

Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini

Elena Romiti¹

Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional

La colección Delmira Agustini guardada en el Archivo Literario del Departamento de Investigaciones Literarias de la Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU) tiene un fondo de 1.679 documentos. Se trata de manuscritos, libros, pinturas, dibujos, fotografías y objetos personales variados que fueron donados en su mayoría por Antonio Trabal en 1952 al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL), antecedente inmediato del actual Departamento de Investigaciones de la BNU.²

En el INIAL, bajo la dirección del profesor Roberto Ibáñez se inician las tareas de organización archivística del fondo documental Delmira Agustini, que privilegiaron siete cuadernos de manuscritos, cinco de los que ya habían sido estudiados y numerados según un criterio cronológico por Ofelia Machado.³ La falta de fechas en los documentos revela un detenido estudio de contenidos para su ordenación.

El Cuaderno 1, efectivamente, contiene la producción más arcaica de la serie de los siete cuadernos de manuscritos. Consta de 29 folios más la guarda posterior y en la primera zona predominan los poemas de la primera época transcritos por Santiago Agustini, el padre de la poeta, que fueron publicados en revistas como *Rojo y Blanco*, *La Alborada* y *La Petite Revue*, entre 1902 y 1903. En la segunda zona, a partir del folio 8, predominan los

1. Es Doctora en Ciencias del lenguaje, culturas y literaturas comparadas por la Universidad de Córdoba (Argentina), Magíster en literatura latinoamericana por la Universidad de la República y Profesora de literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Es investigadora de la Biblioteca Nacional de Uruguay y profesora de literatura iberoamericana en el Instituto de Profesores Artigas. Su último libro, *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*, fue publicado por la BNU en 2013.

2. Antonio Trabal compró la casa quinta de Sayago perteneciente a la familia Agustini. El hermano de Delmira, Antonio Agustini, se la vendió con la condición de que preservara el archivo de la poeta desaparecida. Otros donantes de este fondo documental fueron la Librería de Salamanca (29/11/1952), Magdalena Badin de Agustini (8/7/1953), Hugo Barbagelata (3/9/1953), Alina Reyes (15/10/1953), André Giot de Badet (27/11/1956), Roberto Ibáñez (27/11/1956) y Cándido Bordoli (1956).

3. La profesora Ofelia Machado tuvo acceso al fondo y trabajó en la ordenación, transcripción y estudio de los documentos en la misma finca de Sayago. El resultado de su trabajo fue publicado en el libro *Delmira Agustini* (1944).

manuscritos escritos de puño y letra por Delmira Agustini y a partir del folio 15 los manuscritos son en su totalidad inéditos (Ver ilustración 1).

Ilustración 1.

Contenidos del Cuaderno 1

En la siguiente tabla de contenidos se presentan los textos por su título, siendo el criterio para los manuscritos inéditos que carecen de titulación, su identificación por la primera unidad de sentido registrada. También se adjunta en cada caso la información referida a la condición de édito o inédito de cada manuscrito, así como los datos editoriales correspondientes.

- “¡Poesía!” (*Rojos y Blancos*, N° 93, 27/9/1902)
- “La violeta” (*La Petite Revue*, año 1, N° 12, 18/9/1902)
- “Crepúsculo” (*La Alborada*, N° 245, 30/11/1902)
- “La fantasía” (*La Alborada*, N° 248, 14/12/1902)
- “En un álbum” “Tus grandes ojos de oriental pupila” (*La Alborada*, N° 253, 18/1/1903)
- “En un álbum” “Cuando abriendo tu boca perfumada” (*Los astros del abismo*, 1924)
- “Al General F. Rivera” (Inédito)
- “En un álbum” “La belleza más pura y delicada” (*Los astros del abismo*, 1924)
- “La Esperanza” (*Los astros del abismo*, 1924)
- “Nos critiques” (*La Petite Revue*, 19/11/1902)
- “Flor Nocturna” (*La Alborada*, N° 250, 28/12/1902)
- “Gracias maga y ben” (Inédito)
- “¡Artistas!” (*La Alborada*, N° 258, 22/2/1903)
- “La Duda” (*La Alborada*, N° 286, 6/9/1903)
- “Yo avanzaré hacia Él en su trono de estrellas” (Inédito)
- “Cabe las aguas jeroglíficas” (Inédito) } dos versiones
- “Un lago azul, un horizonte de oro” (Inédito) } tres versiones
- “Yo amé con delirio a aquellas dos exangües viejecitas” (Inédito)
- “Sire, vuestro prestigio, venciendo tiempos” (Inédito)
- “La chouette des clochers” (Inédito)
- “Un noble viejo me ofreció de un vino” (Inédito)
- “Medianoche. De oriente fabuloso y divino” (Inédito)
- “Y ojos talismánicos” (Inédito)
- “Oh, tu musa pálida de ojos de un verde extraño” (Inédito) } dos versiones
- “O cobres patinosos” (Inédito)
- “Y luego... los pálidos espejos” (Inédito)
- “Estrellándose en el Oriente una mirada” (Inédito)
- “Cabe las aguas jeroglíficas del mar de los Destinos” (Inédito)
- “Solemnes evocando en sus ritmos” (Inédito)
- “Los ópalos ducales” (Inédito)

En los textos transcritos por Santiago Agustini y en el magma confuso y poco legible de los manuscritos de la poeta, se descubre la convergencia de tres principios estructurales y temáticos que reaparecen constantemente a lo largo de la obra edita de Delmira Agustini, revelando su unidad: la creación poética, la creación plástica y la creación del amante. Entre estos tres principios se advierte un cruce constante que instala en todo el recorrido del Cuaderno 1 la presencia del discurso metapoético, una suerte de diseño epistémico, que funciona como plataforma de sentido, sobre la que se desarrollan las diversas producciones escriturales. En razón de ella es posible constatar una permanente reflexión sobre la *poiesis*, en la antigua acepción de creación, a lo largo de toda la obra de Delmira Agustini.

Sin embargo, la serie de los manuscritos inéditos solo cobra significado suficiente a partir de la doble ilación con la obra edita de la poeta, por un lado, y con los archivos precedentes de la tradición occidental –Mnemosyne– por otro. En este artículo proponemos los resultados de la investigación referida al discurso metapoético del Cuaderno 1, en la articulación de la triple vertiente de la creación poética, plástica y del amante, desde la metodología de las dos ilaciones enunciadas. De este modo, recurrimos al desciframiento de los manuscritos casi ilegibles de Delmira Agustini a partir de su contexto inmediato –la obra edita– y del contexto más amplio de los archivos literarios hispanoamericanos, dentro de los que se destaca el modernismo, y de los archivos europeos, en los que destacaremos la mayor jerarquía de la filiación francesa.

La reflexión metapoética que vertebra la producción temprana de Delmira Agustini conduce al transitado problema de la “originalidad” de su poesía, cuyo punto de partida fue la carta con que Carlos Vaz Ferreira celebró *El libro blanco* (1907) y a la joven poeta desde la inexplicabilidad y la sorpresa:

Y ante todo, claro es que no la juzgo con criterio relativo. Si hubiera de apreciarla con este criterio, teniendo en cuenta su edad, su sexo, [...] entonces diría que su libro es, simplemente, un milagro. Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseño, no debería ser capaz, no precisamente, de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado Ud., sea á saber, sea á sentir lo que ha puesto en ciertas poesías tuyas [...] es algo completamente inexplicable. Pero quiero hablar sólo del valor de su libro por sí y en sí mismo, con prescindencia de ese misterio psicológico. [...] Entre los caracteres sorprendentes de su libro, tal vez lo sea más que todos éste: que Ud. no imita en absoluto.⁴

4. Colección Delmira Agustini. Correspondencia. Carpeta 12. Doc. 437-1. 437-2. Los subrayados son del autor. Esta carta fue publicada en *La Tribuna Popular* el 9 de marzo de 1908. La poeta luego la publica fragmentariamente en *Cantos de la mañana* (1910), en el apartado final,

La línea central de la crítica hizo suya esta apreciación del filósofo uruguayo como en el caso de Alberto Zum Felde (1930) y de Clara Silva (1968), quien retoma y confirma el juicio fundacional⁵:

Esta admiración de Vaz Ferreira señala otra faz de su personalidad lírica, que se manifiesta desde el principio y antes que todo. Es su capacidad de pensamiento intuitivo, su penetrante inteligencia para comprender sentidos profundos de la vida, de la realidad, del ser. Eso es lo que le parecía misterioso e inexplicable al filósofo, dentro de lo relativo de una filosofía más o menos determinista. Delmira era demasiado joven y había estudiado demasiado poco, y menos aún había “vivido”, experimentado, para poder saber ciertas cosas, para comprender ciertos sentidos profundos, para tener conciencia intelectual suficiente que le permitiera escribir muchos de los versos de ese libro publicado a los veinte años.

La intuición intelectual –podríamos decir filosófica– es lo primero que se manifiesta en ella, en ese misterio introspectivo de su soledad, cuando, encerrada en su cuarto, “La Nena” se transforma en la poetisa, como la crisálida en la mariposa. Pero que vuelve a ser crisálida al día siguiente, cuando sale de nuevo a la vida real, a su realidad cotidiana de señorita burguesa y niña mimada (Silva, 1968: 31-32).

Emilio Oribe insiste de manera enfática en esta idea de poeta milagrosa (1930):

La última advertencia, y de carácter fundamental, es que estamos comentando un temperamento espontáneo y originalísimo. Nada de lo que aquí se menciona debe atribuirse a influencias o lecturas, o debido a una cultura superior, extraordinaria. Nada de eso. No fue posible esa confusa intervención. Se trata del análisis de un lirismo auténtico. Las influencias de las lecturas o estudios de Delmira Agustini fueron externas e insignificantes, y se revelan en algunos giros o vocablos sin mayor valor, que se caen del resto de la obra. El hecho es que, de pronto, con *El libro blanco*, la Agustini reveló su genio lírico, en poesías que no habría de superar. Esto nos obliga a considerarla incluida entre los grandes inspirados; la inspiración en el sentido del diálogo platónico solo podría explicar ese milagro.⁶

Solitariamente, Roberto Ibáñez, por el contrario, discute con la clasificación de Delmira Agustini como “pitonisa poseída”. Así queda confirmado en su conferencia pronunciada en Amigos del Arte (s/f), cuando tras el detallado análisis de poemas como “Plegaria” y “Visión” concluye:

bajo el título “Opiniones sobre la poetisa”. Ocupa el primer lugar, lo que da cuenta del carácter fundacional del juicio del filósofo.

5. Alberto Zum Felde confirma estos juicios en *Proceso intelectual del Uruguay* (1930: 294), aunque se debe reconocer que en el mismo libro y pocas páginas más tarde agrega que Delmira Agustini era lectora apasionada de poetas y novelistas decadentes (250). Los subrayados son nuestros.

6. Emilio Oribe, *Historia sintética de la literatura uruguaya*, Montevideo, 1930. Citado por Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini* (1968: 167). Los subrayados son nuestros.

[...] Tales procedimientos –y algún otro, como la densificación de la forma– desautorizan la doble y contumaz herejía del erotismo y el delirio. [...] Desde luego, en Delmira tiene el amor fulgurante presencia como tema. Desde luego, asimismo, hay en ella espacios tenebrosos. Pero privan en ella la conciencia estética y la voluntad creadora. Nunca, sino en términos figurados y transfiguradores, es una sacerdotisa de Eros. Tampoco una pitonisa poseída por el abismo.⁷

El espectáculo de los manuscritos de la etapa arcaica del Cuaderno 1, al visualizar su proceso creativo, ilumina la cuestión del origen y desde el contexto de su propia obra y desde las tradiciones en las que abrevó, nos permitirá revisar y cuestionar el mito de la misteriosa inspiración poética de Delmira Agustini.

La crítica más reciente ya ha señalado la incongruencia existente entre la idea de la poeta milagrosa que escribe sin modelos literarios y en estado de trance y la insistente corrección y reescritura de sus manuscritos.⁸ El mismo hecho de que su padre y su hermano participaran en ese proceso escritural, al transcribir sus desordenados manuscritos que aun después de esta instancia final seguían siendo corregidos por la poeta, es muestra del recorrido realizado y desdice la tesis de una escritura directa relacionada con la intuición intelectual. Pero es objetivo de este trabajo situar la mirada en el contenido de los manuscritos inéditos del Cuaderno 1 y su relación con la pintura de Delmira Agustini, a los efectos de descubrir relaciones modélicas no observadas hasta el momento, que contradicen desde un lugar nuevo la versión oficial de una escritora intuitiva, sin preparación ni antecedentes.

1. La función metapoética

Como hemos señalado líneas arriba, el tema de la creación en su triple vertiente recorre todo el Cuaderno 1 y esto constituye un primer elemento a tener en cuenta a la hora de cuestionar la tesis de la poesía intuitiva e inexplicable de Delmira Agustini. En este corpus documental es posible identificar textos que abordan directamente la definición del fenómeno poético –“¡Poesía!” y “La fantasía”–, el objeto poético y su paisaje –“La violeta”, “Crepúsculo”, los tres poemas titulados “En un álbum”, “La esperanza”, “Flor nocturna” y “La duda”–, así como otros que abordan la cuestión de la crítica literaria y la situación de los artistas –“Nos critiquen” y “¡Artistas!”–. En lo que refiere al magma más confuso de los manuscritos del Cuaderno 1, es posible anticipar que presentan las mismas líneas identificadas por separado en las composiciones ya citadas, pero coexistiendo de manera fusionada, al modo de un palimpsesto borroso, en

7. La cita es tomada de Clara Silva (1968: 174). Creemos que la datación es errada ya que la registra en 1913.

8. Así lo señala Rosa García Gutiérrez en su introducción a *Los cálices vacíos. Delmira Agustini* (2013: 63).

el que la reescritura incesante de Delmira Agustini persigue el objeto de su creación. De manera que el desarrollo que sigue ordena y separa líneas temáticas y estructurales que suelen aparecer de forma conjunta en los manuscritos inéditos.

