

**XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2020**

Erotismo en *Las lenguas de diamante*, de Juana de Ibarbourou

por Gustavo Lespada
ILH - Universidad de Buenos Aires

1. Introducción

Las lenguas de diamante (1919)¹ pertenece al período que se conoce como Posmodernismo y que se presenta como una zona de transición entre la estética del 900 y las Vanguardias Históricas.² Sin romper con el Modernismo, incluso profundizando muchos de sus postulados –el idealismo anti burgués, la secularización del pensamiento o la profanación del misticismo lírico–, este período se caracteriza por una renovación menos radical que explora otras vertientes como el abandono paulatino de la rima y regularidades métricas con la incorporación de coloquialismos y registros populares. Dentro de este marco histórico en el ámbito rioplatense irrumpe un conjunto de poetisas mujeres con decididas y valientes marcas de género: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Al primer libro de esta última dedicaremos estas páginas.

A pesar de los elogios que le profiere Manuel Gálvez en el prólogo de la primera edición, no deja de contrastar su tono moralista y conservador con la sensualidad de este poemario. Allí Gálvez llega a decir que a pesar del “ingenuo y casto impudor” con que habla de su “cuerpo moreno, de caricias ardientes, de deseos” en realidad no contiene “verdadero sensualismo”, que su poesía “felizmente carece de impureza” y que la voluptuosidad “es escasa”.³ En este paratexto, bajo la modalidad laudatoria, el discurso paternalista intenta neutralizar o atenuar la amenaza que significaba para las convenciones de la época el registro del erotismo femenino: la mujer debía continuar siendo *casta y pura*, es decir, sometida y recluida en el hogar (de aquella época también es el poema “Tú me quieres blanca” de Alfonsina Storni: “sobre todas, *casta*”).⁴

Por el contrario, aquí reivindicamos su auténtica sensualidad –que estudiaremos en algunos poemas– como un signo de rebeldía y liberación. En cuanto a la “impureza” que tanto teme Gálvez entendemos que sí la hay, y también la reivindicamos. Impureza en el sentido de mezcla y heterogeneidad que son los signos culturales que caracterizan a Latinoamérica. Somos el producto de impurezas, de sincretismos: la *transculturación* –para decirlo en términos de Ángel Rama o de Fernando Ortiz– es un valor para nosotros. Pero además, *impuro* por tratarse de

un espacio textual que se sitúa en el intersticio entre dos discursos dominantes: el modernismo y las vanguardias, que demarcan fronteras y periodizaciones, como ya ha sido señalado.⁵

Pese a lo avanzado del cosmopolitismo rioplatense la mentada profesionalización del escritor estaba lejos de alcanzarse a comienzos del 900. De todas formas, el carácter díscolo de los artistas se manifestó con diferentes matices en las expresiones de la bohemia y el dandysmo y, en algunos casos, la trasgresión devino aislamiento, enfermedad, adicción, locura. Pero esa originalidad –marca distintiva de vida, para Roberto de las Carreras, Julio Herrera y Reissig u Horacio Quiroga– que oponía su expansión libertaria a la mediocridad burguesa de la aldea estaba fuera del alcance de las mujeres. Como bien lo señala Carina Blixen, los hombres tenían la posibilidad de la disidencia, la excentricidad y los excesos del placer, las mujeres no: a pesar de su exaltada revolución erótica, el dandy reprodujo –con raras excepciones– la ideología de la subordinación de la mujer y, en este aspecto, fueron conservadores. La liberación sexual masculina se realizaba a expensas de la libertad de las mujeres.⁶

Si, como sostiene Bataille, el erotismo es trasgresor porque siempre pone en juego una disolución de las formas constituidas y, entre otros, Deleuze y Guattari le atribuyen un carácter revolucionario intrínseco –en tanto cuestiona el orden social establecido–,⁷ cuánto más no lo será un registro que irrumpe venciendo su doble mordaza, por erótico y por femenino. Irrupción que había comenzado con esa apertura formidable que, pocos años antes había provocado Delmira Agustini. La lámpara, votiva y amazónica, había pasado de las manos truncadas por un femicidio a las frescas manos de la lírica melense. Como en este breve espacio obviaremos la biografía de Juana Fernández Morales (1892-1979), llamaremos “Juana” al sujeto poético que enuncia y se configura en *Las lenguas de diamante*, comenzando por el poema homónimo (19).

