

“Visión” de Delmira Agustini. Clase preparada por Idea Vilariño¹

VISION

En la obra de D[elmira] A[gustini] aparece reiteradamente el sueño. En el sent[ido] de dormir, de soñar, de aspirar (los sueños de mi vida), de imaginar, idear (debe ser vivo a fuerza de soñado), de soñar despierto.

Título

Cuando se recuerda este poema hay cierta tendencia a considerarlo como el planteo de una situación onírica. Pero no. El título es preciso. No se trata sino de una visión. Incluso vacila en los primeros versos entre tres opciones: ¿Fue una ilusión, fue obra del deseo, o fue divina y simplemente en vida? Ninguna de ellas alude al sueño. Sin embargo los vio “velar su sueño”. Seguro que podemos pensar que de todo ello hay, pero debemos aceptar el título como una calificación definitiva de esa experiencia. Por si se necesitaran más certezas, emplea simplemente el verbo ver; no sabe cómo, pero lo vio velar su sueño.

Organización

El poema tiene divisiones que en las diferentes ediciones son diferentes y que seguramente no debemos considerar estrofas en el sentido corriente del término. Diríamos más bien que el texto está separado en varias partes según las div[ersas] etapas del texto.

En la 1.^a parte revela, después de vacilar sobre su propia percepción de lo ocurrido, cómo apareció él. Y

1. Transcribimos la preparación de una clase sobre Delmira Agustini que Vilariño dictó en los cursos de Literatura uruguaya de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República. Elegimos un poema, “Visión” que ocupa once folios mecanografiados con pocas correcciones ológrafas de la autora en hojas de 14 x 22 cm en un bibliorato donde hay más apuntes sobre Delmira Agustini y el modernismo (Colección i.v. Clases).

dónde. En la 2.^a él es el sujeto activo y se suceden las dif[erentes] maneras de decir cómo se inclina. Hasta aquí ella parece el objeto pasivo.

En la 3.^a se ocupa sobre todo de ella y de su deseo pero ambos extremos sus [...] hasta fundir sus vidas. En la 4.^a espera del abrazo (ella y retroceso (él)).

Versificación

De nuevo aparece su libertad en la ver[sificación] de las estrofas, si las llamamos así, son las que convienen a su escritura; los versos oscilan entre diversas medidas según conviene a su expresión. No está escribiendo en det[erminados] versos sino que se está sirviendo de ellos. Pasa, con toda naturalidad, de los endecasílabos, que son mayoría, al alejandrino o al heptasílabo.

Rimas

Podríamos decir que sólo hay algunas asonancias relativamente alejadas. Pero obsérvese en la que sería la 1.^a estrofa las asonancias de deseo-miedo-silencio, pero dentro del v[erso]: espejo-sueño-muerto. Las asonancias en i de tres finales vida-apareciste-vivo. Ilusión- noche-alcoba-hongo rincones. Pero creo que mayores son las que riman con esa a del final: soledad. Las aes acentuadas vienen desde el 1.^{er} v[erso] acaso-marco; velar agrandada, lado, gigante, brotado, engrasados, soledad.

En la prim[era] etapa del poema se dan las circunstancias de la aparición. Repasa en los tres complementos paralelos las posibles circunstancias existenciales de la aparición (el carácter de posibilidad está indicado por el modo interrogativo). Y, cerrada la interrogación, que queda sin respuesta, establece las circunstancias concretas de la aparición: dónde; cómo. Al establecer el dónde, introduce su alcoba, alcoba que es escenario durante todo el poema, aunque no se lo vuelva a mencionar. Al mencionarla se añaden dos elem[entos] que importan: uno, obvio, la soledad; otro, que contribuye a agrandarla: el miedo. Este miedo que, como la alcoba, como la noche, no vuelve

a mencionarse, impregna, en cierto modo, como ellas, todo el poema.

Aparece. Cómo. Cómo un hongo. Extraña, inesperada imagen del ser amado; pero lo comparado es la manera de brotar. Así brotan los hongos en los lugares húmedos y sombreados, de pronto, silenciosamente. Es claro que no lo identifica ni lo compara con un hongo. Pero, si de todas maneras nos asombrará poco la proximidad que pueda darse entre esta alta figura, callada y sin alegría, añade aun, muerto y vivo, contribuyendo a crear la impresión misteriosa, extraña y oscura que provoca esa aparición que tan alejada nos parece de un hecho de amor. Y no brota de su pasión, su imaginación, su deseo, su ilusión, sino de los rincones de la noche, de los rincones de la alcoba oscura. Y aquí aparece por dos veces una figura.

