

# JUANA BORRERO: ¿"virgen triste" o "impúdica vestal"?

Por JUDITH MORIS CAMPOS

La familia Borrero ha vivido durante más de un siglo custodiada por el mito, esperando a que sean recorridos definitivamente los velos de la casona de Puentes Grandes (hoy un triste solar al lado de un río que nunca ha vuelto a ser el mismo). El proceso de mitificación en torno a Juana Borrero (1877-1896) —una de las figuras claves de esa estirpe de poetas y patriotas— hubo de iniciarlo Julián del Casal en 1893, a partir del calificativo "virgen triste", empleado en un sentido que ha perdurado hasta hoy y que pocos gestos críticos han intentado, aunque sea, matizar<sup>1</sup>. La base con que la crítica sobre la escritora operó durante gran parte del siglo XX es posible encontrarla en la mala lectura de sus contemporáneos. Una lectura que —más que develarla para el nuevo siglo— lo que hizo fue deformarla y llenarla de tópicos, que se pueden resumir en dos grupos fundamentales: uno que enfatiza la precocidad del genio (a través de denominaciones como "niña maga", "niña musa" o "inspirada niña"); y otro que reconoce en Borrero el paso por la pubertad y nos la presenta como "virgen", con todo el alcance patriarcal del término. No sería hasta la publicación de la poesía completa (1966) y la salida a la luz del epistolario (1966-1967), que la crítica tendría elementos suficientes para penetrar en la intimidad vital y literaria de la escritora. Sin embargo, gran parte de los estudios posteriores han reincidento en aquellas imágenes, sin advertir la tensión que desde las propias cartas se establece con esos juicios<sup>2</sup>.

El epistolario documenta una pasión donde Borrero expresa la necesidad de posesión absoluta del ser amado, a la vez que lleva a cabo la más exquisita y atormentada (re)creación de sí misma. Borrero se inventó con el fin de seguir la ruta vital que Casal le dejó en herencia, por una parte, y los mode-



los femeninos finiseculares de los que —dada su naturaleza apasionada y fuerte temperamento—, se alejaba. Cabría preguntarse entonces si es realmente "virgen triste" el calificativo que mejor la definiría, pues aunque Borrero insistió en que la tristeza era su mejor presentación y la virginidad su mayor carta de triunfo, ahí ha quedado su

correspondencia amorosa para ponerla en entredicho. Palabras y acciones nos confirman que estuvo mejor dotada para el erotismo que para el misticismo; que en su interior había más vida que muerte, y que el desequilibrio psíquico creciente convertía su tristeza en órdenes, celos, orgullo y elevada conciencia de sí misma. Hubo tristeza, sí, pero en

todo caso no sería suficiente para definirla; viniendo a ser sólo la fachada visible de un interior mucho más complejo. Es hora entonces de dinamitar los principales tópicos que se han erigido en torno a Juana Borrero. 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.

En su epistolario, Juana Borrero construyó una ofensiva amorosa que redujo la personalidad de su novio, el poeta Carlos Pío Uhrbach, a la mínima expresión, llegando a formularle a éste en numerosas ocasiones cómo quería que le escribiera y la tratara. Sobran en las cartas frases que devienen testimonio de un dictadura amorosa donde Borrero decidió cada gesto y cada palabra, sin dejar ni el más mínimo detalle a la espontaneidad. La joven modeló para el amado un “deber ser” que alcanzó su máxima expresión en las indicaciones sobre cómo debía Uhrbach conducirse en sociedad. La escritora resumirá sus aspiraciones en relación con Carlos al afirmar: “de ti lo espero todo” (1966: 123)<sup>3</sup>.

Hay también lugar en las cartas para el egoísmo, el narcisismo y una conciencia de superioridad que lleva a Borrero a una constante competición, colocándose todo el tiempo ante el amado como ejemplo digno a seguir: “¿Eres tú tan feliz como yo?” (1966: 67); “Cuéntame todo lo que sentiste lo que pensaste a mi lado” (1966: 68); “Nunca me amarás tanto como yo te amo!” (1966: 78). Ese tono de superioridad, muy reiterado, encadena una larga lista de consejos, pedidos, órdenes y reproches de todo tipo. Lo cierto es que en ese ejercicio de dominio absoluto, Borrero no dejó resquicio de paz ni de libertad a su novio. La situación llegó al punto en que Carlos le daba a leer las cartas que recibía de sus amigos, advirtiéndole que su novio borraba los fragmentos que no quería que ella leyera. Este hecho insólito, y de difícil explicación, da una idea aproximada de la naturaleza torcida de aquella relación.

