

Gestación de *Los cálices vacíos*

El *incipit* del quinto cuaderno de manuscritos y el poema “Visión”

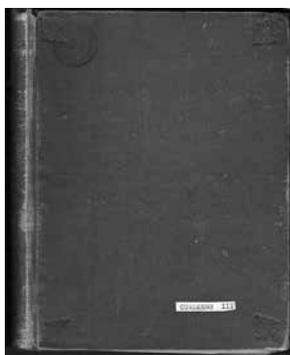
Carina Blixen¹

Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional

Descifrar, para transcribir, el cuaderno 5 del Archivo de Delmira Agustini fue un trabajo arduo y difícil recompensado por la conciencia de que estaba asistiendo al surgimiento de los principales poemas de *Los cálices vacíos*, el libro culminante de la poeta. Para acercar algo de este material que está siendo trabajado con el objetivo de realizar una edición genética digital haré, en principio, una descripción –provisoria– lo más sintética posible de cada uno de los cuadernos para destacar las singularidades del quinto. Después, me detendré en su *incipit* y en el proceso de escritura del poema “Visión”, ampliamente desarrollado en sus páginas. Poner la mira en un poema o en el núcleo que configuran algunos poemas de lo que será el libro *Los cálices vacíos* vuelve necesario establecer una constelación de relaciones que atraviesan los límites del cuaderno 5. Versiones del poema “Visión” se encuentran además en dos hojas sueltas, en el cuaderno 6 –que analizaré un poco más que los otros– y en un ejemplar manuscrito por Santiago Agustini con correcciones de Delmira que es “Copia definitiva para la publicación de “Los cálices vacíos...” (donada por Elisa L. de Bertani, la viuda del editor).²

1. Es doctora en Letras por la Universidad de Lille³ e integrante del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Dirige la revista *Lo que los archivos cuentan*. En 2014 publicó la edición corregida y aumentada de *El desván del Novecientos. Mujeres solas. Delmira Agustini y María Eugenia Váz Ferreira*.

2. En la “copia” para Bertani están todos los poemas de la sección “Los cálices vacíos”. No hay índice ni referencia a los otros poemas de *El libro blanco* y *Cantos de la mañana* que integraron el libro *Los cálices vacíos*. El título dice “Los cálices vacíos...”, con puntos suspensivos que desaparecieron con la edición. No está el poema en francés después del Pórtico. El título del primer poema es “Ofreciendo el libro. A Eros” (Después se transformó en “Ofrendando”). Con respecto a la publicación, hay alteraciones en el orden de los poemas y las subdivisiones se mantienen: El primer subtítulo es “Los cálices vacíos...”, en el segundo aparecía escrito por SA “Lis de Fuego”: fue tachado y escrito por DA “Lis Púrpura”, el tercero es “Una fuente a lo



Llegué a estos manuscritos después de haber leído reiteradamente la poesía éditada de Delmira Agustini. La elección de “Visión” se debe, en parte, a este conocimiento previo. ¿Por qué esta poesía y no otras que también parecen nacer en este quinto cuaderno? Porque tengo una especial afinidad por este poema oscuro, por momentos demasiado recargado, que creo es el que pone al lector, o a mí muy personalmente como lectora, ante una conciencia que se desdobra, que se vuelve espejo de sus íntimos deseos y delirios. Porque el poema es un momento culminante en la elaboración de una estética para la que no tiene ningún sentido la contraposición mente-cuerpo que fue el lente con el que durante mucho tiempo se miró a esta poesía y a esta poeta. Muy temprano parece haber descubierto Delmira que el erotismo es cuerpo e intelecto. Finalmente, porque es la manifestación de una forma de la lucidez que hace a la vigencia de esta poesía: la aceptación del misterio. En lugar de una razón negadora, una razón que, antes del psicoanálisis, quiere entender eso que no puede reducir.

Es posible leer también el conjunto de la poesía de Agustini como la de una conciencia que se transforma, en el sentido de que el sujeto cambia con la escritura: el descubrimiento de sí se intensifica libro a libro y, una vez iniciado, este es un proceso indetenible. ¿Por qué iba a aceptar las convenciones del mundo alguien que las había destruido en su interior? Los manuscritos muestran a la poeta moderna lanzada a explorar “el fondo de lo Desconocido para encontrar lo

lejos...”. No sé en qué momento pasa a ser “De fuego, de sangre y de sombra”. Hay diferencias en el grado de corrección de los poemas: para ser una copia final corrige mucho “Con tu retrato”, “El surtidor de oro”, “Fiera de amor”, “El cisne”. Del último poema “A lo lejos...” solo hay un pedazo de papel con 8 versos. No está el texto dedicado “Al Lector”. Tal vez se hayan perdido las últimas hojas del conjunto.

nuevo” como dice el verso de su admirado Charles Baudelaire.³

Idea Vilariño escribió sobre *Los cálices vacíos* en el *Diccionario de literatura uruguaya Tomo III* y señaló que “Visión” “es el triunfo de la comparación”, de las “espléndidas y enriquecedoras comparaciones” que caracterizan el estilo de Delmira, recordó la atención que prestó Ida Vitale al poder de su “imaginación lujosa” y anotó que el poema “es también el triunfo de esa rica, desenfadada, personal libertad”.

“Visión” ha sido reconocido por la crítica como el producto de un momento de crecimiento, transformación y apertura estética. Tomarse el trabajo de rastrear su génesis en estos papeles es abordar una mínima parte de un conjunto complejo y heterogéneo que habrá que seguir investigando, y, al mismo tiempo, abrir un camino para la interpretación de un poema clave de la poesía de Agustini.

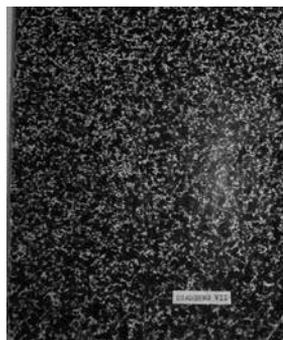
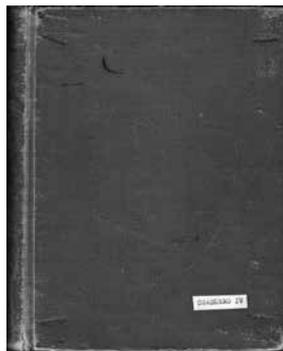
Los cuadernos

Realizo una descripción muy somera de la escritura de cada uno de los cuadernos para señalar algunos rasgos que distinguen a la del cuaderno 5. Por lo general la poeta escribe, además de las hojas, las guardas y las caras interiores de las tapas:

Cuaderno 1: 29 folios más guarda posterior. Los primeros 7 folios son poemas transcritos por SA⁴ (casi sin correcciones de DA) y desde el 8º hasta el final predomina la escritura de DA. Está formado por poesías después publicadas en *Rojo*

3. Es una cita del último verso del poema “El viaje” de *Las flores del mal*. Dice en francés: “Au fond de l’Inconnu pour trouver du Nouveau! ».

4. En adelante sigo el criterio de siglas de la transcripción en curso de los manuscritos. Al referirme a Santiago Agustini, utilizaré las letras SA, a Antonio Luciano Agustini: ALA, a Delmira Agustini: DA.



y *Blanco*, *La Petite Revue*, *La Alborada*, fragmentos en prosa en francés y en español y algunos poemas nunca publicados.

Cuaderno 2: 49 folios más guarda posterior. Empieza con poemas transcritos por SA, con correcciones de DA, hasta el folio 15r. A partir de ahí hasta el f. 46r. son manuscritos de DA. Luego de dos folios en blanco, el f. 48r. y v. está ocupado por un índice transcrito por SA. En el f. 49r., fuera del recuadro, DA continúa el índice. Vuelven a aparecer, transcritos por SA, algunos de los poemas del cuaderno primero, más otros nuevos que van configurando, parcialmente, *El libro blanco (Frágil)*: “Misterio: ven”, “La musa gris”, “En la cumbre” (Será “Racha de cumbres”). Contiene también prosa y poemas que quedaron inéditos o fueron publicados en revistas.

Cuaderno 3: 71 folios más guarda anterior y posterior. Empieza con transcripciones de SA y con manuscritos de DA intercalados hasta el f. 58r. Después comienza a primar la escritura de DA hasta el final. Contiene el grueso de poemas que aparecerán en *El libro blanco (Frágil)*, prosa y otros poemas que quedaron inéditos y algunos poemas que serán publicados en *Cantos de la mañana* (1910): “Elegías dulces”, “Supremo idilio”, “Las alas”, “A una cruz”, “Lo inefable”.

Cuaderno 4: 112 folios más lado interno de las dos tapas y guarda anterior. Las transcripciones de SA se despliegan en el sentido del cuaderno, en general en el recto del folio: poemas que integrarán *El libro blanco (Frágil)*; en sentido inverso al cuaderno, en general en el verso del folio aparece la escritura de DA, listas de nombres, de objetos, números. Contiene poemas de *El libro blanco* (“Explosión”) y de *Cantos de la mañana* (“La barca milagrosa”); prosa y poemas que quedaron inéditos. Tiene un índice de un libro que sería “El libro blanco” (no coincide totalmente) y de “Poesías que no se publican”.

Cuaderno 5: 51 folios más lado interno de las dos tapas. Contiene solo letra de DA, salvo el título del poema “Visión” escrito por ALA, supongo que bastante después del momento de la escritura de DA. En su mayor parte la escritura corresponde a lo que serán los poemas de *Los cálices vacíos*. Los poemas no tienen título. Es posible reconocer: “Ofrendando el libro. A Eros”, “El surtidor de oro”, “¡Oh Tú!”, “Tres pétalos a tu perfil”, “Otra estirpe”, “La ruptura”, “Visión”, “Plegaria”, “Con tu retrato”. Hay tres poemas que estaban sin editar cuando Delmira murió: “Sobre una tumba cándida”, “Las voces laudatorias” y “Anillo”, que serán publicados en la edición de homenaje póstuma de 1924. Inéditos quedaron tres textos en prosa y dos series de versos.

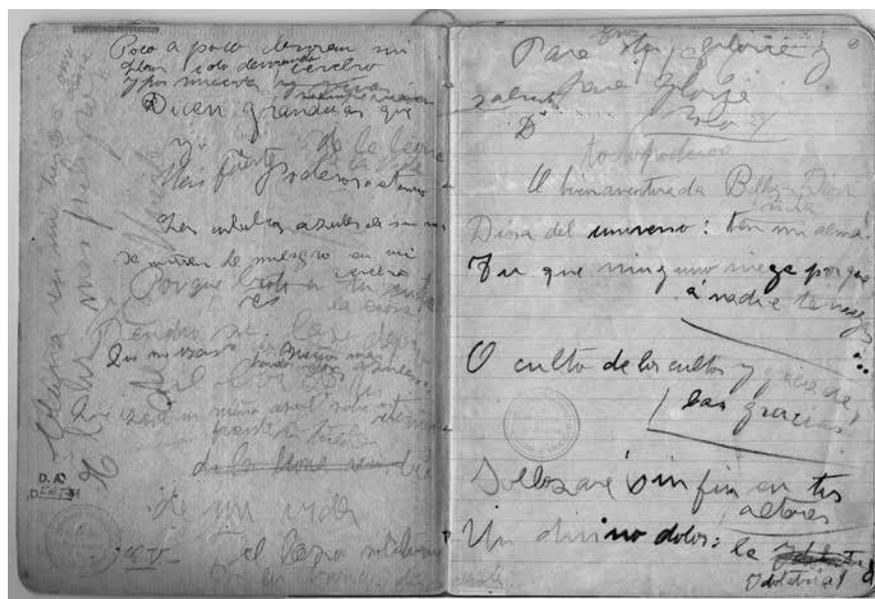
Cuaderno 6: 188 folios más guarda anterior. Contiene la transcripción de SA de los poemas que van a integrar *Los cálices vacíos*. Hay un índice

final donde se discrimina los que sí van a formar parte del libro y dos que no: “Diabólica” (Se llamará “Serpentina”) y “Por tu musa”.

