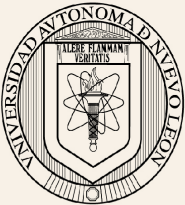


ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 3 NÚM. 6
ENERO-JUNIO
2024



UANL®

CENTRO
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

Los poemas infantiles de Juana Borrero

Juana Borrero's children's poems

Alejandro Vergil Salgado
El Colegio de México,
Ciudad de México, México
orcid.org/0000-0002-4950-212X

Fecha entrega: 17-1-2024 **Fecha aceptación:** 29-1-2024

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2024, Vergil Salgado, Alejandro. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas3.6-82>

Email: avergil@colmex.mx

Los poemas infantiles de Juana Borrero

Juana Borrero's children's poems

Alejandro Vergil Salgado

El Colegio de México

Ciudad de México

avergil@colmex.mx

Resumen: dentro de la obra literaria de la poeta cubana Juana Borrero, se ha desestimado aquella parte de su producción escrita durante su infancia. Considerándolos indispensables para conocer la gestación de la lógica conceptual, mirada, sensibilidad e imágenes que la seguirían caracterizando en sus etapas posteriores, el presente artículo analiza, entre otros, poemas como Sol poniente, «Vino un niño», A la luz de la luna, «¿Dónde estás?...», ¡Amor perdido!... y Todo para ti, en conjunto con algunas de sus cartas, para complementar el panorama del imaginario de esta mujer, antes niña, y establecer conexiones sobre su proceso creativo.

Palabras clave: Poesía cubana – Poética infantil – Juana Borrero

Abstract: within the literary work of the Cuban poet Juana Borrero, that part of her production written during her childhood has been neglected. Considering them indispensable to know the gestation of the conceptual logic, gaze, sensibility and images that would continue characterizing her in her later stages, the present article analyzes, among others, poems such as Sol poniente, Vino un niño, A la luz de la luna, ¿Dónde estás?... , ¡Amor perdido!... and Todo para ti, along with some of her letters, to complete the panorama of the imaginary of this woman, once a girl, and establish connections on her creative process.

Key words: Cuban Poetry – Children's Poetic – Juana Borrero

Juana Borrero (1877-1896), escritora y pintora cubana, legó una obra poética breve e intensa, así como lo fue su corta vida. El único libro publicado mientras vivía, *Rimas* (1895), reúne apenas dos decenas de sus poemas. El resto de ellos se encontraban desperdigados en el tomo IV de *La poesía lírica en Cuba* (1928), de José Manuel Carbonell, o en revistas, tales como *La Habana Elegante*, *El Fígaro* o *Revista de Cayo Hueso*. Algunos se difundieron por Ángel Augier y Dulce Borrero en sus conferencias sobre la poeta, y otros estuvieron inéditos hasta que Fina García Marruz compiló todo ese material, junto con dibujos y fragmentos de prosa que le proporcionó Mercedes Borrero, en su edición de *Poesías* (1966).

Más vasta fue su producción escritural en forma de diario y la correspondencia con su amado, Carlos Pío Uhrbach, editada en dos tomos por Cintio Vitier en *Epistolario I-II* (1966-1967), donde “llevó a cabo la más exquisita y a la vez atormentada (re)creación de sí misma” (Moris, 2009, p. 104). En mayor medida, la estrecha vinculación entre vida y literatura que sus cartas revelan ha llamado la atención de la crítica, en comparación con sus poemas. ¿Cómo no va a provocar intriga, admiración o hasta morbo el hecho de que una joven de diecinueve años escriba una carta con su propia sangre, meses previos a su muerte, porque se siente limitada para expresarse a través de las palabras? Borrero redacta el 11 de enero de 1896:

jamás me he sentido tan triste al comenzar a escribirte. 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 de mis pensamientos. (1967, p. 256).

Dicha especie de acto performativo representa sólo una parte de los deseos, de las preocupaciones y emociones que atribularon a la adolescente.

Con respecto a los poemas que Borrero escribió durante su infancia, entre 1886 y 1887, debemos enfatizar que han sido completamente relegados de los estudios literarios. Quizás lo anterior se deba a que son considerados *a priori* como “literatura infantil”, de escaso valor literario, o caracterizados como meros ejercicios poéticos, porque fueron escritos por una niña.¹ En parte, la recepción de Borrero ha sido la de una poeta cuya muerte temprana le impidió “llegar a la plenitud de su talento” (Henríquez, 2003, p. 23), o a “la completa floración de esta excepcional mujer, tanto en el plano intelectual como en el humano” (García, 1997, p. 294). Las enunciaciones predisponen la lectura de su obra literaria en cuanto a inacabada, en gestación, como si hubiera una meta en la creación poética que sólo se alcanza hasta la edad madura.