2. Lenguas y amantes

Compuesto por cinco estrofas de cuartetos alejandrinos con rima consonante, se abre con el enunciado de la primera persona del plural (“vagamos”) describiendo una tradicional y romántica escena nocturna, acorde a las figuras y elementos propios de la vieja estética, donde no faltan frases metafóricas en la propicia penumbra ni el encabalgamiento bajo la imagen impresionista del astro en su amarillenta plenitud (19): “Bajo la luna llena, que es una oblea de cobre, / vagamos taciturnos en un éxtasis vago (...)”. En la segunda, la mágica armonía del *nosotros* cede el espacio a la inquietud singular ante el acto de habla que pudiera romper el hechizo del *silencio*

que ha florecido en los labios: la escritura preciosista aborrece la liviandad del habla cuya irrupción cancelaría el marco amoroso de lírico misterio. La tercera, pone el énfasis eufónico en una invocación pagana clamando por el silencio propicio a la sensualidad. Paganismo acorde con el tema del *Eros* cuyo tratamiento en occidente tiene su origen en la lírica y mitología griegas. “¡Oh dioses, que no hable! ¡Con la venda más fuerte / que tengáis en las manos, su acento sofocad!” Como en un *in crescendo*, expresiones y formas verbales clásicas o arcaicas –que no desdeñan el hipérbaton– conviven con la formulación corriente “que no hable”.

En la cuarta estrofa se impone el tono imperativo: “Yo no quiero que hable. Yo no quiero que hable. / Sobre el silencio éste ¡qué ofensa la palabra! / ¡Oh lengua de ceniza; ¡Oh lengua miserable, / no intentes que ahora el sello de mis labios te abra!”. Es casi un exabrupto ese categórico e imprevisible *Yo no quiero que hable*. Si se tratara de un registro prosaico no se percibiría el carácter disruptivo en contraste con las estrofas iniciales: aquí aflora la pulsión despojada del recargado ropaje modernista. Octavio Paz hizo hincapié en la importancia de ese cambio de actitud poética que induce una “estética de lo mínimo”, de lo sencillo, de lo cotidiano y, sobre todo, en “el gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial”.⁸

Reforzado por la duplicación, el “yo no quiero que hable”, *habla* de lo que quiere –o de lo que *no quiere*– el sujeto poético que emerge triunfante de la impersonalidad decorativa o la pluralidad engañosa que lo precede. Paradoja: con la enérgica defensa de ese silencio se libera una voz silenciada: en esa primera persona aparece la verdadera Juana. ¿Por qué decimos *verdadera*, a qué “verdad” aludimos? A una doble verdad: la que produce esa situación límite, esa experiencia ontológica que llamamos amor y a la verdad que nos proporciona el poema. En este punto seguimos a Alain Badiou, ya que para el filósofo tanto el amor como el poema son procedimientos genéricos de verdad. En el amor el sujeto va más allá del narcisismo y del placer sexual. El amor, según Badiou, es una construcción de verdad: la de experimentar la vida desde el punto de vista del Dos, aunque no se trate de una fusión sino de una unión disyuntiva. La lengua poética, por su parte, es la única capaz de operar por fuera de la reducción racional: la suya es una verdad de oscuridades metafóricas porque la extrae de un más allá del código, con el ritmo y la imagen abrevando en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas.⁹

En el cierre Juana reclama *otro* lenguaje, el inefable del deseo erótico que fluye por los ojos –el verbo *gemir* no contribuye con una interpretación mística o espiritual: “Bajo la luna-cobre, taciturnos amantes, / con los ojos gimamos, con los ojos hablemos, / serán nuestras pupilas

dos lenguas de diamante, / movidas por la magia de diálogos supremos”. El sentido amoroso se acentúa por la insistencia que recae en los ojos y por la abundancia de consonantes bilabiales y líquidas que brindan una textura blanda, amable: *la forma significa*. También la ambigüedad del sustantivo *lengua* que tanto puede ser lenguaje como órgano del beso –como instrumento del habla se lo niega–. A su vez, la adjetivación metafórica “de diamantes” en cuanto al significado remite a una joya de mucho valor además de un lugar común del Modernismo, es cierto, pero también lo es que el significante contiene la palabra *amante*. Lo cual nos habilita a leer, por vía de la paronimia, *dos lenguas de amantes*. Más aún, como la partícula *di*, de origen latino, significa dos, habría una intensificación del par. Y tal vez esta sea la clave de lectura que reclama el poemario: el mensaje cifrado, escondido entre los protocolos y expresiones consagradas de una lírica “oficial” que oblitera el erotismo femenino bajo el estereotipo preciosista y la exaltación de la naturaleza, es decir, una lectura alineada con los “usos y buenas costumbres” según las convenciones de resabios victorianos de la época, así como la marca de pertenencia en el apellido *de su esposo militar (Ibarbourou) conserva las apariencias*.¹⁰

