



This is to certify that the

dissertation entitled

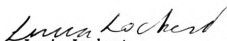
La imaginación en la obra de Delmira Agustini

presented by

Nydia Ileana Renfrew

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D degree in Philosophy


Lucia Lockert

Major professor

Date May 8, 1985



RETURNING MATERIALS:
Place in book drop to
remove this checkout from
your record. FINES will
be charged if book is
returned after the date
stamped below.

--	--	--

LA IMAGINACION EN LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI

BY

Nydia Ileana Renfrew

A DISSERTATION

**Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of**

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance Languages

1985

©1986

NYDIA ILEANA RENFREW

All Rights Reserved

ABSTRACT

LA IMAGINACION EN LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI

By

Nydia Ileana Renfrew

Although there have been numerous studies of the poetry of Delmira Agustini, several key issues for its interpretation either have not been addressed or have not been satisfactorily resolved. These issues include whether her three books are independent works or constitute a unified whole, the nature of the work's structure, the identification of its central theme, and its relation to the Modernista movement. This thesis addresses these and other issues from the perspective of Contextualism.

Delmira's poetry is examined within the context of Modernismo and is analysed regarding the relations between its thematic, spatial, and temporal structures. It is concluded that the work is a unified whole which represents the life and nature of art and imagination. It also is shown that creative imagination is the structuring principle of the work and is its central theme.

Delmira's work is shown to be structured around the relationship between the lyric "yo" and an ambiguous and elusive "tú", which the "yo" seeks, encounters, loses, and

seeks again. The "yo" and "th" are not separate entities but two poles through which imagination is revealed. Imagination is seen as a mode of being which exists on the basis of a hypothetical, abstract, and reversible polarity whose terms live in constant change, each one being determined by and transformed into its contrary. Imagination thus is a process founded on an act of creation, from which a form emerges and passes through an endless succession of new acts and forms. That process is oriented by the poetic search for an impossible fixed form and for the point of origin or final destination of creation. Imagination also appears as the medium of the act of creation and as a nothingness at the center of being. That process also is seen in the passages between other polarities in the work, which are flight-fall, movement-immobility, light-darkness, beginning-end, and water-fire. Thus it is shown that the central theme in Delmira's work is the recognition that living in the imagination is living through distance and mediation, always searching for an unreachable totality and an illusory permanence.

CONTENIDO

LISTA DE FIGURAS	v
INTRODUCCION	1
Notas	19
CAPITULO I LA LEYENDA	22
A. Vida y personalidad de Delmira Agustini	25
B. La obra de Delmira Agustini	43
C. Conclusión	64
Notas	66
CAPITULO II LA ESTRUCTURA DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI: LA PARTE LA VISION TRANQUILA	74
A. Delmira Agustini en los comienzos de su obra	76
1. Delmira Agustini y el modernismo	77
2. Las intuiciones de Delmira en los comienzos de <u>El libro blanco</u>	90
B. Los principios de organización de la obra de Delmira Agustini y el leitmotivo de la misma	93
1. El motivo de búsqueda del yo	96
2. El motivo del encuentro del yo con el tú que lo transforma	97

3. El motivo de pérdida e inestabilidad del yo	98
C. El desarrollo de <u>El libro blanco</u> desde sus comienzos hasta la aparición del amor	99
1. Las coordenadas del universo poético de Delmira	100
2. Las relaciones del yo y el tú	102
3. La creación como mirada	108
D. La aparición del amor en la obra de Delmira Agustini	110
Notas	120
CAPITULO III LA ESTRUCTURA DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI: 2A PARTE LA VISION VIOLENTA	
A. El desarrollo de la obra después de la aparición del amor	126
B. Las estructuras del acto creador en la segunda parte de la obra	134
1. La serie infinita	135
2. La tensión y la querella	142
3. La ruptura como posibilidad	146
4. La creación de Eros o el mito de la resurrección	150
5. El mecanismo del revés total	157
C. Asunto y tema de la obra	162
Notas	167

CAPITULO IV IMAGENES E IMAGINACION EN LA POESIA	
DE DELMIRA AGUSTINI	168
A. El lenguaje de la obra y la lògica de la	
 imaginaciòn	169
B. Las imàgenes fundamentales de la obra de Delmira	
 y su relaciòn con el proceso de la creaciòn	178
1. El agua	179
a. Las relaciones del agua y el fuego	181
b. El agua y la noche	183
c. Las imàgenes del agua en las dos	
etapas de la obra de Delmira Agustini	184
2. El fuego	187
a. La llama. El fuego en la primera	
etapa de la obra	189
b. La brasa y la ceniza. El fuego en la	
segunda etapa de la obra	193
3. La luz	196
a. La relaciòn de la luz y el movimiento	197
b. La luz y la sombra: El vuelo y la caida	199
4. Un símbolo de la conciencia: el espejo	202
5. Las imàgenes florales	206
C. El concepto de imaginaciòn en la obra de Delmira	211
Notas	217
 SUMARIO Y CONCLUSION	 219
 BIBLIOGRAFIA	 228

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Esquema del reflejo en el amor y la mirada.	112
Figura 2.	Esquema del universo poético de Delmira Agustini.	209
Figura 3.	El ideal poético.	209

INTRODUCCION

La fama literaria de Delmira Agustini es la mayor paradoja de las muchas que caracterizan la vida y obra de esa poetisa modernista. Esa fama se constata en los clichés que se repiten en cada libro, artículo o tesis que considera su obra: Delmira Agustini es la mejor poetisa que ha producido el Uruguay; Delmira Agustini es la primera poetisa moderna de importancia de Hispanoamérica; Delmira Agustini expresa la búsqueda de una forma transcendente del amor que no tiene paralelo en la poesía hispánica, a no ser en la obra de Santa Teresa. Lo paradójico de esa fama es que ella coexiste con un conocimiento muy incompleto de la obra que debería sustentarla. Así, aunque hay varios trabajos publicados sobre esa obra como, por ejemplo, libros de Sidonia C. Rosenbaum, Manuel Alvar, Clara Silva, entre otros, artículos en revistas literarias, tesis, introducciones a antologías, pasajes en libros de historia de la literatura uruguaya y/o hispanoamericana; no se ha determinado aún si la obra de Delmira es una colección de libros separados o si esos libros constituyen un ciclo poético unitario. Tampoco se ha explicado ni la estructura de la obra de Delmira, ni la naturaleza de su unidad

literaria. Peor aún. la existencia de esa obra como objeto estético unificado y autónomo no fue nunca planteada en esos estudios críticos. Los escasos estudios formales que existen sobre esa obra, como los de Carmen Rosenbaum y Doris Stephens, se quedan en la superficie de la misma sin explicarla. Esos estudios se limitan o a computar o enumerar los vocablos o imágenes que aparecen en la obra sin tener en cuenta ni la relación de esos elementos entre sí ni su función. La técnica siempre está supeditada a un propósito y el análisis literario debe ayudar a clarificarlo. Así, el primer aspecto paradójico (de los tres que analizaré) de la fama literaria de Delmira es que ella subsiste junto con un conocimiento muy parcial de su obra.