Por consiguiente, el presente artículo se aproxima a los poemas producidos entre los nueve y diez años de Borrero, porque quiero comprender cómo se relacionan con otros y, así, evidenciar su importancia dentro del conjunto de su obra literaria. Los textos considerados en este estudio son: Sol poniente, «Vino un niño», A la luz de la luna, «¿Dónde estás?...», ¡Amor perdido!... y Todo para ti.² Como respuesta tentativa propongo que, en estos poemas, el sujeto lírico configura una mirada interior, una sensibilidad infantil (mas no infantilizada) e imágenes poéticas que se expanden y transmutan en su

¹ García Marruz titula Versos infantiles a la sección donde están recopilados los primeros poemas de Borrero. Presentarlos como *versos* y no como *poemas*, implica una escisión o diferenciación con el resto de los textos incluidos en el volumen. En cambio, la edición de Francisco Morán, *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero* (2005), restituye su valor estético, cuando los reúne bajo el conjunto *Poemas escritos en la infancia*. Tales determinaciones editoriales condicionan una mirada crítica.

² Citaré los poemas desde la edición de García Marruz, *Poesías* (1966). Respeto la puntuación como aparece en los títulos.

obra posterior, escrita durante su adolescencia. Es decir, la melancolía, el dolor amoroso, la ambientación nocturna, la búsqueda del amado y las preocupaciones expresivas fueron motivos recurrentes en su poesía, aun en aquellos poemas que escribió cuando era una niña.

La “virgen triste” es el epíteto “que más ha trascendido en la recepción de la escritora” (Moris, 2009, p. 112), asignación que proviene del poema homónimo compuesto por Julián del Casal, quien apreció antes que nadie la obra de Borrero.³ Como bien señala Natalie Roque, desde entonces los acercamientos psicológicos o biográficos han prevalecido en los estudios literarios y han reforzado la imagen mítica de su personalidad (2018, pp. 9-10). Aunado a ello, me parece que se produce un fenómeno paradójico porque, por un lado, sus contemporáneos y la crítica del modernismo cubano, entrado ya el siglo XX, abundan en otros epítetos para enaltecer el mito de la niña prodigio;⁴ por el otro, no profundizan en su obra, sino que la vinculan con figuras masculinas, como Casal o Uhrbach.⁵

³ El poema “Virgen triste” fue publicado en *La Habana Elegante*, en 1893, e incluido en la edición de García Marruz (cfr., la nota al poema de Casal, 1966, pp. 168-169).

⁴ Por ejemplo, Casal la denominó “una niña de doce años [que] ha dado tan brillantes muestras de su genio excepcional” (1966, p. 160). Por su parte, Aniceto Valdivia, mejor conocido como el Conde Kostia, la llamó “niña-musa”, “niña-maga” (1966, p. 59), mientras que Rubén Darío se refirió a ella como “una dulce y rara niña”, “extraña virgen” (1966, p. 175). De manera semejante, la nota que acompaña el poema “Crepuscular”, publicado en *La Habana literaria* el 15 de noviembre de 1981, la describe así: “la encantadora y dulce niña” (Borrero, 1891, p. 109). Para Pedro Henríquez Ureña, Borrero es la “hermana menor [de Casal]” (2003, p. 22); para su hermano, Max Henríquez, una “niña genial” y un “caso de precocidad sorprendente” (1962, p. 125; p. 419).

⁵ Francisco Morán apunta que Borrero fue considerada por mucho tiempo una “sombra casaliana” o un “apéndice [...] de su padre [Esteban Borrero], o de Casal” (2005, p. xxii).

Por supuesto, es lógico que no exista mención alguna sobre su poesía infantil escrita antes de los doce años, pues ésta no se conocía hasta la edición de García Marruz.

