...] Las vivencias profundas que producen la contemplación de los *Negritos*, son semejantes a las que produce la *Gioconda*. No creáis que deliro. Lo que en un sitio puede intentarse con el enigma de una dama renacentista aislada en un coro de rocas, puede intentarse también en otro con enigmáticos negritos sonrientes, donde el coro de rocas está reemplazado por la indescifrable arribada de otro negrito con la gorra cruzada. [...] Leonardo creó esa familia de la sonrisa que no se extingue [...]. Y en esa familia está la sonrisa de nuestros negritos, conservada genialmente por Juana Borrero en el espejo del cuenco de su mano” (Lezama Lima, 1970, 45-46).

las inclinaciones de la joven escritora? ¿No se habrán convertido esas palabras para ella en una secreta orden, en una guía, en un programa a seguir? Julián del Casal signó con sus comentarios un “deber ser” para Juana, un deber ser que dictó de maneras muy sutiles, pero que la joven supo interpretar y acatar. En otro momento el poeta afirmaría: “hasta la fecha en que escribo estas líneas, su pie no ha traspasado los umbrales de ningún salón a la moda, yendo a mecerse allí en brazos de algún elegante, como una muñeca de carne”(Casal, 1978, 264)¹². Valga precisar que la Borrero no traspasaría el umbral de esos salones hasta después de muerto el poeta, en 1893, y que lo haría durante unos meses en que le dio por aturdirse de fiestas justamente para combatir su dolor. Llama la atención, además, la amplia resonancia que tuviera la metáfora “muñeca de carne” en el *Epistolario*, dato que vuelve a ser indicio de lo marcada que quedó la joven por el ideal casaliano.

3.1.2 EL CONDE KOSTIA (1895): “NIÑA MUSA Y MAGA”

Al poeta y periodista cubano Aniceto Valdivia Sisay de Andrade (1857-1927) —más conocido por su seudónimo “Conde Kostia”—, fue el prologuista de *Rimas* (1895), único libro de poesía publicado por Juana Borrero. Más que un prólogo propiamente dicho, el Conde Kostia enlazó —en medio de un lenguaje tan modernista como asfixiante— una serie de calificativos que articularon el mito de la niña prodigio; entre ellos figuran: “niña-musa”, “niña maga”, “flor de poesía” e “inspirada niña”. Habló además de “los dones de hada” que recibió de la naturaleza y de “la gracia alada de sus expresiones” (Borrero, 1978, 240).

Sin embargo, en medio de tanta frase melosa tuvo Kostia un destello de lucidez que —igual que en el caso de Clemente Palma— habría de molestar a Juana¹³. En dos ocasiones la llama “alma de fuego y luz” (Borrero, 1978, 240), pero esa luz que escolta a la frase no alcanza a apagar ese fuego tan difícil de esquivar al acercarnos a la obra y a la figura de Juana Borrero. Excepto ese *lapsus*, es imposible obtener del prólogo del Conde Kostia juicios críticos sólidos en torno a la poesía de Juana Borrero. El poeta cubano se limitó a alimentar el mito que empezaría a forjarse aun antes de morir la autora.

¹² Frase que evidencia la negación de Casal a la dimensión corporal del ser.

¹³ Clemente Palma (1872-1946) fue un escritor peruano, hijo de Ricardo Palma, el célebre creador de las *Tradiciones peruanas*. Más adelante se precisará cuál fue el juicio de Palma que incomodó a Borrero.

3.1.3 CARLOS PÍO UHRBACH (1896): EL DESCUBRIDOR DE “LA VIRGEN”

Tampoco abundan en Carlos Pío Uhrbach observaciones críticas en torno a la poesía de su novia. En un elogio fúnebre que publicó el 15 de marzo de 1896 en *El Fígaro* — poco después de morir Juana Borrero— hacía alguna alusión al estro poético de la joven, aunque no fueron esas consideraciones el eje principal de un texto cuyo rasgo sobresaliente fue el modo en que contribuyó a la construcción del mito. En este sentido, cabe subrayar que fue Carlos Pío el primero que blindó el acceso a la figura —y con ello también a la obra— de Juana Borrero. En su artículo parte de una declaración que sienta las bases de un pacto de silencio que habría de durar más de cuarenta años: “Yo no quiero, debo ni puedo, exponer la intimidad de esa grande alma que nos deja. Es un santuario inaccesible a los profanos” (Uhrbach, 1978, 240). Casi al final de su texto, se refería a “la partida de la Virgen” (1978, 245), aseveración que marcaba, por lo demás, la confirmación tácita del tópico casaliano.

El poeta despide a su novia con la imagen que ella hubiera escogido para sí: la de una idealista en la que no hubo el más mínimo asomo de ese “temperamento de fuego” que algunos llegaron a advertir. Nada de tropicalismos, sino odio a la naturaleza y amor por las brumas. Carlos se convierte así en ejecutor testamentario de Juana Borrero, fija la imagen que debe quedar sobre ella, imagen que se corresponde en buena medida con la que “construyó” la joven poeta de sí misma a partir de sus cartas. Sin embargo, lo más sorprendente es que cuarenta y siete años después de ese artículo —en 1943— Dulce María Borrero repitió de modo muy similar el esquema de presentación seguido por Carlos Pío, marcando también los límites a la crítica o a aquellos que pretendieran acercarse a la obra y a la figura de su hermana.

En lo relativo a la poesía de Juana, Uhrbach la ubica en una cercanía con Casal que lo lleva a afirmar, no sin cierta exageración, que “Después de muerto Casal, nadie en Cuba ha tenido un temperamento tan artístico, intuiciones tan precisas, ni inspiración tan delicada” (Uhrbach, 1978, 241). Se equivoca además al señalar que Juana no dedicó “su pluma más que a colorear asuntos elevados, a cincelar versos impecables, porque su divisa literaria era ‘el Arte por el Arte’. Su desdén por lo vulgar fue tan grande como su talento” (244). Y se equivoca porque si algo no estuvo dispuesta a hacer ni hizo Juana Borrero fue una poesía donde las bellezas formales se impusieran por encima de la emoción. De ahí su escasa militancia en las filas del parnasianismo y del simbolismo. Si bien la Borrero compartió algún rasgo de esas escuelas —sobre todo a partir de la

mediación casaliana—, ese proceder no es suficiente para sostener que su divisa literaria fuera “el arte por el arte”.

3.1.4 RUBÉN DARÍO (1896): “MUJER DE EXCEPCIÓN” EN MEDIO DE “LA COMÚN VEGETACIÓN FEMENINA”

Rubén Darío, gran artífice del modernismo hispanoamericano, también se cuenta entre los que elogiaron a Juana Borrero. En un artículo escrito a propósito de la muerte de la joven y publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 23 de mayo de 1896, asociaba su arte con Cuba, con Casal y con Martí. Como los anteriores reseñadores, Darío no pudo evitar nombrarla con modos infantiles —“una rara niña, una dulce y rara niña” (Darío, 1978, 247)— que, una vez más, nos dibujan una Juana cubierta por un velo de misterio, tristeza y marcada por el sello de la pureza: “esa extraña virgen hoy difunta” (Darío, 1978, 247), afirmará.

Por lo demás, el acercamiento de Darío partió de premisas patriarcales: asoció a Borrero con lo virginal y con lo enigmático, y consideró su incursión en la poesía como un acto extraordinario, una “mujer de excepción” en medio de lo que con tintes machistas —también típicos del modernismo— llamó “la común vegetación femenina” (Darío, 1978, 249)¹⁴. El misterio terminó por ser uno de los principales criterios de valor a los ojos del poeta nicaragüense, un misterio que fluía directamente de una sensibilidad que, a finales de siglo, se seguía asociando en términos literarios con brotes epistolares, autobiográficos y, en general, confesionales, fueran en prosa o en verso. Al final, poca luz arroja Darío sobre el real significado de la poesía de Juana Borrero, incluso se lamenta de no tener el libro para poder mostrar fragmentos de los poemas¹⁵. Toda su lectura se resume al afirmar: “Hay en ella sonetos admirables, a lo Casal, llenos de un sensualismo místico, extrañísimo, en el cual quizás encontraríamos la influencia del poeta de *Nieve*” (Darío, 1978, 251). Una vez más, Juana es leída desde Casal y no desde sí misma, un lastre que habrá de acompañar a la crítica sobre Borrero

¹⁴ Es posible advertir en ese texto la idea de la mujer asociada con lo inconsciente y lo uterino. Dice Darío: “Esas almas femeninas tienen en sí una a manera de naturaleza angélica que en ocasiones se demuestra con manifestaciones visibles; son iguales en lo íntimo a los hombres elegidos del ensueño, y se elevan tanto más maravillosamente cuanto sus compañeras terrenales, inconscientes, uterinas, o instrumentos de las potencias ocultas del mal, son los principales enemigos de todo soñador” (Darío, 1978, 249).

¹⁵ Belkis Cuza Malé precisa en su biografía sobre Juana Borrero que la joven envió un ejemplar de su libro a Rubén Darío. Es probable que el poeta lo perdiera o que nunca llegara a sus manos. Del texto de Darío resulta imposible inferir una de las dos opciones.

hasta nuestros días. Cabría añadir que Darío se apoya todo el tiempo en las citadas opiniones de Carlos Pío Uhrbach y de Julián del Casal para referirse a la joven poeta.

No obstante, en medio de tantos desvaríos patriarcales, hay un instante de lucidez cuando Darío sugiere la utilidad de publicar el epistolario de la joven poeta:

El libro de los versos de esta privilegiada doncella, ya célebre en su isla maternal y en gran parte de América, debía de ser acompañado de otro libro epistolario en que se documentase la psicología de la Bashkirtseff hispanoamericana (Darío, 1978, 250).¹⁶

La sugerencia que hace el poeta de publicar el epistolario —apenas dos meses después de morir la escritora— es, cuanto menos, notable, teniendo en cuenta que fue el único de los contemporáneos de la Borrero que, a pesar de no haberla conocido personalmente, hace referencia a esas cartas. Más curioso, casi insólito, es que cite en su artículo unos fragmentos de una de las epístolas de Juana Borrero a Carlos Pío Uhrbach. El modo en que llegaron esos fragmentos a Darío es un misterio irresuelto¹⁷, y lo es porque las cartas escritas por Juana a Carlos —quien se encontraba en la guerra— estaban guardadas en esos momentos por la familia Uhrbach. Los fragmentos citados por Darío son los siguientes:

A pesar de que algunos me juzgan tan venturosa, hay en mi alma abismos tan profundos de tristeza y sinsabores tan ocultos, que muchas veces anhelo la muerte, consoladora de todas las amarguras.

En estos momentos en que me atormenta despiadado el insomnio, cruzan por mi cerebro ideas tan lúgubres que me producen un desaliento inmenso... (Darío, 1978, 249).

Una última acotación merece el texto del poeta nicaragüense: el gran sensualista que era Darío —nada discriminador de los placeres carnales— se condeuele en dos ocasiones del fatal destino de Borrero, que no pudo consumir su amor. Ello indica que el poeta desconocía seguramente la firme intención de Juana de celebrar unas bodas castas. Primero comenta Darío, refiriéndose al dolor de Uhrbach por la muerte de la amada: “Yo me imagino el dolor de ese artista enamorado, que no llegó al triunfo de la posesión y que no volverá a encontrar sobre la tierra a su Leonora, ‘nunca más!’” (Darío, 1978, 249). ¿A qué tipo de “posesión” se refiere el poeta en el fragmento

¹⁶ Continúa el poeta nicaragüense con la mención del tópico de que las mujeres se transparentan más que los hombres en las cartas: “desde los rasgos que investiga el grafólogo hasta la expresión que encierra el secreto de sus sentidos, de sus nervios, de sus visiones” (Darío, 1978, 250).

¹⁷ La crítica sobre Juana Borrero no recoge testimonios de que se hayan publicado fragmentos de esas cartas en la prensa cubana de fin de siglo. A ello se suma que media muy poco tiempo entre la muerte de Juana, acaecida el 9 de marzo de 1896, y el 23 de mayo de 1896, fecha de publicación del artículo de Darío.

anterior? ¿Espiritual o carnal? Es muy posible que su lamento fuera por la unión de tipo carnal porque la unión de las almas ya estaba consumada (aunque Juana protestara todo el tiempo por aspirar a la posesión absoluta). La velada alusión del poeta parece confirmarse cuando leemos el último párrafo de su artículo:

Yo saludo a la virgen que asciende a un balcón del Paraíso, en donde estará como la amada de Rosseti o la Rowena de Poe; mas es más hondo mi lamento si considero que ese ser especial ha desaparecido sin conocer el divino y terrible secreto del amor... (251).

Ese “divino y terrible secreto del amor” que Juana Borrero desapareció sin conocer no puede ser otro que el secreto de la carne, el único misterio que, habiendo muerto virgen, el amor le pudo negar. Las dos referencias señaladas son sutiles, pero inequívocas, y adquieren un matiz casi revolucionario teniendo en cuenta la naturaleza de los juicios que sobre la escritora se habían dado hasta la fecha. Por ello, a pesar de no poderse encontrar en Darío una auténtica valoración crítica sobre la poesía de Juana Borrero —y a pesar también de haber escrito su artículo amparado por ideas patriarcales como algunas de las mencionadas—, su elogio fúnebre adquiere hacia el final un tono diferente. En medio de tanto título de niña-maga-musa-hada-virgen que despertó la Borrero entre sus contemporáneos, Darío, sin dejar de recurrir a esos lugares comunes, no pudo, sin embargo, evitar compadecerse ante la idea de que la joven poeta no conociera el amor en su dimensión carnal.

3.2 Recepción crítica de la poesía de Juana Borrero en el siglo XX

3.2.1 PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA (1905 Y 1941) Y MAX HENRÍQUEZ UREÑA (1954 Y 1963): “JUANITA” BORRERO

En su libro *Ensayos críticos* (1905), publicado con sólo veintiún años de edad, el investigador y ensayista dominicano Pedro Henríquez Ureña era de la opinión de que “Casal tuvo una hermana menor, por el espíritu, en Juanita Borrero” (Henríquez Ureña, 1990, 5). Y continuaba afirmando:

Para mí, dos o tres estrofas de esta extraordinaria soñadora cuentan entre las más intensas y sugestivas escritas en castellano [...]. El pesimismo que en Casal llora lenta y amargamente, en ella se agita sollozante. Los versos de ambos poetas, saturados de la tristeza innata, incurable, “de los seres que deben morir temprano”, producen la misma impresión de fragilidad que la cabeza andrógina pintada por el Giorgione, o la música de Schubert, sobre cuyo fondo de armonía trágica gime la melodía

enferma, o los versos inefablemente tiernos de Keats, o las extravagancias que escribe o dibuja María Bashkirtseff (Henríquez Ureña, 1990, 6).

Reparemos en el modo en que asocia a la Borrero con Casal y apreciemos cómo la distinción que hace del pesimismo en ambos marca la diferencia entre el nihilismo casaliano y la pasión irrefrenable de la Borrero, ese carácter de fuego que tanto le interesó ocultar: mientras el pesimismo “en Casal llora lenta y amargamente”, en ella “se agita sollozante”. A pesar de no hacer una valoración concreta de la poesía de la Borrero, esa sutileza señalada es significativa en tanto Henríquez Ureña no tuvo la posibilidad de conocer a Juana Borrero ni de leer sus cartas, con lo cual su fina apreciación marca la ruta de la pasión que también se agita en la poesía de la escritora cubana, aunque en menor medida que en el *Epistolario*. A ello se suma que hace referencia a dos o tres estrofas que califica de “intensas” y “sugestivas”, nueva alusión tangencial a esa pasión que no concuerda con un espíritu que se considera hermano de Casal. Sin embargo, Pedro Henríquez Ureña no repara abiertamente en esas diferencias entre el poeta modernista y Juana Borrero. Tampoco menciona —y ello es reiterado en la crítica de las primeras décadas del siglo XX— la singularidad de Juana Borrero como única mujer de la que puede hacer gala el modernismo cubano. Quien sí vuelve a hacer acto de presencia es María Bashkirtseff, referencia que comienza a tornarse, poco a poco, lugar común.

En su libro *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1954) —que reunió un grupo de conferencias impartidas en Estados Unidos entre 1940 y 1941—, Pedro Henríquez Ureña vuelve a referirse a Juana Borrero, pero para esas fechas la ha convertido en una simple nota a pie. Al precisar que con muy pocas excepciones las mujeres estuvieron ausentes del modernismo —y tras la acotación de que tal vez fue un movimiento muy impersonal para ellas—, introduce la susodicha llamada a nota en la que menciona a Juana:

Dos poemas exquisitos (“¿Quieres sondear la noche...?” y “Yo he soñado en mis lúgubres noches...”) escribió, entre muchos otros versos sin relieve, la cubana Juana Borrero (1878-1896). Su hermana, Dulce María Borrero (n. en 1883), alcanzó, con menor intensidad, un estilo más acabado (Henríquez Ureña, 1954, 266).

En este fragmento declara abiertamente lo que hasta cierto punto ya era presumible en su ensayo de 1905: en su opinión, fuera de esas dos o tres estrofas “intensas”, la poesía de Juana Borrero carece de relieve. La mención de la intensidad

vuelve a marcar la importancia que Henríquez Ureña concede a ese elemento pasional que distingue la poesía de Juana Borrero.

Por otra parte, en su canónico *Breve historia del modernismo* (1954), Max Henríquez Ureña —hermano de Pedro— menciona a Juana Borrero, pero destaca en ella, básicamente, la precocidad, con lo cual el tratamiento de “niña” es obligado. Al referirse al conjunto de hijas de Esteban Borrero precisa: “Entre ellas se contaba una niña sorprendente, que tenía apenas 13 años: Juanita (1877-1896), que a tan tierna edad había producido algunas composiciones bien rimadas y mejor concebidas” (Henríquez Ureña, 1954, 120). El empleo del diminutivo “Juanita” —que también había utilizado su hermano varias décadas antes— se reitera y se hace extensivo, además, a su volumen de poesías, que califica de “tomito”:

Juanita, fallecida antes de cumplir los 20 años, fue un caso de precocidad sorprendente, comparable al de María Bashkirtseff. Al par que en la poesía, llegó a sobresalir en la pintura. Gustaba de las penumbras y medias tintas, reflejo de la innata melancolía de su espíritu [...]. De Juanita ha quedado un tomito de *Rimas* (1895), que basta para consagrar su nombre entre los poetas de más fina y honda sensibilidad con que cuenta la literatura cubana (Henríquez Ureña, 1954, 419-420).

Como se ve, Henríquez Ureña no hace mención explícita de “talento poético” en Juana Borrero y sólo le concede el paliativo de “poeta de fina y honda sensibilidad”¹⁸. A pesar de su inclusión en el grupo de los primeros modernistas cubanos, Max Henríquez Ureña no fundamenta la pertenencia de Juana a dicho grupo. Por otra parte, resulta notable que no mencione las veleidades románticas de la escritora ni su dependencia poética de Casal, rasgos señalados por la mayoría de la crítica en torno a la Borrero. Se reitera asimismo el que a esas alturas ya se ha convertido en uno de los tópicos fundados por Casal: la comparación con María Bashkirtseff, vínculo que, dicho de paso, nunca nadie se ha dedicado a fundamentar más allá de las básicas coincidencias: ambas eran poetas, pintoras y murieron jóvenes. Sólo Cintio Vitier —en el prólogo al *Epistolario*— ofreció un claro desmentido de esa comparación reiterada a lo largo de décadas¹⁹.

¹⁸ Por el contrario, sí hace mención explícita de “talento poético” tanto al referirse a Dulce María Borrero como a los hermanos Uhrbach.

¹⁹ Acierta Vitier al considerar que la gran diferencia entre la Bashkirtseff y Juana Borrero es que la cubana sacrificó todo: arte, salud, patria y vida, a la pasión amorosa, algo que jamás hubiera hecho la pintora rusa, para quien su ideal “era el Arte, y muy concretamente su personal proyecto de ser una pintora y una mujer de fama” (Vitier, 1966, 10, nota a pie).

Unos años después, en 1963, Max Henríquez Ureña daba por concluido los dos tomos de su *Historia de la Literatura Cubana*, y en esa ocasión, en el tomo segundo, sí señalaba la hermandad espiritual entre Casal y Juana Borrero, a la que llamó “niña genial que dejó huella deslumbradora de su paso fugaz sobre la tierra” (Henríquez Ureña, 1979, 297). En esa oportunidad, además de mencionar la melancolía inherente a Juana —que fundamentó con un par de ejemplos—, destacó otros dos poemas que son de los más próximos en Juana a la producción modernista: “no faltan en su producción otras composiciones inspiradas en el único propósito de cincelar una obra de arte: así “Las hijas de Ran” y “Apolo”, que la acreditan como excelente sonetista” (Henríquez Ureña, 1979, 298). Resulta curioso este añadido, porque tal vez un juicio de ese tipo hubiera sido más esperable en su *Breve historia del modernismo*, donde, como se ha visto, obvió fundamentar la filiación modernista de la escritora cubana. Concluye Max Henríquez Ureña su aproximación de manera elogiosa: “Su corta producción, en su mayor parte fruto de la adolescencia, basta para consagrar su nombre entre los poetas de más fina y honda sensibilidad con que cuenta la literatura cubana” (Henríquez Ureña, 1979, 298-299). Evidentemente, en esa “honda y fina sensibilidad” se parafrasea a sí mismo en su acercamiento de 1954.

Lo visto hasta aquí en los hermanos Henríquez Ureña nos demuestra que en sus referencias críticas a la poeta cubana sufrieron un proceso, hasta cierto punto, inverso. A Pedro se le nota más entusiasmado en su acercamiento de 1905 que en el de la década del cuarenta, en tanto sucede lo contrario con su hermano Max, cuyos comentarios en 1963 están más desarrollados y tienen un matiz más positivo que los de 1954.

3.2.2 FINA GARCÍA MARRUZ (1966 Y 1978), ELIANA RIVERO (1990 Y 2000) E IVAN SCHULMAN (1997): JUANA BORRERO, ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO

Fina García Marruz escribió un prólogo al volumen de *Poesías* de 1966, que luego habría de reproducir —con algunos cambios— en la introducción a la edición de 1978 de *Poesías y cartas*. La ensayista ha profundizado en la diferente raíz vital y poética entre Juana Borrero y Julián del Casal, destacando la capacidad improvisadora de la escritora a la hora de hacer un poema “sin elaboración excesiva, casi como una emanación natural del tema que viene hacia ella, que no hace sino recibirlo” (García

Marruz, 1978, 26)²⁰. García Marruz ha calificado, además, sus asociaciones poéticas de sencillas, naturales y nada rebuscadas, considerando que las dos notas primordiales de su poesía son la independencia y el sentimiento²¹:

Versos chopinianos, cuya originalidad no consiste casi nunca, para decirlo al modo tradicional, ni en la “forma” ni en el “fondo”, sino [...] en algo más íntimo que ellos. Sin audacias formales, sin brillos metafóricos, con la expresión de los mismos viejos, eternos sentimientos, son a la vez absolutamente inconfundibles (García Marruz, 1978, 35).

Cabe destacar que el análisis de Fina García Marruz es bastante lúcido, aunque evita hacer un balance de elementos modernistas y románticos en la poesía de la Borrero, algo que se advierte imprescindible en un acercamiento a la poesía de la escritora. No obstante, Marruz apunta a la descripción de una poesía cargada más de elementos románticos que modernistas. Igualmente se echa en falta la búsqueda de una filiación poética que vaya más allá de la habitual comparación con Casal, algo que Ivan Schulman o Eliana Rivero sí han hecho. En este sentido, es de extrañar que —siendo tan conocedores de la poesía cubana— ni Cintio Vitier ni Fina García Marruz hayan reparado en algunos vínculos que se establecen entre Juana Borrero y algunos poetas románticos cubanos mencionados, en particular José Jacinto Milanés y Juan Clemente Zenea²².

El crítico norteamericano Ivan Schulman, por su parte, ha sido uno de los pocos que ha intentado señalar cómo y en qué medida el discurso poético de Juana Borrero logró insertarse en el modernismo hispanoamericano, a la vez que ha buscado en ella la voz del sujeto *fin de siècle*. Sin embargo, a pesar de que ese ha sido el propósito explicitado por Schulman, más que rastrear la esencia modernista de la poesía de la Borrero, el crítico ha terminado explorando la raíz modernista del discurso crítico

²⁰ Marruz opina que “la poesía de Juana fue cada vez más para sí misma y que, muerto Casal, empezó a alejarse de la influencia del poeta para hacerse cada vez menos pictórica y más musical; el color casi desaparece y sólo queda la onda anímica” (García Marruz, 1978, 28).

²¹ Juana Borrero fue consciente de su diferencia con la poesía cerebral de los parnasianos. A propósito de esto ha comentado García Marruz: “Quizás Juana, tan distante de los dos, estaba precisamente en ese punto que media entre la morbidez parnasiana y la languidez romántica, sin más apoyo que su sentimiento poderoso, fuego que acabó por devorarla” (García Marruz, 1978, 41).

²² Vitier y García Marruz han sido los únicos en destacar una asociación entre Juana Borrero y José Martí. En el prólogo al *Epistolario* dice Vitier: “¡Cuánto más cerca estaba de la Poética de Martí que de la casaliana que la rodeó desde la niñez y que tuvo en los Uhrbach sus seguidores más literales!” (Vitier, 1966, 24).

generado por los poetas modernistas contemporáneos de la escritora²³. Enfoque que, resumido, podría postularse de la siguiente manera: “Juana Borrero fue modernista porque la interpretación de sus contemporáneos así lo indica. Schulman retoma los citados artículos de Casal, del Conde Kostia y de Darío con el fin de advertir el modo en que esos poetas modernistas se acercaron a Borrero. Sin embargo, se equivoca en su afirmación de que esos discursos exploran la naturaleza modernista de la producción poética de Juana, pues el análisis —unas páginas atrás— de todos esos textos citados por Schulman, nos ha permitido reconocer que esos autores, básicamente, adjudicaron a la escritora una serie de calificativos que torcieron su futura interpretación a manos de la crítica. Un ejemplo de esta evaluación lo tenemos en el artículo que Casal dedicara a la joven y que Schulman retoma como el mejor ejemplo de la filiación modernista de la Borrero. En su opinión, Casal supo descubrir en Juana imágenes de un modelado estilo modernista, así como atmósferas afines a las de sus propias composiciones. A la larga, lo que ese recorrido trae como consecuencia en la perspectiva de Schulman es que se vea limitada tanto la exposición de las características de la poesía de la Borrero, como el alcance de los fragmentos que cita de su poesía. La supuesta filiación modernista de los versos de la escritora y su impronta se disuelven, una vez más, en la cercanía con sus contemporáneos. En este sentido, la comparación explícita con Manuel Gutiérrez Nájera o con los versos de Darío y Silva, al no haberse caracterizado en profundidad antes la poesía de la escritora, lastra el inicial propósito de determinar cómo y en qué medida el discurso de Borrero se insertó en el modernismo.

Frente la cierta dispersión que exhibe Schulman a la hora de enumerar aquellos rasgos concretos que permiten asociar a Juana Borrero con el modernismo hispanoamericano, Eliana Rivero manifiesta mayor concisión, y se concentra en demostrar lo que de nueva estética contienen algunos de los versos de la joven poeta. Rivero la considera un temperamento de índole romántica que comparte con el modernismo esteticista algunos iconos plásticos, pero siempre en un ámbito donde lo fundamental es el énfasis en la cualidad sensorial de la naturaleza. En el terreno de las influencias, alude a las huellas de Espronceda y de Rosalía de Castro en el ámbito romántico, y a la de Gutiérrez Nájera dentro del modernismo. Esta última relación la lleva a transcribir, incluso, poemas confrontados de la Borrero y del poeta mexicano

²³ Schulman opina que “podemos rastrear los nexos cardinales entre Juana Borrero y algunas de las figuras cumbres del modernismo hispanoamericano, nexos formulados en un discurso crítico que explora la naturaleza modernista de su producción” (Schulman, 1997, 324).

que se le antojan muy parecidos, si bien Nájera gana a la cubana en cuanto al uso de un esteticismo a la usanza modernista²⁴.

El intuitivo acercamiento de Eliana Rivero a la poesía de Juana Borrero —sin ser demasiado profundo— es sobre todo arriesgado, en tanto llega a poner más de un ejemplo que ilustra la presencia de una subjetividad afín al modernismo y su lugar entre los primeros modernistas cubanos, propuesta que no llevó a cabo ni el propio Ivan Schulman, uno de los grandes estudiosos de ese movimiento poético. Rivero llega a reconocer que los moldes poéticos de la joven escritora no fueron los mismos que los de la mayoría de los modernistas e incluso la coloca a la vanguardia de algunas líneas poéticas que luego llevarán adelante esos poetas: “En ella se anuncia [...] esa línea ya sombría, ya lúcidamente mística, que adoptaron tanto líricos del tipo de Amado Nervo desde 1897 como los ‘raros’ Lugones y Herrera y Reissig” (Rivero, 1997, 60). Por muchos motivos, pues, la ensayista reclama el lugar que —en su opinión— merece Juana Borrero en la poesía hispanoamericana:

es preciso apuntar que para una valoración cabal del lugar de Juana Borrero en la historia de la poesía hispanoamericana, ahora que su vida y obra han quedado iluminadas, sería útil repensar en ella también como una de las “primeras”. Su producción aporta, sin lugar a dudas, especiales matices a ese “nuevo tipo” de poesía que señala Henríquez Ureña en que lo sensual y lo espiritual quedan hermanados. A Juana Borrero habría que darle, repetimos, el contexto adecuado en su entorno cultural: como poeta de esencias románticas, impregnadas —a la misma manera de sus contemporáneos— de esa sensibilidad sensorial de que los poetas hispanoamericanos lectores de parnasianos y simbolistas franceses dieron muestras [...], la perfección formal que alcanzan algunos de sus versos le merece sitio junto a los estudiados de siempre (Rivero, 1997, 60)²⁵.

Eliana Rivero es una de las personas que más ha insistido en los últimos años en la necesidad de reivindicar el espacio que Juana Borrero merece en la historia de la literatura hispanoamericana y cubana, y, más concretamente, en la historia poética de Hispanoamérica. Para Rivero, la joven poeta cubana “necesita todavía quien la coloque en su propio nicho literario o al menos quien termine de esbozar lo que de completa,

²⁴ Es realmente asombrosa la relación entre el poema “Mis quimeras” y “Tristísima nox”, aunque es evidente que los versos de Juana son más sencillos y menos artificiosos en el orden formal. Nájera escribe: “¡Hora de inmensa paz! Naturaleza, / entregada en las horas de la noche / a insomnes trasgos y fantasmas fieros, / breves instantes dormirar parece / en espera del alba [...]” (Nájera, 1966, II, 152). Por su parte, dice Borrero: “En el misterio de la noche / cuando el insomnio me atormenta / gira en mi mente visionaria / alado enjambre de quimeras [...]” (Borrero, 1966, 64).

²⁵ Una de las más recientes alusiones críticas sobre la poesía de Juana Borrero es la que encontramos en la antología de poetas cubanas del siglo XIX titulada *Mi desposado, el viento* (2006), preparada y anotada por Cira Romero.

fascinante y contradictoria tiene su personalidad —sobre todo en relación a la obra que ha dejado” (Rivero, 2000, 58).

Le cabe a Eliana Rivero, además, el mérito de haber sugerido por primera vez una comparación entre Juana Borrero y la poeta uruguaya Delmira Agustini²⁶. Vínculo que la propia ensayista califica de *sui generis*, en tanto la Agustini desplegó en su vida y en su obra una pasión de corte mucho más sensual y erótico que Borrero. Sin embargo, ella advierte la relación a partir de ese “erotismo explícita y contradictoriamente virginal” (Rivero, 2000, 59) que es posible encontrar en la poeta cubana. Frente a la comparación explicitada desde Casal entre Juana y la poeta y pintora rusa María Bashkirtseff, emerge esta otra, mucho más cercana en latitud geográfica y que, a pesar de las evidentes diferencias, surgen hermanadas en la mezcla que en ambas obras hay de sensualidad y espiritualidad.

3.3 Recepción crítica del *Epistolario*

3.3.1 ÁNGEL AUGIER Y LA ADOLESCENTE ATORMENTADA (1938)

Ángel Augier publicó en 1938 el que sería el primer ensayo importante sobre Juana Borrero en el siglo XX²⁷. Sin embargo, su contribución parece hoy mucho menor de lo que debió serlo entonces, ya que puesto en perspectiva histórica, el acercamiento de Augier ha envejecido después de los dos importantes prólogos escritos por Cintio Vitier y Fina García Marruz en la década del sesenta, y del también imprescindible trabajo de Manuel Pedro González de 1972.

El ensayo de Augier tiene el mérito de haber realizado algunas contribuciones a la biografía de Juana Borrero²⁸, aunque lo más importante radica en que la consulta por

²⁶ Además de la comparación con María Bashkirtseff y con Delmira Agustini, Manuel Pedro González ha considerado que el caso de Juana Borrero guarda cierta analogía con el episodio de María García Granados, a quien inmortalizó José Martí en el poema “La niña de Guatemala”. El crítico no explica los fundamentos de una comparación tan extraña como improcedente. En realidad, lo único que parecen haber guardado en común ambas es que murieron muy jóvenes (y en cierto modo por amor). María se suicidó por amor y Juana, aunque tuvo intenciones de ello, al final falleció de muerte natural. Por lo demás, poco en común parece haber tenido el temperamento de la jovencita guatemalteca con el de la fogosa y desequilibrada poeta cubana.

²⁷ Este ensayo tuvo su origen en la conferencia *Juana Borrero, la adolescente atormentada*, que leyó Augier en el Palacio Municipal de La Habana el 17 de marzo de 1937, correspondiente a una serie sobre Habaneros Ilustres. El trabajo sería publicado al año siguiente en el número 15 de los *Cuadernos de Historia Habanera*.

²⁸ Augier se detiene más en aclarar puntos de la biografía de la escritora que en analizar su obra, lo que confirma la idea del biografismo que anota Schulman y que la mayoría de los críticos en torno a Juana aceptan, en todo caso, como un “mal” —si es que así pudiera llamársele— necesario.

primera vez de algunas de las cartas desplazó la nomenclatura de los contemporáneos de Juana —instalados como ya vimos sólo en la precocidad del genio, el falso calificativo de “niña” o el también hasta cierto punto falso de “virgen triste”— en favor de otra que ponía en la palestra dos términos mucho más aproximados: los de “adolescente” y “atormentada”.

Augier inauguró un epíteto que, sin haber tenido el éxito histórico que ha acompañado al de “virgen triste”, ha sido, no obstante, el que más de cerca lo ha seguido en difusión. Cabe destacar que entre ambos hay más un cambio de acento que una abierta contraposición, en tanto la virginidad es una condición asociada a la adolescencia y la tristeza no es ajena al desasosiego que pudiéramos resumir en el calificativo “atormentado”. Sin embargo, la diferencia de matiz es clave en el caso que nos ocupa, porque abre el camino hacia el reconocimiento que a fin de cuentas nos interesa: el de Juana Borrero como un caso complejo, patológico, cuya subjetividad tiene en su poesía y en su epistolario una desgarrada puesta en escena.

Si bien la aproximación de Augier —su reconocimiento de ese “tormento”— fue más intuitiva que analítica²⁹; si bien su ensayo está plagado, por otra parte, de varios de los lugares comunes que instauraron los contemporáneos de Borrero³⁰, tiene el mérito, insisto, de su cambio de acento, marcado justamente por la lectura que realizó el poeta y crítico de algunas de las cartas. El inconveniente radicaría en que sus opiniones supusieron también el inicio de un conformismo crítico que se ha contentado con repetir mecánicamente esa fórmula de “adolescente atormentada” sin ir más allá de lo que ese juicio implica.

3.3.2 DULCE MARÍA BORRERO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO (1943)

Aparte de Augier, el otro hito crítico digno de mención antes de Vitier y García Marruz es el ensayo “Evocación de Juana Borrero”, publicado por la también poeta Dulce María Borrero (1883-1945)³¹. Es este ensayo, escrito efectivamente desde la evocación afectiva (que es decir también desde el dolor por la pérdida irreparable), una de las aproximaciones en que —paradójicamente— más distorsionada nos ha llegado la

²⁹ Dulce María Borrero consideró el ensayo de Augier “un bello trabajo de emocionada síntesis” (Borrero, 1945, 22).

³⁰ La figura de Juana Borrero es presentada por Augier como “un espíritu riquísimo en [...] matices insospechados” (Augier, 1938, 24).

³¹ Igual que en el caso de Augier, este ensayo tiene su origen en una conferencia pronunciada en 1943 como parte de un ciclo dedicado a poetas cubanos que fue organizado por el Ateneo de La Habana. Con el título de “Evocación de Juana Borrero”, apareció publicado a finales de 1945 en el número 20 de *Revista Cubana* (1945, 5-63).

imagen de la Borrero y de su obra. Dulce María Borrero redonda e incluso aporta nuevos elementos para la mitificación —casi canonización— de su hermana³². Su propósito de abordar a la Borrero “sin falsear por sentimentalismos ni escrúpulos de ética familiar, la imagen verdadera de la muerta” (Borrero, 1945, 6), no encuentra cumplimiento a pesar de su intención expresa de ofrecer “una visión exacta, nueva, plena, que acaso la separe un poco a veces del marco de colores difusos o enfermizos que sus adoradores le han formado” (Borrero, 1945, 6). Con esa bienintencionada declaración de principios, Dulce María Borrero niega de antemano a la crítica la posibilidad de dar con la auténtica Juana y con las claves de su obra³³. Sentencia que su temperamento:

no podrá nunca ser comprendido por los indagadores sistemáticos, sea cual sea el grado de fervor que ellos pongan en el descubrimiento de sus virtudes artísticas o de sus asombrosas cualidades mentales, sea cual sea la acuciosa paciencia puesta por ellos en la búsqueda y clasificación de sus inclinaciones más recónditas (Borrero, 1945, 7).

Con un lenguaje signado todo el tiempo por la poesía, Dulce María Borrero continúa la mención de su hermana como un “caso”, pero un caso que “toca los límites de lo sobrenatural” (Borrero, 1945, 7), juicio que, evidentemente, redonda en la construcción de un mito que hacia el final del ensayo encuentra su correlato místico. Lo que sigue a esa idea es la explicación genealógica de un carácter en el que, si bien reconoce una aplastante singularidad, no advierte, sin embargo, ningún desequilibrio. A pesar de todo, Dulce María Borrero es consciente de estar trazando una “imagen sublime” de su hermana que:

aún está ignorada de todos, ya que su radiante existencia sólo pudo ser conocida en todo su verismo amargo y cruel por los individuos de su sangre que, vinculados a ella por los lazos jamás desanudados de un ancestro fatal, participaron en la escenificación del drama de su vida hasta su desenlace infortunado (Borrero, 1945, 10).

³² Dulce María Borrero tenía trece años cuando murió su hermana y habría de quedar muy marcada por ese hecho. El primer poema que publicó fue a esa misma edad en la revista *Cuba y América* y se tituló: “Yo la vi muerta”. A propósito de la significación familiar de la muerte de Juana ha comentado María del Rosario Díaz: “Para el resto de los hermanos que la sobrevivieron, su memoria convirtiéndose en algo precioso que debía venerarse fuera de la mirada de los extraños; en contadas ocasiones aparecieron a la luz pública testimonios sobre la joven artista, como la primera conferencia que sobre ella se dictara en nuestro ámbito, debida a Ángel Augier, en marzo de 1937” (Díaz, 1997, 239).

³³ No obstante, Fina García Marruz, por ejemplo, corrige a Dulce María Borrero en algunos puntos, entre ellos que Juana a los cinco años haya pintado dibujos que simbolizaran la avaricia o el espíritu de sacrificio. Además, a partir del testimonio de Casal, reubica la fecha de las clases con Menocal, que Dulce María sitúa en 1892 y Marruz en 1889; sucede lo mismo con la fecha de “Apolo”, que Dulce María Borrero afirma que es de 1892 y Marruz que es anterior.

La insistencia en la incapacidad de la crítica para penetrar de modo certero en la vida y la obra de Juana Borrero, es indicativa de una necesidad de validar el criterio familiar y de someter el saber crítico. La institución familiar veta el acceso a un conocimiento que es tenido como privativo de los individuos de una misma sangre. Dulce María Borrero no hace otra cosa en su ensayo que ejercer el poder familiar y desterrar el impulso crítico, que es una manera de mantener el control y la vigilancia sobre el saber. Indudablemente, la Juana que nos llega a través de su hermana alcanza unos niveles de idealización que no parecen tener mucho que ver con la Borrero que nos revela el *Epistolario*. Así se evidencia en el siguiente fragmento:

siempre señoreó la gracia sobre la gravedad del pensamiento, el hechizo de los movimientos meramente infantiles sobre las vigorosas y rotundas manifestaciones de sus poderes psíquicos en sorprendente plenitud de acción, el florecer de los sentimientos más bellos sobre las realizaciones de su indomable voluntad (Borrero, 1945, 11).

De la Juana Borrero que nos devuelve una lectura atenta de las cartas sólo hay en el fragmento anterior algún eco en esa “indomable voluntad” cuyas realizaciones la hermana considera doblegadas ante “el florecer de los sentimientos más bellos”. ¿Leyó realmente Dulce María Borrero las cartas de su hermana, esas cartas obsesivas donde el sentimiento más bello termina expresándose en términos asfixiantes y enfermizos? En el momento en que Dulce María escribe el fragmento citado nadie en Cuba —excepto Ángel Augier— había tenido acceso a las cartas porque no estaban publicadas. La lectura que hace de su hermana evidencia que en Dulce María no anidaba tampoco la voluntad ni el deseo de publicarlas nunca. De haberlo hecho, tal gesto hubiera constituido un desmentido público de sí misma. De otra forma no se explica la diferencia abismal entre lo que propone y lo que las cartas descarnadamente presentan. Una vez más, queda claro que lo que Dulce María Borrero ejerce es el control de la representación, amparada en la institución familiar.

En medio de ese panorama, sorprende el modo en que la mencionada exclusión del saber crítico se ejerce también no ya sobre el universo familiar, sino también sobre toda una época. Para Dulce María Borrero, quien no haya tenido el privilegio de vivir el fin de siglo cubano no puede tener una idea real de todo lo que en ese momento se fraguó en la historia política:

a pesar del sostenido esfuerzo que vienen realizando los representantes más autorizados de nuestra intelectualidad estudiosa y responsable por restablecer el ritmo tradicional de nuestra cultura, sería imposible concebir, y mucho menos reconstruir, hasta hacerla sensible a los

espíritus de esta generación, aquella palpitación tumultuosa y a la vez refrenada por la sordina de un mutismo estoico en que la vida del sentimiento cubano estuvo íntegramente contenida durante toda una década, a finales del siglo XIX (Borrero, 1945, 19).

No es ya el control de la representación familiar, sino el control de la representación nacional lo que Dulce María detenta en el fragmento anterior. Por otra parte, insistirá en el trazado de una imagen que no se corresponde con la realidad que se deriva de los textos de la joven Borrero:

Hasta aquí encontramos en Juana todo el calor de un alma apasionada, todo el encanto de una fantasía arrebatada: no hay complicaciones; no hay quiebras de la sensibilidad, no hay complejos inquietantes en aquella criatura que obra con exceso de todas sus potencias anímicas (Borrero, 1945, 31).

¿Por qué la insistencia en ocultar, en deformar y en manipular la realidad? En la obra poética y epistolar de Juana Borrero las complicaciones, quiebras de sensibilidad y complejos inquietantes son la médula de un discurso que —sobre todo en las cartas— llega a abrumar al lector. La idealización de Dulce María Borrero termina por ceder paso a la ficcionalización, a la vez que no cesa en su tarea de desmoralizar a la crítica:

Y es que sus fervorosos exegetas han enfocado hasta hoy su gloriosa imagen desde un punto de vista al que no han llegado, directamente las luces de la verdad que anegaron aquella vida radiante, toda fuego y ternura, toda sinceridad, toda gracia y riqueza sensitiva (Borrero, 1945, 25).

Un detalle muy interesante al respecto es que niega toda relación de Juana con el modernismo e incluso con Casal. Esto último, aunque no lo dice directamente, se infiere del siguiente comentario:

Profanaría yo la memoria lírica de la excepcional criatura si pretendiese establecer paralelos ni inferir influencias, ni atribuir semejanzas determinadas entre su poesía y la de ninguno de los versificadores, o líricos genuinos, de aquel trascendental momento histórico (Borrero, 1945, 24).

En lo relativo a la relación afectiva Juana-Casal, se muestra Dulce María Borrero muy cauta y no detalla los sentimientos de su hermana por el poeta modernista. Da a entender que fue un amor imaginario, una seducción involuntaria ejercida por Casal sobre el ánimo de la muchacha. No hace tampoco la más mínima alusión a la discusión que ambos tuvieron y que terminó con su amistad. Precisa que tras la muerte del poeta se abrió para Juana un “paréntesis melancólico” (Borrero, 1945, 39), pero no repara

Dulce María Borrero en que ese paréntesis que atribuye sólo a la muerte de Casal —y no a su amor no correspondido ni al distanciamiento físico del amado por el disgusto entre ambos— ya se había abierto desde antes y que, de alguna manera, no se cerraría nunca más.

Por último, si observamos la imagen que sobre el epistolario ofrece Dulce María Borrero, comprobaremos que sus citas son siempre tendenciosas: los fragmentos escogidos tendrán el propósito de justificar, por ejemplo, la naturaleza mística de Juana Borrero o la fuerza de su amor por Carlos Pío, pero nada reflejará del erotismo ahogado, de los desequilibrios o de los celos. Es necesario apuntar que esa interpretación en clave mística hubiera sido posiblemente la lectura que la propia Juana Borrero hubiera escogido para sí. De ese modo, su hermana se convirtió —igual que ya lo había sido también Carlos Pío Uhrbarch— en la ejecutora testamentaria de la imagen deseada por Juana Borrero de cara al mundo. Los ejemplos de esa apoyatura tendenciosa son abundantes. En lo relativo a la justificación mística de Juana nos dice su hermana:

en Juana coexisten del modo más sorprendente, el apasionamiento más ciego y delirante y la propensión cada vez más acentuada hacia un misticismo que purifique y aísle su pasión infinita de los peligros del instinto carnal (Borrero, 1945, 148).

Con vistas a confirmar esa idea, cita Dulce María un fragmento de una de las —entonces inéditas— cartas:

Hace mucho tiempo que me he refugiado en la religión para poder abismarme en mi dolor y sentir que mi alma se purifica con el martirio ascendiendo libre y regenerada a las regiones azules del idealismo. Has de saber que pasó mucho tiempo sin que mis rodillas se doblaran ante la Divinidad del ídolo impecable...Era ingrata con Dios porque era feliz. Pero de pronto la pena me asestó su dardo envenenado y corrí al templo a desahogar mi alma en la oración y el recogimiento solemne de los ritos religiosos. Inútil creo decirte que el consuelo descendió sobre mi alma como el rocío sobre la flor sedienta y que en esos días de celeste alborada vino a mis manos “Gemelas” y comprendí que tu alma estaba organizada como la mía (Borrero, 1945, 49).

La cita elegida por la hermana de Juana cumple dos objetivos: de una parte marca la inclinación religiosa —cuasi mística— de Juana Borrero, y por otra da a conocer el origen, casi divino, de su amor por Carlos Pío. Este enfoque aleja el fantasma de ese amor fatídico que sintió por Casal, y en el que Dulce María pretende no abundar. Pero ahí no queda todo, Dulce María Borrero —desde su posición privilegiada— se atreve a

lanzar una expectativa sobre el epistolario: “No puede nadie suponer qué sorprendente mundo de bellas emociones nos ofrece la imaginación de Juana en este bosque de intrincadas sendas fragantes de su epistolario de amor” (Borrero, 1945, 50). Corona su idea con otra cita en que la joven poeta, con una desbordante fantasía, concede un papel a los astros en la evolución positiva o negativa de sus amores con Carlos. Nada dice Dulce María de ese agobiante y monótono testimonio de un alma y de un cuerpo enfermo que es también dicha correspondencia.

El único resquicio de sinceridad que se permite la hermana de Juana Borrero al mencionar el epistolario está relacionado con el estilo de las cartas:

era cortado, rápido, insistente. Había un no sé que de urgente, de angustioso, de desesperante inquietud en sus frases breves, cálidas, mil veces repetidas, tenazmente iguales y constantes. Un apremio patético, una exigencia al parecer inmotivada, pero desgarradora daba a sus más dulces y apasionadas misivas un raro valor de apelación suprema, decisiva (Borrero, 1945, 52).

Claro que no acompaña a estas palabras el reconocimiento del evidente desequilibrio psíquico de su hermana, eso es algo que, como se ha venido reiterando, Dulce María Borrero obvia totalmente. Sus visiones son dulzonas, falsas, apuntan todo el rato a la virginidad, al misticismo, a la pureza y al beso casto. Se atreve a afirmar que “El casto romanticismo de la virgen auténticamente intacta es una de las más cautivantes singularidades que enfloran inefablemente aquel idilio” (Borrero, 1945, 54), cuando en realidad cabría decir que esa voluntad de celebrar un matrimonio casto con el ser amado es la más triste evidencia de traumas o desarreglos ocurridos en la niñez o en el tránsito precoz hacia la adolescencia, actitud tal vez relacionada con su fallido amor a Casal, o tal vez no. Dulce María Borrero acaba por sumirse en un delirio interpretativo cuando se le ocurre comparar a su hermana con Santa Teresa de Jesús, a partir de la lectura de una de las cartas que, según ella, da cuenta de “la ternura de Juana, de su impresionabilidad, que la conducen a verdaderos transportes extáticos y que hacen pensar en una Santa Teresa de Jesús humana, santificada por el limpio fuego de la más absoluta sinceridad” (Borrero, 1945, 55).

Indudablemente, en la aproximación de Dulce María Borrero a Juana es posible obtener una evidencia del modo en que la familia, como institución implicada —aunque de modo tangencial— en el hecho literario, puede someter un “saber” determinado. Dulce María Borrero no sólo omite por pudor una visión crítica de su hermana que pueda subvertir el orden dado hasta el momento, sino que abunda en elementos que

contribuyen al afianzamiento del mito a la vez que pretende desmoralizar con sus juicios a la crítica.

3.3.3 CINTIO VITIER (1966) Y FINA GARCÍA MARRUZ (1978): EL UMBRAL DEL PUDOR

No es de extrañar que la publicación de las cartas marcara un antes y un después en la crítica en torno a la obra y la figura de Juana Borrero. Frente a ese puñado de poemas que se conocían hasta 1966, la aparición de los dos extensos volúmenes de cartas facilitó claves para entender mejor la poesía, pero lo que nadie esperaba, tal vez, es que esas cartas superaran, incluso, el valor de los poemas³⁴.

Fueron Cintio Vitier y Fina García Marruz los encargados de darnos a conocer las cartas, pero no fueron meros transcriptores sino que se convirtieron —gracias a un análisis minucioso y bastante atinado— en los primeros críticos realmente importantes que tuvo la obra de Juana Borrero. Ello, unido a la pasión que pusieron en su empeño, ha traído como consecuencia que a partir de 1966, cualquier referencia o acercamiento crítico a la poeta cubana deba pasar, necesariamente, por los trabajos de ambos³⁵.

Muy al comienzo de su prólogo, Vitier ya da claves para fundar una lectura de Juana que se aparte de la realizada por los contemporáneos de la escritora y por su hermana Dulce María³⁶:

De nada valdrá, aunque sea muy cariñosamente, llamarla Juanita. Es imponente. De nada, a fin de cuentas, aducir sus pocos años, la inmadurez de sus ideas, el candor inevitable de sus expresiones, la tipicidad adolescente de sus actitudes. Considerado el caso de principio a fin, leídas todas las cartas, pesado el destino que en ellas vibra, tenemos que admitir que esta muchacha representa uno de los pocos momentos

³⁴ Cintio Vitier, en *Lo cubano en la poesía*, apunta que la influencia de Casal se ejerce directamente sobre Juana Borrero y sobre los hermanos Uhrbach, y termina afirmando: “Pero esta influencia es demasiado literal para ser fecunda” (Vitier, 1970, 325). No obstante, reconoce que, de los tres seguidores de Casal, Juana era “el temperamento lírico más original y mejor dotado [...] en cuyas escasas poesías hay una languidez ardiente y enfermiza, pero sinceramente sensitiva” (325). En cambio, sobre los Uhrbach observa: “La obra de los Uhrbach [...] se disuelve en una enervante y fatigosa atmósfera implacablemente crepuscular, exquisita, decadente, convencional, donde es difícil encontrar momentos de sincera experiencia humana” (325).