La fama literaria de Delmira Agustini parecería descansar en las circunstancias biográficas de la autora. Eso se puede comprobar en la insistencia con que la mayoría de los críticos justificó e interpretó esa obra como testimonio de la vida y/o personalidad de su autora. Delmira Agustini nació en Montevideo en 1886 y murió allí en 1914, asesinada por su ex-esposo que de inmediato se suicidó. Las circunstancias de la muerte de Delmira y las extrañas relaciones clandestinas que mantenía con su ex-marido después del divorcio son algunos de los factores que contribuyeron a la fascinación de los críticos con la vida de la poetisa. También, muchos críticos, entre los que están Clara Silva, Alberto Zum Felde y Emir Rodríguez

Monegal, trataron de resolver la aparente doble personalidad de la autora; por un lado, su pasividad vital, su vida de "nena" en completa sumisión a sus padres y en perfecto acuerdo con el puritanismo del medio y, por otro lado, su creatividad literaria, el erotismo de su obra y la originalidad de la misma. Por todo ello, lo biográfico empezó a ser el punto de partida para la explicación de la obra de Delmira. En vez de ver la obra como "objeto" a estudiar y la vida de la poetisa como "documento" o fuente secundaria que ayudara a explicarla, los críticos invirtieron ese orden, y fue la autora--y no su obra--el verdadero objeto de los estudios literarios. Inevitablemente, esa reconstrucción de la personalidad concreta e histórica de Delmira a partir de su ficción, junto a la teoría de la personalidad que los críticos manejaban, acabaron en una mistificación de la autora. Por lo tanto, así como después de un pre-juicio sobre el valor literario de la obra de Delmira--implícito en el hecho de elegirla como objeto de consideración--muchos críticos abandonaron el estudio de esa obra sin llegar a fundamentar su juicio en un verdadero análisis literario; de la misma manera, después de un pre-juicio sobre la excepcionalidad de la personalidad de Delmira muchos críticos abandonaron el estudio objetivo de la misma. Así, el segundo aspecto paradójico de la fama literaria de Delmira es que aunque ella parecería basarse en la personalidad de la poetisa, aún no se ha determinado lo que era excepcional en la

relación de ella con su ambiente y/u obra.

La gran mayoría de los estudios críticos sobre la obra de Delmira son fundamentalmente temáticos. Por lo general, ellos tratan de resolver tres problemas que esa obra plantea: 1) ¿a qué realidad se refiere? 2) ¿cuáles son los temas de esa obra? y 3) ¿cómo se relacionan esos elementos o temas entre sí? Esta última pregunta es la de donde se encuentra o cómo se establece la unidad de esa obra.

Aunque los críticos concuerdan en que la obra de Delmira alude a una realidad subjetiva, hay diferencias de opinión respecto a la naturaleza de esa realidad, de si ella es: real o soñada; sexual, espiritual o una mezcla de ambas; consciente o inconsciente; personal o universal.

Respecto a los elementos constitutivos de esa realidad subjetiva explorada en la obra de Delmira, también hay variedad de opiniones. La gran mayoría de los críticos cree que el elemento fundamental de esa realidad es el amor o lo erótico, y que éste es el tema fundamental o único de la obra. Esta es la posición de Manuel Alvar, Arturo Sergio Visca y Pedro Díaz, entre otros. Hay otros críticos que encuentran otros elementos en esa realidad y, por ende, otros temas en la obra además del erótico. Así, Carmen S. Rosenbaum encuentra cuatro temas en la obra de Delmira: el amor, la vida, la muerte y los sueños. Doris Stephens encuentra cuatro subtemas en la obra: la poesía, los sueños, el amor y la muerte que para ella están unificados en un tema central: la búsqueda de trascendencia de la

autora. Para Jeanette Valenti existe un tema fundamental en la obra: el amoroso, y un subtema: la poesía.

El último problema que los estudios críticos trataron de resolver fue el de la relación entre los distintos elementos de la realidad subjetiva explorada en la obra como, por ejemplo, referencias al ensueño, la muerte y la vida, y el tema o preocupación central de la obra: el erótico, el deseo de trascendencia, o la exploración de su alma. De nuevo, para la mayoría de los críticos que sostiene que el tema erótico es el fundamental o el único en la obra, esos otros elementos de la obra son simples aspectos de lo erótico o vías de acceso a él. Entre los críticos que ven otros temas, las opiniones varían. Para Rosenbaum, no existe ninguna relación entre los diferentes temas. Para ella, la unidad de la obra consiste en ser la expresión de un alma femenina. Para Stephens, los subtemas de la obra son etapas en el camino hacia la trascendencia emprendido por la autora. Para Valenti, la poesía es el camino de acceso al amor.

Finalmente, esos estudios críticos llegaron a una de estas dos conclusiones: o que la obra de Delmira expresaba un alma femenina cuyo contenido fundamental era el amor, o que esa obra era el testimonio del fracaso vital de su autora en su búsqueda de algo imposible de obtener (sexo, amor o trascendencia, según el crítico). La limitación de esos trabajos es que ellos no son verdaderos estudios literarios. Muchos críticos llegaron a sus conclusiones

porque primero hicieron una síntesis extraliteraria de la obra, la de la psiquis de Delmira, y luego explicaron la obra de acuerdo a esa síntesis. Por lo tanto, más que explicar la obra, muchos criticos explicaron sus ideas sobre la naturaleza de lo erótico y de las circunstancias o motivaciones psicológicas que habrían llevado a Delmira a escribir. Por eso, lo que esos estudios permiten conocer es sobre todo la realidad de los propios criticos: las teorías, presuposiciones e intenciones con las que ellos se acercaron a la obra de Delmira. También, la manera en que la realidad de los criticos condicionó su percepción e interpretación de la obra. Así, el tercer aspecto paradójico de la fama literaria de Delmira es que está basada en una serie de conjeturas en torno a la obra de Delmira, a las que en este trabajo se ha llamado leyenda. Ella permite conocer mejor la realidad de los criticos que la de Delmira o su obra.

La naturaleza paradójica de la fama de Delmira indica la necesidad de un nuevo estudio que reexamine la obra de esa poetisa y que resuelva los problemas de interpretación que ella plantea desde una perspectiva crítica diferente a la usada anteriormente. Es necesario un nuevo sistema interpretativo porque las limitaciones de la critica anterior no residen tanto en omisiones u errores específicos de los argumentos, sino en las bases mismas de los argumentos criticos: las premisas y suposiciones sobre la naturaleza del arte, de la forma, del lenguaje poético,

de la naturaleza de la personalidad y de la relación entre creador y obra. La mayoría de los críticos asumían que el arte copiaba una realidad pre-existente (la psiquis de Delmira), que la forma de la obra era algo superpuesto al fondo y separable de él, y que el lenguaje poético era entendible sin atender a los contextos que determinaban su significado. También sustentaban una noción de la personalidad como un todo unificado. Esas creencias impidieron a los críticos resolver satisfactoriamente los problemas de interpretación planteados por la obra de Delmira. Entre esos problemas están: la dificultad de determinar a lo que alude la obra, su relación con el modernismo, su naturaleza (la cuestión de si la obra es un ciclo unitario o una colección de libros separados), la naturaleza de su lenguaje, de su forma y de la relación entre los aparentes sub-temas y un tema central. Ese nuevo estudio debe determinar si la obra de Delmira es capaz de sustentar una fama literaria legítima. Para ello, lo primero que ha de hacerse es explicar por qué nunca se buscó o encontró la unidad literaria de la obra. Segundo, hay que situar esa obra dentro de sus contextos literarios. Por último, hay que interpretar esa obra. Esta tarea tiene tres fases: 1.) la explicación de su estructura y unidad; 2.) el estudio de los principios de organización y estructuración de ese mundo poético y, finalmente, 3.) la atribución de un significado a esa estructura. El realizar el estudio que se acaba de proponer es el objetivo de este

trabajo. La perspectiva que se usa para realizar este estudio es la del contextualismo.

El contextualismo propone que una obra literaria es un objeto estético unificado y autónomo, con propósito interior, incapaz de ser reducido a otros contextos exteriores o ajenos a los suyos. Es así, porque el contextualismo asume que el arte no es una copia o réplica de algo pre-existente (en la realidad objetiva o en la psiquis del autor) sino una forma de descubrir la realidad objetiva o humana. El contextualismo distingue entre los contextos que el crítico lleva al estudio de una obra (intenciones, suposiciones sobre la naturaleza de esa obra o de la relación entre arte y realidad, por ejemplo), los contextos que el autor de esa obra llevó a ella en sus comienzos y los contextos desarrollados en la propia obra. El estudio literario debe analizar las desviaciones entre lo que entró en la obra (usos comunes o estéticos del lenguaje, convenciones literarias de la época en que se escribió, intención del autor, etc.) y su estructura final. Debe explicar estas desviaciones como resultado de la interacción entre lo que entró en la obra y las exigencias de la forma que emerge. Por ello, la forma del poema no puede pre-existir el acto de creación. Por ello también, el contextualismo insiste en que el significado del lenguaje es contextual, en que la estructura de un poema gobierna su significado y en que la forma no es la suma de elementos aislados sino un sistema total de coherencia.¹

Por último, el contextualismo indica que el sistema total del poema se refiere al mundo exterior a él (empírico o cultural), aunque siempre indirectamente.² En este trabajo también se asume que existe una diferencia esencial entre la vida y personalidad de Delmira y su obra. Las primeras pertenecen a una realidad empírica, regida quizá por la casualidad. La segunda, a la realidad del arte regida por la causalidad.³

La dificultad de aplicar la perspectiva contextualista, que insiste en la realidad única de cada poema, al estudio de los tres libros que constituyen la obra de Delmira Agustini, parece obvia. Sin embargo, es mi propósito demostrar que esa obra es un ciclo único y que debe considerársele como una unidad u obra completa. Naturalmente, la estructura de la obra no es muy compacta. Para encontrar su unidad no es necesario considerar cada poema particular, sino más bien grupos enteros de poemas. Por lo tanto, aunque el determinar la estructura de la obra de Delmira requiere la consideración de poemas de cada uno de los grupos que forman las sub-estructuras de la obra, no requiere en cambio, la inclusión de todos los poemas de cada grupo.