Que parece dar cuerpo y consistencia al silencio, a la sombra, a la soledad, tan incorpóreos. La catacrisis común es la figura por la cual, a falta de otro nombre más conveniente, se designa, por semejanza, una cosa por nombre de otra: la pata de la mesa, el ojo de la aguja, la hoja de papel, la cabeza del alfiler. Pero hay un empleo poético de la catacr[esis]. Es la que se da, dice Morier, “cuando se recurre a un epíteto, que constituye una expresión figurada, y que está desviando a la palabra de su uso ordinario, a una palabra que pertenece a una categoría radicalm[ente] dif[erente] de aquello a que pertenece el objeto”. Hmm. A veces se puede confundir con la metáfora y, a veces, con la sinest[esia]. Esta es la fig[ura] empleada en “húmedos de silencio” y “engrasados de sombra”.

En estos pocos versos advertimos otra libertad que asume Delmira Agustini. Generalmente se evita la reiteración muy próxima del mismo lexema, salvo que se busque det[erminado] efecto. Aquí se repite noche. Podríamos pensar que se trata de un caso de polisemia; que el 4.º verso es una indicación de tiempo y que “en los rincones de la noche” tiene otra connotación al referirse de a la vivencia de

que el poema se ocupa. No parece ser el caso de soledad que reaparece [c]on el mismo significado. Otra característica de su escritura que aparece aquí es la oposición, otras veces carne y alma, paraíso e infierno; aquí, muerto y vivo.

Quedan así instaurados el lugar, el momento, la situación, los agonistas. En lo que sigue, el fragmento más extenso del poema, él, aparecido como un hongo gigante, muerto y vivo, comienza a inclinarse hacia ella.

Aquí parece haber un solo actor: él que se inclina cada vez más. Y cada nueva comparación va pautando ese inclinarse; en cada una se intensifica la situación. Pero también es una pauta de tiempo. Debe haber pocos poemas en que se haga transcurrir el tiempo de tal manera.



Cada etapa está dada por una comparación, pero que está además enriquecida por adverbios, por calificativos y por otras figuras que se dan dentro de la comparación, bordeando a menudo la imagen.

Pero no hay un solo actor. Ella, la figura aparentemente pasiva es la causa, la irresistible fuente de atracción, la que es sustituida por el elm[ento] de analogía en cada una de las comparaciones. Él se inclina hacia ella como atraído irresistiblemente por una fuerza poderosa, implacable, necesaria.

1.^{ra} comp[aración]

En todos los casos lo comparado es la acción de inclinarse. Como a un lago en el desierto. Pero ambos elementos comparantes están enriquecidos: el lago se identifica con una copa de cristal (metáfora), y el desierto con un mantel de fuego. Otra metáf[ora]. Observar ese par copa-mantel, elem[ento] de la más extrema cotidianeidad a que recurre a menudo pero transmutándolos, en otra realidad que nada tiene de cotidiano.

2.ª comp[aración]

Como un enfermo de la vida a la muerte. Pero de nuevo enriquece uno de los elem[entos] de comparación: a los opios infalibles de la Muerte, es decir, infalibles porque de ese sueño no se despierta, esa droga no falla. Y las vendas que curan de esa vida-enfermedad son otra metáfora de las losas del sepulcro que la clausuran para siempre.

3.ª comp[aración]

El creyente a la hostia. Pero la hostia es identificada con una oblea (de nuevo se recurre a una cosa de extrema cotidianeidad para identificarla con algo divino, a lo que (vuelve) revierte con el calificativo "de cielo". Pero, en este caso, tal vez atraída por las posibilidades del elem[ento] de analogía, se detiene con exceso, se diría un poco al margen de esa vivencia que está, paso a paso, comunicando. Y se detiene para insistir en la definición de la hostia, para la que encuentra dos metáf[oras] de muy opuesto signo [nieve o fuego]: en la primera es una gota de nieve, algo concreto que tiene sabor, que alimenta la carne, pero que, y así nos traslada al campo espiritual, es un sabor de estrellas ¿metáf[ora] dentro de la metáf[ora]? o ¿catacresis o sinestesia? Y alimenta los lirios de la carne, lo que hay de más puro o espiritual en ella. Y, a cont[inuación] pasa a otra figura difícil de especificar: chispa de Dios; como si D[ios] fuera algo concreto, una cosa que puede despedir chispas. Se diría que, de nuevo, está empleando a Dios como objeto poético. [Sin embargo?] esa chispa produce un efecto espiritual; puebla los espíritus de luces celestiales o divinas. Metáf[ora].

Pero, después de este paréntesis, vuelve a sus comparaciones.

4.ª comp[aración]

Como la melancolía al silencio. De nuevo no se queda en esas dos denotaciones: es el gran sauce de la Melancolía (Metáfora. ¿Imagen?), que se inclina a las hondas lagunas del silencio. El sauce de la Melanc[olía] es una figura bastante obvia; esas hondas

lagunas dan, en cambio, al silencio, que es algo inmaterial (negativo) la consistencia, la densidad del agua.