Cuaderno 7: 34 folios. Contiene poemas transcritos por SA con pocas correcciones de DA. Hay poemas que quedaron sin publicar en libro cuando su muerte: “Serpentina”, “En el camino”, “Anillo”, “La cita”, “Sobre una tumba cándida”, “Por tu musa”, “Mi plinto”, “El dios duerme...”, “Boca a boca”, “La Ilusión de los Cuervos” (tachado), “Diario espiritual”, “Tus ojos, esclavos moros”, “Las voces laudatorias”, “Con Selene”, “El arroyo”, “Mis amores”.

Los cuadernos –salvo el 5, como señalé– plantean una convivencia, de dosificación variada, entre la letra de Santiago Agustini y la de Delmira, con algunas apariciones de la de Antonio Luciano Agustini. Observándolos se entiende que la transcripción del padre era imprescindible pues su letra vuelve visible el orden lógico intelectual de los conjuntos que Delmira concebía y al mismo tiempo ocultaba con su grafía imposible.

El cuaderno 5



Cuaderno 5, cara anterior, tapa y folio 1r.

Cuando uno abre el cuaderno 5,⁵ la impresión visual primera es de caos y de acumulación, pero al recorrerlo se descubren páginas en blanco y otras en las que solo hay anotadas algunas palabras. La escritura se produce en

5. Cuaderno de tapas de cartulina roja. La tapa anterior labrada y la posterior lisa. 21 cm x 15,5 cm.

un contrapunto entre superposición y vacío que tal vez sea posible entender como ruido (ebullición) y silencio. Delmira escribe con lápiz, tinta o lápiz tinta, en el sentido del cuaderno, al revés o en línea transversal. Se puede suponer que los diferentes instrumentos utilizados para escribir corresponden a momentos distintos de escritura. La inestabilidad en el uso del cuaderno (el entrar por cualquier lado y en cualquier dirección) y las características del trazo crean la imagen de una escritura realizada a golpes de inspiración. La poeta parece dejar el cuaderno y retomarlo casi sin mirarlo: las palabras atraviesan los márgenes, los renglones y, en ocasiones, los folios.

Los cuadernos son testimonio de la pelea que la escritura establece entre el espacio sucesivo de las páginas y un tiempo de concepción turbulento y simultáneo. La parte interior de la tapa del cuaderno 5 impone la idea de magia: hay una fusión y confusión de elementos que el resto del cuaderno, con ser caótico, parece ir despejando. La poeta crea una “masa” densa de escritura para después ir, muy de a poco, trabajando líneas que darán lugar a poemas diferentes. Las palabras parecen surgir en raptos: hay un registro inmediato y después un proceso de modulación y acoplamiento de nuevas imágenes con variaciones de las ya escritas. A un primer movimiento rápido, fugaz, impulsivo de la escritura parecen seguir despliegues posteriores en los que se retoma algo de lo escrito y comienza el trabajo de división y diferenciación.

Eros es la gran presencia de este cuaderno. Está nombrado en el comienzo y a lo largo de sus páginas: de manera obsesiva y fantasmal vuelve una y otra vez en una escritura intrincada o resplandece solo en un verso.⁶ Este cuaderno 5, que se puede leer como un todo porque los poemas no están separados ni titulados,⁷ da cuenta del nacimiento tumultuoso del libro futuro dedicado a Eros. Entre sus páginas se encuentra el testimonio del tiempo en que los poemas fueron concebidos en un fragmento que parece el borrador de una carta. Escrito en sentido vertical, en el folio 20r. dice: “pocos días surgieron mis «Cálices Vacíos»”⁸

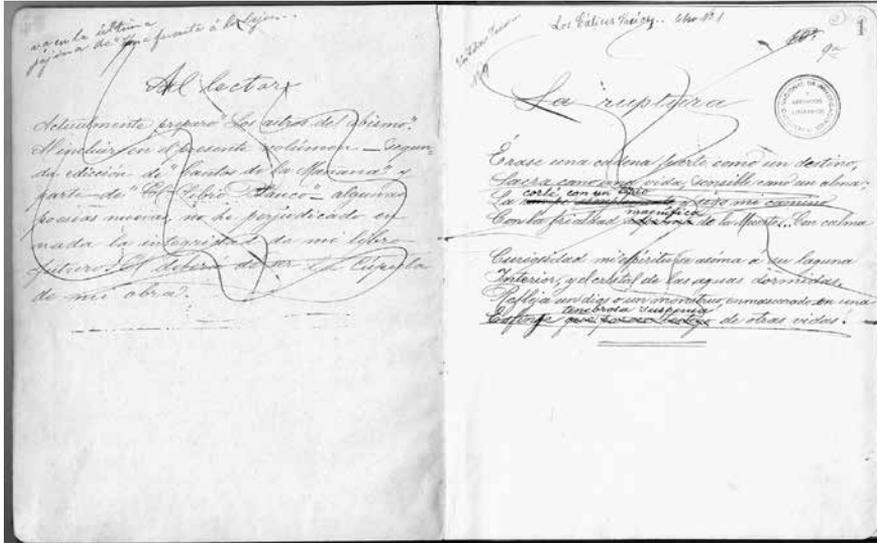
6. F. 50r. M de DA a lápiz. El folio está cortado, falta la mitad inferior. Se lee solo en un renglón: *Eros*. Tres líneas más abajo hay un desarrollo de lo que será el poema “Con tu retrato”.

7. Como señalé, encima de los versos de “Visión” está escrito el título con letra de Antonio Luciano Agustini. Como excepción, el título de “Con tu retrato” aparece solo (es decir, no es un título sino una frase) en el último folio del cuaderno: 51r.

8. El texto completo del fragmento:

pocos días surgieron mis “Cálices Vacíos”
y... hasta hoy en que al decir
de un chusco amigo mío, “por lo que
la gloria respecta ya puedo vivir
de rentas... Creo [<Ruégole>], señora, que no atribuirme [<tenga>]
Ud. a pretensión mía [<encontrará Ud. pretenciosa>] esta ligera broma
Destinada a amenizar la carta y quedo
De Ud. atentamente.

El cuaderno 6



Cuaderno 6, verso de guarda anterior y folio 1r.

El salto entre el cuaderno 5 y el 6, en términos de composición poética, es enorme, pues en el 6 ya está prácticamente configurada la sección “Los cálices vacíos” del libro.⁹ Los poemas están transcritos por SA: titulados, ordenados y divididos en tres secciones: en la edición se mantuvo el subtítulo de las dos primeras y cambió el tercero que en este cuaderno y en la “Copia definitiva” para el editor es “Una fuente a lo lejos”.

El cuaderno 6 tiene 23 poemas (hay dos versiones de “Otra Estirpe”: lo cuento como 1). Como ya señalé, “Diabólica” y “Por tu musa” no quedaron en el libro *Los cálices vacíos*. Otro lleva el título “Los relicarios dulces” que es el mismo de una poesía de *Cantos de la mañana* (1910), pero el contenido es el del poema titulado “Inextinguibles” que formará parte del conjunto editado en 1913.

Todo lo escrito está tachado con líneas que cruzan los folios y que parecen el resultado de un trabajo de constatación, como si se hubiera hecho el recuento de poemas para una edición en preparación. Es posible pensar una escena en la que Santiago Agustini está transcribiendo la que quedó catalogada como “Copia definitiva de “Los cálices vacíos...” y fuera al

9. Para la edición genética digital, el cuaderno 6 fue transcrito por Néstor Sanguinetti.

mismo tiempo revisando este cuaderno y tachando lo que ya tenía destino (dentro o fuera de “Los cálices vacíos...”).

El cuaderno muestra el cuidado con que Delmira pensaba sus libros como una estructura con sentido. En los bordes superiores, con caligrafías diferentes, hay números que parecen marcar el lugar posible del poema en el libro futuro.¹⁰ Con frecuencia, a la derecha aparece un número que establece el orden proyectado para los poemas. Por ejemplo, en el folio 37r. está escrito “1” encima del poema “Ofreciendo el libro. A Eros” (quedará “Ofrendando”) que abrirá el conjunto. Después del poema “A lo lejos” que será el final de la sección “De fuego, de sangre, de sombra” en la edición del libro, el folio 40r. dice “Poesías nuevas” como si fuera una portada y en el folio siguiente aparece escrito un fragmento de “Las voces laudatorias”, un poema que será publicado póstumo. Después de numerosas hojas en blanco, poco antes de que se termine el cuaderno, SA transcribe lo que sería el futuro índice de “Los cálices vacíos”, respetando las tres partes señaladas, distribuyendo los poemas en ellas y reordenándolos.

Lo primero escrito en el cuaderno 6 es el texto “Al lector”, tachado. Una indicación dice el lugar que tendrá en la edición de *Los cálices vacíos*: “va en la última página de «Una fuente a lo lejos»”, es decir, al final de los nuevos poemas, entre estos y los de *Cantos de la mañana*. Transcribo:

Al lector

Actualmente preparo “Los astros del abismo”. Al incluir en el presente volumen –segunda edición de “Cantos de la Mañana” y parte de “El Libro Blanco”– algunas poesías nuevas, no he perjudicado en nada la integridad de mi libro futuro. Él deberá de ser la cúpula de mi obra.

La versión que después será editada cambia “algunas poesías nuevas” por “estas poesías nuevas”, evidentemente porque así colocado se lee después de ellas. El párrafo final del texto que aparece en la edición de 1913 no está en este cuaderno ni aparece, por ahora, entre los papeles de DA. Dice:

Y me seduce el declarar que si mis anteriores libros han sido sinceros y poco meditados, estos Cálices vacíos, surgidos en un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero, el menos meditado...Y el más querido.

10. Habrá que estudiar con más detenimiento el sentido de estos números. En algunos casos, está escrita en el margen superior la pertenencia a alguna de las secciones de “Los cálices vacíos”. En el folio 9, en el que SA transcribe el poema “Con tu retrato”, está sustituido el subtítulo del libro, “Lirio de fuego”, y escrito en su lugar “Lis de Púrpura”. En el folio 10 en el que transcribió “Diabólica” había escrito encima a la izquierda como futuro subtítulo: “Lis de Fuego” y cambió la última palabra por “Púrpura”. Hasta el folio 26r. están esas anotaciones en el borde superior izquierdo, después deja de hacerlas.

La crítica más reciente sobre Delmira Agustini ha llamado la atención sobre la aguda conciencia del funcionamiento del sistema literario de su tiempo que tuvo la poeta. La concepción de sus libros y la puesta en circulación de algunas ideas muy claras sobre lo que podía esperarse de la poesía y los poetas¹¹ fueron elementos relevados con inteligencia para mostrar la profesionalidad de una escritora que fue mitificada por sus contemporáneos mediante la figura de la pitonisa. Una mínima revisión de sus cuadernos de manuscritos refuerza la idea de que Delmira no solo trabajaba con ahínco sus versos sino que elaboraba con esmero el lugar que pretendía tener como poeta.