3. El lenguaje de Eros

Como ha sido señalado, en *Las lenguas...* predomina registro exultante, casi un delirio pletórico, que canta a la piel, al cuerpo, que irradia un vitalismo lozano y rebosante de sensualidad: una glamorosa epifanía que celebra el éxtasis de la juventud y la belleza.¹¹ Pero también trenzada, entretejida, en esa mezcla ‘impura’ –mal que le pese a Gálvez– leemos la decisión nada ingenua de defender el derecho de expresar sus sentimientos y emociones de mujer a la par del hombre.

En “Las cuatro alas de abeja” (23) además de la saliva como miel en el beso, los verbos prender, derramar, sentir, brotar, vibrar se cargan de sexualidad y deseo. En “La hora” (29), Juana se ofrece a la posesión carnal desde sus versos pareados con un “Tómame ahora que aún es temprano”: ahora, antes de que la vejez marchite su hermosura. “Ahora, que tengo la carne olorosa, / y los ojos limpios y la piel de rosa”. No habla de perfumes ni de ambrosía –el alimento de los dioses–: referirse a *su* propia carne como “olorosa” es una elección audaz, sobre todo si la antepone a la célebre proclama de Darío: “¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla...”.

La clásica confrontación de *Eros* y *Thánatos* sobrevuela muchos poemas, en este horizonte de sentido “La hora” está en sintonía con el soneto “Rebelde” (31) y “Vida-Garfio” (59), en el cual pide al amante que si muere no la sepulte en el cementerio sino cerca del canto de

los pájaros o del murmullo de una fuente. Su vitalismo no acepta la muerte sino como un trance: “A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra / donde el sol me caliente los huesos, y mis ojos / alargados en tallos suban a ver de nuevo / la lámpara salvaje de los ocasos rojos. / (...) Arrójame semillas. Yo quiero que se enraícen / en la greda amarilla de mis huesos menguados. / ¡Por la parda escalera de las raíces vivas / yo subiré a mirarte en los lirios morados!” Si bien es cierto que semilla y semen comparten la misma raíz etimológica (del latín *seminium*) la exigencia “Arrójame semillas” elimina cualquier indicio de pasividad en Juana. Temáticamente el poema se encuadra en la tradición del amor sublimado por la muerte o aún venciénola, en cuyo abultado paradigma encontramos desde la Leyenda de Tristán e Isolda, el “Romance del amor más poderoso que la muerte” (anónimo del S. XV), hasta el soneto de Quevedo que culmina, inolvidable: “Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado”.

La diferencia aquí está dada por el énfasis que le imprime la primera persona a la acción del verbo subir, lo cual borra del enunciado toda frontera escatológica, toda distancia entre la vida y la muerte. Por otra parte, la exaltación de los ojos *alargados en tallos* transmite al amoroso destinatario una imagen inquietante: la de estar siendo mirado por aquello que vemos, como puede ser la corola de una flor. Ahora bien, ese atravesar la tierra por las raíces para regresar transfigurada en savia y vivos colores, ese devenir a partir del vacío y la negación, esa estrategia para burlar a la muerte *es* el fin perseguido por la propia escritura. Persistencia del poema que sube a convocarnos desde los lirios morados o la página del libro.