5.ª comp[aración]

Como la torre del orgullo a su sombra. Aquí hay de nuevo dentro de la comp[aración] una figura diferente. La torre de mármol del orgullo está aludiendo a lo inmutable, lo rígido, lo insensible del orgullo, pero esa torre aparece minada por la tristeza, como si hubiera en el orgullo algo endeble, que permite que sea socavado, minado. Acaso así se está personificando el orgullo; pero también la tristeza, que se pers[onifica] en un monstruo. Personificado, además, porque se inclina hacia su hermana la sombra, también personif[icada].

6.ª comp[aración]

Por primera vez cosifica, no se inclina como a sino como si fuera... (No como algo o alguien, como él). También por primera vez ella es otra cosa que es ese mí que la aludía cada vez y que era sin duda su ser, pero que podía ser ella toda, o su espíritu. Aquí se revela su cuerpo como el supremo punto de atracción. Se, no aparece éste como un objeto erótico sino como algo trascendente de lo que se puede esperar una revelación. Metáfora sostenida: la inicial sobre la página del lecho. ([O cosif[icada]).

7.ª comp[aración]

Culmina (?) la serie de comparaciones con una más breve, en que el elem[ento] comparante es menos desarrollado pero, sin duda, más trascendente. Como a una ventana. Pero como el milagro de una ventana, porque es una ventana metafísica, diríamos. Como si, sediento de conocimiento, se inclinara a un resquicio que le diera acceso a lo incognoscible, al más allá.

Se había inclinado como el sediento a un lago, como el enfermo de la vida a la muerte, como el creyente a la hostia, como la melancolía al silencio, como el orgullo a su propia sombra. En las dos últ[imas] comp[araciones] no se inclina como nadie, como nada;

se incli[na] como él mismo a una revelación de su destino, a una visión del más allá. Pero no lo ha dicho todo. Y, como si ya no hubiera más posibilidad de comparar [...] concluye esta segunda parte del poema con una exclamación que va más lejos que todas las comp[araciones]: ¡Y te inclinabas...

3.ª parte. Y aquí cambia el punto de vista. No cambia el sujeto activo porque ambos siguen unidos como el pájaro y la serpiente por un lazo intangible pero que no se puede romper. Pero en los versos que siguen: él, su cuerpo, parece el elem[ento] pasivo y ella el activo. En realidad no hay un cambio: ella sigue acechando inmóvil y él sigue inclinándose. La acción se declara mediante dos metáforas: su mirada era una culebra apuntada a su cuerpo. Su deseo era una culebra deslizándose hacia su cuerpo. Pero, de nuevo, enriquece sus figuras. Esa mirada-culebra apunta, entre zarzas de pestañas, y esas zarzas prolongan o completan la metáfora. Y ese cuerpo a que apuntan es un cisne reverente (¿por la inclinación?). Su deseo-culebra glisa (general[mente]) entre los riscos de la sombra, como si la inmaterial sombra fuera un territorio material, con riscos, entre los cuales ondulara hacia ese cuerpo que ahora se metaforiza en estatua de lirios.

Notar que en ambos casos la culebra, que nos recuerda a la serpiente tentadora, y aparece así como la verdadera actora, la seductora, actúa como sigilosa, subrepticamente. Aquí puede aparecer el cuerpo -cisne- estatua inclinándose como en respuesta a esa mirada, a ese deseo, a todo lo que en ella -inmóvil- solicita el cuerpo de él. Pero al inclinarse más y más, provoca en ella dos evidentes milagros eróticos, expresados por sendas metáforas, oscuras o no, según se decodifiquen.

Y termina este recíproco atraerse con una fusión que parece el últ[imo] paso de ese tremendo acercamiento, Toda tu vida se imprimió en la mía. Parece que se hubiese producido la consumación para la que ese acercamiento paso a paso preparaba. Pero no. La unión

no se ha producido. Las vidas se imprimieron una en otra sin fundirse, como puede imprimirse una imagen en un papel foto, película desde cierta distancia.

La últ[ima] parte

En la últ[ima] parte del poema, como vimos, se dan la espera extremada, anhelante del abrazo y la negación, el alejamiento. Ella está entera en la espera, anhelando suspensa “el abrazo magnífico” que, por otra parte, todo el poema hacía esperar. Desde el 1.^{er} verso de esta última parte comienza la identificación de los brazos con alas, del abrazo con un aletazo, con un vuelo. Será un abrazo glorioso, afebrado, milagroso, creador. Los 4 brazos pueden ser las raíces de una raza nueva (tal vez, la de otra estirpe). Legido, que interpreta Lo inefable como una manifestación del deseo de maternidad vería en estas alusiones a una nueva raza, otras manifestaciones del mismo sentimiento. Pero tal vez esa idea de la gestación de una nueva estirpe no sea más que otra manifestación del carácter excepcional de esa fusión, de la potencia creadora más que humana del abrazo.