Delmira Agustini publicó tres libros: El libro blanco (1907), Cantos de la mañana (1910) y Los cálices vacíos. El primero de esos libros tenía 51 poemas. Los siete últimos poemas de ese libro, de tema supuestamente amoroso, aparecen bajo el sub-título de Orla rosa. El

segundo libro de Delmira es más breve. Contiene 19 poemas y tres pequeños poemas en prosa. El último libro de la autora es el más importante. Lo es, porque en él, Delmira no sólo presenta 21 nuevos poemas sino que también reedita por completo CM y selecciona 30 poemas de LB entre los que se encuentran los de Orla_rosa. Esa voluntad antológica de Delmira parece ser un indicio de que ella veía su obra como una unidad o ciclo único. Aunque la intención objetiva de un autor no alcanza para determinar la unidad de su obra, ella puede servir, sin embargo, para asumir que dicha unidad es posible.

Otro aspecto interesante de CV es que en él la distribución de poemas es cronológicamente inversa al orden de su composición. El libro comienza con los poemas sobre Eros y termina con los de LB. El orden que Delmira impuso a CV parecería indicar que la autora quería que ese libro se leyera como la descripción de un proceso que culminaba en Eros, destacando una vez más la estructura unitaria de dicha obra, de la Eros sería su metáfora central.

Eros es verdaderamente la metáfora central de la obra de Delmira, pero esa obra no se refiere al amor, ni al sexo, ni a la vida, ni a la muerte, ni a los sueños. Aunque estos elementos aparecen en la obra, ellos no son sus temas, como han afirmado muchos críticos, que voy a tratar en el primer capítulo. Esa obra tampoco es expresión de un alma femenina, ni testimonio del fracaso vital de su autora en su búsqueda de algo imposible de

alcanzar, como han afirmado otros críticos que trataré en el primer capítulo. El asunto de la obra, a lo que ésta se refiere, es a la vida y naturaleza del arte y la imaginación⁵ de la que Eros es su metáfora central.

La imaginación aparece de tres maneras en la obra de Delmira. Es primero el asunto de la obra: lo que ésta define, explica y desarrolla. Específicamente, la obra expone el proceso de creación desde el punto de vista del creador, de la forma y de las relaciones entre ambos. Por lo tanto, la obra representa una conciencia dividida o doble que se mira y estudia a sí misma al crear y/o crearse. Segundo, la imaginación es el principio estructurador de la obra, la que rige su organización y desarrollo. Así, la imaginación--actuando de acuerdo a su lógica particular--es la que establece las coordenadas del universo poético de Delmira, la que rige el desarrollo y evolución de las imágenes y la estructura de sus símbolos.⁶ Por último, la imaginación es el tema de la obra, es decir, el significado de su estructura total.

El afirmar que la obra de Delmira explora la vida y naturaleza del arte y la imaginación puede parecer arbitrario si se tiene en cuenta que esos términos nunca aparecen en la obra. Por lo tanto, para mostrar la validez de esta nueva interpretación y refutar cualquier acusación de arbitrariedad que se le pueda imputar, hice tres cosas en este trabajo. La primera es ubicar la obra dentro del modernismo. La segunda es usar la vida de la poetisa como

un documento más para explicar su obra. La última es comparar las leyes y procesos de estructuración de ese universo poético con otros modelos de procesos, exteriores a la obra, a los que se han llamado imaginarios y/o subjetivos.⁷ Para esto, se han usado los estudios de algunos fenomenólogos como los de Gaston Bachelard, sobre la imaginación poética, de Ernst Cassirer, sobre la estructura del pensamiento mítico, y de Maurice Merleau Ponty, sobre la estructura de la percepción. Es en esta comparación entre la obra de Delmira y otros modelos fuera de ella, capaces de ayudar en la interpretación de esa obra, que este trabajo se desvía de una estricta aplicación del contextualismo de Krieger.

La obra de Delmira comienza con el resquebrajamiento del modernismo: de las creencias sobre la imaginación creadora del poeta, de la forma y de la realidad que sustentaban esa estética. Para los modernistas, la imaginación del poeta era infinita o ilimitada porque era capaz de aprehender directa o inmediatamente lo universal. Esa aprehensión se producía en la percepción, que ellos llamaban visión poética y era donde los modernistas localizaban la creación. Por lo tanto, para ellos, el fondo(visión) y la forma(poema) eran idénticos y simultáneos. Las formas modernistas eran así una proyección o reificación de la subjetividad del poeta, que él creía reales y en las que él quería vivir. Los conceptos modernistas de la imaginación, de la forma, del

poeta como visionario o espíritu plasmador, dependían de una realidad última de carácter universal. Ese universal era el punto fijo de referencia, el absoluto o ideal, que permitía la resolución de todos los dualismos, contradicciones y limitaciones del mundo fenoménico, más allá de la experiencia y la ilusión. Para recapitular, el punto fijo del modernismo estaba representado por la unidad de la imaginación en la percepción (cuando la imaginación actuaba como canal de lo universal); expresaba la unidad del yo, de la forma, y del valor o significado de ambos.

La obra de Delmira comienza con la desaparición del punto fijo mencionado en el último párrafo. Esta es la nueva realidad y sensibilidad, la del modernismo tardío o los comienzos del post-modernismo, que ella lleva a su obra. La desaparición del punto fijo deja al ser sin identidad, sin lugar y sin significado en un mundo que cambia y fluye. La desaparición del punto fijo aparece como la intuición de una zona de vacío o ausencia entre: la imaginación creadora del poeta y su forma (entre poeta y poema); entre la percepción (calidad exaltada de experiencia) y un yo que la registra sólo después que ella pasó; entre el valor o significado como intención poética o principio abstracto de composición, antes de la elaboración del poema, y el valor como reconocimiento de calidad o como forma materializada, después de la composición del poema.

La ruptura de la unidad modernista no sólo aparece en la obra de Delmira como la intuición de una zona de vacío,

sino también como la intuición de lo temporal y lo contingente. La obra expresa que la subjetividad es siempre un movimiento del presente hacia lo que no existe más o hacia lo que aún no existe. Con la desaparición del punto fijo universal, el significado del yo se establece en la relación entre dos términos hipotéticos que se puedan llamar sujeto y objeto. La subjetividad no es ni uno ni otro, sino la tensión y transformación entre ambos. La realidad del yo se establece en ese acto de ir hacia uno y otro polo. La unidad del yo es así efímera e hipotética.

Por todo ello, la preocupación fundamental en la obra de Delmira es determinar dónde radica la realidad del arte y la subjetividad y quién es más real, ¿el poeta o su forma?, ¿el yo o su imagen?, ¿el poder abstracto de la creación o sus manifestaciones múltiples? El desarrollo de la obra es la exploración y tentativa de resolución de esos problemas.