Las palabras, citadas más arriba, dedicadas “Al lector”, la muestran una vez más en la tarea de preparar la recepción de su obra. Hay una sugestiva diferencia de actitud entre el fragmento escrito en el cuaderno 6, que refiere a la inscripción del “libro futuro” en el conjunto de su obra, y el párrafo agregado en la edición de *Los cálices vacíos* (1913) en el que Delmira insiste, a manera de elogio, en la “sinceridad” y poca “meditación” de los poemas de este tercer libro. La poeta sabía del primer párrafo se repliega pues parece querer ser leída en una perspectiva romántica. Tal vez el ángulo que habilitara la lectura más complaciente posible de una obra desconcertante y cargada de incomodidades. Con pasión y justicia discutió Idea Vilariño esta afirmación de Delmira que se apropia del mito de la ingenuidad que tan minuciosamente sus papeles destruyen si se entiende por esto algo que ha sido dado sin trabajo, sin búsqueda y *savoir faire* poético.¹² La crítica feminista ha desmontado las interpretaciones que de manera diversa manipularon la figura y la poesía de Delmira para volverla tolerable a una mentalidad patriarcal. Después de este trabajo imprescindible, tal vez sea posible en el presente rescatar la ambigüedad de su apelación a la experiencia y la emoción al mismo tiempo en que trabajaba con rigor una poesía en diálogo con los grandes poetas de su tiempo.

Ese “bello momento hiperestésico” del que surgen *Los cálices vacíos* es una descripción muy acertada del espíritu del cuaderno 5, pues la escritura parece, como ya vimos, partir de iluminaciones y arrebatos. Eros llega a la obra de Delmira Agustini como un descubrimiento que la sacude y al que se entrega totalmente al escribir estos poemas. Un desafío

11. Delmira Agustini, “Nos critiques” en *La Petite Revue*, Montevideo, 19.11.1902, y “Triste réalité” en *La Petite Revue*, Montevideo, 23.12.1903. Ver María José Bruña Bragado, *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Madrid: Verbum, 2008, y Rosa García Gutiérrez, Edición crítica e introducción, *Los cálices vacíos*, Granada: Point de Lunettes, 2013.

12. Dice en la entrada en que presenta a la poeta en el *Nuevo diccionario de literatura uruguaya A-K*: “Porque no es verdad lo que quiere hacer creer cuando dice en una nota a la edición de 1913 que, si sus anteriores títulos “han sido sinceros y poco meditados, estos *Cálices vacíos*, surgieron en un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero y el menos meditado...” (2001).

que asume con un lenguaje largamente elaborado y que pulsa intensa y diestramente.

El *incipit* del cuaderno 5

La presencia de Eros, convocado desde el comienzo del libro *Los cálices vacíos* (1913), se hace más potente aún en el cuaderno: está en el *incipit* y reiterado a lo largo de las páginas. Parece invadir la escritura de Delmira. Se puede percibir gráficamente el grado de obsesión con que esa imagen la guio: los impulsos, las irrupciones, el descubrimiento de maneras de convocarlo realizado a empujones de palabras o a veces de dibujos.

En la cara interior de la tapa del cuaderno las palabras se superponen. Los versos se cruzan en direcciones diferentes de manera que se vuelve difícil saber si están concebidos uno a continuación de otro o si son el producto de momentos distintos en que la poeta pudo haber trazado palabras que respondían a un ritmo interior agitado. Su escritura es fiel a ese crecimiento íntimo y no a los espacios organizados de la página. La impresión es de anotaciones independientes, en el sentido de que quien escribe parece no mirar lo que ya está escrito: las palabras están unas encima de otras sin que haya voluntad de tachar o corregir. Todo orden, y toda lectura por lo tanto, es solo una hipótesis, pues la manera de presentarse las palabras rompe con nuestra disposición habitual para la comprensión de lo escrito.

Transcripción del inicio del cuaderno

Supongo que lo que está escrito en la tapa inicial del cuaderno es el comienzo. Esto no es obvio en una escritura con las características que he descrito. Delmira escribe con tinta y lápiz. Siguiendo el criterio general de la transcripción de los manuscritos, la letra de DA aparecerá en cursiva. Numero lo que serían renglones virtuales para facilitar la cita: primero de arriba hacia abajo hasta el número 16 y después sigo la numeración con lo escrito en sentido transversal.¹³ Escribo a la derecha, en negrita, de qué poema el verso es el antetexto.

Combino este primer criterio espacial (una línea horizontal mental), el trazo de la letra y la continuidad del sentido. Interpreto el lugar de las palabras como intercalaciones o posibles sustituciones. Así, podríamos establecer:

13. En el texto, pongo entre paréntesis el número del renglón al que me estoy refiriendo.

1. *Poco a poco devoran <han ido devorando> mi cerebro*
2. *Y por muertas y vivas siempre vivas salientes*
3. *Dicen grandezas que yo sé. Poderoso eterno*

Este verso está cruzado con el que sigue:

- | | |
|---|------------------------------------|
| 4. <i>de la leona</i> | Ofrendando el libro. A Eros |
| 5. <i>Más fuerte de la Vida¹⁴</i> | Ofrendando el libro. A Eros |
| 6. <i>Las culebras azules de sus (ileg.)</i> | El surtidor de oro |
| 7. <i>Se nutren de milagro en mi cerebro</i> | El surtidor de oro |
| 8. <i>Porque brotó [<es>] en tu [[<cuero>]] la leona</i> | Ofrendando el libro. A Eros |
| 9. <i>Tendió su lazo de oro</i> | Tu boca¹⁵ |
| 10. <i>Que me izaste los sueños más hondos mas azules...</i> | |
| 11. <i>al borde tu boca¹⁶</i> | |
| 12. <i>Que izaste un sueño azul sobre mi eterna frente en duelo</i> | |
| 13. de la leona soberbia | Ofrendando el libro. A Eros |
| 14. <i>de mi vida</i> | Ofrendando el libro. A Eros |
| 15. <i>el lazo sublime</i> | Ofrendando el libro. A Eros |
| 16. <i>de los troncos discordantes</i> | Ofrendando el libro. A Eros |

Paralelo al borde izquierdo de la tapa anterior vuelta:

17. *[Eros] [<Clava>] en mi tus /dibuja unos ojos/ como clave*
18. *«El liz más peligroso de la Muerte»* **Ofrendando el libro. A Eros¹⁷**

En *Los cálices vacíos* no está la imagen del cerebro devorado por algo que no se nombra (1). El verbo “devorar” había sido utilizado de manera similar en el poema “Lo inefable” que Delmira había publicado en *Cantos de la mañana* (1910): “¿No habéis sentido nunca el extraño dolor // De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida, / Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?”.¹⁸

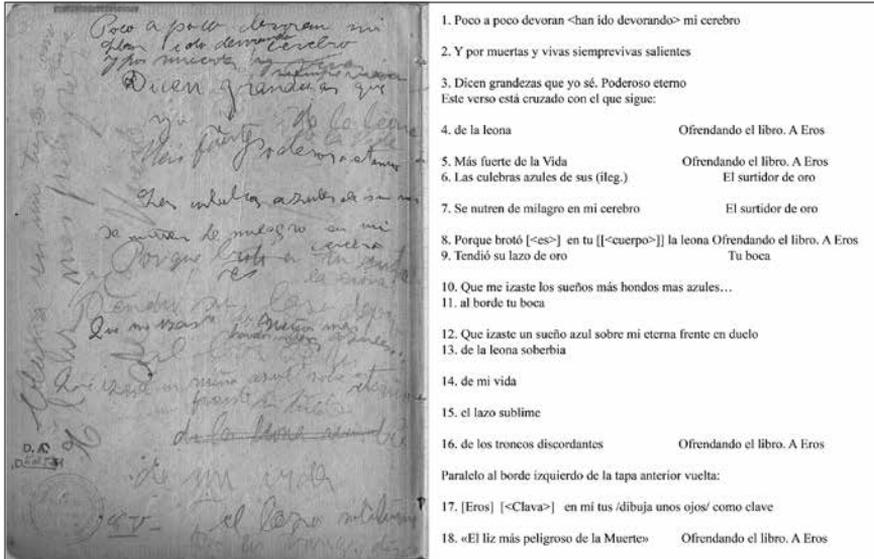
14. Los sintagmas “de la leona” y “de la Vida” se pueden leer como alternativos o en continuidad.

15. Si se sigue el trazo de la letra del verso 9 (es decir, si no respetamos el renglón) tenemos: *Tendió su lazo de oro al borde tu boca*. Este verso, modificado, terminó integrando el poema “Tu boca”. Dice el último verso de la segunda estrofa: “Tendió su lazo de oro al borde de tu boca”.

16. La palabra “boca” se lee entre y por debajo (o encima) de lo escrito en el renglón 12.

17. El verso del renglón 18 es una variante de: “El más embriagador lis de la Muerte” de “Ofrendando el libro. A Eros”. Si leemos las dos líneas, 17 y 18, una a continuación de la otra, tenderemos a considerar los dos versos como un antetexto del poema “Ofrendando el libro. A Eros”.

18. Una de las versiones de “Lo inefable” se encuentra en el tercer cuaderno de manuscritos (F.58v.), con letra de DA, tachado. La pregunta encabalgada entre la primera y segunda estrofa no presenta variaciones con la edición.



Escritura DA y transcripción enfrentadas.

La corrosión íntima del no llegar a decir, mediada por el tono reflexivo de la pregunta en “Lo inefable” se transmuta en este inicio del cuaderno 5 en el presente continuo (“Poco a poco devoran” o “han ido devorando”) de un acto de creación urgido e imperioso. La comparación entre “Lo inefable” y este verso escrito en la cara interior de la tapa del cuaderno permite medir el salto conceptual que va desde las palabras “alma y carne” a “cerebro”: ya no la clásica división que la poeta retomó una y otra vez para anularla o transgredirla sino la dimensión física del órgano del pensar. El lenguaje anatómico, naturalista, es más concreto y pone en evidencia la inextricable densidad del cuerpo y el intelecto en el erotismo delmiriano. Parece inevitable pensar en la latencia del poema de Charles Baudelaire “El gato” que empieza: “En mi cerebro se pasea...”¹⁹ y señalar la intensificación emocional que va de “pasearse” a “devorar”.

La imagen del “cerebro” quedará en el poema “El surtidor de oro”. Los dos versos de los renglones 6 y 7 terminan la primera estrofa del poema en el libro editado: “Las culebras azules de sus venas / Se nutren de milagro en mi cerebro...”.

19. Cito en francés los primeros versos del poema de *Las flores del mal*: “Dans ma cervelle se promène, / Ainsi qu’en son appartement, / Un Beau chat, fort, doux et charmant”.

Si miramos la cara interior de la tapa en sentido transversal, leemos dos versos que miden la temperatura emocional del conjunto y lo mezclado, compulsivo, indiferenciado del surgimiento de la escritura.

17. «[Eros] [<Clava>] en mí tus ./dibuja unos ojos./ como clave»

18. «El liz más peligroso de la Muerte»

Eros es nombrado para ser sepultado enseguida por un verbo en imperativo: “clava”. Contra la figuración mítica de Eros como un niño o un joven hermoso con los ojos vendados y armado de arco y flecha, quien escribe reclama la mirada de manera imperativa y gráfica (dibuja los ojos en lugar de utilizar palabras). La violencia del verbo dice la urgencia con que se desea la acción de los ojos-flecha. El juego sonoro que realiza el pasaje del verbo al sustantivo (“clava”/“clave”) remite a las nociones de secreto, de signo que permite la comprensión y/o es decisivo, y al instrumento o notación musical. La poeta ha descubierto que Eros es la “clave” y exige su acción. Los ojos que miran son metáfora habitual de la conciencia. La dimensión trágica de la poesía de Agustini está ligada a ese querer saber imperioso del sujeto lírico. El exceso en el deseo de conocer y en el deseo a secas son la “clave”: el destino descubierto y la melodía.²⁰

Tal vez se pueda explicar la no ceguera de este Eros del *incipit* por la presencia latente del poema “Misterio: ven” de *El libro blanco (Frágil)*. Es el último poema anterior a los comprendidos bajo el subtítulo “Orla rosa” que, según ha señalado la crítica, marcan el inicio de la poesía erótica de Delmira. La poesía comienza con un llamado al “Misterio”, el amado de la “musa extraña”, cuya urgencia se va intensificando verso a verso. Dice la tercera estrofa: “Ven, acércate a mí, que en mis pupilas / Se hundan las tuyas en tenaz mirada, / Vislumbre en ellas, el sublime enigma / Del *más allá*, que espanta... / Ven...acércate más...clava en mis labios / Tus fríos labios de ámbar, / Guste yo en ellos el sabor ignoto / De la esencia enervante de tu alma!”. En este inicio del cuaderno 5 la poeta convoca a Eros en lugar del “misterio”, pero el lenguaje y la situación generadora son similares. Eros es el deseo y la inspiración.