Corta el verso, incluso gráficamente, para pasar a ese momento definitivo, que cancela toda esperanza, que frustra toda la espera. Comienza por esos “Y cuando” que han dado motivo a confusiones. Zum Felde y su mujer, Clara Silva, en sus ediciones del poema, modifican el texto; omiten una conjunción al final del verso que sigue. Decía el poema: /Y cuando/ te abrí los ojos como un alma y vi/. Ellos escriben: /Y cuando/ te abrí los ojos como un alma, vi/. En raros casos se emplea cuando en el sentido de entonces, en ese momento. Y éste parece ser uno de ellos, lo que permite conservar la escritura original sin que el verso pierda sentido.

En “te abrí los ojos” hay cierta ambigüedad. Hay dos lecturas posibles. Podemos leer que abrió los ojos para él, o que abrió los ojos de él. Y los abrió “como un alma”. Esta es una comparación frecuente en D[elmira] dice en La ruptura: sensible como un alma.

Vi. Vuelve aquel verbo que empleó en el 3.^{er} verso, el que corroboraba el título, pero ahora el contexto es diferente. Ahora ve que ese que se había ido inclinando a ella con tanta sed, con una necesidad, una compulsión implacable, como el agua, como la muerte, como a la clave de su destino, se hace atrás, se niega (?) Y se retrae cuando le abrió los ojos como un alma. ¿A qué se niega? ¿A la conjugación, a la unión de sus almas? ¿A la entrega total, a la posesión? Simplemente, se hace atrás.

Cuando la espera había llegado a su colmo, cuando la unión parecía inevitable, cierra esa larga atracción, ese agónico forcejeo, y cierra el poema, con una hermosa imagen: /te envolvías en yo no sé qué inmenso pliegue de las sombras/. No es una metáfora porque no se está identificando dos términos. ¿Cuáles? Está creando algo que es para los ojos, una imagen visualizable pero dentro de la que pasa algo lleno de misterio y de sugerencias.



Se dice que es un poema de la frustración amorosa o erótica. Se lo plantea en los términos más crudos de la urgencia sexual femenina. Pero, aun suponiendo, aun aceptando que la vivencia original fuera de ese orden, no está dicha crudamente, está trasmutada poéticamente. Ni siquiera se puede afirmar que se está ante una situación típicamente femenina. La espera del amor, la expectación tensa del otro que al final no llega, no tiene sexo obligado; es una situación humana, simplemente.

Tampoco en el estilo se pueden denunciar rasgos que se identifican con la feminidad. La situación no está dicha con un recato o una falta de vigor que pudieran calificarse así. Todo lo contrario (No hay quejas aunque, como el tango atestigua, puede ser cosa muy masculina).

Es un poema donde, como en los otros que vimos, no hay casi elem[entos] concretos exteriores a esa intensa experiencia personal. A lo sumo, podemos mencionar esa habitación sombría y la aparición aunque

no sabemos si ésta es fruto de la imaginación o del deseo. Cualquiera de los otros elementos que pueblan el poema, -concretos o abstractos, o imaginarios o imposibles- no son más que la rica apoyatura con que da cuerpo una y otra vez a las figuras de que se vale para decir esa experiencia, acrecentándola en intensidad, permitiendo que el tiempo se implante, transcurra, se suceda, en el poema. Para llegar al fin a una culminación, aunque ella sea negativa.

Y entre todo eso, no hay casi resaca retórica; casi todo está al serv[icio] de esa vivencia a que se está dando forma poética, que se está expresando, comunicando.



Que mis flores cróticas son dobles, ⁽³²⁾
Y mi estrella es más grande desde
Toda tu vida se imprimió entonces en mi vida.

Yo esperaba sorpresa al alitarse
Del alarero magnífico; un alarero
De cuatro lunas que la gloria ^{vista} ~~infante~~
De ~~pie~~ ~~de~~ ~~mi~~ ~~ca~~ ~~no~~ ~~era~~ ~~un~~ ~~vuelo~~!
Y pueden ser los hechizados, los
Cuatro raíces de una ~~una~~ viratona.

Esperaba sorpresa al alitarse
Del alarero magnífico,
Y cuando
Se abrió los ojos como un alma, y vi
Que te hacías atrás y te enrollabas
Que yo no sé qué phezque vivencia de la sombra.



Julio Herrera
y Reissig,
retrato
de Carlos
Federico Sáez.
Colección
Constantini.
Museo Malba,
Buenos Aires.