Importa destacar ahora que esa intuición de una zona de vacío y de lo contingente y temporal con que Delmira comienza su obra, junto con la problemática que ella plantea e intenta resolver, representan una inversión de la realidad modernista. Para los modernistas, lo universal era lo real(lo verdadero e inmediato) y lo fenoménico(lo temporal y contingente) era su velo o ilusión. Para Delmira lo real e inmediato es lo particular y contingente, mientras que lo universal es su ilusión. Ese cambio en el concepto de la realidad última, fue acompañado de un cambio

en el concepto de la imaginación creadora y de la realidad o naturaleza del arte y la conciencia. Delmira descubre los límites que lo contingente y temporal imponen a la imaginación del poeta. Se da cuenta de que la visión poética es el efecto o reconocimiento de la forma por parte del poeta. En otras palabras, es la forma la que estructura la conciencia del poeta, y no al revés. La imaginación del poeta no puede reconstituir el mundo, el arte no es vida, la creación no es absoluta. Pero al descubrir los límites de la imaginación, la obra de Delmira también descubre su libertad. El poeta puede crear un orden que reemplaza la realidad. El valor del arte radica precisamente en esa capacidad. La obra de Delmira formula así el concepto del arte como ilusión o ficción, propia del post-modernismo. Y en ese sentido, se anticipa mucho a su época. Es en parte por eso que la obra es capaz de sustentar una fama literaria legítima.

Como lo hizo en su obra, también en su vida Delmira Agustini invirtió el modernismo al intensificar y profundizar su problemática. Si para los modernistas el arte era vida, para Delmira la vida era arte. Por ello, Delmira vivió de acuerdo a categorías estéticas, trató de convertir su vida en arte y rigió su comportamiento de acuerdo a la lógica de la imaginación. Como en su obra, el problema fundamental de la vida de Delmira fue el determinar la naturaleza de la subjetividad. El modo en que lo hizo en su vida es muy parecido al de su obra. Así,

Delmira se preguntaba dónde estaba la realidad de su yo; si en la parte del yo donde se originaba la imagen, o en la imagen de ese yo reconstituida por los otros. Como en su obra, se preguntaba qué aspecto de ese yo o conciencia dividida era el más real. Por ello, Delmira multiplicaba sus públicos, ensayaba máscaras y observaba el efecto que su comportamiento provocaba en los otros: la imagen de su yo que el público le devolvía. Toda su vida fue un melancólico ensayo de papeles diferentes: de niña, de mujer apasionada, de sacerdotisa de Eros, de poetisa oficial. Pero, cuántas más máscaras creaba, o más imágenes o dobles producía, más se reducía su yo, más evidente era el vacío y mayor era su miedo e inseguridad. Esto explica las paradojas de su vida. Cuanto más entendía la naturaleza ilusoria del arte, más sugería a su público que el arte era vida y que su obra era el reflejo directo de su yo. Cuanto más se convencía de la inestabilidad permanente de la conciencia, más se dedicaba a crear ilusiones de permanencia de su yo.

La vida de Delmira no es idéntica a su obra. En otras palabras, la obra no es el testimonio o copia de la personalidad de su autora. En la obra de Delmira, la división de la conciencia entre creador e imagen, entre yo y máscara, se resuelve a través de la creación de un nuevo lenguaje y una nueva visión. En su vida, en cambio, esa división nunca acabó. Sin embargo, pocos poetas evidencian, como Delmira, una relación tan estrecha entre

obra y vida, y es ésto, lo que debe justificar la fama circunstancial de Delmira.

Este trabajo está dividido en cuatro capítulos.

El primer capítulo analiza la leyenda en torno a la obra de Delmira: sus causas, desarrollo y consecuencias. Consiste en un repaso de la literatura crítica sobre la obra de Delmira y en una introducción a la vida y obra de esa poetisa. Los propósitos de este capítulo son: justificar la necesidad de esta tesis, señalar los problemas que hay que resolver para estudiar la obra de Delmira como objeto literario y para estudiar la vida de la poetisa, y justificar las nuevas pautas de interpretación que se usarán en este trabajo.

En el segundo capítulo se analiza la primera parte o fase de la estructura de la obra de Delmira que abarca todo El libro blanco. Esta fase de la obra culmina con la metáfora del amor. Ella expresa el ideal poético de dos materias en un solo acto o, más específicamente, la idea de una polaridad que busca resolverse en una unidad.

En el tercer capítulo se analiza la segunda parte o fase de la estructura de la obra de Delmira. Ella abarca sus últimos dos libros. La metáfora central de esta fase de la obra es Eros. Eros no sólo integra la estructura de esta fase sino la de toda la obra de Delmira. Eros expresa la idea de una polaridad que busca resolverse en una unidad, pero que sin embargo debe mantenerse como polaridad. En un lenguaje más simple, Eros propone la

unión como ideal a la vez que afirma la imposibilidad de alcanzarlo.

En el cuarto capítulo se analizan las imágenes en la poesía de Delmira y las leyes de estructuración de su universo poético. En este capítulo se integran los datos aportados por los dos capítulos anteriores. También se define el concepto de imaginación que Delmira estructura en su obra.

En conclusión, este trabajo introduce, analiza e interpreta la obra de Delmira Agustini como objeto estético unificado y autónomo desde la perspectiva del contextualismo. También estudia las relaciones de esa obra con su autora, leyenda y con la tradición literaria modernista.

El propósito básico de esta tesis es mostrar que la obra de Delmira es un ciclo único y que lo fundamental en ella es la exploración de la vida y naturaleza del arte y la imaginación. La imaginación creadora es el asunto, el principio estructurador y el tema de esa obra. Esta tesis también busca mostrar que la obra de Delmira es capaz de sustentar una fama literaria legítima y que esa obra y su autora también justifican su fama circunstancial.

NOTAS

Introducción

¹ Voy a citar la opinión de Eugene H. Falk para quien la coherencia estructural de una obra se determina a través de la coherencia de todas sus estructuras: "The coherences are woven by the most intricate correlations of work structures, motif structures (i.e., interrelationships of images, actions, incidents, gestures and even silences), and thematic structures (i.e., interrelationships of contextually determined meanings carried by motifs). The whole cohesion of these patterns constitutes what may properly be called the Gestalt of the literary work, i.e., the totality of its structural features." ("Aesthetic Criticism, Freedom, and the Goals of the Humanities", in The Quest for Imagination: Essays in Twentieth-Century Aesthetic Criticism, ed. O.B. Hardison, Jr. [Cleveland: P of Case Western Reserve U., 1971] 282-283).

² Es así porque la relación de los símbolos con la realidad es más indirecta de lo que generalmente se asume. Primero, el símbolo no es una copia de la realidad sino una sustitución o mediación de algún tipo. Segundo, los símbolos se refieren unos a los otros. La relación entre símbolos está principalmente determinada por la tradición, por el medio, por los principios formales de sus sistemas particulares y, finalmente, en el caso de un poema, por los contextos particulares del mismo. Tercero, el sistema total se refiere al mundo exterior a él, pero siempre indirectamente. Esta explicación está basada en lo que dicen muchos críticos modernos. Citaré solo a tres. Sobre la naturaleza del símbolo, Cassirer nota lo siguiente: "Like all the other symbolic forms art is not the mere reproduction of a ready-made given reality. It is one of the ways leading to an objective view of things and of human life. It is not an imitation but a discovery of reality." (Ernst Cassirer, "Art," in Critical Theory since Plato, ed. Hazard Adams, [New York: Harcourt Brace, 1971] 997.) También, E.H. Gombrich nota lo siguiente respecto al símbolo y su relación con su medio (lingüístico en el caso del poema): "A representation is never a replica. The forms of art, ancient and modern, are not duplications of what the artist has in mind any more than they are duplications of what he sees in the other world."