³⁵ Comentamos los estudios de Vitier y Marruz conjuntamente pues es obvia, como ya se apuntó, la coincidencia casi absoluta del matrimonio en su lectura de la obra de Juana, tanto poética como epistolar. La impronta de ambos críticos ha sido tan fuerte, que Manuel Pedro González les dedica su libro de 1972 y Schulman su ensayo sobre el modernismo en Juana Borrero. Por lo demás, González, en sus interesantes anotaciones en relación con el *Epistolario*, comenta explícitamente la importancia que Cintio y Fina han tenido en el develamiento de Borrero.

³⁶ Y también de la crítica realizada por algunos no contemporáneos, pues no olvidemos que los hermanos Henríquez Ureña la llamaron reiteradamente “Juanita”.

de nuestra historia espiritual en que alguien ha querido tocar lo absoluto (Vitier, 1966, 8).

El crítico advierte en Borrero el “pathos vital de una existencia totalmente entregada al destino amoroso” (Vitier, 1967, 9) y considera el suyo el “caso espiritual de la ‘virgen triste’” (8). El empleo de la palabra “caso” apunta —aunque muy sutilmente— al reconocimiento de una dimensión clínica del asunto.

García Marruz considera asimismo el *Epistolario* un fenómeno *sui generis* dentro de la literatura cubana:

Las comparaciones con otros epistolarios amorosos —el de la Avellaneda, por ejemplo— se hace imposible, pues lo que se nos impone enseguida no es la mayor o menor calidad poética que pueda establecerse entre ambos sino su condición de testimonio realmente único para el cual necesitaríamos un modo también distinto de acercamiento (García Marruz, 1978, 56).

Sin embargo, ese “modo” distinto se concreta en una línea muy alejada de la postura que preside el presente trabajo. A pesar del acierto general de las afirmaciones de Fina García Marruz en relación con el *Epistolario*, se echa en falta, igual que en Vitier, una observación de aquellos rasgos que apuntan a la necesidad de desmitificar a Borrero y de ver en ella también a una joven presa de un creciente desequilibrio emocional.

Vitier y García Marruz fueron los primeros en advertir que en Juana, más que su propia obra, lo más interesante era ese temperamento literario que las cartas tan bien reflejan³⁷. Más que una poeta, más que una pintora, Vitier encuentra en la Borrero una “extraordinaria amante”, algo que es totalmente cierto. Por ello no se entiende que luego no cruce ese umbral del pudor y que confiese “hemos leído temblando de escrúpulo, temerosos de la profanación nuestra y ajena” (Vitier, 1967, 10). Esa timidez vuelve a quedar evidenciada cuando, al comentar el anhelo de Juana Borrero de celebrar unas bodas castas con el ser amado, el crítico cubano se muestra remiso a tomar un punto de vista definitivo sobre el asunto, y se limita a presentar la situación con un particular interés en estimular la atención del lector:

Si el lector quiere entrar de rondón en el secreto de este epistolario, lea la carta 39 y comprenderá, con luz meridiana, lo que en más o menos

³⁷ En opinión de García Marruz, las cartas revelan una insaciabilidad, para la cual las palabras apenas sirven de combustible: “La repetición de las mismas palabras, de las expresiones amorosas más comunes que en ellas se alterna con el ramalazo insólito, revela sin cesar esa total ausencia de vanidad literaria que lejos de procurarse un lenguaje nuevo para el sentimiento excepcional que la posee, echa mano al conocido” (García Marruz, 1978, 56). La ensayista no repara en que además de esa “ausencia de vanidad literaria” (que en parte puede ser), la repetición insistente de palabras e ideas en las cartas Juana Borrero es, sobre todo, evidencia de un creciente desequilibrio emocional.

veladas alusiones las atraviesa todas [...]. La idea de la maldad de la naturaleza, por lo tanto de la carne, estaba tan arraigada en Juana como en la más fervorosa de las cátaras del siglo XII. No en vano observa Jung que en nuestros días, psicológicamente, coexisten seres de varias históricas: hombres y mujeres de la Antigüedad, o medievales, en pleno siglo XX, cuyos problemas por lo tanto tienen que tratarse con los métodos que corresponden a su edad psíquica (Vitier, 1966, 26).

Cintio Vitier no sólo evade cualquier posible explicación, sino que potencia la aureola mítica en torno al tema al apuntar que la hermana de Juana —Mercedes Borrero— les confió a él y a Fina dos o tres hipótesis que decidieron callar y no hacer públicas en el prólogo al *Epistolario*, y ello en nombre del pudor y de la falta de conocimientos para asumir una lectura en clave psicológica. En lo relativo a ese asunto, García Marruz es todavía más contenida que Vitier, pues llega a pedir para las cartas un “lector ingenuo si es posible, de lo contrario exquisito” (García Marruz, 1978, 57); y es que no es ingenuidad lo que esas cartas piden, sino lectores acuciosos y desprejuiciados; exquisitos, sí, pero no en el sentido propuesto³⁸.

Lo visto hasta aquí nos indica que, aunque en su lectura Vitier y García Marruz aciertan mayormente, no escapan, sin embargo, de lo que pudiéramos llamar una lectura políticamente correcta. Muchos motivos escabrosos que derivan del epistolario son obviados o simplemente presentados: tal el caso del deseo sexual reprimido o de la dimensión patológica que sobrevuela las cartas. No era necesario emplear nomenclatura médica para, intuitivamente, fundar una mirada clínica sobre la Borrero. Basta con leer atentamente para que la niña-maga se transforme ante nuestros ojos en una mujer enferma, sin dejar de ser también esa amante tigresa que ve en ella Eliana Rivero³⁹. Otros aspectos como la transferencia en Juana de su amor por Casal a Carlos Pío, o la visión de la casona de los Borrero no sólo como un sitio idílico sino como una cárcel de cultura donde Esteban Borrero —padre, maestro y médico— ejerció de carcelero amparado en su triple poder, encuentran en Vitier y en García Marruz una postulación opuesta. Son observadores agudos pero discretos, una discreción que lastró en parte su más que encomiable aproximación.

³⁸ Añade un poco más adelante: “no sé hasta qué punto haya derecho a reproducir las páginas que escribió, seguramente para sí misma, a la muerte de Casal, los gemidos de aquella alma ‘grande y sensible’ que ‘vivió de su vida y muere de su muerte’. En todo caso, no se recuerdan sino para honrarla, y ello sirva de excusa” (García Marruz, 1978, 46).

³⁹ Por el contrario, se apuntan otras dimensiones que se desmarcan de la lista de tópicos aplicados a Juana. Por ejemplo, García Marruz repara explícitamente en lo que llama “chispas juguetonas o inesperadamente irónicas” (García Marruz, 1978, 37) del *Epistolario*, una mezcla de madurez y candor, de timidez y de audacia. Resulta notable que se señalen caracteres de este tipo, que no es lo que más abunda en las cartas, y se pase por alto otros más importantes.

3.3.4 MERCEDES BORRERO (1967) Y LA ANAGNÓRISIS FAMILIAR

La menor de las hermanas de Juana Borrero tenía tan sólo tres años cuando murió Juana. Su edad no implicó un compromiso menor con el recuerdo de su hermana viva dentro de la familia, sencillamente porque ese recuerdo era apenas una construcción de lo dicho por otros en el ámbito familiar. Según cuenta Belkis Cuza, Mercedes escasamente alcanzaba a recordar —como una de esas pinceladas que escapan a la amnesia infantil— el traslado del féretro de su hermana escaleras abajo.

Lo curioso es que Mercedes Borrero, a pesar de haber sido la hermana que menos vida compartió con Juana Borrero, fue, paradójicamente, la que más pistas proporcionó a la crítica sobre el modo en que su hermana debía ser leída. Y lo que es más importante, hizo lo que posiblemente nunca hubiera hecho Dulce María: entregó las cartas para su publicación, no sin antes dar algunas indicaciones que quedaron a modo de reto incumplido por la crítica hasta hoy. En el prólogo a la edición de las cartas de 1967, Cintio Vitier comenta:

A propósito del catarismo amoroso de Juana, Mercedes Borrero nos ha dicho lo conveniente que sería, a su juicio, un estudio psicológico profundo de la personalidad de su hermana. Atraída por esa posibilidad, nos ha confiado algunas conjeturas sobre experiencias o traumas psíquicos padecidos por Juana en el tránsito precoz de la infancia a la adolescencia, y que tal vez explicarían algunos aspectos desconcertantes de su actitud ante el amor (Vitier, 1966, 27).

Como se ha comentado antes, Vitier declinó esa sugerencia, no sin antes ampliar el enigma en torno a la figura de la Borrero, ingrediente ideal en la construcción del mito. Sin embargo, lo más interesante es observar el contrapunto que en el plano familiar — como institución clave en la formación del criterio en torno a la obra y la figura de la escritora— se establece entre el citado ensayo de Dulce María y la humilde sugerencia que, desde la voz de Vitier, nos hace llegar Mercedes Borrero. Dulce María Borrero prescribe, veta, deforma y ficcionaliza sobre la vida y la obra de su hermana, a la vez que proscribía a la crítica; mientras que Mercedes hace lo opuesto: da el primer paso en la liberación de un saber que ha sido sometido antes. No obstante, resulta curioso que Mercedes Borrero, siendo mujer de letras y teniendo interés por cambiar la perspectiva en relación con la obra y la vida de su hermana, se inhibiera de hacer pública por sí misma esa voluntad de cambio y esos argumentos que hubieran podido ayudar a críticos más arriesgados y menos pudorosos. Hubiera sido interesante preguntarle a Mercedes Borrero el porqué de su silencio, que bien pudo haber sido “autocensura”, tal

vez el temor a traicionar el recuerdo familiar, algo que, como se ha comentado antes, los Borrero cuidaron con celo sagrado⁴⁰.

3.3.5 MANUEL PEDRO GONZÁLEZ (1970, 1972) Y LA MIRADA CLÍNICA

El crítico hispano-cubano Manuel Pedro González es quien más lejos ha llegado en el análisis del *Epistolario*, tanto en profundidad como en osadía⁴¹. A partir de las tesis expuestas por Vitier en su prólogo, impelido por la desidia que en su opinión generó la aparición de las cartas en el ámbito intelectual de la Isla⁴², decidió escribir unos “escolios” al *Epistolario*, que publicó en Cuba, en 1970⁴³. Dos años después reeditaría ese texto en Montevideo en el Centro de Estudios Latinoamericanos dirigido por Ángel Rama, bajo el título *Amor y mito en Juana Borrero*, entonces con algunos cambios e incluyendo unas “Notas” de Vitier escritas a petición del propio González, donde se

⁴⁰ Al respecto, Mercedes Borrero y Pierra, en la nota “Al lector” que se incluye en la edición al *Epistolario*, comenta la división de la “herencia” del legado de Juana, siempre bajo la atenta vigilancia paterna, en tres “lotes” asignados entre los miembros de la familia: “de acuerdo con la opinión de mi padre, las cartas de Juana a Carlos Pío fueron divididas en tres lotes: uno para Lola, la mayor de mis hermanas, otro para Dulce María, y otro que permaneció en poder de Federico y Elena. Los dibujos en su mayoría quedaron en poder de papá, excepto los que Juana incluía en sus cartas como un pliego más de las mismas [...]. Cuando falleció mi hermana Lola, el año 1934, su lote de cartas pasó a ser guardado por Dulce María; y el año 1945, al morir Dulce María, todos esos documentos, más el archivo de mi padre, vinieron a mi casa para ser depositados bajo mi custodia, donde aún se encuentran” (Borrero, 1967, 37).

⁴¹ Manuel Pedro González (1893-1974) nació en Islas Canarias, pero a los diecisiete años se trasladó a Cuba, donde se doctoró en Leyes en 1920 y en Letras dos años después. A continuación, se trasladó a Estados Unidos, donde transcurrió su vida profesional como catedrático de Literatura hispanoamericana en la Universidad de California (Los Ángeles) desde 1924. Fue uno de los fundadores del Instituto de Literatura Iberoamericana y también su primer presidente entre 1939 y 1941, así como co-director de su órgano oficial, la *Revista Iberoamericana*, desde 1949. Sus principales estudios se centran en la obra de José Martí: *José Martí, Epic Chronicler of the United States in the Eighties* (1953); *José Martí, anticlerical irreducible* (1954); *Notas en torno al modernismo* (1958); *Indagaciones martianas* (1961); *Martí, Darío y el Modernismo* (junto a su discípulo Ivan Schulman) (1969) o la antología *José Martí. Epistolario* (1973).

⁴² A propósito de esto dice González: “me sorprendió el silencio desidioso o peyorativo con que los escritores cubanos habían saludado la aparición de un libro tan inusitado y original que descubría una Juana totalmente desconocida” (González, 1972, 10). Luego volverá sobre ello al cuestionar: “¿cómo es posible que se hayan publicado estos tres volúmenes [...] sin que esta magna obra haya tenido eco ninguno o prácticamente ninguno? ¿Cómo puede revelarse este fantástico *Epistolario* sin que despierte el interés y estimule la sensibilidad de críticos, poetas y lectores cultos? ¿Cómo se explica que [...] al parecer se la reciba con una especie de ‘conjura de silencio’, como decía Jesús Castellanos?” (González, 1972, 17). Valga precisar que Lezama Lima fue uno de los pocos que celebró la publicación del *Epistolario*: “Ahora mismo se acaba de publicar por la Colección Cubana, el *Epistolario* de Juana Borrero, que tiene a engrandecer en una forma fabulosa el modernismo cubano, y a dar una importancia extraordinaria a Juana Borrero, un caso único casi en nuestra literatura, un caso único en nuestro idioma” (Lezama Lima, 200, 177-178).

⁴³ González, Manuel Pedro. “Escolios al *Epistolario* de Juana Borrero”, *Anuario del Instituto de Literatura y Lingüística*, La Habana, 1 (1970), pp. 103-150. En el mismo número, Cintio Vitier (151-154) y Ángel Augier (155-165) —en especial el primero— muestran su disensión con algunos planteamientos contenidos en el ensayo de González. En esa oportunidad Augier incluyó, además, algunas cartas de Carlos Pío Uhrbach a su hermano Federico.

muestran las principales discrepancias entre ambos críticos⁴⁴. Si bien el prólogo de Cintio, tal como se ha dicho hasta aquí, se revela fundamental a la hora de acercarnos al *Epistolario* de Juana Borrero, no lo es menos la inspirada y más que meritoria lectura de Manuel Pedro González. Y no lo es porque asume riesgos y no teme enfrentarse al mito ni a quienes han contribuido a él. No evita decir que, en su opinión, Vitier se ha equivocado en algunos puntos, ni tampoco se detiene en ese umbral del pudor que impidió a Cintio y a otros críticos posteriores a González, describir y ahondar, aunque fuera de manera intuitiva, en el lado patológico del epistolario. El crítico se atreve a explicar, a formular hipótesis y, aunque algunas sean discutibles, tiene el mérito de haber sido valiente al exponerlas y defenderlas. No obstante, coincido con una parte importante de sus aseveraciones, y de ahí que en la lectura del *Epistolario* que propondré en el próximo capítulo, Manuel Pedro González emerja como referente principal.

Su ensayo —bastante extenso por demás— fue tan subversivo que la respuesta de Vitier (y de Augier) no se hizo esperar, con lo cual es fácil advertir que el crítico fue capaz de promover, por un momento, la polémica en torno a Juana Borrero. Resulta curioso, por demás, que la persona que ha hecho la lectura del epistolario más atrevida hasta la fecha sea alguien de afuera, alguien que, a pesar de haber sido un gran estudioso de temas cubanos, no nació en Cuba ni formaba parte —*in strictu sensu*— de las instituciones asociadas al hecho literario dentro del país. Ello es importante porque ratifica la necesidad de escapar de las instituciones de poder para alcanzar la liberación de los “saberes sometidos”.

En su análisis del *Epistolario* González describe sin eufemismos y con agudeza su propia recepción del texto, que resume en una mezcla de agobio por las reiteraciones temáticas y lingüísticas a la vez que de fascinación por el drama espiritual que esas cartas ponen de manifiesto. Y es justamente esa sinceridad, esa frescura expositiva, ese atrevimiento que lo lleva a titular uno de los epígrafes de su trabajo “Contenido onírico del *Epistolario*”, lo que lo convierte en el gran exegeta de las zonas más oscuras de esas cartas, aunque la crítica posterior no haya reparado apenas en él ni le haya dado el lugar que verdaderamente le corresponde en el itinerario crítico en torno a Juana Borrero. Vitier fue el primero y su análisis fue muy valioso, pero limitado por lo que he llamado

⁴⁴ Las “Notas” de Vitier que siguen al ensayo de González están fechadas el 16 de enero de 1968 (González, 1972, 86), pues el crítico hispano-cubano había redactado su texto en diciembre de 1967, pocos meses después de la aparición del segundo volumen del *Epistolario* de Juana Borrero, en abril de ese mismo año.

“umbral del pudor” y por un lenguaje demasiado poético, que tiende a desvirtuar algunos significados porque convierte el objeto de análisis crítico en motivo de inspiración lírica. Esa sensibilidad lírica ayuda a la crítica, pero también la lastra. Por tanto, el acercamiento desprejuiciado de Manuel Pedro González logró completar, rectificar y aun superar en algunos aspectos, el análisis del poeta y ensayista cubano.

El silencio en torno a la lectura crítica de Manuel Pedro González es la confirmación del rechazo de las instituciones de poder asociadas al hecho literario a revisiones anticanónicas y desmitificadoras, pero también el resultado de las instancias ideológicas que han caracterizado a parte de la historia cubana. En este sentido, dos motivos ayudan a entender el silencio generalizado que han sufrido las tesis de González. En primer lugar, encontramos su disensión con la que ha sido considerada la lectura canónica sobre Juana Borrero, es decir la de Vitier-Marruz (y sus seguidores). No obstante, se da otra circunstancia de signo político: Manuel Pedro González había creado en California la Fundación José Martí que fue acusada, en 1974, (todo parece indicar que injustamente) de ejercer actividades antirrevolucionarias.

Con ocasión de una polémica desarrollada en las páginas de la revista *Vitral* a propósito de *El libro perdido de los originistas*, de Antonio José Ponte, se ha hecho alusión a este episodio por parte del propio Ponte y de Amauri Francisco Gutiérrez Coto⁴⁵. Según recoge Ponte, en octubre de 1972 Cintio Vitier “se vio obligado a renunciar a la dirección del *Anuario Martiano* ante el bando de censura (‘discrepancias con un funcionario’ explica Vitier) dictado contra José Lezama Lima, Manuel Pedro González e Ivan Schulman” (Ponte, 2005). Por su parte, Gutiérrez Coto se explica la renuncia de Vitier por dos motivos: la “objección que le hizo un funcionario a cierto artículo suyo donde hablaba de Martí y de Lezama” y “su divulgación de las actividades de la Fundación José Martí de California que fundó Manuel Pedro González” (Gutiérrez Coto, 2005)⁴⁶. Para Coto, el resultado fue el siguiente:

El asunto del pobre Manuel Pedro González es mucho más triste. Un hombre que contribuyó de manera decisiva a la permanencia de Vitier al lado de la Revolución Cubana por solo citar un ejemplo, fue acusado de enemigo al servicio del imperialismo yanqui por el solo

⁴⁵ Los artículos de esta polémica han sido colgados por el propio Gutiérrez Coto en su *blog gutierrezcoto.bravehost.com*, <http://gutierrezcoto.bravehost.com/polemica.htm#_ftnref9> (Consulta: 8 de agosto de 2007).

⁴⁶ Vitier mantuvo durante muchos años una estrecha amistad con Manuel Pedro González, como demuestran varios de sus testimonios; incluso prologó el estudio *Martí, Dario y el modernismo* escrito por Schulman y Manuel Pedro González (1969).

hecho de residir en los Estados Unidos. Esto llevó a Luis Pavón, a la sazón Presidente del Consejo Nacional de Cultura, a afirmar lo siguiente sobre esta institución: “En el caso de Martí esto es evidente y el intento de reducir sus perfiles revolucionarios trastocándolos en favor de los actuales propósitos imperialistas son obvios. Para lograrlos se apela, por supuesto, a gusanos de la peor catadura. Pero no sólo a estos. Se articula y se organiza el ataque contra Martí: se junta a escritores de la ideología burguesa —que colaboraron con Santovenia y la tristemente célebre Comisión del Centenario— en torno a la Fundación José Martí con base a la Universidad en California. Esta es una de las iniciativas más sutiles y engañosas cuidadosamente gestadas por el enemigo de clase” (Gutiérrez Coto, 2005)⁴⁷.

Si me he permitido una digresión tan extensa es porque no parece nada inverosímil aventurar que estas acusaciones acaso contribuyesen a la escasa difusión de las ideas de Manuel Pedro González, en general, y a sus puntos de vista sobre Juana Borrero, en particular, más cuando en este último caso sus tesis contravenían de modo tan directo toda la serie de mitificaciones tejidas hasta entonces alrededor de la escritora.

Manuel Pedro González no se mostró remiso a aventurar la posible causa que en su opinión decidió en Juana Borrero el camino del matrimonio casto, ni en mencionar una y otra vez la necesidad de una mirada clínica que él intentó cubrir en cierta medida⁴⁸ al afirmar: “su neurosis es probable que fuese de la variante que los siquiátras denomina en inglés ‘neurosis of anxiety’” (González, 1972, 26). También manifestó

⁴⁷ En una entrevista realizada por Lídice Valenzuela a Vitier, este ha explicado: “A Ivan Schulman lo conocimos como discípulo del profesor Manuel Pedro González, de larga ejecutoria en los estudios martianos, quien lo llamaba su ‘hijo espiritual’. No debe olvidarse que durante la celebración del Centenario de Rubén Darío en Varadero (1967), Manuel Pedro, junto con Carlos Pellicer y Ángel Rama, propusieron la creación de una Sala Martí en la Biblioteca Nacional, acuerdo muy pronto acogido por su director Sidroc Ramos; y que Manuel Pedro inauguró en 1968 dicha Sala, antecedente del Centro de Estudios Martianos. Tuvo después la iniciativa [...] de organizar el Coloquio Internacional sobre Martí que se celebró en la Universidad de Burdeos, en mayo de 1972, y en el cual participamos, por Cuba, Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Alejo Carpentier, Luis Amado Blanco, Baudilio Castellanos (entonces embajador en París), Fina y yo”. Como aclara a continuación Vitier, en velada alusión a todo este asunto, las acusaciones vertidas contra Manuel Pedro González parecen ser del todo falsas: “Posteriormente las relaciones con Manuel Pedro y con Schulman se enturbiaron innecesariamente. Manuel Pedro murió entristecido. Schulman guardó un silencio que a la postre reveló su profunda fidelidad a Martí, es decir, a Cuba, y por suerte ha seguido colaborando en nuestro Centro como guía de estudiantes norteamericanos y conferencista realmente magistral. De este modo se ha ganado (o más bien ha conservado y acrecido) nuestro alto aprecio intelectual y personal”; Lídice Valenzuela, “La poesía no es un trabajo para Cintio Vitier” [en línea], *Cubarte. El portal de la cultura cubana* (7 de junio de 2007), <<http://www.cubarte.cult.cu/global/loader.php?cat=actualidad&cont=showitem.php&canal=5&tabla=entr evista&seccion=Letra%20con%20filo&tipo=&id=5006>> [Consulta: 8 de agosto de 2007].

⁴⁸ “Ya veremos más adelante los motivos o causas de este frustrado frenesí erótico, por ella estrangulado después y por último sublimado”, anuncia González (1972, 21), una osadía que no tenía precedentes en la crítica sobre Juana Borrero.

que “el factor decisivo en muchos de sus sueños más espantosos [...] es el conflicto y abstinencia sexual que se ha impuesto” (González, 1972, 26).

Manuel Pedro González hizo lo que nadie había hecho y lo que nadie ha vuelto a hacer: leer el epistolario en clave psicológica; no prescribir que debe leerse así — criterio que suma una larga lista—, sino arriesgarse a, dentro de sus posibilidades, llevarlo a efecto. En este sentido, se atrevió a lanzar algunas explicaciones, no sin antes apostillar:

Quien esto escribe carece en absoluto de competencia científica para analizar e interpretar estos sueños. Por eso se abstiene de intentarlo siquiera. Pero este es uno de los capítulos más interesantes del *Epistolario* y el que más luz arrojará para conocer el temperamento de la autora y el misterio de su idilio final el día en que un siquiatra o un psicoanalista serio y competente descifre el contenido psicológico de estos sueños. Confiamos en que algún día se haga este análisis técnico indispensable (González, 27)⁴⁹.

Recordemos que de la agudeza y suspicacia que recorre el ensayo de Manuel Pedro González no escapan otros temas delicados que se han tratado en el capítulo anterior, entre ellos la relación de Juana con su familia —en particular con el padre— o el escaso valor de Carlos Pío como poeta y como amante.

Sin embargo, en algún aspecto Manuel Pedro González se equivoca, como por ejemplo al suponer que la influencia de Casal sobre Juana siempre fue benéfica y fecundante y que Carlos Pío fue quien la mató como artista y como poeta⁵⁰. Se equivoca porque, independientemente de antecedentes familiares asociados con estados depresivos y melancólicos, quien verdaderamente marcó la personalidad de la Borrero fue Julián del Casal, y ahí están la poesía y el epistolario para demostrarlo. El poeta fecundó en un sentido positivo la obra de la Borrero, pero vitalmente marcó el inicio de su destrucción. Carlos Pío, de alguna manera, cortó el hilo (al no ir a verla a Cayo Hueso), pero Casal, cual fúnebre parca, signó el curso de esa existencia, definió las fobias y las filias de la joven, y eso es algo que no se puede obviar.

De ahí emerge el que ya se ha mencionado como punto más discutible de la aproximación de Manuel Pedro González: su consideración de Casal como único motor romántico auténtico en la vida de Juana. González le resta a Carlos Pío Uhrbach toda importancia real en la vida de la escritora y considera que la joven transfirió a él todas

⁴⁹ Valga aclarar que la presente investigación no contempla un análisis de los sueños que aparecen relatados en el *Epistolario*.

⁵⁰ Diversos testimonios de la Borrero refieren que durante 1895 no escribió apenas poesía, hecho que coincidió con el desarrollo de su pasión enfermiza por Uhrbach.

las virtudes que en Casal admiró. Aunque González no deja de tener en el fondo buena parte de razón, sus rotundas afirmaciones merecen ser matizadas y comentadas con mayor detenimiento⁵¹. Ya lo hizo también Vitier en su respuesta a los “escolios”, donde aceptó —implícitamente— muchas de las postulaciones de Manuel Pedro González menos la que coloca a Uhrbach como simple “ídolo” o “fetiche” y le resta cualquier otro papel significativo en la vida de Juana Borrero. La diferencia fundamental entre ambos críticos es que González defiende a Casal y Vitier siente una especial inclinación hacia Carlos Pío, sobre todo por su decisión patriótica⁵². En realidad Vitier aprecia en Uhrbach aquello que lo acerca más al verdadero ídolo del crítico cubano: José Martí. Lo negativo es que tanto Vitier como González se sitúan en los extremos y no es ahí donde se encuentra el término medio necesario que permite explicar el triángulo en que se movió la vida y la obra de Juana Borrero. Ni Casal fue sólo una influencia benéfica para Juana ni Carlos se salva para la historia por su traje de mambí. Vitier en escasas ocasiones ha podido disimular su reproche a Casal por su falta de aptitudes patrióticas, de ahí que conteste a González: “Casal nunca se hubiera planteado el conflicto de la guerra: no podemos imaginarlo con el traje de mambí” (González, 1972, 85); ni falta que hizo, cabría añadir. Casal no hubiera sido Casal si se hubiera exigido a sí mismo una voluntad patriótica que no lo definía y que hubiera sido en él totalmente impostada.

Como ya se explicó en otro momento del presente trabajo, el amor más auténtico y más sólido de Juana Borrero fue Julián del Casal, pero eso no impidió que —una vez muerto el poeta— albergara una nueva ilusión amorosa. Ilusión que desgraciadamente estuvo atravesada por sus crecientes desórdenes psíquicos, lo que vuelve mucho más complicado el análisis de los sentimientos que responden a esa etapa de su vida.

3.3.6 BELKIS CUZA MALÉ (1984) Y LA BIOGRAFÍA NOVELADA

El libro de la poeta y ensayista Belkis Cuza Malé titulado *El clavel y la rosa* (1984) es una biografía novelada donde la autora mezcla el tono documental —resultado de una detenida consulta de archivos— con una atmósfera de ficción. La investigación realizada por Cuza Malé revela algunos hechos en la vida de Juana Borrero de los que apenas se tenían noticias, como la beca de pintura que le fue otorgada en 1893 para

⁵¹ En el capítulo anterior se dieron las claves que permiten matizar ese juicio extremo de González en relación con el triángulo que forman Juana Borrero, Carlos Pío Uhrbach y Julián del Casal.

⁵² A diferencia de Manuel Pedro González y a semejanza de la postura de Vitier, la consideración de la figura de Carlos Pío Uhrbach es muy positiva también en Fina García Marruz. En su opinión, se trata de un destinatario a la altura de las cartas escritas por Juana, aunque “desde luego, en ella la intensidad es incomparablemente superior” (García Marruz, 1978, 40).

viajar a España, o el destierro “involuntario” a que la sometió el padre tras conocer de su amor por Carlos Pío Uhrbach⁵³. Son elementos que apenas se mencionan en otras semblanzas biográficas y que la autora documenta en profundidad. Sin embargo, aunque Cuza Malé menciona algunos de los temas que la crítica ha tratado con reticencia —tal el caso del erotismo reprimido o del desequilibrio psíquico—⁵⁴, padece el libro de algunas omisiones o eufemismos en relación con algunos temas claves, como la relación Juana-Casal o incluso Juana-Carlos, ello sin tener en cuenta que la visión de la relación entre Juana y su familia, especialmente con su padre, no deja de ser un poco ingenua. Hubiera sido deseable que Belkis Cuza Malé hubiera hecho un uso mucho más arriesgado del importante material del que dispuso, de cartas que no están publicadas y de cuyo paradero —tras la muerte de Mercedes Borrero en el exilio estadounidense— no se tienen noticias muy ciertas⁵⁵.

El resultado del empeño investigativo y creador de Belkis Cuza fue un acercamiento sensible donde destacan citas muy interesantes de documentos inéditos, como las cartas que la joven dirigió a su familia durante su primer viaje a Estados Unidos en 1892, y que nos revelan a una Juana juguetona, que comenta sobre modas y comidas; muy distante —por lo menos en apariencia— de aquella otra imagen doliente que ha llegado a nosotros a partir de sus cartas a Carlos Pío Uhrbach.

Eliana Rivero ha reparado en *El clavel y la rosa* como una de las contribuciones más valiosas⁵⁶:

Cuza ve a Juana como una figura claramente, eminentemente, contradictoria: una enamorada platónica que a la vez lanza ardorosas insinuaciones. Y la biógrafa coincide con otros en que la poeta es digna de profundo análisis, pero sobre todo por su “juego erótico”, fruto de su febril imaginación, y por sus neurosis de ansiedad, su condición de obsesiva / compulsiva (Rivero, 1990, 834-835).

No obstante, a pesar de esas virtudes del texto, se echa en falta, insisto, la garra y la polémica que hubieran sido deseables en la biografía de una figura tan controvertida. También le resta un poco de fuerza a la investigación el tono demasiado

⁵³ En el primer caso, el viaje a Europa se frustró al solicitar el padre un cambio de destino —de España a Estados Unidos— que no fue aceptado, mientras que en el segundo, Juana pasó un mes en Larrázabal, en casa de unos amigos de la familia.

⁵⁴ Según Yaramí Ramos: “Belkis Cuza Malé descubre a la Juana de un erotismo embozado que la desborda y que sólo puede manifestarse a través de su propia negación” (Ramos, 1997, 334).

⁵⁵ En 1976, Mercedes Borrero se trasladó a vivir a Estados Unidos con su hija. Murió tres años después, en 1979, a los 86 años de edad.

⁵⁶ Rivera ni menciona siquiera a Manuel Pedro González, a pesar de que figura en su lista de bibliografía consultada.

literario —ampuloso en ocasiones— empleado por Cuza Malé, pero eso no hubiera supuesto un engorro si al final se hubiera comprometido con el esclarecimiento de una serie de aspectos delicados que una lectura atenta y desprejuiciada del *Epistolario* hubiera contribuido de por sí a dilucidar en parte, ni se diga de una lectura privilegiada en la que se pudo disponer hasta del archivo personal de Mercedes Borrero. Esa biografía novelada la podríamos colocar, hasta cierto punto, en la corriente de la crítica que hicieron Cintio Vitier y Fina García Marruz: una lectura inteligente, lúcida, pero un tanto pudorosa, poco dada a traspasar una frontera que tal vez —y justo es decirlo— sea la línea ético-familiar a que se vieron comprometidos con Mercedes Borrero, resultado posiblemente más de una autocensura por parte de los críticos que de un condicionamiento explícito impuesto por la hermana de Juana⁵⁷. Algo raro, por cierto, teniendo en cuenta que Mercedes Borrero entregó para su publicación unas cartas que seguramente no hubiera entregado nadie más de su familia y que incluso aventuró hipótesis que oídos muy castos negaron a la posteridad⁵⁸. A pesar de considerarlo un libro “necesario”, también Eliana Rivero le hace algunos señalamientos, sobre todo en

⁵⁷ Belkis Cuza ha recordado el modo en que llegó a conocer a Mercedes Borrero: “Recuerdo que fue Orlando Alomá quien me dio la noticia de que Mercita Borrero, la hermana menor de Juana y única sobreviviente directa de la familia, vivía en la calle San Francisco, muy cerca de Infanta. Y hasta allá me llegué una tarde, guiada por el fervor de esas cartas [...]. Tener frente a mí a alguien que no sólo había conocido a mi heroína sino que era su hermana menor, fue un enorme privilegio, sobre todo porque Mercita se convirtió en mi amiga, a pesar de la enorme diferencia de edad [...] Entrar allí y desear escribir la biografía de Juana Borrero fueron actos simultáneos, a los que parecieron no bastar aquellos seis años de investigación que me llevaron a cada rincón de esa vida, a cada huella. Como si armando aquel rompecabezas que se llamaba Juana Borrero diera también yo forma a Belkis. Porque hubo tiempos en que me creí hasta la reencarnación de la niña-musa, e hice que mi amigo Joseíto López del Río, apasionado teósofo y ducho en la materia de las vidas pasadas, rastreara hasta encontrar el punto de referencia en que Juana y yo nos convertíamos en una sola persona. Pero Joseíto me desengañó: yo no era la reencarnación de Juana. ¿Qué me hacía pensar semejante locura? Pues en parte aquel aluvión de detalles que yo incorporaba como míos, y todo su mundo de muchacha melancólica en exceso, enmarcada dramáticamente en el romanticismo finisecular de una Isla que batallaba entonces por liberarse de las garras de la Metrópoli”; declaraciones recogidas por C. E. D., “Cultura. Todos los libros, el libro. *Epistolario*” [en línea], *cubaencuentro.com Encuentro en la red. Diario independiente de asuntos cubanos*, III, 371 (22 de mayo de 2002), <arch.cubaencuentro.com/rawtext/cultura/loslibros/2002/05/22/7998.html> (Consulta: 8 de agosto de 2007). De la narración de Belkis se deriva un fenómeno curioso dentro de la recepción de Juana Borrero, que es el componente que podríamos denominar “esotérico” y que ha acompañado a algunas de las aproximaciones que se han hecho a la escritora. De hecho, hasta la obra de teatro *La virgen triste* (1995) de la dramaturga Elizabeth Mena parte de esa concepción de la encarnación del espíritu de la escritora en el personaje de La vieja, una anciana vidente que la invoca. Redactada a partir de *Rondeles*, otra pieza de Mena de 1990 inspirada asimismo en la figura de Borrero, *La virgen triste* es un excelente monólogo escrito a partir de la correspondencia y la poesía de la escritora cubana. Con dirección de José González, del Grupo Galiano 108, e interpretada por la actriz Vivian Acosta, fue estrenada en 1995 en el VI Festival Internacional de Teatro de La Habana, y recibió numerosos premios, tanto en Cuba como en el extranjero, a lo largo de la década del noventa. Sobre este monólogo, véase Boudet (1997).

⁵⁸ Si tenemos en cuenta que fue la propia Mercedes Borrero la que sugirió a Vitier y a García Marruz la utilidad de lecturas que fueran más allá en el plano psicológico, resulta un poco incoherente el pudor crítico de los Vitier y de Belkis Cuza, un pudor que limitó el ejercicio crítico de los tres.

lo relativo a algunos hechos que Cuza Malé explica de manera confusa. Tal el caso del desencuentro entre Casal y Esteban Borrero por la publicación de los versos de Juana o el tan llevado y traído tema del año en que se conocieron la joven y Julián del Casal. La de Belkis Cuza queda, en suma, como una biografía documentada que a pesar de la posición privilegiada desde que la que fue escrita, resulta poco comprometida con algunos aspectos claves en la vida de Juana Borrero.

3.3.7 JORGE LUIS ARCOS (1997): CASALIANISMO-ANTICASALIANISMO

Ha sido Jorge Luis Arcos quien, siguiendo de cerca los diversos trabajos de Cintio Vitier y Fina García Marruz, más ha profundizado en el vínculo literario que unió a Julián del Casal con la que fue considerada su mejor discípula. El crítico cubano ha indagado en el paradójico proceso que llevó a cabo Juana en la asunción del poeta, y que Arcos resume en la formulación antitética casalianismo-anticasalianismo. Para él —y esa es una idea fundamental— el “desvío” de Juana emerge paralelamente a la influencia de Casal: “J.B. vive y crea un *pathos* y una escritura de una fuerza carnal y espiritual que no pudo legarnos su precursor. Lo que en Casal fue negación [...] en J. B. fue elocuente y profusa afirmación” (Arcos, 1997, 15). Según Jorge Luis Arcos, Juana Borrero se transformó para Casal, a la vez que este modeló la obra y la vida de su joven amiga, idea que, según se ha visto, Fina García Marruz ya había adelantado de alguna manera. En este sentido, el crítico certifica explícitamente una idea que no todos aceptarían: la de la influencia negativa de Casal sobre Juana⁵⁹. Así nos dice que “[...] el maniqueísmo radical de Casal, fue lo que más debió pesar negativamente, en el impulso natural, amoroso, unitivo, afirmativo, de J. B.” (Arcos, 1997, 14).

Arcos da también su opinión sobre otros temas recurrentes en la crítica sobre Juana Borrero, como lo relativo a la índole de la relación amorosa de Juana con Carlos Pío; la mayor importancia del epistolario frente a la poesía; el tratamiento o no de las cartas como discurso literario; así como el controvertido asunto del matrimonio espiritual. Sin embargo, y vuelve a ser notable la ausencia, elude el crítico todo comentario sobre los desequilibrios emocionales de la escritora, tan presentes en el *Epistolario* y que entran en tensión, justamente, con ese binomio que postula⁶⁰.

⁵⁹ Entre quienes hubieran rechazado esta idea se encuentra, claro está, Manuel Pedro González.

⁶⁰ Sólo hay en Arcos una referencia que marca la filiación del *Epistolario* con miradas que pudieran ser de corte psicológico: “J. B. tuvo que esforzarse por trasladar y trasfundir su poderoso e innato vitalismo hacia un ámbito que ella quería asumir como lo espiritual en estado puro — lo cual podría propiciar un interesante estudio psico-estilístico” (Arcos, 1997, 18).

3.3.8 YARAMÍ RAMOS (1997) Y LA RUPTURA DEL TABÚ

La de Yaramí Ramos es posiblemente una de las aproximaciones a Juana Borrero más desconocida en el ámbito de la crítica literaria cubana y —otra vez paradójicamente— una de las más esclarecedoras y lúcidas. Ramos propone un acercamiento a Borrero a partir de sus cartas donde advierte, entre otros valiosos juicios, de la utilización del cuerpo enfermo como pretexto para alcanzar algunos fines, la manipulación que ejerce sobre Carlos, la simulación y una “disposición práctica que poco tiene que ver con su imagen de pálida flor” (Ramos, 1997, 338). En algunos aspectos sigue criterios que ya habían esbozado tímidamente Vitier y García Marruz, por una parte, y Manuel Pedro González, de modo más directo, por otra. Me refiero a la contradicción que se establece entre el anhelo de castidad y ciertas “alusiones eróticas, juegos, poses maliciosas o pícaras” (Ramos, 1997, 338) que se ubican en las antípodas de la castidad, y aun la niegan.

Donde Ramos se equivoca es en achacar las contradicciones de Juana Borrero a un fenómeno inherente a su juventud: “tal vez en gran medida condicionada por su propia edad, se me aparece como el péndulo de un reloj, siempre oscilando entre los extremos” (Ramos, 1997, 338), nos dice. Falta en Yaramí Ramos, por tanto, el reconocimiento de que los comportamientos extremos, “esas transiciones bruscas del ‘chiqueo’ o la ‘ñoñería’, a posiciones del mayor desafío” (Ramos, 1997, 336), además de revelar “un juego de fuerzas de las que [...] está plenamente consciente, y maneja con habilidad” (Ramos, 1997, 336), obedecen también a un trastorno de la personalidad, más allá de que nos sintamos capaces o no para diagnosticar el mal. Ramos, por tanto, describe un fenómeno de desequilibrio al que accede intuitivamente pero del que obvia la mención de su naturaleza clínica, algo que en el análisis de las cartas debería ser condición obligada. Un ejemplo de ese “acceso intuitivo” a las áreas de desequilibrio lo encontramos en el modo en que la ensayista reconoce en Juana Borrero la transgresión en la representación de lo masculino:

Con independencia de que Carlos fuera tan casto e idílico, tan pálido y triste, lo evidente es que Juana transgrede la representación de lo “masculino”, asociada siempre a la fuerza física, a la actividad, para atribuirle las características que por siglos han conformado la “identidad femenina” (Ramos, 1997, 337).

Lo descrito por Ramos, en verdad, no es más que un trastorno de la estructura que el psicólogo Carl Gustav Jung llamó *animus / anima*⁶¹.

Otro elemento digno de mención en este ensayo es la manera en que se refiere explícitamente a un par de hipótesis que darían respuesta al irresuelto enigma de la castidad en Juana Borrero. Ese es un tema en el que pocos críticos han entrado, un poco por pudor —como se mencionó a propósito de Cintio Vitier y Fina García Marruz— y un poco también por temor a caer en una vaga especulación. Sin embargo, no cruzar ese umbral, como se ha venido viendo, ha sido un error que ha dado continuidad a la proscripción impuesta por Dulce María Borrero a la crítica en relación con su hermana. No se trata de buscar verdades que tal vez la propia Juana desconocía —ya que pueden haber sido de carácter subconsciente—, sino de remover verdades instauradas que han llevado, durante muchos años, a leer de una misma manera, prisioneros de unas etiquetas que aparecen presididas por el —a todas luces dañino y contraproducente— calificativo de “virgen triste”. Incluso la propia Juana en una de sus cartas parecía apuntar a esa necesidad de indagación psicológica al decir: “Si se pudiera reconstruir la infancia y unir de nuevo el vínculo inocente, trunco y deshecho por la fuerza del tiempo...” (Borrero, 1966, 200). De ahí que la sola mención por parte de Yaramí Ramos de que la decisión del matrimonio casto pueda haber sido por un “juramento a Casal” (Ramos, 1997, 336) o por “una muestra de solidaridad con su ‘ideario’” (Ramos,

⁶¹ En sus obras tardías, el psicólogo Carl Gustav Jung —discípulo y luego émulo de Freud— se refería a *anima* y *animus* como figuras arquetípicas de la psique, que sólo podemos percibir de manera indirecta al observar sus manifestaciones. La definición esquemática llevaría a precisar que el *anima* es lo femenino interno en un hombre y el *animus* es lo masculino interno en una mujer. Una mujer con un problema de *animus*, según Jung, está abrumada por su inconsciente y por pensamientos y opiniones que tienen una carga emocional considerable, que la controlan más de lo que ella logra controlarlos. Murray Stein, en su libro *El mapa del alma según Jung*, al describir a este tipo de mujeres afirma: “Por más que ella trate de ser receptiva y crear intimidad, no lo logra porque su yo está sujeto a invasiones de energía disruptiva que la convierten en todo menos en ese ser cariñoso y gentil que ella desearía ser. Se vuelve abrasiva, dominada por un ansia inconsciente de poder y de control. Esto es lo que Jung llamó posesión por el *animus*” (Stein, 2004, 177). Son numerosos los ejemplos en Juana Borrero que veremos en el siguiente capítulo ajustarse a la explicación anterior. Momentos que dan cuenta de una Juana poseída por un deseo de control absoluto, dominante y vengativa. Continúa Stein su caracterización de la mujer junguiana poseída por el *animus*: “Animosidad y caprichos irrumpen y se llevan todo por delante. El control de los impulsos se reduce a su mínima expresión. Deja de haber contención de los pensamientos o de las emociones. Claro está que esto es también un problema del yo. Es síntoma de un yo insuficientemente desarrollado que no puede cargar y contener y los contenidos que normalmente emergen a la superficie de la consciencia y requieren de reflexión y digestión antes de ser expresados verbal o físicamente” (Stein, 2004, 178). Es como una especie de explosión mental que lleva a hablarlo todo, aunque al minuto siguiente se repare en la magnitud de lo dicho. Son innumerables las ocasiones en el *Epistolario* en que Juana Borrero manifiesta sentirse arrepentida de haber escrito y/o dicho cosas que ya no tiene forma de solucionar porque son cartas que van en camino o que ya están en poder de su destinatario. Una mujer cuyo *animus* está exacerbado —como es posible apreciar en Borrero— es una mujer cuyas actitudes tienden a parecer masculinizadas. También sobre este aspecto se volverá más adelante.

1997, 336) ya es importante, porque exorciza el tema tabú, más allá de que se comparta o no esa opinión.

3.3.9 JERRY HOEG (1999): EN LOS LÍMITES DE LA POSMODERNIDAD

El profesor y ensayista norteamericano Jerry Hoeg, en su ensayo “Las figuras de Juana Borrero: el qué hacer de la crítica”, comenta las etapas por las que —en su opinión— ha transitado la recepción de la obra de la joven escritora cubana⁶². Hoeg se sirve en su análisis del estudio de Eliana Rivero sobre la recepción de Juana Borrero, en donde la ensayista menciona la existencia de dos etapas: una anterior a 1967, que incluye a los contemporáneos de Juana y unos pocos atisbos críticos más de comienzos del siglo XX; y una posterior a 1967, lugar donde se encuentra el grueso de la crítica cualitativa y cuantitativamente. En su ensayo Jerry Hoeg retoma esa periodización para atreverse a nombrar una tercera etapa que él ve asociada a gestos críticos de factura posmoderna en ensayistas como Rex Hauser (1990), Iris Zavala (1992) y Luis A. Jiménez (1995, 1997, 1998). En este sentido, afirma Hoeg que “Cabe hacer notar, sin embargo, que en EE. UU., en la década de los 90, una nueva imagen o figura de Juana Borrero se ha construido, y con ella un nuevo mito” (Hoeg, 1999). A continuación, cita algunos de esos estudios a modo de ejemplo:

Luis A. Jiménez, en *El arte autobiográfico en Cuba en el siglo XIX* se refiere al discurso de resistencia de Juana que “muestra la protesta, poco común en la era, contra la dominación y la represión patriarcales...una sátira que desacraliza el discurso ideológico de la colonia cubana” (105-06). Asimismo, Rex Hauser, en “Juana Borrero: the poetics of despair” habla de su “feminismo moderno” (113), e Iris Zavala, en *Colonialism and Culture*, también habla del feminismo de Juana Borrero y otras de su generación, fin-de-siglo, y de su proyecto de “desmitificar” (188) y “deslegitimar un discurso existente [...] reconceptualizar las interrogaciones modernistas dentro de la subjetividad, el “yo”, la identidad y la sociedad” (193, traducción mía). Para Zavala, el proyecto de Borrero y otras representa la desmitificación de la razón instrumental, de la Modernidad, “una crítica de la racionalidad dominante” (192), y así se inserta plenamente en los principios del posmodernismo (Hoeg, 1999).

⁶² Jerry Hoeg presentó en 1998, en el XXXVI Congreso Annual del Círculo de Cultura Panamericano de la William Patterson University, su ponencia “Las imágenes de Juana Borrero: ¿Qué reflejan?”, texto publicado luego con el título de “Las figuras de Juana Borrero y el qué hacer de la crítica” en Luis A. Jiménez (ed.), *La voz de la mujer en la literatura hispanoamericana fin-de-siglo*, San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1999, pp. 127-136. Debo la consulta de este trabajo a la amabilidad del propio autor, quien me facilitó una fotocopia del original, motivo por el que en las citas a este texto no consta la paginación.

La lectura posmoderna que Hoeg describe es válida, posible, hija de su época, aunque discutible en más de un punto, según se verá luego. No obstante es legítima, insisto, en tanto responde a un horizonte de expectativas que opera con otros mecanismos: los de la posmodernidad. Claro que resulta menos aceptable que Hoeg — en una postura que desacredita un tanto la crítica anterior a esa oleada norteamericana de los noventa— afirme que:

El nuevo mito valoriza precisamente los valores menospreciados en las dos etapas comentadas por Rivero. Todo lo que se consideraba falla en la vida de Juana Borrero —sus enfermedades físicas y psicológicas, su rechazo de las instituciones sociales como el matrimonio y las buenas costumbres, su rechazo del patriarcado y la patria, su etnicidad y raza, y hasta el mero hecho de ser mujer— se han convertido en méritos, en rasgos sumamente atractivos (Hoeg, 1999).

Si resulta chocante ese punto de vista es justamente porque la crítica posterior a 1967 ha entrado, a pesar de sus manquedades y pudibundeces, en algunos de los temas que Jerry Hoeg considera méritos exclusivos de la crítica hecha en los Estados Unidos en la última década del siglo XX. Sin embargo, lo más importante es que algunas de esas afirmaciones que Hoeg nombra como “fallos” a los ojos de la crítica anterior, merecen ser en algún caso desmentidas y en otros, matizadas. Vayamos por partes. En primer lugar hay que aclarar que, si bien es cierto que la crítica posterior a 1967 no ha profundizado lo suficiente en el desequilibrio psicológico de Juana Borrero —y en la marca textual que esos desórdenes legaron a la posteridad a través de las cartas—, tampoco se debe obviar que ha habido un reconocimiento amplio de esa necesidad e incluso intentos mínimos, en algunos críticos, por solventarla. Ello quiere decir que no todos consideraron una “falla” esos desequilibrios psíquicos de la Borrero, aunque sí es cierto que el tema ha quedado huérfano de una exégesis profunda hasta nuestros días, algo en lo que no repara Hoeg, que ya parece dar por finalizada esa etapa en beneficio de la mirada posmoderna⁶³.

Un segundo punto a aclarar es que en la Borrero no hubo un rechazo del matrimonio como institución social. No fue Juana Borrero una George Sand cubana. En

⁶³ Jerry Hoeg da por concluida la que tanto él como Eliana Rivero consideran la segunda etapa de la crítica de Juana Borrero, aquella que se funda en una mirada psicoanalítica sobre la autora y sus textos. Sólo que mientras Rivero insiste en la necesidad de esa mirada y menciona el pudor como principal factor que ha impedido una resolución final del tema, Jerry Hoeg da por terminada una etapa que no ha rendido sus mejores frutos. En su afán de trascender el discurso con fines posmodernos, el crítico no se percata de que la obra de Juana Borrero puede arrojar lecturas mucho más enriquecedoras de las que hasta ahora se han hecho. No se trata de “encontrar verdades ocultas en el texto”, por supuesto, sino de promover nuevas alternativas de lectura.

la joven poeta lo que se dio fue una negación a la consumación carnal de esa unión, pero evidentemente no por causas que la acerquen al feminismo ni a la defensa de los derechos de la mujer, sino que fue un rechazo mucho más profundo, de índole personal y cuya causa, como se ha venido explicando, es muy posible que esté relacionado con sus desequilibrios psíquicos. De hecho, si en la joven poeta cubana hubiera estado la intención de dinamitar el matrimonio como institución, no le hubiera preocupado entonces que se hiciera público su deseo de continuar virgen tras el matrimonio, algo que expresamente le pidió a Carlos Pío Uhrbach que no comentara con nadie. Con lo cual el desafío a las costumbres en este caso fue de puertas adentro y no evidencia ninguna voluntad de subversión pública, aunque el efecto sea, desde luego, subversivo.