Si hacemos una lectura reconociendo un sentido previo, inevitable para todo lector de la poesía de Delmira Agustini, las palabras se relacionarán según las resonancias de los poemas conocidos. Los tres primeros versos del poema impreso: “Ofrendando el libro. A Eros”, aparecen fragmentariamente

20. En el libro *Los cálices vacíos* Eros aparecerá invocado en el poema que abre el conjunto “Ofrendando el libro. A Eros”, en los primeros versos de “Plegaria” y “Otra Estirpe”. En este último, fiel al mito, es ciego: “Eros yo quiero guiarte, Padre ciego...”; en los otros dos, no aparecen referencias a la visión o la mirada del dios.

esbozados en este inicio:²¹ los dos primeros versos se leen en lo dispuesto en los renglones 4 y 5. En este primer borrador, las frases “de la leona” y “de la Vida” superpuestas parecen plantearse como alternativas equivalentes.

Si sigo lo escrito a lápiz (salteo lo que está en tinta) habría que leer, después de *Más fuerte de la Vida* (5):

8. *Porque brotó [<es>] en tu [[< cuerpo>]] la leona*

Es una versión inicial del primer verso de “Ofrendando el libro. A Eros”. Algo del sentido activo del verbo “brotar” (tachado) quedó en la versión del libro: “Porque haces tu can de la leona” que sustituye el verbo “ser” de la corrección por “hacer”. Al mismo tiempo da un sentido más abstracto al verso al hacer desaparecer la palabra “cuerpo” y dejar la imagen de la transformación de la leona en can (con la reminiscencia del sonido “k”).

Lo siguiente escrito a lápiz: *Tendió su lazo de oro* (9) remite al poema “Tu boca”.

El encadenamiento que conocemos del poema final aparece en el folio 17v.²² que, con algunas variantes, será definitivo. No quiero detenerme en este poema: lo tomo como un buen ejemplo de lo que he afirmado anteriormente: en el *incipit* del cuaderno 5 se apiñan versos que son embriones de poemas que se desarrollarán más adelante. En los folios 17v. y 18r. está creada la estructura subordinada: el “Porque” del comienzo adquiere fuerza argumentativa gracias al encadenamiento causal dado por la repetición anafórica que dice una y otra vez las razones del sometimiento a Eros.

Versiones del poema “Visión”

No hay indicaciones de fecha en los papeles de Delmira; me planteo en principio proponer un orden cronológico entre las distintas versiones

21. Transcribo el primer poema en español de la edición de 1913 para tenerlo presente durante la lectura de este inicio del cuaderno: OFRENDANDO EL LIBRO. A EROS/Porque haces tu can de la leona /Más fuerte de la Vida, y la aprisiona/La cadena de rosas de tu brazo.//Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo/Esencial de los troncos discordantes/Del placer y el dolor, plantas gigantes.//Porque emerge en tu mano bella y fuerte./Como en broche de místicos diamantes/El más embriagador lis de la Muerte.//Porque sobre el Espacio te diviso, /Puente de luz, perfume y melodía,/Comunicando infierno y paraíso.// - Con alma fúlgida y carne sombría...

22. F.17v. M de DA a lápiz. En sentido inverso al orden inicial del cuaderno: *Eros/Porque porque que <has hecho tu> can de la leona/Potente <Soberbia> de la Vida y la aprisiona/La cadena de rosas de tu brazo/Eros:/Porque tu cuerpo es <la raíz> voluptuosa el lazo lazo/Paternal de los troncos discordantes/Del Placer y el Dolor, plantas gigantes./El bien y el mal dos árboles/Eros: /Porque emerge en tu mano bella y fuerte/Como en broche de perlas y [[<místicos>]] diamantes/El gran lirio/La azucena de nieve de la Muerte/Eros*

Segue en el F.18r. M de DA a lápiz tinta. En sentido inverso al orden inicial del cuaderno. *placeres y dolores irremplazable en sí no el a[[<u>]tor/el me dio una vez esa sensación vos siempre y cada vez que os leo.*

del poema de acuerdo a la interpretación de los textos y a su relación con la versión final publicada en el libro *Los cálices vacíos* (Montevideo, O.M. Bertani, 1913). El poema edito es mi versión última y mi idea previa, que dialogará con los textos ordenados que configuran el dossier. Decido transcribirlo antes de empezar con los papeles pues no puedo olvidarlo por más que quiera dejarme llevar por los manuscritos y me planteo dar cuenta de su surgimiento y el proceso de su llegar a ser.

VISIÓN

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
En el profundo espejo del deseo,
O fue divina y simplemente en vida
Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,
Brotado en los rincones de la noche
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad.

Te inclinabas a mí supremamente,
Como a la copa de cristal de un lago
Sobre el mantel de fuego del desierto;
Te inclinabas a mí, como un enfermo
De la vida a los opios infalibles
Y a las vendas de piedra de la Muerte;
Te inclinabas a mí como el creyente
A la oblea de cielo de la hostia...
—Gota de nieve con sabor de estrellas
Que alimenta los lirios de la Carne,
Chispa de Dios que estrella los espíritus—
Te inclinabas a mí como el gran sauce
De la Melancolía
A las hondas lagunas del silencio;
Te inclinabas a mí como la torre
De mármol del Orgullo,
Minada por un monstruo de tristeza,
A la hermana solemne de su sombra...
Te inclinabas a mí como si fuera
Mi cuerpo la inicial de tu destino
En la página oscura de mi lecho;
Te inclinabas a mí como al milagro
De una ventana abierta al más allá.

¡Y te inclinabas más que todo eso!

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
A la estatua de lirios de tu cuerpo!

Tú te inclinabas más y más...y tanto,
Y tanto te inclinaste,
Que mis flores eróticas son dobles,
Y mi estrella es más grande desde entonces.
Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico; un abrazo
De cuatro brazos que la gloria viste
De fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
Cuatro raíces de una raza nueva:

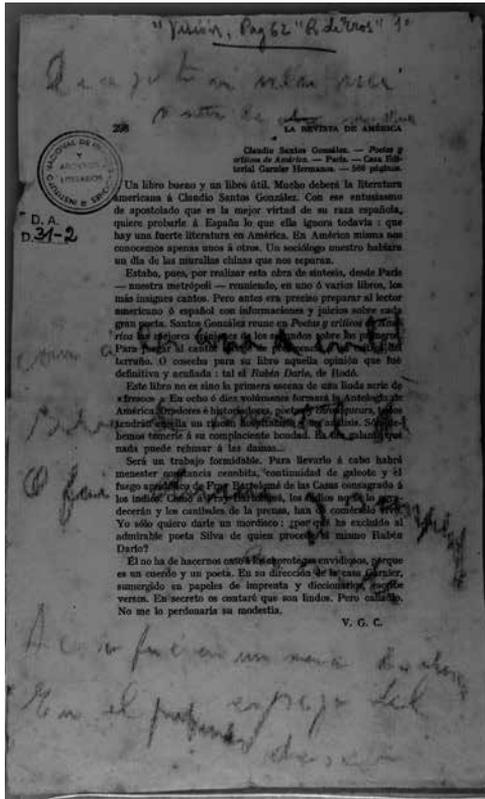
Y esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico...
Y cuando,
Te abrí los ojos como un alma, y vi
Que te hacías atrás y te envolvías
En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!

En las hojas sueltas

Entre ellas hay hojas de todo tipo, provenientes de libretas o cuadernos y también de páginas arrancadas de libros y revistas. Hay trazos que remiten al poema “Visión” en dos hojas de *La revista de América*.²³ No hay rastros de fecha de la revista en las páginas arrancadas, pero en la numerada 297, bajo el título “Libros recibidos”, se comenta uno de José Francés, *La Ruta del Sol*, Madrid, 1912. O sea que la escritura es posterior a esta fecha. Los versos escritos por DA, a lápiz de carbonilla y lápiz tinta, son, por tramos, ilegibles.²⁴

23. *La revista de América*, Paris: Le Gérant: Albert Morisson. Imp. L. Pochy, 52, r. du Chateau. -1149-12. Páginas 297, 298, 299, 300. (D. 30-1 y 31-2). En la página 300 de esta revista está el borrador de otro poema que integrará *Los cálices vacíos*: “Inextinguibles”. (No tiene título. Aparece en el cuaderno 6 con uno de *Cantos de la mañana*: “Los relicarios dulces”).

24. Sigo la transcripción de las “hojas sueltas” realizada por Diego Vidal, que cotejó con lo realizado por el equipo de Roberto Ibáñez. Como el lápiz se ha ido borrando, ahora se puede



La revista de América, página 298 (D. 31-2).

Que yo te vi velar mi sueño la otra noche
como a las copas de cristal / de un lago /

(ileg.) / Sobre el mantel de fuego del desierto /

o fue en divina y simplemente en vida

Acaso fue en un marco de ilusión

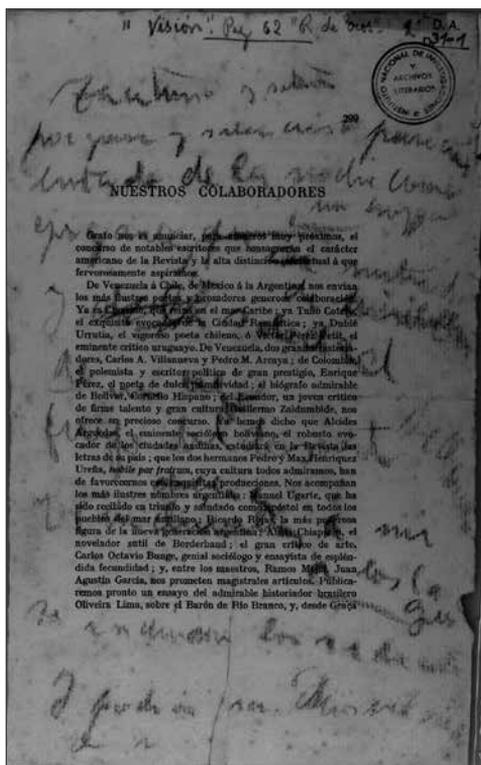
en el profundo espejo del deseo

Las dos páginas de *La revista de América* contienen fragmentos de lo que se podría entender es una versión anterior a las dos que se encuentran en el cuaderno 5. En la versión I del poema de este cuaderno (ver más adelante) ya está instalada en el comienzo la pregunta que, definitivamente, lo abrirá. Ella está también en esta hoja de *La revista de América* (D. 31-2), pero en un orden distinto. Dada la manera de escribir de Delmira, se podría conjeturar que empezó a escribir por la parte inferior de la hoja de la revista: *Acaso fue en un marco de ilusión / en el profundo espejo del deseo* y después fue subiendo: el que será el tercer verso en el poema final puede haber sido también el tercero en el orden de escritura: *O fue en divina y simplemente en vida*. Siguió después en el margen superior (*Que yo te vi velar mi sueño la otra noche*) y, finalmente, continuó superponiendo su letra a la de la revista. Esta lectura restituye un orden lógico y supone el desorden gráfico de la escritura que no respeta la jerarquía de la página.

leer menos de lo que leyó el equipo de Ibáñez en los años cincuenta. Lo que leyó Ibáñez y ya no se lee va entre //

Habría que preguntarse cómo surgieron los otros dos versos, el segundo y el tercero, si leemos desde arriba: *como a las copas de cristal / de un lago/ - /Sobre el mantel de fuego del desierto/*. Los dos remiten a otro momento del poema: a la larga cadena de imágenes que dicen la manera de inclinarse del tú.