In both cases, they are renderings within an acquired medium, a medium grown up through tradition and skill--that of the artist and that of the beholder." ("From Representation to Expression," in Critical Theory since Plato 1172). Acerca de la relación indirecta entre poema y una realidad exterior a él (empírica) y la manera en que ambas realidades coexisten en el poema, Krieger dice lo siguiente: "The critic cannot help but treat the poem as an expression of the poet's consciousness existing at a moment in culture, although he must do it the hard way--by acknowledging that he can work only with the elements as transformed and cannot simply trace them back to their prepoetic sources. How can he find in the poem the repository of man and history while he allows it to have redirected all its elements toward its own center? He does so by treating that center, its own mythic reality as its constitutive metaphor, expression of what it contains. If the poet's, or, through him, its culture's consciousness is to be captured, it would be there, in that symbolic reduction fed by the deviations, properly read singly and in systematic unison. Attentive to its own integrity, the poem as center yet contains--in that integrity--much that is not itself; but, by capturing and domesticating what is outside itself, it reduces to its order all that is thereby acknowledged to be beyond its dimensions, all that is beyond order and unmanageable in the fullness of its own contingencies, beyond the poem and the aesthetic realm.. The aesthetic thus constitutes visionary categories for turning the anthropological into perceptual entities, while its refinements protest their inadequacy for enclosing its bulky object. It contains (holds in, restrains) the object only while failing to contain (enclose) all of it." (Murray Krieger, Theory of Criticism: A Tradition and its System [Baltimore: Johns Hopkins U P, 1976] 19). Esta característica del poema obliga al crítico a estudiarlo desde una doble perspectiva de visión: interior y de afuera. Interiormente, el crítico debe: "point out those internal relations in a work which converts the outward thrust of its signs and forms to the mutual illumination that makes them self-sustaining." (Krieger, Theory of Criticism 18). La visión de afuera a la que se refiere Krieger es, "the world of ordinary reference and action that lies outside (before and after the aesthetic experience). (Krieger, Theory of Criticism 18).

³ Sobre la diferencia entre causalidad y casualidad, Murray Krieger observa que: "The poet builds the inevitabilities of form into the materials of his work. That form, as a structure of potentialities and their realizations. and as probabilities and their resolutions. represents the way in which the poet reproduces the organic process in nature, by imposing upon otherwise inert materials an ideal entelechy, one that admits no errant

elements, that appears to grow from within The aesthetic requires the utter rejection of the random, or rather, requires the transformation of the random, the beating of it into causal shape, under the supervision of an insistent, if humanly invented, notion of necessity. The total functionalism among the parts, their mutual contingency that establishes their all-inclusive purposeness, requires that form be seen as the imposition of human teleology . . . "(Krieger, Theory of Criticism 102-103).

⁴ Las abreviaturas que usaré en este trabajo son las siguientes: LB para El libro blanco, CM para Cantos de la mañana, y CV para Los cálices vacíos.

⁵ Imaginación, subjetividad, conciencia y creación son términos intercambiables en este trabajo ya que lo son en la obra de Delmira. Esos conceptos no aparecen con esos nombres en dicha obra, pero es a ellos a los que la obra se refiere. Esto se probará a lo largo de este estudio.

⁶ La explicación detallada de la imaginación como principio estructurador de la obra aparece en el capítulo IV de este trabajo. Allí se explica minuciosamente la lógica de la imaginación, es decir, la manera en que ésta estructura un mundo poético.

⁷ Estas comparaciones se hacen en los capítulos II, III y IV de este trabajo.

CAPITULO I

LA LEYENDA

La leyenda en torno a la obra de Delmira Agustini es un conjunto de ilusiones o percepciones falsas de la misma, creadas especialmente por muchos criticos de esa obra, al no distinguir entre realidad e ilusión--apariencia de realidad--en este caso. La mayoría de los criticos crearon la leyenda por su tendencia a explicar diferentes realidades (como la psiquica y la literaria), refiriéndolas a una realidad universal y exterior a ellas para su verificación. Eso los llevó a confundir e identificar la realidad ilusoria o imaginaria de la obra de Delmira, con la realidad psicológica de la autora. También, confundieron e identificaron su interpretación de la personalidad de Delmira (basada en teorías que creían de validez universal), con la naturaleza de la misma. Así, la mayoría de los criticos se acercaron a la obra con la suposición de que ella reproducía una realidad que existía antes y fuera de la obra misma: la de la psiquis de Delmira. Por eso, analizaron la obra de Delmira como testimonio de la vida y/o personalidad de la autora.

También, consideraron esa obra como ejemplo de poesía pasional y erótica, y como ejemplo de un lirismo atemporal con muy pocas conexiones con la tradición literaria o con la época de la que surgió.

Las suposiciones, teorías y métodos de análisis de esos críticos de Delmira no fueron los únicos responsables de la leyenda. Esta empezó en vida de Delmira, y la poetisa también participó en su creación. Delmira ayudó a crear la ilusión de que su obra era el reflejo directo de su personalidad. Lo hizo por cierto vacío de su personalidad que se manifestaba como disponibilidad para aceptar y explotar cualquier imagen suya que sus espectadores querían atribuirle, y para vivir a través de categorías estéticas. Así, Delmira asumía los papeles que su audiencia particular requería: la de niña modelo, la de poetisa poseída por un nùmen, la de mujer apasionada. También, Delmira convertía su propia vida en arte y actuaba según el título de su último libro: casta y vestida de blanco para El libro blanco, apasionada y vestida de rojo para Los cálices vacíos.

Las ilusiones que Delmira ayudó a crear respecto a la naturaleza de su personalidad y a la relación de ella y su obra, junto a las teorías de muchos críticos que confundían e identificaban la personalidad de Delmira con su obra, y la naturaleza de esa personalidad con las teorías que la explicaban, facilitaron la creación de una Delmira mítica. Respecto a ella, Arturo Sergio Visca dice lo siguiente:

De un ser real ha surgido una figura mítica. Esa figura va mostrando, caleidoscópicamente, trazos diversos. Delmira: faunesa poseída siempre por un intenso delirio erótico; Delmira: inspirada sacerdotisa de Eros que traduce, en raptos de embriaguez divina, una mística visión del amor sexual; Delmira: la posesa de un fatal destino, que avanza lúcidamente hacia un fin trágico, nitidamente visto por ella misma en el futuro pero al cual debe, inexorablemente, inmolarse; Delmira: la inspirada por un Nûmen; Delmira: la que crea poesía mediante típicos arrebatos...Es demasiado. La realidad es más pobre; y sin duda, más interesante. Una biografía honrada y hecha con la debida mesura, que atendiera de veras a la realidad que fue Delmira y a la realidad de la época en que vivió, mostraría a la poetisa desbrozada de muchos de los perfiles de excepcionalidad que como ser humano se le han atribuido...Es desde este punto de vista real y no mítico que la personalidad y la poesía de Delmira Agustini ofrece, su verdadero interés. Es entonces que se legitiman algunos de los problemas que su obra y vida plantean.¹

Por último, como lo dice Sergio Visca, la obra de Delmira plantea algunos problemas para su interpretación. La existencia de esos problemas, junto a la inadecuación de las teorías y métodos de análisis de muchos críticos para resolverlos, facilitó que esos críticos fueran víctimas de la ilusión auto-referente de la obra. El crear una ilusión de realidad es la función estética de la obra y dicha función corresponde a la naturaleza imaginaria de la misma.

Como el término leyenda alude a la literatura crítica sobre la obra de Delmira Agustini, el objetivo fundamental de este capítulo es el repaso de la misma. El propósito de ese repaso es mostrar que la literatura crítica sobre Delmira Agustini revela más de los críticos que de la autora o su obra. Se analizan las razones de por qué ello

ocurrió y se identifican los problemas que hay que resolver para una interpretación más adecuada de la personalidad y obra de esa poetisa. El segundo objetivo de este capítulo es introducir y justificar las nuevas pautas para la interpretación de la obra de Delmira que se usarán en este trabajo. Esos dos objetivos se desarrollan en las tres secciones de este capítulo. La primera sección es una introducción a la vida de Delmira Agustini, la segunda es una introducción a su obra y la última es de conclusión.