Por lo demás, es cierto que en Juana es posible encontrar huellas textuales explícitas que nos permiten hablar de un rechazo al patriarcado. La Borrero no sintió simpatía por la forma en que se conducía el género masculino e incluso, llegado un punto, no dudó en desconfiar del propio hombre que había escogido para compartir su vida. A ello se une la burla que hizo al poder patriarcal encarnado en su propio padre, en tanto la existencia de las cartas —en contra de la voluntad paterna— fue ya una forma de dinamitar ese poder. Ahora bien, Hoeg destaca que la puesta en relieve del rechazo del patriarcado en Juana Borrero es un mérito que corresponde a la crítica norteamericana de los noventa y eso tampoco es cierto. Un crítico como Manuel Pedro González ya lo había hecho en los años setenta. Otra cosa es que la crítica norteamericana haya hecho de ese asunto una bandera porque favorezca la toma de posiciones en las batallas de nuestros tiempos.

La tercera glosa a las palabras de Hoeg pasaría por aclarar que tampoco hubo en Juana Borrero un rechazo a la patria, sino al contrario, un sentimiento de amor por ella que se manifestó, por ejemplo, en un poema como “Esperad”, donde se evidencia su deseo de que Cuba alcanzara la independencia. Otra cuestión es que, puestos en la balanza la realización de su amor o el beneficio de la patria, prefiriera la consumación de su amor, que es decir la cercanía del amado. Por tanto, lo que hubo en Juana fue, en todo caso, una falta de heroísmo, de entrega total a la causa patriótica, pero no un rechazo a la patria, que son cosas diferentes⁶⁴.

⁶⁴ Ello sin mencionar que en el momento en que Juana Borrero le escribe a su novio la conocida frase: “O tu patria o tu Juana”, está en Estados Unidos, consumida por sus desórdenes físicos, psíquicos y al borde la muerte.

Por último, sí es cierto que la crítica posterior a 1967 no ha abundado en la significación de la Juana “mujer”, en aquellos escasos ejemplos que en su *Epistolario* apuntan a la defensa de sí misma como mujer y de su género, aunque en mi opinión de ninguna manera pueda ser considerada feminista. Este punto, indudablemente, se ha vuelto un atractivo tema para lecturas posmodernas. De ahí las referencias de Hoeg a lecturas feministas en Hauser y Zavala.

Con las anteriores acotaciones a las palabras de Jerry Hoeg no se ha querido más que poner de relieve que, si bien las lecturas posmodernas son válidas porque mudan el punto de vista sobre asuntos a los cuales la crítica se ha acercado de forma más o menos convencional, también es cierto que no se puede generalizar en torno a una crítica (la posterior a 1967) que ha tenido grandes aciertos, mencionados muchos de ellos en el presente capítulo. Por otro lado, más allá de las necesidades críticas de cada época, del horizonte de expectativas de cada recepción, hay que tener cuidado en no convertir a los autores y a sus obras en algo que no fueron, sólo porque de esta manera se conviertan en emblemas de causas sociales o políticas. Juana no fue feminista, y una lectura que diga lo contrario es falsa. Otra cuestión es que algunas de sus actitudes nos la acerquen a posturas de defensa de género, pero siempre teniendo claro que no existió en ella esa intención. Tal vez de no haber sido presa de la neurosis, tal vez de no haber muerto tan joven, el gran temperamento femenino que había en ella hubiera encontrado otras formas de expresión, más afines con movimientos de defensa de los derechos de la mujer⁶⁵.

Sin embargo es perfectamente válido, insisto, en que al amparo de los tiempos que corren se favorezca una lectura plural, dinámica, centrada en aspectos de más interés para el momento actual⁶⁶, siempre que no se obvие —y aquí es donde se ha intentado corregir la lectura de Hoeg— que la crítica anterior ya ha transitado, aunque

⁶⁵ Una muestra de lo dicho se comprueba, por ejemplo, en la presencia de Borrero entre las autoras que fueron escogidas para un número especial de la revista *El Fígaro* dedicado a la mujer. Allí donde algunas de sus contemporáneas —todas menos conocidas de cara a la posteridad— enviaron contribuciones en las que sí había defensa de género, Juana Borrero lo que hizo fue entregar un poema titulado “Adelaida” dedicado a una de sus amigas, un poema en el que no se vislumbra el más mínimo atisbo de feminismo.

⁶⁶ El hecho de que esa oleada crítica de los noventa en torno a Juana Borrero haya tenido lugar en el ámbito académico norteamericano ha traído como consecuencia que su circulación fuera de Estados Unidos en ocasiones se dificulte, sobre todo cuando son trabajos publicados en revistas universitarias de restringida circulación o actas de congresos. Esa circunstancia afecta no tanto a Europa (donde Juana Borrero es desconocida), sino también al resto de Latinoamérica y a Cuba (donde, como es de imaginar, las publicaciones norteamericanas no llegan). Por tanto, esa crítica se ha generado mayormente en una especie de burbuja donde se dialoga poco con el afuera y el antes que hay en la crítica sobre la escritora. De ahí el inmenso valor de los ensayos de Eliana Rivero, en tanto que en ellos se pone de manifiesto —y aun documenta— el itinerario crítico anterior sobre la autora.

de forma escasa, esos senderos que la crítica posmoderna cree fundar; y siempre — también— que no se desvirtúen ni se falseen juicios para justificar militancias donde no las hay.⁶⁷

En su comentario de este nuevo mito de Juana Borrero que podemos llamar “posmoderno” Jerry Hoeg se propone:

[...] examinar el proceso mismo de mitificación y desmitificación de las figuras de Juana Borrero con el fin de poner en tela de juicio la relación entre objeto y representación, o mejor dicho, la relación entre objeto y agente de representación (Hoeg, 1999).

Partiendo de la idea de que el significado textual es un producto social indeterminado, una construcción social que revela verdades escondidas de la sociedad que lo produce, Hoeg afirma que “Al asignar un significado dado, entre las múltiples posibilidades, una sociedad revela algo de su inconsciente colectivo” (Hoeg, 1999). De ahí que escoja la perspectiva sicoantropológica de Candace Slater para explicar que el “mito” en sí es un fenómeno universal, mientras que el significado de un mito está siempre ligado al contexto sociocultural que lo genera. Para Hoeg, Borrero es un claro ejemplo de lo anterior, y siguiendo su idea inicial postula que la historia de la crítica sobre la poeta cubana ha seguido tres aproximaciones epistemológicas:

En la primera etapa hay una especie de falacia arcaica romántica, una visión edénica de la mujer que la ubica en una época prelapsariana, antes de la llegada de la razón tecno-científica o instrumental, la “racionalidad dominante” a la cual se refiere Zavala (Hoeg, 1999).

La segunda manera es aquella en que se califica:

el conocimiento mítico como un tipo de conocimiento separado y distinto del conocimiento racio-científico. Esta aproximación se encuentra en la segunda etapa, cuando la crítica aplica teoría científicas —“una perspectiva psicoanalítica contemporánea”— en un esfuerzo por distinguir entre los mitos románticos y el conocimiento moderno que los desmitifica (Hoeg, 1999).

Según Hoeg, esta aproximación pierde validez porque al intentar desmitificar tomando como base un conocimiento científico —en este caso el psicoanálisis— se cae en otra mitificación, puesto que la ciencia misma es un mito, otra construcción que —al decir

⁶⁷ No obstante, es de agradecer que en Estados Unidos se muestre un interés tan sistemático por la obra y la vida de Juana Borrero. Interés que se funda prácticamente en la única edición cubana del *Epistolario* y de la poesía, pues no olvidemos que hasta el 2005 la obra de Juana Borrero no había sido editada fuera de Cuba. Por lo demás, la inclinación en los medios académicos norteamericanos por la obra de Juana Borrero se inserta en el interés general que despiertan en ese país los estudios hispanoamericanos, inclinación que se echa en falta, por ejemplo, en España.

de autores como Donna Haraway— no se basa en valores trascendentales, sino que es simplemente otra narrativa sociocultural. Nos lo deja difícil Hoeg, pues está claro que si cada interpretación es un mito tendremos que resignarnos a “mitificar”, pero a partir de elementos que, como mínimo, nos indiquen que nos estamos acercando a una visión menos ficcionalizada —es decir, mitificada— de la realidad. De ahí que, en lo particular, la mirada desde la clínica me parezca una postura válida, aunque esta no permita postular verdades inamovibles (tampoco es ese el propósito), sino trasladar la mirada canónica hacia posiciones menos rígidas.

La tercera forma de concebir a Juana Borrero que encuentra Jerry Hoeg es la posmoderna, que llama “relativismo cultural” (Hoeg, 1999) y según la cual “la figura de Juana Borrero se convierte en emblema del discurso que deslegitima las grandes narrativas. Sin embargo, el mero acto de reemplazar lo desmitificado con un nuevo mito no ofrece ninguna salida” (Hoeg, 1999).

Al final Hoeg no ofrece ninguna solución viable, porque todas parten de la fundación de un mito de interpretación acorde al contexto sociocultural en que se producen. En su opinión, en la crítica generada en Estados Unidos sobre Juana Borrero ha sucedido lo mismo que Gianni Vattimo ha explicado sobre la desvalorización de los valores supremos. Se ha reaccionado “a la muerte de Dios, sólo con la reivindicación —patética, metafísica— de otros valores ‘más verdaderos’ (por ejemplo, los valores de las culturas marginales, de las culturas populares, opuestos a los valores de las culturas dominantes” (Vattimo, 1986, 28). Sin embargo, para Hoeg:

el último valor supremo o gran narrativa, la noción de que el *Mitos* es un fenómeno universal y trascendental, no se ha desvalorizado. La crítica sicoantropológica sigue insistiendo en que el discurso, de Juana Borrero en nuestro caso específico, contenga un significado escondido que revela valores “verdaderos” para quienes tienen conocimientos y distanciamiento crítico suficientes para descifrarlos (Hoeg, 1999).

La sicoantropología aplica la teoría del relativismo cultural, según la cual todo discurso es un mito. La asunción básica de la sicoantropología es que el significado de un mito o discurso se encuentra en lo que dice y que la clase teórica tiene la clave para descifrar el verdadero significado del nivel latente de dicho discurso. El enfoque analítico siempre recae sobre el proceso de interpretar lo dicho por un mito dado, la célebre “explicación de texto”, lo que no se comenta es la cuestión de *qué* hace un mito. Es decir, ¿qué relaciones socioculturales se perpetúan a través de un mito dado? Hoeg

pone el ejemplo de la figura de Juana Borrero construida como metáfora de la reivindicación de la mujer étnica:

el efecto sociocultural es uno de apertura, de inclusión, justo en el momento en que la evolución tecnológica ha obviado la necesidad de ser físicamente fuerte para laborar. Asimismo, los nuevos medios de comunicación electrónicos han hecho asequibles nuevos mercados en el tercer mundo, y el mercado siempre necesita expandirse. En otras palabras la interpretación actual del discurso de Juana Borrero, en tanto que coincida con el marco teórico posmoderno, tiene el efecto de suministrarle mercado y mano de obra al capitalismo global. El mercado —tanto académico como económico— lo convierte todo en recurso, incluso la otredad. No sería difícil demostrar la relación entre lo económico-material y las metáforas o figuras de Juana Borrero fabricadas en toda etapa de la historia de la crítica sobre ella. Pero lo que más nos interesa aquí es el mito central que atraviesa toda etapa, el mito del supuesto significado de los varios discursos socioculturales, o más bien, el mito de la interpretación de lo que estos dicen, y la simultánea amnesia en cuanto a lo que hacen. Los mitos dicen una cosa pero hacen otra, y por lo mismo, su verdadero significado no se encuentra en lo que dicen, sino en lo que hacen (Hoeg, 1999).

La de Jerry Hoeg es una lectura posmoderna ella misma, muy interrelacionada con otras disciplinas como la antropología, la historia y la sociología. El ensayista trasciende la interpretación textual y parte de ese tercer estado de la crítica que encuentra en la poeta cubana, la posmodernidad, para cuestionarse sobre el efecto del mito como totalidad. Sus conclusiones son claras: el mito cambia, produce un sinfín de verdades indeterminadas, pero el efecto del mito es siempre el mismo:

perpetuar las relaciones eco-sistémicas del mercado. Como hemos visto en el caso de Juana Borrero, lo que la interpretación teórica dice cambia con frecuencia, pero lo que hace no cambia, y lo que hace es mantener nuestro sistema (y la clase dirigente) también evolucionado simultáneamente con la naturaleza (Hoeg, 1999).

El lenguaje de Hoeg resulta esquivo de cara al análisis literario, pareciera que al hablarnos de mercado y clase dirigente no esté hablando de la misma Juana y de la misma crítica que hemos seguido hasta aquí. Sin embargo, en eso consiste en gran medida la posmodernidad, y Juana Borrero ha suscitado la mirada posmoderna cuando pensamos que no traspasaría nunca el umbral de "virgen triste". Otra cosa es que esa mirada posmoderna logre desbancar los tópicos extendidos y, sobre todo, que no termine convirtiéndose en una falacia posmoderna donde ya no podamos descubrir a la joven poeta que amó por encima de todas las cosas. A la posmodernidad le ha dejado de interesar "el caso Juana", la forma en que la joven poeta construyó su subjetividad en

esas cartas, y ha pasado a interesarle el modo en que la adolescente-mujer-poeta-pintora se proyecta al exterior, reivindica, a su manera, una determinada postura que se perfila necesario defender *hic et nunc*. En ese sentido, la lectura posmoderna de Juana Borrero lo que ha hecho es fundarle una genealogía que se acomode a los nuevos tiempos, pero que no se justifica en todos los casos, como se mostró al comienzo. Cabría recordar que concluimos: antipatriarcal, sí; feminista, no; apátrida, tampoco.

En lo relativo a los ejecutantes de esa sinfonía posmoderna puesta en marcha en los noventa en Estados Unidos, nos comenta Jerry Hoeg:

Ahora bien, sabemos que somos nosotros, profesores de clase media alta por definición, lo que dibujan las figuras de Juana Borrero [...]. A modo de resumen, podemos afirmar que la crítica que interpreta el significado de lo que los mitos dicen es capaz de producir varios significados en función de las varias permutaciones socio-económicas diacrónicas. Sin embargo, y a pesar de los aparentes cambios interpretativos, el vínculo entre la asunción central de que el verdadero significado de los mitos se halla en lo que ellos dicen, y el auto-otorgado derecho de interpretar este significado de cierta clase, no cambia nunca [...]. Una aproximación que partiera de lo que los mitos hacen tendría que afirmar que las relaciones eco-sistémicas explican por qué una sociedad tiene ciertas explicaciones de texto y no otras. Dicho sencillamente, el significado de los mitos sí es arbitrario, pero su efecto no lo es (Hoeg, 1999).

El delirio posmoderno de Jerry Hoeg es válido, legítimo, pero le impide apreciar que no toda la crítica que se ha producido en Estados Unidos sobre Juana Borrero participa de esa voluntad de identificación con rasgos posmodernos, en tanto algunas de las lecturas de esos mismos profesores “de clase media”, sigue siendo en términos que no llamaré “tradicionales”, sino simplemente “no posmodernos”. En esa cuerda se encuentran, por ejemplo, la propia Eliana Rivero, Francisco Morán y Madeline Cámara, tres profesores y ensayistas cubanos que viven y producen en Estados Unidos, y a los que Juana Borrero les ha suscitado interés.

A pesar de la indudable perturbación que produce la lectura de un ensayo como el de Hoeg (tal vez no estamos preparados para ver entrar a Juana en la posmodernidad), lo cierto es el profesor y ensayista norteamericano toma las riendas de un discurso que —partiendo de unas variables más o menos comunes— ha logrado insertar a Juana en un camino que no parecía hecho para ella: una casi modernista que fue casi romántica y que ahora nos llega bajo el ropaje de miradas posmodernas. Acuerdos o desacuerdos aparte, es de celebrar que se la lea.

3.3.10 OTTMAR ETTE (2003) Y EL GÉNERO EN DISPUTA

Además de suponer uno de los acercamientos críticos más recientes a la escritora, el ensayista alemán Ottmar Ette figura en el escaso grupo de quienes han realizado lecturas desprejuiciadas en torno a Juana Borrero, tanto que ha sido capaz de advertir en su *Epistolario* una transgresión del rol de género. Ette parte de un punto de vista que en sí mismo ya es osado: enfrenta las figuras de José Martí y de Juana Borrero en lo relativo a lo que Judith Butler ha llamado *gender trouble* (1990)⁶⁸, planteo teórico que describe el rechazo a la esencialización de las identidades de género⁶⁹. Y no le falta razón a Ette, pues tanto el “ideal femenino” de Martí como el “masculino” de la Borrero se sustentan en principios que podrían resultar conflictivos de entrecruzarse unos con otros. Ello sin contar que Juana se distanció bastante del prototipo de mujer que defendió Martí. El héroe y poeta cubano, tan comprensivo y lúcido en lo relativo a muchísimos temas, no fue capaz de dar con una imagen de mujer que se apartara del modelo decimonónico de “ángel del hogar”. En sus escritos insistió en que “la pureza de la mujer como virgen, madre y ángel se veía constantemente amenazada por la carnalidad y el pecado” (Ette, 2003, 81)⁷⁰.

A partir de su experiencia en el exilio norteamericano, Martí tuvo acceso a un modelo de mujer mucho más avanzado del que había por esa misma época en Cuba y en los restantes países latinoamericanos (que tenían sobre la Isla la ventaja de no ser

⁶⁸ A la hora de pensar una política feminista, Butler rechaza la búsqueda de esencias y se apoya en el concepto de negociación. Inspirándose en Foucault, la política es pensada por ella como un campo de prácticas que constituye a los sujetos, y no como la representación de sujetos o de esencias preexistentes a esas prácticas. Una postura como la suya salva a las políticas de género de uno de sus puntos débiles: el fundamentalismo.

⁶⁹ Es realmente una pena que Martí figure como vacío crítico en torno a la figura y a la obra de Juana Borrero, aunque todo parece indicar que ambos se conocieron en una velada organizada por el patriota en 1892, en la Chickering House, de Nueva York. En aquella oportunidad cuentan que la adolescente le regaló al patriota cubano un dibujo con una palma y que recitó el poema patriótico “Esperad”, escrito por ella. Nada reseñó el poeta sobre aquel encuentro, lo cual no deja de ser raro habiendo sido Martí un hombre con tan fina sensibilidad para reconocer el talento poético o artístico allí donde se presentaran. Fina García Marruz ha argumentado que su silencio en relación con esa velada se puede haber debido a que no quería perjudicar políticamente a Esteban Borrero, quien debía de regresar a la Isla. Sin embargo, también es posible que, siendo Martí un hombre con reservas hacia caracteres femeninos fuertes y defensor de la imagen de la mujer ángel, haya sentido en la actitud y mirada de aquella adolescente, algunos de esos rasgos que lo habían hecho oponerse rabiosamente a la Avellaneda. Durante años el testimonio de ese encuentro llegó reiteradamente de mano de Dulce María Borrero, sin más confirmación que su palabra, hasta que en 1972 Fina García Marruz y Cintio Vitier publicaron fragmentos de una “extraviada” carta de Juana Borrero dirigida a su madre, en la que la jovencita hacía breves alusiones a esa velada. Resulta curioso en esa misiva la frialdad y falta de entusiasmo con que Borrero se refirió a Martí.

⁷⁰ En este sentido, resulta muy destacado que tanto en la primera como en la segunda versión de su drama *Adúltera*, el nombre de la protagonista fuera “*Fleisch*” (carne), mientras que el de los personajes masculinos sí cambió.

colonias). En carta escrita desde México, el poeta señalaba el pudor como criterio de valor femenino:

Pero lo admirable aquí es el pudor de las mujeres, no como allá, que permiten a los hombres un trato demasiado cercano y feo. Esta es otra vida [...] Y hablan con sus amigos, con toda la libertad necesaria; pero a distancia, como debe estar el gusano de la flor (*apud* Ette, 2003, 81).

En un informe como corresponsal para el influyente diario mexicano *El Partido Liberal* —fechado el 17 de octubre de 1886 en Nueva York—, Martí describía la actividad de Lucy Parsons, quien viajaba a través de Estados Unidos con un noble propósito: la liberación de su esposo, condenado a muerte. En aquella oportunidad el poeta y patriota cubano se mostró severo en su juicio sobre la Parsons en quien encontraba “una fuerza viril que en sus efectos y métodos veía confundida con la fuerza del hombre” (Ette, 2003, 82)⁷¹. Concluía entonces con una insólita celebración del modelo cubano:

Aquella encantadora dependencia de la mujer nuestra, que da tanto señorío a la que la sufre, y estimula tanto al hombre a hacerla grata, aquí se convierte en lo general por lo iterados de los espíritus en una relación hostil [...] (Ette, 2003, 82)⁷².

Evidentemente, el desacuerdo martiano con el modelo norteamericano fue resultado de un estado de resistencia frente al progreso, desde Estados Unidos se le impuso una “imagen de mujer” que el poeta y patriota no quiso o no pudo comprender⁷³. En el caso de Juana Borrero, la “disputa genérica” se perfiló más grave aún: tal como señala Ottmar Ette, su ideal masculino en cierto modo vino a ser un ideal

⁷¹ Esos criterios no quedaron en la incompreensión hacia Lucy Parsons, sino que hubo de ejemplificarlos hacia el seno de la poesía cubana. En una crónica publicada en la *Revista Universal*, de México, el 28 de agosto de 1975, un joven José Martí enfrentaba abiertamente la figura de la Avellaneda y de Luisa Pérez de Zambrana, tomando partido por la segunda.: “Hay un hombre altivo, a las veces fiero, en la poesía de la Avellaneda: hay en todos los versos de Luisa un alma clara de mujer. Se hacen versos de la grandeza; pero sólo del sentimiento se hace poesía. La Avellaneda es atrevidamente grande; Luisa Pérez es tiernamente tímida [...] No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica; no tuvieron las ternuras miradas para sus ojos, llenos siempre de extraño fulgor y de dominio: era algo así como una nube amenazante. Luisa Pérez es algo como nube de nácar y azul en tarde serena y bonancible. Sus dolores son lágrimas; los de la Avellaneda son fierrezas. Más: la Avellaneda no sintió el dolor humano: era más alta y más potente que él; su pesar era una roca; el de Luisa Pérez, una flor. Violeta casta, nelumbio quejumbroso, pasionaria triste” (Martí, 1963, VI, 250).

⁷² Para apreciar con más detalle el modo en que se construye la imagen femenina martiana, se puede leer el libro *Martí: Eros y mujer* (2005) de Mayra Beatriz Martínez.

⁷³ La progresiva influencia de la sociedad norteamericana sobre la latinoamericana hacia fines de siglo, así como las necesidades inherentes al proceso de modernización liberal, debilitarían a la larga la eficacia simbólica de esa figura etérea, indefensa, dependiente, encerrada en el hogar, que constituyó el estereotipo femenino dominante en el siglo XIX.

“del no hombre”, un hombre que no respondiera al interés sexual y que se constituyera en oposición a él.

Para Ette, Borrero representa —en relación con Martí— el otro extremo del *gender trouble* diagnosticado por Butler. Sin embargo, donde el crítico parece equivocarse en relación con Juana Borrero es en achacar las peculiaridades de la construcción amorosa de Borrero sólo a la influencia de sus lecturas. A la pregunta: “¿Vino a ser Juana Borrero una simple víctima de sus lecturas sucediendo a los Paolo y Francesca dantescos o a Madame Bovary?” (Ette, 2003, 86), el crítico se responde: “Parece que sí, sobre todo porque se observa una cercanía muy pronunciada a la disposición romántica [...] de masculinidad imaginaria” (Ette, 2003, 86). El crítico considera que la extraña fórmula amorosa de Juana Borrero respondió sólo a una “relación triangular entre lectura, amor y vida” (Ette, 2003, 88), punto de vista un tanto ingenuo que le impide reconocer que parte significativa de las observaciones de Juana Borrero sobre el amor —y su dramática experiencia de él— tuvieron una causa clave en el creciente desequilibrio emocional de la autora. Esa “existencia *literaria*” (Ette, 2003, 88) es cierta y se hablará más adelante de ella, pero siempre que no se obvie que las extremas actitudes de la escritora no encuentran su explicación únicamente en modelos literarios.

A pesar de que Ette no reconoce la dimensión patológica del ideario amoroso de Juana Borrero y de que considera la interrelación entre lectura, vida y amor como motores principales del discurso de la escritora, la apreciación de que su *Epistolario* pone el rol de género en disputa, es realmente de una novedad y de una importancia extraordinaria en los estudios sobre la poeta cubana⁷⁴. A ello habría que sumar el mérito de relacionar, con un prisma desmitificador, a dos figuras tan maltratadas por el “mito” como José Martí y Juana Borrero. Con su ensayo, Ottmar Ette vino a demostrar, por último, que se pueden aplicar modernos planteos teóricos a Juana Borrero sin que por ello se convierta a nuestros ojos en una feminista militante.

3.3.11 FRANCISCO MORÁN (2005) Y LA PASIÓN DEL OBSTÁCULO

A pesar de que su principal objeto de estudio ha sido Julián del Casal, Francisco Morán no ha dejado por ello de prestar atención a Juana Borrero. Tanto así que a él debemos

⁷⁴ Hasta ahora solamente Manuel Pedro González había aludido sutilmente a esa alteración del rol de género en Juana Borrero.

—como ya se dijo antes— la única edición de la escritora aparecida fuera de Cuba (2005), que contó además con una introducción de su autoría⁷⁵.

Morán ha manifestado una gran agudeza en relación con dos o tres puntos que la crítica comúnmente ha analizado de manera un tanto ingenua, como la citada anécdota de Juana con el pintor Menocal, en la que el crítico advierte no sólo la incipiente genialidad de la joven sino también “la afirmación voluntariosa del carácter, el orgulloso individualismo de la artista” (2005, XVI). Acaso el más novedoso y también arriesgado de los planteamientos del crítico haya sido el que advierte en Borrero la emergencia de un deseo homoerótico⁷⁶. Ese criterio —que hasta donde me ha sido posible investigar no tiene antecedentes— es digno de un detenido análisis del que se ha prescindido en el presente trabajo, y que se reserva para fases futuras de la investigación.

Otros aspectos claves de la aproximación del poeta y ensayista cubano han sido el reconocimiento de la falsa imagen idílica de la familia Borrero, o la crítica que hace a Vitier, en particular a la idea de que Uhrbach, muriendo por Cuba, murió por Juana y que ella, “muriendo en su delirio de amor absoluto, se daba a la patria enriqueciéndola con el misterio de su destino sobrecogedor” (2005, XVII). Para Morán —y valga aclarar que comparto su punto de vista—, tal idea no es más que una cancelación demasiado simple de las contradicciones que anidan hacia el interior de la literatura nacional. Ello lo lleva a una afirmación fundamental:

para llegar aquí, siempre habrá que silenciar ciertos textos, gestos incómodos, todo aquello que no contribuya a clarificar el rostro de la Nación. Habrá que obviar, por ejemplo, que si Juana es Cuba, sobre ambas —es decir, sobre la Isla y su criatura—revolotea, fatídico, el pájaro de la locura (2005, XVII).

Con esas palabras, Morán logra situarse muy cerca de la que es la intención del presente trabajo: la liberación de los saberes sometidos y, desde ahí, el intento por fundar nuevas miradas en torno al tema. El ensayista cubano, por tanto, no sólo critica con toda razón a Vitier —quien reincide en sus tics poéticos, en exceso ennoblecedores— sino que roza

⁷⁵ También preparó el poeta y ensayista un hermoso homenaje a Borrero en 2003, desde las páginas de su excelente revista electrónica *La Habana Elegante*, digna continuadora de aquella otra de finales del XIX. Para más detalles, consúltese el apartado bibliográfico.

⁷⁶ Morán afirma que “El fantasma del deseo homoerótico es bastante frecuente en las cartas de Juana a Carlos Pío. Ver, por ejemplo, la carta 120 (Borrero, 1966, 420) donde refiere un desfile de visiones de mujeres que la acosan” (Morán, 2005, XX).

también nuestro ángulo de mirada, aunque un poco más adelante deba verme obligada a disentir de él.

Sin embargo, lo más importante es que Francisco Morán accede de manera intuitiva a una parte de los fundamentos psicológicos de la subjetividad de Borrero, ya que reconoce explícitamente su eros aniquilador e incluso alienta a la crítica a considerar la escritura de la joven poeta desde la pulsión erótica. Llega a mencionar a Freud cuando afirma que la escritura de Juana “muestra su fascinación con la muerte, siempre en ese freudiano más allá del principio del placer” (2005, XV). El crítico advierte que la escritora ha sido objeto por parte de la crítica de una cierta deformación, que ha visto en ella sólo al sujeto marcado por la pasión amorosa:

al asignarle a ese *pathos* el sello de la pasión amorosa, se lo enmascara, se oculta —al ungírsele con el óleo sagrado de lo amoroso-nupcial— sus salidas de tono, sus perturbadoras desviaciones. Por esta razón, prefiero hablar del deseo y del obstáculo que, sin negar la posibilidad real, y aún intensa de la experiencia amorosa, nos permiten ir más allá de ella: habitarla, echarla a un lado, negarla, manipularla, jugar con ella (2005, XVII).

Nuevamente coincidimos en la observación de que hay “enmascaramiento” y “ocultamiento” hacia el fondo de esa fórmula amorosa que ha dictaminado buena parte de la crítica, y que parece anular las restantes contradicciones. Sin embargo, no parece tan afortunada la idea de Morán de que aquello que articula el deseo en Juana Borrero sea principalmente el obstáculo. Al parecer del crítico, la verdadera pasión de Juana no fue tanto Casal o Uhrbach sino el deseo “del imposible”. Según esta lectura, ambos poetas —el primero desde la no correspondencia amorosa y el segundo desde la prohibición paterna— no fueron más que el “combustible”⁷⁷ de esa auténtica pasión que en la escritora fue el “obstáculo”, siempre relacionado con la destrucción y la muerte. Pienso que Morán, con ese punto de vista que solamente reconoce la existencia del “imposible” como aquello que pone en movimiento el deseo, acaba por simplificar demasiado el drama emocional y psíquico de Borrero; pues, dicho de ese modo, Juana se presentaría a nuestros ojos como una romántica muchacha enamorada del amor y de las “figuras” que ese sentimiento genera. Por lo demás, aunque falta por exponer una parte clave de la presente investigación, a estas alturas ya se han dado algunos

⁷⁷ “Tanto Casal como Carlos Pío proveyeron a Juana con el combustible que exigía su deseo: el obstáculo, la barrera de lo imposible. Y ciertamente su deseo no podía haberse aferrado a dos imposibles más resistentes” (2005, XVII). Esa perspectiva sobre el sentimiento amoroso en Juana Borrero tiende a despersonalizar a los destinatarios de esos sentimientos, llegándolos a convertir, casi, en meros pretextos.

elementos que nos distancian de una postura semejante. Es injusto suponer, por ejemplo —como hace el crítico—, que Juana, seducida por el obstáculo de la prohibición paterna, hiciera crecer ese impedimento hasta convertirlo en un muro terrible; y si resulta injusto es precisamente porque veremos en el próximo capítulo cómo en las cartas se asiste a un denodado esfuerzo por superar esa barrera paterna a partir de una serie de estrategias que no dejan lugar a dudas sobre el auténtico deseo de la joven: que el padre aceptara su relación con Uhrbach. Otra cosa es que en Juana Borrero sea posible advertir una gran “excitación” ante el obstáculo (que parece lo mismo pero no es igual). Sin duda alguna, los impedimentos del padre y los intentos por burlarlos la excitaban sobremanera, constituían un acicate más para demostrarse a sí misma —y al amado— el valor de un amor que iba contra todo y contra todos; sin embargo, de ahí, a considerar a Casal y a Uhrbach simples “combustibles” de una abstracta pasión, hay una gran diferencia.

Es verdad que Juana en sus cartas dramatiza su resistencia, la glorifica, pero insistamos en que hablamos de alguien de tan solo dieciocho años, con un temperamento fogoso y una libido a todas luces reprimida. Es cierto que la joven “necesitaba un obstáculo que estuviese a su altura” (2005, XVIII) pero suponer que la “pasión por el obstáculo” es la explicación clave de una subjetividad tan desequilibrada como la que esas cartas ponen en juego, resulta, cuanto menos, insuficiente y empobrecedor.

No obstante la fragilidad de la fórmula de “la pasión como obstáculo”, la agudeza y suspicacia de las ideas de Francisco Morán, el modo en que roza miradas de corte psicológico y su capacidad para criticar posturas que hasta hoy han sido tenidas como incuestionables, lo convierten en uno de los más interesantes críticos que ha tenido la figura y la obra de Borrero en los últimos años. Sería de gran utilidad que algunos de sus puntos de vista —como el del probable homoerotismo de la escritora— los vertiera en un espacio de reflexión más amplio del que hasta ahora le ha dedicado.

Hasta aquí hemos seguido el itinerario crítico en torno a la obra de Juana Borrero, un camino que se inicia con los contemporáneos de la escritora y que llega hasta finales del siglo XX y aun principios del XXI. Un recorrido que se ha tornado breve en lo relativo a la poesía y mucho más extenso en lo tocante al *Epistolario*, muestra de que al final ha sido el género epistolar el de mayor valor a los ojos de la crítica. Ese

recorrido ha mostrado también la manera en que la crítica ha modelado la imagen de Juana Borrero a partir de tópicos que, como el de “virgen triste”, han dificultado el acceso a la autora desde una perspectiva “otra”, plural, dinámica, imprescindible tras una lectura acuciosa de las cartas. El canon crítico no ha favorecido que Juana Borrero entre a la literatura cubana vestida, si acaso, con un mito que le venga mejor del que hasta ahora ha llevado. La necesidad de una lectura psicológica que ayude a entender un poco mejor su obra —escasa pero apasionante— se ha convertido en un tópico reiterado por una crítica que, por pudor o por otras causas, pocas veces se ha aventurado a leer de otra manera a como Juana quiso ser leída, a desarticular los mecanismos que su subjetividad epistolar pone en juego. Ni el propio *Diccionario de Literatura Cubana* ha escapado a la formulación de esa necesidad, que ha sido uno de los desafíos irresueltos de la crítica literaria en torno al tema. En la voz “Epistolario” dicta el citado *Diccionario*:

Juana Borrero fue un caso excepcional en nuestras letras y el estudio de su personalidad poética no puede hacerse basándose meramente en procedimientos literarios. Ya desde la época en que pronunció su conferencia, Ángel Augier llamaba la atención sobre este particular y hacía hincapié en la necesidad de un estudio psicológico de la autora a la luz de su obra y el testimonio de sus familiares, que complementara el estilístico [...]. En la actualidad, ya publicado el epistolario, ese estudio se impone y confiamos en que pronto se realice para bien de nuestras letras (1980, 308).

Gracias a algunos arriesgados como Manuel Pedro González, el habitual efecto inhibitorio de la crítica en torno al tema ha logrado conjurarse por momentos, pero esa mirada, de alguna manera, ha continuado resistiéndose.

3.4 Imágenes de la crítica en torno a Juana Borrero: de “niña musa” a “virgen triste”

Llegados a este punto, las palabras de Eliana Rivero pueden servir para resumir la imagen que de Juana Borrero tejieron sus contemporáneos⁷⁸. Según la ensayista, los contornos biográficos y críticos que predominaron en vida de la escritora fueron:

más bien perfiles mitificadores con que la romantizaron muchos de los allegados a ella. El “mito” Juana Borrero comienza a desbordarse de los

⁷⁸ Sobre este tema Yaramí Ramos opina que al “referirse a ella, más lo hacían a la imagen de la joven que a su poesía, que trataban de colocar en lo denominado por Beatriz Sarlo como los lugares que la cultura asimila y reconoce para la voz femenina” (Ramos, 1997, 333).

límites de La Habana y el Cayo Hueso finiseculares poco después de su muerte (Rivero, 1990, 831).

Y continúa con una idea fundamental, que se encuentra en la base del presente capítulo:

Juana Borrero, esa amada / amante inmóvil de la literatura cubana tuvo también alrededor suyo una especie de cordón sanitario que la ha guardado en fanal cristalino y protector. Su imagen de niña musa y maga, de virgen casta y ardiente a la vez, le creó un pedestal y un culto en su propio patio criollo, entre sus allegados y entre los comentaristas de su obra (Rivero, 2000, 60).

Al llamar a Juana Borrero “amada / amante inmóvil de la literatura cubana” Rivero no está logrando escapar, ella misma, de los tópicos extendidos en relación con la escritora, pues la relaciona justo con uno de los principales modelos femeninos con que operó el fin de siglo: “la amada inmóvil”, esa mujer etérea, espiritual —“inmóvil” a fin de cuentas— con la que Juana tiene poco que ver, porque si algo le sobró a la joven poeta cubana fue movilidad emocional y psíquica. La Borrero fue torbellino, fue viento huracanado, por eso destacarla no sólo como “amada” sino también “amante”, no es suficiente para describir la fuerza de una personalidad que se reveló, sencillamente, arrolladora. Por tanto, esa denominación, de algún modo, marca la pervivencia de ese “cordón sanitario” que la propia ensayista advierte.

El “mito Juana Borrero” se constituyó, entonces, desde finales del siglo XIX, en torno a un grupo de imágenes que calzaban perfectamente con los modelos de mujer que la época ponderaba⁷⁹. En este sentido, los tópicos que la figura de Juana Borrero generó se pueden dividir en dos grupos fundamentales.

El primero enfatiza la precocidad del genio artístico (siempre asociado en la mujer a una condición de excepcionalidad): “niña maga”, “niña musa”, “inspirada niña”, “flor de poesía”, “dones de hada”. Esa precocidad aparece acompañada de calificativos asociados por completo al sexo femenino: “maga”, “musa”, “flor”, “hada”; términos que poco apuntan a una solidez intelectual, al auténtico talento artístico o a la autoría. No son, pues, en lo absoluto, calificativos inocentes; aunque apunten todos a cualidades que podríamos calificar de femeninas, son manipuladores y eternizadores de una condición que margina a la mujer de la creación literaria. La mujer juega a ser “musa”, a ser “maga” o a ser “hada” de palabras, pero su naturaleza no es la “creación”,

⁷⁹ Si bien es cierto que los contemporáneos de Juana Borrero no conocieron sus cartas y podría argumentarse que eso limitó la mirada de sus primeros críticos, también es cierto que el sujeto lírico de su poesía revela, no sólo la tristeza que tanto le interesó subrayar a Casal, sino también algunos indicios claros de esa personalidad compleja que dibuja con más nitidez el *Epistolario*.

no es aquello para lo que nació; tal parece ser el verdadero sustrato ideológico de apelativos como los mencionados. Lo curioso es que esa corriente en la crítica sobre Juana Borrero no es exclusiva del XIX, pues, tal como se ha visto antes, en pleno siglo XX Max Enríquez Ureña la llamará todavía “niña genial” y Salvador Bueno “flor pálida de la poesía”. Todo ello trajo como consecuencia que en los años setenta Manuel Pedro González se rebelase abiertamente contra la tendencia a seguir llamando a Juana Borrero “niña”:

Su precocidad intelectual, artística y poética es en verdad sorprendente. A juzgar por los retratos que se conservan, su evolución fisiológica debió ser precoz también [...] Es necesario, por consiguiente, omitir de una vez para siempre el término “niña”, con el cual se ha venido designándola [...] Llamarla niña equivale a embrollar el problema y confundir al lector. Del uso de tal denominación fue en parte responsable Julián del Casal por haber sido uno de los primeros en público que la denominó “niña” por mera galantería poética y para enfatizar su precocidad (González, 1972, 40).

El segundo grupo de tópicos sería el que reconoce en Juana Borrero el paso por la pubertad y nos la presenta como “virgen”, con todo el alcance patriarcal del término: “La imagen del himen no penetrado como signo seminal de una modalidad de la femineidad que se recluye y se domina a partir del hermetismo” (Guerra, 1994, 52). En el ideario casaliano Juana Borrero tiene cabida como “virgen triste”, espiritualizada, lejos de esas “muñecas de carne” que constituyen para el poeta el reverso de la moneda. También Darío la llamará “extraña virgen”, extrañeza que el nicaragüense asocia a la singularidad artística en medio de tanta “común vegetación femenina”, que sería la otra cara de la moneda dariana. Como se ha visto, Carlos Pío Uhrbach llegaría al *summum* al llamarla, sencillamente, “la Virgen”. Habría que esperar hasta 1938 para que Ángel Augier, al calificar a Juana Borrero de “adolescente atormentada”, marcara el punto de giro de esas miradas patriarcales y dulzonas de los contemporáneos de la escritora. Aunque ese calificativo no resultaría suficiente para eliminar los anteriores, celebramos en el crítico haber sido capaz de eludir el “estigma” de la virginidad y poner en el lugar de la niña-musa-maga-hada el reconocimiento de un estado espiritual marcado por la angustia, cuestión clave en el *Epistolario* (como tendrá ocasión de comprobarse en el próximo capítulo).

De todas formas, valga precisar que los dos grupos de tópicos mencionados aparecen entremezclados en casi todos los críticos. De los contemporáneos de Juana Borrero sólo el Conde Kostia la trató exclusivamente de “niña” y omitió el trato de

“virgen”; mientras que Uhrbach la trataría sólo de “virgen” y no mencionaría el de “niña”, hecho completamente lógico si se tiene en cuenta que la relación que lo unía, ante todo, con Juana Borrero, era amorosa. Por lo demás, tanto Darío como Casal alternaron el trato de “niña” y el de virgen”.

En lo relativo a esas primeras valoraciones críticas del pasado siglo XX, ha comentado Yaramí Ramos:

de alguna manera estuvieron permeadas por las precedentes, o bien encasilladas dentro de un ideario masculino que se mueve en la cuerda de la inocencia, la virginidad, la idealidad romántica (así, para Salvador Bueno es “flor pálida de la poesía”, “triste poetisa adolescente”), o que hace hincapié en su carácter precoz o de “niña genial”, tal como la ven Max Henríquez Ureña y Ángel Augier. Es sólo a partir del progresivo develamiento de su epistolario que se abren nuevos caminos para la crítica (Ramos, 1997, 334).

Demasiado optimista, tal vez, la apreciación de Ramos en cuanto al supuesto cambio “radical” de perspectiva crítica que supuso la publicación del *Epistolario*. Eliana Rivero coincide con algunas de las valoraciones de Ramos en torno al itinerario que hacia finales del siglo XIX siguió la crítica sobre Juana Borrero:

Virginal y marcada por el sino triste de su muerte joven, es, pues, la imagen de Juana que se va dibujando hacia los comienzos del siglo XX: extremo angelical de la ecuación maniquea que propone Darío. Dulce y rara, niña-musa, maga infantil, virgen casta y triste, azucena y lirio del trópico, etérea e impoluta, soñadora adolescente que sufre las penas físicas de su tisis y las espirituales de su desdén —tan casaliano— por las cosas del mundo: así la describen. Imagen romántica de una perfección femenina / artística inalcanzable, idealizada por esas fantasías masculinas que ella hizo suyas, era Juana para sus contemporáneos la pregunta eterna: “...¿hada o diosa? ¿Madona o elegida? ¿Sueño o realidad?” (Rivero, 1990, 832).

Y continúa Rivero con la descripción de la crítica sobre Juana Borrero en el siglo XX:

La crítica de este siglo, hasta 1964, no hizo más que nimbar de una aureola semejante a esa Juana mitificada, desde la perspectiva que había heredado. Gemela de Casal en lo que éste tuvo de ruseñor puro —y parnasiano— del bosque de la muerte (Salazar y Roig, 1929), adolescente atormentada (Augier, 1938), blanca como las azucenas, familiar y desdichada (Dulce María Borrero, 1945), poetisa sorprendente (Chacón y Calvo, 1946), extraordinaria soñadora que cuenta entre sus estrofas algunas de las más intensas y sugestivas escritas en castellano (Pedro Henríquez Ureña, 1950), “Juanita”, niña genial, uno de los poetas cubanos de más fina y honda sensibilidad (Max Henríquez Ureña, 1954), gran figura del XIX (Bueno, 1964) (Rivero, 1990, 833).

En opinión de Rivero es a partir de la publicación de las cartas que se empieza a reformar el mito, Juana Borrero signa su futuro a manos de la crítica y la virgen-niña se revela amante-tigresa y se la comienza a leer como tal. Un examen exhaustivo de la crítica con posterioridad a 1967 revela que esa idea no es del todo cierta. Si bien es verdad que en los últimos cuarenta años algunos avezados críticos han reparado y aun intentado desmitificar la imagen de la “virgen triste” y de la “niña musa”, en realidad nunca ha dejado de ser ese, por encima de todo, el perfil que más ha trascendido en la recepción de Juana Borrero. Ello quiere decir que, si bien la publicación de las cartas entre 1966 y 1967 marcó un hito, el cambio de recepción no ha sido radical, sino que ha persistido en un sector mayoritario de críticos y lectores.

Ha habido resistencia a leer e interpretar a la Borrero de otra manera, las instituciones asociadas al hecho literario han desplegado el citado “cordón sanitario”, si bien Eliana Rivero reservó ese calificativo para la crítica anterior a 1967, cuando en realidad también la crítica posterior ha reincidido en esas imágenes, sin advertir la tensión que desde el propio *Epistolario* se establece con esos tópicos. De ahí que en 1972 Manuel Pedro González se rebelara no sólo contra la reincidencia del calificativo de “niña”, sino también contra “pudibundeces bobaliconas” e hiciera un llamado a un cambio de lectura en torno a la joven poeta:

he notado que sus comentaristas prescinden u omiten estas anormalidades, y sin tomarlas en cuenta no se pueden explicar muchas cosas en Juana Borrero. Hay que proscribir y abandonar pudibundeces bobaliconas en la crítica literaria, ya que éstos no son los tiempos de la *santa simplicitas* y del cinturón de castidad (González, 1972, 53)⁸⁰.

Más de setenta y cinco años después de haber sido escritas esas cartas, hemos seguido el curso de una crítica que —a pesar de innegables aciertos— ha continuado demasiado atada, en su mayor parte, a las lecturas que hicieron de Juana sus contemporáneos, quienes la leyeron a partir del modelo de feminidad que exaltaba el fin de siglo. Silenciado primero por la familia y luego mutilado de significados por parte de la crítica, el *Epistolario* de Juana Borrero es un texto cuya cualidad transgresora ha sido mayormente obviada por una crítica que ha preferido trabajar sobre la base de imágenes de mujer socialmente prescritas. Aun en aquellos casos en que ha

⁸⁰ A pesar de todas las reverencias que Manuel Pedro González dedica a Cintio Vitier y a Fina García Marruz al comienzo de su ensayo, al leer este reclamo no puede evitar pensarse que se está refiriendo al pudor explícito de la pareja de críticos cubanos, quienes, como se ha visto, fueron los grandes descubridores de las cartas pero también —paradójicamente— sus guardianes más férreos.

habido un reconocimiento de la construcción de la subjetividad epistolar de la escritora, ha faltado profundizar en el estudio de esos procesos.

Esa postulación del mito ha impedido que la línea de lectura que inició Manuel Pedro González tuviera seguidores, y ha traído como consecuencia que el *Epistolario* —sin poder considerarse un texto silenciado o excluido— haya sido mayormente “mal leído”. La explicación tal vez la encontremos en lo comprometido que resulta leer esas cartas como testimonio de un desequilibrio psíquico que llevó aparejado un gradual y desconcertante proceso de masculinización del sujeto epistolar femenino, en comparación con los moldes de mujer con que operaba la época.

Tras la puesta en escena de los principales tópicos manejados por la crítica que ha sido el objetivo del presente capítulo, se tratará de poner en juego una mirada “otra”, que ha estado sometida, o cuanto menos soterrada, a un decir que se ha institucionalizado en el discurso crítico en torno a esta escritora. La J. B. caribeña tejió desde el *Epistolario* su propia saga / fuga; más de un siglo de recepción crítica no ha sido suficiente para dar con una imagen amplia y desprejuiciada, que dinamite las bases sobre las que constituyó su subjetividad epistolar.

IV

EL EPISTOLARIO DE JUANA BORRERO: HACIA UNA DESARTICULACIÓN DEL TÓPICO DE LA “VIRGEN TRISTE”

Teniendo en cuenta que la mayoría de las “imágenes” que han constituido a Juana Borrero como mito no han hecho más que desfigurarla, que calificativos como el de “virgen triste” —y otros similares empleados por gran parte de la crítica— nos han alejado de la autora y de su obra, se impone entonces una desarticulación de ese perfil a partir de las contra-imágenes que nos revelan sus cartas.

En su *Epistolario* la Borrero desplegó una poderosa subjetividad que la mostró como una mujer fuerte de carácter y muy concentrada en sus fines. Su subjetividad epistolar —sumamente contradictoria en sí misma— fue consecuencia, por una parte, de graves trastornos emocionales y, por otra, fruto de una serie de estrategias más o menos conscientes. Sin embargo no podemos obviar —siguiendo a Foucault— que el sujeto también se forma en torno al poder. Judith Butler se ha remitido al modelo foucaultiano al afirmar que el poder le proporciona al sujeto:

la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos (Butler, 2001, 12)¹.

Por ello, antes de entrar de lleno en la exploración de esos trastornos emocionales y de las estrategias a partir de las cuales se constituyó la subjetividad epistolar de Juana Borrero, conviene presentar las relaciones de poder que se tejen desde las páginas del *Epistolario*. Se trata de dar las coordenadas de esa suerte de mapa de poderes que se extiende en torno a las cartas; diferentes instancias que condicionaron también la expresión de esa subjetividad².

¹ En *Vigilar y castigar* (2000), Foucault presenta el poder como construcción positiva a través de múltiples tácticas, a diferencia de las primeras obras en las que aparece una concepción puramente negativa (funcionamiento sólo por represión), que terminó por parecerle insuficiente.

² Ese mapa de poderes incluye a Esteban Borrero (su padre), Julián del Casal (su primer amor) y Carlos Pío Uhrbach (su novio).

4.1 Relaciones de poder en el *Epistolario*

Deberíamos intentar comprender el sometimiento en su manifestación material como constitución de los sujetos.

MICHEL FOUCAULT

4.1.1 ESTEBAN BORRERO: PADRE, MAESTRO Y MÉDICO

Para Michel Foucault, la familia es el soporte de las relaciones de poder y uno de los elementos tácticos más valiosos, siendo además el dispositivo de disciplinamiento que mayor influencia ejerce sobre los individuos y sus cuerpos. De ahí que los padres se transformen en los principales agentes educadores, apoyados desde el exterior por pedagogos y psiquiatras. Claro que en el caso que nos ocupa ese apoyo exterior no fue necesario, en tanto Esteban Borrero fue padre, maestro y médico de Juana Borrero, trinidad de poderes que lo hizo casi imbatible³. Sólo la existencia misma del discurso epistolar pudo burlarlo.

Esteban Borrero manifestó en todo momento un celo paternal excesivo hacia Juana y ello lo llevó a crear su propio panóptico para garantizar la vigilancia y control de la evolución espiritual y física de la joven; una mirada omnipresente que se fundamentó, básicamente, en el criterio médico⁴. La necesidad de mantener controlada la salud de la muchacha limitó las salidas al exterior y hasta marcó los movimientos dentro de la misma casa⁵: “Tengo ideado un plan para que no me hagan quedar arriba” (Borrero, 1967, 17), le llega a decir Juana a Carlos, porque sabe que bajo la excusa médica el padre tratará de mantenerla alejada de su enamorado⁶.