Otro criterio de lectura podría no intentar restablecer la secuencia conocida del poema final. Si este es el borrador primero de los que tenemos del poema, tal vez sea posible considerar que reproduce lo que señalamos para el conjunto del cuaderno 5: en la primera escritura surgen imágenes, chispazos, palabras que después se desprenderán y desplegarán en desarrollos pautados por un ritmo y un orden diferentes. Si seguimos este razonamiento, tal vez no tenga sentido la hipótesis anterior que insta a establecer una secuencia de los versos. Habría que aceptar que los versos surgen en principio en flujos, y después, en seguida, la poeta comienza el trabajo de establecer un orden lógico conceptual que es muy fuerte en esta poesía.



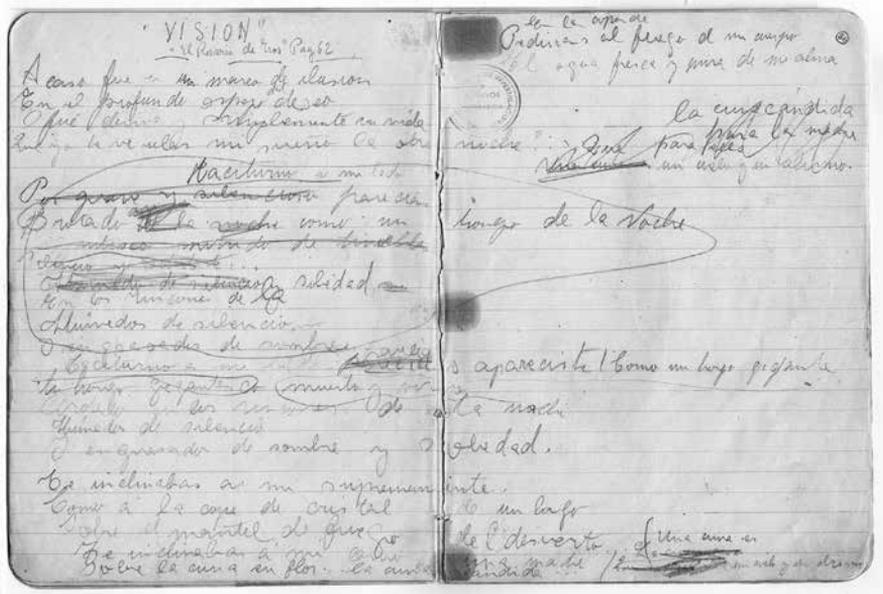
Taciturno y silente
 por grande y silencioso parecias
 brotado de la noche como un hongo
 gigante que (ileg.) se nutrió de (ileg.) / misterio /
 y de la soledad / Dios mismo /
 que (ileg.) a mi a los lagos
 se inclinan (ileg.) / sedientos/
 Y podría ser Dios (ileg.) en si

La revista de América, página 299 (D 31 – 1).

En la página 299 de *La revista de América* (D 31-1) está lo que será, a partir del cuaderno 5, la segunda estrofa. Es interesante percibir que el adjetivo “Taciturno” que inicia el verso y anticipa la imagen (alucinación o fantasma) que “parece” un hongo –en esta versión– está desde el comienzo de la escritura, junto al carácter silencioso de la “visión” y la acción de inclinarse.

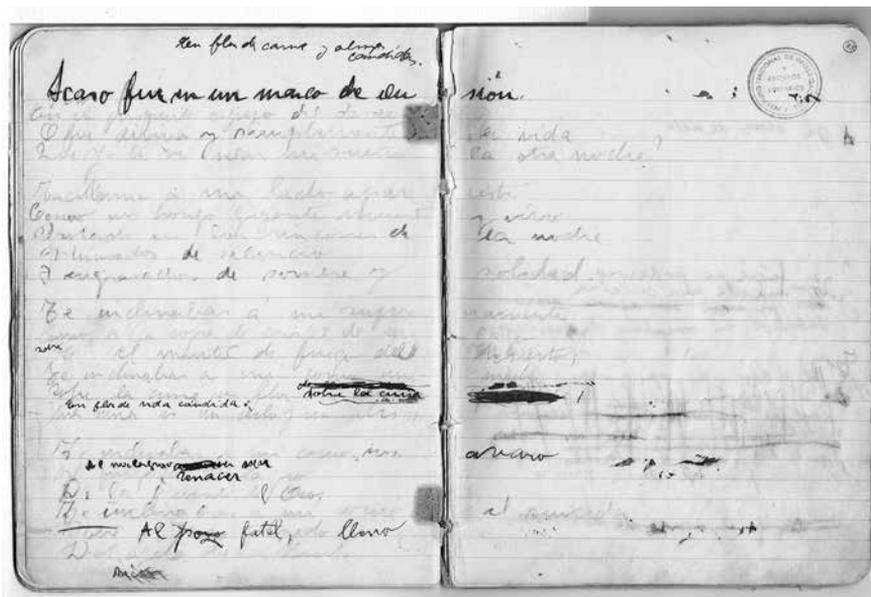
En el cuaderno 5

El cuaderno 5 tiene dos versiones del poema: la primera (I) comprende los folios 25v., 26r., 27v., 28r., 28v. y 29r. La segunda (II) los folios 32v., 33r., 33v., 34r., 34v., 35r., 35v. y 36r. En el folio 25v., en la parte superior, está escrito, en mayúscula, entre comillas, con letra del hermano de Delmira: “VISION” y abajo: “El Rosario de Eros” Pag 62”. Salvo esta intromisión, que supongo realizada para la preparación de la edición de homenaje en dos tomos de 1924,²⁵ el manuscrito está en la letra de DA, en tinta y lápiz.



Inicio de la primera versión del poema “Visión” en el cuaderno 5. Folios 25v. y 26r.

25. En Delmira Agustini, *Obras completas. Tomo I* (1924) figura en la página 62 el poema “Visión”. Esta edición homenaje “autorizada y revisada por los herederos” creó una enormidad de problemas señalados en los últimos años por la crítica delmiriana. Santiago Agustini, que había conocido y participado en una intimidad excepcional en la elaboración de la poesía de Delmira, estaba todavía vivo cuando se preparó la edición de 1924. Solo la destrucción interior generada por la muerte de su hija puede explicar que haya colaborado o permitido esa publicación que distorsiona de tan diversas y profundas maneras el proceso creador de la poeta.



Inicio de la segunda versión del poema "Visión" en el cuaderno 5.
Folios 32v. y 33r.

Se puede considerar que lo que llamo versión I contiene otras miniver-
siones en la medida en que la poeta reescribe series de versos. Es un proceso
distinto en dimensión del que permite distinguir a la versión II, pues a partir
del f32v. Delmira vuelve a comenzar el poema y lo cambia sustancialmente.

Voy a numerar renglones virtuales en cada una de las versiones para
allanar la presentación del material que muestro en un mismo cuadro más
adelante. Las dos versiones aparecen en un flujo continuo en el que se
distinguen las estrofas. Para cotejarlas pongo en paralelo los versos de la
versión II que reescriben a los de la versión I. Esto provoca, sobre todo en
la versión II, espacios en blanco que no se corresponden con la secuencia
misma del texto: están indicando supresiones en relación a la I. La poeta
retoma lo ya resuelto y elimina tanteos.

La versión II es más extensa: agrega algunos motivos que no estaban
en la I y continúa más allá del momento en que la I se corta.

Acompaño las versiones de notas con informaciones y reflexiones
que considero útil ir haciendo a medida que se lee. Dejo para después de la
presentación de estas dos versiones del cuaderno 5 algunas consideraciones
más generales o que necesitan un desarrollo un poco más amplio del que
la nota hace posible.

I.**F. 25v. M de DA a lápiz***

1. Acaso fue en un marco de ilusión
2. En el profundo espejo deseo
3. O fué divina y simplemente en vida
4. Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

Los siete versos siguientes están encerrados en una línea curva:

5. ~~Por grave y silencioso~~ [<Taciturno a mi lado>] parecías
6. Brotado <así en> de la noche como un hongo de la Noche
7. Gigantesco nutrido de tinieblas
8. Silencio y soledad...
9. ~~Húmedos de silencio~~ [<En los rincones de>] [y][<la>] soledad (fieg.)
10. Húmedos de silencio
11. Y engrasados de sombra.
12. Taciturno a mi lado parecías [<parecía>] apareciste / Como un hongo gigante
13. ~~Un hongo gigantesco~~ muerto y vivo****
14. Brotado en los rincones de la noche
15. Húmedos de silencio
16. Y engrasados de sombra y soledad.*****
17. Te inclinabas a mí supremamente
18. Como a la copa de cristal de un lago

II**F. 32v. M de DA en tinta y lápiz. ****

0. En flor de carne y almas candidas.***
1. Acaso fue en un marco de ilusión.
2. En el profundo espejo del deseo
3. O fue divina y simplemente en vida
4. Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

5. Taciturno a mi lado apareciste
6. Como un hongo gigante muerto y vivo
7. Brotado en los rincones de la noche
8. Húmedos de silencio
9. Y engrasados de sombra y soledad
10. Te inclinabas á mi supremamente
11. Como a la copa de cristal de un lago

* Muchos versos traspasan hacia el folio 26r. Esto provoca que este folio sea utilizado, en sus espacios libres, para crear versos paralelos o alternativos al desarrollo del poema.

** La mayoría de los versos pasan al folio 33r.

*** Es una anotación realizada por DA en el margen superior del folio.

**** Las palabras no tachadas están envueltas en una línea y remitidas a después de "gigante" en el renglón 12.

***** Los versos de los renglones 12-16 retribuyen y reducen los versos de los renglones 5-11. Esta segunda estrofa también puede considerarse definida, después de un intenso trabajo, a partir de esta versión I. Si se recuerda la versión anterior encontrada en las hojas sueltas, decían los dos versos iniciales del D 31-1 (*La revista de América*, página 299): *Taciturno y silente/por grande y silencioso parecías*. Cuando escribe la segunda estrofa en la versión I del cuaderno 5 parece olvidar momentáneamente aquel "Taciturno". Empieza "Por grave y silencioso", lo tacha y después encuentra el "Taciturno a mi lado" (5).

- | | |
|--|--|
| 19. Sobre el mantel de fuego del desierto | 12. <sobre> En el mantel de fuego del desierto; |
| 20. Te inclinabas a mí como una madre | 13. Te inclinabas a mí como una madre |
| 21. Sobre la cuna en flor... la cuna cándida /
Que era para ella [<La cuna (ileg)>] | 14. Sobre la cuna en flor <En flor de vida cándida;> [[<sobre la cuna>]] (ileg.) |
| 22. [<Una cuna es>] un cielo y un abismo* | 15. Una cuna es un cielo y un abismo |

F. 26r. M de DA a lápiz.

23. Pedirás al < En la copa de> fuego el mi cuerpo

24. El agua fresca y pura de mi alma**

25. [la cuna cándida
para la madre

Una cuna <Que para ella> un cielo y un abismo]***

F. 26v. y 27r. M de DA a lápiz tinta. Dibujos transversales al sentido del cuaderno.

F. 27v. M de DA a lápiz. Pasan al f. 28r. algunos versos.

26. Te inclinabas a mí como un avaro

27. Sobre el milagro de un arroyo <río> de oro

28. Te inclinabas á mí como el suicida

29. Sobre el pozo colmado****

16. Te inclinabas a mí como un avaro

17. Al fúlgido <Al milagro> [[<renacer>]]
<solar> milagro ****

18. De la fuente de<1> Oro,

19. Te inclinabas a mí como el suicida

20. Sobre [el pozo colmado] [<Al pozo fatal,>] lleno

* Este verso está en el folio 26r. El verso del renglón 21, al final del folio 25v., traspasa hacia el 26r. Después de una barra está escrito lo que transcribimos en el renglón 22.