A. Vida y personalidad de Delmira Agustini

Delmira Agustini nació en Montevideo en 1886, la única hija (tuvo un hermano mayor) de un matrimonio que la idolatró. Delmira nunca asistió a ningún colegio y fuera de algunas lecciones particulares de francés, pintura y piano, su madre fue la única maestra que tuvo. La niñez de Delmira fue retraída y con pocos contactos con otros niños. La madre parecía dominar por completo la vida de Delmira, y ésta parecía aceptar con docilidad la tiranía materna. Clara Silva dice al respecto:

Todos los testimonios personales están de acuerdo en reconocer que la madre ejercía una tutela predominante sobre Delmira. "Su madre era muy religiosa y severa y ejercía una gran influencia sobre su hija", declara su profesor de francés M. Williams. "Era muy obediente y estaba muy supeditada a su madre. Su influencia era muy grande sobre ella", atestigua la señora Sansevé de Roldós, su maestra de piano. En la madre se unieron su natural carácter dominante, absorbente. y su amor maternal por "La Nena",

única hija mujer, para determinar esa tutela que la mantuvo sujeta a ella, toda la vida; y determinó, a su vez, ese tipo de vida anidada en que Delmira, prolongó hasta el fin una especie de infantilidad paradójal. Vivía, como suele decirse vulgarmente, pegada a la falda de su madre.²

Delmira no sólo era "La Nena" para sus padres, sino también para su público. Aunque Delmira empezó a publicar poesía a una edad temprana, su precocidad fue exagerada por todos los que la rodeaban; como lo observa Emir Rodríguez Monegal:

Sus primeros versos fueron publicados en el semanario ilustrado Rojo y Blanco, que dirigía Samuel Blizen en Montevideo, con estas palabras: "La autora de esta composición es una niña de 12 años...". Eso era en 1902, cuando Delmira ya tenía 16 años. La pequeña superchería continúa al año siguiente con una nota más larga de otra revista, La Alborada (1 de marzo de 1903), en que se le califica de "una verdadera joya, un 'bijou'; más que una niña, se incorpora con decidida vocación al manojo de mujeres poetisas uruguayas". La nota continúa con otros lugares comunes, exalta su "belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa" y culmina en un párrafo memorable: "Esta fue nuestra impresión cuando una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa revuelta, y que nos leyó después con una entonación delicada, suave, de cristal, como si temiera romper la madeja fina de su canto, desenvuelta en la rueca de un papel delicado y quebradizo como su cuerpecito rosado, como el encaje de sus versos". La cursilería de la época quería que Delmira (16, 17 años) fuera una muñeca que emitía versitos.³

Para Rodríguez Monegal, el hecho que los escritores y críticos de la época insistieran en presentar a Delmira como una niña, obedecía en parte a una convención de la época--la de llamar niña a cualquier mujer soltera y

presumiblemente virgen--y en parte al comportamiento de Delmira, que se hacia la nena.

La infancia ensimismada de Delmira, sus aptitudes artisticas, el infantilismo de su comportamiento y el tratamiento que recibió del público, ayudaron a crear la fama de su precocidad. Sin embargo, lo que más contribuyó a cimentar ese aspecto de su leyenda, fue el que sus primeros criticos no podian explicar la madurez poética de Delmira de acuerdo a la psicologia determinista que manejaban. Esos criticos se acercaban a una obra buscando relaciones simples de causas vitales y efectos literarios, y el no encontrarlos en Delmira los dejó perplejos. Para ellos, la intuición poética de Delmira era única, precoz y milagrosa dada su poca edad y experiencia. Tipica de esa actitud es la reacción de Carlos Vaz Ferreira ante El libro blanco:

Si hubiera de expresar con un criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc.,. calificaría su libro sencillamente como un milagro. Usted no debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir, lo que ha puesto en ciertas páginas, es algo completamente inexplicable. (Silva 43)

Para explicar la poesia de Delmira, los criticos crearon entonces dos aspectos inseparables de la leyenda: el de Delmira como ser dividido en dos zonas incomunicadas--la Nena y la poetisa--y el de Delmira como posesa lirica. Carlos Vaz Ferreira parece haber sido el primero en sustentar esas hipótesis:

Parecióle poder comprobar en ella una separación, un estado de casi absoluta incomunicación entre la creadora poética y la persona de la vida cotidiana, como si estuvieran ambas en casillas psicológicas aparte. Su personalidad normal se dijera que era invadida de pronto por un estado extraño, demoníaco en el sentido espiritual clásico de la expresión, que se ausentaba dejándola sólo con sus modos, su lenguaje habitual. En la conversación no podía así, percibirse nada que siquiera la distinguiese de lo normal.⁴

Las hipótesis de Vaz Ferreira fueron aceptadas de inmediato por otros críticos de la época, como se puede notar en el siguiente comentario de Alberto Zum Felde: "Una inspirada, sí, eso era Delmira, ante todo; una posesa lírica, que al expresarse en el verso, entraba en esa especie de trance, de delirio, que los griegos reverenciaban en sus pitonisas" (Silva 37).

Y Delmira, de la misma manera que al ser tratada como nena, se hacía la nena; al ser tratada como posesa lírica, se hacía la posesa. Eso se puede comprobar en la siguiente observación de Clara Silva:

Debemos anotar aquí, que, en este examen hecho por la profesora Machado, de los viejos manuscritos de Delmira, se comprobó, por primera vez, que la autora de Los cálices vacíos corregía y reformaba mucho sus poemas antes de darlos a publicidad, contrariamente a lo que se creía hasta entonces, y ella misma lo había sugerido, que eran el fruto de un momento de inspirada improvisación, y que habían salido de su estado de trance poético tal cual aparecían. (Silva 17)

La creencia de que Delmira escribía en estado de trance, junto a la noción estrecha de su época sobre lo que

constituía una influencia literaria, llevó a los críticos a crear otro aspecto de la leyenda: el de Delmira como caso único de lirismo. Se entendía por ello, que la poesía de Delmira era atemporal y universal, y por ende, que carecía de determinaciones o influencias ambientales, culturales o literarias. Esa práctica crítica de descontextualizar la poesía de Delmira, se puede comprobar en los dos comentarios que siguen. El primero es de Clara Silva y el segundo de Emilio Oribe. Aunque esos críticos no son estrictamente contemporáneos de la poetisa, expresan la opinión de los que lo eran. Para Clara Silva, "los poemas de Delmira son la expresión de realidades interiores, universalmente humanas.... en cualquier tiempo y lugar.... que arraigan en lo esencial y permanente del ser."⁵ Para Emilio Oribe, con la poesía de Delmira:

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.⁶

La propia Delmira contribuyó a que se le descontextualizara al negar cualquier influencia en su obra. Por otra parte, tenía razón, dado lo que se entendía por influencia en la época. En 1911, en la única polémica periodística de su vida, Delmira negó vehementemente las influencias literarias que querían imputarle:

...según el señor Sux, se llegaron a inventar, no sé con qué siniestras intenciones, ciertas influencias de Darío, Lugones, Nervo Yo no

puedo otorgar con mi silencio esa blasfemia.
(Silva 118)

Entre 1910 y 1913, a consecuencia de la acentuación del tema erótico en su poesía, se le agrega una nueva faceta a la leyenda de Delmira: la de la autora como Pitonisa de Eros. Los críticos creyeron que lo erótico en la poesía de Delmira era la expresión más pura de su alma femenina. Como para los críticos, la poesía de Delmira no podía explicarse desde la literatura, y como para ellos, Delmira era una posea lírica que al escribir en estado de trance se comunicaba con lo más profundo de su ser, fue casi inevitable su conclusión de que Eros y el alma de Delmira eran una misma cosa. Las citas que presento a continuación, ordenadas cronológicamente, muestran cómo esa conclusión de los críticos subsistió hasta hace poco tiempo.