La casona familiar de los Borrero (véase Anexo), célebre en la historia de la literatura cubana, tuvo también entonces esa otra cara: la de casa-prisión, en la que el

³ Desde muy joven Esteban Borrero se convirtió en sostén de su madre y de sus dos hermanos más pequeños, porque su padre había emigrado por causas políticas. Ello supuso que Borrero se asentara como *pater familia* de su adolescencia.

⁴ El panóptico es un modelo de vigilancia y control que fue creado como proyecto de una prisión en Francia a fines del siglo XVIII. El panóptico presupone que no sólo se tiene una mirada omnipresente, sino una ordenación y una limitación del espacio donde se fija a los individuos en lugares observables. El vigilante puede observar lo que sucede en cada habitación y de esta forma, la mirada se fija en los cuerpos o se presume la existencia de ellos. Foucault utilizó ese concepto para explicar sus ideas sobre el poder. En el caso de Juana Borrero, el padre no sólo limitó el área de movimiento de la hija dentro de la casa, sino que condicionó además una estricta vigilancia por parte de los miembros de la familia.

⁵ El encierro de Juana Borrero fue de tal magnitud que refiriéndose a la tía de Carlos, por ejemplo, le dice a su novio: “Te dije que me la trajeras porque yo no puedo salir ni ir a conocerla” (Borrero, 1966, 119).

⁶ En este sentido, la planta alta de la casona familiar de los Borrero se expresa como el espacio de la reclusión y la planta baja como el de la socialización y, desde luego, los encuentros amorosos.

vigilante estuvo al tanto —o creyó estarlo— de todo. De ese modo, la casa pierde su significado intrínseco de protección, de útero materno, y se convierte en espacio de sometimiento constante⁷. Ya no es el lugar de recogimiento y seguridad que alberga a la familia, sino un espacio de encierro y sumisión, al menos aparentemente, pues no olvidemos que desde del interior de esa casona Juana esquivó una y otra vez la mirada paterna. Sandra Gilbert y Susan Gubar se han referido a la recurrencia de ese fenómeno en muchas de las escritoras anglófonas del XIX:

De forma literal, las mujeres como Dickinson, Brontë y Rossetti estaban aprisionadas en sus hogares, en los hogares de sus padres; de hecho, casi todas las mujeres del siglo XIX eran en cierto sentido prisioneras de las casas de los hombres (Gilbert, Gubar, 1998, 97)⁸.

En el caso que nos ocupa —a pesar de su reclusión— Juana se atrevió a infundirle confianza a su novio y a confiar ella misma en un futuro más halagüeño:

No abrigues temor por ahora con respecto a lo de nuestra correspondencia... al menor amago de peligro te daré la señal de alarma. Espero que pronto se acabará esta situación anormal que tiene sus ribetes de novelesca. ¡Quiero ser tuya ante todos! (Borrero, 1966, 96).

Lo que no podía imaginar a esas alturas la joven es que esa situación se prolongaría hasta su muerte, pues nunca habría una aceptación plena, por parte del padre, de esa relación amorosa. El 13 de febrero de 1896, menos de un mes antes de morir, la Borrero escribía:

Yo voy a tratar de hacerte un ligero esbozo de la situación aclarando los puntos que te parecen oscuros. Si te dije que la oposición renacía te dije la verdad, es decir *no renace, porque nunca murió*. Únicamente se *adormeció* ilusionada por la absurda esperanza de un rompimiento *imposible entre nosotros*. Los que no se explican la magnitud de nuestro amor creyeron que la ausencia, la distancia, el mar, apagarían nuestro anhelo o quizás entibiarían nuestra pasión. Esta absurda creencia se arraigó más hondamente cuando vieron *mi aparente resignación* de los primeros días de mi llegada (Borrero, 1967, 336-337).

El mejor ejemplo de cómo a Esteban Borrero el disciplinamiento médico le sirvió de excusa para ejercer el control paterno lo encontramos en el modo en que propició —al enterarse de los amoríos a escondidas entre Juana y Carlos Pío— el

⁷ En Juana Borrero, como en Emily Dickinson, la casa acaba por transformarse de útero en tumba.

⁸ Fenómeno que, en mi opinión, es posible hacer extensivo a las autoras hispanoamericanas decimonónicas.

traslado de la joven a casa de unos amigos en el campo, bajo el pretexto de que el aire le sentaría bien. A lo largo del *Epistolario* se suceden una y otra vez esas evidencias de un poder paterno travestido en las figuras de “médico” y de “maestro”.

Cabe destacar, por otra parte, que la Borrero no asistió a ninguna escuela más que a la Academia de Pintura de San Alejandro, pero sólo por un curso, lo que supuso que la educación le llegara, casi de manera íntegra, por vía familiar. No ha trascendido el motivo por el cual no siguió asistiendo a San Alejandro, pero bien pudo haber sido por sugerencia o imposición paterna. Lo cierto es que a partir de ese momento, Esteban Borrero logró que importantes pintores de la época fueran a impartir a su hija las lecciones en la casa.

Esteban Borrero también ejerció el poder en relación con la escritura y ese control se materializó en la vigilancia sobre los poemas publicados y sobre los temas tratados en ellos. Cuenta Dulce María, por ejemplo, que su padre se escandalizó al leer el poema “Apolo”, un texto con escasas alusiones eróticas pero suficientes para hacer saltar las alertas⁹. Resulta curioso que ese haya venido a ser uno de los mejores poemas de Juana Borrero, hecho que, por otra parte, nos llevaría a preguntarnos si la censura paterna no habrá abortado en varias ocasiones el proceso creativo o lo habrá condenado al ostracismo. Lo cierto es que todo poema que escribió Juana pasó la censura paterna antes de ser publicado, y en ese sentido cabe pensar que el sujeto lírico que ha llegado hasta nosotros es un sujeto normado, signado mayormente por el poder¹⁰. Ese hecho favorece que la subjetividad lírica de la escritora se nos figure hasta cierto punto menos auténtica que la epistolar, en tanto los poemas publicados por Juana fueron todos leídos por el padre antes de ver la luz, mientras que las cartas no, las cartas fueron escritas desde la libertad y en pos de ella.

El amor de Juana y Carlos nació y creció a escondidas porque desde el comienzo hubieron de enfrentarse a la negativa del padre de la joven, que quería para su hija no un poeta bohemio, sino un hombre que pudiera aportar al matrimonio cierta estabilidad económica, necesaria además por la delicada salud de la muchacha. De ahí que, ante la negativa paterna al noviazgo, Juana Borrero trazara varias maniobras para vencerlo:

⁹ Dice el poema: “Marmóreo, altivo, refulgente y bello / corona de su rostro la dulzura, / cayendo en torno de su frente pura / en ondulados rizados sus cabellos. // Al enlazar mis brazos a su cuello / y al estrechar su espléndida hermosura / anhelante de dicha y de ventura / la blanca frente con mi labios sello. // Contra su pecho inmóvil, apretada // adoré su belleza indiferente, // y al quererla animar, desesperada, // llevada por mi amante desvarío, // dejé mil besos de ternura ardiente / allí apagados sobre el mármol frío” (Borrero, 1966, 77).

¹⁰ No obstante, se conservan varios de los poemas que no fueron publicados en *Rimas*. Entre ellos hay algunos muy sugerentes, que es de suponer que no gustaran demasiado al padre.

“Me han prohibido que baje cuando tú vengas [...]. Pero como tu venida será una sorpresa, tendré que quedarme abajo” (Borrero, 1966, 25); “Todavía no es seguro la ida de Papá [...]. Siempre tendré tiempo de avisarte. Si vienes ven con la mamá de Cisneros y así será muy lógica tu venida” (Borrero, 1966, 87)¹¹. En otras ocasiones menos afortunadas le tocará decir: “papá estará aquí probablemente [...] y entonces nos fastidiamos” (Borrero, 1966, 69). Lo curioso es que esas estrategias que ideó para burlar al padre al final terminaron instaurando ellas mismas una nueva línea de poder: la de Juana sobre su novio. Una y otra vez se repiten las indicaciones y pedidos a Carlos, sugerencias que acabarán por convertirse en órdenes. Le pide, por ejemplo, que si necesita un médico llame a su papá, porque al vivir Carlos en casa de una tía suya muy distinguida, el padre podría ver que tenía unos parientes en La Habana que en caso necesario responderían por él. Lo mismo cuando en otra ocasión “sugiere” que un poema que ha escrito Uhrbach sobre Ricardo Corazón de León, lo dedique a su padre, quien admiraba mucho a ese personaje histórico, y así sucesivamente. Los ejemplos anteriores impiden dudar, por tanto, de los intentos desesperados de la joven por salvar la reticencia paterna, pero también dan la medida del cerco de poder que la propia Juana Borrero fue tejiendo progresivamente en torno a su novio.

Muchas cartas describen, por otra parte, las argucias para entregarlas y la solidaridad de los amigos y de algunos parientes en esa aventura. El recurso epistolar pasa a formar parte, entonces, de lo que la ensayista argentina Josefina Ludmer ha llamado “las tretas del débil”, pero con la diferencia clave de que Juana no se vio obligada a disfrazar sus ideas hacia el interior del discurso —como sí hubo de hacerlo Sor Juana Inés de la Cruz en su célebre carta-respuesta a Sor Filotea—¹², sino que, en este caso, la existencia del discurso en sí mismo supuso ya una burla a la autoridad, pues se construyó en abierto desafío a las normas familiares y sociales vigentes¹³. La Borrero escribe —literalmente— a escondidas: “te escribo hoy con entera libertad [...]

¹¹ La Borrero llega a precisar en qué radica para ella la diferencia entre que su padre esté o no en casa: “Creo que Papá saldrá, si esto pasa seremos felices si no, no podremos serlo porque tú sabes que ante él estoy cohibida y tímida” (Borrero, 1997, 14).

¹² De alguna manera esas cartas constituyen otro “relato de las prácticas de resistencia frente al poder” (Ludmer, 1984, 203). Encuentro cierta conexión entre ese concepto de “tretas del débil” postulado por la argentina y el de “palimpsesto” desarrollado por Gilbert y Gubar en *La loca del desván* (1998). Ambos llaman la atención acerca de la cualidad que tiene el texto literario femenino de burlar las miradas patriarcales a partir de estrategias de codificación (palimpsesto) y enmascaramiento (tretas del débil).

¹³ Al final de una carta, expone claramente a Carlos: “Aquí casi todos saben que yo te quiero, pero ignoran que tú me amas. Y su temor es ‘que yo te enamore’ según frase suya vulgarísima... por eso me ocultan... Por ahora no ocurre nada de particular. Pero si descubrieran nuestra correspondencia... tiemblo de pensar lo que sucedería. No te hagas ilusiones. Cuenta desde ahora con una oposición decidida por parte de mis padres” (Borrero, 1966, 100).

Papá y Lola se fueron a La Habana a almorzar con unos amigos y no volverán hasta el medio día” (Borrero, 1966, 71), le dice a Carlos. Con patético sentido del humor, Juana llega a incorporar el léxico carcelario a su discurso: “¡a la noche!...Haré todo lo que pueda para burlar la vigilancia de los centinelas sin sueldo y de los serenos officiosos!” (Borrero, 1997, 48).

En otros momentos pide sellos a su novio porque ella tiene cuarenta centavos de su propiedad, pero no ve el modo de mandarlos a comprar sin que lo noten. También se lamenta de no poder conservar en la casa las cartas que recibe y de tener que recurrir a terceros que se las guarden. En medio de un panorama tan represivo, Juana se ve obligada a configurar un entramado que le permita, en la medida de lo posible, organizar su presente amoroso y trazar, a partir de él, un camino de futuro. La Borrero acaba por convertirse en una consumada estratega, que maniobra no sólo a corto, sino también a largo plazo:

El resultado de mis observaciones es este: que no se debe emprender nada en este momento. Lo perderíamos todo, créelo. Yo quizás pueda esperar hasta septiembre, y entonces hablarás con papá seriamente y de una manera definitiva. ¡Oh entonces...entonces! (Borrero, 1997, 8).

Resulta evidente, por tanto, el modo en que el ejercicio del poder paterno propició el empleo de una serie de estrategias de supervivencia que acabarían determinando algunos rasgos del carácter de la escritora. Estrategias que fueron ante todo expresión de una subjetividad enérgica y de un yo potente, nada más lejos de una “virgen triste”, ni de una inocente e inspirada niña.

4.1.2 JULIÁN DEL CASAL – JUANA BORRERO

Partamos de que el poder que ejerce Julián Casal sobre Juana Borrero en el *Epistolario* de la joven es un poder que nace de la “ausencia”, siendo esa distancia justamente la que permite que aparezca con un matiz de irrefutabilidad. Casal se proyecta desde el pasado y su presencia en el *hic et nunc* del epistolario tiene muchas veces una faz onírica. Desde sueños o pesadillas, el poeta asiente o reprocha, ordena o calla¹⁴. Juana

¹⁴ La narración de un sueño que ha tenido con Casal, le sirve a Juana para darle a entender a Carlos su interés amoroso hacia él. Dice la Borrero: “Anoche soñé con Casal. No lo vi como siempre extático y triste sino preocupado y mudo. Así estuvo inmóvil más de dos horas y cuando se desvaneció en las tinieblas me miró con una mirada en que se adivina el reproche... ¿Por qué, de qué culparme? Cuando vuelva le hablaré de ustedes. Me ha prometido volver muy pronto. ¿Saben ustedes acaso el motivo de su enojo conmigo...?” (Borrero, 1966, 43). A través de los posibles celos del poeta muerto, da a entender a Uhrbach el interés amoroso que la mueve a ella. Manuel Pedro González ha revelado las estrategias

en ocasiones cuenta esos sueños, mientras que en otras cita a Casal explícitamente o se refiere a él con fórmulas que dejan claro a Carlos Pío el lugar supremo que ocupa el poeta en su vida. Lo mismo suplica por la memoria del muerto, que aclara que es su juramento más sagrado, que en el colmo del desvarío le pide a Uhrbach que lo quiera tanto como lo quiere ella¹⁵:

No “te pelees conmigo”, te lo suplico por la memoria de Casal y Bertica y por lo que más quieras en el mundo....! (Borrero, 1966, 86).

Te lo juro por Casal, que es mi juramento más solemne (Borrero, 1966, 68).

Ámalo Carlos! ¡Seamos grandes! Sufrió tanto! Verdad que lo adoras...cómo...cómo yo? (Borrero, 1966, 108).

En varios momentos Juana Borrero insiste en que, a pesar de lo mucho que ha sufrido, ha alcanzado la felicidad al lado de Carlos: “Yo he sufrido mucho Carlos, pero ahora soy feliz y no me cambiaría por mujer alguna” (Borrero, 1966, 104). Sin embargo, presa una vez más de sus contradicciones, acaba por reconocer que Carlos Pío no ha logrado apartar el recuerdo de Casal. Una probable pregunta de Uhrbach a propósito de la fidelidad le permite dejar todo claro:

¿Fidelidad? bien sabes que soy fiel! Bien lo sabes tú por propia experiencia. La misma muerte no me impide guardar el culto de mi recuerdo.... ¡Oh Cuando pienso....Pero no quiero lastimar heridas aún no cicatrizadas....¡Paz a los muertos y amor a los vivos!

Tú eres mi amor de la tierra...mi pobre novio místico el inolvidable el blanco ensueño está lejos lejos... ¿quién sabe dónde? Él también tenía un ideal... su ideal, su muerta amada y me obligó a amarla y a venerar su memoria... ¡Oh mi pobre soñador rubio! (Borrero, 1966, 104)¹⁶.

En otros momentos no será menos directa:

iniciales de seducción utilizadas por Juana Borrero en las primeras ocho cartas que escribió a Carlos. En la novena, ya Juana había vencido.

¹⁵ En la mente de Juana Borrero Casal es un motivo que, de manera tácita, los une a ella y a Uhrbach.

¹⁶ Esa idea de fidelidad más allá de la muerte se sostiene también en el poema “Te pertenezco”, no publicado en *Rimas*. En esos versos Juana aclara a Carlos que ellos sólo se pertenecen el uno al otro en vida porque “Después nuestras almas tristes / tomarán rumbos contrarios, / tú irás a buscar tu muerta / y yo a mi muerto olvidado!... // Del cementerio sombrío / en el dintel solitario / hay dos fantasmas insomnes / Que nos están esperando!” (Borrero, 1966, 113). Los muertos a que hace referencia son, desde luego, Julián del Casal y una novia que Carlos había tenido en Matanzas, fallecida hacía algún tiempo. Manuel Pedro González manifestó sentirse muy impresionado por ese poema, que empieza con una entrega amorosa y culmina con el pronóstico de un divorcio irremediable tras la muerte, momento en el que cada cual irá a fundirse con su respectivo amante difunto.

Anhelo refugiarme en tu espíritu porque quiero huir de mí, de mi memoria de mis recuerdos....El *pasado* me acosa sin piedad y *yo te amo demasiado para ocultártelo...* (Borrero, 1966, 125).

¡Ay! ¿por qué no has podido tú arrancar de mi alma el último girón [*sic*] de sombras, el crespón del recuerdo amado, la memoria del pasado?.... (Borrero, 1966, 126).

Cuando te vas....descienden los buitres de nuevo a anidar en mi alma y entonces me pregunto con los ojos llenos de lágrimas si jamás podrá el consuelo descender sobre mi alma, si jamás podré ser dichosa, si jamás podré olvidar....(Borrero, 1966, 100).

Tal vez el propósito no declarado de esas afirmaciones fue facilitar a Carlos Pío las claves de un reto: emular a Casal, competir con él por el afecto de ella. Reto que, muy consciente de su inferioridad, a Uhrbach no le interesó llevar adelante. Y es que para la Borrero Casal fue el amor, pero también el “maestro”; en ese sentido *Magister dixit* pareciera ser la frase que sobrevuela las cartas. Ella asiste al cumplimiento de un destino, el propio, que ha sido profetizado —mejor sería decir “dictaminado”— por el poeta. Nada parece tener más valor a sus ojos que lo que alguna vez haya dicho Casal, a quien no duda en parafrasear:

Yo estoy....enferma un presentimiento secreto me dice que no viviré mucho tiempo. Yo abrigo en mi corazón la amargura de los seres que deben morir temprano.....Un alma de artista, un corazón grande y puro, un amor desgraciado, toda una vida en fin, reposarán olvidadas bajo la fresca alfombra bordada en flores.....Yo me siento muy cerca de la tumba (Borrero, 1966, 81).

La referencia a esa “amargura de los seres que deben morir temprano” no deja lugar a dudas sobre el “íntimo mandato” que supuso para Borrero todo lo dicho por Casal. Por eso la naturaleza, antaño amiga, se tornó luego odiosa; y por eso, en fin, el interés por no traicionar nunca la imagen de esa “virgen triste” que el poeta creyó ver en ella. Sin embargo, tales posturas no fueron más que una máscara vital y autorial, una Juana Borrero travestida que, desde el fondo de sí misma, apuntó a una fogosidad reprimida, a unos deseos sublimados que acabaron por expresarse de manera muy desequilibrada.

En lo relativo a la presencia de Casal en el *Epistolario*, cabe reiterar que se han seguido —como se explicó en el capítulo anterior— dos posturas claramente opuestas. De un lado Manuel Pedro González afirma: “Casal es la clave de la vida, la obra y el amor en Juana Borrero. Aun después de muerto siguió siendo el factor decisivo en su

vida sentimental tanto como su arquetipo de poeta y de hombre” (González, 1972, 76-77); mientras en el otro extremo Cintio Vitier insiste en que “el papel de Casal en la vida de Juana, a la larga, fue más bien simbólico y en cierta forma ‘religioso’, mientras que el amor humano plenamente correspondido [...] perteneció a Carlos Pío” (González, 1972, 84). En estas dos citas se resume el gran desencuentro de ambos críticos en torno al tema: González de parte de Casal y Vitier de Uhrbach. Lo visto hasta aquí permite corroborar que, en buena medida, estuvo más acertado González que la visión siempre demasiado “religiosa” de Vitier. Dejemos, sin embargo, ese juicio en suspenso, pues tendrá desarrollo más adelante.

4.1.3 JUANA BORRERO – CARLOS PÍO UHRBACH

Como se ha aludido brevemente antes, Juana Borrero —a través del lenguaje y de estrategias retóricas de autoafirmación— construyó una ofensiva amorosa que redujo la personalidad de Carlos a la mínima expresión¹⁷. En este sentido, llegó a atreverse, incluso, a formular en innumerables ocasiones cómo quería que le escribiera, le hablara y la viera su novio: “Escríbeme bien mío. Escribe largo y tierno, déjate de miniaturas” (Borrero, 1966, 78); “Yo quisiera que tú fueras muy celoso, tanto como yo y que no me permitieras salir ni mirarle la cara a ningún hombre!” (Borrero, 1966, 70); “pon la letra un poco más legible” (Borrero, 1997, 2); “Quedamos en que me mirarás y me hablarás y estarás muy comunicativo y tierno” (Borrero, 1997, 16)¹⁸. Así pues, las cartas vienen a ser el testimonio de una dictadura amorosa donde Juana Borrero ordena, organiza y decide cada gesto y cada palabra, sin dejar ni el más mínimo detalle a la espontaneidad¹⁹. La poeta modeló para el amado un “deber ser” que abarcó un área muy

¹⁷ Refiriéndose a las cartas de Uhrbach, Manuel Pedro González opina que “Sus cartas son el complemento indispensable de este diálogo epistolar. ¿Existen las cartas de Carlos a Juana? ¿Por qué no se investiga y comprueba definitivamente este punto? Y si no existen, ¿quién las destruyó? y ¿por qué? Mientras no tengamos las respuestas de Carlos a Juana careceremos de elementos básicos de información para juzgar y definir su personalidad. Toda la información que hoy poseemos [...] nos lo muestra como el factor extrañamente pasivo de aquel drama sentimental” (González, 1972, 36). A pesar de que las palabras de González parecen dar a entender que no se cuenta hoy día con ninguna carta de Uhrbach, tal idea no es cierta, pues hacia el final del tomo dos del Epistolario, Vitier insertó dos o tres cartas de Uhrbach a Juana que se corresponden con el momento en que la muerte de Juana Borrero era inminente. Vitier nada explica de cómo es que se conservan esas cartas y no el resto, ni tampoco da cuenta de la procedencia de esas que publica, aunque es de suponer que también estuvieran en el archivo de Mercedes Borrero. De ser así, sería un misterio el porqué esas cartas estaban en poder de la familia Borrero, cuando se sabe que Carlos Pío en su viaje a Estados Unidos, después de muerta Juana, pidió a los Borrero que le entregaran todas las cartas escritas por él a la joven.

¹⁸ En este sentido podría hablarse de cierta masculinización del sujeto epistolar femenino, en tanto se construye desde modos que subvierten el ideal femenino de la época.

¹⁹ Juana Borrero se transformó para Casal y luego terminará exigiendo que Carlos se transforme para ella. De ahí las críticas que hace a la poesía de su novio, en la que no encuentra suficiente dolor:

amplia de acción, y que alcanzó su máxima expresión en las indicaciones sobre cómo debía conducirse en sociedad: “Procura darte tono. No abandones la amistad de Lola Tió, que puede serte útil....Sigue siempre muy zalamero con Tejera aunque sin confiarte a él para nada, escribe mucho...” (Borrero, 1966, 105).

En ese intento por penetrar y dominar la subjetividad del amado abundan las frases al estilo de “Te portaste muy bien, merecías un premio” (Borrero, 1966, 67) — que pareciera dicha a un niño—; o el regaño “jamás vuelvas a hacer lo que hiciste la otra noche, de venir a los Puentes sin llegar a verme” (Borrero, 1966, 68). Ese tono de superioridad, que se repite una y otra vez, encadena una larga lista de consejos, pedidos, órdenes y reproches de todo tipo. Le sugiere, por ejemplo, que cuando esté enfermo le diga a su hermano Federico que le escriba “dos letras que tú le dictarás” (Borrero, 1966, 90), o le pide que le dé cuenta de sus proyectos. Juana resumirá sus aspiraciones en relación con Carlos al afirmar: “de ti lo espero todo” (Borrero, 1966, 123).

Manuel Pedro González, en un acto de osadía crítica —teniendo en cuenta las que habían sido las imágenes sobre la escritora hasta ese momento—, se atrevió a afirmar que en Juana Borrero encontramos “una masculinidad volitiva que se tiñe y se disfraza de femenina ternura y a veces de fementida humildad” (González, 1972, 81). Más que “masculinidad volitiva” valdría decir “masculinización del sujeto epistolar femenino”, pero sobre ese punto se habrá de volver en otro momento del presente estudio.

Lo cierto es que en ese ejercicio de dominio absoluto, la Borrero no dejó resquicio de paz ni de libertad a su novio. De hecho, en los escasos momentos en que él hubo de desobedecer alguno de sus mandatos, la cólera no se hizo esperar. Cómo fue capaz Uhrbach aguantar esa situación es algo que no se explica. Ella pudo tal vez enmascararse frente los otros: ante la familia, los amigos, la sociedad, pero él leyó esas cartas una por una y justo en el momento en que fueron escritas. Por muy crédulo y por muy débil de carácter que fuera, tiene que haber reparado en que algo no andaba bien. A veces, en algunas cartas en que ella hace referencia a asuntos que Carlos le comenta o pregunta, se advierte cierta preocupación de él, no sólo por la salud física de la joven, sino también por su estado anímico. Es muy posible que más que amor propiamente

“Las estrofitas de Carlos muy correctas pero carecen de dolor...Por qué se oculta usted tanto amigo mío? No es posible que usted sea feliz, no puede ser semejante contrasentido...Cante pues las heridas que le laceran el alma, cante sus tristezas que no le pesará” (Borrero, 1966, 47). Más que a Juana esas palabras parecieran pertenecer a Julián del Casal. Sin duda alguna la joven escritora (a su manera) quiso a Carlos, admiró algunas cosas en él —aun aquello que efectivamente lo separaba de Casal, su independentismo—, pero eso no impidió que exaltara en el joven matancero lo que de casaliano hubiera.

dicho, a Carlos Pío Uhrbach lo terminara uniendo a Juana Borrero una gran admiración por el talento de la joven, mezclado con un sentimiento de cariño no exento de lástima. Juana insistía todo el tiempo en que lo amaba más que él a ella, pero tampoco podemos hacerle mucho caso, teniendo en cuenta que hablamos de una persona que aspiraba a una posesión absoluta y, por lo mismo, imposible²⁰.

Un hecho inexplicable y rayano en el sadismo —inclinación que no fue indiferente a la relación— es que cuando Juana estaba literalmente muriendo en Cayo Hueso, Carlos le enviara la copia de una carta de una antigua novia suya, que había muerto aun antes de Uhrbach conocer a Juana. Ella le reprochó a su novio duramente ese gesto que para los lectores del *Epistolario* ha quedado como un gran signo de interrogación. Sin embargo no parece haber sido un hecho extraordinario entre ellos ese cruce de correspondencias ajenas, pues en una carta escrita el 30 de septiembre de 1895, la joven nos revela otro hecho insólito y de difícil explicación: él le daba a leer a ella las cartas que sus amigos le enviaban. Dice Juana:

Aún no he leído las cartas de tus amigos.... No vuelvas a mandarme cartas *de hombres* entre las tuyas.... O al menos, mándalas bajo otro sobre. Me hacen un extraño efecto entre las tuyas. Te las devolveré cuando las lea ¿A qué guardarlas yo? Seré discreta con lo que hay borrado en la carta de los Clemente....Palma. A la verdad esos borrones están ininteligibles para cualquier mujer.... pero para mí, que tengo algo de Pitonisa y mucho de Sibila no hay misterios ni arcanos. Convéncete alma mía de que poseo artes diabólicas y una penetración.... (Borrero, 1997, 37)²¹.

Desconcierta que ella deje entrever que no es decisión suya recibir esas cartas —algo que no hubiera extrañado, teniendo en cuenta su necesidad de control—, dejando así la duda sobre si era un acto voluntario de Carlos. No obstante, esa posibilidad vuelve a quedar en entredicho cuando, poco después, intuye que él borra aquellos fragmentos que no quiere que ella lea. Sea lo uno o lo otro, lo cierto es que el hecho de que Juana leyera esas cartas viene a ser un ejemplo más de la naturaleza torcida de esa relación. Pero ahí no termina todo, unas horas después, ese mismo 30 de septiembre, Juana escribe otra

²⁰ Borrero llegará a precisar la fusión con el ser amado: “Has llegado a constituir parte integrante de mi ser moral. Eres mí misma” (Borrero, 1966, 8).

²¹ Juana Borrero estaba interesada en las artes esotéricas, inclinación que, como se ha comentado antes, tal vez le venía de su madre, ello sin olvidar que fue también una característica del modernismo finisecular. A lo largo del *Epistolario*, en más de una ocasión la joven escritora presume de tener dotes adivinatorias.

carta en que deja testimonio de la lectura de esos textos epistolares y describe su molestia por no verse retratada por “los otros” como ella quisiera:

Acabo de leer las cartas de tus amigos. La de Valderrama... no la he roto porque temo disgustarte pero no porque me faltan ganas de romperla. ¿Con que yo debo ser rubia, DE UN RUBIO PÁLIDO? ¿Con que debo tener los ojos azules llenos de *alegres* ensueños? ¡Ah! ¡Sí! Debiera ser bella para caber por entero dentro de tu temperamento artístico [...]. Todo eso del ardor de mi alma, de mi hermosura física me hace un efecto fatal. Y luego.... ¿qué te importa a ti que su chiquita le diga “papá” por las mañanas? Cuántas indiscreciones. Mira, no me mandes más cartas de nadie (Borrero, 1997, 38).

Además de la violación de la correspondencia ajena, resulta significativa la tensión que se establece entre la “imagen de mujer” que la mirada masculina asume como ideal y la ironía con que Juana se refiere a ese modelo femenino en que la mujer queda reducida al papel de musa cuyo destino es llenar el “temperamento artístico” del amado. La queja de ella revela a la auténtica Juana Borrero y no a la travestida, a la indómita y no a la que se dice sumisa.

Lo visto hasta aquí permite afirmar que el poder que Juana Borrero ejerció sobre su novio empezó de forma discreta —pautando las estrategias de resistencia frente al padre de ella— y acabó adquiriendo autonomía propia y generando situaciones totalmente inverosímiles. La Borrero dio órdenes una y otra vez en nombre de un amor que consideró el más puro, al estar cimentado en la superación de lo que llamó “las vulgares solicitaciones corpóreas”. Claro que no se debe pasar por alto que esas actitudes estuvieron condicionadas por los mismos desajustes psíquicos que marcaron la subjetividad de la escritora.

Las relaciones de poder que nos descubre el *Epistolario* no apuntan, por tanto, a una “virgen triste” que acepta con resignación su destino, sino a una joven que acata sólo en apariencias las restricciones paternas y que impone a su novio, no sólo el recuerdo de un amor anterior, sino también una amplia gama de sugerencias que terminan convirtiéndose en “imposiciones” de la más variada índole. Juana Borrero se nos revela así una estrategia obsesiva y muy concentrada en sus fines.

4.2 Fundamentos de la subjetividad epistolar de Juana Borrero

El amor es el tiempo y el espacio en el que el “yo” se concede el derecho a ser extraordinario. Soberano sin ser ni siquiera individuo. Divisible, perdido, aniquilado; pero también, por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano [...] estoy, en el amor, en el cenit de la subjetividad.

JULIA KRISTEVA

Más allá de que a partir de la lectura de las cartas se puedan nombrar o no algunos de los desórdenes psicológicos de Juana Borrero, lo cierto es que las claves de esa subjetividad epistolar están al alcance de cualquier lector acucioso. La joven poeta se muestra en su *Epistolario* obsesiva, dominante, posesiva, celosa e incluso vengativa. Su obsesión amorosa la lleva a expresar rechazo hacia todo lo que no sea su pasión enfermiza, renegando incluso de su propio arte por no favorecer unos supuestos celos que Carlos no siente y que en ella sí llegan a ser patológicos:

Mira; yo soy tan artista como tú; adoro como tú la línea, tengo verdadera idolatría por los dioses paganos... y sin embargo cuando pienso en que te amo me arrepiento de haber escrito “Apolo”. Te he perdonado “Afrodita”, te he perdonado algunos “perfiles”... Pero Silueta ducal todavía me duele! Allí no se trata de una estatua [...]. No quiero saber quién te la ha inspirado [...]. Desde que la leí comprendí perfectamente que esa obra maestra no había sido ejecutada sin modelo [...], lo que más me duele no es que te la haya inspirado otra mujer... lo que más me duele es que esa poesía es lo más bello que tú has escrito [...], pero te advierto que todavía me la debe... ella! (Borrero, 1966, 72).

En el fragmento anterior asoma —además de un fuerte desequilibrio emocional— una poderosa subjetividad, un potente yo pleno de contradicciones donde la inconformidad, los constantes reproches y los celos, evidencian un fuerte temperamento que lleva a la autora a querer controlar todo lo relativo al amado²².

Sin embargo, aunque la Juana Borrero que aflora en el *Epistolario* es mayormente esa, la escritora crea en varios momentos un personaje para sí; sólo que no

²² Tal como afirma Meri Torras: “Toda escritura del yo supone la construcción de un sujeto en el doble sentido que tiene el vocablo en inglés, ya que este proceso se realiza en constante negociación con los parámetros que en un momento preciso, dentro de una determinada cultura, hacen posible la constitución de uno/a mismo/a como individuo, todo ello mediatizado a su vez por la escritura y el lenguaje” (Torras, 2001, 14).

se ve obligada a (re)construir narrativamente un pasado como la Avellaneda en su cuadernillo²³ —pues en el de Juana únicamente figura un platónico Julián del Casal²⁴—, sino que opta por crear una falsa imagen de sí misma que no se corresponde con la realidad y que sí encaja con la que Casal y sus contemporáneos bordaron para ella. “La menor rudeza me asusta porque soy toda ternura toda delicadeza” (Borrero, 1966, 123), afirma, o en otro momento:

No quiero imponerme ni podría ya hacerlo aunque quisiera, porque has adelantado tú tanto en mi alma que has tomado sobre mí un ascendiente incontrastable [...] ¡Qué vasallaje tan dulce! ¡Qué pequeñez tan grandiosa! Yo quiero que seas mi dueño y mi Rey...mi abrigo y mi puerto.

Mi tradicional soberbia y mi altivez han desaparecido...sólo reina en mí corazón la ternura inmensamente abnegada (Borrero, 1966, 100).

Lo visto hasta aquí nos demuestra que esa imagen es una ilusión, una ficcionalización de sí misma en consonancia con los modelos femeninos más extendidos en la época. Forma parte del “querer ser” y de una irrefrenable necesidad de parecer aceptable a los ojos del amado. Esa actitud, sin embargo, es desmentida a cada momento por su “ser auténtico”, cautivante y asfixiante por igual. Por ello no podemos creerle cuando dice: “Oyeme [*sic*]; te voy a hacer una súplica; nunca jamás me ruegues. Manda! No eres mi dueño?” (Borrero, 1966, 74). Ni tampoco cuando afirma:

Lo que me dices de que siempre te ordene, es imposible. Para hablarte no tengo más que la súplica hija de mi profunda ternura. Jamás podré hablarte con imperio. Te amo demasiado para ello. Sin embargo no me creas una humilde. Siempre he sido altiva y soberbia. Cuando te conocí comprendí claramente que mi orgullo indomable vino a tierra (Borrero, 1997, 30).

Cabe preguntarse a quién quiso engañar la Borrero con esas palabras, y sobre todo qué pensaría Carlos de ellas. Está claro que la relación de ambos, como se ha comentado antes al hablar de los vínculos de poder, fue una relación que no podemos dejar de calificar de “rara”. Una relación en la que Carlos Pío pareció dejarse llevar por la corriente, pero donde no puede menos que presumirse que él también arrastraba “torceduras emocionales”. Resulta casi insólito que el Uhrbach que aceptó el extraño

²³ Se trata del cuaderno-epístola que la Avellaneda —recién iniciada la correspondencia entre ellos— escribió a Ignacio de Cepeda en 1839. Esa epístola autobiográfica, fuertemente anclada en el pasado vital de Tula, cumplía el doble propósito de “seducir” al amado, a la vez que pretendía “limpiar” una imagen marcada por comentarios de distinta índole.

²⁴ Sobre el amor de Juana por Casal, Carlos Pío sólo parece haber sabido lo necesario. Borrero hizo algunas esquivas alusiones, sin dar nunca demasiados detalles.

pedido de realizar unas bodas castas, fuera el mismo en cuya poesía las imágenes sexuales y eróticas hicieran acto de presencia continuo. Valga aclarar que, aunque Juana concibió su amor por Carlos a partir de la lectura de un poema de él de connotaciones ascéticas titulado “Enclaustrado”, ese no fue, ni mucho menos, el tono de toda la poesía del joven. En opinión del crítico Salvador Arias, Carlos Pío Uhrbach manifestó de modo reiterado en su poesía una obsesión por lo eréctil asociado al pecho femenino: “el seno eréctil que mostró desnudo a eróticas miradas” (Uhrbach, 1894, 24); “fiebre de ardor lascivo voluptuosa que el seno inmaculado erectiliza” (Uhrbach, 1894, 32) “los eréctiles senos palpitanes” (Uhrbach, 1894, 35); “el níveo seno turgente erectiliza los goces” (Uhrbach, 1894, 40); “sus eréctiles ondas argentadas” (Uhrbach, 1894, 43); “carnal fiebre erectiliza” (Uhrbach, 1894, 56), entre otros. Continúa Arias afirmando: “Más allá de poses literarias, en Carlos Pío creo detectar una agresividad sexual al borde de la exasperación, que nunca encontramos en Federico” (Arias, 1997, 235). Lo que no se entiende es que, después de leer las imágenes citadas, la Borrero siguiera creyendo que Uhrbach era ese ser inmaculado con ideales de pureza y alejado —como ella también creyó estar— de las “solicitaciones del ser corpóreo”.

A propósito de esa turgencia de “senos eréctiles”, hay un episodio en una de las cartas relacionado con los escotes de los vestidos de Juana. Un suceso que pone en evidencia, una vez más, la naturaleza “torcida” de esa relación. Dice la Borrero:

Tienes mucha razón, alma mía ¿Y cuándo no? En lo que dices de los cuellos altos. Los llevaré siempre aunque el calor me obliga a veces a bajarlos un poquito. Para mí no hay más ley que tu capricho y cuando es un capricho tan en armonía con mi modo de ser, la obediencia es un placer supremo. Además... por evitarte “un efecto retrospectivo” soy capaz de cubrirme hasta la frente...! Y de mucho más (Borrero, 1997, 34).

El fragmento anterior llama al desconcierto, él diciéndole a ella que evite escotes y se suba los cuellos de los vestidos para huir de “efectos retrospectivos”. ¿A qué efectos retrospectivos hace referencia?, ¿el recuerdo del escote de Juana?, ¿o el de otros escotes pasados en su vida?, porque desde luego no parece estar haciendo referencia sólo a la propia Juana. ¿Cómo pudo la escritora ser tan “ingenua” y no darse cuenta que sencillamente sus escotes eran una provocación para un hombre que había dejado bien claro en su poesía ser susceptible a ellos? No hay peor ciego que el que no quiere ver, y al delirio de la Borrero convino mejor no mirar hacia donde había indicios de su mala elección. Carlos no fue ese ser alejado de las tentaciones carnales como no lo fue ella

tampoco, por más que se haya empeñado en demostrar lo contrario. Luego, la cita anterior, no hace más que confirmar lo que es un secreto a voces en el que la mayor parte de la crítica, no obstante, no ha acertado a reparar: la relación de Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach fue fruto del delirio y de las medias verdades. Sólo Manuel Pedro González se atrevió a describir alguna que otra de las irregularidades de una relación que el crítico consideró una novela epistolar.

Aún es posible descubrir en el *Epistolario* de Borrero otra variante de ficcionalización de sí misma: aquella en que la joven escritora organiza su yo a partir de modelos literarios románticos²⁵. Juana —en el ámbito privado de la epístola— firma a veces como *Carlota*, *Santuzza* o *Desdémona*, con la evidente intención de (re)marcar en ella las cualidades que adornan a sus heroínas²⁶. Pero el más persistente de esos referentes literarios será el de *Yvone* —la doncella bretona de la balada de Abraham Z. López Penha—, evocación de los siglos caballerescos a través de la imagen mítica del “amor imposible”²⁷. De Yvone dirá la joven escritora cubana: “La pobre niña mártir de los sueños se ha encarnado en mí hasta el punto de hacerme abjurar de mi nombre” (Borrero, 1966, 123)²⁸.

Además de las características citadas, hay también en Juana Borrero egoísmo, narcisismo y una conciencia de superioridad que la llevan a establecer una constante competición con Carlos, colocándose ante él como ejemplo digno a seguir: “¿Eres tú tan feliz como yo?” (Borrero, 1966, 67); “Cuéntame todo lo que sentiste lo que pensaste a mi lado. Yo quiero saber si tus emociones fueron iguales a las mías” (Borrero, 1966 68);

²⁵ Es la figura que Roland Barthes en su *Fragments de un discurso amoroso* denomina “identificación” y que define en los siguientes términos: “El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él [...]. La identificación no simula un sentido psicológico; es una pura operación estructural: soy aquel que tiene el mismo lugar que yo” (Barthes, 1989, 151).

²⁶ Carlota es la amada del joven Werther en la novela epistolar de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther* (1774). Santuzza es el personaje protagónico de la ópera *Cavalleria Rusticana* (1891), que Vitier en nota a pie atribuye erróneamente a Ruggero Leoncavallo (Borrero, 1966, 93), cuando en realidad pertenece al también compositor italiano Pietro Mascagni, quien a su vez tomó el argumento de un cuento de Giovanni Verga. El último de los referentes es Desdémona, la esposa del celoso Otelo en la tragedia del mismo nombre, escrita en 1604 por William Shakespeare. Aún hay otra comparación clave, la que Borrero realiza con Juana de Arco: “Soy fuerte como un arrecife de granito y valerosa como Juana de Arco...” (Borrero, 1967, 230).

²⁷ Se refiere a la balada “Yvone” de Abraham Z. López Penha, aparecida en la revista *La Habana Elegante* el 19 de mayo de 1895, curiosamente el mismo día en que José Martí moría en combate. López Penha, poeta y escritor colombiano, sostenía correspondencia con Carlos Pío.

²⁸ Vitier sitúa esta circunstancia entre las “reminiscencias de los siglos caballerescos en que se forjó la imagen mítica del ‘amor imposible’ opuesto al amor matrimonial” alrededor del cual surgen en el *Epistolario* “los temas claves del obstáculo (la dramática oposición paterna), el castillo asediado (la casona de Puentes Grandes ‘en estado de sitio’), la ideal doncella bretona (el seudónimo *Yvone* [...]), el anillo simbólico (que tenía que ser expresamente hecho para ella)”, etc. (Vitier, 1966, 12).

“Nunca me amarás tanto como yo te amo!” (Borrero, 1966, 78). Juana llega, incluso, a la osadía de comparar su cariño con el de la madre de él: “Si dudas de mí —le dirá— duda también del amor de tu madre, porque el mío, aunque de otra naturaleza, es tan tierno como el de ella” (Borrero, 1966, 122). Por otra parte, no ha de extrañarnos esa inclinación narcisista en que se funda la pasión de Juana Borrero porque, según Julia Kristeva, el amor “reina entre las fronteras del *narcisismo* y la *idealización*” (Kristeva, 2004, 5). De este modo, el narcisista vendría a ser un enamorado que tiene un “objeto”²⁹

En el aspecto intelectual la Borrero también necesita autoafirmarse y no pierde oportunidad para ello. Hay un momento en que —ante la opinión de un conocido de Uhrbach que dice sentirse feliz de que sus poemas no lo entiendan las mujeres—, Juana reacciona con ira:

Quando lo veas me harás el favor de decirle que yo, Juana Borrero, lo reto y emplazo para cuando quiera él que le demuestre que lo entiendo y que lo interpreto mal que le pese. Que no hay un símbolo en su libro por recóndito y oscuro que parezca que yo no haya escudriñado y comprendido y que una mujer, amiga mía a quien presté sus versos el otro día está como yo maravillada de la profundidad de algunos símbolos que él juzga impenetrables. Dile además que hay mujeres y mujeres. Que hay a veces más distancia entre algunas ejemplares de ellas, que la que hay desde el combo seno de la ola hasta el ramo de estrellas que se prende en el talle de la noche. Y no le digas más y hablemos de nosotros (Borrero, 1966, 119).

Aparte del tono desafiante, resulta curioso en el fragmento anterior que no sólo reivindique para sí el derecho a la inteligencia y al discernimiento, sino que también lo haga extensivo a un grupo más amplio de mujeres, al poner el ejemplo de otra amiga que también ha sido capaz de interpretar esos versos. Al precisar que “hay mujeres y mujeres” evidentemente alude a algunas a las que —por voluntad propia— no les interesan esos temas intelectuales, y que sólo se ocupan de las tareas socialmente asignadas a ellas³⁰. Es ese uno de los escasos momentos en el *Epistolario* en que la

²⁹ Julia Kristeva ha señalado el lugar singularísimo que ocupa Narciso en la historia de la subjetividad occidental y en el examen de los síntomas críticos de esa subjetividad.

³⁰ Juana volverá a diferenciar a las mujeres, según sus intereses y aspiraciones, durante su estancia en Estados Unidos, entre enero y marzo de 1896. Al hacer referencia a las primas de Carlos que viven allí, afirmará: “Tus primas casadas apenas salen ocupadas de sus ‘babys’ todos pequeñitos. A ellas las disculpo. Están vendidas a la vulgaridad y consagradas a su casa” (Borrero, 1967, 292). Es evidente la ironía en las palabras anteriores, donde la joven escritora considera “vulgar” el único destino asignado a la mujer: el de madre y esposa. Estos comentarios de Juana Borrero son de los pocos que servirían para hacer una lectura feminista de su *Epistolario*. No hay que olvidar, además, que Juana manifestó en todo momento un desdén por los valores burgueses.

Borrero sale directamente en defensa de su género, pues tan concentrada como está en su obsesión amorosa, pasa mayormente de hacer reivindicaciones de grupo.

A propósito de los juicios en torno al intelecto, cabría destacar la casi nula presencia de elogios al talento poético de Carlos Pío. Muy por el contrario, la Borrero inserta algunas críticas hacia una poesía que ella —siguiendo el modelo casaliano— no considera lo suficientemente marcada por el dolor, aspecto que para la joven escritora constituía el principal criterio de valor al aproximarse al género lírico. A partir de determinado instante, esas alusiones provocaron un complejo de inferioridad en un Carlos Uhrbach que estaba consciente de que nunca podría competir con Casal en la apreciación literaria de Juana, complejo contra el que Juana reaccionó con la fuerza acostumbrada en ella:

Como vuelvas a ponerte con sarcasmos sobre tu inteligencia te armo una la vez primera que te vea. Mire usted qué ganas de hablar. ¿Me juzgas capaz de amar a un estúpido? Sábetete que yo aunque parezco muy talentosa soy solamente un corazón que siente y nada más; poca cabeza, poco cerebro y un alma de artista. Tú eres uno de los pocos poetas que me han hecho sentir la emoción artística en toda su intensidad y tus rimas tienen ese carácter especial que yo tanto anhelo para las mías. No vuelvas a decirme que escriba para la prensa. Mi mayor anhelo es anularme aparentemente para vivir en ti y en mí solamente sin llamar a los extraños a comulgar con la hostia blanca de nuestro ensueño. ¡Escribir para ti! Merecer tu aprobación, ¿qué mayor anhelo, qué mayor satisfacción...? (Borrero, 1966, 68).

La mejor manera, pues, que Juana encuentra para elevar el ego de su novio es mediante la valoración que hace de sí misma a través de ese “¿Me juzgas capaz de amar a un estúpido?”. Hacia el final —una vez deshecho el malentendido— lanza una de sus estrategias de supervivencia en un medio eminentemente machista. Ella dice querer escribir para él y plantea su deseo de anularse, pero sólo “aparentemente”, lo que es indicio del grado de simulación estratégica que portaban muchas de sus afirmaciones.

Lo visto hasta aquí nos permite avanzar que el *Epistolario* de Juana Borrero fue un ámbito en que la escritora ensayó, simultáneamente, dos imágenes antagónicas de sí misma: de una parte, una fachada de mujer dócil e ingenua, bastante coherente con los modelos de la época y con el calificativo de “virgen triste”; mientras que en las antípodas emerge poderosa una contra-imagen marcada por el desequilibrio emocional y por una clara voluntad de decidir, dominar y organizar todo lo relativo a su presente y futuro amoroso.

4.2.1 CLAVES PSICOLÓGICAS DE LA SUBJETIVIDAD EPISTOLAR

Es un hecho que el psicoanálisis ha influido en el devenir de la crítica literaria hasta el punto de inaugurar, hace décadas ya, la llamada “crítica psicoanalítica”³¹. En este sentido han sido varias las formas en que se han relacionado los críticos literarios con el psicoanálisis y viceversa, los modos en que los psicoanalistas han explorado la literatura. Lo cierto es que el psicoanálisis —más allá de sus evidentes manquedades— ha facilitado a la crítica literaria nuevos y valiosos instrumentos de comprensión. En esta oportunidad, el hecho de trabajar un epistolario ha favorecido, todavía más, la utilización de conceptos tomados de esa disciplina, en tanto uno de los fundamentos del género epistolar es justamente la representación del yo.

A lo anterior hay que sumar que parte de la crítica —tal como se ha visto en el capítulo anterior— ha sugerido la necesidad de recurrir a algunos conceptos tomados del psicoanálisis para intentar disipar el desconcierto que provocan gran parte de las afirmaciones y obsesiones de la escritora en su *Epistolario*. A continuación se tratará de penetrar la subjetividad epistolar de Juana Borrero desde esta óptica³².

4.2.1.1 La neurosis

En varias oportunidades dentro del *Epistolario* la joven poeta hace referencia a su extraña naturaleza: “Sábetete que soy la más extraña mezcla de temperamentos, el más extraño compendio de naturalezas [...]” (Borrero, 1997, 33), afirma, a la vez que hace alusiones concretas a su estado: “creo que todas estas obsesiones mentales, son hijas de mi estado nervioso [...]” (Borrero, 1966, 95). Borrero no sólo reconoció que su estado mental era delicado, sino que en varias cartas llegó a mencionar concretamente la neurosis: “Enferma, neurótica, triste, angustiada y sin una letra tuya...” (Borrero, 1966, 85); “...la neurosis ronda en torno mío dispuesta a hacerme su presa a la menor oportunidad...” (Borrero, 1966, 89); “Veo que mi neurótica tristeza me impresiona y apesadumbra y te ruego perdones mis eternas lamentaciones y quejas absurdas” (Borrero, 1966, 50). En otro momento se extiende más en la reflexión:

He sentido en estos días algo muy extraño, algo así como el primer latido de la neurosis, que me hace prever exaltaciones terribles de

³¹ Así surgieron la psicobiografía o la psicocrítica, entre otras. Entre los años 1940 y 1960, los críticos literarios fueron utilizando, cada vez más, nociones psicoanalíticas. Al decir de Bernard Pingaud, ya no se puede “después de Freud, pensar ni escribir como antes” (Pingaud, 1968, 2).

³² Valga aclarar que la presente no es más que una primera y tentativa aproximación a una lectura psicoanalítica en torno al *Epistolario* de Juana Borrero.

tristeza, y que me produce la sensación perturbadora del vértigo. ¡Oh qué abismo es mi alma! Ni yo misma puedo sondearlo [...], soy una mezcla incomprensible de temperamentos, un conjunto de factores complejos q. nadie ha podido penetrar todavía y que tú a pesar de amarme no has descifrado aún. Sí, mi espíritu es un abismo donde mi pensamiento se pierde y mi alma se extravía desangrándose por todas sus heridas (Borrero, 1997, 22).

En su última carta antes de morir — fechada el 3 de marzo de 1895—, en una suerte de anagnórisis final, aconseja a Carlos que huya de la neurosis, que es “una asesina implacable que extermina en el espíritu hasta el germen de la esperanza” (Borrero, 1967, 367). O sea, que las referencias textuales a ese trastorno psíquico dentro del *Epistolario* son numerosas.