** Los dos versos de los renglones 23 y 24 están escritos en el margen superior del folio 26r. Parecen un desarrollo paralelo que no integró después al poema. Establece, como es habitual en la escritura delmiriana, el juego de contrarios que se anulan en tanto simple oposición. Es "en" la copa de fuego del cuerpo que se llega al alma. Lo que resulta extraño a la secuencia del poema es el verbo "Pedir" porque le otorga al tú el don de la palabra cuando el "tú" desde la versión en las hojas sueltas era "silente" y seguirá siendo mudo y en movimiento en las diferentes versiones.

*** Si miramos la distribución espacial de las palabras en el folio 26r., lo escrito en este renglón 25 parece un comentario o un juego en espejo de la imagen de la "cuna" que surge como continuación de los versos finales del folio 25v. : 21. *Sobre la cuna en flor... la cuna cándida / Que era para ella* [<La cuna (ileg)>] / 22. [<Una cuna es>] un cielo y un abismo.

**** Las palabras "Al fúlgido milagro" están en lápiz. Escritas en interlínea o sobre el renglón, en tinta, están las otras palabras. Los versos de los renglones 17 y 18 de esta versión II retoman la corrección realizada en la versión I en los renglones 40 y 41 y los desplazan.

***** Una línea conecta "Sobre el pozo colmado" con uno o dos versos (42 y 43), según la interpretación, que están en el f.28 r.: *Perfumado <Del agua de la muerte> del loto del Olvido.*

30. Del <as> agua <s> de la muerte <mortales> y del olvido*

31. Te inclinabas a mí como un creyente

32. A lo[s] <os zumos> <maná de ensueños> místico tesoros del sagrario

33. Y te inclinabas más que todo eso!

34. Al misterio inefable de la hostia

35. Gota de Dios con un sabor de <que estrella los es> <que sabe a estrella>

36. Que alimenta los lirios de la carne

37. Gota de nieve con sabor de estrellas

38. Que alimenta los lirios de la carne

39. Gota de Dios que estrella los espíritus

F. 28r. M de DA a lápiz y lápiz tinta.

40. Al fulgido milagro

41. De la fuente de Oro**

42. Perfumado <Del agua de la

43. muerte> del loto del Olvido

44. Simple y soberbio para ser sublime

21. Del agua <néctar> de la Muerte

F. 33v. M de DA en tinta y lápiz. Algunos versos que cruzan al f. 34r.

22. Te inclinabas a mí como una torre

23. exaltada de vertigo al abismo

24. Perfumado del loto del Olvido;

25. Te inclinabas á mí como el creyente

26. Al misterio inefable de [<A la oblea de cielo>] la Hostia

27. Gota de nieve con sabor de estrella

28. Que alimenta los lirios de la carne

29. [Gota] [<Chispa>] de Dios que estrella los espíritus

* Desarrolla, desde el renglón 26 al 30 inclusive, dos series de asociaciones en torno al "avaro" y al "suicida", que se transmuta en "enfermo de la vida" en el poema final. En la versión última queda: "Te inclinabas a mí, como un enfermo/ De la vida a los opios infalibles/ Y a las vendas de piedra de la Muerte". Desaparecen las imágenes físicas del "pozo" y del "agua" (29 y 30) y permanecen las referencias a las formas de alivio: "los opios infalibles" pueden sustituir a "olvido" (30). Llega a la síntesis, por medio de la atribución impropia "vendas de piedra", entre un sentido de la cura y la muerte.

** Los versos de los renglones 40 y 41 del folio 28r. están a la misma altura que los dos de los renglones 26 y 27 del folio 27v. que vuelvo a citar para visualizar mejor la correlación: *Te inclinabas a mí como un avaro/Sobre el milagro de un arroyo <río> de oro*. En el artículo "Los cien años de Delmira Agustini" Ida Vitale planteó que la forma de rebeldía de Delmira fue la imaginación a la que caracterizó como una potencia "amplificadora" (1986). El trabajo con estos versos son un buen ejemplo de su manera de dilatar o expandir un núcleo inicial de sentido. En los versos del folio siguiente (28r.) retoma las palabras "milagro" y "oro" y extrema el sentido al agregarle el adjetivo "fulgido" y transformar el "arroyo" en "fuente": *Al fulgido milagro/De la fuente de Oro*.

45.Simple y soberbio para ser sublime

46.Pudiste ser velandome esa noche

47.Una avecilla vigilando el nido

48.O el mismo Dios en vela sobre el mundo*.

30.Y te inclinabas más que todo eso!

31.Y yo fingía un poderoso sueño

32.Y era mi mirada una culebra**

33.Mis ojos eran un agudo acero

34.Apuntada en [[<fantástica>]] emboscada***

35.Emboscado en zarzales de pestañas

36.Apuntada a tu alma

37.A través de las curvas

38.{{Y}} {<Fu>} te inclinabas más y más y tanto

39.{{ileg.}} {<Y tanto te>} inclinaste

40.Que me quemó tu carne <cuerpo> silenciosa <helaba de frío tu blancura>

41.Te abrí los ojos y te abrí los brazos

42.Fue un divino relampago de sangre

43.Fú te hacías atrás y te embozabas

44.En <yo no se> que pliegue de la sombra!****

45.Y un beso fué el engarce de dos vidas [<Apuntada a tu alma>]

46.Glisando entre las rosas de tu cuerpo

* Los versos de los renglones 44, 45, 47 y 48 vuelven a aparecer corregidos y tachados en el folio 34r, la versión II de este cuaderno (renglones 61-64), después de que la poeta dio un primer fin al poema: *Simple y soberbio para ser sublime / Parecías por simple y por soberbio / Una avecilla custodiando el nido / O el mismo Dios que vela sobre el Mundo!* Parece probar posibles desarrollos o incrustaciones futuras: que las inserte o no en la estructura general dependerá, supongo, del ritmo interior que le va dando a la poesía. La imagen de Dios en posible relación al "tú" (distinto al desarrollo anterior referido a la "hostia") estaba ya en las hojas sueltas: *Y podría ser Dios (ileg.) en sí (La revista de América, página 299 (D 31-1).*

En el verso del renglón 46, que no aparece reproducido más adelante como los otros, resuena el cuarto verso de la primera estrofa, el que termina la pregunta: *Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?*

** Esta versión II desarrolla en adelante lo que serán las estrofas cuarta, quinta, sexta y séptima. En el renglón 32 se inicia la cuarta estrofa que traslada el foco de ese "tú" que no cesa de inclinarse a la mirada del sujeto yacente.

*** Una línea parece remitir "emboscada" a "fantástica". Refuerza la relación el que esto esté escrito en lápiz.

**** En este renglón 44 llega al final y lo tacha. Sigue trabajando las comparaciones.

F. 34r. M de DA en tinta y lápiz

- 47.[Te inclinabas a mí como los sauces
48.En <las lunas de azur> el espejo azul
de las lagunas
49.se inclinan a sis mismos]
50.simple etc
51.así pudiste ser
52.Que mi ~~Carne se hizo más profunda!~~ [~~s
flores eróticas son dobles>]~~
53.Y ~~se agrando~~ mi estrella <más grande>
desde entonces!
54.¿Tú [~~<Y>~~] te inclinabas más y más y tanto
55.Y tanto [que] [~~<te>~~] inclinaste
56.[~~Que me helaba tu frente por lo blanca~~
57.Y ~~me abrasó (ileg.) tu boca por lo roja.~~]
58.Te abrí los ojos dulcemente <como un
alma> y ví...
59.Que te hacías atrás y te envolvía <em-
bozabas>
60.En yo no se que pliegue inmenso de la
sombra!"
61.[Simple y soberbio para ser sublime
62.Parecías por simple y por soberbio
63.Un avecilla custodiando el nido
64.O el mismo Dios en vela sobre el
Mundo!]

F. 34v. M de DA a lápiz.

- 65.Glisando entre los riscos de la sombra
66.A la Estatua de nieve de tu cuerpo
67.Y era mi mirada una culebra
68.Apuntando entre zarzas de pestañas
69.Al ~~encantado buitre de~~ [~~<todas las palo-
mas>~~] tu cuerpo!
70.Y era mi deseo una culebra

*** En este verso el sintagma "de la sombra" está subrayado. El gesto refuerza la idea de haber llegado al final. Parecería que la poeta tiene claro que ese es el cierre. En el renglón 44 había llegado al final, pero lo había tachado. Con el cuaderno abierto, los dos finales: el tachado y el que no, están casi a la misma altura. El subrayado dice la conciencia de haberlo logrado.

71. Glisando por <entre> las rosas de la noche

72. Perfumadas <de fiebre ensueño y> de miedo

73. Y tu [[<divino>]] tronco [[<doblegado>]]

74. Las rosas que perfuman [con olor de] fiebre y miedo

F. 35r. M de DA a lápiz.

75. Así esperando el aletazo inmenso

76. Gigante [Siniestro] de tu abrazo*

77. Te inclinabas a mi como al gran sauce

78. De la Melancolia

79. Se inclina [Se inclina] A las <hondas> lagunas del Silencio**

80. Te inclinabas a mi como la torre

81. De marmol del Orgullo

82. Se inclinan sonrosados <a veces> a la <siempre sonrosada y tiembla>

83. Minada por un monstruo de tristeza

84. Se inclina al terciopelo de su sombra ***

85. [Te inclinabas a mi como al idilio

86. Sagrado de la (ileg.) y el Misterio

87. Sorprendido en las nieves de mi lecho]****

88. como si fuera

* En la versión siguiente, la del cuaderno 6, la poeta elimina algunos adjetivos que enturbian aún más la "visión". El adjetivo "siniestro" desaparecerá: tal vez para aliviar el trazo emocional demasiado cargado. En la versión final el complemento predicativo "suspensa" refiere al sujeto y a la manera de esperar.

** En estos versos de los renglones 77-79, la secuencia "Te inclinabas a mi" retoma el motivo del "saucé". En el f34r. había tachado tres versos (47-49) que decían: *Te inclinabas a mí como los sauces / En <las lunas de azul> el espejo azul de las lagunas / se inclinan a sí mismos*. Ahora, en el f35r. escribe y no tacha.

*** Del renglón 80 al 84 reaparece y desarrolla el motivo de la "torre". Había surgido en esta versión II, en el f33v. (22-24): *Te inclinabas a mí como una torre / exaltada de vértigo al abismo / Perfumada del loto del Olvido*. Los contrastes, en esta reescritura dentro de la misma versión II, son más tajantes y la descripción de la torre más extrema: "mármol del Orgullo" / "monstruo de tristeza". Es de una tensión llevada al máximo la noción de la dureza del "mármol" "minada", es decir, corroída por una tristeza monstruosa o por un monstruo de tristeza: la alteración del orden enfatiza la dimensión visionaria de toda la escena. En la versión final va a eliminar la reiteración del verbo "inclinarse".