Aunque desde 1966 los estudios han aumentado, la estela de las percepciones anteriores permanece, pues la mayoría están “orientados hacia el estudio de su vida y su epistolario” (Schulman, 1997, p. 323), como he mencionado. Escasas excepciones han intentado deconstruir el mito de la “virgen triste” y reposicionar la obra como punto central de las inquisiciones. Recientemente cabe destacar a Ivan Schulman, quien inserta la obra de Borrero dentro de la poesía modernista hispanoamericana y rescata sus rasgos más esenciales, como “los paisajes vistos a través de un cristal interior, concreciones de la vida espiritual”, “la lucha entre la vigilia y el sueño”, “las bipolaridades simbólicas” (1997, p. 328), entre otros. Por su parte, Morán insiste en acercarse a la obra de Borrero “desde la pulsión erótica” y “el protagonismo sensorial del cuerpo” (2005, p. xxiii). En cambio, Ottmar Ette, desmantela el concepto de niña-prodigio a partir de las ideas sobre el *enfant-poète* de Roland Barthes (2017, pp. 272-276), propone una lectura novedosa sobre el vínculo entre poesía, pintura y juego de miradas, y evidencia los cuestionamientos de Borrero sobre los roles de género en sus cartas. Roque (2018) sigue la línea anunciada por Schulman sobre los paisajes interiores, analiza las configuraciones de espacios discursivos nocturnos, luminosos y aquellas espacializaciones vinculadas con la figura del amante. Finalmente, aunque Judith Moris no realiza ningún análisis textual en su artículo La saga/fuga de J. B. (2009), el recuento minucioso sobre el devenir crítico de la obra de Borrero es una valiosa síntesis.

Con este somero recorrido, puede darse una cuenta que ya existe un cambio fundamental en la apreciación de la poesía de Borrero, desde finales del siglo XX y principios del XXI. Aunque muchos críticos subrayan que la poeta escribió poemas desde los siete años, nadie se ha detenido en comentarlos, pues dentro del corpus los más constantes son *Apolo*, ¡*Todavía!*, *Mis quimeras*, *Su retrato*, *Las hijas de Ran* y *Última rima*. De esta manera, aún falta llenar huecos. Un modo de hacerlo es reconsiderar la imagen de la niña, ya no como virgen ni como prodigio puesto sobre un pedestal, sino como una mujer que desde temprana edad fue instruida en las letras y en las artes; condición clave que impulsó y desarrolló sus habilidades creativas, las cuales, en palabras de Beatriz Espejo, alcanzaron “una madurez estilística” (1992, p. 70), aunque la poeta cubana sólo vivió casi veinte años.

Antes de dar paso al análisis de los poemas infantiles, brevemente quisiera evidenciar la escasa bibliografía acerca de la creación literaria realizada por niños y no para niños. Si bien en los últimos años los avances para revalorizar la literatura infantil y juvenil –aquella escrita por los adultos, pero destinada a los infantes y adolescentes (Cervera, 1992, p. 18)–, trascendiendo su función meramente didáctica y reconsiderando sus cualidades estéticas, en general, los mismos “autores que escriben sobre la literatura infantil producida por el adulto no mencionan ni hablan de la producción literaria del niño” (Rodríguez-Bello, 1992, p. 27). Respecto a este asunto, Laura Guerrero explica:

Los expertos y conocedores que definen el concepto [de literatura infantil y juvenil] y lo clasifican, no obstante y de manera también general, no conciben que los textos escritos por niños o niñas

sean literatura. Están convencidos de que la configuración artística es una capacidad o destreza que sólo se logra con los años y el aprendizaje de las reglas de composición. (2012, p. 13).

Cabe preguntarse, entonces, ¿qué ocurre cuando una niña o un niño tiene una formación disciplinada y se le incentiva a pintar o escribir con intención expresiva? ¿Es suficiente que las infancias tengan la aspiración de hacer literatura (escribir un cuento o un poema), para que lo producido sea analizado por los críticos como tal? “¿Cómo medir o evaluar los poderes del intelecto del niño si se considera sólo un consumidor de literatura?” (Rodríguez-Bello, 1992, p. 28). En este momento no tengo respuestas, sin embargo, el caso de Juana Borrero es particular, porque desde pequeña vivió dentro de un contexto que posibilitó las condiciones de su escritura. Ette es muy claro en este punto:

Juana Borrero no era de ninguna manera autodidacta ni como pintora ni como poetisa, sino que disponía de una excelente educación gracias a su formación artístico-literaria [...], las habilidades de la pequeña Juana, sin lugar a dudas muy superiores a su promedio, *fueron promovidas sistemáticamente desde el inicio; se discutían sus trabajos y se dieron a conocer pronto más allá del círculo familiar.* (2017, p. 273. Énfasis personal).