El tema de la creación de la poesía, de la plástica y del amante ideal da forma a una sola gesta desde el comienzo en la producción de Delmira Agustini. El mito de Pigmalión⁹ alimenta esta gesta en una apropiación que desde el comienzo invierte los roles del creador y el objeto creado, ya que en el orbe de la poeta uruguaya es su figura poética femenina la que crea. La mujer objeto en la poesía legitimada por la tradición patriarcal invierte su situación y se ubica en el *locus* del poeta que crea al hombre objeto, su *bibelot*.

El poema titulado “¡Poesía!”(33)¹⁰ inaugura el espacio escritural de los cuadernos de Delmira Agustini, al tiempo que también inicia su producción éditada, siendo publicado sin variantes en la revista *La Alborada* el 27 de setiembre de 1902. En este poema, a diferencia de lo que acontece en las producciones inéditas del Cuaderno 1, predomina el orden de un pensamiento clasificador regido por la descripción del fenómeno poético. Y este orden movido por la función cognitiva¹¹ va acompañado de la caligrafía clara y perfecta de Santiago Agustini, indicador de la llegada al tramo final del proceso de escritura de un texto del que no tenemos a la vista los manuscritos iniciales.

El desarrollo de la función metapoética se formula en la línea romántica del deseo de acceso al mundo de la poesía “inalcanzable”, en la primera y última estrofa del poema:

¡Poesía inmortal cantarte anhelo!
¡Más mil esfuerzos he de hacer en vano!
¿Acaso puede al esplendente cielo
Subir altivo el infeliz gusano?
[.....]
¿Y yo quién soy que en mi delirio anhelo
Alzar mi voz para ensalzar tus galas?
¡Un gusano que anhela ir hasta el cielo!
¡Que pretende volar sin tener alas!

Sin embargo, en las cuatro estrofas centrales se desarrolla una línea contraria, de captura y definición del fenómeno poético:

9. En relación con el mito de Pigmalión y la obra de Delmira Agustini ver: John R. Burt, “The personalization of classical myth in Delmira Agustini”, *Crítica Hispánica* 9.1-2. 1987: 115-124. Tina Escaja, *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación* (2001).

10. En la cita de poemas seguimos la edición de Martha Canfield (2009).

11. Sobre esta función central en la poesía de Delmira Agustini, Linda Davis observa: “el acto poético es un modo de conciencia que conduce al conocimiento”. Citado por A. Cáceres (2006: 104).

Tú eres la sirena misteriosa
Que atrae con su voz al navegante,
¡Eres la estrella blanca y luminosa!
¡El torrente espumoso y palpitante!

Eres la brisa perfumada y suave
Que juguetea en el vergel florido,
¡Eres la inquieta y trinadora ave
Que en el verde naranjo cuelga el nido!

Eres la onda de imperial grandeza
Que altiva rueda vomitando espuma,
¡Eres el cisne de sin par belleza
Que surca el lodo sin manchar su pluma!

Eres la flor que al despuntar la aurora
Entreabre el cáliz de perfume lleno,
¡Una perla blanquísima que mora
Del mar del alma en el profundo seno!

Entre los polos del deseo inalcanzable y la posesión cognitiva del fenómeno poético se desarrolla el poema fundante del proceso escritural de Delmira Agustini. Mientras la aspiración infinita se construye desde un hablante que se presenta a través de una primera persona y se define a partir de la imagen metafórica y fáustica de un “gusano”, sin posibilidad de acceso al “esplendente cielo de la poesía”, esta última, por el contrario, se revela y desvela a través de una larga serie de metáforas de definición, en las que el término oculto de la figura emerge y se vuelve visible, haciendo posible el conocimiento de su ser.

La poesía emerge, efectivamente, en forma de segunda persona a la que el hablante lírico interpela según el uso dialógico de la lírica amatoria: “Tú eres...”, pero siguiendo la estructura de definición propuesta por Charles Baudelaire en el soneto “Correspondances” que fuera llave de ingreso al universo simbolista: “La Nature est un temple” (1976 [1857]). En el texto de Delmira Agustini la naturaleza ocupa los términos ficcionales de la metáfora que define a la poesía, en lógica inversa a la figura inicial del poeta francés. La poesía se define como sirena, estrella, torrente, brisa, ave, onda, cisne, flor y perla marina; imágenes tomadas en movimiento vital que se vuelve más intenso a partir de la sucesión múltiple y cambiante. Pero también imágenes visuales que proceden de la naturaleza canónica en la poesía occidental y que reeditan complejos sinestésicos. De modo que ya se advierte en este poema inicial el cruzamiento de las artes o de las sensaciones que rigen en ellas, sugiriendo que la concepción simbolista según la que las sensaciones del mundo natural

tienden correspondencias sutiles entre sí, en razón de su origen único ubicado en un plano metafísico, ha sido fundante en la producción de Delmira Agustini.

Otro tipo de relación confrontativa es la que se tiende entre la serie de los poemas de definición y los textos que podríamos llamar de confusa indefinición, refiriéndonos a los manuscritos inéditos del Cuaderno 1. A modo de ejemplo, el siguiente pasaje inédito muestra imágenes de la naturaleza equiparadas analógicamente con la imagen de un “libro blanco”, donde el término comparante, y por tanto ficticio, es el “libro”, pero en un marco en el que el término comparado, y por tanto real, dentro del texto: “la playa”, existe junto a “las aguas jeroglíficas del mar de los Destinos”, en contaminación semántica con dichas aguas de signos. Un registro envolvente de perfil neobarroco que según la operación de fusión de figuras confunde realidades e irrealdades, así como identidades, al modo herreriano:

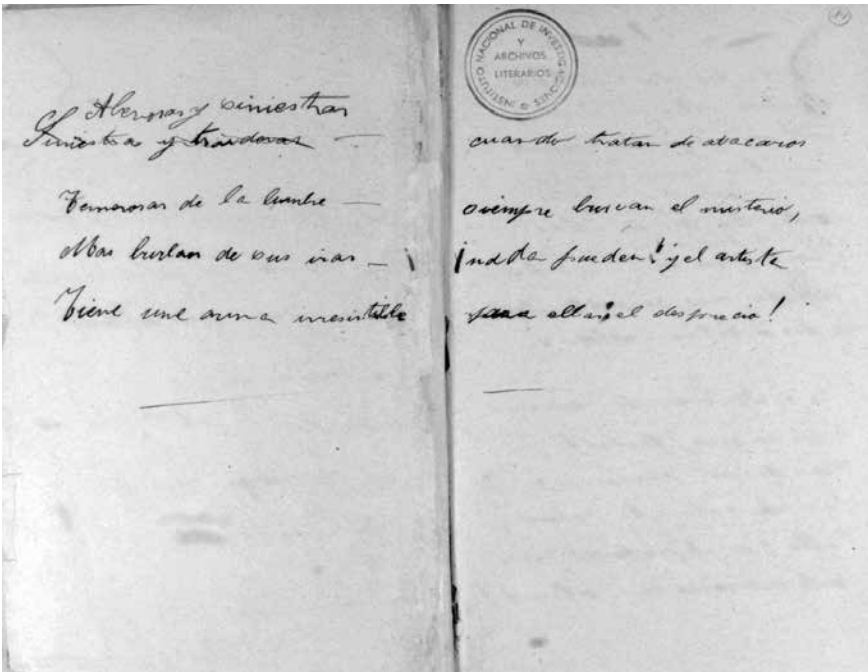
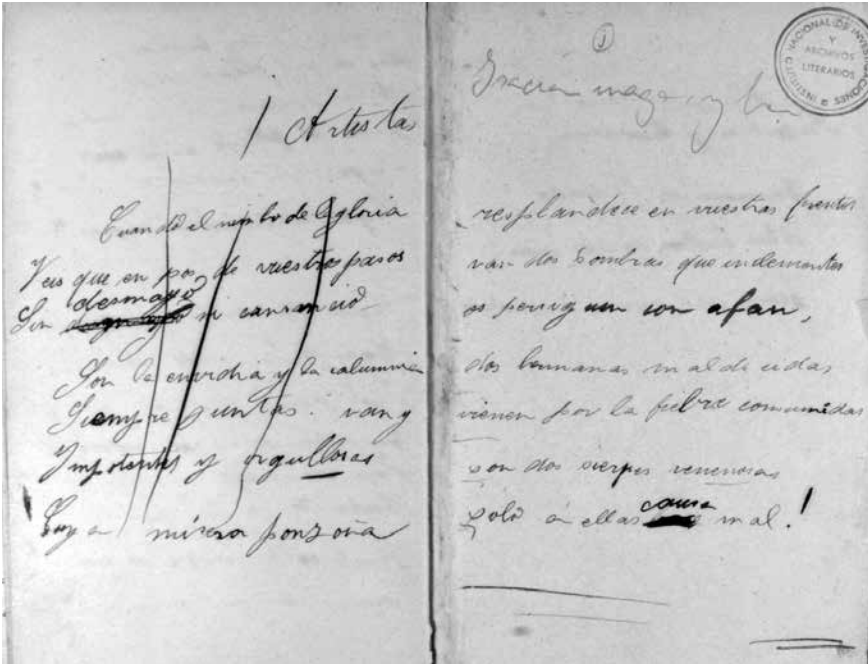
F.16r. M de DA, a lápiz, ilegible, tenue, borroso.
*Cabe las aguas jeroglíficas del mar del los <Destinos> se abre una playa
Triste <blanca y> y spleenada como un libro blanco lleno de los
Misterios y las nostalgias (mórbida fiereza de las páginas virgenes*

La renuncia neobarroca a ceñirse a un orden identitario definido y estable hace que la “playa” y el “libro blanco” se fusionen, como acontece también en la imagen que oficia de marco y de reflejo: “las aguas jeroglíficas”.

Una tercera línea textual dedicada a la reflexión sobre el fenómeno poético está conformada por el poema “¡Artistas!” y el artículo “Nos críticos”. Si bien ambos textos operan de manera distinta de acuerdo a sus respectivos géneros, presentan la conexión central de referirse al entorno adverso del artista. El poema denuncia a la envidia y la calumnia del contexto social; el artículo hace lo propio con los críticos uruguayos que, sin tener en cuenta la real valía de la obra de arte, emiten juicios en razón de amistades y odios, desarrollan reflexiones metapoéticas válidas para el medio local como también para el ámbito mayor de la modernidad occidental.

La hostilidad que revela esta línea discursiva tiene también un significado más preciso, porque en los dos textos se deslizan elementos que, aunque mínimos, refieren la dificultad específica que el medio ofrecía a la mujer poeta. En lo que hace al poema (Ver ilustración 2), esta función la cumple la dedicatoria a María Eugenia Vaz Ferreira con que el texto fue reescrito en el Cuaderno 2¹² y que luego fuera publicado, en la revista *La Alborada*, el 22 de febrero de 1903. Una fina sugerencia de filiación se tiende a partir del equilibrio que se construye desde la presencia dual de las personificaciones negativas de la envidia y la ca-

12. Cuaderno 2, F. 4 r.



lumnia: “dos hermanas maldecidas”, definidas como “dos sierpes venenosas”, y las dos poetas, de las que se ha documentado su amistad.¹³

También dentro de esta línea dedicada al entorno del hecho poético es posible ubicar un poema titulado “Al General F. Rivera” (Ver ilustración 3) que tiene la singularidad de haber sido transcrito por Santiago Agustini, en ajustada y prolija versión final, pero de no haber sido publicado nunca. Como en el poema “¡Artistas!”, el entorno es regido por la hostilidad y la envidia, solo que en este texto el lugar de la poesía y el poeta lo ocupa el general Fructuoso Rivera. De esto da cuenta la imagen canónica del hecho poético que sustituye al personaje histórico: “El albo cisne de imperial figura”. La ausencia de rastros del poema en la producción édita de Delmira Agustini sugiere una opción de ceñirse a una poesía pura y desmarcada de temas políticos, históricos y sociales. Incluso dentro del poema esta opción se hace presente al centrar el brillo inextinguible del personaje en la sobrevivencia de su nombre, en definitiva, palabra poética.

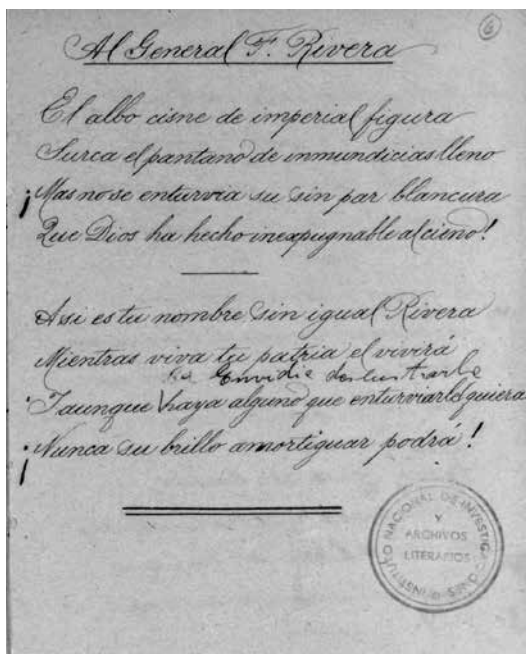


Ilustración 3.