**** Estos versos que desarrollan el motivo del "idilio sagrado" fueron tachados y ya no aparecen en la versión siguiente del cuaderno 6.

89. Yo ~~la~~ ~~savia~~ [<Mi cuerpo la>] inicial de del <tu> destino

90. En la página [malva] [<blanca>] <sagrada> de mi lecho*

91. [Dios es así

92. Tal vez así se inclina Dios

93. Eras velando al mundo]

94. Te inclinabas a mí Dios mío

95. ~~Debe inclinarse en vela sobre el Mundo]~~**

F. 35v. M de DA a lápiz.

96. Te inclinabas a mi como al milagro

97. De una ventana abierta al más allá?

98. Y te inclinabas más que todo eso!***

F. 36r. M de DA en tinta.

99. Que mis flores eróticas son dobles

100. Y mi Estrella es más grande desde entonces

101. Toda tu vida se imprimió en mi vida...

102. Yo esperaba suspensa el aletazo

103. Del abrazo magnífico; un abrazo

104. De cuatro brazos que la gloria ~~enguanta~~ [<viste>]

105. De ~~luz y de armonía~~ [<fiebre y de milagro>] será un vuelo!

106. Y pueden ser los hechizados brazos

107. Cuatro raíces de una nueva [(ileg.)] rāza <y> nueva

* Los versos de los renglones 88-90, con variantes, quedarán agregados a la secuencia de la inclinación del "tú" en la que será la tercera estrofa del poema final: es la penúltima comparación. La serie de adjetivos posibles para "la página" ("malva", "blanca") desaparecerán y quedará el adjetivo "oscura".

** La comparación del "Tú" con el Dios que vela no volverá a aparecer.

*** Los versos de los renglones 96-98 están solos en el folio 35v. Son los dos versos finales de la larga serie que ha venido trabajando y el que quedará solo entre la tercera estrofa y la cuarta. Los tres quedaron intactos en la versión final.

108. Y esperaba suspensa el aletazo
109. Del abrazo magnífico,
110. Y cuando
111. Te abrí los ojos como un alma y vi
112. Que te hacías atrás y te
 envolvías
113. En yo no sé qué pliegue inmenso de
 la sombra!

Algunas consideraciones sobre estas dos versiones

Versión I

* La poeta retoma lo escrito en las hojas sueltas y elabora la primera estrofa (la pregunta inicial en cuatro versos), la segunda estrofa (la manera de presentarse la visión) establece el armado y la concepción de la tercera (la serie encadenada de comparaciones que dicen la forma de inclinarse el “tú”). Si se observa el conjunto de las versiones del poema, es posible señalar que la idea de la inclinación hacia un sujeto yacente elíptico está desde las hojas sueltas, pero que la estructura de la tercera estrofa, en base a la reiteración anafórica de “Te inclinabas a mí”, fue concebida en esta versión I del cuaderno 5. Ya está en ella ese ritmo particular creado por los versos que vuelven una y otra vez hacia atrás. Las imágenes se precipitan, una detrás de otra, y quedan como suspendidas, pues el movimiento no culmina y vuelve a iniciarse. El desplazamiento de ese “tú” hacia el sujeto, que hay que suponer poderoso centro de atracción yacente, crea escenas singulares, distantes entre sí, sin otro enlace que la perentoriedad del deseo o de la atracción. La acumulación de contextos exóticos surgidos de la imaginación dice la urgencia con que ese “tú” se acerca o con que es esperado.

* Si comparamos el verso corregido del renglón 5: *Por grave y silencioso* [*<Taciturno a mi lado>*] *parecías* con el reescrito en el renglón 12: *Taciturno a mi lado parecías* [*<parecía>*] *apareciste* / *Como un hongo gigante*, vemos la transformación del “parecías” en “apareciste”. Pasa de un verbo que da un aspecto del “tú” a decirlo en el momento de su irrupción.

Esa tendencia a captar el instante en que se produce una transformación (el tú pasa de no estar a estar) es, tal vez, una tendencia generalizable al proceso de creación de Delmira.

* Si ponemos en paralelo los siete versos de los renglones 5-11 con los siguientes cinco versos de los renglones 12-16, parecería que la manera de crear de la poeta es una expansión inicial de imágenes: el juego con variantes y alternativas a partir de algunas palabras que son como ejes, para, al corregir y reescribir, realizar una síntesis. Por ejemplo, a partir de la imagen del “hongo de la noche” surge el adjetivo “gigantesco” y a partir de esta palabra, el fantasma de un gigante que se alimenta de “tinieblas” y tal vez el “silencio” y la “soledad”. Tacha, reduce palabras (renglones 12-16) y al hacerlo sincopa y superpone planos. Para lograrlo crea una sintaxis que nivela esferas diferentes de la experiencia (“atribuciones impropias”).

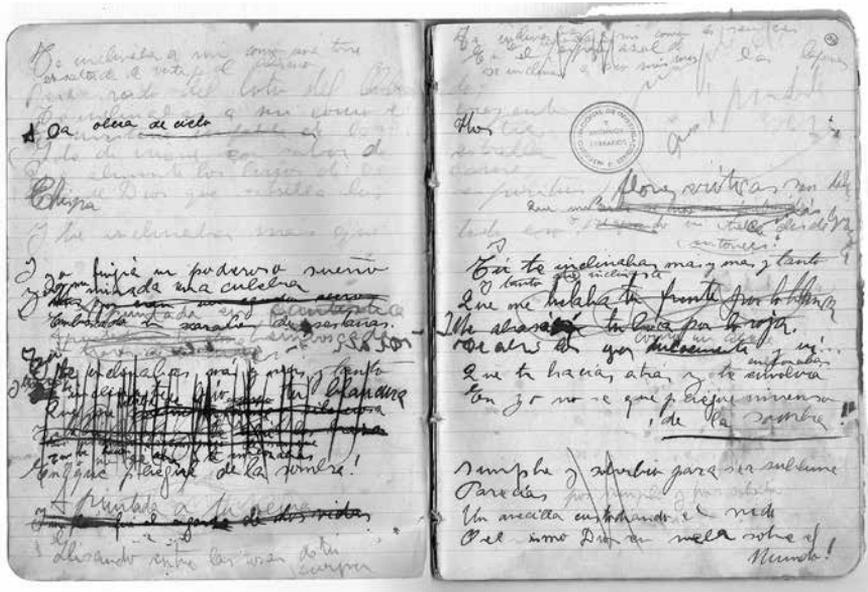
Pongamos el verso del renglón 6 en relación con su correlativo corregido en el renglón 14:

6. Brotado <así en> de la noche como un hongo de la Noche

14. Brotado en los rincones de la noche

Al reescribir el verso suprime nexos explicativos y materializa de una manera inquietante a la “noche”. Establece una génesis al mismo tiempo natural y fantástica para ese “hongo” imaginado. La palabra “rincones” configura un espacio que será potenciado en la versión última cuando la poeta introduzca la dimensión de la “alcoba”.

* Como señalé en nota, poco antes de truncarse la versión I, el verso *Pudiste ser velandome esa noche* (46) remite a otro de la primera estrofa: *Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?* (4) e introduce la comparación del “tú” con una “avecilla” o “el mismo Dios”. Es un desarrollo de la exaltación del “tú”: *Simple y soberbio para ser sublime* (42 y 43) que puede ponerse en relación con el antetexto citado de *La revista de América* (D 31-1): *Y podría ser Dios (ileg.) en si*. Esta microsecuencia dentro del amplio encadenamiento iniciado parece estar vinculada con el final del poema de una manera que todavía no entiendo. Interrumpe la versión I y vuelve a aparecer con variantes después del primer final no tachado de la versión II (renglones 61-64).



Segunda versión del poema "Visión" en el cuaderno 5. En el folio 33v. aparece, por primera vez, el final del poema en una estrofa muy tachada. En el folio 34r. la poeta reescribe y llega a lo que será el verso definitivo. El hallazgo se ve reforzado por el subrayado y el signo de exclamación.

Versión II

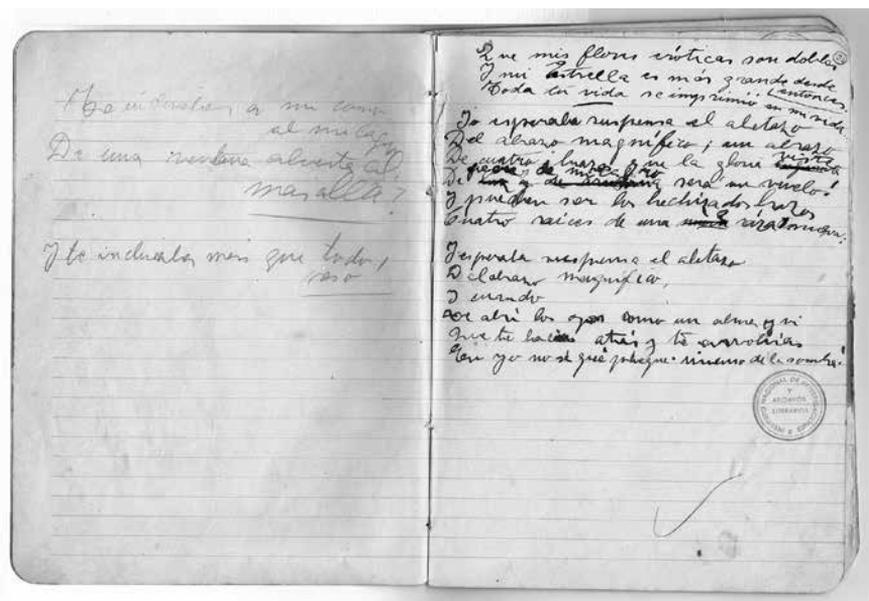
* En esta versión está el poema concebido en su totalidad, aunque va a sufrir numerosas modificaciones.

* La primera estrofa, de cuatro versos, es reproducida intacta y se mantendrá en las sucesivas versiones. La segunda estrofa, que había sido ya reescrita en la versión I, es retomada en la versión II con los cambios realizados. La tercera estrofa es transformada al mismo tiempo en que se mantiene su concepción y estructura. Retoma la cadena de relatos que configuran uno de los términos de la comparación que dice la manera de inclinarse el tú. Repite los motivos: "lago", "madre", "avaro", "suicida". Después de este último, introduce la "torre". Traslada, además, el verso "Perfumada del loto del Olvido" que en la versión I estaba referido al "suicida" a la "torre".

Las dos versiones vuelven a coincidir en el motivo del "creyente" y se produce después un desplazamiento interesante entre las dos: en la versión I viene en seguida el verso "Y te inclinabas más que todo eso!" (33) que está presentado suelto y que tiene un sentido de culminación y expansión emocional que caracteriza en distintos niveles el estilo de Delmira. En la versión I el motivo de la "hostia" queda ubicado después de ese verso y en la versión II

primero se desarrolla el motivo de la “hostia” que queda así más claramente ligado a la secuencia de motivos anteriores.

* En la versión II, después del verso “Y te inclinabas más que todo eso!” (30) escribe un verso que no había escrito antes y que desaparece en las versiones siguientes: *Y yo fingía un poderoso sueño* (31). El verso es importante porque explicita una interpretación del poema. La idea del fin-



Final de la segunda versión del poema “Visión” en el cuaderno 5. Folio 36r.

gimiento era una posibilidad planteada en la primera estrofa: si el sujeto ve velar su sueño es necesario pensar que finge el sueño. Al desaparecer este verso, queda reforzada la ambigüedad de la situación y la ilusión.