En 1912, Rubén Darío escribe: "Y es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina."⁷

En 1930, Emilio Oribe escribe que la poesía de Delmira presenta:

El enigma de la posibilidad del genio lírico, manifestándose en la poesía femenina.... es decir, la aptitud de la mujer para revelarse en la creación lírica, comunicando en el verso lo que particularmente le pertenece como don de su naturaleza y en grado extremo e íntimo. (Silva GF 167)

En 1945, Carmen S. Rosenbaum escribe lo siguiente de

la poesia de Delmira:

The essence and root of her originality consists in being the expression of a woman's soul.... The affirmation of pure sexuality as the only reality, and its projection upon the universe, is the true character of the poetry of Delmira Agustini which, we believe, represents a modality of spirit which is typical feminine.... In the poetry of this young woman love is an exclusive and all absorbent emotion which leaves room for no other, or which is the reason for being of all the rest. It appears in her in a spontaneous manner, as a product of her organic physiology.⁸

En 1955, Federico de Onís comenta:

No hay duda de que Delmira Agustini ha expresado con extraña intensidad y exaltación su sentimiento del amor y que ha mostrado las profundidades de su alma apasionada y anormal con la sinceridad del delirio o trance inconsciente en que, según parece, estaba mientras escribía.... Esta mujer ha convertido en arte verdadero las oscuridades de su profunda vida instintiva y subconciente. (Silva GF 160)

A pesar de que la creencia de que la poesia de Delmira Agustini expresaba una manera femenina--universal y atemporal--de sentir o explorar la sexualidad subsistió hasta hace poco,⁹ ya en las décadas de los años cincuenta y sesenta los críticos empezaron a analizar la poesia de Delmira como ilustración de los conflictos personales de la autora. Aunque hay varias razones que motivaron esa nueva preferencia crítica, ahora mencionaré sólo una: la aparición en esa época de nueva documentación sobre Delmira. Ella les permitió a los críticos apreciar la complejidad y a veces irracionalidad del comportamiento de la poetisa.

Aparecieron primero varios baúles que pertenecían a la

autora y que contenían los manuscritos de sus obras, varios objetos, entre los que estaba su famosa muñeca,¹⁰ y parte de su correspondencia. También, apareció por otro lado, la correspondencia amorosa de Delmira y Manuel Ugarte y la de Delmira y otros hombres. Por último, en esos años se entrevistaron a personas que la habían conocido. Las más famosas de tales entrevistas fueron las que tuvieron Carlos Brandy y Clara Silva con André Giot de Badet, en 1955 y 1965 respectivamente.¹¹ La nueva documentación sobre Delmira, al dar a conocer muchos detalles de su vida amorosa, también tuvo el efecto de acrecentar su fama de poetisa y de mujer obsesionada por lo erótico.

La vida amorosa de Delmira comenzó con su noviazgo con Amancio D. Solliers, en 1906. La relación duró sólo un año y la ruptura de la misma causó tal consternación en la poetisa, que su familia se trasladó ese año a Sayago, suburbio de Montevideo. Fue allí, donde Delmira cultivó la amistad de André Giot de Badet.

En un artículo publicado por primera vez en La revue mondiale, en París, en 1931, Giot de Badet escribe:

Busco en el corazón de Delmira: La Gloria comienza a alcanzarla; pero yo no descubro todavía el estremecimiento del amor. Así pasan los años. ¿Ella va a amar? ¿Ella ama? Mis recuerdos responden: no. Ella no ama a nadie. (Silva 60)

La noticia del casamiento de Delmira le sorprendió muchísimo a Giot de Badet, quien describió su reacción de

la manera siguiente:

Llegué a Europa, y no hacía quince días que me encontraba en ella, cuando recibí vuestra carta, anunciándome que ya estarías casada en la hora en que yo la leyerá. Quedé estupefacto. No me habías hablado jamás de un novio, y jamás, viéndolos no obstante tan frecuentemente, diariamente casi, había encontrado un hombre joven en vuestro "entourage". (Silva 60)

En su entrevista con Carlos Brandy, Giot de Badet sugirió que quizá Delmira había sentido por él algo más que una simple amistad:

La madre de Delmira Agustini--añade M. de Badet--le expresó a la suya que Delmira había estado enamorada de él (de Badet).... Luego M. de Badet me hace notar el tono de las cartas que él le escribiera (la trata siempre de "Chere petite soeur") y el contraste del tono en que está escrito el poema "Las Voces Laudatorias" donde Delmira, refiriéndose a él, dice cosas como éstas: "Su mirada me viste de terciopelo y fuego....", "Su cuerpo hecho de pétalos de placer y de encanto....", etc. En síntesis, y en su opinión, Delmira se casó por despecho. (Silva 62)

Giot de Badet le dijo a Clara Silva que si él hubiera sospechado que la poetisa lo quería, "a pesar de que mis sentimientos para con Delmira eran puramente fraternales, y nunca habíamos hablado de amor, si yo hubiera sabido eso, me hubiese casado con ella" (Silva 70). Clara Silva y Emir Rodríguez Monegal no aceptan la noción de que Delmira pudiera estar enamorada de Giot de Badet. Basan esa opinión en dos hechos. El primero era el bien conocido homosexualismo de Giot de Badet y el segundo era la correspondencia apasionada que sostenían entonces Delmira y Manuel Ugarte. Según Clara Silva, el único que ignoraba el

noviazgo de Delmira y Reyes, era Giot de Badet.

Delmira comenzó su noviazgo con Enrique Job Reyes en 1908. A esa relación se opuso tenazmente la madre de Delmira. Reyes era rematador de haciendas, un hombre de cultura limitada, y "moralista hasta el puritanismo", en la opinión de Clara Silva (Silva 52). La crítica más reciente de Delmira ha usado la relación de Delmira para ilustrar la duplicidad vital de la poetisa. Carlos Martínez Moreno y Emir Rodríguez Monegal explican las incongruencias de la relación de Delmira y Reyes diciendo que Delmira, la poetisa, no podía soportar la vulgaridad de Reyes; pero que Delmira, la nena, sí. Clara Silva comenta sobre la dualidad inexplicable entre, "la delirante pitonisa de Bros, escribiendo los versos de más profunda sexualidad que una mujer había osado de hacer y publicar y la señorita que escribe esquelas de una trivialidad insípida en un lenguaje afectadamente pueril" (Silva GF 28).

La puerilidad del lenguaje de las cartas que Delmira enviaba a Reyes se puede comprobar en el ejemplo siguiente:

 Mi vida: Yo tiero, yo tiero, y yo tiero una cabecita de mi Quique que caba men aquí adentro (Hay un corazón dibujado). Si no la tene ponto yo me muero de rabia. - Yo se portò bien mucho. Y le digo mucho mena noche, mi viejo. Yo pienso siempre en Quique y.... yo tiene la cabecita de Quique men chiquita. Ponto. - Mena tarde, mi viejo. - Tu Nena. (Silva 27)

Delmira firmaba esas carta como Tu Nena, yo, o Delmira; a veces los tres nombres juntos. Además del infantilismo del lenguaje hay otras características constantes en la

correspondencia de Delmira a Reyes. Ellas son: la insistencia con la que Delmira habla de su amor por Reyes y con la que le exige a él reciprocidad en el cariño; las constantes alusiones de Delmira al peligro que se expone al enviar las cartas y por último, la preferencia que muestra por ver a Reyes clandestinamente (Benvenuto 66-88).

El matrimonio de Delmira y Reyes, se efectuó en agosto de 1913. Hay varias indicaciones de que Delmira tenía graves reservas sobre la boda. En 1913, en una carta a Rubén Darío, Delmira le dice: "He resuelto arrojarme al abismo medroso del casamiento. No sé: tal vez en el fondo me espera la felicidad. ¡La vida es tan rara! ¡Quiere Ud. dejar caer en un alma que acaso se aleja para siempre, una sola palabra paternal (Silva GF 33)? En una carta dirigida a Ugarte, Delmira describe su casamiento de la siguiente manera:

Lo que yo sufrí aquella noche no podré decirselo nunca. Entré a la sala como a un sepulcro, sin más consuelo que el de pensar que lo vería. Mientras me vestían pregunté no sé cuantas veces si había llegado. Podría contarle todos mis gestos de aquella noche.... La única mirada consciente que tuve, el único saludo inoportuno que inicié fueron para Ud. Tuve un relámpago de felicidad. Me pareció un momento que Ud. me miraba y me comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta. Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. El momento del retrato.... y después sufrir; sufrir hasta que me despedí de Ud. Y después sufrir más, sufrir lo indecible. (Silva GF 46)

Rodríguez Monegal cita la recolección de Ugarte del día de la boda:

Aún la veo, el día de su casamiento, preguntándonos a Zorrilla de San Martín y a mí, que éramos sus testigos: "--¿Qué hago? ..¿Me caso?" La duda se decidió en afirmación y pocos meses después se abrió en sangre el epílogo que todos recuerdan en el Río de la Plata.¹²

Al mes y medio de la boda, Delmira abandonó a su marido y corrió a refugiarse en casa de sus padres huyendo, como dijo varias veces, de la vulgaridad. Dado la correspondencia de Delmira y Ugarte, Rodríguez Monegal atribuye en gran parte la disolución del matrimonio, al amor que Delmira sentiría por Ugarte.