13. Documentos que avalan la relación amistosa de las dos poetas son el texto de María Eugenia Vaz Ferreira asentado en la cuarta hoja del álbum de Delmira Agustini, la dedicatoria que esta inscribe en la edición de su poema “¡Artistas!”, en el Cuaderno 2 y en la revista *La Alborada* (1903), el retrato que realiza Delmira de María Eugenia en la sección “Legión etérea” de *La Alborada* (23/08/1903) y también la sugerencia que el propio Carlos Vaz Ferreira hace en el comienzo de la carta que dirige a Delmira, a propósito de brindarle su opinión sobre la reciente publicación de *El libro blanco*: “Recibí su carta motivada sin duda por la noticia que había llegado á Ud, de que sus versos me habían impresionado fuertemente” (D 437-1).

En el caso del artículo “Nos critiques”, publicado en *La Petite Revue* el 19 de noviembre de 1902, su manuscrito, escrito de puño y letra por la poeta en francés, se centra de modo agénérico en los críticos y los artistas, hasta el momento en que afirma: “On y parle plus de la beauté de la chevelure ou les yeux de l’artiste que de son habilité” (F 9v).¹⁴ La observación remite a la textualización de las mujeres que escriben, de uso frecuente en la época de Delmira, de manera que en lugar de juzgar y reflexionar sobre la obra, la crítica masculina se refería a las características físicas y espirituales de sus autoras.

2. Ut pictura poesis

Los manuscritos del Cuaderno 1 presentan una relación con la producción plástica que Delmira Agustini desarrollaba por la misma época de sus inicios (Ver ilustración 4). En 1903, mientras comienza a publicar sus primeros textos en revistas del medio, ingresa al taller de pintura de Domingo Laporte (Montevideo, 1855-1928). Al observar los motivos de los cuadros que produjo en esta etapa, se advierte la relación horaciana *pictura-poesis* en su práctica artística. En este punto la poeta fue heredera del legado romántico, que en contra de la negación de la unidad de las artes figurativas y la poesía, enfáticamente propuesta por Lessing (1729-1781) en su *Laocoonte* (1766), promueve dicha unidad. Los artistas románticos incursionaban en las diversas artes, sosteniendo su praxis plural en este principio teórico de unidad, uno de cuyos exponentes sobresalientes fue la obra wagneriana y su concepto de “la obra de arte general o total”.

El mismo Baudelaire, de cuya obra Delmira Agustini fue atenta lectora, tendió pasillos reflexivos entre su trabajo de crítico de arte y poeta, pero también en el ensayo *Los paraísos artificiales* (1860), donde investiga experiencias en las que el cerebro humano reacciona ante el haschich y el opio, con resultados innovadores en la producción de artistas que cruzan sensaciones y visiones por encima de las fronteras de distintas artes. Así, cuando desarrolla la relectura de la obra de De Quincey, en el citado ensayo, rescata la imagen del cerebro humano como palimpsesto inmenso y natural, donde se superponen incontables capas de ideas, imágenes y sentimientos.¹⁵ Y también cuando en *Mi corazón al desnudo* escribe: “Las imágenes son mi grande, mi primitiva pasión”.¹⁶

14. “Se habla más de la belleza de la cabellera o de los ojos de la artista que de su habilidad”. Las traducciones del francés son nuestras.

15. *Los paraísos artificiales* (1860: 141).

16. Citado por A. Seché y J. Bertaut, en *C. Baudelaire* (s.f.: 15).



Ilustración 4. Taller de pintura de Domingo Laporte (1855-1928). Sobre la izquierda, en el segundo lugar, Delmira Agustini.

Muchos eran los ejemplos de la relación pintura-poesía que ofrecía la literatura francesa de la época de aprendizaje de Delmira Agustini y a la que tenía acceso fluido, entre otros motivos por sus relaciones personales con André Giot de Badet y con su profesor de francés Constant Willems,¹⁷ con quien estudió entre 1902 y 1905. Al respecto apunta Ofelia Machado:

Fue así como Delmira estudió a todos los grandes autores franceses, lo que desmiente la atribución, tan difundida, de su genio inculto; leía, asimismo, muchos diarios y revistas en ese idioma (24).

En su construcción de la relación poesía-pintura pesó también el trabajo de los parnasianos franceses, a quienes leyó en libros y revistas, que aún se conservan en su archivo así como los que compartía con André Giot de Badet, entre ellos los tres volúmenes de poesía de *Le Parnasse Contemporain* (1866-1871-1876) donde escribían Théophile de Gautier, Leconte de Lisle y Théodore de Banville, así como el mismo Baudelaire.

El magisterio ejercido por Rubén Darío influyó en general y en la relación poesía-pintura específicamente, aunque debe tenerse en cuenta que Delmira Agustini leía con detenimiento y admiración las apropiaciones

17. Willems también ofició de editor y traductor en los textos que Delmira Agustini publicó en *La Petite Revue*, en su primera etapa.

hechas por el modernismo y su líder, sin detrimento de sus lecturas directas en las fuentes francesas.

La producción plástica de Delmira Agustini no fue divulgada hasta el presente año, en que coincidiendo con la conmemoración del centenario de la muerte de la poeta, la BNU, luego de proceder a los trabajos de restauración correspondientes, la ha hecho visible en una exposición virtual en su página institucional.¹⁸

A partir de este momento se abre por tanto un nuevo campo de investigación en lo que hace al abordaje crítico de la obra de Delmira. En este marco estudiaremos la relación entre poesía y pintura, siguiendo dos líneas de observación: la pintura como objeto de representación en la poesía, y la poesía como objeto de representación en la pintura. Ambas líneas persiguen el conocimiento del fenómeno poético en el corpus del Cuaderno 1, que como ya quedó asentado es el tema central de estos primeros manuscritos. De la relación concreta de la pintura y la poesía surge una poética de la creación artística resultante de un origen único.

Desde la convicción planteada por Mario Praz, en *Mnemosyne*, el emblemático ensayo dedicado al estudio de las relaciones entre literatura y artes visuales, cuando escribe “[...] hay una unidad latente o manifiesta en las obras de un mismo artista, sea cual sea el campo en que trabaja” (Praz, 1971: 161), proponemos la hipótesis de un procedimiento de composición modélico en la producción delmiriana. Este procedimiento no pasa necesariamente por la detección de una obra inicial desde la que se generó una transposición o traducción intersemiótica, más allá de que efectivamente esta haya existido, sino por la presencia de los mismos temas, motivos y mitos en los distintos campos artísticos en que Agustini se manifestó, a partir de la tradición occidental.

En este sentido, la relación poesía-pintura en la producción de Delmira responde al antiguo mito griego según el cual la Memoria dio a luz a las nueve musas protectoras de las artes, engendradas por Zeus en nueve noches seguidas. Según este mito, la poesía y la pintura serían hermanas cuyas creaciones abreviarían en los viejos archivos de la madre Mnemosyne.¹⁹

Esta cuestión se ilumina explícitamente en el manuscrito inédito del Cuaderno 1, localizado en el folio 17 v (Ver ilustraciones 5 y 6), donde la poeta escribe sobre su relación amorosa con “dos exangües viejecitas”, de las que afirma: “Eran hermanas” y se pregunta: “¿Se parecían? ¡Enigma!”. Estos personajes hablaban al yo lírico de “muchas cosas remotas y extrañas”

18. Los trabajos de restauración estuvieron a cargo del maestro Walter Di Brana. La exposición virtual se encuentra en la página web de la BNU: www.bibna.gub.uy.

19. Este mito griego estaba muy presente en el imaginario de la época, baste recordar que el parnasianismo obtiene su nombre del monte Parnaso, donde habitaban las nueve musas.



Ilustración 5.

pero a su vez atendían a “una voz grave y lenta que las tiraba más allá del suelo...” (Ver la transcripción de este manuscrito en la ilustración 7). De modo que en el confuso manuscrito inédito del Cuaderno 1, Delmira Agustini se apropia del viejo mito de

Mnemosyne y lo reedita ajustándolo a su experiencia artística. Resulta interesante observar la reducción de las nueve hermanas a dos, que en este estudio vinculamos con la poesía y la pintura, así como el relacionamiento de la voz que ellas reciben como una fuerza que las inclina y tira hacia el suelo con la imagen del “fardo enorme y misterioso” que representa al pasado.

Ilustración 7.

F.17v. M de DA, a lápiz, casi ilegible

Yo amaba <amé> con delirio a aquellas dos <exangues> viejecitas viejas, viejas secas y tristes que me hablaban desmayadamente, de muchas cosas remotas y extrañas. Eran como un rancio perfume <Estaban impregnadas de no sé qué> de viejos <añejos> odres los decires de sus labios <bocas> pálidos y exangües. Eran hermanas ¿Se parecían? ¡Enigma! Yo les veía el mismo ruinoso <miserable> cuerpecillo roído por el Tiempo. Yo la (ileg.) y agobiado por el fardo enorme y misterioso <imponente> de un pasado enorme. Yo llegué a figurarme que se inclinaban así para atender a <atendiendo a> alguna voz grave y lenta (ileg.) que las tiraba más allá del suelo...Sobre los mismos espectrales hombros llenos de la imperiosa Evocación de algo muy frío, muy blanco y muy terrible la misera cabeza exigua y abismada en la meditación <consideración> mental de una carabana<vida> larga, larga que lentamente parte y de un yo no sé qué vago y atroz que lentamente llega.

F.18r. M de DA, escrito transversal. Lápiz y tinta.

Y luego los mismos brazos <manos> descarnadas y retorcidas como ramas de otoño. [[<Sus>]] manos. De esas seniles manos supremas en que el <De esas supremas manos seniles en que el> mañana no cabe <ve>porque<pues> el pasado <ayer> las llena llena y por qué ¡Dios mío! Por qué eran tan distintas. Tal vez la expresión? Si, si, eso sería Aquel bendito ambiente puro y suave y caricioso que la envolvía toda entera como el arminio<llama de astro y de nube> místico manto <transparente de un> velo monacal me hipnotizaba.

F.18v. M de DA, a lápiz, borroso, en sentido transversal.

Y el abismo del Misterio; la luz arcoirisada(ileg.) [<con que alumbran su paso>] por mi mente esta calida [<más antigua>] Hebe de la Gracia, el Amor y la Belleza –tres ultra olímpicos néctares– parpadea parpadea (ileg.) hasta morir a la muda<y se abriera largamente> aparición ardiente y triste y compleja y armoniosa <de una mujer ardiente> (ileg.) con el rostro exangüe mejilla manchado de fúnebre hieráticas formas bellamente monstruosas y esbeltas <enigmáticas> manos colmadas de terribles dones.

Este mito vuelve a aparecer en el poema “Nocturno Hivernal” (LB: 80),²⁰ donde las dos hermanas del manuscrito son sustituidas por una “extraña viejecita” que en este caso es la portadora de la memoria de edades y remotas leyendas (Ver ilustración 8). A partir del seguimiento esbozado se reconoce un proceso en el que el punto de origen es el mito heredado de la tradición griega y donde el manuscrito inédito funciona como una apropiación temprana de aquel. La poeta experimenta en el área de la creación poética y pictórica, mediante una intensa búsqueda de conocimiento del fenómeno artístico, preguntándose: “Por qué eran tan distintas. Tal vez la expresión?”, para llegar, finalmente, a la producción poética édita en que se reduce el campo de búsqueda a una sola musa: la poesía.

Ilustración 8.

Nocturno Hivernal

“Era un viejo castillo... Afuera silbaba el viento...”
 Y surgieron en la noche los mirajes formidables
 De la remota leyenda. Y la extraña viejecita,
 Cargada de evocaciones, contando de otras edades
 Me hacía soñar en ruinas testigos de muchos siglos...
 Miraba lejos, muy lejos, con los ojos como estanques.
 “Era un viejo castillo... Afuera silbaba el viento...”
 ¿Por qué la voz de la abuela llegaba a mí como un eco?

2.1 La literatura y la pintura como objetos de representación

Una primera modalidad de representación de la pintura en la literatura es la que se observa en el afiche dedicado a *El libro blanco* (Ver ilustración 9), que presenta una composición firmada por Delmira Agustini, en cuyo centro se observa un medallón con el retrato de la poeta, cuyo autor es el pintor italiano Alphenore Goby, quien también produjo la ilustración que sirve de tapa a la primera edición de su obra inicial. Podría discutirse si el afiche en cuestión es un documento literario que representa un objeto pictórico o, por lo contrario, se trata de una especie de cuadro que incluye el título del primer libro de la poeta. La primera posibilidad se afina en el entendido de que tanto el retrato –reproducción del original de Goby– como las flores que fueron diseñadas a su alrededor por la escritora-pintora se

20. Los títulos de las obras de Delmira Agustini se identifican según las siguientes abreviaturas: *El libro blanco*: LB, *Cantos de la mañana*: CM, *Los cálices vacíos*: CV, *El rosario de Eros*: RE y *Otros poemas*: OP.

encuentran enmarcados por el título del libro y la firma de Delmira. Diríase que el libro envuelve al retrato pero también que el mismo título de *El libro blanco* contiene la ambivalencia literatura-pintura en la que se movía la autora en su primera fase creativa. Este último hecho, reforzado por la funcionalidad también plural del afiche, conduce a una conclusión que lo coloca en el límite de la clasificación que venimos proponiendo, un lugar fronterizo entre la poesía y la pintura.

En otra modalidad, esta vez de trasiego entre el campo de la poesía y la pintura, se comprueba que la imagen del lago aparece en manuscritos inéditos y en poemas éditos, así como en varias pinturas de Delmira Agustini. Puede leerse la imagen como objeto plástico de representación en los textos literarios, íntimamente asociada a la página literaria, como si tuviese el doble valor de lienzo y página y, por debajo, el valor de pupila y alma. Pero también sucede lo contrario, en la medida en que en la colección de las obras pictóricas de Delmira se encuentra un cuadro cuyo tema es el lago en el que se representan dos personajes femeninos en acto de lectura.