De hecho la neurosis y la histeria no fueron trastornos emocionales ajenos a la época³³. La neurosis incluso, tal como señala Manuel Pedro González, llegó a ser en la tabla de valores de los modernistas “otro blasón, otro timbre de orgullo y hasta de gloria que sólo los artistas y poetas alcanzan” (González, 1972, 21). Muestra de ello es la presencia entre esos escritores de algunos poemas que hacen referencia directa a ese mal. Sin ir más lejos, el propio Casal tituló uno de sus poemas “Neurosis” y Uhrbach tiene otro llamado “Neurosismo”. La neurosis emergió, entonces, como un mal que incidió de forma directa en la poesía y del que no escapó tampoco la narrativa modernista.

Antes de continuar, cabe precisar que la neurosis³⁴ es un conjunto de síntomas psíquicos y emocionales producidos por un conflicto psicológico —de origen sexual— que se vuelve crónico; un trastorno psíquico —progresivo pero reversible— sin una alteración orgánica demostrable³⁵. Las personas neuróticas son conscientes de la enfermedad y reconocen sus síntomas. Las neurosis clínicas se caracterizan por el padecimiento involuntario de inhibiciones, compulsiones y obsesiones; aspectos todos identificables en el *Epistolario* de Juana Borrero. Estos padecimientos suelen constituir

³³ A pesar de que la histeria es un tipo de neurosis, la nombraré de manera independiente, tal y como viene siendo costumbre.

³⁴ Cabe advertir que la neurosis es un concepto muy amplio y en constante evolución desde que en 1777 William Culler lo empleara por primera vez. Las clasificaciones han sido numerosas: neurosis de guerra, de abandono, de destino, familiar, de carácter, entre otras muchas. De un lado, Freud situó a la neurastenia y a la neurosis de angustia, a las que agregó luego la hipocondría, y las llamó “neurosis actuales”. Del otro, situó a las “psiconeurosis de defensa”, que dividió en neurosis narcisistas (expresión ahora en desuso que se corresponde a las psicosis), y a las neurosis de transferencia (histeria, neurosis obsesiva e histeria de angustia).

³⁵ El tratamiento de la neurosis es fundamentalmente psicológico, a través de una psicoterapia con orientación psicoanalítica. Las terapias de orientación social pueden resultar de utilidad al analizar y modificar las situaciones en las que se encuentre la persona enferma.

una fase transitoria de la personalidad, aunque pueden ir consolidándose en el yo, como ocurrió con la escritora cubana, en quien semejantes actitudes pasaron a convertirse en un estado permanente³⁶.

Vale insistir, por tanto, en que la subjetividad de la Borrero se organizó no sólo alrededor de la enfermedad física (parece haber sido innegable su debilidad pulmonar), sino sobre todo en torno a desórdenes de tipo psicológico que, como se ha visto, ella intuyó, pero en un grado mucho menor de lo que realmente la afectaron. Desórdenes en los que, además, se pueden encontrar las causas de parte de sus males físicos. Ella misma apuntaba a esa posibilidad al afirmar: “mientras procuran descubrir en mi dolencia una causa puramente patológica, yo abrigo la convicción de que mi enfermedad es puramente moral... El cuore, el cuore es el dañado....!” (Borrero, 1966, 126).

En las neurosis las consecuencias suelen caer sobre el cuerpo, sobre la conducta y sobre los sentimientos, afectando transitoriamente el desenvolvimiento de la vida cotidiana³⁷. Los trastornos son de suficiente intensidad como para alterar la vida familiar, y/o social, y/o sexual, y/o amorosa, y/o emocional, y/o intelectual, y/o la propia vida subjetiva de cualquier persona que los padezca. De más está decir que la Borrero resultó afectada en todas y cada una de las áreas mencionadas:

- Vida familiar: progresivamente se fue convirtiendo en una ermitaña dentro de su propia casa; múltiples referencias en las cartas dan cuenta de la incompreensión y del aislamiento familiar en que dijo estar sumida:

Los míos son los que menos me entienden. Para ellos soy un enigma y mis tristezas “exaltaciones de un temperamento de fuego”. Mis pesares íntimos, lo que se quedan escondidos en mi alma como un raudal de lava subterránea que filtra en mi corazón su hiel abrasándolo, esos, nadie los ha visto jamás. He tenido siempre cuidado de ocultarlos a las miradas de los indiferentes y a la penetración de los míos, con rubor, con egoísmo cruelmente amargador y desolado (Borrero, 1997, 21)³⁸.

³⁶ La fisonomía clínica de las neurosis se caracteriza por los síntomas neuróticos. Se trata de trastornos de la conducta, de los sentimientos o de las ideas que manifiestan una defensa contra la angustia y que constituyen, en relación con este conflicto interno, una transacción de la cual el sujeto obtiene, en su posición neurótica, cierto beneficio.

³⁷ La conducta puede ser afectada seriamente, aunque es común que se mantenga dentro de límites sociales aceptables, pues la personalidad no está desorganizada.

³⁸ No deja de resultar curioso el hecho de que, en opinión de Juana, su familia considerara sus tristezas “exaltaciones de un temperamento de fuego”. Desde luego, nada más lejos de ese criterio el que defendió en 1943 su hermana Dulce María Borrero.

- Vida social: la Borrero espació cada vez más sus salidas a la calle, hasta que prácticamente dejó de salir. Protestaba por tener que asistir a eventos sociales de cualquier tipo, incluso los que estaban relacionados con la labor patriótica del padre, algo que en principio debía haberle interesado. Ese sentimiento antisocial —como se ha visto en el capítulo anterior— se volvió crónico durante su estancia en Estados Unidos, coincidiendo con el empeoramiento de su estado físico y mental. A Juana Borrero el entorno norteamericano le pareció vulgar. Le desagradaban las multitudes y no le interesaban las fiestas; las asociaba a una burguesía atontada y enriquecida que no participaba para nada de los goces del espíritu. A ello se suma que en muchas ocasiones, de manera incomprensible, hacía cosas como no salir del cuarto hasta que no recibiera carta de su novio. No salir era una prueba de amor y las invitaciones a pasear, verdaderas torturas. Dentro de su tendencia habitual al estatismo, fue perdiendo movilidad cada vez más, hasta que a mediados de febrero de 1895 confiesa que ni puede salir ni tiene el ánimo para visitas³⁹. El día 13 de ese mismo mes termina el trato con los parientes de Carlos, con quienes las cosas cada vez han ido peor. Juana Borrero progresivamente va cortando sus lazos con el mundo porque el viaje hacia sí misma va llegando a su fin.
- Vida sexual, amorosa, emocional y subjetiva: en esos ámbitos tan relacionados —y objetivos claves del presente epígrafe— fue donde se manifestó con mayor fuerza el conflicto psíquico de la Borrero. Rechazo al sexo, celos o temores constantes de perder al ser amado fueron sólo algunas de las formas que tomaron esas alteraciones.
- Vida intelectual: como ya se ha visto antes, la Borrero se fue alejando poco a poco de la creación literaria, hasta abandonarla completamente⁴⁰.

Para mostrar el modo en que la neurosis incidió directamente en la subjetividad epistolar de Juana Borrero, a continuación se caracterizará este trastorno en siete puntos⁴¹ que serán ejemplificados a partir de las propias cartas:

³⁹ Progresivamente fue dejando también de atender a las visitas que venían a la casa, aunque preguntarán por ella.

⁴⁰ Los trastornos neuróticos son independientes del nivel de inteligencia, ya sea esta elevada o normal.

⁴¹ Esa caracterización de la neurosis, así como parte importante de la información sobre la enfermedad aquí reunida, se ha organizado siguiendo de manera contrastada los siguientes diccionarios de

1) *El neurótico tiene un mal control de su vida afectiva, está sometido a una lucha pulsional que le ocasiona constantes tensiones internas, no exentas de depresión:*

Esta carta te parecerá quizás extraña e incoherente....¡Sufro mucho mucho! Me siento morir ¡Oh mi dueño, mi único dueño! Da por no escritas estas líneas tristes y desbordantes de dolorosa ternura. ¡Perdón! ¡Perdón! ¿de qué? ¡no sé! ¡Qué exaltada me encuentro! ¡De seguro me dará fiebre! (Borrero, 1997, 6).

2) *La conducta neurótica es repetitiva y obsesiva:*

Las manifestaciones obsesivas de la poeta se repiten una y otra vez en las cartas. Una de las más célebres es aquella en que dejó constancia de casi todas las horas del día ante la creciente desesperación por la falta de cartas del amado:

9 de la mañana.

¡Carlos, Carlos! En este momento la impaciencia me martiriza y la incertidumbre me amarga las horas de la mañana.... ¡Espero carta tuya! No sé a que atreverme todavía..... No me la han mandado ni yo puedo enviar a nadie por ella..... Oh qué ansiedad la de la espera! ¡Si no viniera qué desesperación! ¡qué tristeza! Oh si no viniera...

11 y media.

No he recibido tu carta.... ¿no vendrá? ¡No me habrás escrito?.... ¡Qué crueldad *amor mío!*.....

12 y cuarto.

¡¡Nada!!

1 de la tarde.

Voy perdiendo la esperanza.... está muy bien....!

2 y media.

Todavía tengo esperanza de que llegue en el correo de la tarde. ¡Oh esperanza!

3 de la tarde.

Aún no ha llegado... Empiezo a desesperarme.....¡Qué tristeza es esperar algo que no llega!

¿Todavía?..... ¡No! ¡No vendrá! ¿Qué supone esto? Indiferencia, olvido.....

3 y media.

psicoanálisis: Laplanche y Pontalis (1983); Kaufmann (1996); Roudinesco y Plon (1998) y Chemama (2002). Para más detalles, consultar el apartado bibliográfico.

concisa y plástica a tus recuerdos..... Yo no tengo más recuerdo que el tuyo (Borrero, 1967, 359).

4) *Los trastornos de la sexualidad son muy frecuentes:*

La petición de Juana Borrero de permanecer virgen después del matrimonio — clave del presente capítulo— es la mayor evidencia de sus trastornos de tipo sexual.

5) *El cuadro clínico puede ser diverso, pero se caracteriza por dolor de cabeza, sofocación, mareo, entre otros:*

Juana Borrero vive instalada de forma permanente entre fuertes dolores de cabeza y angustiosos insomnios. En ese sentido, muchas de las cartas son el fruto febril de largas madrugadas de insomnio:

La neuralgia cerebral me martiriza hasta el punto de que casi no veo lo que te escribo... (Borrero, 1967, 18).

Esta noche no podré darte sino un pliego, este, que estoy escribiendo casi ciega por la violencia de la neuralgia (Borrero, 1997, 9).

Acabo de enviar al correo cartas para ti escritas anoche durante un insomnio terrible que me hizo pasar despierta toda la noche (Borrero, 1997, 15).

6) *Una de las características del neurótico es el orgullo y la presunción*⁴³:

Soy demasiado altiva para dejarme vencer por imposiciones ilógicas (Borrero, 1967, 77).

¡Ah! Si tú fueras una mujer superior, atormentada por un alma grande y torturada por el cilicio glorioso del ensueño, una mujer, como yo por ejemplo, sabrías que no hay mayor tortura ni martirio más cruento que soportar pacientemente la compañía de los impertinentes [...] (Borrero, 1967, 288).

7) *Está lleno de miedos, confunde la realidad con el fruto de sus deseos; por ello se aferra a los demás y depende de ellos:*

⁴³ En opinión de Manuel Pedro González, Juana Borrero “se desnuda espiritualmente y exhibe sus defectos tanto como sus virtudes con ingenuo orgullo y candorosa convicción de superioridad. Su desprecio por el ‘vulgar’ rebaño humano lo reitera en infinitas ocasiones; infinitas son también las veces en que se autocalifica de grande, virtuosa, heroica, valiente, noble, etc.” (González, 1972, 21).

Si me abandonas hoy de repente, me hundiré definitivamente en el abismo de la desesperación anuladora y mi espíritu cansado de sufrir volaría como un ave negra a perderse en el nebuloso horizonte de la locura (Borrero, 1967, 19).

Sé que no me dejarás sola. Sé que no abandonarás a tu santa, a tu pobre, a tu Juana....Necesito oírlo ahora (Borrero, 1967, 323).

Valga, por último, el extenso fragmento que sigue a continuación, como resumen de los siete aspectos que han servido para caracterizar la neurosis:

Esta angustia que siento ahora me ha hecho su presa de repente sin que pueda explicarme la causa. ¿Serán fenómenos puramente nerviosos, o presencias de pesares futuros?... No lo sé. Mi tristeza ha sido repentina como un presentimiento súbito, como una revelación. Pudiera muy bien ocultártela pero como eres la mitad de mi alma y el único depositario de mis pesadumbres, quiero revelártelas porque —óyelo bien— ERES EL ÚNICO QUE PUEDES CONSOLARME. Y el consuelo de esta pena vendrá, vendrá de ti. SÓLO DE TI. No te entristezcas. Ya te he dicho que mi tristeza NO TIENE EXPLICACIÓN. Pero no es menos cierto por eso que la siento. Sí; estoy triste. ¡Triste! ¡Triste! ¡Triste! Sin saber por qué siento un anhelo / tachado / inmenso de llorar, de llorar con desesperación, con desolada angustia. Me siento el corazón oprimido. No puedo explicarme lo que siento. Algo hay en la atmósfera que me habla de tristezas venideras. Algún peligro me amenaza. Alguien se interpone en mi felicidad. Algo hay... Quizás serán sueños míos. Quizás mi neurosis extrema mi sensibilidad hasta hacerla enfermiza. Quizás mi mente se forja quimeras lúgubres. Quizás, Pero es lo cierto que estaba alegre, casi contenta. Pensaba escribirte una carta feliz, rebotante de esperanza. Tomé la pluma y de repente, sin poder explicarme el motivo, me asaltó una idea lúgubre y se me llenaron los ojos de lágrimas. He llorado en silencio más de un cuarto de hora (Borrero, 1997, 25).

De todos los tipos de neurosis, la de angustia —o lo que podemos entender como ansiedad— es la que más se asemeja al estado experimentado por la Borrero⁴⁴. Freud caracterizó la neurosis de angustia como una expectación ansiosa determinada por la acumulación de excitación sexual que se transforma directamente en síntoma sin mediación psíquica, se deriva directamente hacia el plano somático en forma de angustia⁴⁵.

⁴⁴ No se equivocó, por tanto, el crítico Manuel Pedro González al advertir que Juana Borrero experimentó lo que, en inglés, se denominaría “neurosis of anxiety”.

⁴⁵ Freud intentó poner de manifiesto cómo intervienen estos mecanismos en las diferentes formas etiológicas que enumera: angustia de las vírgenes, angustia de la abstinencia sexual, angustia provocada por el *coitus interruptus*, etc.

En esos casos la angustia no aparece ante determinadas circunstancias, sino que es un estado permanente que por momentos se agudiza. Obedece a un miedo desconocido que parece ser a algo en concreto, pero que en el fondo es un temor muy profundo que permanece de forma inconsciente y constante. Las personas del entorno perciben estas conductas como síntomas de inestabilidad emocional y de gran inseguridad. Bastaría sólo una lectura del *Epistolario* de Juana Borrero para percibir de inmediato esa sensación de temor y de angustia permanentes que toma el camino de la dependencia enfermiza hacia Carlos, cuyas cartas y expresiones de afecto se convierten en el único alimento que la escritora considera que pueden aliviar su estado. Uhrbach se vuelve imprescindible a los ojos de Juana, porque constituye un apoyo externo que le permite sostenerse física y moralmente. Eso explicaría por qué en sus cartas todo el tiempo insiste en que la presencia de él la cura como por arte de magia.

En la neurosis de angustia es posible que, de forma transitoria, se presenten otras manifestaciones neuróticas como las fobias y las quejas de tipo hipocondríaco. El estado de ansiedad permanente es una experiencia dolorosa y debilitante que tiene muchas repercusiones orgánicas, pensemos nada más en un cuerpo que nunca descansa y que siempre está alerta.

Sigmund Freud, en su libro *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*⁴⁶, señalaba que los cuadros neuróticos se producen como consecuencia de conflictos en la estructura psíquica de la persona⁴⁷. Aunque las causas son inconscientes, poco tiempo antes de la aparición del cuadro, según Freud, puede observarse que ha ocurrido un hecho de cierta significación⁴⁸. Las manifestaciones neuróticas son el resultado de conflictos inconscientes entre varias fuerzas impulsivas y defensivas, cuyo equilibrio no es el apropiado⁴⁹. Resultan ser la consecuencia de un estado de insatisfacción subjetiva debido a una estructuración del yo que ha debido pasar por sucesivas adaptaciones y reacciones compulsivas. En el caso de la Borrero, la

⁴⁶ Los trabajos que integran ese volumen fueron publicados en diversas revistas entre 1906 y 1924. El propio Freud los ordenó y unificó en un solo conjunto para la edición de sus obras completas.

⁴⁷ Según Kristeva, a Freud “se le ocurrió hacer del amor una terapia. Ir derecho a la confusión que el amor revela (más que induce) en el ser que habla, con su cortejo de errores, de engaños y de alucinaciones, y hasta los males físicos” (Kristeva, 2004, 7).

⁴⁸ Las cartas que escribió Juana Borrero a su familia durante el primero de sus viajes a Estados Unidos, en 1892, parecen señalar la presencia de este cambio, pues revelan a una adolescente inquieta, inteligente, animada, nunca deprimida ni triste. Nada que ver con la Juana Borrero que escribirá a Carlos Pío Uhrbach tres años después. En esa primera experiencia en el extranjero, Juana habla de sus vivencias en la ciudad, cuenta que va de compras, describe a la gente que va conociendo, todo en un tono muy animado. Si bien esas cartas no están publicadas, es posible acceder a algunos fragmentos a través de la biografía de Cuza Malé (1984).

⁴⁹ La neurosis vendría a ser una falsa solución a esos conflictos intrapsíquicos.

insatisfacción clave puede haber estado motivada por el desamor de Casal; hecho que condicionó, primero, un distanciamiento de ambos. No olvidemos, además, que al morir el poeta llevaban unos meses distanciados al parecer por culpa de ella, o al menos eso fue lo que Borrero legó a la posteridad a través de sus cartas. Luego —una vez desaparecido el poeta— vino la resignación a la triste realidad de su muerte. Esas adaptaciones trajeron como consecuencia una frustración profunda y permanente que es posible percibir en las cartas, a pesar de la aparición de una nueva ilusión amorosa que, como se ha visto antes, no logró cicatrizar del todo la herida abierta por el poeta.

A partir del ensayo freudiano “Sobre los tipos de adquisición de la neurosis” (1912)⁵⁰, es posible aventurar la vía por la que Juana Borrero puede haber sido presa de ese trastorno. Dice Freud:

La ocasión más próxima y más fácilmente comprobable y comprensible de la emergencia de una enfermedad neurótica hemos de verla en aquel factor exterior, al que puede darse el nombre de interdicción. El individuo conservaba la salud mientras su necesidad de amor era satisfecha por un objeto real del mundo exterior, y contrae una neurosis en cuanto pierde tal objeto y no encuentra una sustitución del mismo. La felicidad coincide aquí con la salud, y la desgracia, con la neurosis. La curación, depende, más que del médico, del Destino, que puede ofrecer al sujeto una sustitución de la satisfacción perdida (Freud, 1967, 120).

El fragmento citado es fácilmente aplicable a la realidad vital de Juana Borrero. Es muy probable que en el efecto devastador que tuvo en ella la pérdida de Casal, primero emocional (la separación de ambos) y luego física (la muerte de él), podamos encontrar una causa muy probable de la neurosis de la joven.

Continúa Freud dando nuevos elementos para confrontar el caso que nos ocupa:

La posibilidad de enfermar comienza [...] con la abstinencia, circunstancia, que nos da la medida de la importancia de las restricciones culturales de la satisfacción en la causación de las neurosis (Freud, 1967, 120).

Ese acontecimiento impactante que Freud llama “interdicción” acaba provocando “el estancamiento de la libido” (Freud, 120)⁵¹, hecho que somete al individuo “a una prueba consistente en ver cuánto tiempo podrá resistir tal incremento

⁵⁰ Trabajo que luego fue incluido en el citado libro.

⁵¹ Esos caminos acaban conduciendo, según Freud, a un estancamiento de la libido contra el cual el yo no posee medios suficientes para defenderse sin salir perjudicado, y ahí es donde se instala la neurosis.

de la tensión psíquica y qué caminos elegirá para descargarse de ella” (1967, 120). Según el psiquiatra austriaco, las posibilidades de mantenerse sano ante ese impacto desgraciado son dos:

transformar la tensión psíquica en una acción orientada hacia el mundo exterior, que acabe por lograr de él una satisfacción real de la libido, o *renunciar a la satisfacción libidinosa, sublimar la libido estancada y utilizarla para alcanzar fines distintos de los eróticos* (1967, 120) [Las cursivas son mías].

Indudablemente, la Borrero intentó salvarse por la segunda de las vías, la sublimación de esa libido estancada en un “ideal de pureza y de castidad” que a su vez la conectó con el que Freud consideró el segundo modo de adquisición de la neurosis⁵², aquel en el que el individuo enferma:

a consecuencia de un esfuerzo interior para lograr la satisfacción accesible a la realidad [...] a consecuencia de una tentativa de adaptarse a la realidad y cumplir las exigencias reales, labor a la cual se oponen en él invencibles obstáculos internos (Freud, 120).

Recapitulemos. Al intentar aplicar las ideas de Freud al caso “Juana”, nos percatamos de que el suceso exterior desgraciado se nos presenta dividido, lo que de algún modo vino a ser un agravante: primero fue la discusión que distanció a Borrero y a Casal y, luego, al cabo de los meses, la muerte del poeta (sin haber tenido lugar la reconciliación entre ambos). Ante esa realidad desgraciada Juana no se reorientó hacia la satisfacción real de la libido (primer camino de salvación advertido por Freud), sino que optó por su sublimación (segundo camino); sólo que esa resultó una salida en falso; y en ese punto es donde se complica el caso con el segundo tipo de adquisición. Borrero amaba a Casal y, al morir el poeta, intentó mudar su afecto a Uhrbach pero con la condición previa de “sublimar la libido”, sólo que su proyecto fracasó justamente porque “las fijaciones anteriores de su libido [fueron] lo suficientemente fuertes para oponerse a un desplazamiento” (Freud, 123)⁵³.

A partir de lo anterior se podrían plantear dos hipótesis en relación con el posible o los posibles motivos desencadenantes del rechazo al sexo en Juana Borrero y

⁵² Valga aclarar que el propio Freud consideró que a pesar de haber separado los modos de adquisición de la neurosis en cuatro clases diferentes, en la práctica esos tipos de adquisición no se dan en estado puro, sino mezclados unos con otros. Eso es lo que sucede con Juana Borrero, donde aparecen relacionados el primer y segundo tipo de adquisición; motivo por el cual no ha parecido pertinente comentar los otros dos.

⁵³ Según Julia Kristeva, en el psicoanálisis se trata: “de dar al sexo lo que es del sexo [...]. La realidad es el sexo: por aquí es por donde comienza Freud, y este minimalismo, por reductor que pueda parecer, constituye sin embargo la garantía última para deshacer la confusión de lo real-imaginario-simbólico generadora de lamentos y locuras, cuando no de ocultismo” (Kristeva, 2004, 7).

su posterior consagración a la “castidad”. Valga aclarar que estas dos hipótesis que he creído conveniente exponer no son el fruto de la especulación ni de un afán de novelar sobre un hecho tan delicado, sino que es posible argumentarlas parcialmente a partir de una lectura cuidadosa de las cartas (y también de la poesía):

1) La causa que más ha considerado la crítica en los escasos momentos en que se ha pronunciado sobre este aspecto —y es la que más me interesa explorar— es la que postula una relación directa con el amor no correspondido que sintió por Julián del Casal. Juana era apasionada e impulsiva, y él un hombre con problemas para manifestarse en el terreno erótico-amoroso⁵⁴. A partir de ello surgen infinidad de caminos de los que sólo tendré en cuenta cuatro⁵⁵:

a) Que Juana comenzara a rechazar el sexo por simple imitación del ideario casaliano. Esa variante, menos arriesgada, es la que asume Cintio Vitier quien, a pesar de estar en posesión de los datos proporcionados por Mercedes Borrero, prefirió pensar que: “la ofrenda simbólica de su virginidad, la hizo Juana, no tanto al hombre Casal (a quien ese aspecto no parecía interesarle mucho), como a la concepción casaliana de la vida que tuvo sobre ella un influjo decisivo y trágico” (Vitier, 1972, 83). Remata el crítico afirmando que Juana estranguló sus impulsos eróticos “para ser fiel, más que al hombre Casal, a la “religión” de Casal, de raíz maniquea” (Vitier, 1972, 83). Una vez más su insistente “pudor” lleva a Vitier a pasar por encima de algunas evidencias que tienen una expresión textual en el epistolario. Valga aclarar que esa solución ofrecida por el crítico no bastaría, en mi opinión, para justificar el visceral rechazo de la Borrero a la unión de tipo carnal. Por lo tanto, el menos factible de los caminos me parece este.

⁵⁴ Si tenemos en cuenta además que la propia sexualidad de Casal fue muy conflictiva y que en su obra “lo erótico [...] se vela, se disfrazaba, se borra retóricamente” (Montero, 1993, 8); si no perdemos de vista además que el poeta tuvo dificultades para expresarse en el terreno amoroso y sexual; y si reparamos —por último— en que su figura ha estado marcada por el misterio de una supuesta homosexualidad, no parece tan extraño, entonces, el desenlace de esta historia.

⁵⁵ No se puede excluir la posibilidad de que un trauma de tipo sexual sufrido en la niñez o en el tránsito precoz a la adolescencia estuviera de alguna manera relacionado con el posterior rechazo al sexo de la joven: puede haber sido algún tipo de experiencia o agresión sexual vivida por la Borrero en carne propia; o una agresión sexual ejercida sobre una tercera persona que fuera observada de manera directa por la niña o adolescente. Esa posibilidad en principio no sería excluyente con la parte “casaliana” del trauma, si acaso donde tal hipótesis encontraría una contradicción es en el hecho de que Borrero en sus cartas hizo referencia a una etapa anterior de su vida en que no había proscrito “las solicitudes corpóreas”, lo que nos vuelve a situar de nuevo frente a Casal en un sentido estrecho, o —en un sentido más amplio— frente a ese período que va de noviembre de 1892 a febrero de 1895 en que a través de su diario nos llega la evidencia de su construido interés por Uhrbach.

b) Manuel Pedro González fue partidario, igual que Vitier, de considerar a Julián del Casal la causa directa del voto de castidad hecho por la escritora; pero disintió de aquel en que esa ofrenda fuera al ideario casaliano y no al “Casal hombre”⁵⁶. Diferencia que parece sutil pero que no lo es tanto, teniendo en cuenta el asunto que nos ocupa. González fue de la opinión, entonces, de que la causa del rechazo al sexo en Juana Borrero fue una simple expresión de su fidelidad a Casal: consagró su virginidad —que es decir su cuerpo— a su amado muerto. Sin embargo, el crítico hispanocubano no contempló que tal decisión tuviera un posible origen traumático, ni que tal vez ese trauma estuviera relacionado con el propio Casal. La de González, por tanto, no parece ser tampoco una hipótesis acertada en tanto la puesta en escena de la “castidad” en Juana Borrero fue absolutamente desequilibrada; la denodada insistencia que puso en ella está marcada por muchos aspectos no resueltos que apuntan claramente hacia un trauma.

c) La tercera posibilidad relacionada con Casal que he considerado (sin referente crítico hasta el momento) sí apuntaría a un origen traumático. Pasaría por suponer que una escena de ofrecimiento amoroso explícito por parte de la Borrero, y de consecuente rechazo por parte del poeta, pueda haber sido el desencadenante de la crisis y posterior sexofobia. Juana era muy impulsiva y no sería de extrañar que su desenfreno amoroso la haya llevado a propiciar, por sí misma, una cercanía con el amado. En este sentido, valga recordar que un poema como “Apolo” apunta a una pasión que al manifestarse en lo “físico” sólo encuentra una indiferencia en el otro, una frialdad de “estatua”.

d) Más que a una cuarta posibilidad, la presente vendría a ser casi una especificación de la anterior, en tanto pasaría por suponer que el origen de la aversión al sexo en Juana Borrero podría estar directamente relacionado con aquella discusión que los separó definitivamente a ella y a Casal. El poeta dejó como testimonio dos enigmáticos poemas, “Rondeles” y “Dolorosa” (véase Anexo), ambos alusivos a Borrero; hecho que es posible comprobar a partir de

⁵⁶ Manuel Pedro González no duda en rebatir a Vitier: “Lo apuntado por Cintio [...] no me parece tan convincente. Es una interpretación a la que no puede negarse validez por lo mismo que carecemos de datos fehacientes sobre el problema. Implica un distingo o sutileza de carácter esencialmente subjetivo. No pretendo que mi interpretación sea absolutamente objetiva, pero se basa en los testimonios de la propia Juana” (González, 1972, 80).

referencias que ella hizo en las cartas y que guardan relación con los poemas.

Dice Casal en “Rondeles”:

De mi vida misteriosa,
tétrica y desencantada,
oirás contar una cosa
que te deje el alma helada.

.....
Quizás sepas algún día
el secreto de mis males,
de mi honda melancolía
y de mis tedios mortales

(Casal, 1976, 209).

En “Dolorosa”, por su parte, hace referencia a ese incidente violento en que parece haber estado envuelto, además, el puñal que el poeta regalara a la joven. La referencia epistolar de Juana a ese hecho la encontramos en la carta 147 del *Epistolario*, correspondiente al 31 de octubre de 1895⁵⁷. El texto aparece encabezado por un fragmento de un poema de Heine que encaja perfectamente con esa confesión a la que Casal alude en “Rondeles”. Dice el fragmento del poeta alemán:

Llena el alma de amargura
Su triste historia escuché.....
-¿Cómo?- diréis por ventura
¡Ah!...no aumentéis mi tortura.
No preguntéis cómo fue!...

(Borrero, 1967, 89).

Tras esa significativa introducción a su carta, la Borrero explicita a Uhrbach unas líneas después:

Estamos a último de Octubre. Pues bien el día 3 de noviembre es una fecha que antes *me era temida* y *hoy me es indiferente*. Sabes lo que se conmemora? Una perfidia. Una perfidia mía de la cual no tuve tiempo de justificarme. Ese día a las 5 de la tarde hice sufrir a un ser muy grande. Sabes quién era?... Me reprochó duramente y mis juramentos no bastaron a disipar su resentimiento... Llevé aquella espina clavada en el alma más de diez meses y nutría en mi corazón la esperanza de verlo. El

⁵⁷ El hecho de que esta carta —a diferencia de la mayoría— aparezca fechada con toda exactitud por la escritora, es una muestra más de la dolorosa expectación que le producía la cercanía del tercer aniversario de su discusión con Casal.

destino implacable me castigó. Él murió sin que yo hubiera realizado mi aspiración suprema de volver a verlo (Borrero, 1967, 89).

¿Qué fue eso que confesó Casal a la joven y que le dejó el “alma helada”? ¿Qué le respondió ella, por qué la “perfidia” a que hace referencia? ¿Le revelaría Casal acaso a la Borrero sus inclinaciones homosexuales y ella respondería violentamente?⁵⁸ ¿Sería ese el motivo que desató la feroz oposición de la joven al sexo?⁵⁹ ¿Le explicaría Casal, por lo menos, las causas de su rechazo al cuerpo femenino, idea que había dejado entrever en algunos de sus poemas? Lo que sucedió realmente aquella tarde puede que nunca llegue a saberse, pero lo cierto es que tanto las referencias poéticas de Casal como las epistolares de Juana a la discusión dejan bastante claro que fue un hecho muy grave el que los alejó para siempre. Motivo que puede haber estado relacionado de manera directa con la posterior decisión de la joven de cerrarse a los “apremios de la carne”.

Cabe aclarar que, aunque escasas, hay algunas referencias en las cartas que apuntan a un período en que la Borrero no había tomado todavía la decisión de superar toda tentación carnal. De manera muy discreta, la joven reconoce que hubo una etapa en la que sí fue presa de esos ardores. Al referirse, por ejemplo, a la “fiebre devoradora de las sensaciones carnales”, afirmará: “Esa fiebre maldita que he desterrado de mí, porque me abrasaba el corazón virgíneo y agostaba la pasionaria recién abierta en mi alma” (Borrero, 1966, 287). En otro momento aludirá a ese instante en que “mi espíritu triunfó de mi ser corpóreo y tuve la revelación súbita de la pureza perfecta” (Borrero, 1966, 295)⁶⁰; o precisará que el anhelo insaciable de perfección moral es lo que la ha hecho aborrecer la naturaleza y “anular las sollicitaciones del ser corpóreo” (Borrero, 1997, 33). Lo

⁵⁸ Sobre la sexualidad de Julián del Casal afirma el investigador Óscar Montero: “Casal contribuyó al ‘misterio’ sobre su propia sexualidad y sus contemporáneos lo respaldaron” (Montero, 1993, 5). Sin embargo, a pesar de permanecer secreta la identidad sexual del poeta, en opinión del crítico “no son secretas las representaciones que aluden o más bien encubren esa ‘identidad’” (Montero, 1993, 5); y es sobre la base de esas representaciones que la crítica ha creído encontrar elementos suficientes para proponer la hipótesis de la supuesta homosexualidad del poeta.

⁵⁹ No olvidemos que la relación entre Casal y Borrero parece haber estado permeada de una fuerte inclinación sadomasoquista, más sádica por parte de él y masoquista por parte de ella. Cómo, si no, se puede explicar que Casal le regalara un puñal a una persona que él consideraba con tendencia a la tristeza.

⁶⁰ Manuel Pedro González, al recordar la molestia que produjo en Juana Borrero la definición que dio de ella Clemente Palma, remata con una sentencia curiosa: “(Las Magdalenas arrepentidas se tornan siempre puritanas)” (González, 1972, 57); comentario, dicho sea de paso, que no debe haber sentado bien, seguramente, a Cintio Vitier y a Fina García Marruz.

anterior es importante porque al confesar Juana Borrero a Carlos Pío que hubo una época en que se sí se rindió a las tentaciones carnales, de manera indirecta estaba revelando que su pasión por Casal sí participó de esos apetitos. Por tanto, de alguna manera ello refuerza la hipótesis del vínculo directo de Casal con la decisión de Juana de borrar todo impulso erótico. Siendo así, es muy posible que la transformación que la hizo desterrar la carne y consagrarse “conscientemente” al espíritu, se sitúe temporalmente entre la discusión que los distanció el 3 de noviembre de 1893 y principios de 1895, en que tuvo noticias de Uhrbach y tomó la decisión —también “consciente”— de “enamorarse” de él, por raro que pueda sonar esto último⁶¹. Nunca olvidemos que la Borrero no se enamoró de Uhrbach por su belleza ni por su talento poético sino porque consideró, a partir de la lectura de un poema de él (lo que no deja de ser una actitud entre ingenua y delirante), que ese era el hombre que podía aceptar su petición de permanecer casta y virgen después de la boda. Ello sin contar que Uhrbach era lo más parecido a Casal que podía encontrar en el parnaso cubano.

2) Una segunda hipótesis —bastante atrevida, lo reconozco— sobre el origen del ideal de castidad en Juana Borrero pasaría por la suposición de que la escritora, tras la muerte de Casal, hubiera tenido algún intercambio erótico no satisfactorio; que en la desesperación que le generó la muerte del poeta —durante ese período que en una carta a Carlos confesó que fue de aturdimiento y de fiestas—, haya transigido en el terreno erótico como forma de exorcizar su dolor por la pérdida del ser amado. De ser así, su deseo de castidad sería expresión de un trauma erótico de origen pos-casaliano⁶², aunque muy vinculado con el poeta.

⁶¹ Sobre el momento exacto en que Juana tomó la decisión de permanecer virgen, Manuel Pedro González opina que “es posible que haya ocurrido antes, quizás durante los catorce meses de expiación [...]. Imposible fijar el momento pues, en que reproduce o adquiere conciencia este drama en el espíritu de Juana porque todas sus referencias a él son vagas y tienen más a disimularlo y esconderlo que a diafanizarlo” (González, 1972, 56-57).

⁶² No me atrevo a afirmar que Juana Borrero no fuera “virgen”, de todas formas, si el intercambio erótico que se da como probable hubiera llegado a ese punto, el ideal de castidad de la escritora cambiaría radicalmente de signo al convertirse, simultáneamente, en expresión de un trauma a la vez que estrategia de supervivencia en una sociedad en la que el concepto de honra femenina estaba fuertemente atado a la virginidad, condición obligada en el matrimonio. En ese caso no habría motivos para extrañarnos de la fiera con que defendió ante Carlos Pío el derecho a permanecer virgen después del matrimonio, con amenazas de suicidio incluidas si él intentaba ejercer “sus derechos”.

La principal huella textual que podría avalar una idea como la anterior nos llega en una carta de octubre de 1895, en que se refiere a los dos meses que vivió en el habanero barrio de Cojímar, en 1894. De esa etapa cuenta lo siguiente:

Hubo un tiempo en que me dejé arrastrar por un reclamo elocuente en que me sedujo un espejismo tentador que hoy me avergüenza y entristece todavía!.....Quise ahogar el grito de mi nostalgia entre el bullicio de las fiestas mundanales y busqué las sensaciones intensas para alimentar “mi anhelo insaciable de goces extraños”. Allí en Cojímar, corrieron sobre mi vida dos meses que han dejado al huir para siempre una huella de ardientes lágrimas en mi espíritu...Lo que deseaba era aturdirme, ahogar en mí el grito de mi espíritu que me pedía ensueños, ensueños que no podían abrirse porque los ahogaba la atmósfera cálida de la fiebre. Y agoté los recursos todos para conseguir esta dicha ficticia que me dejaba el corazón lleno de hiel y de hastío! Cuánto sufrí.... ! Nadie lo sabe... La noche de mi debut está escrita en mi alma y perdura en ella como una expiación... Me estrené esa noche un traje de seda roja, color que me seducía entonces porque me quemaba las pupilas con su nota ardiente. Había en la sala más de trescientas personas y yo jamás había representado en público. Lo hice bien o mal?... ¡Qué sé yo? El grupo de imbéciles aplaudió frenéticamente quizás por entusiasmo, quizás por costumbre.... Aquella noche hice una conquista que hoy todavía me duele. Después de todo ¿qué culpa tuve yo?... A la verdad que me inspiraba un desprecio profundo aquel esclavo! Era un ser vulgar y no podía satisfacerme. Mi desdén lo hacía enloquecer de desesperación y sus súplicas no consiguieron más que exacerbar mi tedio. ¡Mi alma mi pobre alma te esperaba desde entonces! En ese tiempo, ¿dónde estabas tú?..... (Borrero, 1967, 86) [Los subrayados son míos].

La extensión de la cita se justifica por lo altamente reveladora que es. Resulta casi increíble que ninguno de los acercamientos críticos consultados haya reparado en ese fragmento que narra el momento inmediatamente anterior a la decisión de Juana de “desterrar” los impulsos eróticos de su vida. La continuación del texto así lo afirma: “Aquel vértigo se disipó al fin y una noche de regreso del último baile sentí el estremecimiento que me hizo otra para siempre” (Borrero, 1967, 86). Esa conmoción a que hace referencia es la supuesta aparición de la Virgen, visión mística que, según declara, la hizo “otra”.

Qué pasó realmente en Cojímar es algo que no se sabrá nunca. ¿Habrán sido esas referencias fruto de sus delirios o responderían a la realidad? Puede que sí, puede que no, pero sería raro que “ficcionalizara” en torno a algo sobre lo que, a fin de cuentas, confesó sentir “vergüenza”. En todo caso, es difícil evadir la sensualidad que destila el fragmento anterior. Reparemos si no en la alusión a ese “rojo que entonces todavía la

seducía porque le quemaba las pupilas con su nota ardiente”, y que viene a ser una nueva huella textual que añadir a ese “antes” en que la sensualidad no estaba proscrita a sus ojos. Por lo demás, no es fácil reconocer a esa Juana que fue capaz de actuar en una obra de teatro frente a trescientas personas, ello si tenemos en cuenta que es la misma que en lo adelante no perdería ocasión de evidenciar su profundo rechazo ante todo evento social, incluso los patrióticos, ni qué decir de una representación teatral. Aparte de eso, no hay que ser demasiado suspicaz para advertir el contexto erótico que rezuma el conjunto. La hipótesis de que un intercambio erótico no satisfactorio fuera la causa de su rechazo posterior al sexo resulta, después de leer este fragmento, un poco menos atrevida. En todo caso, insisto, lo importante no es dictaminar si fue por una causa u otra que Juana se consagró a la castidad, sino el reconocimiento de que ese ideal no fue una inclinación natural de su temperamento, y sí el efecto de una experiencia que determinó una decisión tan radical como irrealizable. Decisión que condicionó, asimismo, profundos trastornos afectivos y de personalidad que tuvieron una desgarrada puesta en escena en el ámbito epistolar.

Otra huella textual que respaldaría esta última hipótesis nace del marcado interés de Juana Borrero por el “qué dirán”. Esa actitud aparece evidenciada en varias cartas en que le pide a Uhrbach que no le cuente a nadie de su decisión de permanecer “virgen” después del matrimonio:

Para muchos ¡ay!, esto no pasa de ser una locura, un extravío de un cerebro exaltado, o el arranque de un temperamento desequilibrado... ¡Oh, y qué lejos están de la verdad los que así me juzgan! Pero tú me comprendes, tú me secundas, tú me aceptas...Anhele que nadie penetre el fondo de idealismo de nuestros amores. Quiero que todo quede entre nosotros. ¿Para qué exponer ante todos los ojos misterios y escrúpulos exquisitamente ideales? No los comprenderían! No se darían cuenta de que en el mundo existieran dos seres diferentes, libres y emancipados del yugo que los oprime a todos. Deseo que a nadie confieses la naturaleza de nuestra pasión canonizadora. Le tengo un miedo atroz a los comentarios.... y el asunto se presta (Borrero, 1997, 23)⁶³.

Al leer el fragmento anterior, la Borrero parecería despojada de traumas, pues la forma en que arma su discurso tiene mucho de manipulación, de quien intenta ocultar el verdadero propósito de sus decisiones y con ello los verdaderos hechos. Obsérvese la reticencia de ese “tú me aceptas...” que casi pareciera proponer un doble sentido, y de

⁶³ Este fragmento ha sido tomado de una de las cartas que Vitier y García Marruz excluyeron de su edición de 1967. El hecho resulta significativo en tanto debemos recordar que ambos ensayistas han sido de los críticos más pudorosos que ha tenido Juana Borrero.

ese “el asunto se presta”, que revela lo consciente que está de las reacciones que su actitud podría despertar en los otros. En otra carta Juana vuelve a reiterar a Uhrbach la conveniencia del silencio, siendo lo más notable que esa insistencia estuviera motivada por el peligro de que llegara a enterarse Clemente Palma, el mismo que la había llamado “temperamento de fuego”. Posiblemente Juana pensó que, de llegar a oídos del perspicaz escritor peruano —y teniendo en cuenta aquel juicio previo—, instantáneamente se hubieran disparado sus alertas.

Las hipótesis que se han comentado hasta aquí no pretenden ni pueden ser concluyentes, son claves de lecturas diferentes sobre la puesta en escena de ese amor pretendidamente “casto” que Juana Borrero nos dejó en herencia a través de su *Epistolario*. Independientemente de que uno se incline por una o por otra opción, no se trata —ni se debe incurrir en ese error— de tomar por cierta una de estas variantes. El propósito no es buscar una verdad única, sino explorar un discurso demasiado rico y sugerente en sí mismo, como para quedarnos con una primera y única lectura, la de la “virgen triste”, la que quiso la Borrero que hiciera el destinatario de las cartas.

Valga insistir en que lo que puede parecer una simple especulación en realidad no lo es. La lectura del *Epistolario* de Juana Borrero conduce al lector a un inevitable desconcierto, que en el caso del ejercicio crítico se vuelve angustioso interés por encontrar nuevos códigos de lectura. Ya describía Manuel Pedro González este proceso en su ensayo de 1972:

Leí los tres volúmenes con creciente interés porque el caso Juana es absolutamente único en la literatura hispanoamericana [...]. El *Epistolario* que tanto me intrigó encierra un problema o misterio psicológico cuya clave no se ha despejado todavía [...]. La arcanidad de esta alma atormentada, insólitamente precoz, patética y genial, despertó en mí el deseo de descifrar la clave de su doble drama íntimo (González, 1972, 9-10).

Como se vio en el capítulo anterior, durante décadas la crítica en torno al *Epistolario* diagnosticó la necesidad de buscar claves alternativas de lectura que —partiendo de herramientas psicoanalíticas— permitieran acceder a la riqueza de matices que la práctica epistolar alcanzó en Juana Borrero. La crítica prescribió esa lectura pero al mismo tiempo se alejó de ella por considerarla, tal vez, demasiado comprometida. Sólo Manuel Pedro González intentó poner en práctica esa encomienda. Sin perder de vista al crítico hispanocubano, la presente está intentando ser otra lectura.

4.2.1.2 La histeria

Ha sido justamente Manuel Pedro González, el único que ha considerado que Juana fuera presa de la variante histérica de la neurosis⁶⁴. El crítico hizo alusiones al tema de forma reiterada: “su probable predisposición histérica” (González, 1972, 10); “su proclividad histérica” (13); “Probablemente era una histérica, aunque el término no se registra en los reiteradísimos autorretratos que en estas cartas nos dejó” (21). En esta última observación se equivocó González porque la Borrero sí llegó a mencionar la histeria como un mal posible en ella. La nombró mucho menos que a la neurosis, pero lo hizo. En una de sus cartas la escritora confesó a Carlos: “¿Sabes una cosa? ¡Que me figuro que estoy en el último grado del histérico!...Si no ¿cómo se explica mi desolación de esta tarde....? ¡Estoy loca y tú tienes la culpa!” (Borrero, 1997, 6).

Veamos a continuación hasta qué punto puede haber acompañado o no la razón al crítico hispanocubano en lo tocante a ese juicio.

La histeria es un tipo de neurosis caracterizada por diversos cuadros clínicos⁶⁵. Las dos formas principales son la histeria de conversión y la histeria de angustia. En la primera, el conflicto psíquico se materializa en los más diversos “síntomas corporales”, que pueden ser paroxísticos (crisis emocionales con teatralidad) o duraderos (parálisis histéricas, sensación de “bolo faríngeo”, entre otras); mientras que en la histeria de angustia, el elemento angustioso se halla fijado de forma más o menos estable en un objeto exterior (fobias). En la histeria de angustia, al decir de Freud: “la libido que la represión ha separado del material patógeno no es convertida [...] sino liberada en forma de angustia” (Freud, 1968, 25)⁶⁶. El psiquiatra austriaco planteó el problema en

⁶⁴ También hizo una breve alusión a este asunto Madeline Cámara, quien afirmó refiriéndose a la Borrero: “Si aquello era histeria, habría que decir con las feministas francesas que era una histeria artísticamente productiva”; declaraciones recogidas por C. E. D, “Cultura. Todos los libros, el libro. *Epistolario*” [en línea], *cubaencuentro.com Encuentro en la red. Diario independiente de asuntos cubanos*, III, 304 (18 de febrero de 2004), <arch.cubaencuentro.com/cultura/loslibros/2002/02/15/6347.html> (Consulta: 11 de agosto de 2007).

⁶⁵ “El término histeria no connota sólo una neurosis, sino, mucho más ampliamente, un discurso, aquel en que la subjetividad ocupa la posición amo, y que puede ser adoptado por cualquiera” (Chemama, 2002, 215). Más allá de los errados orígenes del término en tiempos de Hipócrates —quien le atribuyó una causa exclusivamente uterina (que fue seguida luego por Platón)—, el término ha sufrido una evolución constante que tuvo uno de sus puntos culminantes en las consideraciones de Sigmund Freud. Durante mucho tiempo la histeria fue considerada una enfermedad de vírgenes y de viudas. Los cuadros clínicos fundamentales son la histeria de conversión y la histeria de angustia, si bien existen otras formas: la histeria de defensa; de retención; la hipnoide y la traumática.

⁶⁶ El libro de Freud titulado *Estudios sobre la histeria* (1895) fue considerado el libro inaugural del psicoanálisis. Los estudios sobre la “histeria” no sólo hicieron posible la existencia de una clínica freudiana, sino también el nacimiento de una nueva mirada sobre la feminidad. La histeria de fin de siglo hizo estremecer el cuerpo de las mujeres europeas, síntoma de una rebelión sexual que sirvió de motor a su emancipación política. La concepción moderna de la neurosis histérica vio la luz entre 1880 y 1900,

términos de cantidad de energía, llegando a la conclusión de que la histeria se debía a un “exceso de excitación” y que en ella se podía advertir, además, una “solicitud somática”, una especie de llamada del cuerpo a que una representación reprimida viniera a alojarse en él. El llamado “síntoma” (la teatralidad o un simple desmayo) constituiría entonces un mensaje ignorado por el paciente, que sería preciso entender en su valor metafórico, y que se inscribe en un cuerpo que se percibe enfermo.

Las teorías del propio Freud sufrieron una evolución: hasta 1897 afirmaba que el origen de la histeria era un hecho traumático, el fruto de un abuso sexual vivido por el sujeto en la infancia. En este sentido, coincidía con el origen de las restantes neurosis que se ha mencionado en el epígrafe anterior. En un segundo momento, renunció a esa hipótesis y desarrolló la concepción del fantasma, arrancando la idea de la libido a la sexología. Después de abandonar la teoría de la seducción, con posterioridad a la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900), Freud reconoció el conflicto psíquico inconsciente como causa principal de la histeria. Afirmó, en consecuencia, que las histéricas no sufrían ya de "reminiscencias" como en los *Estudios*, sino de fantasmas. Aunque en la infancia hubieran sido víctimas de abusos, el trauma no podía ser la explicación única de la cuestión de la sexualidad humana. Junto a la realidad material, afirmaba, hay una realidad psíquica igualmente importante en la historia del sujeto. Quedó definida como una enfermedad nerviosa en la cual había intervenido en primer lugar un trauma. De allí la idea defendida por Freud de que los pacientes afectados de neurosis histérica, en general mujeres, habían sufrido abusos sexuales en la infancia. Después del abandono en 1897 de esta teoría llamada de la seducción, la neurosis pasó a ser una afección ligada a un conflicto psíquico inconsciente de origen infantil, con una causa sexual. Resultaba de un mecanismo de defensa contra la angustia, y de una formación de compromiso entre esa defensa y la posible realización de un deseo. El psiquiatra austriaco acabó por afirmar: “Considero sin vacilar histérica a toda persona en la cual una ocasión de excitación sexual provoca sobre todo y exclusivamente repugnancia, sea que dicha persona presente o no síntomas somáticos” (Freud, 1968, 66).

En el caso que nos ocupa, todo parece indicar, pues, que la Borrero sufrió una suerte de histeria de angustia que —además de permitirle liberar energía a través de la ansiedad— la llevó a desarrollar la citada sexofobia. La histeria en Juana no parece

época en la que se produjo una verdadera epidemia de síntomas histéricos. Entre 1888 y 1893 Freud forjó su concepto de la histeria.

haber sido de conversión, en tanto no se materializó en grandes síntomas paroxísticos ni teatrales. Los trastornos de tipo fisiológico experimentados por la escritora (neuralgias, mareos, fatigas, insomnios) parecen haber estado más relacionados con la comentada neurosis de ansiedad que con la histeria de conversión. No obstante, hay momentos en el *Epistolario* en que esas reacciones fisiológicas van acompañadas de una cierta “teatralidad”, que la acercarían a la histeria de conversión:

Yo no sé lo que tenía ayer tarde. Hubo un momento en que creí volverme loca...cuando te fuiste. Ya estoy más calmada. ¡Oh supremacía del amor *ideal*! (Borrero, 1997, 3).

Estaba loca ayer seguramente...La fiebre y la tristeza me condujeron a un arrebato que ahora deploro con toda mi alma.... (Borrero, 1966, 86).

A esos que llama momentos de locuras y arrebatos se suman los desmayos:

Desperté con una neuralgia cerebral / tachado / terrible que me martirizó hasta el medio día hora en que por el dolor quizás o por otra causa que ignoro me desmayé dos veces. Escribiéndote estaba cuando me asaltó el primer vértigo. Sin embargo en cuanto me alivié y con la mano aún temblorosa seguí escribiéndote porque tenía mucho, mucho que decirte (Borrero, 1997, 8).