Se puede afirmar que el poder que Juana Borrero ejerció sobre Uhrbach

empezó de forma discreta —pautando las estrategias de resistencia frente al padre de ella— y acabó adquiriendo autonomía propia y generando situaciones totalmente inverosímiles. Juana 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 “vulgares sollicitaciones corpóreas” (1966: 195). Las relaciones de poder que nos descubre el Epistolario no apuntan tanto a una “virgen triste” que acepta con resignación su destino, sino a una joven de apenas dieciocho años de edad que acata —sólo en apariencias— las restricciones paternas, a la vez que impone a su novio el recuerdo de un amor anterior y una amplia gama de “sugerencias” que acaban convirtiéndose en imposiciones de la más variada índole.

Sin embargo, aunque la Juana Borrero que aflora en el Epistolario es mayormente la citada hasta ahora —la de fuerte carácter cuya tristeza pasa a un segundo plano frente a su enérgico temperamento—, valga precisar que la escritora paralelamente creó un personaje que fuera coherente con los modelos femeninos de la época. Son los momentos en que opta por mostrar una falsa imagen que la lleva a afirmar: “La menor rudeza me asusta porque soy toda ternura toda delicadeza” (1967: 123)<sup>4</sup> o “No quiero imponerme ni podría ya hacerlo aunque quisiera. [...] Mi tradicional soberbia y mi altivez han desaparecido...” (1966: 100).

Lo visto antes permite afirmar que esa imagen es una (re)creación de sí misma, forma parte del “querer ser” y de una irrefrenable necesidad de parecer aceptable a los ojos del amado. Cabría preguntarse qué pensaría Carlos de esas palabras, de esas contradicciones tan evidentes entre el “decir” y el “hacer” de su novia. Queda claro que el de ambos fue un noviazgo raro, donde él pareció dejarse llevar, a pesar de que indicios hay de que no era ese ser tan “casto” en que Borrero pretendió convertirlo a partir de su discurso epistolar. Carlos no estuvo tan alejado de las tentaciones carnales como no lo estuvo ella tampoco, por más que se haya empeñado en demostrar lo contrario.

Lo cierto es que la relación entre Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach fue fruto del delirio y de las medias verdades. Sólo el crítico Manuel Pedro González se ha atrevido a describir algunas de las irregularidades de una relación que merece ser analizada bajo un prisma menos lacrimógeno de lo que se ha hecho hasta ahora.

Pero aún es posible descubrir en el Epistolario otra variante de ficcionalización de sí misma: aquella en que la joven escritora organiza su yo a partir de modelos literarios románticos. Es la figura que Roland Barthes en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) denomina “identificación” y en la que el sujeto se equipara “dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él”. De ahí que Juana firme a veces sus cartas como Carlota, Santuzza o Desdémona, con la evidente intención de (re)marcar en ella las cualidades que adornan a sus heroínas. Pero el más persistente de esos referentes literarios será el de Yvone —la doncella bretona de la balada del poeta modernista colombiano Abraham Z. López Penha—, evocación de los siglos caballerescos a través de la imagen mítica del amor imposible. No es difícil, por tanto, leyendo las cartas de Juana Borrero, advertir el modo en que la escritora se muda, una y otra vez, en personaje literario. Fina García Marruz ya lo había advertido en relación con su poesía al afirmar que Juana “no es la autora de sus versos sino su protagonista” (1978: 49)<sup>5</sup>.

El Epistolario de Juana Borrero fue un ámbito en que la escritora ensayó —simultáneamente— dos imágenes antagónicas de sí misma: de una parte la imagen deseada por ella, la de mujer dócil, tierna y suave, coherente con los modelos de época y con el calificativo “virgen triste”; mientras que en las antípodas emerge poderosa una contra-imagen marcada por un creciente desequilibrio emocional y por una clara voluntad de organizar todo lo relativo a su vida amorosa. No obstante, aún hay otros elementos en las cartas que nos llevan a cuestionar la imagen de “virgen triste”, en tanto Juana Bo-

rrero —a través del recurso epistolar— desarrolló estrategias de seducción y autoafirmación que contribuyeron a paliar la falta de encuentros con el ser amado, a la vez que abrieron un espacio de definición y de reinención de sí misma. Esas estrategias constituyeron focos de creación y de actividad que en esencia la distancian del calificativo “virgen triste”, aunque ella insistiera una y otra vez en construirse desde ese espacio. Dentro de esas estrategias destacan dos fundamentales: una que podemos llamar “retórica de la imagen y de la creatividad epistolar” —donde no faltan dibujos, frases, poemas, sangre y lágrimas—, y una “retórica de la corporalidad”, que le permite a la escritora construirse desde una marcada devoción religiosa.