Dentro de esta colección se conservan postales de cuadros que Delmira Agustini usaba como modelo para ejercitar su paleta de pintora. Entre ellas se encuentra la que fue modelo del cuadro del lago con lectoras y cisnes, que acabamos de mencionar (Ver ilustración 10). De manera que es posible presumir que de dicha postal derivan el cuadro correspondiente (Ver ilustración 11), los manuscritos del Cuaderno 1 referidos al lago y poemas éditos, entre los que se destacan “Evocación” –LB–, “El hada color de rosa” –LB–, “Mi musa triste” –LB–, “El cisne” –CV–, “Nocturno”, –CV– y “Diario espiritual” –OP–. Estas relaciones demuestran una vez más la unidad de la obra de Agustini, que mantiene motivos que se encuentran en el más antiguo de sus cuadernos de manuscritos y en cuadros de su primera fase creativa, a lo largo todos sus libros.

La postal modélica muestra el cuadro titulado “By the Riverside”, del pintor británico Hebert A. Horwitz (1865-1937). El trabajo realizado por Delmira Agustini copia puntualmente este cuadro, aunque revela una menor pericia en la plasmación de los rostros de los personajes y en otros detalles. Sin duda, la aprendiz está siguiendo la metodología impartida por Laporte en su taller de pintura, en base a la reproducción de modelos. Cabe preguntarse cuánto habrá influido este método en los procesos generales de composición de la poeta, de la que Vaz Ferreira afirmara categóricamente: “que Ud. no imita en absoluto”.

Tanto en el cuadro de Horwitz como en el de Delmira se representa una escena de lectura en la que el personaje lector es mujer. Este fue un motivo recurrente en la hora de ingreso de las mujeres latinoamericanas al sistema

literario, ya que toda escritora en su fase de ingreso solía autorrepresentarse como lectora. Estas autorrepresentaciones, “autobiografemas básicos”, según Sylvia Molloy (1996: 28), solían situarse en escenas de infancia y tenían el significado de dar sentido a la propia vida.

El cuadro elegido por Delmira Agustini para su ejercicio pictórico cumple con estas pautas: presenta a una joven mujer y una niña, la primera sosteniendo con su mano el libro que apoya en su regazo y la segunda extendiendo la suya hacia uno de los dos cisnes que nadan simétricamente junto al bote. Fácilmente puede reconocerse en la imagen el circuito de símbolos que fuera objeto de apropiación por parte del modernismo. La poesía y el cisne operan en sistema hasta fundirse en un solo haz semántico; así sucede en la serie de poemas de Rubén Darío dedicada a este motivo, que sin duda abreva en el célebre poema de Baudelaire “El cisne”.²¹ En el cuadro elegido por Agustini este circuito conecta al poeta con el cisne por medio de las manos de la mujer y la niña, la primera tocando el libro, la segunda tocando el cisne, y lo que es más importante: resaltando la conexión de la mujer unida al libro con la niña unida al cisne, mediante la mirada de la primera, que es la lectora propiamente dicha.

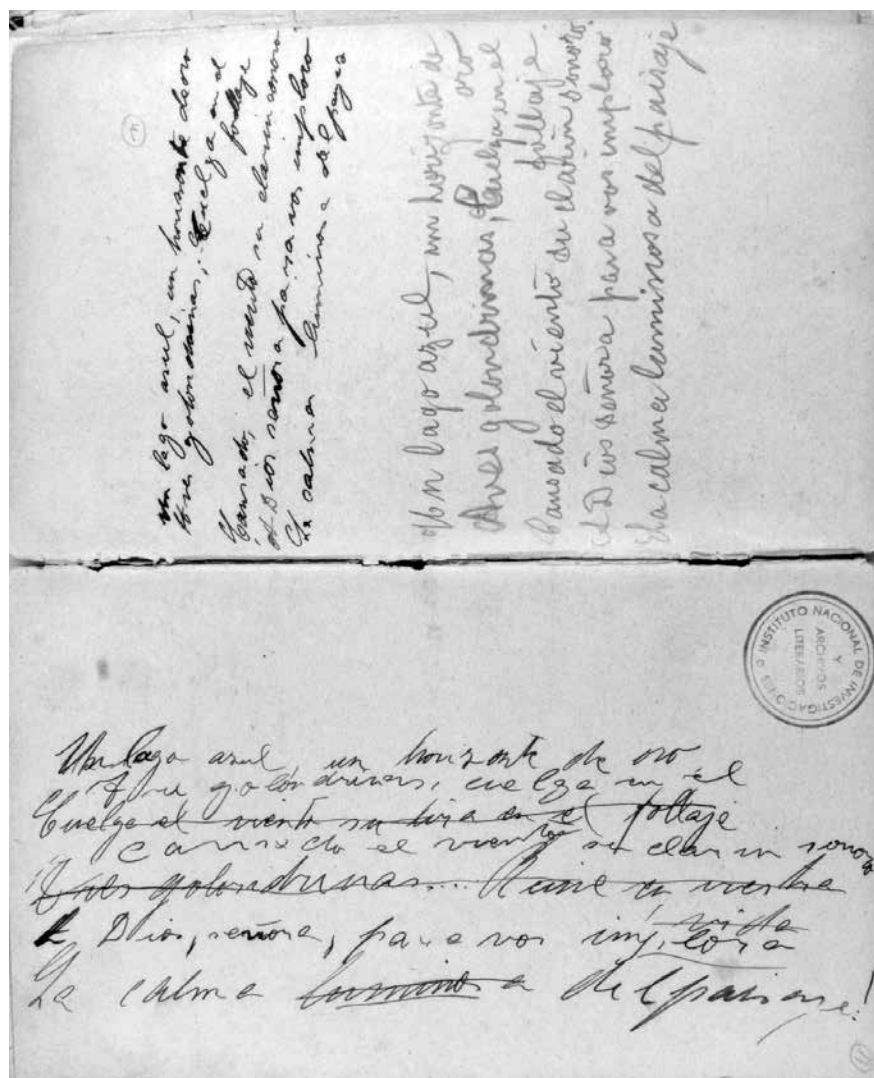
Una vez más, sobre la apropiación masculina del poeta latinoamericano en relación con la tradición europea se impone la apropiación femenina que resignifica este sistema de símbolos en la obra de Agustini. El sujeto femenino como agente de lectura y escritura aparece en cuadros y poemas. A modo de ejemplo, puede verse la representación de otra escena de lectura como objeto de pintura, en una pandereta de cuero donde Delmira pintó una mujer leyendo (Ver ilustración 12).

También resulta interesante observar un cuadro de escena de lectura ubicado en un salón dieciochesco, donde una pareja de hombres ejecuta la misma instancia en la que uno lee para el otro, esta vez sin lago y sin cisnes (Ver ilustración 13). En el cuadro que preside el salón donde la escena es tomada se ve la imagen de una diosa con cabellera suelta, rodeada por dos amorcillos. Podría ser fácil confundir a la deidad con una virgen y a los amorcillos con ángeles, pero la cabellera suelta y sin halo y la silueta de las pequeñas deidades mitológicas tienen un inconfundible perfil pagano. El cambio oscilante de lectoras por lectores también forma parte de la concepción creativa de Delmira Agustini, como se verá más adelante en la parte del trabajo dedicada a la inversión e intercambiabilidad del género y sus líneas modélicas.

21. Ver: Baudelaire: “El cisne”, en *Las flores del mal* (1857) y Rubén Darío: “El cisne”, en *Prosas profanas* (1896) y “Los cisnes”, en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905).

El sistema de imágenes que tiene como sostén al agua en la obra pictórica de Agustini, tiene su reverso en el manuscrito de los folios 16 v y 17 r del Cuaderno 1 (Ver ilustraciones 14 y 15), donde se suceden tres registros del mismo texto, con variantes:

Ilustración 14.



F. 16v. Primer texto: M de DA en tinta; Segundo, letra de ALA a lápiz. Uso invertido de la página.

*Un lago azul, un horizonte de oro
Aves golondrinas; Cuelga en el follaje
Cansado, el viento su clarín sonoro
A Dios señora para vos imploro
La calma luminosa del paisaje*

Un lago azul, un horizonte de oro
Aves golondrinas, Cuelga en el follaje
Cansado el viento su clarín sonoro.
A Dios señora para vos implore
La calma luminosa del paisaje

F. 17r. M de DA en tinta. Escritura transversal.

*Un lago azul, un horizonte de oro
Cuelge el viento su lira en el follaje [*<Tres golondrinas, cuelga en él>*]
Tres golondrinas... Reine en vuestra vida [<Cansado el viento su clarín sonoro>*]*
A Dios, señora, para vos implore
*La calma luminosa del paisaje!**

En este texto inédito se descubre la representación del motivo del lago como ámbito poético previo a la palabra: el viento cuelga su lira o clarín sonoro. La imagen del lago azul y el horizonte de oro se muestran en quietud y silencio como visión ideal por la cual el hablante ruega a su Dios para brindar a un tú poético femenino: “señora”, “la calma luminosa del paisaje”. Esta imagen presenta por tanto la inmovilidad de una visión *illo tempore*, propia de las artes pictóricas. Es de advertir que las aguas quietas de la orilla del río de Horwitz, nominadas como “río” en el título de su cuadro, en el pasaje al territorio de los textos literarios de Delmira, ya sea manuscritos o poemas éditos, se convierten en aguas de lagos, siendo que con esta traducción intersemiótica su significado gana en quietud y calma luminosa, una instancia ideal atribuida al mundo del arte. De esta manera, a la modificación ya señalada de sustitución de las figuras masculinas por las femeninas en el sistema de símbolos que giran en torno al motivo del cisne se suma la sustitución del río por lago en el pasaje del cuadro al manuscrito.

El pasaje del cuadro al manuscrito y el de este a los poemas éditos son una buena muestra del proceso creativo de Delmira Agustini, que tiene

como punto de partida un modelo, generalmente canónico, del que se apropia para luego introducir sus modificaciones. Este devenir responde a un comportamiento habitual en el autor latinoamericano, que dialoga con el archivo europeo para luego modificar y resignificar sus motivos y estructuras. No se trata de una copia sino de un proceso creativo, y por tanto transgresor, basado en modelos tomados del centro de la tradición occidental.²²

Al comparar el manuscrito inédito del lago con el poema “Evocación” (LB: 95) se comprueba la permanencia de este paisaje en el imaginario de Delmira Agustini y el sentido de visión poética que surge en un discurso que busca explicitar la experiencia creativa. La ubicación del motivo en la fase artística inicial de Agustini se fortalece al recordar que este poema fue publicado por primera vez en la revista *La Alborada*, en 1903.²³

¡Venga febril el impalpable ensueño!
 ¡Venga incorpórea la visión fantástica!
 Vengan trayendo el néctar del delirio
 En opalinas, irisadas ánforas!
 [.....]
 Y entre las rojas llamas del incendio
 Tienda su vuelo misterioso el alma,
 Llegue febril al encantado reino
 De fantasía, la divina maga!
 [.....]
Reino feliz donde los sueños tienen
Lagos de luz para bañar sus alas.
 Donde hay estrellas de fulgores negros,
 Donde hay abismos de gargantas blancas!

Reino feliz, en cuyos lagos de oro
Hundir quisiera eternamente el alma,
 Vivir allá la vagarosa vida
 De los ensueños de impalpables alas,
 Sin el espectro destructor del Tiempo,
 Sin el fantasma eterno del mañana;
 Vida incorpórea, irrealizable, única,
 Vida de ensueños, ilusión, fantasmas!

 Venga febril, el impalpable ensueño!
 Venga incorpórea la visión fantástica,
 Vengan trayendo el néctar del delirio
 En opalinas, irisadas ánforas!
 Vengan y empapen los resecos labios
 En la ambrosía que Quimera escancia!²⁴

22. A tal sentido de apropiación responde la ingeniosa pregunta de Rubén Darío: “ Qui pourrais-je imiter pour être original?”, citado por Ángel Rama en su Prólogo a *Rubén Darío. Poesía* (1997: XIV).

23. *La Alborada*, N° 285, 30 de agosto de 1903.

24. Los subrayados son nuestros.

De esta comparación entre el manuscrito y el poema surge con mayor claridad el mencionado discurso metapoético que recorre la producción artística de Delmira Agustini, desde su fase inicial del Cuaderno 1 y sus pinturas. A la luz del poema más extenso y explícito que el manuscrito, la visión del paisaje del lago muestra su significado como visión poética y pictórica. Es en los “lagos de oro” donde el alma de la hablante poética anhela sumergirse. Esta “visión fantástica”, que es “sueño” y “ensueño”, ambos alados como los cisnes del cuadro, adquiere el valor de poesía. Esta se define desde la intemporalidad y, como se ve en el resto de la obra, se identifica en el final del poema con los brebajes mágicos. En esta línea puede también descifrarse el gesto de la mano extendida de la niña, como acto de dar de beber al cisne, en el cuadro.

Entre los numerosos poemas éditos que retoman este motivo se destaca “El cisne” (CV: 188), que fuera publicado por primera vez en la revista *Fray Mocho*, el 10 de noviembre de 1912, y que luego fuera incluido en *Los cálices vacíos* (1913), ya en el final de la vida de la poeta.