Dicho lo anterior, el primer poema de Borrero del que se tiene noticia es Sol poniente,⁶ escrito a los siete años (Morán 2005, p. ix). Según García Marruz, Dulce Borrero lo recupera en su conferencia Evocación de Juana Borrero, de 1945; la editora lo considera un

⁶ Hay otro poema de Borrero titulado Sol poniente, publicado en *El figaro* de septiembre de 1895. Son dos poemas distintos, en cuanto a estructura métrica y desarrollo temático.

fragmento, aunque no justifica por qué.⁷ A mi parecer, existe un concepto concluyente entre la puesta de sol y la inspiración poética, así como una estructura unitaria conformada por endecasílabos y heptasílabos. Borrero compone una pequeña silva que sólo cumple con rimas consonantes en los primeros cuatro versos. El poema dice:

Por la tarde, en los sitios misteriosos
cuando cesa la alondra de cantar
y Véspero se oculta tembloroso
en el seno del mar;
cuando agoniza el sol reverberante
y extiende por el cielo su arrebol,
sobre mi frente pensativa siento
bajar la inspiración! (1966, p. 111)⁸

Llama la atención la configuración del espacio poético y el detalle de cómo el anochecer es personificado con Véspero, es decir, la estrella Venus. La transición entre luz y oscuridad, o viceversa, es una de las imágenes constantes que aparecerá en la poesía posterior de Borrero. Por ejemplo, el astro es mencionado con su carácter tembloroso en el soneto *Vespertino*: “Hacia el ocaso fúlgido titila / el temblador lucero vespertino” (vv.1-2, p. 117), mientras que en el primer cuarteto, la imagen del sol agonizante se repite: “El rayo débil que las nubes dora, / lentamente se extingue, agonizante,” (vv. 9-10, p. 117).

En palabras de Roque, “con luminosidades que nacen o se disuelven en la sombra, la aurora y el crepúsculo devienen límites

⁷ Cfr. nota 1 al poema (Borrero, 1966, p. 111).

⁸ En cuanto a otros poemas contenidos en el mismo volumen editado por García Marruz, indico el número de versos (vv.) y paginación.-

entre la noche y el día; integran [...] [una] orilla de tonalidades vagas definible solo por su mutabilidad, extrañamente detenida” (2018, p. 31). Los heptasílabos de los versos cuarto y octavo funcionan para agrupar dos escenas: la primera contiene los elementos visuales y sonoros para configurar un ambiente íntimo (la alondra, Véspero y el mar), y tiene como protagonista a Venus; la segunda, desplaza la mirada hacia el sol, cuyo adjetivo evoca un sentimiento doloroso en sintonía con el color del crepúsculo, e introduce a la voz poética como observadora y participante de ese paisaje exterior. Así, el poema enuncia cómo el sujeto lírico siente “bajar la inspiración”, momento crucial para el proceso creativo. De manera semejante, y retomando la noche como un tiempo misterioso, la adolescente Borrero profundizará en *Mis quimeras*: “En el misterio de la noche / Cuando el insomnio me atormenta / Gira en mi mente visionaria / Alado enjambre de quimeras” (1966, vv. 1-4, p. 64).

Ahora bien, cabe mencionar mi sospecha sobre la veracidad de que *Sol poniente* sea el primer poema de todos. A pesar de su brevedad, percibo cierta complejidad en la selección del léxico. Es decir, palabras como “Véspero”, “reverberante” y “arrebol” son elevadas para una niña de siete años. Debido a la formación y el estudio de Borrero, es posible que las conociera y las utilizara, pero no tengo forma de comprobarlo. Sin embargo, no hay que olvidar que el testimonio al respecto proviene de la conferencia de su hermana, Dulce, de 1945, y la crítica lo ha tomado sin cuidado; en su lugar, hay que considerarlo con recato. Como demuestro a continuación; los siguientes poemas analizados contrastan drásticamente en el manejo de un vocabulario más simple, pero que no por ello pierden carga emotiva y poética.