Me tienen las nubes en una excitación nerviosa inexplicable. Esta la comencé a la una pero la interrumpí porque me asaltó un vértigo terrible que me ha tenido más de un cuarto de hora casi conocimiento [...] en este momento el vértigo me asalta debilitándome y haciéndome soltar la pluma de la mano...Aguanta un poco...¡Alma mía qué mal me siento! Apenas puedo escribir pero lo que es esta carta la concluyo (Borrero, 1967, 50).

Esos ocasionales desmayos parecieran tener a los ojos de Juana un matiz de singularidad:

Si me hubieras visto hace un rato te hubieras convencido de que hay desmayos verdaderos y de que no todos son “fingidos”. He estado aletargada más de diez minutos. Me siento muy mal pero hago un esfuerzo heroico para disimularlo, para que no me encierren. Si te veo venir a la noche y no puedo bajar me muero de desesperación. Ni la neuralgia ni la fatiga corporal me obligarán a quedarme arriba. (Borrero, 1997, 13).

El tono con que insiste en que sus desmayos no son “fingidos” llevaría a pensar que considera esas pérdidas de conciencia como un sello de distinción más (¿igual que en la neurosis?). La escritora llega a intuir que puede haber una “causa que ignora”, un motivo que la lleva a expresarse de una manera que va más allá de esa

neurosis artística, común a la época. La neurosis en su variante histérica, por tanto, parece haber sido también un mal que aquejó a la escritora.

La convergencia en Juana Borrero de síntomas de la neurosis de angustia y de la histeria de angustia⁶⁷, nos puede llevar a suponer que el suyo pudiera ser uno de esos casos que se conocen bajo el nombre de “neurosis mixta”, que vendría a ser una:

Forma de neurosis caracterizada por la coexistencia de síntomas que provendrían, según Freud, de neurosis etiológicamente distintas. En Freud, el término “neurosis mixta” se encuentra sobre todo en sus primeros escritos [...] El término no se limita a designar un cuadro clínico complejo. Para Freud, en los casos de neurosis mixta, es posible, por lo menos idealmente, relacionar cada tipo de síntoma existente con un mecanismo específico: “Cada vez que nos hallamos en presencia de una neurosis mixta, se puede mostrar la existencia de una mezcla de varias etiologías específicas”. Las neurosis rara vez se presentan en estado puro: este hecho ha sido ampliamente reconocido por la clínica psicoanalítica (Laplanche y Pontalis, 1983, 250).

En el fragmento anterior queda evidenciada la complejidad de las estructuras psicopatológicas. En lo relativo a la complejidad del caso Juana Borrero, se ha intentado no más que exponer un primer acercamiento posible. Lo visto hasta aquí, nos permite afirmar que tanto la neurosis de angustia como la histeria de angustia, pueden proporcionar algunas de las claves psicológicas de la subjetividad epistolar de Juana Borrero. Una subjetividad condicionada por unos evidentes trastornos emocionales que tuvieron en el *Epistolario* una extraordinaria puesta en escena.

4.2.2 ESTRATEGIAS DE SEDUCCIÓN Y AUTOAFIRMACIÓN EN EL *EPISTOLARIO* DE JUANA BORRERO

Tras haber intentado acceder a una parte los fundamentos psicológicos sobre los que se fraguó la subjetividad epistolar de Juana Borrero, pasemos ahora a explorar la cara más visible del asunto: las estrategias de seducción y autoafirmación que la escritora desplegó en sus cartas. La Borrero, a través del recurso epistolar, desarrolló un grupo de estrategias que contribuyeron, por una parte, a paliar la falta de encuentros con el ser amado y a construir un camino de futuro mientras que, por otra, vinieron a abrir un espacio de definición y reinención de sí misma. Estrategias que nos la muestran artista, escritora, amante y mística a un mismo tiempo. Juana Borrero se sirvió de todos los

⁶⁷ El propio Freud señaló puntos de contacto entre los mecanismos de la neurosis de angustia y de la histeria, pues consideró que en ambos casos “se produce una especie de ‘conversión’” (Freud, 1968, 151).

recursos a su alcance para dibujarse ante el ser amado con perfiles diversos. Esas estrategias constituyeron en sí mismas focos de creación y de actividad que la alejaron en esencia del calificativo de “virgen triste”, aunque ella insistiera una y otra vez en presentarse desde dicho espacio. Incluso la supuesta vocación mística que la escritora terminó “construyendo” para sí fue, en realidad, absolutamente performativa, una ficcionalización que respondió más a los modelos de mujer con los que operaba la época, que a la natural inclinación de su temperamento.

Se han dividido las mencionadas estrategias en: una retórica de la imagen epistolar, en tanto las cartas llegan a alcanzar una expresividad *sui generis*; una retórica del discurso amoroso, en que hacen su aparición la mayoría de las figuras descritas por Roland Barthes en su *Fragmentos del discurso amoroso* (1977) y algunos de los mitos amorosos expuestos por Julia Kristeva en su libro *Historias de amor* (1983); y, por último, una retórica de la corporalidad. Esta última maniobra le permitió a Juana armar su discurso en torno a la castidad —base de su subjetividad epistolar— desde la mística y el martirio. Sólo que nuevamente el lenguaje le tiende una mala pasada y por doquier aparecen huellas de un erotismo reprimido.

Cabe aclarar, por fin, que las estrategias mencionadas se constituyeron desde los mismos desórdenes psicológicos comentados en el epígrafe anterior; este hecho marca la complejidad de la subjetividad epistolar de la escritora. La Borrero —una y otra vez— se vistió de “virgen triste”, pero la abundancia de recursos de todo tipo que puso en juego en las cartas la ponen en entredicho.

4.2.2.1 “Me he dedicado a tu amor como el artista a su obra”: las cartas como *collage* de emociones

Querer escribir el amor es afrontar el embrollo del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es demasiado y demasiado poco.

ROLAND BARTHES

Juana Borrero se vio obligada a convertir las cartas en el principal vehículo de su pasión amorosa y de ahí que en la etapa inicial de seducción desplegara en ellas todas sus armas expresivas. En ocasiones escribía en papeles con características especiales: lo mismo en papel de luto que en papel jaspeado con tinta roja, o de colores. Lo más significativo es que esa peculiaridad acabó por convertirse en un indicio del estado de

ánimo en que había sido escrita la carta. Esa voluntad expresiva más allá de la letra la extendió también a Carlos: “Por qué no escribes en el papel de china azul que me trae tantos recuerdos? Es más grande y ocupa menos espacio” (Borrero, 1966, 114), le sugiere. De un lado la consabida orden vestida de sugerencia, el deseo de dirigir la relación hasta en los mínimos detalles; mientras que por otro, no pierde la oportunidad de justificar tal actitud.

Los dibujos que, en diversas ocasiones, trazaba al margen, son otros de los elementos expresivos que configuran el texto epistolar. En una carta, por ejemplo, figura una bandera de los Cruzados con la inscripción *Fac et Espera!*, mientras que en otra aparece un escudo en el que se lee: “Todo o nada”. Frases y alusiones gráficas que reforzaron el interés que mostró la joven —en los primeros meses del noviazgo— por los tiempos de las Cruzadas. Juana utilizó con frecuencia símbolos y nombres de esa época en algunas de sus cartas, reiteración que, aparte de la querencia romántica por esas épocas del pasado, puede haber estado motivada por la comparación con la que consideró su propia Cruzada: conservar el amor de Carlos y llevar a feliz término esa relación.

Sin embargo, lo más sorprendente que hizo Juana Borrero —auténtica evidencia, además, de su talento pictórico— fue convertir, en dos o tres cartas, el texto mismo en parte de un dibujo o cuanto menos combinar armónicamente texto e imagen. La más célebre fue la que llamó “misiva floreal”, en la que el texto mismo formaba un rostro de mujer (véase Anexo). Un nuevo rasgo significativo —y de hecho el más extendido— fueron los poemas que solía colocar presidiendo cada carta. Poemas que, además de mostrar su gran cultura poética, establecían una relación de contenido evidente con la carta en cuestión. Los textos eran lo mismo de ella, que de personas de su entorno como su hermana Elena, Carlos, Federico Uhrbach, Casal o cualquiera de los amigos poetas. En muchos otros casos pertenecían a destacadas figuras de la poesía, no sólo cubana o en lengua castellana, sino también traducciones de Heine o del mismísimo Shakespeare⁶⁸. Las cartas de la joven escritora recogen, por último, las huellas supremas de la pasión: las lágrimas y la sangre⁶⁹. Esa necesidad de expresarse no sólo a través de

⁶⁸ Algunos de los poetas que figuran son: Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón de Campoamor, Salvador Rueda, Rubén Darío, entre otros.

⁶⁹ Cintio Vitier, a propósito del esfuerzo que supuso la transcripción de las cartas, comenta: “El hecho de pasar esas letras en que vibra apesado el pulso de la mano y el corazón que las escribió, esas letras tantas veces mojadas por lágrimas cuyas huellas oscurecen el papel y destiñen la tinta, esas febriles, diminutas, irrestañables letras cierta vez escritas con sangre de las venas cortadas y siempre con sangre

las palabras sino también por medio de sus múltiples talentos y de sus fluidos corporales, esa inclinación a convertir la carta en un collage de emociones, habla de la ansiedad de Juana Borrero por volcarse toda en el papel⁷⁰.

El hecho de poner el acento en la “vida” más que en el “arte”, trajo como consecuencia que Borrero progresivamente fuera abandonando la creación poética y que su creatividad se desplazara hacia las cartas. La necesidad de mostrarse en cada una de ellas como si fuera la última, el ritual de vaciado emocional en que llegaron a convertirse, terminó adquiriendo también una faz estética⁷¹. De ahí que en la Juana amante y escritora de cartas, que son dos y una a la vez —porque sólo escribiendo demuestra que ama—, termine asomando también la poeta y la pintora, puestas en función de la avasalladora y destructiva pasión. Ella misma lo reconocerá al afirmar: “Me he dedicado a tu amor como el artista a su obra poniendo en ella alma corazón inteligencia... Puedo decir que eres mi único pensamiento, el único objeto de mi vida” (Borrero, 1966, 71)⁷². Juana Borrero le imprimió a sus cartas, por tanto, el sello de su personalidad, el de una subjetividad creativa que convirtió cada epístola en un objeto único e irrepetible. Fue la suya una puesta en escena reflejo de una personalidad abrasiva que buscó expresar los sentimientos de forma absoluta, y se sirvió de todos los medios a su alcance para ello.

Esa expresividad la llevó a oscilar entre la ausencia total de signos de puntuación (con el propósito de seguir el curso de sus pensamientos) y un uso abusivo de ellos: interrogaciones, exclamaciones, puntos suspensivos, constantes fragmentos de textos en mayúsculas o cursivas, intentaron poner tonos y acentuar ideas en un discurso en el que la lengua quedó corta para dar vida a los sentimientos. De ahí la insistencia en un lenguaje que permitiera expresar algo más que palabras:

¡No hay frases para explicarlo. ¡Si yo pudiera yo inventar un lenguaje en que cada sílaba fuera un beso, cada letra una mirada y cada palabra una caricia! ¡Si pudiera! ¡Si pudiera! Pero tengo que encerrar mi

del alma, a la letra abstracta de la máquina o la imprenta, equivale a trasladar el texto de una lengua viva al hieratismo de una escritura muerta” (Borrero, 1966, 8).

⁷⁰ Según Kristeva, no se puede hablar del amor más que a partir de la experiencia de una quemadura” (Kristeva, 2004, 47).

⁷¹ “He querido que mi letra sea solamente tuya como es únicamente tuyo mi corazón” (Borrero, 1966, 24) le dirá a Carlos.

⁷² Ello la acerca en espíritu a la tristemente célebre Juana la Loca: aquella reina dejó a un lado la política por amor, mientras que la joven poeta cubana abandonó el arte poético por similar motivo. Una muestra de la atracción que generaba ese personaje en Juana Borrero es la copia que hizo del cuadro de Francisco Pradilla titulado *Juana la Loca* (véase Anexo), que tuvo oportunidad de ver en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante uno de sus viajes a Estados Unidos.

inmenso amor en el molde estrecho del lenguaje vulgar, y que resignarme a mi impotencia (Borrero, 1997, 13).

El procedimiento para fechar las cartas fue muestra también del carácter apasionado e inestable de la escritora. De manera contraria a lo acostumbrado en el género epistolar, no solía precisar el día, el mes y el año, sino que casi siempre precisaba el día de la semana (si acaso del mes) y lo que sí no faltaba nunca era la hora. Esa despreocupación por la posteridad y esa voluntad de registrar cada instante, esa inmanencia, habla de la necesidad de dejar testimonio de sus emociones en el minuto exacto en que las iba sintiendo.

Otros detalles nos llevan a la primera época de la correspondencia, en que encabezaba las cartas con un calificativo que indicaba el estado anímico en que habían sido escritas: “misiva triste”, “en la dicha”, etc.; hasta que, poco a poco, fue desarrollando un código donde asoció colores con los diferentes momentos del día: de esa manera una carta escrita a la “hora gris” se correspondía con el crepúsculo, y la “hora roja” con el mediodía. En las cartas entre agosto y octubre de 1895 se inició un período en el cual los colores pasaron directamente a referir el estado emocional de la escritora: “misiva rosa”, “misiva blanca”, “misiva azul” o “misiva gris”. Ese afán colorístico nos devuelve una Juana que —a pesar de no haber hecho un uso destacado de colores en su poesía— sí lo hizo, sin embargo, en sus cartas, algo que nos la acerca a la vocación parnasiana y simbolista del momento. Como era de esperar, dentro de ese código el blanco fue el color supremo, representación del amor puro e ideal que defendía la escritora. Ese simbolismo tendrá una expresión continuada, dirá que escribe con “letras de luz y azul” (Borrero, 1967, 25) o que ata las cartas “con una hebra de seda verde como la esperanza” (Borrero, 1966, 180). Si bien el punto culminante de la voluntad artística de la Borrero puesta al servicio epistolar fue su hermosa “misiva floreal”, el *summum* de su gesto provocador y rupturista nos llega de la que llamó “misiva trascendental”. Una carta muy original, compuesta sólo por trazos absurdos (véase Anexo), que vino a suponer la máxima rebelión de la poeta contra ese lenguaje que tantas veces consideró insuficiente para expresar a cabalidad sus emociones⁷³.

⁷³ Rafael Almanza ha llamado la misiva trascendental “grafía del espíritu” en su *Los hechos del apóstol* [En línea], Pinar del Río (Cuba), Ediciones Vitral, 2005, <www.vitral.org/vitral/edvitral/masluz/apostol/apost.htm> (Consulta: 8 de agosto de 2007).

No acabaron ahí los gestos irreverentes de la escritora, pues en otra carta —en uno de los escasos momentos de relajación que su perenne angustia le concedió—, convirtió el texto en un espacio interactivo, al proponerle a Carlos la tentativa del juego:

Aquí pon lo que te sugiera tu
pillería.....)_____

_____ (Borrero, 1966, 127).

El ámbito epistolar fue, pues, para Juana Borrero, un espacio dinámico en el que buscó expresar al máximo sus emociones, pero también interactuar con el otro, como deja claro el original —y casi coqueto— fragmento anterior. En el otro extremo figuran momentos de mayor tensión, en los que la escritora confiesa que la letra escrita se convierte en un impulso incontrolable, muy cercano a ese automatismo que habrían de poner en escena las vanguardias unos años después:

Ahora un poco más calmada, te escribo sin darme cuenta de lo que escribo porque las frases brotan directamente de mi corazón a la pluma sin hacer antesala en mi cerebro. De aquí la apasionada incoherencia de mis cartas. En ellas no hay palabras; no hay sino latidos de mi corazón / tachado / sensible y abierto a todas las emociones.... (Borrero, 1997, 6).

Desde el punto de vista tipográfico, ese automatismo —que es casi “flujo de conciencia”—se tradujo en una de las cartas en una larga tirada de palabras que no aparecen separadas por espacios:

¡Ohtusmanos!anheloestrecharlascontramikorazón.Avecesquisierasentir lassobremisojosparanopercibirlosobjetosexteriores.¡Avecesquisierapos arlaspormifrente paraborrarlahuelladelostristesrecuerdos,delasconjetura slúgubres!¡Cuandotodamialmaseasomainterrogadoraytenebrosaamispu pilas [...] (Borrero, 1997, 41).

Tanto los garabatos de la “misiva trascendental”, como esa línea en blanco esperando a ser rellenada por el amado o ese caos de palabras puestas unas a continuación de otras, son gestos que anticipan —sin duda alguna— actitudes que no se instalarían con plenitud en el arte y la literatura hispanoamericanas hasta los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX.

En Juana Borrero la modelación del ámbito epistolar como espacio de creación nos la revela, por tanto, como estrategia, mujer de recursos y propósitos muy claros. La riqueza de matices y el nivel de expresividad que alcanzan las cartas nos hablan de una subjetividad que no pactó con el conformismo; un “yo” al que la denominación de

“virgen triste” no le hace justicia porque no permite advertir la fuerza de una mujer que hizo todo por alcanzar sus fines.

4.2.2.2 “Yo no puedo explicar con el lenguaje lo que pasa por mi alma!”: hacia una retórica del discurso y del mito amoroso

[...] el lenguaje amoroso es un
vuelo de metáforas: es literatura.

JULIA KRISTEVA

En 1977 el teórico francés Roland Barthes presentó en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso* una serie de “figuras” que, en su opinión, definían el discurso de tipo amoroso al que consideraba víctima en esos años de “una extrema soledad” (Barthes, 1989, 11). Barthes se encargó de precisar que su retrato no era psicológico sino estructural, una serie de etiquetas que resumían y daban cuerpo a un discurso que durante siglos ha sostenido la literatura. Al intentar aplicar esas figuras barthesianas al *Epistolario* de Juana Borrero resulta notable el hecho de que aparezcan casi todas, lo que en cierta medida vendría a mostrar nuevamente la vecindad de esas cartas con el artificio literario⁷⁴. Según el teórico y crítico francés, las figuras vienen a ser “arrebatos de lenguaje” (Barthes, 1977, 13), palabras que deben entenderse en un sentido gimnástico o coreográfico: “[...] el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo [...]” (Barthes, 1989, 13). De haber leído el *Epistolario* de Juana Borrero posiblemente el propio Roland Barthes hubiera escogido algunos fragmentos para ejemplificar sus figuras, así de plena es la presencia de ellas en el *Epistolario*. Juana construyó su subjetividad epistolar sobre un marcado uso amoroso del lenguaje, uso que en la joven —teniendo en cuenta, además, sus desequilibrios emocionales— adquirió un tono obsesivo. Quien detenta la palabra en esas cartas no es un sujeto pasivo, una “virgen triste” expuesta a los vaivenes de la situación, sino ese “cuerpo sorprendido en acción” que Barthes advierte y delata en tantos amantes que la literatura ha dado. Es un ser preso de la pasión y a disposición de ella. La que se nos dibuja entonces desde esas figuras es una Juana “amante” que, junto a la ya vista “orfebre epistolar” y junto a la “falsa mística” que queda por mostrar, configura la

⁷⁴ Llama la atención que el principal referente empleado por Barthes fuera *Los sufrimientos del joven Werther*, es decir, una novela epistolar.

trilogía de una subjetividad recreada a los ojos del amado, de sí misma y de la posteridad.

Como sería imposible mencionar una por una todas las figuras barthesianas identificables en el discurso amoroso de la escritora cubana, se ha procedido a una selección de aquellas que se han considerado principales para revelar las claves de la constitución de la subjetividad epistolar de Juana Borrero. La primera de ellas es la “anulación”, que Barthes define como una: “Explosión de lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo” (Barthes, 1989, 39). Ya ha quedado claro hasta aquí el modo en que la escritora cubana terminó por anular a su novio Carlos Pío Uhrbach, y no sólo por tomar ella el curso estratégico de la relación, sino porque esa red se hizo tan extensa que terminó por alcanzar, incluso, asuntos de menos importancia.

La segunda figura clave en la configuración epistolar sería lo que Barthes llama “ascesis”, y que explica el modo en que el sujeto amoroso esboza una conducta ascética, de autocastigos, bien porque se sienta culpable con respecto al ser amado o porque quiera impresionarlo representándole su infortunio. Esa veleidad de la ascesis es el recurso principal en torno al cual se “reinventó” la Borrero. La escritora cubana articuló alrededor de la ascesis —tan consecuente con su voto de castidad pero tan poco con su temperamento— toda una retórica corporal, clave en el epistolario⁷⁵.

Otra de las figuras empleadas es justamente “la carta de amor”, que según Barthes se muestra “a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo)” (Barthes, 1989, 51). De más está decir que el género epistolar es la base estructural en la que se asienta el discurso amoroso de Juana Borrero, sólo se separa de la figura argumentada por el francés en la falta de valor táctico que el teórico achaca al acto epistolar amoroso⁷⁶, hecho que, desde luego, no se corresponde con lo visto en Borrero, para quien el género epistolar fue el medio para organizar y planificar el día a día de su vida amorosa.

La “espera” es otra de esas figuras retóricas claves sobre las que Juana Borrero asentó su discurso. “Espera” que para Barthes adquiere una connotación teatral que la Borrero —dado además su desequilibrio emocional— supo muy bien expresar. Afirma el crítico:

⁷⁵ Hecho por el cual se ha dedicado un epígrafe exclusivamente al análisis de la retórica del cuerpo en la escritora.

⁷⁶ Barthes afirma que “la carta, para el enamorado, no tiene valor táctico: es puramente expresiva” (Barthes, 1989, 52).

Hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo, destaco un trozo de tiempo en que voy a imitar la perdida del objeto amado y provocar todos los efectos de un pequeño duelo, lo cual se representa, por lo tanto, como una pieza de teatro (Barthes, 1989, 123).

Esa teatralidad organizada en torno a la espera tuvo muchas “escenificaciones” en el *Epistolario* de Juana Borrero; siendo tal vez una de las más destacadas aquella —ya citada— en que registró todas las horas del día como testimonio angustioso de una espera sin fin.

Julia Kristeva, por su parte, en su libro *Historias de amor* también interroga al sentimiento amoroso, pero su visión es mucho más universalista, se atiene menos al discurso amoroso en sí mismo y se vuelca más en los referentes literarios que han constituido ese tipo de discurso. Consciente de que hay una historia de las actitudes y de los discursos amorosos, la Kristeva procede a analizar las que considera las diversas figuras del amor en Occidente: el *Eros* griego; el *Ahav* judío; la *ágape* cristiana; y las diferentes dinámicas entre los protagonistas amorosos que se desprenden de ellas: Narciso; don Juan; Romeo y Julieta; las mujeres fálicas stendhalianas o la Madre con su hijo, de la que es el modelo por excelencia la Virgen. Se trata de otra clase de “figuras” que permiten transitar el camino hacia una historia de la subjetividad amorosa; es la de Kristeva, de alguna manera, una historia de las teorías y de los mitos amorosos. Le interesa el progreso en el tiempo de “algunas grandes ideas amorosas que han constituido nuestra cultura; algunos grandes mitos que la han fascinado, algunos modos de decir que han refractado hasta los signos del lenguaje el poder embrujador de esta locura necesaria...” (Kristeva, 2004, 14).

Lo interesante en el caso que nos ocupa, es que algunos de los mitos amorosos expuestos por Kristeva encuentran un correlato en la dinámica amorosa de la que Juana Borrero fue protagonista: el carácter dramático del discurso amoroso, la tensión entre un discurso que apunta hacia la sensualidad de un lado y se redime en el amor a Dios del otro, presente en el *Cantar de los Cantares*; la *ágape* Cristiana; la figura de la Virgen; el amor como ley de imposibles entre Romeo y Julieta, y la mujer fálica de las novelas stendhalianas son algunos de los mitos amorosos que no resultan ajenos al discurso epistolar de la escritora cubana.

El primero de estos mitos que podríamos relacionar con el discurso epistolar de Juana Borrero lo encontramos en ese monumento bíblico que es el *Cantar de los Cantares*. Sorprendida por su recepción, la Kristeva se pregunta “según qué lógica

inconsciente el *Cantar* ha podido hallar un lugar en la Biblia. ¿Cómo, de ser literalmente erótico, ha podido pasar a ser sagrado?” (Kristeva, 2004, 81). Hasta cierto punto el *Epistolario* que nos ocupa llamaría a una pregunta similar: ¿según que lógica inconsciente las cartas de Juana Borrero han podido interpretarse por la crítica como el discurso de una “virgen triste” si todo en ellas apunta a un erotismo reprimido y a un desequilibrio psíquico imposible de acallar? Todo parece indicar que ese travestimiento de lo erótico en sagrado cubre —como lo demuestra el *Cantar de los Cantares*— un itinerario muy extenso en la historia del Amor en Occidente. Kristeva encuentra en el *Cantar*, además, la base del carácter dramático que asiste a todo discurso amoroso⁷⁷:

Con el diálogo entre la Sulamita y Salomón, asistimos a la puesta en escena de una dialéctica: el protagonista se constituye como tal, es decir como enamorado, a medida que habla al otro o que se describe para el otro. Técnica de la dramaturgia griega al mismo tiempo que lógica profunda del acto de comunicación, esta teatralización de la palabra y de sus sujetos llega a su máxima intensidad y verosimilitud con la situación amorosa (Kristeva, 2004, 80).

Nótese la manera en que las cartas de Juana Borrero, según se ha venido viendo, responden también a esa dialéctica de construcción en la que su redactora —a medida que escribe y se describe ante Carlos Pío— termina constituyéndose como enamorada. En ese itinerario de la subjetividad amorosa Kristeva descubre que en *El Cantar* el sujeto que habla, en cuanto sujeto amoroso, está en fuga permanente en relación con su destinatario, sin jamás unirse a él más que en la síntesis de los corazones. A partir de esa dinámica, según la teórica búlgara, el amante que se propone como sujeto de la palabra subyuga al otro, lo somete a una servidumbre amorosa. Tal papel en *El Cantar* correspondería a Salomón (el presunto autor del texto); mientras que en el *Epistolario* que nos ocupa el sujeto que ejerce la palabra, quien somete al otro es, desde luego, Juana Borrero, quien es también la autora del texto. A ese movimiento de sometimiento, según Kristeva, sigue otro en que el amante, a través del diálogo, se abre al otro, lo acoge en su desfallecimiento amoroso “o bien lo absorbo en mi exaltación me identifico con él” (Kristeva, 2004, 80). Esa dialéctica de poderes que describe Julia Kristeva en el discurso amoroso del *Cantar de los Cantares* entre Salomón y la Sulamita se relaciona, en buena medida, con la dialéctica de poderes observable entre Juana y Carlos. Sólo que en el caso del *Epistolario* no es un Él quien detenta la palabra (como Salomón en el *Cantar*) sino un sujeto femenino, lo que implica hasta cierto punto una alteración en la

⁷⁷ Para Julia Kristeva, el origen de ese carácter dramático del discurso amoroso se encuentra en la dramaturgia griega y en el ritual mesopotámico.

configuración de los roles de género. Es ahí donde hace acto de presencia otro de los mitos amorosos que describe Kristeva: la mujer fálica stendhaliana⁷⁸:

Hay que entender la amante [*maitresse*] stendhaliana en el sentido fuerte del término. El amo [*maitre*] es ella, y raramente el falo ha sido tan realmente encarnado por la amante [...] lo que seduce a Stendhal es lo viril de la mujer llevado hasta el punto de dar miedo (Kristeva, 2004, 315-316).

Juana Borrero se identifica ampliamente con ese tipo de mujer fálica llevada por Stendhal a la narrativa. No obstante hay una diferencia clave, mientras que la mayoría de esos personajes femeninos tienen más edad que su contraparte masculina, hecho que compensa la transgresión al transferir a esa mujer fálica además los atributos de la “madre” —como sucede con Madame Renal y Julián Sorel en *El rojo y el negro* (1830)—, en el caso de Juana Borrero, sin embargo, la mujer que detenta ese poder amoroso, ese falo imaginario, es una joven de sólo dieciocho años, lo que viene a constituir una subversión añadida.

Otro de los mitos amorosos registrado por Kristeva que es posible vincular a la dinámica amorosa de Juana Borrero es el de Romeo y Julieta. A pesar de que en sus cartas la escritora dijo sentir más simpatía por Macbeth que por “amores balconeros”, el idilio que ella protagonizó con Carlos Pío Uhrbach compartió con los desdichados amantes shakesperianos la idea de un amor que se funda en la transgresión y que está fuera de la ley. Según Kristeva “Es un hecho que el enamorado (o, sobre todo, la enamorada) aspira a legalizar su pasión” (Kristeva, 2004, 187). Ya hemos visto, en el caso de Juana Borrero, cómo a lo largo de su *Epistolario* puso en práctica toda una serie de mecanismos que en principio debían contribuir a que la relación de ambos fuera aceptada, movimientos estratégicos que tuvieron, sin embargo, escaso éxito. No obstante, persistir en un amor que marcha contracorriente, según Kristeva, tiene sus ventajas. Desde Romeo y Julieta, “los amantes clandestinos son el paraíso de la pasión [...] La infracción de la ley es la primera condición de la exaltación amorosa [...]” (Kristeva, 2004, 188). Lo que Kristeva llama “el intenso sentimiento de estar a dos dedos del castigo” (Kristeva, 2004, 188-189) es, si se quiere, un impulso más para el desenvolvimiento de la pasión. Según ese punto de vista, la negativa de Esteban Borrero a formalizar el compromiso entre su hija y el poeta fue un catalizador de ese monumento amoroso que es el *Epistolario* de Juana Borrero. Sin embargo, como se

⁷⁸ Partamos de que la teórica búlgara considera que en Stendhal “el enamorado es un enamorado del poder” (Kristeva, 2004, 306).

apuntó con anterioridad, esa negativa fue también el dramático revulsivo de un desequilibrio psíquico que alcanzó consecuencias nefastas para la joven.

Lo visto hasta aquí nos permite afirmar que tanto las figuras que Roland Barthes identifica en el discurso amoroso, como algunos de los mitos en que se asienta este tipo de discurso —analizados con detenimiento por Julia Kristeva—, alcanzan una representatividad en el discurso epistolar de Juana Borrero. Un discurso amoroso que se verifica complejo y también transgresor. No obstante, la retórica corporal, que fue la puesta en escena más elaborada de Juana Borrero en su *Epistolario*, merece una mirada aparte. Se trata de una auténtica *performance* que se encuentra en la base de la subjetividad epistolar que se ha intentado desenmascarar en el presente capítulo.

4.2.2.3 “Yo sé ser santa y sé ser pantera”: hacia una retórica de la corporalidad

Como se ha venido afirmando, el cuerpo en Juana Borrero llegó a ser un espacio clave de definición y de reinención de sí misma, verdadero centro de un drama emocional para el que la escritora encontró una salida en falso: la renuncia a los placeres carnales amparada en una “construida” devoción mística. Devoción y misticismo se convirtieron en escudo de un cuerpo que violentó su sensual naturaleza; hecho que acabó revelándose a través de las grietas de un lenguaje que traicionó el proyectado ideal en tantos “ardorosos besos castos”.

Fue también el de Juana Borrero un cuerpo enfermo, enemigo, al que, sin embargo, la escritora convirtió muchas veces en aliado al ponerlo al servicio de sus estrategias de autoafirmación y de control sobre el otro. Su puesta en escena corporal tuvo, por tanto, mucho de *performance*; la Borrero se ficcionalizó, convirtió su cuerpo simultáneamente en escenario y campo de batalla donde ensayó y debatió su subjetividad. La poeta cubana se convirtió en artífice de sí misma al entregarse de forma calculada y apasionada a un ideal que practicó sobre su propio cuerpo.

En la lectura del *bios* que propone el *Epistolario*⁷⁹, uno de los aspectos más insólitos es, justamente, la edificación de la más grande de las pasiones sobre la

⁷⁹ El *Epistolario* de Juana Borrero puede enmarcarse dentro de la escritura (auto)(bio)(gráfica), aun cuando esas cartas no constituyen una narración detallada de la vida pasada de la autora, sino que se ocupan de un presente y aspiran a construir un futuro en estrecha relación con el destinatario de esas epístolas: Carlos Pío Uhrbach.

castidad más férrea, tanto como podría serlo la de una monja de clausura⁸⁰. Algo de ello había advertido Manuel Pedro González al afirmar: “Se ha convertido en una especie de monja profana que en lugar de ofrendar su castidad a Cristo se desposó espiritualmente con Casal, y en el orden de las relaciones sexuales se le mantuvo fiel hasta la muerte” (González, 1972, 60). Más allá de que la tendencia casalianista del crítico lo llevara a dar por hecho de antemano que Juana Borrero consagró su virginidad a Casal, lo que interesa es el reconocimiento de que el discurso de la “pureza” de la escritora guarda puntos de contacto con el destino conventual. Más concretamente, resultan notables las semejanzas que a partir de la retórica del cuerpo sugieren las cartas de Juana con los relatos de vida de las monjas hispanoamericanas de los siglos XVII y XVIII⁸¹. Uno de los puntos de partida de dicha relación es la puesta en práctica de una *imitatio marianae*, pues para construir discursivamente su identidad Juana Borrero se sirvió del modelo de la Virgen María. La primera de las cartas en que expresa su deseo de castidad está presidida por una de sus habituales frases escritas al margen, que en este caso será un “(Oh María! ¡bendita eres entre todas las mujeres!)” (Borrero, 1966, 155), expresión que no deja lugar a dudas sobre la inspiración que la autora encontró en el modelo mariano. Más allá de que esta filiación, al cabo, no supusiera más que un pretexto que enmascaró el verdadero motivo de dicha castidad, lo cierto es que la peculiar relación que establece Juana en su epistolario con la Virgen, merece ser tenida en cuenta.

En esa misma carta, la joven agradece a Carlos Pío Uhrbach la promesa de no ceder a la lógica de sus “derechos” una vez que estén casados, y su desconfianza la

⁸⁰ La aparente afinidad de Juana con el destino conventual se verifica en la amistad que tuvo con la monja Sor Visitación en sus dos últimos meses de vida, coincidiendo con la época del exilio norteamericano: “Sólo tengo una amiga, Sor Visitación, una novicia de un convento [...]. Yo fui la semana pasada y he vuelto varias veces. Ella... si la conocieras! Pálida pálida pálida... Delicada y enfermiza como una creación de Goncourt. 23 años! Es una criatura ideal, soñadora y lánguida llena de nostalgias extrañas, nerviosa e histérica, enfermiza y pura. Su historia? Me la contó en un momento de expansión confidente. Su novio, a quien ella adoraba, la abandonó para casarse con su madre, viuda y joven hermosa... treinta años! Desde entonces ella desolada abandonó su hogar y se incorporó a un grupo de religiosas francesas que emigraron de París hace cinco años [...]. Hoy se encuentra aquí porque la asociación a que pertenece vino al Cayo a fundar el convento [...]. Ella no ha perdonado aún a su madre. Me lo ha dicho en un arranque expansivo.... A su amado sí, lo ha perdonado y lo ama todavía aunque ella quiera ocultárselo. Ella habla el español lo suficiente para hacerse entender por mí y mi penetración suple las deficiencias de su expresión. Tal vez no puedas tú verla nunca porque no sale jamás ni hombre alguno puede entrar en sus dominios. Yo quisiera que tú vieras ese rostro delicado y pálido. Sus ojos verde-calor fosforecen febriles y lánguidos entre el cerco violáceo de las ojeras dilatadas e intensas. La batista nevada de sus tocas la circunda de un nimbo cándido que es el mejor marco de su rostro de enferma. Ella y yo nos hemos comprendido muy pronto... Ya te he dicho que es mi única amiga” (Borrero, 1967, 283).

⁸¹ Este tema ha sido estudiado por Beatriz Ferrús Antón a partir de los relatos de vida de las monjas María de San José, Úrsula Suárez y Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (Ferrús, 2004).

lleva a calificar el texto que tiene entre sus manos de “documento indispensable”, que quizás tenga que invocar algún día si él llega a olvidar esa promesa que califica de “trascendental” y “tranquilizadora”⁸². En opinión de Manuel Pedro González, la decisión de Juana de eliminar toda posibilidad de relación sexual entre ambos, reduce a Carlos “al papel o categoría poco airoso de eunuco y lo priva de sus derechos naturales al goce sexual y hasta al de procrear y tener hijos que tanto las leyes humanas como las divinas de la religión que ambos profesan le reconocen” (González, 1972, 36). El crítico considera igualmente que “Tal matrimonio habría sido anulado, lo mismo por los tribunales civiles que por el Papa porque conlleva o implica un vicio de nulidad e imposibilita el fin básico del matrimonio” (González, 1972, 36).

Juana pareciera no reparar en el grado de transgresión que su decisión contempla, en que con su acción se “coloca fuera de y por encima de las leyes de la naturaleza y hasta de la religión que practica y en la cual cree” (González, 1972, 23); muy por el contrario, considera su actitud un importante paso hacia el estado de pureza absoluta al que aspira. En ese itinerario llegó hasta a “predicar” la pureza a la totalidad del universo masculino en el poema en prosa —ilustrado por ella misma— que tituló “Prosa enigmática” (véase Anexo):

¡Cuidad del alma! ¿Para qué más? Amad, sed amados...para qué más?...

Romped el molde antiguo impuesto por la carne...Vaciad vuestra alma en el molde espiritual de la poesía...Sed grandes hasta el fin...

[...]

Sed bastante puros, para no reclamar jamás vuestros derechos... Preferid el astro a la llama, el inocente nardo a la embriagadora rosa...

¡Sí! ¡Sed bastante puros para no reclamar jamás vuestros derechos...!

(He dicho)

(Borrero, 1966, 153).

El texto está atravesado por un tono que semeja el de un “sermón”, y se desprende de él además una superioridad moral a la que contribuye el uso continuado del imperativo y ese “He dicho” final, indicativo de una autoridad cuasi sacra.

En lo que respecta al *Epistolario*, Juana Borrero no pierde ocasión de evidenciar que, al renunciar a los apetitos carnales, ella y su novio han logrado superar la vulgar

⁸² A pesar de creer en la palabra de Carlos y de considerarlo un “hombre excepcional”, Juana no puede evitar sentirse desconfiada sobre el cumplimiento de la promesa que él le ha hecho. Elemento que es una prueba más de las serias reservas que la escritora tenía sobre el comportamiento masculino, ya que no fue capaz de confiarse ni del hombre que consideraba “diferente” del resto.

dependencia a la corporalidad: “somos seres excepcionales. Hemos roto el vínculo del cuerpo y el alma, hemos quebrantado el yugo abrumador y degradante de la solicitudes corporales...¡Podemos estar orgullosos de ser puros...de ser de otro barro que la generalidad” (Borrero, 1966, 155). Una vez tomada la decisión de construirse “casta”, la retórica de Juana Borrero se torna muy cercana a la monjil, porque esa actitud le permite garantizar la huida de su fogosa naturaleza. De hecho, su imagen del matrimonio tiene mucho que ver con la idea de la unión sagrada de las monjas con Dios: la califica de “nupcia ideal, celeste” (Borrero, 1966, 157); reclama a su novio un anillo que parece guardar una estrecha relación con el que reciben las monjas de Cristo; y en su pretensión, llega a emular nuevamente a la mismísima María al afirmar: “Puedes estar orgulloso de ser amado por la mujer más pura de la tierra” (Borrero, 1966, 157). En otros momentos, al buscar la expresión apropiada para describir una situación cualquiera, empleará frases que le permitan establecer nexos entre ella y la Virgen: “No le pareció San Gabriel a la Virgen, de seguro, más bello, que a mí anoche el buen amigo Leopoldo” (Borrero, 1966, 140); “¡Oh yo te besaría en las gradas del altar de María la casta eterna” (Borrero, 1967, 290).

Esa identificación con la Virgen se completa en la narración de una experiencia que —si bien no se atreve a calificar de “mística”— comparte al menos su esencia. El origen se encuentra en un acontecimiento sucedido quince meses antes de conocer a Carlos, durante los dos meses que vivió en Cojímar en 1894, a los que ya se ha hecho referencia antes. En medio de aquel desvarío del espíritu —condicionado indudablemente por el dolor y la desolación que dejó la muerte de Casal en ella— es donde Juana alcanzó la visión que supuso un cambio, un despertar:

Entré a mi cuarto y vi de nuevo mis libros, mis cuadros, mis rimas... De todos esos objetos se desprendía una ráfaga virgen, que me refrigeró deliciosamente el espíritu. Me senté al borde del lecho y lloré al verme sola las lágrimas más amargas de mi vida! Eran las seis de la tarde. De una tarde triste y lluviosa propicia a los ensueños. Me arrodillé y recé mucho tiempo una oración que no recuerdo [...]. ¿Me oyeron? Sólo sé que entonces tuve la revelación definitiva de la dicha que hemos realizado. Con los ojos cerrados y la cabeza entre las manos permanecí mucho tiempo. Para qué intentar definir las visiones que asaltaron mi espíritu. Vi a María, más blanca que todos los lirios, surgir entre la bruma de mis delirios con los ojos llenos de suave luz astral. No creas que poetizo... Aquella visión me acompaña siempre, siempre. Qué bella era! Tenía la cabeza circundada de un nimbo argentado, de ese color opalino que la niebla de la noche ciñe alrededor de Selene. Su mirada al principio severa se hizo tan dulce que al recordarla sólo siento que me invade el éxtasis... Me dijo no sé

qué. Me anunció la venida de un ser, como yo, puro, y se desvaneció en el aire dejando en mi alma un reguero de estrellas! Desde entonces soy como soy (Borrero, 1967, 86-87).

La cita es tan extensa como reveladora. En ella se establece una tensión entre la posibilidad del “ensueño” y la rotunda declaración del “no creas que poetizo”. La Virgen se convierte en ángel anunciador de una próxima llegada, la de un ser puro como ella, que Juana cree identificar con la aparición del propio Carlos en su vida. De todas formas, la joven escritora deja un margen de duda sobre la naturaleza mística de lo acontecido: “Nunca he averiguado si la visión que me visitó entonces fue un desvarío, hijo de mi cerebro exaltado por las múltiples sensaciones recibidas...” (Borrero, 1967, 87)⁸³. Más allá de esa circunstancia, lo verdaderamente importante es que aquella aparición fue un hecho decisivo para Borrero, puesto que marcó la entrada en el que llamó “santuario de su alma”. Hizo los votos de castidad y se consagró a esperar el momento de comunión espiritual con el Amado prometido. Amado que al fin creyó descubrir al leer los citados versos de Carlos Pío.

Pero volvamos a los arranques de devoción en la escritora, porque la aludida experiencia no es la única expresión de fervor religioso de su epistolario. A menudo la joven poeta menciona que reza o que ora, y precisa que ello le permite alcanzar estados de paz espiritual y de gloria. No obstante, resulta curioso que nunca refiera que asiste a la iglesia (ni tan siquiera a la misa de los domingos), en el registro de sus ocupaciones diarias no suele nombrarla. Su religiosidad, en todo caso, es de puertas adentro y eso no deja de ser significativo porque siembra la sospecha acerca de la autenticidad de su vocación. Otro detalle notable en este sentido es que en ese itinerario de la fe que configura la escritora, confiesa que su verdadera Biblia y sus mejores oraciones son los poemas de *Gemelas* (1894), el libro de poesía escrito por el Amado:

He caído de lleno en el misticismo...Ayer he rezado mucho. Mis oraciones han sido “Fervor”, “Devoción” y otras varias que hay en *Gemelas*... Después de tanto tiempo que el alma lastimada en sus afectos más caros se acoge al escepticismo y al descreimiento, ¡qué grande es la reconciliación con la fe, tal vez ilógica, pero siempre consoladora! (Borrero, 1966, 54).

Hoy he rezado mucho. Por un momento me he sentido dichosa. He rezado... ¿a quién? ¿Lo sé yo acaso! Pero el ruego me ha consolado indudablemente (Borrero, 1966, 60).

⁸³ En su prólogo al *Epistolario*, Vitier deja claramente expresadas sus dudas acerca de la experiencia mística de Borrero: “Desde un punto de vista rigurosamente ‘místico’, en la acepción, digamos, técnica de esta palabra, la aparición nos parece desde luego discutible” (Vitier, 1966, 19).

Necesito rezar ¡Hace tanto tiempo que no me arrodillo a orar! Yo comprendo que no pasará mucho tiempo sin que mi alma se entregue por entero al misticismo (Borrero, 1966, 61).

Oh mi Carlos, amado, qué impresión me han producido tus cartas! “Su lectura dejó mi alma vibrante y trémula”... Estoy en plena posesión de la gloria (Borrero, 1966, 64).

Existe en Juana una clara inclinación a identificar a Carlos Pío con Dios. De ahí que todos los sacrificios, martirios y castigos le sean dedicados en un acto de devoción religiosa: “Si dudara de ti dudaría de Dios porque tú eres mi Dios, mi religión, mi templo...” (Borrero, 1966, 123), declara. Esa idea se corrobora, además, en la paráfrasis que hace del Padre Nuestro: “¡Dios te guarde amado mío, mi *esperanza es contigo*... preferido tú eres, entre todos los seres...” (Borrero, 1966, 105); mientras que en otro momento confiesa abiertamente: “Tú eres mi esperanza mi dicha mi creencia mi dios...” (Borrero, 1966, 86). En un acto de inmodestia y de osadía, la joven escritora terminará reservando para ella y para su Amado el calificativo de “santos”, y aunque después aclarará que es una broma, la fuerza de la afirmación es incontestable:

No haría más que lo que tú quisieras y si me obligaras a enclaustrarnos lo haría gustosa si tú te quedaras puertas adentro. Dice Palma que entre santa y santo pared de cal y canto, pero por fortuna tú y yo estamos fuera del alcance de ese refrán poco elevado. ¡Tú y yo somos santos! No te quede duda (Borrero, 1966, 70).

Como se ha aludido brevemente antes, Manuel Pedro González opina que la identificación religiosa de Juana Borrero es con Casal y no con Carlos. El crítico lo fundamenta a partir de algunos modos que tiene la escritora de referirse al poeta muerto, a quien a veces llama “Él” o “el Divino”. Si bien es innegable ese trato deferente hacia el amado muerto, lo cierto es que la mayoría de sus comentarios apuntan a una explícita identificación de Carlos Pío con Dios. En todo caso, la polémica podría solventarse en el límite que separa la vida de la muerte: Uhrbach es su Dios vivo, y Casal su Dios muerto.

Aunque Juana en casi todo momento reniega de su cuerpo —un cuerpo en el que no encuentra belleza ni salud—, su *Epistolario* nos devuelve, sin embargo, las claves que nos permiten hablar de una retórica de la corporalidad; aunque quiere olvidar su cuerpo, prescindir de él, no puede acabar desligándose de su existencia corporal, pues el dolor, la enfermedad y la melancolía anidan en él. No obstante, más

allá de que el cuerpo sea mayormente considerado una condena, un pesado fardo, también se convertirá por momentos en un aliado para justificar algunas de sus actitudes y exigencias frente al Amado y también frente a la familia. De hecho, llega a confesar a Uhrbach que a veces se finge ante ellos más enferma de lo que realmente está con el fin de lograr determinados propósitos.

En este punto, y por lo que afecta a las coincidencias con la retórica monjil, valga aclarar que la joven poeta cubana —a diferencia de las monjas coloniales hispanoamericanas— no asumirá que hablar de ella es hablar de su cuerpo, entre otras cosas porque en su discurso no será del todo así. La formulación del sujeto moderno por Descartes escindió claramente cuerpo y alma, de modo que los más de dos siglos transcurridos entre monjas como Úrsula Suárez o la Madre Castillo y Juana Borrero sirvieron para elevar los alcances y la significación del yo. Esos doscientos años describen el tránsito histórico del yo-cuerpo al yo-sujeto. A finales del siglo XIX decir “yo” ha dejado de querer decir “sólo” cuerpo; pero decir “yo” —simultáneamente— no puede esquivar la innegable dimensión corporal del ser. Por ello Juana escribirá también con su cuerpo y desde él, aunque ese no sea, de ninguna manera, el único lugar de la enunciación⁸⁴.

Como se ha mencionado antes, el rechazo en Juana Borrero al cuerpo nace también del enfrentamiento con su propia corporalidad (hecho que en otro plano condiciona la constante inseguridad, los celos y el deseo de control a ultranza):

Con decirte que me miré en el espejo y me encontré casi bonita! Mira tú si me transfigura la felicidad. Pero pasa muy pronto... el espejo se arrepiente de su impostura, y por eso tengo miedo de volver a mirarme. Después de todo qué me importa ser fea? Tú me quieres así verdad? Toda la elocuencia de *Esbozo* no ha sido capaz de convencerme de lo contrario....! (Borrero, 1966, 70).

Esa creencia en que el amor y la mirada de Carlos la transfiguran reaparecerá una y otra vez⁸⁵:

⁸⁴ Juana Borrero llegó, incluso, a escribir sobre su cuerpo. Al final de la carta 32, confiesa: “Es una verdadera temeridad que yo te escriba en estas circunstancias. Esta la estoy escribiendo en la palma de la mano. Mira tú si estaré vigilada” (Borrero, 1966, 135); un ejemplo más de su obsesión y de sus intentos desesperados por burlar el poder paterno.

⁸⁵ Años después la poeta chilena Gabriela Mistral, en su célebre poema “Vergüenza” (de su libro *Desolación*, de 1922), inmortalizaría esa idea de la transfiguración física nacida de la mirada del amado: “Si tu me miras, yo me vuelvo hermosa / como la hierba a que bajó el rocío / y desconocerán mi faz gloriosa / las altas cañas cuando baje al río. [...] // Es noche y baja a la hierba el rocío; / mírame largo y habla con ternura / ¡que ya mañana al descender al río / lo que besaste llevará hermosura!” (Mistral, 1969, 81).

Ya no me retrato! para qué? Que se retraten los seres *artísticamente* bellos, los que tienen la expresión *beatífica* de los serafines! Oh!... Me basta que tú me recuerdes, que me ames como yo te amo (Borrero, 1966, I, 73)⁸⁶.

El Amado se erige entonces en una vía de acceso al cuerpo, de conciliación con la propia corporalidad. Sin embargo, a ese mismo Amado se le pide un respeto por la “clausura” del cuerpo coronada por el sello de la virginidad, esa que Lucía Guerra ha llamado “la modalidad hermética de la feminidad” (Guerra, 1994, 52). Los límites se marcarán en infinidad de despedidas epistolares donde sobrarán las alusiones a besos castos en la frente, los ojos, las mejillas, las manos, pero nunca en los labios: “Adiós mi dulce dueño! Recibe un beso larguísimo en dónde?... en el medio de la frente o en los ojos... o... o en la mano... ¡Un beso interminable!” (Borrero, 1966, I, 70); o este otro: “Recibe un beso interminable, casto ¡oh sí! y ardientemente sincero” (Borrero, 1966, I, 114). Ese deseo de castidad y esa renuncia al beso apasionado adquieren a un tiempo categoría de testamento y de epitafio en el poema “Última rima”, que fue dictado a su hermana Elena en el umbral de la muerte:

Yo he soñado en mis lúgubres noches,
en mis noches tristes de penas y lágrimas,
con un beso de amor imposible
sin sed y sin fuego, sin fiebre y sin ansias.

Yo no quiero el deleite que enerva,
el deleite jadeante que abrasa,
y me causan hastío infinito
los labios sensuales que besan y manchan.

Oh mi amado! Mi amado imposible!,
mi novio soñado de dulce mirada,
cuando tú con tus labios me beses,
bésame sin fuego, sin fiebre y sin ansias.

Dame el beso soñado en mis noches,
en mis noches tristes de penas y lágrimas,
que me deje una estrella en los labios
y un tenue perfume de nardo en el alma!

⁸⁶ En lo tocante a la belleza física, como en tantos otros temas, Juana Borrero no pudo evitar expresiones contradictorias. En otro momento, a propósito de un retrato que le han hecho, explicará a Carlos Pío: “No me compuse nada, ni siquiera me rizé [*sic*] el pelo, porque los seres como yo tan bondadosamente tratados por la madre Naturaleza no necesitan el potente auxilio del arte ni los refinamientos de la *toilette* [*sic*]. Has de saber que yo soy ‘la niña hermosa y fúlgida que blasono de las mágicas líneas de mi perfil’. Pero ha dado siempre la casualidad de que he tropezado con fotografías vulgares que no han sabido darle a mi correcto semblante la fisonomía romántica y misteriosamente bella que yo creo descubrir en él” (Borrero, 1997, 15).