Pupila azul de mi parque
 Es el sensitivo espejo
 De un lago claro, muy claro!...
 Tan claro que á veces creo
 Que en su cristalina página
 Se imprime mi pensamiento.
 [.....]
 Flor del aire, flor del agua,
 Alma del lago es un cisne
 Con dos pupilas humanas,
 Grave y gentil como un príncipe;
 Alas lirio, remos rosa...
 Pico en fuego, cuello triste
 Y orgulloso, y la blanca
 Y la suavidad de un cisne...
 [.....]
Agua le doy en mis manos
Y él parece beber fuego;
 Y yo parezco ofrecerle
 Todo el vaso de mi cuerpo...
 [.....]
 Y en la cristalina página
 En el sensitivo espejo
 Del lago que algunas veces
 Refleja mi pensamiento,
 El cisne asusta de rojo,
 Y yo de blanca doy miedo!²⁵

25. Los subrayados son nuestros.

Sylvia Molloy ha estudiado este poema en relación con los pretextos de Rubén Darío (poemas III y IV de la serie de “Los cisnes” y “Leda”, en *Cantos de vida y esperanza*)²⁶ y ha señalado un diálogo intertextual en el que Delmira cambia el contenido patriarcal del símbolo dariano, ya que el cisne pasa en su poema a ser el receptor del principio erótico, que despliega el yo lírico femenino y activo: “[...] es el yo la mujer quien ha llenado al cisne blanco –la traslúcida «flor del aire, flor de agua» del comienzo– dándole sustancia (sangre, fuego) y a la vez gastándose” (67).

El mismo sentido surge en el poema “Nocturno” (CV: 162), en el que el lago es representado como objeto plástico y los términos que proceden del mundo de las artes plásticas explicitan el proceso seguido por este motivo: “Engarzado”, “tela”, “Vaso de alabastros”, “espejo”, “manchando”. En este lago calmo que metaforiza el alma del amante, nuevamente el sujeto activo es el yo lírico, que esta vez se presenta a través de la imagen del cisne: “Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros, voy manchando los lagos y remontando el vuelo”.²⁷

En el seguimiento del sistema de imágenes que nos ocupa desde el cuadro del pintor británico, una vez más señalaremos que la creación poética, pictórica y del amante se potencian y fusionan en el orbe creado por Delmira Agustini. En esta convergencia advertimos la presencia rectora de la función metapoética en su obra. Y desde este marco conceptual ahora proponemos leer las figuras poéticas del yo lírico femenino y el cisne del poema de Delmira, como desdoblamiento de diosa-musa y poeta, remedo de la niña ofreciendo de beber al cisne en el cuadro modélico, porque la poesía cobra la forma líquida de néctar o vino o agua cristalina de un lago, en muchos de sus manuscritos y poemas: “Agua le doy en mis manos / y él parece beber fuego”. De este modo el motivo del brebaje mágico es sustancia resultante de la pulsión poética y erótica, un elixir que el poeta ha de beber al ingresar al mundo de la visión poética.

En el margen superior izquierdo del manuscrito del poema “¡Artistas!” (folios 12 v y 13 r) se lee una inscripción a lápiz de mano de Delmira Agustini que dice: “Gracias maga y ben”. Resulta evidente que estas palabras no interactúan con el poema que sigue debajo, pero al buscar contactos con textos posteriores se descubre que reaparecen en el último verso del poema “La sed” (LB: 59).

26. Ver Sylvia Molloy: “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango*, 1984: 57-69.

27. El subrayado es nuestro.

Tengo sed, sed ardiente! dije á la maga, y ella
Me ofreció de sus néctares. O, no, no, eso empalaga!
Luego, una rara fruta, con sus dedos de maga,
Exprimió en una copa clara como una estrella;

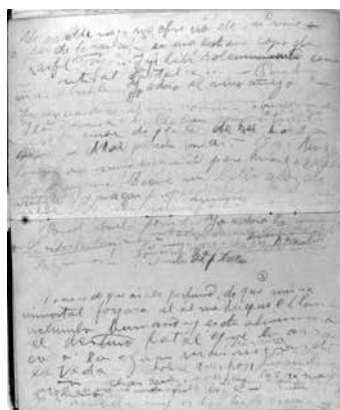
Y un brillo de rubíes hubo en la copa bella.
Yo probé. Es dulce, dulce. Hay días que me halaga
Tanta miel, pero hoy me repugna, me estraga!
Vi pasar por los ojos del hada una centella.

Y por un verde valle perfumado y brillante,
Llevome hasta una clara corriente de diamante.
Bebe! dijo. Yo ardía, mi pecho era una fragua.
Bebí, bebí, bebí la linfa cristalina...
¡Oh frescura! oh pureza! oh sensación divina!
¡Gracias, maga, y bendita la limpidez del agua!²⁸

El verso final en el poema aparece completo a diferencia de la inscripción del manuscrito, cobrando el sentido del brebaje mágico que transmite el don de la visión poética. Como en otras oportunidades, el líquido deseado es el de las aguas cristalinas de las corrientes o lagos.

El motivo se descubre nuevamente en el manuscrito del folio 21 v del Cuaderno 1, que se centra en una escena en la que un noble viejo ofrece vinos a la hablante (Ver ilustraciones 16 y 17). El primero rancio y exquisito y el segundo amargo con “magas propiedades”, asociado con las aguas negras y dolorosas de la vida. Este manuscrito se relaciona con el poema “El poeta y la diosa” (LB: 88) (Ver ilustración 18), en tanto los licores ofrecidos al poeta por la diosa-hada-maga son múltiples y van desde el “verde licor violento / tras cuyos almos delirios / acecha un diablo sangriento” a los “nobles zumos añejos / con la fuerza de lo puro”. En el final la elección del poeta, “—Poned un poco de todos!”, revela el deseo de conocimiento y experimentación por todas las tradiciones y poéticas.

Ilustración 16.



28. El subrayado es nuestro.

F. 21v. M a lápiz de DA. Escrito en sentido transversal.

*Un noble viejo me ofreció de un vino en
O flor de lo rancio! – en una extraña copa de
Marfil <muy> viejo... Y yo bebí solemnemente como
En ritual Castalia... –Ponedme
Más abuelo... Yo adoro el vino añejo.–
Y escanciándose el viejo sonreía, sonreía mucho
Y las <como> sonrisas brillaban como estrellas <largas>
En la nube de plata de su barba
Blanca –Mas, abuelo mas”. –Oye tengo
También mi zumo exquisito pero amargo ¿sabes?
Raro muy raro! Tiene un bello color de
Violeta <amatista> y magas propiedades... Es el más
Noble de mis vinos pero <aunque> el más amargo.*

F. 22r. M a lápiz de DA. Escrito en sentido transversal.

*Poned, abuelo poned... Yo adoro lo amargo!
–La vida, las lágrimas– Sabor de vida de verdad de
Lágrimas! Y el viejo me escanció <buenamente> pero las
Sonrisas <se habían...nublaron> habían muerto en su
Barba de plata.
Yo no sé de que árabe perfume, de que mirra
Inmortal forjara el alma de aquel blanco
Nelumbo humano y extrahumano
El destino fatal que lo arran
Cara a las aguas más negras <turbias> de
La vida. Y solo se que, hoy, <por sobre> venciendo mu
Chos años, muchos hielos, muchas lágrimas,
Aquel signo más indescifrable llega a mí <a peor esfinge esfinge> sublimando
Si <mi animo> aquella mujer de tez de crema y*

El poeta y la diosa

Entré temblando á la gruta
 Misteriosa cuya puerta
 Cubre una mampara hirsuta
 De cardos y de cicuta.
 Crucé temblando la incierta

Sombra de una galería
 En que acechar parecía
 La guadaña de la muerte.
 –El Miedo erguido blandía
 Como un triunfo mi alma fuerte.–

Un roce de terciopelo
 Siento en el rostro, en la mano.
 –Arañas tendiendo un velo.–
 ¡Á cada paso en el suelo
 Siento que aplasto un gusano!

A una vaga luz de plata,
 En cámara misteriosa,
 Mi fiera boca escarlata
 Besó la olímpica nata
 Del albo pié de la diosa!

*

–Brillante como una estrella,
 La diosa nubla su rara
 Faz enigmática y bella,
 Con densa gasa: sin ella
 Dicen que el verla cegara–

Ebrio de ensueños, del hada,
 –Es hada y diosa– y la helada
 Luz de su mística estancia,
 Alzo mi copa labrada
 Y digo trémulo: Escancia!

Con sus dedos sibilinos,
 Como un enigma que inspira,
 En cien vasos opalinos
 Escanciome raros vinos
 A la sombra de una lira...

Un verde licor violento
 Tras cuyos almos delirios
 Acecha un diablo sangriento;
 Otro color pensamiento
 Que me hizo soñar con cirios.

El motivo de la sed y los brebajes como conducto a la visión poética presente en los primeros manuscritos de Delmira Agustini no solo se relaciona con la visión pictórica del lago sino con un libro que seguramente la poeta leyó atentamente. Se trata de *Los paraísos artificiales*, de Baudelaire, publicado en 1860. En este libro el poeta francés escribe sobre las experiencias con el haschich y el opio, centrándose en experiencias propias y ajenas en lo que hace a la primera droga y a la de Thomas De Quincey, expuesta en su libro *Confessions of an english opium-eater; being an extract from the life of a scholar* (1822), en lo que hace a la segunda.

En la descripción de la embriaguez producida por el haschich, Baudelaire destaca semejanzas interesantes con las expresiones referidas a los brebajes poéticos de Delmira Agustini. Entre ellos la sed: “La garganta se cierra: el paladar se seca, siéntese una sed que sería infinitamente dulce satisfacer...” (30), el frío helado, la necesidad de luz que hace parecer “cueva de tinieblas” (33) a lugares naturalmente iluminados, intensidad de sonidos y colores, alucinaciones y visiones (Ver ilustración 19).

La gruta misteriosa y oscura que atraviesa el yo lírico en “El poeta y la diosa” mantiene un parecido con la “cueva de tinieblas” de la que habla el consumidor de haschich, y aún más con la imagen de la que se vale Baudelaire para situar a aquellos que salen del combate con esta droga: “parécenme fugados de la caverna de un Proteo multiforme, como Orfeos vencedores del infierno” (45).

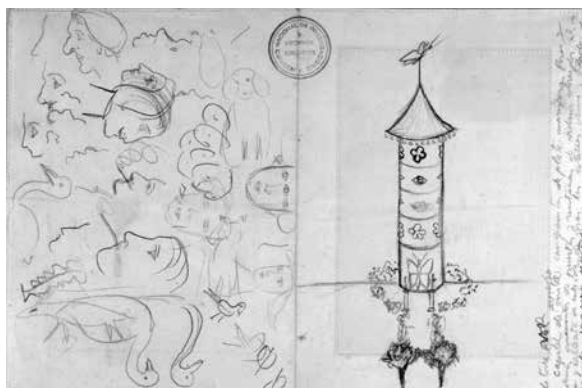
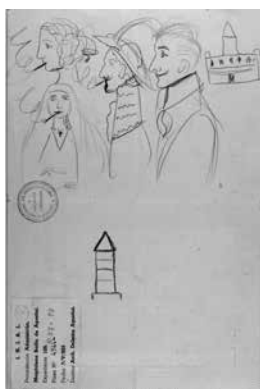
Baudelaire le dedica un buen espacio a la descripción del efecto que causa el haschich en la percepción de los colores y las formas, muy especialmente en los artistas y espíritus cultos: “Si sois una de estas almas, vuestro amor innato a la forma y al color hallará desde luego un pábulo inmenso en la primera fase de la embriaguez. Los colores adquirirán una energía no acostumbrada y penetrarán en el cerebro con una intensidad victoriosa” (47).

También enfatiza la atracción del consumidor de haschich por las aguas claras. En el pasaje que dedica a estas se observan imágenes que recorren las páginas de lagos y brebajes de Delmira Agustini:

También a esta fase esencialmente voluptuosa y sensual es preciso referir el amor a las aguas claras (corrientes o estancadas) que se desarrolla tan pasmosamente en la embriaguez cerebral de algunos artistas. Los espejos llegan a ser un pretexto para ese desvarío, que se parece a una red espiritual, unida a la red física que seca las fauces, y de la cual he hablado antes. Las aguas saltadoras, los surtidores, las cascadas armoniosas, la inmensidad azul del mar, ruedan, cantan, duermen con un hechizo inexplicable. El agua se despliega como un hada verdadera y encantadora, y aun cuando no creo mucho en las locuras furiosas causadas por el haschich, no afirmaré que la contemplación de un abismo líquido dejase por completo de encerrar peligro para un espíritu enamorado



Ilustración 19. Esta serie de dibujos a lápiz de Delmira Agustini insiste en el tópico del haschich y muestra predominio de mujeres fumadoras.



del espacio y del cristal, y que la vieja fábula de la ondina no pudiera llegar a ser para el entusiasta una trágica realidad (49).

Hacia el cierre de la primera parte de su ensayo titulado “El poema del haschich”, Baudelaire desliza el vínculo entre pensamiento y aguas y barcos que suele aparecer en la poesía de Delmira Agustini: “estos hermosos buques, mecidos por las aguas del puerto, en una holganza nostálgica, y que parecen traducir nuestro pensamiento, «¿cuándo zarpamos para la dicha?»” (55). Así, en “La barca milagrosa” (CM: 131) la hablante poética ordena: “Preparadme una barca como un gran pensamiento... [...] Barca, alma hermana; hacia qué tierras nunca vistas / de hondas revelaciones, de cosas imprevistas / iremos?... Yo ya muero de vivir y soñar...”. O en los versos ya citados del poema “El cisne”: “Pupila azul de mi parque / es el sensitivo espejo / de un lago claro, muy claro!... / Tan claro que a veces creo / que en su cristalina página / se imprime mi pensamiento” (188).