Veamos el primer caso. Fechado en 1886 (para entonces, Borrero tendría alrededor de nueve años), «Vino un niño» está compuesto por catorce versos tetrasílabos. Según Rudolf Baehr,

este tipo de verso es el más corto capaz de lograr autonomía rítmica, debido a la acentuación en primera y segunda sílabas, configurando un ritmo trocaico; además, señala que sólo a partir del Romanticismo comenzó a utilizarse independientemente de otras métricas para estructurar un poema (1973, pp. 87-90). Escribe Borrero: “Vino un niño / Pasajero / que se llama / Cupidillo / Mensajero / del amor. / Vino aquí / Con alegría / Sana flecha / Me clavó / Que me hiere / Noche y día / Y me agobia / De dolor (1966, p. 141). Nótese la diferencia del vocabulario usado en “Sol poniente”, por lo que intuyo que éste es posterior.

“«Vino un niño»” es un poema aparentemente sencillo, breve y condensado, con un léxico llano. Sin embargo, puede apreciarse cómo Borrero cumple con la condición rítmica y métrica (a excepción del verso cinco, donde debe producirse un hiato para evitar que sea hipermétrico), y utiliza algunos recursos formales y retóricos. Por ejemplo, la anáfora (“Vino”) que ocurre entre el inicio y la mitad exacta del poema, o la pausa en el sexto verso para establecer dos unidades de acción distintas (la primera presenta a Cupido como mensajero, el segundo como arquero que hiere). Dichos elementos provocan el giro que causa una impresión inmediata en el cambio de tono. La situación alegre y lúdica se traslada a una emoción dolorosa, marcada a su vez por la coincidencia de una rima simple entre “amor” y “dolor”, pero que tiene significado en cuanto a que los vocablos cierran dos bloques contrapuestos. De esta manera, el concepto y la imagen desarrollados adquieren una intensidad similar a la flecha que el pequeño Cupido clava en la voz poética.

Por otro lado, Borrero utiliza encabalgamientos para dar aliento a versos tan cortos. También emplea un ligero hipérbaton entre “Sana flecha / me clavó”, que constituye la parte medular

del poema, pues la “herida de amor” es la que permanece. A fin de cuentas, lo que estructura el poema es la alegoría configurada con la alusión mitológica. El dios del amor es caracterizado con tres palabras tetrasílabas aisladas que forman un encadenamiento: Cupidillo-pasajero-mensajero. Cabe destacar el diminutivo para el nombre, porque permite a la voz poética igualar al personaje con su propia edad; un niño cuya presencia es efímera, ya que sólo viene a dar un mensaje con su flecha para, después, abandonarla. En este sentido, Borrero da sus primeros pasos literarios con un poema corto y alejado temáticamente de lo que uno esperaría leer de un infante. La herida de amor, que será constante en su obra poética, aquí aparece como una primera huella.

El dolor permanece en su siguiente poema, A la luz de la luna, compuesto por dos cuartetas endecasílabas, con una estructura rimada ABAB CDCD:

Densa es la noche en extranjero suelo,
Me duele el corazón, siento fatiga;
Mas ya, tu blanda luz baja del cielo,
Como una bendición oh! luna amiga.
¡Oh luna! con los rayos de tu lumbre
Ahuyentas de mi noche los enojos;
Se disipa mi inmensa pesadumbre,
Y se arrasan de lágrimas mis ojos... (1966, p. 142).

El discurso poético despliega emociones profundas, como la pena de amor, el cansancio y el peso de los días. Destaco el sintagma “los rayos de tu lumbre”, pues el predicativo asignado parece inapropiado para designar la luz del satélite, produciendo una tensión entre el calor y la densidad de la noche. Así, la niña encuentra un escape para desahogar sus emociones negativas en el

silencio y en la blanda luz de la luna; un refugio, un alivio que llega como una bendición.

La mirada infantil le permite a Borrero aproximarse a una realidad distinta, imaginativa, donde el sujeto lírico establece una relación de amistad con la luna que le brinda cierto consuelo. “¿Acaso no tiene el niño el poder de representar en sus escritos lo que él es?” (Rodríguez-Bello, 1992, p. 26). Ette considera que el sistema patriarcal donde fue disciplinada la niña, así como el ambiente familiar de altas ambiciones artísticas, “le ponía delante un modelo de convivencia, al que las jóvenes obedientes, bien educadas y bien vestidas se tenían que someter” (2017, p. 274). Desde este punto de vista, la imagen de Casal sobre el hogar de los Borrero se despoja de tintes idealizantes,⁹ pues al interior se vivía con normas, exigencias y expectativas que podrían haber provocado sensaciones de sofoco.