Debido a la oposición paterna, 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 lo mismo en papel de luto que jaspeado con tinta roja, como de colores, hecho que comenzó siendo una dificultad material para acceder al papel y que acabó por convertirse en un indicio del estado de ánimo en que había sido escrita la carta. A ello se suman los dibujos que en diversas ocasiones trazaba al margen. Sin embargo, lo más sorprendente —auténtica evidencia de su talento pictórico— fue convertir el texto de una carta en parte de un dibujo o combinar armónicamente ambos. La más célebre es la que llamé “misiva floreal”, en la que el texto mismo forma un rostro de mujer. Otro rasgo significativo son los poemas que presiden muchas de las cartas que, además de evidenciar su gran cultura poética, se relacionan temáticamente con el contenido.

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, llegando a desarrollar un código donde asociaba colores con los diferentes momentos del día. El summum de su gesto provocador y rupturista nos llega de la que llamé

“misiva trascendental”. Una carta muy original, compuesta sólo por trazos absurdos, y que vino a suponer la máxima rebelión de la escritora contra ese lenguaje que tantas veces consideró insuficiente para expresar cabalmente sus emociones.

Las cartas de Borrero recogen, por último, las huellas supremas de la pasión: las lágrimas y la sangre. Deseará “mojar la pluma en sangre y lágrimas y encerrar en mis palabras todos los besos, todos los sollozos y todos los gritos de mi alma” (1966: 297); deseos que no quedaron en promesa, pues la carta correspondiente al 11 de enero de 1896, la escribió con sangre. En medio de una desesperación creciente, Borrero prolonga su cuerpo, ahoga la letra en su propia sangre y convierte sus venas en tintero. Esa necesidad de expresarse no sólo a través de palabras, sino también por medio de sus múltiples talentos y de sus fluidos corporales; esa utilización del ámbito epistolar

como collage de emociones y espacio de “creación”, nos revela a una persona 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 y los atributos de una mujer que hizo absolutamente todo por alcanzar sus fines.

En lo relativo a la retórica corporal —la segunda de las estrategias mencionadas—, cabe partir de la idea de que el cuerpo en Juana Borrero fue 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; escudo de un cuerpo que violentó su sensual naturaleza y que acabó revelándose a través de las grietas de un lenguaje que traicionó el proyectado ideal en muchos “ardorosos besos



Ruinas de la casa de Juana Borrero, en Puentes Grandes, La Habana.

castos". Fue el de Juana Borrero un cuerpo enfermo, enemigo, que, no obstante, convirtió muchas veces en aliado al ponerlo al servicio de sus estrategias de autoafirmación y de control. Su puesta en escena corporal tuvo mucho de performance; convirtió su cuerpo simultáneamente en escenario y campo de batalla donde ensayó y debatió su subjetividad. Uno de los puntos de partida fue la puesta en práctica de una imitatio marianae, pues construyó discursivamente su identidad a partir del modelo mariano, y ello la llevó a menudo a establecer nexos entre ambas. Esa identificación se completa con una supuesta "aparición" de la Virgen que —según la joven escritora— la llevó a concebir la "castidad" como proyecto de vida. Coherente con esa decisión, arrancó a Carlos Pío Uhrbach la promesa de no "consumar" el matrimonio una vez que estuvieran casados, lo que favoreció que la retórica de las cartas se tornara muy cercana a la monjil, actitud que le permitió garantizar la huida de su fogosa naturaleza.

Además de la renuncia a los goces corporales que asume como modelo de vida, Juana Borrero —queno encuentra en su cuerpo belleza ni salud— concibe varias formas de sacrificio con el fin de demostrar su amor incondicional. Encuentra la forma de ofrendar sufrimiento a su Amado a través de un cuerpo que la ayuda a merecerlo aún más. Siente que debe cumplir con ese Carlos "divinizado" en todo momento y por ello, cuando intuye que la entrega no ha sido suficiente, se autocastiga. En las cartas se repiten una y otra vez las noches de insomnio transcurridas entre torturas morales y corporales, a pesar de las cuales la joven confiesa no abandonar la escritura. De este modo, y es lo fundamental en esta estrategia, el cuerpo acaba por convertirse en una poderosa arma de autoafirmación amorosa, en tanto escribir "a pesar" del cuerpo enfermo se convierte a sus ojos en la mejor evidencia de la magnitud de su amor. Ello la lleva a escribir fragmentos como los siguientes: "En este momento en que te escribo, una horrible neuralgia en el cerebro me martiriza cruelmente... Y sin embargo

te escribo..." (1966: 89); "Yo no me canso nunca de escribirte y eso que me fatiga físicamente [...] sin embargo me paso las noches escribiéndote (1966: 81), y así en numerosas ocasiones. Ese "sin embargo te escribo" reporta una forma de poder y de dominación sobre el otro que encuentra su fundamento en el cuerpo enfermo.