La última anotación de Baudelaire sobre la vivencia del consumidor de haschich revela su deificación: “A nadie le extrañará que surja en el cerebro del soñador un pensamiento final, supremo: “¡Me he convertido en Dios!” (55). La “Dea” del Cuaderno 1 y muchos de los versos éditos de Delmira Agustini dan cuenta de la misma vivencia, que va unida a su continua conciencia de poeta, como en el poema “Tu boca” (CV: 164): “Yo hacía una divina labor, sobre la roca creciente del Orgullo”.

En la segunda parte de *Los paraísos artificiales* dedicada al libro autobiográfico de De Quincey, cuyo tema es la adicción al opio, se retoma la predilección por las imágenes del agua. El siguiente pasaje resulta una descripción complementaria de la referida al haschich:

Pero bien pronto, a esos ensueños de terrazas, torres y murallas que ascendían a alturas desconocidas y se sepultaban en inmensas profundidades, siguiéronles lagos y vastas extensiones de agua. El agua llegó a ser el elemento que no le dejaba en paz. Ya hicimos notar en nuestro trabajo acerca del haschich esta pasmosa predilección del cerebro por el líquido y por sus misteriosas seducciones. ¿No parece que hay un extraño parentesco entre estos dos excitantes, a lo menos en sus efectos sobre la imaginación, o, si se prefiere esta explicación, que el cerebro humano, bajo el imperio de un excitante, se aficiona con más gusto a determinadas imágenes? Bien pronto cambiaron de carácter las aguas: los transparentes lagos, brillantes como espejos, trocáronse en mares, en océanos, y una nueva metamorfosis convirtió en horrible tormento esas magníficas aguas, intranquilizadoras tan sólo por su frecuencia y por su extensión. Nuestro autor amaba con exceso a la muchedumbre, se sumergía con harta delicia en los mares de la multitud, para que el rostro humano no tomase una participación despótica en sus ensueños. Y entonces se manifestó lo que ya ha llamado, según creo, la tiranía de la faz humana:

“Entonces comenzó a mostrarse el rostro del hombre sobre las movedizas aguas del Océano, aparecióseme el mar como empedrado de innumerables cabezas vueltas hacia el cielo; caras furiosas, suplicantes y desesperadas, se pusieron a danzar en la superficie, a millones, por razas, por siglos de siglos; hizose entonces infinita mi agitación, y mi espíritu saltó y rodó como las olas del Océano”.

Habr  notado el lector que desde hace mucho tiempo el hombre ya no evoca las imágenes, se le presentan espontánea y despóticamente. No puede despedirlas, porque la voluntad ya no tiene fuerza y no rige a las facultades. La memoria poética, en otros tiempos manantial infinito de goces, se ha convertido en un inagotable arsenal de instrumentos de suplicio (110).

El poema “Diario espiritual” (OP: 210) presenta un proceso similar al descrito por Baudelaire y De Quincey, desde la evocación de la visión idealizada y calma del lago hasta la visión infernal del suplicio del dolor y la desesperación humana. Las imágenes del agua definen esta vez el alma del yo lírico, en sucesión móvil y cambiante que, como en la experiencia del tomador de opio, no permite el regreso a la visión idílica:

Es un lago mi alma;
Lago, vaso de cielo,
Nido de estrellas en la noche calma,
Copa del ave y de la flor, y suelo
De los cisnes y el alma.

*

–Un lago fue mi alma...–
Mi alma es una fuente
Donde canta un jardín; sonrosan rosas
Y vuelan alas en su melodía;
Engarza gemas armoniosamente
En el oro del día.

*

–Mi alma fue una fuente...–
Un arroyo es mi alma;
Larga caricia de cristal que rueda
Sobre carne de seda,
Camino de diamantes de la calma.

*

–Fue un arroyo mi alma...–
Mi alma es un torrente;
Como un manto de brillo y armonía,
Como un manto infinito desbordado
De una torre sombría,
 Todo lo envuelve voluptuosamente!

*

–Mi alma fue un torrente...–
Mi alma es todo un mar,
No un vómito siniestro del abismo:
Un palacio de perlas, con sirenas,
Abierto a todas las riberas buenas,
Y en que el amor divaga sin cesar...
Donde ni un lirio puede naufragar.

*

–Y mi alma fue mar...–
Mi alma es un fangal;

Llanto puso el dolor y tierra puso el mal.
Hoy apenas recuerda que ha sido de cristal;
No sabe de sirenas, de rosas ni armonía;
Nunca engarza una gema en el oro del día...
Llanto y llanto el dolor, y tierra y tierra el mal!...

*

–Mi alma es un fangal...–
¿Dónde encontrar el alma que en su entraña sombría
Prenda como una inmensa semilla de cristal?

Como sucedía en el primer poema del Cuaderno 1, “¡Poesía!”, las metáforas de definición desarrollan un proceso de clasificación y apropiación cognitiva, también con imágenes elegidas dentro del mundo de la naturaleza, con prevalencia de las del mundo del agua. La diferencia entre aquel poema de los inicios y este de los finales radica en la sustitución del objeto de conocimiento, que antes era la poesía y ahora es el alma de la hablante poética; sin embargo, en ambos se advierte la poética de luz y sombra que recorre la producción no solo literaria sino también pictórica de Delmira Agustini.²⁹

Esta poética de luz y sombra, que sin duda Delmira Agustini compartió con Charles Baudelaire,³⁰ plasmada mediante el sistema de imágenes de aguas que venimos estudiando en su poesía y en su pintura, se puede apreciar en toda su dimensión al observar el cuadro en que la poeta pinta su autorretrato junto a un espacio azul craquelado, que al ser indagado por la mirada, encierra críticamente imágenes de un mar tenebroso, poblado de seres monstruosos, semejantes a las del océano torturante de De Quincey (Ver ilustración 20). El carácter crítico de la visión de este mar tenebroso, al yuxtaponerse al autorretrato, sugiere el rango visionario de la imagen, como si la mirada celeste del rostro de Delmira la recibiera desde el fondo de sus profundidades.

29. María José Bruña interpreta “Diario espiritual” como el registro del camino de la poeta a través de distintas estéticas, desde la “estética plácida y atemporal del modernismo” que vincula a la primera estrofa en que se define al alma del yo lírico como lago de calma y belleza, hasta su última opción por la estética de “lo feo, lo doloroso y lo maldito” (205-206).

30. No en vano en la biografía de Baudelaire que formó parte de la biblioteca de Delmira Agustini, conservada en el Archivo Literario del Departamento de Investigaciones de la BNU, el único pasaje subrayado por la poeta es el que reproduce palabras del poeta francés: “Siendo niño he sentido en mi corazón dos sentimientos contradictorios: el horror a la vida y el éxtasis de la vida”. Ver: Alfonso Seché y Julio Bertaut. Trad. Jesús Amber. *Biografía. Charles Baudelaire. Vida anecdótica y pintoresca de los Grandes Escritores* (s/f: 19).

2.2. De musa y poesía

“Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja;
Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales,”
“La musa” (LB)

El motivo de la musa relacionado con otras figuraciones, como la diosa, la maga y el hada, es en todos los casos un motivo de autorrepresentación característico del proceso de configuración identitaria que desarrolló Delmira Agustini así como el resto de las poetas que la siguieron en aquella hora de ingreso al sistema literario de comienzos del siglo XX. Se trata de una figura poética, tomada de la tradición occidental, que revela la conciencia de la necesidad de crear una imagen ficcional para ser reconocida dentro del sistema literario, por tanto los poemas centrados en esta construcción se relacionan también con la función metapoética.

Mientras que en su primer libro la poeta incluye cuatro poemas que tematizan la musa,³¹ hecho que pone de manifiesto la mencionada necesidad de crear su imagen pública de poeta en el momento de su ingreso al sistema, en el Cuaderno 1 se encuentran tres versiones manuscritas de un mismo texto inédito dedicado a una musa de ojos verdes (Ver ilustración 21).

Ilustración 21.

F. 23v. M a lápiz de DA. Escrito en el sentido transversal.

*Oye <Oh> tu musa pálida de ojos de un verde extraño
Tal las traidoras mudas aguas de los estanques viejos (tachado en lapicera)
Y tal los ojos como los fondos de los viejos estanques
Y de los fríos fondos bellos raros
Llenos de vagas cosas y de fuertes venenos
/Raya/
Y <musa> la del del alma verde tal las pupilas verdes
<de mares adormidos>
Con almas y [<espejismos>] <del diabólico> ajeno
Y sonora y horrible tal nocturnal redoble
<que descuelga un Enigma>
Que surge ignotamente de un <campanario viejo ruinoso>
Que descuelga la noche*

F. 24r. M a lápiz más oscuro, salvo en la última línea a lápiz más claro, de DA. Escrito en sentido transversal.

*Musa de alma verde fosforecente... Verde
Con la divina hipnosis del diabólico ajeno
Mar misterioso lleno de sirenas hieráticas
Raros peces de oro, maravillosas Venus
Musa del arte, verde como los ojos, como
Las melenudas aguas de los estanques [<viejos>] [<vertos>]
De un traidor verde de aguas mudas <de estanques viejos>*

31. Los cuatro poemas que se ubican en *El libro blanco* son “La musa”, “La musa gris”, “Mi musa tomó un día la placentera ruta” y “Mi musa triste”.

La nota cromática del verde que se identifica en el manuscrito de la musa del Cuaderno 1 no aparece en los cuatro poemas éditos; sin embargo, se reconoce en el cuadro en que Delmira Agustini reproduce el retrato que le hiciera Goby y que ya presentamos líneas arriba como centro del afiche de *El libro blanco* (Ver ilustración 22). Una misma intención autorrepresentativa envuelve el retrato y los textos dedicados a las musas. En este caso la relación entre el manuscrito de la musa verde y el cuadro que muestra el rostro de Delmira es directa, no solo por su rango autorrepresentativo sino por el color verde, que en el caso del texto remite a los ojos y el alma de la musa y que en la pintura se observa en el fondo que rodea la imagen.

En las tres versiones manuscritas los ojos verdes de la musa se relacionan analógicamente con “las aguas de los estanques viejos”. Estas aguas quietas retoman por tanto el motivo central del sistema de imágenes mediante el cual situamos la investigación del proceso y la trama creativa de la poesía y la pintura de Delmira Agustini. Estas aguas se califican como “traidoras”, “mudas”, y sus fondos como “bellos, raros” y “fríos”, para ser asociados finalmente con “fuertes venenos”. De este modo el sistema se reconstituye e ingresa el motivo del brebaje recientemente analizado.

De la lectura conjunta de las tres versiones de este texto resulta el registro de la alternancia estanque-mar, ambos alineados en la estética del mal, a partir de una adjetivación prolífica que continúa asociando sus aguas con los “espejismos del diabólico ajeno”. Una vez más, se puede concluir en la observancia de un proceso creativo que recurre a fuentes iniciales que perduran a lo largo de la obra toda, ya que el movimiento creciente de lo sombrío y nocturno a través de las tres secuencias del manuscrito de la musa de ojos verdes es aquel que se lee en el poema “Diario espiritual”, en diálogo con los *Paraísos artificiales* de Charles Baudelaire.

Por otra parte, no se puede dejar de atender la relación de los manuscritos de la musa de ojos y alma verdes con el poema “La musa gris” (LB: 74). La definición de la musa a partir del color, sea verde o gris, marca el comienzo de esta relación que vuelve a subrayar extensos procesos escriturales previos a la edición de los textos de esta poeta, así como la elección progresiva de motivos a ubicar en la estética funérea (Ver ilustración 23).

Pero también sostienen esta relación todas las referencias que nuevamente hilvanan los ojos de la musa con las aguas, que evocan terribles visiones. De ello dan cuenta los adjetivos reiterados referidos a la hondura y muchos de los versos del poema, tales como “Evoca crispantes visiones sin fondo / monstruosos misterios de muda amenaza”. En este sentido, también aporta observar la versión inédita del manuscrito del Cuaderno

2 correspondiente a este poema, que muestra variables como la del verso que dice: “Y mecen sus ojos en ondas sonámbulas / las grises leyendas del lívido norte”(F 16 r).

Ilustración 23.

La musa gris

Es blanca y es honda, muy honda y muy blanca
—¡Solemne, tremenda blancura de cirio!—
Con grises ojeras tal rubras de muerte,
Con gesto muy lentos, muy lentos, muy místicos.
Y tiene un perfume de tristes violetas,
Y perlas tal lágrimas de náyades pálidas,
Y largos cabellos de sombra nublando
La torre de nieve que forma la espalda.
Glacial y monástica su blanca silueta
Parece que surge de fondos de enigma...
Envuélvela trémulo en halo de plata
El gris desmayante de un tul de neblina.
Sus labios profesan el beso más triste,
El que hunden los hombres en bocas de muertas.
Con ojos de acero nació allá en el Norte
País de leyendas, de espectros y nieblas.
Su helante mirada sin fin, de vidente,
Mirada invencible de esfinje y de estatua,
Evoca crispantes abismos sin fondo,
Monstruosos misterios de muda amenaza.
Yo sueño en sus brazos la tierra bretona
Con creencias que nacen temblando en las nieblas;
Fantasmas sombríos y rocas malditas,
Y piedras muy grises en landas siniestras.
Y canta solemne los largos inviernos
De spleenes, de brumas, de auroras enfermas,
Las blancas mañanas, los blancos ponientes,
Y amores tal graves pagodas de cera.
Yo adoro esa musa, la musa suprema,
Del alma y los ojos color de ceniza.
La musa que canta blancuras opacas,
Y el gris que es el fondo del hombre y la vida!