Hipótesis sobre el proceso de escritura

Resulta imprescindible detenerse en la consideración de los tachados de estos manuscritos, pues, muchas veces, la poeta más que suprimir parece estar guardando las palabras cubiertas de rayas para un uso ulterior. La función parece ser la de archivo interior. Para entender mejor este recurso que no elimina lo escrito sino que lo mantiene a disposición es bueno recordar el verso citado antes: *Y yo fingía un poderoso sueño* (Versión II, 31) que la poeta suprime de una versión a otra pero no tacha.

Por ejemplo, en la versión II los 11 versos tachados (desde el renglón 35 al 45) atesoran el desarrollo futuro y el final del poema. La poeta raya en el papel, pero lo escrito queda en su mente para ser reelaborado. El verso tachado, después de ser corregido: *Tú te inclinabas más y más y tanto* (38) será recuperado en el renglón 54. Será el verso que inicie la quinta estrofa en la versión final del poema.

Este uso del tachado, que puede apreciarse todo a lo largo de la escritura del poema, se hace más visible si observamos las tres oportunidades en que la poeta escribe el final: una culminación negativa de la sucesión de movimientos de inclinación del “tú”. Llega al fin por primera vez en el renglón 44 (folio 33v.). Cito de nuevo el verso: *En <yo no se> que pliegue de la sombra!*. Evidentemente la imagen queda guardada en la mente, porque vuelve a aparecer, sin ser tachada, expandida por el adjetivo “inmenso” en el renglón 60 (folio 34r.): *En yo no se que pliegue inmenso de la sombra*. Recupera el final que había tachado pero el poema no está terminado.

Para comprender la manera de llegar al final antes de terminar hay que sumar, a la característica de “archivo” del tachado, el movimiento de avance por intuiciones que parecen surgir a golpes de escritura, y la reapropiación posterior de algunos aspectos para ser reelaborados. A ese primer final no tachado en el renglón 60 siguen, como ya señalé, cuatro versos tachados que desarrollan una comparación entre el “tú”, una “avecilla” y “Dios”. Algunos versos de los anotados antes de llegar a este final (que está subrayado, como señalo en nota en la transcripción) son retomados para realizar otro proceso de reescritura de las que serán últimas estrofas del poema. Antes de este “primer final no tachado”, el poema está modulando las consecuencias de la inclinación del “tú”. Por ejemplo, la poeta corrige y escribe: *Que mis flores eróticas son dobles* en el renglón 52. Es una idea que surge en el trabajo de corrección, de búsqueda de la imagen y la palabra y que vuelve a formular, límpida, en el renglón 99. El final “definitivo” de la versión II llega en el renglón 113 (f36r.).

Los dos versos anteriores al primer final “sin tacha”: *Te abrí los ojos dulcemente <como un alma> y ví.../ Que te hacías atrás y te envolvía <embozabas>* (58, 59) en reescrituras posteriores quedarán en la séptima y última estrofa. El “abrir los ojos” tal vez indique abandonar el doblez de quien parece indefenso pero está atento estudiando al tú: es un “abrirse”, por lo tanto, posterior al trabajo de la conciencia. Está esbozado el juego de la entrega del sujeto lírico (“dulcemente”, “como un alma”) y el repliegue. Está, tal vez, implícita la noción de dejar de fingir el sueño: *Y yo fingía un poderoso sueño*, decía el desaparecido verso del renglón 32.



Poema "Visión", transcrito por Santiago Agustini, en el cuaderno 6. Folio 34r.

Se podría suponer que las distintas reescrituras se producen en un mismo impulso de creación. Las correcciones no son las de alguien que, después de un lapso de decantación, vuelve a una corrección final. Lo que parecen mostrar las dos versiones de "Visión" del cuaderno 5 es un flujo que avanza superando sus propios obstáculos. No podemos saber el tiempo en que fueron escritas las dos versiones, pero, por lo que señalamos antes, debe haber sido breve.

Tal vez sea posible entender como una manera de crear característica de Delmira el doble movimiento que las dos versiones de "Visión", puestas en paralelo, evidencian: la expansión (del poema como totalidad y de algunas de las partes que lo constituyen) y la síntesis inmediata posterior.

Después de esta primera descripción del cuaderno 5 y su *incipit*, el conjunto de los manuscritos (hojas sueltas, cuadernos) en los que hay rastros de "Visión" hace posible señalar que lo que va desde el surgimiento de la escritura hasta la última versión, parece repetir, a una escala menor, el proceso creativo señalado para el conjunto del cuaderno: primero surgen algunos versos que tienen *in nuce* crecimientos futuros. En la continuidad del trabajo de la poeta se despliegan desarrollos independientes dentro de una estructura general que parece intuida de golpe.

Versiones de “Visión” posteriores al cuaderno 5

* Entre los cuadernos 5 y 6 se producen transformaciones significativas en el poema aunque se mantengan la estructura y el final. La versión II del cuaderno 5 tenía 113 versos; la versión del cuaderno 6 tiene los 57 versos que serán los definitivos. El poema se reduce y se altera el orden de muchos versos.

* Tal vez sea posible señalar que la poeta al despojar y elegir marca más su imaginación floral, vegetal, animal y también parece preferir no insistir en los estados febriles y de miedo.

* Hay correcciones importantes realizadas entre el cuaderno 6 y la “Copia definitiva” para el editor, pero la estructura del conjunto de los nuevos poemas que conforman “Los cálices vacíos” y concretamente el poema “Visión” ya está en el cuaderno 6. Habrá variaciones menores de puntuación entre la copia para el editor y el libro publicado.

* Fue revelador descubrir que el verso con que se inicia la segunda estrofa en la versión edita, “En mi alcoba agrandada de soledad y miedo”, es una incorporación tardía en la serie de manuscritos que estamos considerando: recién está en el cuaderno 6. Es posible entonces establecer una secuencia en la creación diferente a la que surge de la lectura del poema publicado. En el borrador primero (D 31-1) se le atribuye a ese “tú” visionado el carácter de silencioso que en la versión del cuaderno 5 y las posteriores se trasladará a “los rincones de la noche”: “húmedos de silencio”. La transferencia del carácter silencioso del tú al contexto del que surge es un proceso que se va dando de a poco y que la incorporación del verso que hace presente la alcoba culmina, no inicia, como podría desprenderse de una lectura que tuviera en cuenta solo la versión última.

El que la “alcoba” aparezca en una versión casi final hace posible percibir con más nitidez que, en principio, el sujeto crea la división, el espejo, la incertidumbre dicha a través de esa “visión” que representa a un “tú” que es parte del sujeto lírico, y solo después ancla ese drama de la división en un escenario “real”. El fantasma “en escena” se vuelve más tangible.

Los cálices vacíos se editó en los primeros meses de 1913.²⁶ Recoge dos poemas publicados en revistas: “La ruptura” (*Apolo*, agosto-setiembre, 1910), “En tus ojos” (*El Hispano Americano*, 21.11.1910), pero el libro

26. No sé la fecha exacta: fue antes del matrimonio de Delmira con Enrique Job Reyes, en agosto. Otro indicio para poner límites temporales es que la edición contiene una lista de las obras publicadas por la editorial hasta febrero de 1913.

parece haber sido concebido entre el año 1912 y comienzos de 1913. La entrega a Eros, dicha en este cuaderno, fue una instancia culminante en sí misma, antes de que la muerte en plena juventud y crecimiento intelectual volviera a *Los cálices vacíos* el último libro y lo convirtiera en el legado de una voz que estaba en proceso de aprendizaje y cambio.

Los manuscritos dan cuenta de la irrupción torrencial de la escritura, del dejarse llevar y de un proceso de creación que he tratado de entender y en el que encuentro misterios que sería necesario seguir investigando. Delmira escribió el libro en “poco tiempo”, como ella misma afirma. Las versiones de “Visión” dan cuenta de un proceso mental y de escritura complejo en el que la poeta, en distintos momentos, a partir de una elaboración interior intensa, llega a plasmar el poema para reiniciar un trabajo que no está terminado.

El salto entre la segunda versión del cuaderno 5 y la del cuaderno 6 es enorme. Se podría pensar que Santiago Agustini transcribió en el cuaderno 6 una serie de manuscritos que desaparecieron, o que, según fuimos analizando, Delmira trabajaba fundamentalmente el poema en su mente. Tal vez “en trance” —como solía decirse— o en estado de autohipnosis —con expresión más levreriana— además de escucharse interiormente, se recitara a sí misma.

Con más libertad para apreciarla, hoy podemos pensar que, como otros escritores: notoriamente Franz Kafka, Felisberto Hernández o el aludido Mario Levrero, Delmira necesitaba crear una situación de aislamiento para escribir y hacer aflorar zonas de sí distintas a las que se manifiestan en la vida cotidiana. Las tácticas de los escritores para crear esos “estados especiales o alterados” son diversas: muchas veces la distancia con el mundo se realiza gracias a la puesta en práctica de una serie de ritos, que en la obra de Levrero, por ejemplo, ha sido también motivo de creación. Parecería que, con la anuencia de su familia, Delmira reiniciaba día a día (o noche a noche, mejor) el ritual de la escritura. Había una conciencia familiar de que necesitaba estar sola, de que sus noches eran para crear y de que no debía ser perturbada.

Es posible que la versión del cuaderno 6 haya sido dictada por Delmira a su padre, que era, evidentemente, el “instrumento” a través del que la poeta ordenaba las estructuras complejas que concebía. Santiago Agustini era imprescindible para que ese caos aparente se transformara en la delicada estructura del libro editado en 1913 con su “Pórtico” y los juicios laudatorios (como estudia Rosa García Gutiérrez) y la foto en pose con un traje de fiesta y la mirada hacia lo alto.

Esta muchacha talentosa que dialogaba con las mentes más refinadas de su tiempo y que fue asesinada el 6 de julio de 1914 por quien era en ese momento su amante y había sido su marido es, merecidamente, uno de los

grandes mitos de nuestra modernidad. Contra la posibilidad de hacer del destino de la poeta un monumento o un fetiche, los manuscritos permiten reencontrar su vitalidad y su inteligencia, su persistente actitud de exploración del lenguaje y la sensibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de la obra de Delmira Agustini utilizadas para este trabajo

Obras completas

Obras completas de Delmira Agustini. Tomo I. El Rosario de Eros. Revisión autorizada y revisada por los herederos, Montevideo: Maximino García, 1924.

Obras completas de Delmira Agustini. Tomo II. Los Astros del Abismo. Revisión autorizada y revisada por los herederos, Montevideo: Maximino García, 1924.

Cáceres, Alejandro, Edición del Centenario, *Delmira Agustini. Poetas completas*, Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2014.

Los cálices vacíos

AGUSTINI, Delmira, *Los cálices vacíos. Pórtico de Rubén Darío*, Montevideo: O.M. Bertani Editor, 1913.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, Edición crítica e introducción, *Los cálices vacíos*, Granada: Point de Lunettes, 2013.

Trabajos sobre Delmira Agustini citados

BRUÑA BRAGADO, María José, *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Madrid, Verbum, 2008.

VILARIÑO, Idea, "Delmira Agustini" en *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya. A-K.* Dirección técnica: Pablo Rocca. Dirección editorial: Alberto Oreggioni, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991. (Primera edición: *Diccionario de Literatura Uruguaya A-K.* Dirección: Alberto F. Oreggioni. Coordinación: Wilfredo Penco, Montevideo: Arca-Credisol, 1987).

VILARIÑO, Idea, *Los cálices vacíos* en *Diccionario de Literatura Uruguaya Tomo III.* Dirección: Alberto F. Oreggioni. Coordinación: Carina Blixen, Wilfredo Penco, Pablo Rocca, Montevideo: Arca, 1991.

VITALE, Ida, "Los cien años de Delmira Agustini" en *Vuelta 2* (Sudamericana), Buenos Aires: setiembre de 1986.