Por otra parte, los límites de la "clausura" corporal se marcan en infinidad de despedidas epistolares donde sobran alusiones a besos castos en la frente, los ojos, las mejillas, las manos, pero nunca en los labios. Ese deseo de castidad y de renuncia al beso apasionado se convierte a un tiempo en testamento y epitafio en el conocido poema "Última rima", dictado a su hermana Elena en el umbral de la muerte. Sin embargo, en medio de esa retórica de la castidad acaban filtrándose los apetitos carnales. A Juana Borrero el lenguaje la traiciona una y otra vez, pues muchas de las formulaciones en las que aparece involucrado el cuerpo a lo largo del epistolario dan clara fe de esa tensión interna entre el anhelo de pureza—autoimpuesto—y el arrebatado erótico que la lanza al centro mismo de las pasiones sensuales: "Hubiera querido arrojarme a tu cuello y besarte la frente y las manos" (1967: 9); "Te estrecharía hasta sofocarte te acariciaría tierna y castamente" (1967: 13); "Nunca como esta noche he sentido la sed devoradora de tu ternura" (1997: 26)<sup>6</sup>; "Te beso con pasión, con salvaje ternura. ¡Bésame A Mí!" (1997: 29); "Siento un anhelo inmenso de arrojarme en tus brazos porque anhelo escuchar el latido de tu corazón" (1997: 30); "Quisiera poder besarte con delirante pasión, con anhelo infinito de posesionarme de tu alma" (1997: 26) [Todas las cursivas son mías]. Aunque las frases destacadas evidencian una pasión erótica, Borrero nos confunde cuando esa retórica verbal 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. La escritora pone erotismo en el lenguaje pero al mismo tiempo pugna por mantener una corrección

lingüística que no la saque de su proyectada castidad.

Juana Borrero "se construye" casta a fuerza de repetírselo a sí misma y de repetirlo a Carlos que él también "es puro". Sin embargo, tal postura se revela máscara, una Juana Borrero travestida que muy a menudo apunta a una fogosidad reprimida. La duda en torno a esa "pureza" 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 "virgen triste" nace, en fin, del impulso que la llevó a delatarse una vez más, al afirmar en una de sus cartas: "yo sé ser santa y sé ser pantera", digna continuación de aquel "soy como consiga que me imaginéis" que Gertrudis Gómez de Avellaneda había inmortalizado.



#### Notas:

<sup>1</sup> El calificativo "impúdica vestal" fue utilizado por Salvador Arias en su artículo "La revista Gris y Azul y los hermanos Uhrbach y Juana Borrero" (Revista Universidad de la Habana, 1997).

<sup>2</sup> En las primeras seis décadas del siglo XX casi ningún crítico se ocupó realmente de esta autora, a excepción de Ángel Augier y de Dulce María Borrero. Ya en la década del 60, Cintio Vitier y Fina García Marruz escribieron acerca de ella un par de prólogos muy interesantes, pero en exceso pudorosos. El profesor hispanocubano Manuel Pedro González en 1970 instaba a los críticos de Juana Borrero a "proscribir y abandonar pudibundeces bobaliconas en la crítica literaria, ya que éstos no son los tiempos de la santa simplícitas y del cinturón de castidad". Habrían de pasar más de dos décadas antes que el efecto inhibitorio de la crítica en torno a la escritora comenzara a conjurarse, a partir de lecturas como las de Yaramí Ramos Gómez, Otmar Ette o Francisco Morán. No obstante, la imagen de la "virgen triste" continúa lastrando la recepción de Juana Borrero.

<sup>3</sup> (1966) Epistolario I, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba. Ordenación y notas a cargo de Cintio Vitier y Fina García Marruz. Prólogo de Cintio Vitier.

<sup>4</sup> (1967) Epistolario II, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba. Ordenación y notas a cargo de Cintio Vitier y Fina García Marruz.

<sup>5</sup> (1978) Poesías y cartas, La Habana, Editorial Arte y Literatura. Ordenación y notas a cargo de Cintio Vitier y Fina García Marruz. Prólogo de Fina García Marruz.

<sup>6</sup> (1997) Espíritu de estrellas: nuevas cartas de amor de Juana Borrero, La Habana, Editorial Academia. Compilación y prólogo de María del Rosario Díaz.