3. Dea: el intercambio de género

De la mujer al hombre objeto: “bibelot”.

Y fue un blanco príncipe blanco
y rosa y blondo y <con la> de mirada de
cristal azul y la frente de
porcelana. Un bello muñeco
lujoso envuelto en un relámpago
de sedas y de joyas. Ms, C1, F. 30r

En el final del Cuaderno 1 puede leerse un largo manuscrito de Delmira Agustini (Ver ilustraciones 24 y 25), en el que aparece un personaje femenino

F. 15v. M de DA, a lápiz, casi ilegible, trazo tenue, borrado por el tiempo.
Cabe las aguas jeroglíficas del mar de los destinos sobre <en> la playa <poblada de spleen> triste, Dea espero. Y Dea, humano lirio noble y suave

F. 16r. M de DA, a lápiz, ilegible, tenue, borroso.
Cabe las aguas jeroglíficas del mar del los <Destinos> se abre una playa triste <blanca y> y spleenada como un libro blanco lleno de los Misterios y las nostalgias (mórbida fiereza de las páginas vírgenes

F. 25v. M a lápiz y con tinta negra de DA. Escrito en sentido transversal.
*Estrellándose en el Oriente una mirada
 eternal y mística
 <escintilante y blanca>
 cuyo dorso <estrella> estallaba del esplendor de una
 <en el brillo y los colores> cohorte
 Y allá en <la esa blanca> blanca playa triste, la honda
 Dea, humano lirio noble y suave esperó mu
 cho y mucho tiempo <volcada la pupila en el Oriente que> ... estrellando en el Oriente
 (ileg) su mirar da eterna y rica.
 Estallando por el dorso lleno de pomposa
 cohorte en fuga <pompa> de luces y colores
 que encandilan*

F. 26r. M en tinta de DA. Escrito en sentido transversal.
*Cabe las aguas jeroglíficas del mar de los
 Destinos. Se abre una playa blanca y tris
 te y llena toda de la vacuidad mórbida y
 fría de las páginas vírgenes.*

*Cabe las aguas jeroglíficas del mar de los
 destinos se abre triste la blancura splee
 nada de una playa llena toda de la
 vacuidad mórbida y fría de las páginas
 vírgenes.
 Allá en la blanca playa triste la
 honda Dea, humano lirio noble y suave,
 esperó mucho <al Desconocido> mucho tiempo estrellando en
 el Oriente su mirar eterno y místico de sus –*

F. 29v. M a lápiz de DA. Escrito en sentido transversal.
*resbalando á flor de
 agua como un raro pez
 milagroso que acogiera
 en sus lomos fugazmente
 las risas de la luz*

F. 30r. M a lápiz de DA. Escrito en sentido transversal.
*Y fue un blanco príncipe blanco
 y rosa y blondo y <con la> de mirada de
 cristal azul y la frente de
 porcelana. Un bello muñeco
 lujoso envuelto en un relámpago
 de sedas y de joyas*

El personaje “Dea”, citado insistentemente en este manuscrito, aparece la mayoría de las veces como nombre propio, salvo en una oportunidad en que se ubica tras el artículo “la”, adquiriendo el valor de sustantivo. De esta manera, puede pensarse en el nombre como acróstico de Delmira Agustini y como el sustantivo referido a la palabra diosa. En este último uso aparece dentro de la obra édita, en el poema “Al vuelo” (LB: 68): “—Frente a la Venus clásica de Milo / sueño una estatua de mujer muy fea / oponiendo al desnudo de la dea / luz de virtudes y montañas de hilo!”(68). A su vez, los dos usos se retroalimentan a la luz de muchos textos en los que la poeta se presenta como deidad creadora.³²

Por otra parte, en las hojas sueltas de manuscritos que se custodian en el Archivo Literario del Departamento de Investigaciones de la BNU se encuentra una que se centra en “Dea” y arroja luz sobre la relación entre las dos acepciones apuntadas de este nombre (Ver ilustraciones 26 y 27). Efectivamente, es en este manuscrito inédito donde se comprende que la diosa y la hablante poética se fusionan en “un abismo embriagante”, habiendo perdido la última su condición humana. Poeta y diosa participan en una sola identidad. La bienaventuranza que sigue a esta revelación intensifica la idea de la condición divina de la poeta en tanto figura ficcional.

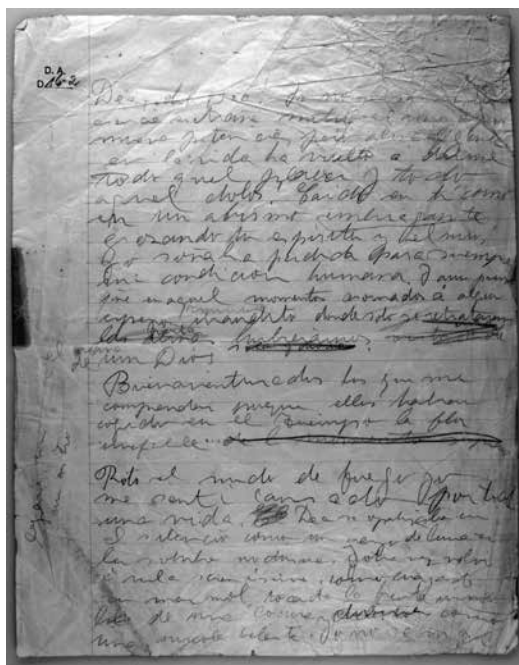


Ilustración 26.

32. Algunos de los poemas de Delmira Agustini en los que estudiar este tema del yo deificado son: “Íntima”(LB), “Ruptura”(CV), “El surtidor de oro”(CV), “Tu boca”(CV). También ver, en la acepción de diosa, el poema de Rubén Darío “Dea”, de *Prosas profanas* (1896).

16- 2 Hojas sueltas. Colección 2

Dea oh Dea! Yo no se si tu presencia extraña nutrió el amor de nueva potencia pero alma alguna en la vida ha vuelto a darme todo aquel placer y todo aquel dolor! Caída en ti como en un abismo embriagante gozando tu espíritu y el mío, yo soñaba perdida para siempre mi condición humana. Y aun pienso que en aquel momento asomada á algún espejo maldito donde solo se retratan las almas y la divina alma de un Dios.

Bienaventurados los que me comprendan porque ellos habrán cogido en el tiempo la flor inefable...

Roto el nudo de fuego yo me sentí cansada por toda una vida. Dea se en el silencio como un rayo de luna en la sombra nocturna. Y otra vez volví a verla serenísima como cuajada en mármol, tocada la frente invisible de una locura y como una amapola celeste. Yo no se que

El “Desconocido” que antes de revelarse como “muñeco” pasa por la condición de príncipe oriental llega desde las aguas “en un áureo esquife escintilante con una cohorte esplendorosa” y luego “golpeola resbalando á flor de agua como un raro pez milagroso que acogiera en sus lomos fugazmente las risas de la luz” (F 29 r). Una vez más, la imagen del agua es el soporte de una visión poética relacionada con las connotaciones de “página” y “alma”, como ha sido visto con anterioridad. Este “bello Desconocido” ocupa en el texto el lugar del amante y es recibido por “Dea” “en sus brazos ardientes”. Al indagar en la obra éditada de Delmira Agustini se descubre una fina ilación con los personajes del poema en prosa titulado “Los retratos” (CM: 154):

Si os asomaraís á mi alma como á una estancia profunda, veríais cuánto la entenebrece é ilumina la intrincada galería de los Desconocidos... Figuras incógnitas que, acaso, una sola vez en la vida pasaron por mi lado sin mirarme, y están fijas allá dentro como clavadas con astros... (237).

La interiorización de estas figuras ilumina retrospectivamente al personaje del manuscrito del Cuaderno 1, que sin duda es el más antiguo. Resulta claro el rasgo visionario de los personajes que proyectan luz y sombra en el alma del yo lírico. Y es por medio de esta interiorización que se puede acceder al tercer eje de creación sobre el que se estructura la función metapoética del Cuaderno 1. La creación poética y la creación plástica no son sustituidas sino que convergen proactivamente en la creación del amante.

Dentro de la obra pictórica de Delmira Agustini se puede identificar dos cuadros relacionados con este manuscrito de “Dea” y el amante. Uno de ellos muestra a una mujer en situación de espera en un muelle que se adentra en el mar y el otro una escena de corte oriental, con un personaje central de mujer reclinada en diván y rodeada de figuras masculinas (Ver

ilustraciones 28 y 29). Podría decirse que el personaje femenino es central y está presente en estos cuadros, mientras que el amante soñado está ausente, como sucede en el poema “Mis amores” (OP: 204) o en el poema “Visión” (CV: 172).³³ Desde este punto de vista se vuelve legible la irrupción súbita del “bello muñeco lujoso”, ya que desde la ausencia del amante desconocido la poeta crea plásticamente el objeto de su deseo.

Al respecto, interesa observar que en la obra éditada de Delmira Agustini la imagen del muñeco aparece en el poema “Carnaval” (LB: 83), donde “el mancebo de vívidos ojos” pide sus rimas a la hablante poética y luego se convierte en “muñeco sonoro”, en cuya mirada se esconde “la horrenda serpiente del mal”. Símbolo del deseo, la imagen de la serpiente, como tantas otras veces en la poesía de Delmira, confronta luz y sombra, en cuyo cruce se conforma todo el poema citado. Detrás de la “extraña careta” “de perlado reír”, objeto de adoración, se descubre la sombra que provoca el horror. Se trata de un horror semejante al que causa la súbita conversión de un ser animado como el bello príncipe en un muñeco también hermoso pero sin vida. Un nuevo cruce de luz y de sombra, de vida y de muerte, como signo y sino en la obra de Agustini.

Si en los cuadros mencionados se observa la ausencia del amante central, en varios poemas de Delmira se representa la creación plástica de dicho amante. Así sucede en “El surtidor de oro” (CV: 180), en el que “el amante ideal, el esculpido”, se sueña emergiendo de las espumas armoniosas, remedando y modificando el mito griego del nacimiento de Afrodita, pero situándose en el cerebro de la poeta, la creadora. Y también en “Tres pétalos de tu perfil” (CV: 170): “En oro, bronce o acero / líricos grabar yo quiero / tu wagneriano perfil; / perfil supremo y arcano / que yo torné casi humano: / asómate a mi buril”. Pero es en “Tu boca” (CV: 164) donde se poetiza el proceso de creación completo:

Yo hacía una divina labor, sobre la roca
Creciente del Orgullo. De la vida lejana,
Algún pétalo vívido me voló en la mañana,
Algún beso en la noche. Tenaz como una loca,
Seguía mi divina labor sobre la roca.

Cuando tu voz que funde como sacra campana
En la nota celeste la vibración humana,
Tendió su lazo de oro al borde de tu boca;

—Maravilloso nido del vértigo, tu boca!
Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...—

33. En este poema la visión del amante se adecua a las características de las alucinaciones provocadas por el haschich en *Paraisos artificiales* de Baudelaire.

Labor, labor de gloria, dolorosa y liviana;
¡Tela donde mi espíritu se fue tramando él mismo!
Tú quedas en la testa soberbia de la roca,

Y yo caigo sin fin en el sangriento abismo!

En este poema se constata, como en el manuscrito, la presencia de la poeta autorrepresentada como escultora y con el halo de la deidad, en razón de su “labor divina, sobre la roca”. La creación literaria se representa mediante la creación plástica y ambas modalidades creativas convergen en el mismo objeto creado: el amante. Este, a su vez, cobra vida en la segunda estrofa desde la vibración de su voz, donde “la nota celeste [...] tendió su lazo de oro al borde de tu boca”. De ahí en más se llega al momento culminante del poema, en el que se comprende que la labor creativa, poética y plástica es gloriosa porque por medio de ella se configura al otro, el amante desconocido, y que en la medida en que este emerge, desde la misma “tela” la propia identidad del yo se configura y trama. Ya luego, tras el momento glorioso de la gesta creativa, el objeto creado permanecerá sobre el tiempo, como la roca indestructible, mientras que el yo finito vivirá la caída en el abismo.

El mito de Pigmalión invertido tiene lugar no solo en este poema sino en otros textos éditos como los citados, también en “Con tu retrato” (CV: 176), por ejemplo. Todos ellos dialogan con el manuscrito de “Dea” y el “bello muñeco lujoso” del Cuaderno 1, así como con los dos cuadros señalados. La inversión de los géneros se comprueba desde el momento en que el objeto creado es el amante y la creadora es el sujeto femenino. El intercambio constante de lo femenino y lo masculino culmina en una construcción identitaria que al crear al otro se crea a sí misma como poeta: “Dea”.

Este intercambio no solo se gesta en la inversión de quien crea, que ahora es la figura social femenina de la poeta, sino también en el papel sexual de dicha figura en relación con el masculino. En el manuscrito del Cuaderno 1 ya quedan planteadas las bases de dicha inversión, en la que el sujeto masculino pasa de tener el papel activo a la pasividad del “muñeco”. Así se confirma que en el centro de la poética de Agustini, el deseo poético y el sexual funcionan desde la unidad. El amante es al mismo tiempo objeto poético y objeto de deseo.

En la búsqueda de modelos para esta inversión de género, la crítica hegemónica, desde Carlos Vaz Ferreira en adelante, no ha encontrado antecedentes. Sin embargo, había un libro en el horizonte de Delmira Agustini y André Giot de Badet que presentaba un modelo semejante. Se trataba de la novela *Monsieur Vénus* (1884), de Rachilde (Ver ilustración 30).