Lo anterior muestra el esbozo de una poesía modernista, donde las ambientaciones nocturnas perfilan la expresión de los poetas que se sienten victimizados por el mundo burgués (Schulman, 1997, p. 327). En el caso de Borrero, la situación se interioriza dentro del ámbito familiar. La opresión sentida y la nostalgia por la infancia se representan nuevamente, con un tono más reflexivo, en 1891; a modo de queja o reclamo, la poeta escribe en ¡Todavía!:

¿Por qué tan pronto oh mundo! me brindaste
tu veneno amarguísimo y letal?...
¿Por qué de mi niñez el lirio abierto
te gozas en tronchar?

⁹ Véase la descripción del viaje para llegar a Puentes Grandes realizada por Casal (1966, p. 159-161), donde exalta la figura de Juana Borrero como niña-pintora, al mismo tiempo que el paisaje idílico y tranquilo es “iluminado por los rayos de oro de un sol de fuego y embalsamado por los aromas de lujuriosa vegetación” (1966, p. 160).

[...]

Entonces sienta de tu burla el frío
y de la duda el aguijón mortal...
pero deja que goce de la infancia
en la hora fugaz! (1966, vv. 1-4; 17-20, p. 61).

Con ello, se expresa la pérdida de la infancia y el anhelo por gozarla. El mundo ha cortado de tajo ese lirio abierto de su niñez, pero a diferencia de cómo se representa el hastío en *A la luz de la luna*, aquí la posibilidad de consuelo y esperanza es sustituida por el pesimismo y la nostalgia. No obstante, esto no quiere decir que en otros poemas infantiles no existan también ambas actitudes; por ejemplo, en la redondilla «¿Dónde estás?...», cuya deficiencia en la rima cruzada consonante sólo ocurre entre el primero y el tercer verso:

¿Dónde estás divina llama
Que antes en su corazón
Ejercías tu influencia
Y me amaba con pasión?

¿Qué se hizo de aquel cariño
Que ya rayaba en amor?
Todo se ha desvanecido,
Sólo me queda el dolor!...

No eres una mariposa,
Como antes yo te creía
No eres una fresca rosa
Como antes yo te creía. (1966, p. 143)

De esta manera, la niña Borrero sigue la tendencia de la tradición modernista de la redondilla, como forma usada con

frecuencia por Casal, Martí, Darío, Mistral, Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera (Baehr, 1973, p. 245). El inicio del poema anterior también me recuerda a San Juan de la Cruz: “¡Oh llama de amor viva / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro” (1989, p. 105). Por el contrario, la “divina llama” de Borrero que alguna vez insufló al destinatario poético se “ha desvanecido”. Se muestra a una niña enamorada que ya conoce los estragos del amor, de la pérdida y del rechazo, si no es que sólo los imagina por el momento. Recordemos que, hasta 1891, Borrero conoce a Casal, cuya muerte ocurrirá dos años después. Según la crítica, este acontecimiento marcará ineludiblemente su poesía. Sin embargo, «¿Dónde estás?...» anticipa el motivo de la búsqueda del amado que permea la obra posterior de la poeta cubana, colocando así el antecedente de un mismo sentir, desde la perspectiva de una niña.

Nótese que la rima “amor”-“dolor” aparecida en «Vino un niño», se repite aquí como sello particular de la poesía infantil de Borrero, aunque desaparecerá en sus poemas juveniles; no así la tensión entre ambos conceptos. Por ejemplo, en *Amargura* existe “[...] el anhelo vehemente / en que me incendia sin cesar la llama / de esta pasión tan triste y tan ardiente” (1966, vv. 7-9, p. 136); en este caso, la llama no se apaga en el pecho del sujeto lírico, pero le causa sufrimiento. Por otra parte, el símbolo de la mariposa que en «¿Dónde estás?...» alude al amado, también conserva una función similar en *Himno de vida*: “Allí al posarse en clavel fragante / se enciende de pasión la mariposa!” (1966, vv. 3-4, p. 81). En el primer caso, el destinatario poético deja de ser el insecto alado porque su pasión se apagó, mientras que, en el segundo, se enciende gracias a la flor. En consecuencia, la doble repetición del verso “Como antes yo te creía” tiene la intención de subrayar la pérdida de la fe en el otro.