“La inquietud fugaz” (103) retoma el tema de la muerte pero para resignificar la vida ante el virgiliano *tempus fugit*. La potencia del desenlace reside tanto en la inclusión de la voz coloquial –con guiones propios de la narración– como en la insinuante imagen de la *abeja ebria* sabiamente aprovechada en dos instancias: “Entonces aunque digas –¡Anda!, ya no andaré. / Y aunque me digas –¡Canta!, no volveré a cantar. / Me iré desmenuzando en quietud y en silencio / bajo la tierra negra, / mientras encima mío se oirá zumbir la vida / como una abeja ebria. // ¡Oh, déjame que guste del dulzor del momento / como una abeja ebria. // ¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca / se te oprima a los labios! / Después será cenizas bajo la tierra negra.” En franca oposición con el heptasílabo “bajo la tierra negra” se eleva la comparación “como una abeja ebria”. Analicémosla: todo desvío figurativo promueve la percepción de la opacidad del lenguaje y aquí, al unir el zumbido de la abeja con la embriaguez de los sentidos, la conjunción de los

paradigmas forman la imagen nueva de un vuelo sin control, de una voluptuosidad sin itinerario, de una deriva del deseo.

En el soneto “Amémonos” (39), más allá de su perfecta composición de alejandrinos y algún arcaísmo preciosista de la estética del 900, lo interesante es que nuevamente sea la voz femenina la que toma la iniciativa sobre el acto de amar, cuyos vehementes imperativos parecen querer desterrar, definitivamente, el carácter de pasividad que el código dominante le atribuye a su género. Pero la osadía de la propuesta no se detiene allí sino que Juana imagina un testigo del acto amoroso: un *fauno*. Ser mitológico de lírico abolengo pero también de mítica virilidad, perseguidor incansable de ninfas y doncellas, o sea, un *voyeur* que no se caracteriza por la pasividad ni los placeres “solitarios”. “Amémonos. Acaso haya un fauno escondido / junto al tronco del dulce laurel hospitalario / y llore al encontrarse sin amor, solitario...”. ¿Insinuación sesgada, fantasía erótica de un trío amoroso? Tengamos en cuenta que en “Hastío” (77) confiesa envidiarle a Magdalena su pasado de meretriz y sus “noches de orgía”, y culmina con su aventurada declaración: “¡Hoy daría mi alma por los mil esplendores / y el vértigo de abismo de tus cien mil amores!” (78). Más allá de toda especulación lo innegable es que se invoca la figura del *fauno* como un estímulo para el acto (la escena) sexual que insistente reclama.

Este motivo se retoma en “Fugitiva” (159) pero aún con mayor audacia y protagonismo. Desde el inicio del primer endecasílabo el adjetivo “glotona” anuncia el desenfreno de la boca morada. Juana regresa sola, *cansada de ambular* todo el día por la selva: “Radiante, satisfecha y despeinada, / con un gajo de aroma en la cabeza, / parezco una morena *satiresa* / por las senda de acacias extraviada.” Atendamos a esa comparación reñida con todo recato: el sátiro es un ser mitológico, mitad hombre y mitad macho cabrío, símbolo del deseo lascivo y desenfrenado que, al igual que el fauno, no tiene femenino –la *sátira* es otra cosa–. El neologismo, que viene a llenar un bache de la lengua y la mitología, es de Rubén Darío (“Palabras de la Satiresa”: *Prosas Profanas*, 1896), pero Juana no se limita a reproducirlo sino que lo encarna con un desenfado decidido a abolir la asimetría, reclamando para su género la condición *lasciva*, esto es, el derecho a detentar el deseo sexual más allá de toda moderación o control.

En el poema “Ofrenda” (85) lo que se entrega es, nuevamente, el *cuerpo*, cuidado con esmero narcisista (*Cuido mi cuerpo moreno / como un suntuoso marfil...*) para obsequiarlo al amante, desnudo, apenas envuelto en su chal. Acaso poemas como “Pasión” (49) puedan leerse también en clave enmascarada, porque junto a la imagen del alma *blanca como un lirio* que

denota pureza, la comparación con la *brasa, roja*, no condice con la beatitud de santa Teresa de Jesús. En todo caso, estos poemas exponen la dualidad del ser mediante la ambivalencia de la *pasión*, mística y erótica: la dicotomía del alma y la piel (morena). Imaginamos la astuta picardía de sembrar por doquier lirios y rosas, dejando a mano chales multicolores para que la lectura pacata, provinciana, pudiera (en)cubrir, oportunamente, sus “desvíos” e “imprudencias”.