(Borrero, 1978, 116-117).

No obstante, en lo relativo a este asunto volverá a manifestarse la contradicción inherente a Juana, pues en muchas despedidas —sobre todo en las más cercanas a su muerte— escogerá adjetivos contrapuestos para describir los besos que ella desea dar al Amado:

Quisiera enviarte los latidos de mi corazón los estremecimientos de mis nervios, las lágrimas que brotan de mis ojos... Quisiera enviarte mi alma toda, hecha un beso supremo *ardoroso casto* infinito... (Borrero, 1966, I, 66) [Las cursivas son mías].

La paralela calificación de “beso casto” y “beso ardoroso” expresa la tensión interna entre una naturaleza pasional y un destino expresamente consagrado a la castidad. Por otra parte, en la despedida misma de su última carta, desmentirá la “Última rima” que ha dictado un rato antes a su hermana Elena, al afirmar: “Me arrojo en tus brazos y te beso con *delirante locura*” (Borrero, 1967, 368) [Las cursivas son mías]. Ese beso “sin fuego, sin fiebre y sin ansias” que ha sido postulado unos minutos antes, es borrado de raíz por ese gesto desesperado y anhelante, ese cuerpo consagrado, en el último instante, al “delirio” y a la “locura”.

A Juana Borrero, el lenguaje la traiciona una y otra vez en sus cartas, pues muchas formulaciones en las que aparece involucrado el cuerpo dan clara fe de esa tensión interna entre el anhelo de pureza —autoimpuesto— y ese arrebató erótico que la lanza al centro mismo de las pasiones sensuales:

Hubiera querido arrojarme a tu cuello y besarte la frente y las manos (Borrero, 1967, 9).

He sentido al leer tus cartas profundo anhelo de besarte. He sentido claramente surgir el beso como una ráfaga de pasión infinita (Borrero, 1967, 13).

Te estrecharía hasta sofocarte te acariciaría tierna y castamente (Borrero, 1967, 13).

Nunca como esta noche he sentido la sed devoradora de tu ternura (Borrero, 1997, 26).

Te beso con pasión, con salvaje ternura. ¡Bésame A Mí! (Borrero, 1997: 29).

Siento un anhelo inmenso de arrojarme en tus brazos porque anhelo escuchar el latido de tu corazón (Borrero, 1997, 30).

Quisiera poder besarte con delirante pasión, con anhelo infinito de posesionarme de tu alma (Borrero, 1997, 26) [Todos los subrayados son míos].

Las frases destacadas evidencian una pasión erótica que no desprecia la sensualidad y la sexualidad de los cuerpos. Sin embargo, Borrero nos “confunde” cuando esa retórica de la pasión la pone en función de lo que podemos llamar actos castos: besos en la frente y en las manos; posesión del alma; caricias tiernas; latidos del corazón y ansias de ternura. Juana Borrero pone erotismo en el lenguaje, pero al mismo tiempo pugna por mantener una corrección lingüística que no la saque de su proyectada castidad. Manuel Pedro González opina que el conflicto de la abstinencia sexual en Juana Borrero emerge a través de los sueños y de la narración de algunos episodios que podríamos calificar de “metáforas fálicas”. En uno de ellos, describe un rayo que cayó en el patio de la casa y, amén de la sugerencia fálica del suceso, lo más revelador, en opinión de González, es la forma y el lenguaje que Juana escoge para describir el hecho. La joven explica que el rayo cayó “delante de mí como una sierpe de fuego y fue a enterrarse en el patio. ¡Qué terrible y qué hermoso! Todavía me estremezco. No te inquietes porque estoy ilesa. Me ha dejado, eso sí, en una excitación nerviosa terrible” (Borrero, 1966, 350). Para el crítico hispanocubano, el hecho de que no se asuste ni sienta terror, sino sólo “una excitación nerviosa”, resulta significativo; lo mismo el empleo del verbo “enterrar” y el sintagma “sierpe de fuego”.

No obstante, hay momentos en el *Epistolario* en que podemos percibir, con más claridad aún, esa represión que en Juana se perfila doble: de una parte, la imposibilidad de comportarse y decir lo que quiere (durante las visitas de Carlos solía estar la familia delante); de otra, la represión inconsciente, la que anulaba cualquier impulso erótico aunque estuvieran solos. En carta del uno de octubre de 1895 explica los motivos de su raro comportamiento de la noche anterior:

La dicha me enerva. Y a ti? He sido esta noche profundamente dichosa. Lo que me hacía cerrar los ojos y contraer amargamente los labios era la imposibilidad de besarte. Sentía esta noche más anhelo que nunca de dormir en tu hombro (Borrero, 1967, 5).

Una vez más el impulso pasional es puesto en función de un acto casto: dormir en el hombro del otro. Sin embargo ese gesto de cerrar los ojos y contraer los labios es

mucho más indicativo de una represión erótica, de una excitación abortada, que indicio de una frustración nacida de no poder dar un beso casto en la mejilla o en las manos. Tanto es así, que unas líneas después, al describir la impotencia que le generó la despedida —en que sólo pudo apretarle la mano con fuerza—, Juana promete un probable primer beso en la boca para el próximo encuentro:

El domingo... *Si se presenta la ocasión* te prometo que te besaré dulcemente como yo anhelo y como tú sueñas. Te daré no “*el beso apremiante que jadea y enardece*”... sino el beso anímico, el beso-estrofa, el beso luz, nota y perfume. El beso que conmueve sin *agitar*. Hijo de la ternura y flor del ensueño. El que surge desde el fondo del alma purificándose al llegar a los labios como esos nenúfares abiertos sobre la superficie tranquila de los lagos. Tengo la convicción de que *jamás nadie* te ha besado así. Por lo que a mí respecta te diré que el beso que te ofrezco es *absolutamente puro* no por su esencia solamente, sino también, porque mi boca *jamás ha besado más que la frente de mi padre*... (Borrero, 1967, 6).

En la misma carta, esa promesa —como todo en Juana— termina por hacerse imperiosa, apremiante; lo que la lleva a referirse otra vez a esa noche anterior, frustrada: “Esta noche! Te hubiera besado dulcemente, sin fiebre, sin *espasmo*. Te hubiera dado el beso *interminable* que conmueve pero que no perturba ni enciende” (Borrero, 1967, 6). La insistencia de Juana Borrero en un “beso puro” rebasa esa carta y se convierte en un agónico *leit motiv* de todo el *Epistolario*. Valga hacer notar que la insistencia de Juana Borrero en un beso sin fiebre, sin ansias, sin espasmo, llega a convertirse en angustiosa de tanto que se reitera a lo largo de las cartas; hecho que induce a pensar que un posible trauma sexual en Juana Borrero puede haber tenido el beso como motivo desencadenante.

En el camino hacia esa aspiración suprema que es el “beso casto”, máxima manifestación de entrega y de unión pura, encontraremos otras dos, llamémosle, “huellas corporales” que facilitan la ruta: las lágrimas y la sangre⁸⁷. La ansiedad de Borrero de expresarse a través de signos no lingüísticos (por medio de sus múltiples talentos como la pintura) y de sus fluidos corporales (lágrimas y sangre), esa referida inclinación a convertir la carta en un *collage* de emociones, habla de la necesidad que sintió la escritora de volcarse toda en el papel. En un gesto desesperado, Juana afirmará que para contestar las cartas “quisiera mojar la pluma en sangre y lágrimas y encerrar

⁸⁷ No olvidemos que la monja y escritora Sor Juana Inés de la Cruz firmó la “renuncia” a las letras con su propia sangre, en 1694, un año antes de morir. A propósito de la sangre dijo José Martí: “Es necesario que debajo de las letras sangre un alma” (Martí, X, 132) y también: “La mujer explica, da la llave de la vida, ayuda, da su sangre con su fe al que ama” (Martí, XIX, 354).

en mis palabras todos los besos, todos los sollozos y todos los gritos de mi alma” (Borrero, 1966, 297). En este sentido, Julia Kristeva advierte de la existencia de una “semiótica” que permite a la mujer expresarse a través de un lenguaje no verbal. La teórica búlgara —evocando a la *Mater Dolorosa*— mencionará las lágrimas y la leche: “leche y lágrimas tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una ‘semiótica’ que la comunicación lingüística no oculta” (Kristeva, 2004, 221). Sin embargo, frente a esos caracteres de la Madre, podríamos promover las lágrimas y la sangre como atributos por excelencia de los Amantes. Por ello, tras el grito desesperado de: “Yo no puedo explicar con el lenguaje lo que pasa por mi alma!” (Borrero, 1966, 65), Juana Borrero llega a la conclusión de que las lágrimas le permiten expresar lo inefable. De ahí que sentencie: “Empieza la era de la lágrimas” (Borrero, 1966, 312); “Mi única elocuencia son mis lágrimas...” (Borrero, 1966, 91), y así *ad infinitum*. Kristeva corrobora esa reacción cuando afirma que “el espasmo del eclipse del erotismo se desahoga a través de las lágrimas” (Kristeva, 2004, 221). En otro ámbito, Roland Barthes, quien considera que “llorar” es una de las figuras que asisten a la retórica amorosa, afirma:

me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión: las lágrimas son signos, no expresiones. A través de mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él: puedo vivir con él, porque al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más verdadero de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: “Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más” (Barthes, 1989, 176)⁸⁸.

En lo referente al poder de la sangre como “metáfora del no lenguaje” y como fluido comunicante, la evidencia más fuerte en Juana nos llega en la carta número 198 —correspondiente al 11 de enero de 1896—, escrita literalmente con sangre. En medio de la desesperación y del desequilibrio crecientes, la escritora prolonga su cuerpo, ahoga la letra en su propia sangre y convierte sus venas en tintero, como máximo esfuerzo por hacerse entender. Borrero no duda en explicar las causas de una decisión tan extrema:

Jamás el lenguaje ha sido más indócil ni más insuficiente tampoco. Por eso te he querido escribir en esta clase de tinta que te sugerirá la mitad

⁸⁸ Se corresponde con la figura que Roland Barthes llama “llorar” y sobre la que comenta el teórico francés: “¿Tal vez es una predisposición propia del individuo enamorado echarse a llorar? [...]. Liberando sus lágrimas sin coerción, sigue las órdenes del cuerpo enamorado, que es un cuerpo bañado, en expansión líquida: llorar juntos, fluir juntos [...]. ¿Dónde adquiere el enamorado el derecho de llorar sino en una inversión de valores cuyo primer blanco es el cuerpo? Él acepta recobrar el cuerpo niño” (Barthes, 1989, 174).

de mis pensamientos... Me he abierto las venas del brazo izquierdo de ese brazo tan tuyo y que tan confiada y tiernamente reclino siempre en tu hombro. Esto te probará mi absoluta impasibilidad ante la tortura física. Con la misma indiferencia la vería correr de mi frente o de mi corazón [...]. En esta carta escrita con mi sangre quisiera encerrar todo mi amor hecho un sollozo vibrante, hecho un grito de angustia, hecho una queja...! (Borrero, 1967, 256).

Ser capaz de verter sangre por el Amado se convierte en un gesto performativo, teatral, que le permite a Juana demostrar la intensidad de su pasión y, sobre todo, su capacidad para el sacrificio. Aunque esa fue la oportunidad en que más lejos llegó, convencida como estaba del poder de la sangre como metáfora del no lenguaje, volverá sobre ella. Así, en otra ocasión —tras haberse arrepentido de uno de sus arranques— alegará: “Eso lo escribí por asustarte... y si pudiera borrarlo con sangre de mis venas me consideraría dichosa...” (Borrero, 1966, 86).

En medio de la dinámica de renuncia a goces corporales que Juana Borrero asumió como modelo de vida, la escritora concibió varias formas de sacrificio con el fin de demostrar su amor incondicional por el ser amado. Es el mito del amor cristiano, la *agápe*, que Julia Kristeva traduce como amor-mérito y amor-mandamiento. Ofrendas que hermanan a Borrero con aquellas monjas que tallaron en la letra el gesto de un cuerpo confinado y consagrado al Amado. Beatriz Ferrús Antón ha precisado la manera en que la enfermedad atraviesa los textos de las monjas hispanoamericanas María de San José, Úrsula Suárez y la Madre Castillo; los modos en que el suplicio corporal las ayudó a borrar los pecados a la vez que intentaron encontrar nuevas formas de ofrecer sufrimiento a Dios y de padecer por él. Es el cuerpo místico sometido a la enfermedad, pero también al autocastigo. En este sentido, más que a la *imitatio marianae*, las monjas vivieron en primera instancia consagradas a la *imitatio Christi* que “dada su condición de mujer le(s) exige un doble sacrificio, porque su cuerpo, en tanto *diferente* y depositario privilegiado del pecado de la carne, demanda un doble ejercicio de disciplina” (Ferrús, 2004, 60).

De manera muy similar a las citadas monjas, en Juana Borrero también el dolor se convertirá en un lenguaje, el cuerpo hablará y lo hará través del dolor, de la enfermedad y de la melancolía, la más terrible de las enfermedades. Juana encontrará la forma de ofrendar sufrimiento a Carlos Pío —que es su Dios— a través de un cuerpo sufriente que la ayuda a merecer aún más al Amado, un cuerpo hecho por y para el dolor: “Mañana me ponen sobre el omóplato izquierdo otro cáustico... El horrible

escozor de la cantárida me va a parecer agradable porque pensaré que me mejoraré y que tú te alegrarás” (Borrero, 1966, 123). Siente que debe cumplir con Él en todo momento y por ello, cuando intuye que la entrega no ha sido suficiente, se marca metas compensatorias: “Las circunstancias me obligaron hoy a perder las horas que debí dedicarte y ahora no me acuesto porque no!” (Borrero, 1967, 291). El placer de martirizar el propio cuerpo, de castigarlo, es una constante en la joven escritora, quien manifiesta una masoquista inclinación hacia el dolor, sea tanto físico como moral (secuela probable de su frustración sexual)⁸⁹. Así, le dirá a su novio Carlos Pío: “Mi imaginación se complace en reproducir escenas tristes” (Borrero, 1967, 112); “hay un goce excelso en el dolor que no eleva sobre el nivel de los seres vulgares” (Borrero, 1967, 134); “Quiero sufrir, atormentarme con obsesiones tristes. Quiero sentir el corazón desgarrado por todos los pesares” (Borrero, 1967, 254); “Realmente yo necesito el deliquio amargo de la pena” (Borrero, 1967, 282); “Realmente hay cierto goce amargo en padecer” (Borrero, 1967, 358); “Un deseo malsano de atormentarme, de martirizarme más aún, me impulsa a ellos” (Borrero, 1967, 331).

En las cartas se repetirán, una y otra vez, las noches de insomnio transcurridas entre torturas morales y corporales. Borrero, sin embargo, impondrá la escritura epistolar por encima de todo; de esa forma, el cuerpo acabará por convertirse en una poderosa arma de autoafirmación amorosa, en tanto que escribir “a pesar” del cuerpo enfermo se convertirá a sus ojos en la mejor muestra de la magnitud de su amor:

Siento la tortura cruel de un cáustico que me aplicaron anoche en la espalda, y que me produce, sobre la carne sensible, la sensación de una mordedura de fuego... El movimiento del brazo al escribirte, con ser tan leve, me martiriza de un modo indecible... Y sin embargo te escribo! (Borrero, 1966, 81).

Yo no me canso nunca de escribirte y eso que me fatiga físicamente [...]. Sin embargo me paso las noches escribiéndote (Borrero, 1966, 79).

En este momento en que te escribo, una horrible neuralgia en el cerebro me martiriza cruelmente... Y sin embargo te escribo... (Borrero, 1966, 89).

La reiteración de ese “sin embargo te escribo” evidencia una forma de poder y de dominación sobre el otro que encuentra su fundamento en el cuerpo enfermo. Esa

⁸⁹ Juana, en general, evidencia una vocación por el martirio: “Prefiero ser mártir...y moriré sin condenarte!” (Borrero, 1966,120), le anuncia a Carlos.

dimensión masoquista del discurso tiene aún otra expresión, aquella en que Juana confiesa desear, por ejemplo, que el Amado la cele:

Yo quisiera que tú fueras muy celoso, tanto como yo y que no me permitieras salir ni mirarle la cara a ningún hombre. ¡Qué dichosa iba a ser satisfaciendo todas tus exigencias!

Sería una oportunidad única de manifestarte mi abnegación mi anhelo insaciable de sacrificio (Borrero, 1966, 70).

En el extremo opuesto encontramos una inclinación sádica (que la distancia del discurso de las monjas), y que la lleva a hacer daño físico al Amado, a ese mismo Ser al que la voluntad y el cuerpo se le han consagrado antes. Así, en varios momentos Juana no escatimará expresiones del tipo: “Quisiera abrazarte hasta asfixiarte” (Borrero, 1966, 140); “Te advierto que te voy a dar un apretón de manos tan fuerte que te va a doler...” (Borrero, 1966, 69), o el deseo supremo: “Quisiera matarte sin quitarte la vida, aniquilarte sin perderte” (Borrero, 1966, 13). En otro plano, existe la suprema esperanza de que los males del cuerpo enfermo y melancólico sean curados por el Amado como por arte de magia:

La fiebre no se me quita un instante y me desesperan horribles neuralgias dorsales que a veces me impiden acostarme. Cuando tú vengas todo se irá como por encanto. ¡Oh tu poder es mágico! ¿No me curaste una vez? (Borrero, 1967, 280)⁹⁰.

En el *Epistolario* de Juana Borrero la descripción de la enfermedad física ocupa un espacio tan destacado que no sería errado afirmar que —junto a los desórdenes de tipo emocional— vertebran el discurso. En la penúltima carta, tras ofrecer un último autorretrato de sí misma no exento de un patético sentido del humor: “Estoy muy pálida, muy delgada y con el cabello corto parezco ‘un tipo indio’” (Borrero, 1967, 361), Juana continuará con su descripción en términos clínicos: “Tengo inflamado un ganglio de la mano derecha porque ya la anemia empieza a manifestarse en mi vulgar naturaleza” (Borrero, 1967, 361). La exactitud en la descripción clínica de las enfermedades es constante a lo largo del *Epistolario*, actitud nacida, seguramente, de la familiaridad con la profesión médica paterna.

La última carta —dictada a la hermana seis días antes de morir— comenzará dando cuenta del postrer martirio: no poder escribir. Dice la escritora “Mi Carlos adorado mío: Un cáustico que tengo sobre el hígado me impide escribirte pues me es completamente imposible sentarme” (Borrero, 1967, 367). El cuerpo enfermo —que

⁹⁰ En otro momento dirá: “Tus brazos curarían mis males morales y físicos. Cuando estoy junto a ti no siento el malestar corporal. Está probado que me curas” (Borrero, 1967, 285).

fue rechazado primero y cómplice después— ha terminado por ganar la batalla al sentenciar de muerte la escritura y, finalmente, también al yo⁹¹. En este sentido resulta acertada la opinión de Cintio Vitier, quien afirma:

Sin duda la enfermedad la minaba, pero una naturaleza como la suya no hubiese sucumbido tan pronto si la obsesión, el insomnio y el delirio amoroso no la hubiesen consumido en pavorosa combustión (Borrero, 1966, 13).

Está claro que la enfermedad física en Juana Borrero fue la manifestación de un espíritu también enfermo, herido de muerte por el amor y el desequilibrio al más puro estilo romántico. Más allá de que su cuerpo no le respondiera, nunca dudemos que el tiro de gracia lo recibió el espíritu.

Tal como se ha visto hasta aquí, en Juana Borrero el cuerpo se consagró, de una parte, expresamente al misticismo, al martirio y al autocastigo (inclinación que encuentra su referente en la inspiración mariana y monjil); mientras que, de otra, surge el auténtico cuerpo enfermo, delirante, degenerado, que entra en competencia con la mente por ganar la batalla a la muerte. Sin embargo, la citada devoción mística no acaba por parecer una inclinación auténtica en la escritora, sino más bien una elaborada estrategia enfilada al cumplimiento del fin último: la castidad.

Borrero se construye como devota y como mística a fuerza de repetírselo a sí misma y de repetirle a Carlos que él también “es puro”, con lo cual forman una pareja única, un Adán y una Eva redimidos del pecado de la carne. El entramado místico llega entonces a alcanzar una importante resonancia en el *Epistolario*, pero la lectura detenida de las cartas pone en entredicho constantemente, y aun niega, esa puesta en escena de la “virgen triste”; de la Virgen, como la llamó Carlos después de muerta en un peligroso acto de suplantación lingüística. La duda en torno a esa “santidad” nos llega de sus eternas contradicciones, de las fisuras del lenguaje, de esa violencia lingüística de fondo que no es más que *eros* pugnando con *thanatos*.

La duda sobre la sinceridad mística nace, en fin, del impulso que la llevó a delatarse, una vez más, al afirmar: “yo sé ser santa y sé ser pantera” (Borrero, 1967,

⁹¹ Tal como ha afirmado Cintio Vitier, lo que tenemos es un “epistolario firmado con la muerte” (Vitier, 1966, 8).

24), digna continuación de aquel “soy como consiga que me imaginéis”, que su compatriota Gertrudis Gómez de Avellaneda había inmortalizado varias décadas antes.

EL RETORNO DE J. B.: NUEVAS IMÁGENES PARA JUANA BORRERO

Soy como consiga que me imaginéis

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Es debilitador ser una mujer en una sociedad donde se advierte a las mujeres que si no se comportan como ángeles, deben ser monstruos.

SANDRA GILBERT y SUSAN GUBAR

Juana Borrero y las imágenes femeninas de fin de siglo: Del prerrafaelismo a la “amante neurótica”

La desarticulación del tópico de “la virgen triste” a partir del *Epistolario* de Juana Borrero ha favorecido la aparición de nuevas imágenes posibles para la escritora: “¿amante neurótica?”, “¿loca del desván?”, “¿impúdica vestal?”, “virgen fatal”... Una o tal vez todas reunidas bajo la citada frase: “Soy como consiga que me imaginéis”, que sintetiza de manera ejemplar el tópico de la capacidad femenina para (re)inventarse frente al otro y frente a sí misma. Meri Torras ha descrito esa operación de construcción de “yo” en Gertrudis Gómez de Avellaneda y en Sor Juana Inés de la Cruz:

Tanto Tula, que así firma sus cartas, como Sor Juana crean un personaje de sí mismas, y esto es en definitiva lo que importa, sin dejar de tener en cuenta que este proceso de construcción del yo no puede desligarse del contexto social y cultural donde se genera (Torras, 2003, 14).

Esa imposibilidad que tiene el “yo” de poder desligarse de las particularidades del contexto donde se genera fue, en gran medida, lo que determinó que una escritora como Juana Borrero no haya podido prescindir de los modelos de feminidad imperantes en su época. Modelos que —unidos a factores personales— favorecieron la construcción de esos tópicos que la crítica ha arrastrado hasta nuestros días, siendo el de “virgen triste” el más difundido de ellos y el que principalmente me ha ocupado. Sin embargo, su epistolario, plural, caleidoscópico, travestido, acaba refutando esa perspectiva y arrojando otras claves de lectura: ha permitido reevaluar algunos tópicos biográficos relacionados fundamentalmente con su vida familiar, su relación con Casal y con Uhrbach; la mirada desde la clínica ha aportado la conciencia del desequilibrio

emocional, la evidencia de un erotismo reprimido que se sublima y se aplasta; la huella textual ha desenmascarado a esa “impúdica vestal” que alcanzó a intuir el crítico Salvador Arias; la reclusión y el desequilibrio nos llevarán entonces a la imagen de esa “loca del desván” (Gilbert y Gubar), a esa “doble” loca que en Juana, a diferencia de otras escritoras, coincide con su propia persona (es la autora frente al espejo de sí misma).

Al intentar sistematizar las nuevas imágenes en torno a las cuales se puede (re)construir la fisonomía de la escritora cubana, la complicación mayor surge de la manera en que Borrero imbricó en su subjetividad ficción y realidad. Los límites entre “la que dijo ser” y “la que terminó siendo” resultaron confusos dado su creciente desequilibrio psíquico. Lo que más cuesta determinar en ella, por tanto, es el grado de premeditación que puso en los modos de construcción de su subjetividad. No obstante, términos empleados en el análisis de la identidad femenina finisecular como los mencionados, definen algunas de las caras con que puede relacionarse su figura. Términos que ahora se traerán brevemente a colación para finalizar este trabajo con una conclusión que sea, a la vez, una apertura hacia nuevos caminos. Una vez que se ha desarticulado el principal tópico sobre el que se fundó su imagen (y la órbita trazada por los lugares comunes que giraban entorno suyo), se vuelve necesario repensar la figura de Juana Borrero desde otros presupuestos críticos. Más allá de que se puedan (re)descubrir nuevas imágenes para la escritora, más allá de que se pueda (re)definir su figura, lo verdaderamente importante es sugerir diversas claves de lectura para el *Epistolario* y, por esa vía, renovar el imaginario en torno a la autora.

Valga aclarar que algunas de estas nuevas imágenes con las que queremos concluir se relacionan con Borrero lo mismo desde la realidad que desde el artificio. Si, como sostuvo Gilles Deleuze a propósito de Kafka: “las cartas postulan directa, inocentemente, la potencia diabólica de la máquina literaria” (Deleuze, 1978, 46), semejante formulación podría llevarnos a afirmar que quienes escriben cartas postulan directa, inocentemente, la potencia diabólica de los personajes literarios. De ahí que, leyendo las cartas de Juana Borrero, no sea difícil advertir el modo en que la escritora se muda, una y otra vez, en personaje literario.

Por tanto, no nos extrañe que en el proceso de identificación con nuevas imágenes, la escritora termine revelando muchos puntos en común con personajes literarios femeninos del fin de siglo, tanto europeos como hispanoamericanos.

Llegamos entonces a esa “existencia literaria” que Ottmar Ette identificaba en Borrero. La mirada en torno a algunos personajes femeninos de finales del siglo XIX o de principios del siglo XX, nos aportan ejemplos concretos de una galería con la que Juana Borrero se encuentra especialmente relacionada.

Antes de continuar, cabe precisar que no podemos pasar por alto que en el proceso de reconstrucción de los estereotipos femeninos, aquellos que Sandra Gilbert y Susan Gubar resumieron en el par ángel-monstruo, existe un grupo de fisonomías que no están adscritas porque surgen de las fisuras de esos grandes estereotipos. Una realidad que podríamos nombrar “imá(r)genes”, en tanto es de esas grietas, de esos márgenes, de donde irrumpen las contra-imágenes que permiten describir subjetividades tan complejas y tan poco ortodoxas como la de Juana Borrero¹. Es en esas raras mutaciones donde Borrero encuentra retratada algunas de sus facetas, si bien en algunos casos la nomenclatura se deposita sobre personajes de ficción y no sobre escritoras, hecho que nos lleva de vuelta al doble estatuto de escritora-personaje que la escritora nos legó en sus cartas. No es el propósito ahora entrar en el análisis detenido de estas imágenes e “imá(r)genes” construidas en la rica variedad literaria (o pictórica) del fin de siglo americano y europeo (desde Gabriel D’Annunzio a José Asunción Silva o Gabriel Miró, desde Rossetti a Moureau o Puvis de Chavanne), aspecto que queda pendiente para una fase futura de la investigación². No obstante, se mencionarán, de forma muy breve, algunas líneas principales para aventurar el que puede ser el camino futuro tras lo que ha sido la desarticulación —se piensa que provechosa— del tópico de la “virgen triste” en Juana Borrero.

¹ Son esas mujeres que Isabel Clúa ha definido como “desafiantes e inclasificables” y “cuya mera existencia [supone] una carcajada sangrante contra las etiquetas” (Clúa, 2002, 103). Aunque Clúa se refiere sólo a “personajes literarios” femeninos, su reconocimiento de un tipo de mujer fuera de toda etiqueta parecería aplicable igualmente a las propias escritoras. Sandra Gilbert y Susan Gubar describen a ese tipo de autora inclasificable, que escapa a todos los modelos, al afirmar: “Ni neoclásicas ni románticas, ni sabias victorianas ni sensuales prerrafaelitas, muchas de las escritoras inglesas y estadounidenses de finales del siglo XVIII y del XIX no parecen ‘encajar’ en ninguna de esas categorías a las que nos han acostumbrado nuestros historiadores de la literatura. De hecho, para muchos críticos y estudiosos, algunas de estas literatas parecen excéntricas aisladas” (Gilbert y Gubar, 1998, 87). Por descontado, el fenómeno que Gilbert y Gubar circunscriben a su objeto de estudio —la literatura femenina inglesa y norteamericana— se podría hacer extensivo, además, a Europa e Hispanoamérica.

² De la producción pictórica de Juana, más allá de la mencionada en relación con sus cartas, se conservan pocas pero significativas muestras (véase Anexo). Tampoco ha sido este un ámbito demasiado explorado por la crítica y, como es imaginable, menos aún desde las perspectivas aquí propuestas, por lo que constituye un apartado que también habrá de ser atendido en una fase futura de presente investigación.

Joan Torres-Pou, en su libro *El E[x]terno femenino* (1998), ha indagado directamente en los principales aspectos de la representación femenina en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. En lo relativo al papel que el modernismo confirió a la mujer, ha afirmado que:

pocas diferencias de contenido se observan entre este movimiento y sus predecesores. Por lo general, encontramos el estereotipo de la mujer en el pedestal con la típica dicotomía ángel de la perdición vs. ángel de salvación. Sin embargo, es de notar la importancia ejercida por las corrientes científicas y las directrices estéticas de la época sobre el elemento liberal de la sociedad criolla finisecular, un elemento social al que puede decirse se adscriben todos los creadores del estereotipo literario de mujer modernista (Torres-Pou, 1998, 173).

En esa misma cuerda, Hans Hinterhäuser ha descrito también otra polaridad entre la “mujer fatal” y la llamada “mujer prerrafaelita” como figuras en torno a las cuales se constituyó el ideal femenino de finales del siglo XIX. Frente a la mujer fatal, ese “clásico” del imaginario femenino que habría de ser formulado por Mario Praz (1999) y luego recogido por otros críticos como Bram Dijkstra (1994, 1996), hallamos esa figura desatendida durante muchos años, la mujer prerrafaelita: “la mujer frágil, etérea y espiritualizada del Fin de siglo, que llegó incluso a ser sospechosa de santidad” (Hinterhäuser, 1998, 92)³. La revisión de los modelos femeninos articulados en las novelas decimonónicas estudiadas por Hinterhäuser, nos permitiría comprobar el modo en que Juana Borrero se identifica con varios rasgos de esos personajes literarios concebidos a partir del ideal prerrafaelita. Por ejemplo, la tristeza y el orgullo derivados del sufrimiento y el ansia de pureza y vocación mística de la María de *El placer* (1888) de D’Annunzio, la francesa *El gran Meaulnes* (1913) de Alain Fournier o los personajes femeninos del primer Valle-Inclán. Las referencias anteriores nos llevarían a suponer que Juana Borrero no sólo se desdobló “nominalmente” en modelos literarios al estilo de Desdémona, Yvone o Santuzza, sino que el destino de “virgen triste” que modeló Casal para ella y que la Borrero siguió al pie de la letra, tuvo también su correlato en el ideal femenino de fin de siglo: la mujer ángel anclada en el ideal prerrafaelita, esa que podríamos llamar también “la amada inmóvil”.

³ Según Hinterhäuser, el creciente influjo hacia finales de siglo de esa figura, estuvo relacionada con la contrapartida que supuso al modelo femenino “naturalista” y su ideología materialista: “ellas serían la réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas, determinadas por factores hereditarios, poseídas por sus instintos y ligadas a los propios intereses. Al Eros que rebaja debía oponerse triunfalmente el que eleva a la esfera de lo sublime (1998, 118-119). La atención crítica hacia esta figura ha mejorado notablemente desde el excelente trabajo de Hinterhäuser, donde ya llamaba la atención sobre la necesidad de estudiar las manifestaciones de ese fenómeno en la literatura italiana, española e hispanoamericana.

Aquellos rasgos que se han venido considerando más cercanos a la “ficción” en la imagen epistolar que Juana Borrero trazó para sí, se relacionan directamente, por tanto, con un modelo de mujer que se encuentra en la base del ideal femenino de finales del siglo XIX. Esa Juana “otra” que nos legó el *Epistolario*: la que dijo ser suave, dulce, pura, frágil; la que cultivó una imagen de palidez y de espiritualidad; la que llegó a colocarse a las puertas del misticismo y de la santidad; esa fue la que más se adaptó a las imágenes femeninas patriarcales de la época, pero, paradójicamente, resultó ser — según se ha venido viendo— la menos auténtica.

Sandra Gilbert y Susan Gubar, por su parte, en su clásico *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* describen en el citado binomio ángel-monstruo el único camino que, en su opinión, dejó la retórica masculina a las creadoras femeninas en el siglo XIX. Ruta que las escritoras hubieron de transitar entre el desconcierto de ser “ángeles” por obligación y “monstruos” por vocación. Autoras como Charlotte y Emily Brönte, Jane Austen o George Eliot encontraron la salida en la posibilidad de desdoblarse —a través de sus obras— en personajes que se identificaran con diversas actitudes: las socialmente impuestas de un lado y las auténticas de otro. Algunas ideas de Gilbert y Gubar en torno a la socialización patriarcal de la mujer permiten relacionar a Juana Borrero con esas autoras inglesas y norteamericanas decimonónicas. Según las ensayistas, el método de socialización imperante en el siglo XIX hacía enfermar a las mujeres, tanto física como mentalmente:

es probable que cualquier chica, pero sobre todo las vivaces o imaginativas, experimente su educación en la docilidad, sometimiento y abnegación como algo en cierto sentido enfermizo. Ser entrenada en la renuncia es casi por necesidad ser entrenada para una mala salud, ya que el primer y más fuerte impulso del animal es su propia supervivencia, placer, afirmación. Además, cada una de las asignaturas en las que se educa a una chica puede ser enfermante de un modo específico. Al aprender a convertirse en un objeto bello, la niña aprende la ansiedad —quizás incluso la aversión— hacia su propio cuerpo (Gilbert y Gubar, 1998, 68)⁴.

Este punto de vista nos arrojaría una perspectiva diferente sobre Juana Borrero en la línea de esas coordenadas sociales y culturales desde la que se afirma todo yo, porque nos llevaría a pensar que, de alguna manera, la educación que recibió Juana Borrero pactó de antemano con el modelo de “enfermedad” femenina típico de la

⁴ Sobre este punto, véase también la propuesta de Showalter (1988).

época⁵. Gilbert y Gubar llegan aún más lejos al afirmar que las enfermedades en las mujeres no siempre fueron productos derivados de la educación en la feminidad, sino que eran la meta de dicha educación. Así acabó por crearse un código en que, al hablar de la “dama”, la sociedad ya asumía que esta era frágil y enfermiza. En consecuencia, se desarrolló un culto a la invalidez femenina que Gilbert y Gubar describen en Inglaterra y en Estados Unidos, pero que no parece haber sido exclusivo de esos países, siendo también aplicable a la realidad hispanoamericana a pesar de los disímiles procesos de modernización. Lo cierto es que las mujeres del siglo XIX estuvieron rodeadas por imágenes de enfermedad, tradiciones de enfermedad e invitaciones a ella; de ahí que muchas escritoras trataran ese tema tanto literal como figuradamente. En el caso de Juana Borrero, ya se ha comprobado cómo una de las estrategias de construcción de su subjetividad se emite justamente desde esa coordenada, en tanto la enfermedad física y los trastornos emocionales vertebraron el discurso epistolar de la escritora.

A eso ha de sumarse que, según se ha visto, el espacio doméstico fue determinante en la configuración de la personalidad de la escritora, cuestión que abre asimismo interesantes posibilidades de análisis. En tanto que elemento esencial de la mentalidad burguesa, —donde se limitan los movimientos de la subjetividad, especialmente la femenina— este “reino interior” debe ser leído también en función de los cambios propiciados en el fin de siglo y reflejados en su dimensión literaria⁶. En este sentido, asociada a la noción de enfermedad, Gilbert y Gubar exploran el espacio de reclusión del desván en donde la loca se realiza como personaje. Juana Borrero comparte algunos semas indudables con esa “loca del desván” y, en este sentido, no deja de sorprender la “literalidad” con que la Borrero llegó a apegarse a esa “ima(r)gen”. En su estancia final de dos meses en Estados Unidos —y tras diversos cambios de vivienda—, la última habitación que tuvo la escritora fue justamente una buhardilla a la que, según cuenta en sus cartas, venía a acompañarla comúnmente un gato negro⁷. Esa buhardilla es descrita por la Borrero a su novio en los siguientes términos:

⁵ Según ese punto de vista, el conjunto de reglas sociales en que hubieron de formarse las mujeres en el siglo XIX las condicionaron para convertirse en “enfermas”, pasando a ser ese uno de los modos clásicos de la representación femenina. La cultura decimonónica parece haberlas exhortado realmente a que estuvieran enfermas.

⁶ Como señala Nil Santiáñez, se produce un contraste entre las novelas realistas y las finiseculares: “Los espacios preferidos por un buen número de novelas serán balcones, alcobas, gabinetes, cocinas, jardines privados. Se diría que los personajes de la novela cambio secular se encierran en sus espacios domésticos, y que apenas salen a la calle” (2002, 283). Véase asimismo Rodríguez (1994).

⁷ “No estoy sola. Un gato negro de la vecindad se ha hecho mi amigo y duerme siempre junto a mi lecho. Es un camarada sombrío y misterioso; ya lo verás. A veces en la sombra lo encuentro con sus grandes ojos fosforescentes fijos sobre mí con una insistencia extraña. No puedo explicarte lo que me

¿Quieres que te describa mi *budoir* [*sic*]? Un techo oblicuo de vigas cruzadas de color oscuro. Paredes de madera con travesaños, que tengo atestados de cajas y libros, cuadros y papeles. Dos ventanas con persianas verdes y vidrieras blancas desde las cuales se divisan los cipreses del cementerio cercano. Y eso es todo (Borrero, 1967, 292).

El *summum* lo marca esa visión permanente del cementerio cercano, lugar donde la joven presagió que sería enterrada y donde, efectivamente, habría de serlo menos de un mes después de haber escrito el fragmento anterior. No obstante, se hace necesario precisar que uno de los aspectos que distingue a Juana Borrero de las escritoras inglesas es que la cubana no se proyectó a sí misma en un personaje de novela como lo hizo, por ejemplo, Emily Brontë en la esposa del señor de Rochester —quien vendría a ser la “loca del desván” de su novela *Jane Eyre* (1847)—, sino que la Borrero, como una evidencia más del doble estatuto de escritora-personaje que terminó encarnando, se reveló “loca del desván” desde la propia vida real, esa que tuvo su mayor testimonio (y también puesta en escena) en las páginas de su *Epistolario*.

Dentro de los estudios que se dedican a clarificar los modelos de mujer que se pusieron en práctica durante el siglo XIX, son menos los que se refirieren a los patrones masculinos. Aún así, es posible rastrear en la literatura finisecular decimonónica un tipo de hombre que propongo llamar “amante neurótico”, en tanto son esas cualidades las que lo distinguen principalmente⁸.

No olvidemos que, en el plano creativo, a partir del modernismo ciertos desórdenes mentales empezaron a asociarse con la creación. Después de un período naturalista que no tuvo demasiado éxito en Hispanoamérica, la ciencia comenzó a volverse hacia el “yo” y hacia la subjetividad, tan importantes durante el período romántico, desde otra perspectiva. El modernismo, de cierta manera, incorporó el inconsciente en su práctica artística, lo que trajo como consecuencia que en el seno de la narrativa muchos personajes fueran consumados neuróticos⁹. Podemos decir entonces que en Hispanoamérica, hacia finales del siglo XIX, los prototipos masculinos y

produce su mirada. Es una inquietud íntima, inexplicable, y en mis insomnios él evoca visiones fantásticas que la imaginación exagera y agranda” (Borrero, 1967, 280). La referencia a ese gato negro en el *Epistolario* es sumamente literaria y viene a sumar un tópico más a la ima(r)gen de la “loca del desván”.

⁸ Estos atributos deben ponerse en relación con el llamado “héroe decadente” y las novelas de artista. Para una introducción al tema en el ámbito español, véase lo apuntado por Santiáñez (2002, 169-205).

⁹ Esos “amantes neuróticos” fueron muchas veces —igual que la citada “loca del desván”— *alter ego* de sus propios creadores. Es el caso del escritor colombiano José Asunción Silva, quien hubo de acabar suicidándose como lo haría también José Fernández, el personaje protagónico de su novela *De sobremesa*.

femeninos —tanto en la vida como en la literatura— se configuraron, básicamente, a partir de la ya citada “amada inmóvil” y de su contrapartida masculina, el que pudiéramos llamar “amante neurótico”¹⁰. Existen varios puntos de contacto entre la subjetividad epistolar de Juana Borrero y esos modelos masculinos que la narrativa modernista puso en escena: el motivo de la amada/o muerta/o, que favorece un tono necrófilo que lleva a una fuerte identificación con la muerte y con tendencias suicidas; el rechazo hacia el racionalismo burgués; esos protagonistas masculinos suelen ser de buena familia, cultura superior, refinados, creativos y, lo más importante, presos de la neurosis; una neurosis que tiene como causa un amor mal avenido. Ese modelo de “amante neurótico” tuvo parte importante de su realización entre los cultivadores del género lírico, ya se ha mencionado antes el culto a la neurosis que llevó —tanto a Uhrbach como a Casal— a escribir poemas con ese título. A ello sumemos que el propio Carlos Pío tuvo una amada muerta, esa que tanto hizo rabiar de celos a Juana; mientras que Julián del Casal hubo de “inventarse” una amada muerta con tal de alejar de sí el fuego de la temperamental Borrero¹¹.

De lo anterior se desprende que, tanto la narrativa como la poesía modernista hispanoamericanas, extendieron el modelo masculino del “amante neurótico”, auténticos *alter ego* de esos consumados “amantes neuróticos” que eran también sus creadores. Los vínculos de Juana con ese modelo masculino de “amante neurótico” suponen una transgresión de su rol de género, en tanto que de manera natural termina identificándose más con el polo opuesto a su rol femenino. En novelas modernistas como *Sangre patricia* (1902) del escritor venezolano Manuel Díaz Rodríguez o *De sobremesa* (1887) del colombiano José Asunción Silva, los protagonistas neuróticos son hombres, ellas son las amadas muertas o desaparecidas, pálidas, ideales e idealizadas, amadas por las que se lucha y que se intentan conseguir a toda costa. Ellas son pasivas y ellos la figura activa. Borrero invirtió el paradigma al ser ella la poeta neurótica, con tendencias suicidas, que se trazó la ruta hacia un ideal e hizo todo por conseguirlo. Borrero llegó, prácticamente, a feminizar la figura del amado, en ella recayó no sólo la responsabilidad del origen del idilio, sino también el curso de esa relación amorosa, según vimos en detalle al hablar de las relaciones de poder. Sin embargo, eso no

¹⁰ Coincidentemente, *La amada inmóvil* (1922) es el título del libro que el poeta mexicano Amado Nervo dedicara a su compañera Ana Cecilia Luisa Daillez, con motivo de su muerte en 1912 (Nervo, 1986).

¹¹ Juana en una carta confesaba a Carlos refiriéndose a Casal: “Él también tenía un ideal..., su ideal, su muerta amada, y me obligó a amarla y a venerar su memoria” (1967, I, 108). No hay en la biografía de Casal ninguna referencia clara que apunte a que esa “amada muerta” existiese en realidad.

impidió que simultáneamente se dibujara a los ojos de su novio como una joven espiritualizada, etérea y suplicante: el citado modelo prerrafaelita, que en modo alguno se avino a la realidad.

No es arriesgado afirmar, entonces, que Juana Borrero fue una mujer cuyos desequilibrios psíquicos la llevaron a expresarse de una manera casi masculinizada, al invertir los que en su época eran los modelos de género y de actuación dentro de la pareja: las mujeres como seres pasivos que se concentraban en satisfacer los deseos masculinos y los hombres como seres activos, que experimentaban deseo y tomaban la iniciativa. Borrero, al expresarse como el polo activo de la relación desde las páginas de su *Epistolario*, trastocó ese papel “pasivo” que estaba asociado a la mujer a finales del siglo XIX. Por otra parte, si bien es cierto que poseía un fuerte temperamento, el catalizador de ese efecto masculinizador radica, sin duda alguna, en su desequilibrio psíquico, que propició un aumento en la necesidad de control y poder dentro de la relación, con el consecuente efecto de masculinización del sujeto epistolar femenino¹².

Otra imagen muy interesante es la de “virgen fatal” propuesta por Clúa (2006), un extraño (y monstruoso) híbrido entre la “virgen” y la *femme fatale*, que no puede resultar menos que sugestivo para alguien como Juana, quien se construye como virgen, derrocha artificio en esa construcción, pero cuya puesta en escena deja bien claro luego que es una virgen marcada por un sino de fatalidad, viniendo a unirse a ese grupo de personajes literarios no unívocos que reúnen las virtudes de la mujer ideal con “algunos” de los caracteres de la mujer fatal¹³.

¹² El reconocimiento de esa alteración de roles —lo que Judith Butler llamaría “performatividad de los géneros”— favorecería lecturas del *Epistolario* de Juana Borrero desde la teoría *queer*, metodología que se propone “diseccionar el binarismo reinante del sistema de géneros —las categorías hombre y mujer, contrapuestas y complementarias— y, lo que resulta más interesante, analizar su estrecha vinculación y el papel fundamental que en la generación y el mantenimiento de binomios clasificatorios de las relaciones sexuales entre sujetos” (Torras, 2002, 129). Lectura posible siempre que no se pierda de vista que esos “efectos” transgresores no convierten a Juana Borrero en una revolucionaria ni en una militante de género, en tanto sus actitudes no constituyeron una transgresión planificada, sino que vinieron a ser el “efecto” de un conglomerado de circunstancias vitales en las que llevó un papel fundamental su creciente desequilibrio emocional.

¹³ Junto a esta “ima(r)gen”, Clúa también propone la de “dandies femeninas”, aunque el calificativo de “dandies” me ofrece reservas porque el *dandysmo* fue una corriente fuertemente anclada en la estetización y ornato exterior de los cuerpos, mientras que el “montaje” del que aquí se habla se encuentra bastante lejos de la estetización del cuerpo, en tanto es una artificialización de la identidad, es decir, más de índole “moral”. Me interesa más el hecho de que, igual que en el citado caso de Hans Hinterhäuser y las mujeres prerrafaelitas, entre el conjunto de protagonistas femeninas de las cuatro novelas escogidas por Clúa —*Del jardín del amor* (1902), de José María Llanas de Aguilaniedo; *Dulce Dueño* (1911), de Emilia Pardo Bazán; *La palma rota* (1916), de Gabriel Miró; y *La viuda blanca y negra* (1918), de Ramón Gómez de la Serna— y Juana Borrero se da un buen número de semejanzas.

Ahora bien, ¿cuáles podrían ser las implicaciones de que el *Epistolario* de Juana Borrero establezca puntos de contacto tan evidentes con algunos personajes de ficción de la narrativa no sólo modernista hispanoamericana, sino también española o europea? ¿Podemos pensar que Juana Borrero noveló conscientemente su propia vida? ¿Podemos pensar que sus exaltaciones y sus angustias reflejan una voluntad mimética, un interés por emular a la literatura?

La respuesta debe salvarse de los extremos y situarse en una medianía constructiva. Una lectura detenida de las cartas —como la que se ha intentado hacer— arroja indudables desequilibrios emocionales en Juana Borrero, desequilibrios que en su manifestación textual son demasiado contundentes como para pensar que estamos ante una jovencita exaltada simplemente por modelos literarios de época. Es demasiado agónico el curso de esa vida epistolar para pensar que allí “sólo” hubo el deseo consciente de ficcionalizar una vida. Es muy posible que el desequilibrio de Juana — como vimos— pueda haberse originado en traumas o trastornos experimentados en la infancia o en el paso a la adolescencia. Es totalmente absurdo, por tanto, pensar en la Borrero como en una suerte de Quijote que perdió el juicio a partir de la lectura de novelas modernistas plenas de personajes masculinos neuróticos y mujeres de pureza prerrafaelita. Tal idea no se sostiene porque, además de no haber en el epistolario evidencias de que fuera una lectora asidua de la narrativa del momento, y de la estricta vigilancia paterna, algunas de esas novelas fueron escritas con posterioridad a su muerte, o cuando menos en una cercanía temporal que no permite suponer que las leyera. Tal es el caso de *De sobremesa* publicada en 1896, el mismo año en que Borrero murió en Estados Unidos. En ningún caso se habla, pues, de influencias directas.

La Borrero se ficcionalizó a sí misma, pero no en el sentido de aparentar ser una neurótica no siéndolo (su desequilibrio es evidente, insisto) sino en el seguimiento y puesta en práctica de un modelo de mujer prerrafaelita, mujer ángel, pura —casi mística— que desdeña los impulsos eróticos y el plano corporal de su existencia. Es su vocación mística, su ansia desquiciante de pureza, por tanto, el elemento que se ha de considerar más cercano a la ficción en Juana Borrero, el más impostado.

La subjetividad epistolar de Juana Borrero, en cualquier caso, es caleidoscópica y performativa: bebió tanto de la realidad como del artificio; del talento consciente como del impulso inconsciente; de la enfermedad física como del trastorno mental.

Todo ello sin perder de vista unos modelos femeninos de época que, al querer incorporarlos, la escritora no logró más que deformarlos y alejarse de ellos definitivamente. De ahí las grandes contradicciones: el “querer ser” que es desmentido a cada instante por su contrario. Varios factores incidieron, además, de manera directa en la configuración de esa subjetividad. En primer lugar, Juana Borrero fue un enérgico temperamento femenino y un talento singular puestos a discurrir en una época en que uno y otro eran considerados todavía malos puntos de partida para la mujer teniendo en cuenta los moldes femeninos imperantes. Si a eso sumamos que un creciente desequilibrio emocional condicionó que lo que era un sólido temperamento se convirtiera en una personalidad abrasiva, patológica y totalmente descontrolada, entonces podemos entender mejor la singularidad del caso que nos ocupa. Juana Borrero *quiso* ser “una virgen triste” *pero no pudo*. Esa imagen es la que mejor nombra la que *quiso ser* ante sí misma, ante el recuerdo de Casal y ante los otros (sus futuros críticos incluidos). Sin embargo, esa no es la Borrero que realmente arroja una lectura detenida y desprejuiciada de su epistolario. En el plano del artificio, otras imágenes vinieron a acompañar a la de “virgen triste”: “niña maga”, “niña musa”, “adolescente atormentada”, pero ninguna realmente efectiva para describir el *caso* que fue y es Juana Borrero.

Como hemos visto, en el proceso de construcción de su subjetividad, Juana Borrero entró en diálogo con las imágenes de mujer que articuló el fin de siglo, principalmente con el modelo de mujer prerrafaelita: esa amada inmóvil, mujer ángel, modelo de dulzura, encanto e inspiración, auténtica musa. Aún así, no siendo esa su natural inclinación, habiendo tenido que forzarse a “representar” lo que por naturaleza y por enfermedad, no era, Borrero entroncó con otras tipologías que emergen en los márgenes del gran estereotipo femenino que tan bien retrata la denominación de vírgenes fatales, especie de reverso del casaliano virgen triste. En la otra cara de la moneda, la Juana auténtica, “la amante neurótica” compartiendo semas con el modelo masculino finisecular por excelencia; esa “loca del desván”, en fin, que se constituye desde la reclusión.

Todo lo anterior nos lleva a considerar como factor clave en la constitución de la subjetividad epistolar de Juana Borrero el desequilibrio psíquico. Así pues, consideramos que Juana Borrero debe empezar a ser redefinida desde esos trastornos, que condicionaron tanto las imágenes desde la que se construyó (“virgen triste”, “niña musa”) como las imágenes que subyacían hacia el fondo de esos trastornos (“loca del

desván”, “impúdica vestal”, “virgen fatal”, “amante neurótica”). El sujeto epistolar de Juana Borrero se configuró fundamentalmente desde sus desequilibrios emocionales y, por tanto, las imágenes que deben potenciarse son las que apunten a esos trastornos. La renovación del imaginario en torno a Juana Borrero, en definitiva, enriquece notablemente su figura y viene a demostrar que no existe una imagen única para ella, al tiempo que nos retorna su persona y su obra para que J. B. inicie nuevos viajes.