En 1887, Borrero sigue algunas de las líneas temáticas antes señaladas: la herida de amor y la pérdida del amado se conjugan en ¡Amor perdido!..., poema escrito en versos alejandrinos. Por consiguiente, la poeta cubana tiene la intención de alargar su escritura y experimentar con otras formas métricas:

Qué bello luce el mundo!... qué azul el alto cielo!...

Cuán dulce entre las ramas el aura musical,

Las flores cómo brillan regadas por el suelo,

Prendidas con las perlas del llanto matinal.

Do quiera que los ojos dirijo sólo veo

Semblantes que respiran amor, felicidad!...

Yo en tanto en el sepulcro yacer sólo deseo,

teniendo entre mis brazos tu pálida beldad. (1966, p. 144)

A diferencia de la queja contra el mundo que señalé en los versos citados de ¡Todavía!, en Amor perdido!... este es admirado por la voz poética. El poema comienza con la descripción sobre lo sorprendente que puede ser la naturaleza, esa “madre inconsciente”, porque “la consciencia está en nosotros y no en ella”, según escribe Borrero en Pensamientos, para la revista *El Figaro*, en 1895 (1966, p. 119). Entonces, la dualidad consciente e inconsciente se delimita por las dos cuartetas: en la primera, los ojos infantiles sólo ven armonía y hermosura, tal como un niño se asombra con lo novedoso del espacio que lo circunda; en tanto, la segunda introduce al yo poético que cobra consciencia de su situación, alienado de lo que ocurre, porque esa felicidad que está en otros es trastrocada por Borrero en los dos últimos versos. La imagen de vida se transforma en una de muerte, metamorfosis que se logra con un hipérbaton más elaborado que el de «Vino un niño»: “Yo en tanto en el sepulcro yacer sólo deseo” (v. 7).

Esa pulsión de muerte, obliga a pensar, otra vez, cuál sería la situación de la niña Borrero para que sienta la necesidad de expresarse de este modo, cuando tiene diez años. No se trata de una muerte solitaria porque en el último verso se configura sutilmente la figura del amado, que el sujeto lírico desea estrechar entre sus brazos. Ésta es una más de las obsesiones de Borrero, junto con el insomnio, las horas del atardecer o el anochecer, que marcan su obra. Basta mencionar la reelaboración de la “pálida beldad” entre los brazos del yo poético en el soneto Apolo, de 1891; sobre todo, los últimos tercetos: “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!” (1966, vv. 9-14, p. 77).

Apolo es uno de los textos más citados y estudiados por la crítica en relación con la producción poética de Borrero. Coincido con la idea de que es la consolidación de “la imagen masculina modernista acuñada por la plasticidad del *Parnasse* francés que nos revela el paisaje de un cuerpo masculino sin hálito de vida poseído por los labios del yo femenino” (Ette 2017, p. 278). Además, dicho cuerpo es un eco de aquél que apareció en ¡Amor perdido!.... Es claro que existe una coherencia en el imaginario de Borrero que va cargándose de sentidos durante su adolescencia.

Si recordamos la carta escrita con sangre mencionada al inicio de este trabajo, el siguiente cuarteto inicial del poema infantil, Todo para ti...,¹⁰ debería parecernos significativo: “Todo... todo... mi bien!... mi vida entera..., / Mi sangre generosa derrama, / Mi corazón amante te ofreciera, / Y mi lira tus gracias inspirara” (1966, vv. 1-4, p. 145).

¹⁰ Es el único poema infantil donde se anota la fecha y el lugar de escritura exacta: “Octubre 26, 1887” (1966, p. 145).

Dichos versos resuenan en la prosa suplicante de Borrero, donde le pide a Uhrbach que no se enliste en la guerra: “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, p. 256). Su desesperación, ya acentuada por su enfermedad, le hace recriminarle:

¡Alma mía, será posible que haya algo que valga para ti más que mi vida? Mi dolor y mis lágrimas no representan nada? Me sacrificarás a la opinión de todos! Ay! El desprecio del universo entero me importaría muy poco si tú me apreciaras! (1967, p. 258).

No puedo menos que sorprenderme al descubrir cierto paralelismo con la cuarteta final, también de Todo para ti...: “Mas si vuelvo los ojos dulcemente / Para implorar un signo de tu amor..., / De desdén una cifra solamente / Me reserva tu ingrato corazón!” (1966, vv. 13-16, p. 145).