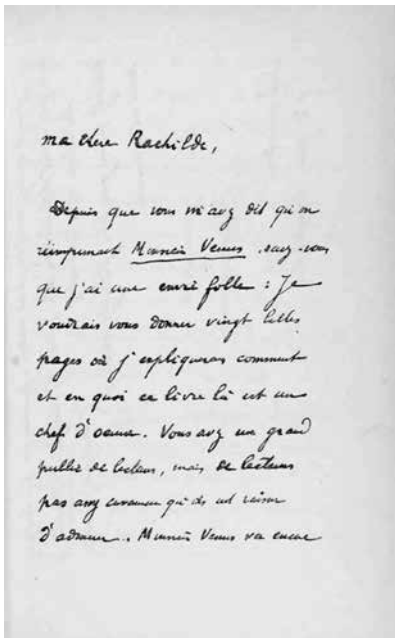


Ilustración 30. Serie con portada y reproducción facsimilar de la carta de Maurice Barrès a Rachilde, incluida en el libro *Monsieur Vénus*.

Recordemos las lecturas francesas de la poeta como fuente primaria de su formación literaria. Rubén Darío en su libro *Los raros* (1896) dedica una sección a Marguerite Vallette-Eymery (1860-1953), cuyo seudónimo era Rachilde y a quien presenta como “satánica flor de decadencia picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado” (111). El libro *Monsieur Vénus* es definido por Darío como “un libro de demonómana [...] impregnado de una desconocida ú olvidada lujuria [...] una obra complicada y refinada, triple é insigne esencia de perversidad”, sin antecedentes (111).

La novela en cuestión había causado sensación y escándalo en el año nuevo de su publicación en París, haciendo muy popular a su joven autora, que luego se integró a los círculos literarios parisinos al casarse con Alfred Valette, director de la revista simbolista *Mercure de France* (1889-1930), de la que la escritora fue firme colaboradora. El prestigioso crítico Maurice Barrès fue el prologuista del libro y a partir de sus palabras inaugurales, Rachilde ingresó al sistema literario francés y desde allí a todo el sistema internacional, regido por las letras francesas en aquel entonces.

El primer punto de contacto entre Rachilde y Delmira Agustini surge de la imagen con que ambas son presentadas por sus respectivos prologuistas. En ambos casos se las presenta como niñas vírgenes, hermosas e incapaces de poder escribir lo que escribieron. Así Maurice Barrès escribe en 1884:

Ce volume estampillé de Belgique, qui d’abord révolta l’opinion, et ne fut lu que par un vilain public et quelques esprits très réfléchis, toute cette frénésie tendre et méchante, et ces formes d’amour qui sentent la mort, sont l’oeuvre d’une enfant, de l’enfant la plus douce et la plus retirée! Voilà qui est d’un charme extrême pour les véritables dandys. Ce vice savant éclatant dans la rêve d’une vierge, c’est un des problèmes les plus mystérieux que je sache, mystérieux comme le crime, le génie ou la folie d’un enfant, et tenant de tous les trois (XII).³⁴

Por su parte, Manuel Medina Betancourt escribía en el prólogo de *El libro blanco*, en 1907:

Era una candorosa niña, Delmira Agustini, adorable como una virgencita de carne, que había transformado por una milagrosa metamorfosis, los ingenuos, los gemantes, los inverosímiles cuentos azules de los magos de Pascua y de las hadas de las Mil y una Noches, en visiones si tan magníficas y suntuosas, de más sentido humano y de más humano soñar. [...] Más tarde, en el último periodo de su desastre de ensueños, húmedos aún sus celestes ojos de lágrimas dolientes, vuelve la musa su cabecita loca

34. “Este volumen impreso en Bélgica, que de entrada soliviantó la opinión y solo fue leído por un público prejuiciado y algunas mentes muy reflexivas, todo ese frenesí tierno y malvado, esas formas de amor que huelen a muerte, son obra de una niña, de la más dulce y recluida de las niñas. Y esto precisamente tiene un encanto enorme para los verdaderos dandis. Este vicio tan sabio, que irrumpe en el sueño de una virgen, es uno de los problemas más misteriosos que conozco, misterioso como el crimen, el genio o la locura de un niño, con algo de los tres (XII)”. Agradezco el asesoramiento de la Dra. Beatriz Vegh para la traducción de este pasaje.

hacia los olímpicos paganos [...] y admira y adora con deleitoso terror á la muchedumbre callada de los eternos dioses que tienen corporizado en sus formas de piedra, el sino inmutable del bien y del mal, de lo monstruoso y de lo bello, el jeroglífico enigmático de la Vida y la muerte [...]³⁵

Si bien advierte sobre algunos de los contenidos “monstruosos” del libro de “la niña rubia y azul” que presenta, Medina Betancourt no intenta profundizar en el tema. Es, como ya quedó referido, Carlos Vaz Ferreira el que escribe sobre la inexplicabilidad y el “misterio psicológico” de la poesía de la joven autora de *El libro blanco*. No es posible confirmar una relación de hecho entre los prologuistas citados, pero es muy probable que los uruguayos hubieran leído al francés, dada la enorme popularidad del libro de Rachilde en aquella hora francesa de la literatura occidental.

En lo que hace a los textos de las autoras, y por encima de la diferencia del género literario en que se manifestaron, existen tantas similitudes en el modelo de inversión de género femenino y masculino que ambas configuraron en sus discursos ficcionales, que es difícil negar la red de intertextualidad en la que sus obras quedan insertas. El papel de André Giot de Badet fue fundamental en las lecturas francesas de Delmira, pero también lo fue en su condición de modelo de hombre afeminado, que es el que dibuja la poeta en los manuscritos del Cuaderno 1 (Ver ilustración 31). De esta manera, la realidad le ofrecía un ejemplo viviente de androginia, al tiempo que la literatura hacía lo propio con *Monsieur Vénus*, de Rachilde, pero también con muchos autores y personajes dandis de su época, como el propio Baudelaire, de quien Gautier escribía en su retrato que tenía “la garganta de una elegancia y de una blancura femeninas”³⁶.

En la novela *Monsieur Vénus*, el personaje Raoule de Vénérande, una joven adinerada que actúa como hombre dominante, se relaciona con un joven afeminado llamado Jacques Silvert, con el que desarrolla un vínculo perverso. La presentación de este personaje dice: “Le frère de Marie Silvert était un roux, un roux très foncé, presque fauve, un peu ramassé sur des hanches saillantes, avec des jambes droites, minces aux chevilles”³⁷ (28-29) y luego destaca su condición de “[...] mâle frais et rose comme une fille”³⁸ (36). Desde la nota cromática es posible advertir la filiación del “príncipe blanco y rosa y blondo” del manuscrito de Delmira Agustini.

35. En la primera edición de *El libro blanco* (1907).

36. Citado por Alfonso Seché y Julio Bertour, en su *Biografía* de Charles Baudelaire (44).

37. “El hermano de Marie Silvert era un pelirrojo, muy oscuro, casi felino, un poco recogido sobre las caderas pronunciadas, con las piernas derechas, delgadas alrededor de los tobillos” (28-29).

38. “macho fresco y rosa como una chica” (36).



Ilustración 31. Dibujo a lápiz de André Giot de Badet, realizado por Delmira Agustini.

Pero lo más sorprendente llega al comparar el final de la novela de Rachilde y el final del manuscrito del Cuaderno 1: en ambos el personaje del amado femenino pierde su condición de viviente y se convierte en muñeco, un objeto inanimado con el que la mujer en papel masculino despliega un erotismo teñido de necrofilia. La última escena del relato de la francesa muestra a una Raoule perversa obteniendo placer sexual de un muñeco construido con restos extraídos del cadáver de Jacques Silvert:

A l'hôtel de Vénérande, dans le pavillon gauche, dont les volets sont toujours clos, il y a un chambre murée.

Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuage. Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un manequin de cire revêtu d'un épiderme de caout-chou transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard.

La chambre murée possède une porte dissimulée dans la tenture d'un cabinet de toilette.

La nuit, un femme vêtue de deuil, quelque-fois un jeune homme en habit noire, ouvrent cette porte.

Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'âme.

Ce manequin, chef-d'oeuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand³⁹ (246-247).

A su vez, las últimas líneas del manuscrito del Cuaderno 1 de Delmira Agustini muestran un muñeco similar con las marcas de la vida y la muerte: “Y fue un blanco príncipe blanco y rosa y blondo y <con la> de mirada de cristal azul y la frente de porcelana. Un bello muñeco lujoso envuelto en un relámpago de sedas y de joyas” (F 30 r).

Es en el detalle artesanal del muñeco en donde se unen las líneas referidas a la creación plástica y la inversión de género en la obra editada de Delmira. El mito de Pigmalión corregido cobra ahora todo su significado: quien esculpe la figura del amante pasivo es un sujeto femenino en la función

39. “En el hotel de Vénérande, en el pabellón izquierdo, cuyos postigos están siempre cerrados, hay una habitación tapiada.

Esta habitación es toda azul como un cielo sin nubes. Sobre el lecho en forma de caracola, vigilado por un Eros de mármol, descansa un maniquí de cera revestido de una epidermis de caucho transparente. Los cabellos rojos, las pestañas rubias, los vellos dorados del pecho son naturales; los dientes que adornan la boca, las uñas de las manos y pies han sido arrancadas de un cadáver. Los ojos de esmalte tienen una mirada adorable.

La habitación tapiada posee una puerta disimulada en la cortina de un cuarto de baño.

De noche, una mujer vestida de duelo, alguna vez un joven hombre de traje negro, abren la puerta.

Vienen a arrodillarse cerca del lecho, y, cuando han contemplado largo tiempo las formas maravillosas de la estatua de cera, la abrazan, la besan en los labios. Un resorte, dispuesto en el interior de los costados, toca la boca y la alma.

El maniquí, una obra de arte de anatomía, fue fabricado por un alemán.” (246-247).

masculina de crear activamente, y no solo crea su objeto, sino que al crearlo se crea a sí misma como “poeta”.

Los manuscritos del Cuaderno 1, por ser los más antiguos que se conservan, revelan procesos de construcción modélica en diálogo directo con la literatura francesa y con la pintura europea de su época, así como con su entorno social. Ellos persiguen con persistencia el conocimiento del acto creativo y el objeto creado, desde la construcción de una figura poética identitaria de poeta que dramatiza su *poiesis* en la estructura de amante-amado, mediante un juego erótico inverso al predominante en la sociedad de su época.

La clave de dotar de vida a lo inanimado parece ser condición divina y Delmira Agustini, en actitud experimental, hace surgir a la vida aquello que no la tiene; este es el significado último de la poesía. Desde la observación de la vida y la muerte, lo inanimado y lo animado, la poeta se autorrepresenta entonces como poeta y como diosa, con la potestad del pasaje entre los mundos de luz y de sombra: “perdida para siempre mi condición humana”. De este modo, la cuestión metapoética que rige la fase inicial de la producción artística de Delmira Agustini persigue dicho pasaje desde lo ausente a lo presente, o desde lo increado a lo creado, que diera sentido al término *poiesis*. El deseo de conocimiento del misterio de la poesía, presente desde el primer poema édito de Delmira, es el mismo que impulsa la creación artística de la figura del amado *bibelot*. “Dea” da y quita la vida al amante una y otra vez en su poesía, y representa literariamente este proceso como gesta pictórica:

Yo no sé si mis ojos o mis manos
Encendieron la vida en tu retrato;
Nubes humanas, rayos sobrehumanos,
Todo tu yo de emperador innato

Amanece a mis ojos, en mis manos!
Por eso, toda en llamas, yo desato
Cabellos y alma para tu retrato,
Y me abro en flor!... Entonces, soberanos

De la sombra y de la luz, tus ojos graves
Dicen grandezas que yo sé y tú sabes...
Y te dejo morir... Queda en mis manos

Una gran mancha lívida y sombría...
Y renaces en mi melancolía
Formado de astros fríos y lejanos!

“Con tu retrato” (CV: 176)

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Montevideo: Banda Oriental, 1976.
———, *Los paraísos artificiales*, Buenos Aires: Anaconda, 1937.
- BRUÑA, María José, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Alemania: Peter Lang, 2005.
- BURT, John, “The personalization of classical myth in Delmira Agustini”, *Crítica Hispánica*, 9, 1-2, 1987, pp. 115-124.
- CÁCERES, Alejandro, *Delmira Agustini. Poesías completas. Edición del centenario*, Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2014.
- CANFIELD, Martha, *Poesía completa. Delmira Agustini*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- DARÍO, Rubén, *Poesía*, Prólogo de Ángel Rama, Caracas: Ayacucho, 1977.
———, *Los raros*, Barcelona: Maucci, 1905.
- ESCAJA, Tina, *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2001.
- GARCÍA PINTO, Magdalena, *Delmira Agustini. Poesías completas*, Madrid: Cátedra, 1993.
- GUTIÉRREZ, Rosa, *Los cálices vacíos. Delmira Agustini*, Granada: Point de Lunettes, 2013.
- LESSING, Gotthold, E. *Laocoonte*, Buenos Aires: Argos, 1946.
- MACHADO, Ofelia, *Delmira Agustini*, Montevideo: Ceibo, 1944.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia*, México: FCE, 1996.
———, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Huracán, 1985.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne*, Madrid: Taurus, 1971.
- RACHILDE, *Monsieur Vénus*, París: Ernest Flammarion, 1926.
- SECHÉ, A. y BERTAUT, J., *C. Baudelaire. Vida anecdótica y pintoresca de los grandes escritores*, París: Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, s/f.
- SILVA, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Eudeba, 1968.
- ZUM FELDE, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

Fondos documentales

Colección Delmira Agustini. Archivo de la Biblioteca Nacional. Montevideo.