BIBLIOGRAFÍA

Activa¹

- BORRERO, Juana, *Poesías*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba (Biblioteca de Autores Cubanos), 1966, 221 pp. Ordenación y notas a cargo de Cintio Vitier y Fina García Marruz. Prólogo de Fina García Marruz.
- , *Epistolario I*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba (Biblioteca de Autores Cubanos), 1966, 462 pp. Ordenación y notas a cargo de Cintio Vitier y Fina García Marruz. Prólogo de Cintio Vitier.
- : *Epistolario II*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba (Biblioteca de Autores Cubanos), 1967, 428 pp. Ordenación y notas a cargo de Cintio Vitier y Fina García Marruz.
- , *Poesías y cartas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura (Biblioteca Básica de Literatura Cubana), 1978, 298 pp. Ordenación y notas a cargo de Cintio Vitier y Fina García Marruz. Prólogo de Fina García Marruz.
- , *Espíritu de estrellas: nuevas cartas de amor de Juana Borrero*, La Habana, Editorial Academia, 1997, 82 pp. Compilación y prólogo de María del Rosario Díaz.
- , *Símiles*, Matanzas (Cuba), Ediciones Vigía, 2000, 21 pp. Cincuenta ejemplares numerados. Selección de Alfredo Zaldívar, edición de Gisela Baranda y viñetas de Johann Enrique Trujillo.
- , *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*, Buenos Aires, Stockcero, 2005, 324 pp. Prólogo, selección y notas de Francisco Morán.
- BORRERO, Juana y Carlos Pío Uhrbach, *Para entonces: poesías de Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1994. Selección e introducción de Olga Marta Pérez.

Pasiva

- AA. VV., *Valoraciones sobre temas y problemas de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1978.
- , *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, coordinador, Ángel Loureiro, *Suplementos Anthropos*, Barcelona, 29 (1991).
- , *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coordinación de Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos; Madrid, Dirección General de la Mujer; San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993-2000, 6 vols.
- , *Historia de la Literatura Cubana. Tomo II La literatura Cubana entre 1899 y 1958. La República*, Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”, La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- , *Historia de la literatura cubana. Tomo I: La colonia: desde los orígenes hasta 1898*, Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”, La Habana, Letras Cubanas, 2005.

¹ Las referencias al primer lugar de edición de los poemas de Juana Borrero entre 1891 y 1896 ha sido consignada por Cintio Vitier y Fina García Marruz en sus distintas ediciones a la poesía de la autora (Borrero, 1966, 183-184; 1978, 255-257), lugar de donde las han tomado posteriores ediciones como la de Francisco Morán (2005, 287-288).

- AGUIRRE, Sergio. *Nacionalidad y Nación en el siglo XIX*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1990.
- ALBIN, María C., *Género, poesía y esfera pública: Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición romántica*, Madrid, Trotta, 2002.
- ALCOFORADO, Mariana, *Cartas de la monja portuguesa*. Barcelona, Acantilado, 2003.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica., 1961³, 2 vols.
- ANÓNIMO, “Retrato de Juana Borrero”, *La Habana Elegante*, La Habana (27 de enero de 1895), p. 14.
- , “*Rimas*, por Juana Borrero”, *Las tres Américas*, Nueva York, III, 33 (septiembre de 1895), p. 846.
- ARAMBEL-GUIÑAZÚ, María Cristina y Claire Emilie, *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana: Frankfurt, Vervuert, 2001, 2 vols.
- ARAÚJO, Nara (ed.), *Viajeras al Caribe*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- , *El alfiler y la mariposa: género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- , *Diálogos en el umbral*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003.
- , *La huella y el tiempo*. La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- y Teresa Delgado (eds.), *Textos de teoría y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana / Unidad Iztapalapa, 2003.
- ARCOS, Jorge Luis, “Julián del Casal y Juana Borrero”, *Revista de Literatura Cubana*, XIV-XV, 27-29 (julio de 1996-diciembre de 1997), pp. 14-20.
- ARIAS, Salvador, “La revista *Gris y Azul* y los hermanos Uhrbach y Juana Borrero”, *Revista Universidad de la Habana*, La Habana, 1997, pp. 231-238.
- (ed.), *Poesía cubana de la colonia: antología*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002.
- ARMAS, Emilio de, *Casal*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2001.
- AUGIER, Ángel I., *Juana Borrero, la adolescente atormentada*. La Habana, Municipio de La Habana (Cuadernos de Historia Habanera, 15), 1938.
- , “En torno al *Epistolario* de Juana Borrero y los ‘Escolios’ a este libro por Manuel Pedro González”, *Anuario de Literatura y Lingüística*, La Habana, 1 (1970), pp. 155-159.
- BACHELARD, GASTÓN, *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.
- BAEZA Flores, Alberto, “El centenario de un Ulises cubano. Esteban Borrero Echeverría”, *Carteles*. La Habana, 30, 27 (3 de julio de 1949), pp. 26-27.
- BARCIA, María del Carmen, *Una Sociedad en crisis: La Habana a finales del siglo XIX*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2001
- BARTHES, Roland, *Fragments de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI Editores, 1989.
- BASHKIRTSEFF, María, *Diario de mi vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- BATAILLE, George. *Breve historia del erotismo*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1976.

- BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Sobre el modernismo, desde la periferia*, Granada, Comares, 1998.
- BLUNT, Alison y Gillian Rose (eds.), *Writing women and space: colonial and postcolonial geographies*, Nueva York, Guilford Press, 1994.
- y Cheryl McEwan (eds.), *Postcolonial geographies*, Londres / Nueva York, Continuum, 2002.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BORRERO DE LUJÁN, Dulce María, “Yo la vi muerta”, *Cuba y América*, La Habana, 1, 8 (15 de julio de 1897), recogido en Yolanda Ricardo, *Nueva visión de Dulce María Borrero*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- , “Evocación de Juana Borrero” (1941), *Revista Cubana*, La Habana, XX (julio-diciembre de 1945), pp. 5-63.
- BORRERO ECHEVERRÍA, Esteban, *Poesías*. La Habana, Imp. La Económica, 1878.
- , “De Borrero a Casal” [Carta fechada el 27 de mayo, 1891], en Julián del Casal, *Prosas*. La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1964, tomo III, pp. 88-89.
- , “Dos palabras”, en *Grupo de familia. Poesías de los Borrero*. La Habana, Imprenta La Moderna, 1895, pp. 22-26.
- , “In Memoriam” [En la muerte de Casal], *El Fígaro*, La Habana (22 de octubre de 1899), p. 391.
- , *Narraciones*, selección, prólogo y notas de Manuel Cofiño, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.
- BOUDET, Rosa Ileana, “La virgen triste, esa rara avis”, en Luisa Campuazano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997, vol. II, 341-346.
- BUENO, Salvador, *Contorno del modernismo en Cuba*. La Habana, Lex, 1950.
- , *Historia de la literatura cubana*. La Habana, Editora del Ministerio de Educación, 1963.
- , “Esteban Borrero Echeverría, médico, poeta y educador”, *Bohemia*, La Habana, 55, 25 (21 de junio de 1963), pp. 67-69 y 97. Reproducido en *Figuras cubanas. Breves biografías de grandes cubanos del siglo XIX*. La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964, p. 327-336.
- , “Juana Borrero”, en *Figuras cubanas: breves biografías de grandes cubanos del siglo XIX*. La Habana, Comisión Nacional de la UNESCO, 1964, pp. 369-375.
- , “Dos poetisas cubanas. La Avellaneda y Juana Borrero”, *Bohemia*, La Habana, 55 (18 de octubre de 1963), p. 22.
- , “Juana Borrero, la poetisa adolescente”, en *Figuras cubanas del siglo XIX*, La Habana, Ediciones Unión, 1980, pp. 128-131.
- , “Epistolario de una escritora cubana”, *Unión*, La Habana (julio-septiembre de 1986), pp. 172-175.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F., Editorial Paidós Mexicana, 2001.
- , *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial, 2001.
- , *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- , *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona, Paidós, 2002.

- CAIRO, Ana (ed.), *Letras, cultura en Cuba*, La Habana, Pueblo y educación, 1989-1992.
- , *José Martí y la novela de la cultura cubana*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- CÁMARA Madeline, *Vocación de Cassandra: Poesía femenina cubana subversiva en María Elena Cruz Varela*. Nueva York, Peter Lang, 2001.
- , *La letra rebelde: estudio de escritoras cubanas*. Miami, Ediciones Universal, 2002.
- , *La memoria hechizada: escritoras cubanas*, Barcelona, Icaria, 2003.
- CAMPUZANO, Luisa, “Dos viajeras cubanas a los Estados Unidos: la Condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en Luisa Campuzano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997, vol. 2, pp. 145-151.
- (ed.), *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura: siglos XVI al XIX*, La Habana, Casa de las Américas / México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1997, 2 vols.
- (ed.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, La Habana, Casa de las Américas (Cuadernos Casal, 38), 1999.
- CARBONELL, José Manuel, “La poesía lírica en Cuba”, en *Evolución de la cultura cubana (1608-1927)*, La Habana, 1928, El siglo XX, vol. IV, pp. 475-484.
- CARDWELL, Richard A. y Bernard McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo?: nueva encuesta, nuevas lecturas*, Nueva York, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- CARILLA, Emilio, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1967, 2ª ed. revisada y ampliada, 2 vols.
- CARRICARTE, Arturo R., “Casal”, *El Fígaro*, La Habana (27 de octubre 1912), pp. 626-627.
- , “Juana Borrero [Fragmento de su estudio sobre Juana Borrero]”, *Bohemia*, La Habana 3, 47 (24 de noviembre de 1912), pp. 561-562.
- CASAL, Julián del, “Juana Borrero”, *La Habana Literaria*, t. III, año II, 13 (15 de julio de 1892), pp. 4-8. Reproducido en Julián del Casal, *Bustos y rimas*, La Habana, Imp. Moderna, 1893, pp. 75-91; y en Julián del Casal, *Prosas*. La Habana, Editorial del Centenario. Consejo Nacional de Cultura, t. I, 1963, pp. 264-271.
- , *Poesías*, La Habana, Edición del Centenario. Consejo nacional de Cultura, 1963.
- , *Prosas*. La Habana, Editorial del Centenario. Consejo Nacional de Cultura, 1963, 3 vols.
- , *The Poetry of Julián del Casal: a critical edition*, edición de Robert Jay Glickman, Gainesville (Florida), The University Presses of Florida, 1976, 3 vols.
- CASTILLO DE GONZÁLEZ, Aurelia, “Prólogo” a *Grupo de familia. Poesías de los Borrero*. La Habana, Imp. La Moderna, 1895, pp. 5-22.
- CASTILLO, Marcia, “Para el epistolario de Juana Borrero”, *Anuario de Literatura y Lingüística*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 6 (1975), pp. 197-205.
- CHACÓN Y CALVO, José María, “Juana Borrero”, en *Las cien mejores poesías cubanas*. Madrid, Editorial Reus, 1922, pp. 305-306. Segunda edición: Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1958, pp. 297-298.

- , “La poetisa adolescente”, *Diario de la Marina*, La Habana (8 de diciembre de 1946), p. 33.
- CHAPLE, Sergio, *Estudios de literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.
- CHEMAMA, Roland, *Diccionario del Psicoanálisis: diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- CLANCIER, Anne, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, prólogo de Yvon Belaval y apéndice de Carlos Castilla del Pino, Madrid, Cátedra, 1979.
- CLÚA GINÉS, Isabel, “Bajo el signo de Artemisa: las vírgenes fatales y otras criaturas inaccesibles”, en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Valencia, Ediciones Excultura, 2002, pp. 103-110
- , “Las hijas bastardas de Descartes: el dandysmo y artificialización política del cuerpo y la identidad”, en Meri Torras (ed.), *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006, pp. 93-113.
- CONDE KOSTIA (seudónimo de Aniceto Valdivia), “Juana Borrero (Exergo)”, en Juana Borrero, *Rimas*, La Habana, Establecimiento Tipográfico La Constancia (Biblioteca de Gris y Azul), 1895, pp. 3-6.
- , “Juana Borrero”, *El País*, La Habana (3 de febrero de 1895), p. 2.
- COURTEAU, Joanna (ed.), *Mujer, sexo y poder en la literatura iberoamericana del s. XIX*, Valladolid, Universitas Castellae, 1999.
- CUZA MALÉ, Belkis, “80 aniversario. Muerte de la virgen triste”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 144 (marzo-abril de 1976), pp. 21-24.
- , “El clavel y la rosa”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana (abril de 1977), pp. 8-10.
- , *El clavel y la rosa. Biografía de Juana Borrero*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica / Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.
- DARÍO, Rubén, “Juana Borrero”, *La Nación*, Buenos Aires (28 de mayo de 1896). Reproducido en José María Monner Sans, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México D. F., El Colegio de México, 1952, pp. 250-254 y en Rubén Darío, *Obras completas. IV*, edición de Emilio Gascó Contell, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, pp. 841-848.
- , *Poesía*, edición y prólogo de Ángel Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México D. F., Era, 1978.
- DÍAZ CASTAÑÓN, María del Pilar (ed.), *Perfiles de la nación*, Ciencias Sociales, La Habana, 2004.
- DÍAZ SOLAR, Francisco, *Las letras alemanas en el siglo XIX cubano*, La Habana Editorial Letras Cubanas, 2004.
- DÍAZ DE VILLARES, Tania, “Epistolario I, de Juana Borrero”, *El Mundo del domingo*, La Habana (4 de junio de 1967), pp. 3-5.
- DÍAZ, María del Rosario, “Presencia de Julián del Casal en el archivo de la familia Borrero” y “Contribución al epistolario de Juana Borrero”, *Anuario de Literatura y Lingüística*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba (1989), pp. 113-118 y 172-186.
- , “Juana Borrero In memoriam”, *Revista Universidad de la Habana*, La Habana (1997), pp. 239-245.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate / Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

- , *Evil sisters: the threat of female sexuality and the cult of manhood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996.
- DOWNING, Christine, *La Diosa: imágenes mitológicas de lo femenino*, Barcelona, Kairós, 1999.
- DUPLESSIS, Gustavo. *Julián del Casal*, La Habana, Molina y Cía., 1945.
- ESCAJA, Tina, “Autoras modernistas y la (re)inscripción del cuerpo nacional”, en Daniel Balderston (ed.), *Sexualidad y nación en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (2000), pp. 61-75.
- , *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- ESTEBAN, Ángel, *José Martí: el alma alerta*, Granada, Comares, 1995.
- , *Literatura Hispanoamericana*, Granada, Comares, 1999.
- , *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*, Madrid, Verbum, 2003.
- ESTÉNGER, Rafael, “Los dos poetas de Juana Borrero”, en *Los amores de cubanos famosos*, La Habana, Editorial Alfa, 1939, pp. 171-185.
- , “Juana Borrero”, en *Cien de las mejores poesías cubanas*. La Habana, Ediciones Mirador, 1943, pp. 223-224. Segunda edición: 1948, pp. 294-295.
- ETTE, Ottmar, “Gender Trouble: José Martí y Juana Borrero”, en Annette Paatz, y Burkhard Pohl (eds.), *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*, Berlin, Tranvia, 2003, pp. 79-96. Publicado en inglés como “Gender Trouble: José Martí and Juana Borrero”, en Mauricio A. Font y Alfonso W. Quiroz (eds.), *The Cuban Republic and José Martí. Reception and Use of a National Symbol*, Lanham-Boulder-Nueva York-Toronto-Oxford, Lexington Books, 2006, pp. 180-193 y 230-233.
- , “Die Fremdheit (in) der Mutterzunge. Emine Sevgi Özdamar, Gabriela Mistral, Juana Borrero und die Krise der Sprache in Formen des weiblichen Schreibens zwischen Spätmoderne und Postmoderne”, en Kacianka, Reinhard y Zima, Peter V. (eds.), *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen, A. Francke Verlag, 2004, pp. 251-268.
- EYSTEINSSON, Astradur, *The Concept of modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, José Antonio, *Esquema histórico de las letras en Cuba (1548-1902)*. La Habana, Cultural S.A. Publicaciones del Departamento de Intercambio Cultural de la Universidad de La Habana, 1949, pp. 119-120.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Introducción a Martí*, La Habana, Centro de Estudios Martianos / Casa de las Américas, 1986.
- FERNÁNDEZ, Lilia, *El mundo poético de los Uhrbach*. Northwestern University, 1974, 272 pp. (Tesis doctoral inédita).
- FERNÁNDEZ, Teodosio, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Valencia, Facultat de Filologia-Universitat de València (Anejo n. LIII de la Revista *Quaderns de Filologia*), 2004.
- , *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*, Valencia, Departamento de Filología Española- Servei de publicacions de Universitat de València, 2005.

- FLORIT Eugenio y José Olivio Jiménez (eds.), *La poesía hispanoamericana desde el modernismo. Antología*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1968.
- FOSTER, David William y Daniel Altamiranda (eds.), *From romanticism to modernismo in Latin America*, Nueva York, Garland, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México D. F., Siglo XXI Editores, 1968.
- , *La arqueología del saber*, México D. F., Siglo XXI Editores, 1970.
- , *Historia de la sexualidad. Vol: 1. La voluntad del saber. Vol. 2. El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1978.
- , *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1992.
- , *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1996.
- , *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- FOWLER CALZADA, Víctor, “Fin y salida del siglo XIX”, en Luisa Campuzano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997, vol. II, 315-322.
- , *Rupturas y homenajes*. La Habana, Ediciones Unión, 1998.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1980.
- FREUD, Sigmund, *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- , *La histeria*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- , *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 1988.
- GARCÍA CISNEROS, Francisco, “Juana Borrero”, *Las tres Américas*, Nueva York, IV, 39 (marzo de 1896), pp. 1013-1014. Reproducido en *El Porvenir*, Nueva York (23 de marzo de 1896).
- GARCÍA MARRUZ, Fina, “Juana Borrero”, prólogo a Juana Borrero, *Poesías*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1966, pp. 7-56. Reproducido en Juana Borrero, *Poesías y cartas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978, pp. 9-73.
- , “Una carta de Juana Borrero sobre Martí”, *Anuario Martiano*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana (1972), pp. 359-363.
- GARCÍA RONDA, Denia, “Poesía femenina cubana del siglo XIX”, en Luisa Campuzano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997, vol. II, pp. 287-294.
- , “Luisa y Juana: dos versiones femeninas en la literatura cubana del siglo XIX”, en AA. VV., *España en Cuba: final de siglo*, Zaragoza, Cátedra “José Martí”, Universidades de Zaragoza y La Habana / Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 189-198.
- , “Un temperamento romántico, un pensamiento moderno” [en línea], *La Letra del Escriba*, 49 (abril de 2006), <www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n49/articulo-1.html> (Consulta: 8 de agosto de 2007).
- GIDE, André, *Wilde*, Barcelona, Lumen, 1999.
- GILBERT Sandra y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer, 1998.

- GOIC, Cedomil, ed., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Vol. II, Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Crítica, 1988.
- GÓMEZ, LUIS MARCELINO, *La mujer en defensa de la mujer: voces femeninas del romanticismo cubano (poesía y cuento)* [en línea] <etd.fiu.edu/ETD-db/available/etd-1003101-042543/unrestricted/LuisMGomez.pdf> (Consulta: marzo de 2006).
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Poesías y Epistolario de amor y de amistad*, edición, introducción y notas de Elena Catena, Madrid, Castalia / Instituto de la Mujer, 1989.
- GONZÁLEZ, CRUZ, IVÁN, *Diccionario Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, 2000.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y Enrique Pupo-Walker (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- GONZÁLEZ MANDRI, Flora, *Guarding cultural memory: Afro-Cuban women in literature and the arts*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2006.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro, “Ecolios al *Epistolario* de Juana Borrero”, *Anuario de Literatura y Lingüística*, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1 (1970), pp. 103-150.
- , *Amor y mito en Juana Borrero*, Montevideo, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1972 [1973 en colofón].
- GONZÁLEZ, Sandra, “Poesía del color y de la forma: Centenario de Juana Borrero”, *Revolución y Cultura*, La Habana (diciembre de 1977), pp. 78-84.
- , *Catálogo de obras en Muestra del Mes por el Centenario de Juana Borrero*, Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, La Habana, 1977 (plegable).
- GUERRA NÚÑEZ, Juan, “Juana Borrero”, *Cuba literaria*, Santiago de Cuba, 1 (20 de septiembre de 1904), pp. 114-115.
- GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1994.
- GULLÓN, Ricardo (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Editorial Labor, 1980.
- GUTIÉRREZ COTO, Amauri Francisco, “Sobre la origenología pontiana”, *Vitral*, Pinar del Río (Cuba), XII, 67 (mayo-junio de 2005), pp. 29-32.
- , “Más que fábulas, el pecado de los falsos mitos. Respuesta al poeta Antonio José Ponte”. *Vitral*, Pinar del Río (Cuba), XII, 69 (septiembre-octubre de 2005).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos Editor, 1983.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Poesías completas*, edición y prólogo de Francisco González Guerrero, México D. F., Porrúa, 1966, 2 vols.
- HAUSER, Rex, “Juana Borrero: the Poetics of Despair”, *Letras femeninas*, Lincoln, 16, 1-2 (primavera-otoño 1990), pp. 113-120.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- , “Juana Borrero”, en *Panorama histórico de la literatura cubana (1492-1952)*, México D. F., Talleres de Unión Gráfica, 1963, vol. II, pp. 250-251; reeditado en La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1979, t. II, pp. 297-299.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 266-267.

- , “El modernismo en la poesía cubana”, en *Ensayos críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 18.
- , *Ensayos*, La Habana, Editorial Pueblo y educación, 1990.
- HERNÁNDEZ, Luis Rafael, *Juana, el talento precoz*, Ciego de Ávila (Cuba), Ediciones Ávila, 1999.
- , “Juana Borrero”, *Amanecer*, Madrid, 111 (septiembre de 2000), pp. 75-76.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- HOEG, Jerry, “Las figuras de Juana Borrero y el qué hacer de la crítica”, en Luis A. Jiménez (ed.), *La voz de la mujer en la literatura hispanoamericana fin-de-siglo*, San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1999, pp. 127-136.
- INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA, “Borrero, Juana”, en *Diccionario de la Literatura Cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 150.
- , *Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. II. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- JIMÉNEZ, Luis A., *El arte autobiográfico en Cuba en el siglo XIX*, New Brunswick (Nueva Jersey), Ometeca Institute, 1995.
- , “Dibujando el cuerpo ajeno en ‘Siluetas femeninas’ de Juana Borrero”, *Círculo. Revista de Cultura*, 26 (1997), pp. 73-79.
- , “Juana Borrero en el autorretrato de la ‘Mujer Nueva’ fin-de-siglo”, en Susana A. Cavallo, Luis A. Jiménez y Oralia Preble-Niemi (eds.), *Estudios en honor de Janet Pérez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas*, Potomac, Scripta Humanistica, 1998, s. p.
- JITRIK, Noé, *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, México D. F., El Colegio de México, 1979.
- JUAN, Adelaida de, *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.
- Juana Borrero. [Homenaje], *El Fígaro*, La Habana, 11 (15 de marzo de 1896), p. 122.
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1991.
- et al., *El Hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995
- KAUFMANN, Pierre. *Elementos para una enciclopedia del Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, México, Siglo XXI Editores, 1993⁴.
- , *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Al comienzo era el amor: psicoanálisis y fe*, Barcelona, Editorial Gedisa (Psicoteca Mayor), 2002.
- LACAN, Jacques, *Escritos I*, México D. F., Siglo Veintiuno, 2001²².
- LAPLANCHE, Jean y Bertrand Pontalis, Jean, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1983.

- LAZO, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: El siglo XIX (1780-1914)*, La Habana, Pueblo y Educación, 1969.
- , *Gertrudis Gómez de Avellaneda: la mujer y la poetisa lírica*, México D. F., Porrúa, 1972.
- LE RIVEREND, Julio, *Breve historia de Cuba*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1995.
- LESMESS ALBIS, Marta, *Estado del alma en las Antillas. Tópicos de identidad en la crítica cubana del siglo XIX*. La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- LEZAMA LIMA, José, “Julián del Casal”, en *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953, pp. 62-97.
- , “Juana Borrero”, en *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, tomo III, pp. 493-495.
- , *La cantidad hechizada*, Madrid, Júcar, 1974.
- LIZASO, Félix y José Antonio Fernández de Castro, *La poesía moderna en Cuba*. Madrid, Editorial Hernando, 1926, pp. 106-110.
- LOYNAZ, Dulce María, *Ensayos literarios*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993.
- LUACES, Joaquín Lorenzo, *Poesías escogidas*, prólogo de Sergio Chaple, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- LUDMER, Josefina, “Las tretas del débil”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras (Puerto Rico), Ediciones Huracán, 1984.
- MACHADO, Luis Alberto, *La revolución de la inteligencia*. Barcelona, Seix Barral, 1977.
- MARTÍ, José, “Julián del Casal”, en Julián del Casal, *Prosas*, La Habana, Edición del Centenario. Biblioteca Básica de Autores Cubanos. Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1963, tomo I, pp. 25-26.
- , *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, 28 vols.
- , *Obras completas* [recurso electrónico], La Habana, Cuba, Centro de Estudios Martianos, 2001, 1 CD-ROM + folleto.
- MARTÍNEZ, Mayra Beatriz, *Martí: Eros y mujer (revisitando el canon)*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.
- MATTALÍA, Sonia (ed.), *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert” / V Centenario del Descubrimiento de América, 1996.
- , *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Iberoamericana, Madrid, 2003.
- MAZZONI, Cristina, *Saint hysteria: neurosis, mysticism, and gender in European culture*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1996.
- MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana, “Tradición y escritura femenina”, en Carmen Berenguer (ed.), *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990, pp. 85-102.
- , “Mujer, nación y otredad en Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en Luisa Campuazano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997, vol. II, pp. 167-179.
- , *Gender and nationalism in colonial Cuba: the travels of Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1998.

- , “‘Las mugeres de La Habana’: Una polémica feminista en el romanticismo hispanoamericano”, en *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, 2002, pp. 31-52. Primera publicación en *Revista de Estudios Hispánicos*, 24:2 (mayo de 1990), pp. 161-184.
- MÉNDEZ, Adriana, “Epifanía en el paisaje: Viajeras a Cuba y la ensoñación de la isla”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 8, 16 (enero-junio de 2000), pp. 143-162.
- MERLIN, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de, *Viaje a La Habana*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1974.
- , *Souvenirs et mémoires de madame la comtesse Merlin: souvenirs d'une créole*, prefacio de Hector Bianciotti, introducción y notas de Carmen Vásquez, París, Mercure de France, 1990.
- MILANÉS, José Jacinto, *Poesía y teatro*, introducción y notas de Salvador Arias, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- , *Antología lírica*, selección y prólogo de Salvador Arias, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- MISTRAL, Gabriela, *Desolación*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1969.
- MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 2006.
- MOLLOY, Sylvia, “Introduction. Female Textual Identities: the Strategies of Self-Figuration”, en *Women Writing in Latin America. An Anthology*, Boulder, Westview Press, 1991, pp. 105-124.
- , “La política de la pose”, en Josefina Ludmer (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1994, pp. 128-138.
- MONNER SANS, José María, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México, El Colegio de México, 1952.
- MONTERO, Óscar, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.
- MONTERO, Susana, *La cara oculta de la identidad nacional*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003.
- y Zaida Capote (eds.), *Con el lente oblicuo: aproximaciones cubanas a los estudios de género*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística. Editorial de la Mujer, 1999.
- MORALES, Carlos Javier, *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum, 1994.
- MORÁN Francisco. *Casal á Rebourts (ensayos)*, La Habana, Casa Editora Abril, 1996.
- , “Modernismo e identidad en Julián del Casal y José Martí: Cuba en la encrucijada finisecular” [en línea], *La Habana Elegante*, segunda época, 3 (otoño de 1998), <www.habanaelegante.com/Fall98/Hojas.htm> (Consulta: 8 de agosto de 2007).
- , “Introducción a Homenaje a Juana Borrero” [en línea], *La Habana Elegante*, segunda época, 21 (primavera de 2003), <www.habanaelegante.com/Spring2003/Azotea.html> (Consulta: 8 de agosto de 2007).
- , “Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana” [Reseña], *Hispanic Review*, 73: 1 (invierno de 2005), 118-122.
- NERVO, Amado, *La Amada inmóvil*, introducción de Wilberto Cantón, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.

- NÚÑEZ, Ana Rosa, "Juana Borrero: Portrait of a Poetess", *The Carrell. Journal of the Friends of the University of Miami Library*, Coral Gables (Florida) (1976), pp. 1-21.
- ONÍS, Federico de (ed.), *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1961.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana. 2, Siglo XIX*, Estella (Navarra), Cénlit, 1991.
- PERDOMO, Omar, "De una historia de amor", *Bohemia*, La Habana (3 de marzo de 1995), p. 61.
- PÉRUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- PINGAUD, Bernard, "La Peste", *L'Arc*, Aix-en-Provence, 34 (1968), pp. 1-4.
- PIÑEYRO, Enrique, *Vidas y escritos de Juan Clemente Zenea*, La Habana, Editorial del Consejo Nacional de Cultura, 1964.
- PITA RODRÍGUEZ, Félix, "Dos precursores del modernismo en poesía", *Bohemia*, La Habana (21 de diciembre de 1979), pp. 82-83.
- PONCET, Carolina, "Jacinto Milanés y su obra poética" y "Algunos aspectos de la poesía de Joaquín Lorenzo Luaces", en *Investigaciones y apuntes literarios*, selección y prólogo de Mirta Aguirre, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- PONTE, Antonio José, "Contra la fábula del pequeño funcionario. Debate ante un artículo de Amauri Gutiérrez Coto". *Vitral*, Pinar del Río (Cuba), XII, 68 (julio-agosto de 2005). pp. 20-21.
- PORTUONDO, José Antonio, "Apuntes sobre los Uhrbach", *Revista Universidad de la Habana*, La Habana, 100-103 (diciembre de 1952), pp. 39-72.
- , "Angustia y evasión de Julián del Casal", *Conferencias de Historia Habanera*, Municipio de la Habana, III (10 de febrero, 1937); reproducido en Julián del Casal, *Prosas*, La Habana, Edición del Centenario. Consejo Nacional de Cultura, t. I, 1963, pp. 42-68.
- , *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, MINED, 1960.
- , *Capítulos de literatura cubana*, La Habana, Letras cubanas, 1981.
- , *Teoría y crítica de la literatura*, prólogo de Roberto Fernández Retamar, México, D. F., CEESTEM: Nueva Imagen, 1984.
- PRATS-LERMA, Armando, "Teniente Coronel Carlos Pío Uhrbach", en *Album de Matanzas*. La Habana, Bohemia, 1918. p. 78.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.
- RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- , *La ciudad letrada*, introducción de Mario Vargas Llosa, prólogo de Hugo Achugar, Hanover (EE. UU.), Ediciones del Norte, 1984.
- RAMOS GÓMEZ, Yaramí, "Juana Borrero: construcción y deterioro de una imagen", en Luisa Campuzano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura*.

- Siglos XVI al XIX*. La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997, vol. II, pp. 333-340.
- REMOS Y RUBIO, Juan José, *El genio de Esteban Borrero Echeverría en la vida, en la ciencia y en el arte*. La Habana, Imp. "Avisador Comercial", 1930.
- , *Historia de la literatura cubana*. La Habana, Cárdenas y Cía., 1945, vols. 2 y 3.
- RIERA, Carme, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Valencia, Ediciones Excultura, 2002, 2 vols.
- , Meri Torras, Isabel Clúa y Pau Pitarch (eds.), *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*, Valencia, Ediciones Excultura, 2005, 3 vols.
- RIGOL, Jorge, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, pp. 261-272.
- RIVAS, Jorge, "Homenaje a Juana Borrero", *Trabajadores*, 4 (marzo de 1996), p. 11.
- RIVERO, Eliana, "Hacia una definición de la lírica femenina en Hispanoamérica", *Revista/Review Interamericana*, XXII, 1 (primavera de 1982), 11-26.
- , "Pasión de Juana Borrero y la crítica", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 152-153 (julio-diciembre de 1990), pp. 829-839.
- , "Para Juana Borrero, poeta modernista", *Caribe: revista de cultura y literatura*, University of Arizona, 3, 1 (2000), pp. 51-61.
- RODÓ, José Enrique, "Una nueva antología americana", *Mirador de Próspero, Obras completas de José Enrique Rodó. IV*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1958, p. 272.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos y Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987.
- RODRÍGUEZ, Ileana, *House/Garden/Nation. Space, Gender and Ethnicity in Post-Colonial Latin American Literatures by Women*, Durham, NC, Duke University Press, 1994.
- ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio, "Poetisas cubanas". *Social*, La Habana (febrero de 1919), p. 41.
- ROLDÁN MONTOYA, Onelia, *Esteban Borrero. Una vida ejemplar*, Camagüey, El Camagüeyano, 1917.
- ROMERO, Cira (ed.), *Mi desposado, el viento. Antología poética*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.
- ROMEU, Raquel, "Juana Borrero: Vida, pasión y muerte de Juana Borrero en los albores de la guerra de independencia de Cuba" y "Juana Borrero: mujer y poeta", en *Voces de mujeres en las letras cubanas*. Madrid, Verbum, 2000.
- ROUDINESCO, Elizabeth y Plon, Michel, *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, 1998.
- RUITENBEEK, Hendrik M., *Psicoanálisis y literatura*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1973.
- SAÍNZ, Enrique, *Ensayos críticos*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1989.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. I (hasta el siglo XIX inclusive)*, Madrid, Gaudiana, 1976.
- SALAZAR Y ROIG, Salvador, "La influencia modernista: Casal y Juana Borrero", en *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Imp. Avisador Comercial, 1929, pp. 191-195.
- SANTIÁNEZ, Nil, *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- SARLO, Beatriz, *Escribir en los bordes*, Santiago de Chile, 1990.

- SCHULMAN, Ivan A., *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1960.
- , *Martí, Casal y el modernismo*, La Habana, Universidad de La Habana, 1969.
- (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- , *Relecturas martianas: narración y nación*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- , “‘Una voz moderna’, la poesía de Juana Borrero”, en Luisa Campuzano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1997, vol. II, 323-331; primera publicación en *Casa de las Américas*, La Habana, 205 (1996), pp. 36-41; reproducido también en AA. VV., *Poesía hispanoamericana*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2000 y en su recopilación de ensayos *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo* México D. F., Universidad Nacional Autónoma / Siglo Veintiuno, 2002.
- y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*, prólogo de Cintio Vitier, Madrid, Gredos, 1969.
- SERNA, Mercedes “Modernismo y/o transgresión en las obras de Adela Zamudio, Eugenia Vaz Ferreira, y Delmira Agustini” [en línea], *La Habana Elegante*. Segunda época, 36 (invierno de 2006), <<http://www.habanaelegante.com/Winter2006/Hojas.html>> (Consulta: 8 de agosto de 2007)
- SHOWALTER, Elaine, *The Female malady: women, madness, and english culture: 1830-1980*, Londres, Virago, 1988.
- , *Sexual anarchy: gender and culture at Fin de Siècle*, Londres, Bloomsbury, 1991.
- SILVA, José Asunción, *Poesía. De sobremesa*, edición de Remedios Mataix, Madrid, Cátedra, 2006.
- SOMMER, Doris, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- STEIN, Murray, *El mapa del alma según Jung*, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 2004.
- TEJERA, Diego Vicente, “Nota bibliográfica. Grupo de familia. Poesías de los Borrero”, *El Fígaro*, La Habana, XI, 9 (17 de marzo de 1895), p. 133.
- , “Un librito precioso”, *La Habana Elegante*, La Habana, XI, 10 (1895), p. 6.
- TORRAS, Meri, *Tomando cartas en el asunto. Las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.
- , “Degenerando y regenerando el género: mujeres masculinizadas”, en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Valencia, Ediciones Excultura, 2002, pp. 125-130.
- , *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, 213 pp.
- TORRES POU, Joan, *El e(x)terno femenino: aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Barcelona, PPU, 1998.
- TORRIENTE, Loló de la, “Martí y Juana Borrero”, en *Estudio de las artes plásticas en Cuba*. La Habana, Imp., Úcar García, S. A., 1954, pp. 81-82 y 98.

- UHRBARCH, Carlos Pío, “Juana Borrero”, *El Fígaro*, La Habana, XII, 11 (15 de marzo de 1896), p. 121.
- , “Juana Borrero”, *Revista de Cayo Hueso*, La Habana, II, 20 (30 de abril de 1898), pp. 8-9.
- y Federico Urbach, *Oro*, La Habana, 1907.
- y Federico Urbach, *Gemelas*, La Habana, 1894.
- UHRBACH, Federico, “Juana Borrero”, *La Habana Elegante*, La Habana (19 de marzo de 1896), pp. 90-93.
- , *Poesías*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- VARELA JÁCOME, Benito, *Asedios a la literatura cubana: textos y contextos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002.
- VARONA, Enrique José, “Las poesías de los Borrero”, *El Fígaro*, La Habana, XI, 10 (31 de marzo de 1895), p. 156.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- VITIER, Cintio (comp.), *Los poetas románticos cubanos*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1962.
- , “Las cartas de amor de Juana Borrero” prólogo a Juana Borrero, *Epistolario I*. La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1966, pp. 7-31. Reproducido en *Crítica sucesiva*, La Habana, UNEAC, 1971, pp. 365-407; en *Cahiers des Amériques Latines*, París, 2 (s.f.), 2, pp. 20-40; y en *Obras 3. Crítica 1*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, pp. 181-205.
- (comp.), *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1968-1974, 3 vols.
- , *Poetas cubanos del siglo XIX. Semblanzas*, La Habana, Ediciones Unión, 1969.
- , “Notas sobre los ‘Escolios al Epistolario de Juana Borrero’ por Manuel Pedro González”, *Anuario de Literatura y Lingüística*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1 (1970), pp. 151-154.
- , *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- , *Crítica sucesiva*. La Habana, Ediciones UNEAC, 1971.
- , “A propósito del Centenario de Juana Borrero”, *Granma*, La Habana (17 agosto 1977), p. 5.
- , “Poetas cubanos del siglo XIX”, en *Crítica cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 331-335.
- , “En el centenario de Juana Borrero”, *Prosas leves*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, pp. 16-28.
- y Fina García Marruz (comps.), *Flor oculta de la poesía cubana (siglos XVIII y XIX)*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.
- VITIER, Medardo, “Elogio de Esteban Borrero Echeverría”, en *Estudios, notas, efigies cubanas*. La Habana, Editorial Minerva, 1944, p. 26-34.
- WANGÜEMERT, María Caballero, “Estudio preliminar” a María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin, *Viaje a la Habana*, Madrid, Verbum, 2006, pp. 9-40.
- ZALDÍVAR, Gladys, “Juana Borrero: Paradigma de la vertiente femenina del modernismo”, *Círculo. Revista de Cultura*, 26 (1997), pp. 80-86.

BIBLIOGRAFÍA

- ZAMBRANA, Luisa Pérez de, *Poesías completas*, prólogo de Ángel Huete, La Habana, Imprenta P. Fernández, 1959. Otra edición: La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.
- , *Antología poética de Luisa Pérez Zambrana*, edición y prólogo de Sergio Chaple, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
- , *Selección poética*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005.
- ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. Madrid, Ediciones Siruela (Biblioteca de ensayo), 108 pp.
- ZAVALA, Iris M., *Colonialism and culture: Hispanic modernisms and the social imaginary* Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- , *El Rapto de América y el síntoma de la modernidad*, Barcelona, Montesinos, 2001.
- ZENEA, Juan Clemente, *Poesías*, selección de José Lezama Lima, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, 1966.

ANEXO

Se incluye a continuación diverso material gráfico y literario que se ha considerado oportuno reproducir para la mejor comprensión de algunas de las cuestiones expuestas en el presente trabajo.

En primer lugar, se reproducen varias fotografías de la familia Borrero y de Julián Casal y Carlos Pío Uhrbach. A continuación se han reproducido distintos dibujos y cuadros de la autora que dan cuenta de esa dimensión creadora, desde el precocísimo *El clavel y la rosa* de 1882 hasta *Pilluelos*, su último y excelente óleo de 1896. Por último, también se recogen en esta sección distintas muestras que forman parte de algunas de esas estrategias del *Epistolario*, que pasan por la concepción visual y plástica de la “Misiva floreal”, la “Prosa enigmática”, la “Misiva ‘trascendental’” o algunos dibujos reproducidos en las cartas de la Borrero. Siquiera de esta pequeña forma, se puede vislumbrar el alcance de la comprensión que de lo epistolar tenía la autora, como lugar de experimentación y de una práctica estética que trasciende las modalidades usuales asociadas a este género.

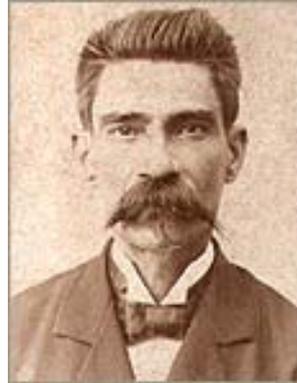
Casi todo el material fotográfico y gráfico recogido aquí, se ha tomado de las diferentes ediciones de la obra de Juana Borrero llevadas a cabo por Cintio Vitier y Fina García Marruz, en 1966, 1967 y 1978, en las que se puede acceder a otras imágenes. En la actualidad, la gran mayoría del que fuera archivo familiar de los Borrero utilizado por Vitier y García Marruz se conserva en el fondo de originales de la familia Borrero, depositado en la Biblioteca Nacional “José Martí” y en el Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”, ambos en La Habana. Ese fondo es el mismo que ha sido utilizado por *Cuba literaria. Portal de Literatura Cubana* [en línea], para la confección de la completa sección dedicada a Juana Borrero, y desde el que se puede acceder también a gran parte de las imágenes, dibujos y manuscritos reproducidos aquí: <www.cubaliteraria.cu/autor/juana_borrero/index.htm> (Consulta: 8 de agosto de 2007).

En segundo lugar, se ha creído oportuna la reproducción de tres poemas de Julián del Casal pertenecientes a su poemario *Nieve* de 1892: “Virgen triste”, “Rondeles” y “Dolorosa”. Se transcriben en esta oportunidad a partir de *The Poetry of Julián del Casal: a critical edition*, edición de Robert Jay Glickman, Gainesville (Florida), The University Presses of Florida, 1976, vol. 1, pp. 248-249, 209-210 y 234-236, respectivamente.

Familia Borrero Pierra



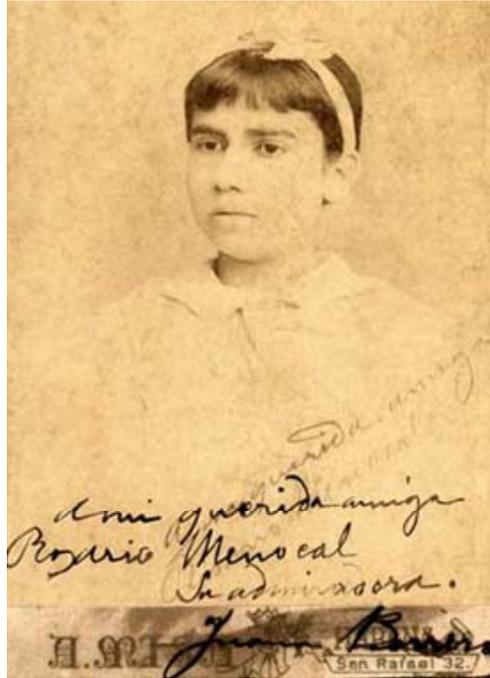
Consuelo Pierra y Agüero
(1852-1906)



Esteban Borrero Echeverría
(1849-1906)



Familia Borrero Pierra. De izquierda a derecha: Lola, Consuelo Pierra con Sarita (muerta a los once años) en brazos, Esteban Borrero con Esteban, Juana (de pie y acodada en una mesa), Dulce María; sentadas en el suelo: Consuelo, Ana María y Elena.



Juana Borrero a los cinco años

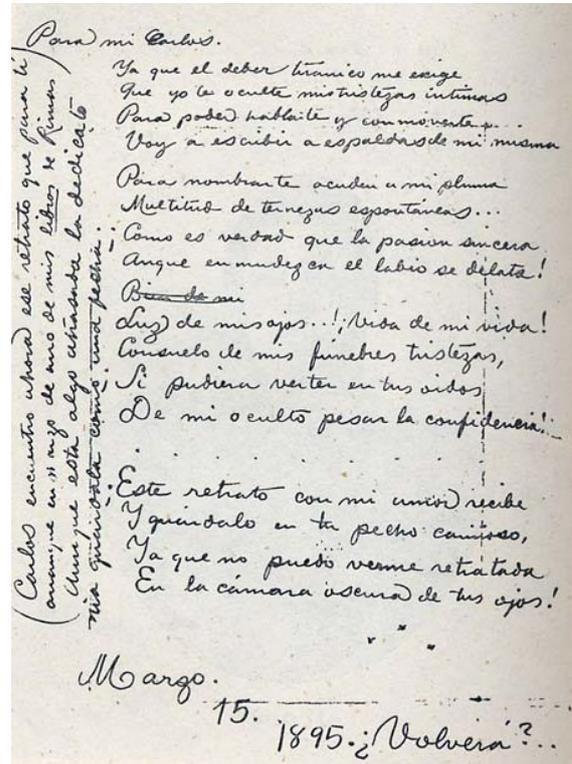


Juana Borrero de adolescente

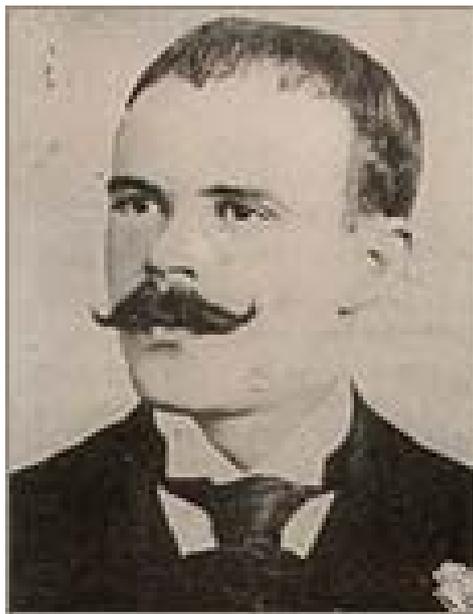
Juana Borrero- Julián del Casal- Carlos Pío Uhrbach



Retrato que figura al frente de *Rimas*, dedicado a Carlos Pío Uhrbach.



Poema escrito al dorso del ejemplar de *Rimas*, dedicado a Carlos Pío Uhrbach.



Carlos Pío Uhrbach



Julián del Casal

Dibujos y pinturas de Juana Borrero



El clavel y la rosa (1882), dibujado a los cinco años (Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York).



Retrato de doña Crucecita (1890), vecina de Puentes Grandes, pintado por Juana a los trece años.



Copia de *Juana la loca* (1893), acuarela de Francisco Pradilla, copiada al óleo por Juana Borrero en el Museo Metropolitano de Nueva York.



Las niñas (1895), óleo de Juana Borrero (Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana)



Su último cuadro, pintado en Cayo Hueso, *Pilluelos* (1896), óleo sobre tela. 76 x 52,5 cm. (Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana).



"Prosa enigmática", poema en prosa ilustrado por Juana Borrero.

Poemas de Julián del Casal

VIRGEN TRISTE

Tú sueñas con las flores de otras praderas,
nacidas bajo cielo desconocidos,
al soplo fecundante de primaveras
que, avivando las llamas de tus sentidos,
engendren en tu alma nuevas quimeras.

Hastada de los goces que el mundo brinda
perenne desencanto tus frases hiela,
ante ti no hay coraje que no se rinda
y, siendo aún inocente como Graciela,
pareces tan nefasta como Florinda.

Nada de la existencia tu ánimo encanta
quien te habla de placeres tus nervios crispa
y terrores secretos en ti levanta,
como si te acosase tenaz avispa
o brotaran serpientes bajo tu planta.

No hay nadie que contemple tu gracia excelsa
que eternizar debiera la voz de un bardo,
sin que sienta en su alma de amor el dardo,
cual lo sintió Lohengrin delante de Elsa
y, al mirar a Eloísa, Pedro Abelardo.

Al roce imperceptible de tus sandalias
polvo místico dejas en leves huellas
y entre las adoradas sola descuellas,
pues sin tener fragancia como las dalias
tienes más resplandores que las estrellas.

Viéndote en la baranda de tus balcones,
de la luna de nácar a los reflejos,
imitas una de esas castas visiones
que, teniendo nostalgia de otras regiones,
ansían de la tierra volar muy lejos.

Y es que al probar un día del vino amargo
de la vid de los sueños, tu alma de artista
huyendo de su siglo materialista
persigue entre las sombras de hondo letargo
ideales que surgen ante su vista.

¡Ah! yo siempre te adoro como un hermano,
no sólo porque todo lo juzgas vano
y la expresión celeste de tu belleza,
sino porque en ti veo ya la tristeza
de los seres que deben morir temprano.

RONDELES

I

De mi vida misteriosa,
tétrica y desencantada,
oirás contar una cosa
que te deje el alma helada.

Tu faz de color de rosa
se quedará demacrada,
al oír la extraña cosa
que te deje el alma helada.

Mas sé para mí piadosa,
si de mi vida ignorada,
cuando yo duerma en la fosa,
oyes contar una cosa
que te deje el alma helada.

II

Quizás sepas algún día
el secreto de mis males,
de mi honda melancolía
y de mis tedios mortales.

Las lágrimas a raudales
marchitarán tu alegría,
si a saber llegas un día
el secreto de mis males.

III

Quisiera de mí alejarte,
porque me causa la muerte
con la tristeza de amarte
el dolor de comprenderte.

Mientras pueda contemplarte
me ha de deparar la suerte,
con la tristeza de amarte
el dolor de comprenderte.

Y sólo ansío olvidarte,
nunca oírte y nunca verte,
porque me causa la muerte
con la tristeza de amarte
el dolor de comprenderte.

DOLOROSA

I

Brilló el puñal en la sombra
como una lengua de plata,
y bañó al que nadie nombra
onda de sangre escarlata.

Tu traje de terciopelo
espejeaba en la penumbra,
cual la bóveda del cielo
si el astro nocturno alumbraba.

Tendía la lamparilla
en el verde cortinaje,
franjas de seda amarilla
con transparencias de encaje.

Fuera la lluvia caía,
y en los vidrios del balcón,
cada estrella relucía
como fúnebre blandón.

Del parque entre los laureles
se oía el viento ladrar,
cual jauría de lebreles
que ve la presa avanzar.

Y sonaban en la alcoba
en el silencio profundo,
pasos de alguno que roba,
estertor de moribundo.

II

Brilló el puñal en la sombra
como una lengua de plata,
y bañó al que nadie nombra
onda de sangre escarlata.

Como la oveja que siente
inflamado su vellón,
corre a echarse en una fuente
buscando consolación,

llevada por el arranque
de tu conciencia oprimida,
quisiste en sombrío estanque
despojarte de la vida;

pero saliéndote al paso,
como genio bienhechor,
hice llegar a su ocaso
el astro de tu dolor.

¡Cómo en la sombra glacial
tus ojos fosforecían,
y de palidez mortal
tus mejillas se cubrían!

¡Cómo tus manos heladas
asíanse de mi cuello,
o esparcían levantadas
las ondas de tu cabello!

Arrojándote a mis pies,
con la voz de los que gimen,
me confesaste después
todo el horror de tu crimen:

y mi alma, vaso lleno
de cristiana caridad,
esparció sobre tu seno
el óleo de la piedad.

III

Brilló el puñal en la sombra
como una lengua de plata,
y bañó al que nadie nombra
onda de sangre escarlata.

Mas, desde la noche fría
en que, víctima de mi mal,
consumaste, alma mía,
tu venganza pasional,

como buitre sanguinario
en busca de alimento,
por tu lóbrego Calvario
te sigue el Remordimiento.

JULIÁN DEL CASAL, *Rimas* (1892)