En “El fuerte lazo” (41) leemos: “Tálame. Mi acacia / implora a tus manos su golpe de gracia”. Y llega a afirmar: “Por ti sufriré. // ¡Bendito sea el daño que tu amor me dé! / ¡Bendita sea el hacha, bendita la red, / y loadas sean tijeras y sed!”. La bendición del daño rompe la dicotomía bien-mal porque la naturaleza de *Eros* es contradictoria, de ahí la paradoja del sufrimiento ligado al amor, como en “Magnetismo” (123): “Yo sé que siempre el embrujado abismo / de tus pupilas hondas / me retendrá lo mismo que un guiñapo (...) ¡Oh, no apartes de mi tus ojos largos / porque tiemblo de frío y de tristeza! (...) ¡Yo quiero el mal de tus pupilas! Dame / ese mal que hace bien al alma mía.” Aún teniendo en cuenta el antecedente de Delmira Agustini: “De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal...”,¹² aquí el erotismo adquiere una consistencia más terrenal: una amalgama de devoción y cuerpo, una *devota carnalidad*. La seducción amorosa es descrita como *un vértigo de abismo tenebroso*, pero no se ofrece ninguna resistencia a su embrujo, por el contrario, se lo añora y reclama.

Aparentemente fue otra mujer, Safo, la primera poeta en definir este rasgo contradictorio del amor. En uno de sus poemas lésbicos define al Eros como *glukupikron*, el “dulce-amargo”, por la simultaneidad de delicia y pesadumbre que conlleva. Anne Carson, en su iluminador ensayo sobre poesía amatoria, despliega este aspecto paradójico del erotismo. En toda la lírica clásica (Arquíloco, Safo, Píndaro, Anacreonte, etc) *Eros* se manifiesta como un estado de gracia, pletórico, pero también bajo la sensación de pérdida, de conmoción e inestabilidad. Quien ama se siente expuesto, indefenso, a merced del amado. No en vano la palabra griega “Eros” denota falta, *deseo de eso que está ausente*, “el amante quiere lo que no tiene”, dice Carson.¹³

Tal vez como ningún otro, “Te doy mi alma...” (61) descubre, *desnuda* la verdadera naturaleza de la entrega. *Te doy mi alma desnuda* leemos en la primera línea en la que se ha agregado el sugerente adjetivo y esto marca desde el comienzo el comportamiento metonímico del poema que va avanzando por contigüidad desde lo anímico hacia la materialidad del cuerpo (el *alma* se abandona en el título y el primer verso). Además, la referencia a la inocente desnudez de Eva, la primera mujer, puede leerse como una recusación de la culpa bíblica y ancestral:

“Desnuda con el *puro impudor* / de un fruto, de una estrella o una flor; / de todas esas cosas que tienen la infinita / serenidad de Eva antes de ser maldita.” Como si las palabras reprodujeran el acto de desnudarse, es decir, quitarse prenda por prenda, el poema se despoja del tono espiritual con la misma falta de pudor “de todas esas cosas, / frutos, astros y rosas, // que no sienten vergüenza” para encarnar en el cuerpo físico –ese envase del alma– y ofrecer enardecida al amante su “sexo sin celajes”, es decir, sin nada que lo cubra (como la pintura de Courbet, “El origen del mundo”): “¡Sin velos, como el cuerpo de una diosa serena (...) // ¡Desnuda, y toda abierta de par en par / por el ansia de amar!” Aún recordando el apoteósico final de “Otra estirpe” de Delmira:¹⁴ “¡Así tendida, soy un surco ardiente...”, este *¡Desnuda, y toda abierta de par en par...* es estremecedor; imaginemos los efectos de su lectura un siglo atrás. Por otra parte, este deslizamiento progresivo –las imágenes y las comparaciones ceden su espacio al lenguaje despojado de adjetivos, *desnudo*–, este movimiento de una región simbólica a otra, es coherente con la dinámica del deseo que no puede dejar de proyectarse hacia *lo otro* porque está en su naturaleza propagarse, avanzar, puesto que si el síntoma es metáfora (una palabra por otra) – como dice Lacan–, al instalar la falta en el ser el *deseo se constituye como una metonimia*.¹⁵