Con ello se demuestra que hay una sensibilidad similar entre la niña y la adolescente. Juana Borrero se configura a sí misma como una amante apasionada, fervorosa y desquiciante, que desea entregarse por completo. Esa “sangre generosa” puesta de modo metafórico en el poema infantil, se desborda literalmente, años después, cuando utiliza la suya para escribir sobre el papel. Un hecho meramente literario se convierte en un acto real, para expresar dos sentimientos: el amor y el dolor; tal dicotomía persiste, aunque las condiciones de escritura sean diferentes.

El trabajo aquí propuesto, en síntesis, considera la importancia de los poemas infantiles como parte del sistema literario y de la formación del imaginario poético de Juana Borrero. Más allá de gestar los motivos recurrentes, marcan la pauta y la continuidad que

caracteriza el resto de la obra de la poeta cubana. Por estas razones, me parece indispensable que se analicen dentro del conjunto de otros poemas, así como de sus cartas, para seguir indagando sobre los puentes que den cuenta sobre su proceso creativo.

Aún queda por explorar qué significó para Juana Borrero su infancia. Los textos analizados no pueden considerarse simples ejercicios poéticos, pues como se vio con algunos de ellos, son textos con lógicas conceptuales, con atención al cuidado de la forma, aunque no sean perfectos. Sin embargo, los poemas escritos tanto en la infancia como en la adolescencia desarticulan la noción tradicional y la idealización de esos estados de vida. Como enfatiza Borrero en su poema titulado Nostalgia: “el engaño feliz de la infancia”, entre otras cosas, “no ha podido llenar un instante / el vacío que siento en el alma!” (1966, v. 8; vv. 11-12, p. 131).

Referencias

- Baehr, R. (1973). *Manual de versificación española* (K. Wagner y F. López Estrada, trad.). Gredos.
- Borrero, J. (1891, 15 de noviembre). Crepuscular. *La Habana Literaria*, (15), p. 109. Consultado el 22 de octubre de 2023, en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/872832635/119/#topDocAnchor>
- Borrero, J. (1966). *Poesías* (F. García Marruz, ed.). Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística.
- Borrero, J. (1967). *Epistolario II* (C. Vitier, ed.). Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística.
- Casal, J. (1966). Juana Borrero. En J. Borrero, *Poesías* (pp. 159-167). Ed. cit.

- Cervera, J. (1992). *Teoría de la literatura infantil* (2ª ed.). Universidad de Deusto-Ediciones Mensajero.
- Cruz, S. J. (1989). *Poesía completa* (M. de Santiago, ed.). Ediciones 29.
- Darío, R. (1966). Juana Borrero. En J. Borrero, *Poesías* (pp. 175-179). Ed. cit.
- Ette, O. (2017). Juana Borrero. Convivencia y transvivencia. En M. Rodríguez Gutiérrez (ed.). *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)* (pp. 268-308), Peter Lang.
- Espejo, B. (1992). Apuntes sobre Juana Borrero. *Revista de la Universidad de México*, (492-493), pp. 70-73.
- García Ronda, D. (1997). Poesía femenina cubana del siglo XIX. En L. Campuzano (coord.), *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura siglos XVI al XIX* (t. II, pp. 287-294). Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Guerrero Guadarrama, L. (2012). *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. Universidad Iberoamericana.
- Henríquez Ureña, Max (1962). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, P. (2003) [1905]. El modernismo en la poesía cubana. En *Obras completas: Estudios literarios* (t. II, pp. 21-26). Secretaría de Estado de Cultura, Editora Nacional.
- Morán, F. (2005). *Poemas y cartas de Juana Borrero*. Stockcero.
- Moris Campos, J. (2009). La saga/fuga de J. B. El mito de la crítica en torno a Juana Borrero. *Encuentro de la Cultura Cubana*, (51-52), pp. 104-113.

- Rodríguez-Bello, L. I. (1992). ¿Pueden los niños escribir literatura? En *Procesos retóricos y literarios es cuentos escritos por niños* (pp. 25-46). La Casa de Bello.
- Roque Vega, N. (2018). *Paisajes de vida interior. Espacializaciones en la poesía de Juana Borrero*. Editorial Abril.
- Schulman, I. A. (1997). Una voz moderna: la poesía de Juana Borrero. En L. Campuzano (coord.), *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura siglos XVI al XIX* (t. II, pp. 323-339). Ed. cit.
- Valdivia, A. [Conde Kostia] (1966). Juana Borrero (Exergo). En J. Borrero, *Poesías* (pp. 60-61). Ed. cit.