Conclusión

Más allá de la adscripción y reconocimiento de la herencia modernista, uno de los aspectos más singulares del primer poemario de Juana reside, a nuestro criterio, en la valiente expresión de los sentimientos y deseos más íntimos de la mujer, en haber oficiado una celebración del erotismo y propuesto una política del cuerpo en franca continuidad con la poética de Delmira, apuntalando las reivindicaciones de su género por sobre los resabios victorianos de la época. Es evidente que se utilizaron recursos o estrategias textuales (como los estereotipos decadentes y los tonos bucólicos) y paratextuales (como la dedicatoria al cónyuge o el prólogo de un laureado conservador) con el fin de neutralizar, en parte, las consecuencias de tanto erotismo manifiesto en su recepción. Pero aún así, que este libro ubicara una voz de mujer en el primer plano de la literatura nacional conquistando el mayor número de lectores de poesía registrado hasta entonces, habla bien de la cultura uruguaya de 1920.¹⁶ Aunque nuestro abordaje sea más bien formal, en tanto que la historia siempre nos atraviesa, cabría preguntarse cuánto le debe a aquella sociedad de avanzada, *hiperintegrada* –en el decir del historiador Gerardo Caetano–, el surgimiento de una poesía femenina de emancipación que no tenía precedentes dentro de la lengua hispana.

Notas

¹ Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante* (1ra. edic.), Buenos Aires, Agencia Gral. de Librería y Publicaciones, 1919. Para las citas se incluye el número de página entre paréntesis en el texto.

² Otros poetas, cuya producción total o parcial pertenece a esta etapa, son: Ramón López Velarde (México), José María Eguren (Perú), Baldomero Fernández Moreno (Argentina), Luis Palés Matos (Puerto Rico), José Antonio Ramos Sucre (Venezuela) y el grupo de mujeres integrado por Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral.

³ Juan Manuel Gálvez, “Prólogo” a Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante*, Ob. cit., pp. 7-13. Este prólogo será eliminado en futuras reediciones al igual que la dedicatoria al esposo.

⁴ Así comienza: “Tú me quieres alba / me quieres de espumas / me quieres de nácar. / Que sea azucena / sobre todas, casta.” de Alfonsina Storni, *El dulce daño* (1918), en *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 1995, p. 30.

⁵ Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 115-116.

⁶ Carina Blixen, *El desván del novecientos. Mujeres solas*, Montevideo, Ed. del caballo perdido, 2002, pp. 7-16.

⁷ Véanse: Georges Bataille, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 18 y 102, y Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 121-125.

⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo* (1974), Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 138-139.

⁹ Véase Alain Badiou, *Condiciones* (1992), México, Siglo XXI, 2002 pp. 83-96.

¹⁰ Aunque esta lectura haya sido apoyada e incluso fomentada por la autora por la razones de legitimación que fueran, es nuestro propósito atender a *la otra*, a la singular que enuncia en la poesía. Este aspecto ha sido muy bien abordado por María Inés de Torres, en “La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo”, en *Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay*, Año 4, Nos. 6-7, 2012, pp. 157-169.

<http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/53038/1>.

¹¹ Sylvia Lago, “El espejo y sus sombras”: Dossier Juana de Ibarbourou a medio siglo de *Perdida*, en *Revista Insomnia* N° 134, Agosto de 2000, pp. 3-7. insomnia@posdata.co111.uy.

¹² Delmira Agustini, “¡Oh tú!” (*Los cálices vacíos*) en *Poesías completas* (edición y prólogo de Alberto Zum Felde), Buenos Aires, Losada, 1944, p. 65.

¹³ Véase Anne Carson, *Eros el dulce-amargo*, Buenos Aires, Fiordo, 2015, pp. 13-25.

¹⁴ Delmira Agustini, *Poesías completas*, Ob. cit., p. 50.

¹⁵ Jacques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos I* (1966), México, Siglo XXI, 1979, pp. 179-213.

¹⁶ La instauración del modelo democrático y reformista impulsado por José Batlle y Ordóñez a partir de la pacificación de 1904, colocó al Uruguay a la vanguardia de América en materia de derechos humanos y bienestar social, a la vez que dejó una impronta distintiva en la identidad uruguaya que perdura hasta nuestros días. Durante el segundo mandato de Batlle (1911-1915), además de la nacionalización de la banca y de la energía, se profundizan las reformas varelianas en educación y se afianzan los principios seculares junto con una más equitativa distribución de los recursos. Sumado al rol proteccionista y de contralor del Estado, la erogación de leyes que resguardaran a los más débiles, como la Ley de divorcio por simple voluntad de la mujer y la Ley de jornada laboral de ocho horas, entre otras conquistas, propiciaron el denominado “Estado de bienestar”. La Constitución de 1919 profundizó estas reformas, ampliando la base popular del sufragio e instaurando definitivamente el Estado laico.