Delmira comenzó su correspondencia con Manuel Ugarte en 1910, cuando le envió los dos libros que había publicado en esa fecha. Ugarte le contestó con una carta elogiosa. No se conocieron sin embargo hasta 1912, cuando Ugarte, de paso por Montevideo, visitó a Delmira frecuentemente en su casa, en presencia de los padres de aquélla. La correspondencia de los dos continuó durante el periodo del divorcio de Delmira que terminó en 5 de junio de 1914. Las cartas que se enviaban Delmira y Ugarte eran de índole amorosa, pero no hay ninguna indicación de que haya existido una relación íntima entre los dos.

En los meses entre la separación de Delmira y Reyes en octubre de 1913 y la muerte de ambos el 6 de julio de 1914, el comportamiento paradójico de Delmira pareció acentuarse aún más. Lo primero que ocurrió fue la multiplicación de los amores clandestinos de Delmira: la poetisa no sólo mantenía una correspondencia amorosa con Ugarte, sino

también con otros hombres. Uno de ellos fue Manino, un argentino cuya identidad se desconoce. A pesar de que no se conocian personalmente, los dos intercambiaban cartas de amor. Lo que es común en la correspondencia amorosa de Delmira, es que sus galanes querian atribuirse la función de ser el único hombre capaz de entender a la poetisa. Manino le escribió a Delmira: " Qu  Ud. es difícil y rara!... Es mentira, es mentira. No habrá encontrado al hombre que la entienda" (Silva 72). También ese gal n le envió a la poetisa un poema suyo escrito como contestación al poema "Serpentina" de Delmira. En su poema, Manino decia querer ser el fakir de la serpiente. Ugarte, por su parte, reaccionó ante el mismo poema de igual manera que Manino. En una carta a Delmira, Ugarte le escribe: "Será vanidad o misterioso presentimiento, pero siempre he pensado que la serpiente ondularia mejor si yo la acariciara" (Silva 42). Además de Manino y Ugarte, Delmira parecia tener en Montevideo dos o tres admiradores más, a los que veia a distancias respetuosas, desde el balcón de su casa. Durante esa época, Delmira también veia a Reyes, en un cuarto que éste habia alquilado en la casa de un amigo. Mientras que públicamente, los dos seguan los trámites de divorcio y se culpaban mutuamente, clandestinamente Delmira y Reyes se veian dos veces por semana. Además de esas reuniones, según Clara Silva, los dos:

.... se escribian continuamente esquelas,

secretas, como sus entrevistas, como si fueran dos amantes apasionados. Las esquelas de ella iban dentro de unos tubos de vidrio, detalle extravagante, sin explicación, que no se conservan. Los familiares de Reyes, conservaban, sí, después del drama, uno de los cuadros pintados por la poetisa, de los que decoraban la habitación.... Para Reyes, la habitación aquella, de las visitas, era una especie de santuario de su pasión donde mantenía su culto. Porque si hay algo indudable, evidente, es esa pasión que mantuvo por ella hasta llegar al fin trágico. (Silva 75)

El fin al que alude Clara Silva ocurrió en ese cuarto, cuando Reyes le disparó dos tiros a Delmira en la cabeza y luego se disparó a sí mismo. Delmira murió instantáneamente y Reyes dos horas después en un hospital.

La muerte de Delmira creó el último aspecto de su leyenda: el de la mujer inmolada. Hay muchos críticos que creen que Delmira no fue una víctima pasiva del asesinato-suicidio, sino una activa participante del mismo. Para Rodríguez Monegal, fue la misma Delmira la que planeó su muerte:

La muerte de Delmira no es sólo un accidente impuesto por el desvario de un celoso. Con su doble personalidad y su doble vida, Delmira se preparó tan minuciosamente como si ella misma hubiera seleccionado las póstumas fotografías escandalosas, previsto la crónica roja de los periódicos. La Pitonisa y la Nena sólo podían acabar fundiéndose en esa doble imagen de la mujer inmolada. (63)

Lo que parece sustentar la teoría de la participación de Delmira en su muerte son las frecuentes alusiones de la poetisa al destino trágico que presentía. Giot de Badet recuerda que Delmira, desde la adolescencia, había repetido, "Yo siento que mi vida acabará en una tragedia."

y que varias veces le confesó: "sería incapaz de dar un grito; me dejaría matar sin decir nada" (Silva 55 y 62). También Delmira le escribió a Reyes durante la separación de ambos: "Si no vamos a ser felices, es preferible morir juntitos" (Benvenuto 45). Por último, por una carta que Reyes le escribió a un amigo, se sabe que el asesinato fue un acto premeditado.

La documentación que apareció en las décadas de los cincuenta y sesenta, al permitir un mejor conocimiento del carácter y vida amorosa de Delmira, contribuyó a acentuar la tendencia de los últimos críticos de ver a la poetisa como un ser esencialmente neurótico y de considerar su obra: o como ilustración de los conflictos personales de Delmira, o como una tentativa de resolverlos. Sin embargo, esa nueva tendencia crítica se explica mejor por otras dos razones: por la distancia temporal entre esos críticos y la Delmira de carne y hueso, y por la divulgación y moda del psicoanálisis. Con Delmira ya muerta, les fue más fácil a los críticos sustituir el ciclo literario de la obra, por el vital de la autora. También, esa distancia les permitió interpretar algunos aspectos de la poesía de Delmira, como ciertas referencias a la muerte y el ensueño, a la luz del final trágico de la autora. El psicoanálisis les dio a esos críticos las bases para construir una Delmira hipotética que escribía: o para expresar sus conflictos, o para compensar sus carencias.

Para explicar la obra de Delmira, los últimos críticos

reconstruyeron a una autora neurótica siguiendo la siguiente secuencia de causalidad. Primero, analizaron el comportamiento de Delmira como el de una unidad subyacente, su yo profundo, organizado y motivado por el logro de cierto objetivo esencial para su sobrevivencia. También, los críticos creyeron que todos los elementos de ese yo profundo eran mutuamente dependientes y compensatorios. Para algunos críticos como Emir Rodríguez Monegal y Carlos Martínez Moreno, el objetivo del comportamiento de Delmira, y por ende, su yo profundo, era de naturaleza sexual; para otros, como Manuel Alvar, Laura Teixeira Tarquino, Angelina Gatell y Doris T. Stephens, era de índole espiritual o psicológica.¹³ Segundo, esos críticos creyeron que en el caso de Delmira, ese objetivo de su yo fue imposible de obtener: o porque el medio se lo impedía (teoría sexual del yo), o por su naturaleza irreal (teoría espiritual del yo).¹⁴ Tercero, por no poder obtener lo que necesitaba, el yo entraba en un estado de carencia al que compensaba con otra actividad: o escribiendo poesía, o fugándose de la realidad empírica a través del ensueño.¹⁵ Sin embargo, la naturaleza "irreal" de la actividad compensatoria no alcanzaba para satisfacer las necesidades "reales" del yo. Así, el cuarto paso y la conclusión de esos críticos fue que el yo profundo de Delmira fracasó en su intento de sobrevivir. La poesía de Delmira es así, para ellos, el documento del fracaso personal de la poetisa.¹⁶ Inversamente, la muerte de Delmira, sería el último intento

de integración de su yo profundo.

Por todo lo expuesto, se puede concluir que los aspectos de la vida y personalidad de Delmira que más parecieron contribuir a la creación de la leyenda fueron los siguientes: su precocidad, la complejidad y a veces irracionalidad de su comportamiento, su vida amorosa y su final trágico. La serie de especulaciones e interpretaciones críticas de esos datos biográficos y de la manera en que ellos supuestamente determinaron a o se reflejaron en la poesía de Delmira, constituye la leyenda sobre su obra.

La leyenda no sólo obscurece la realidad estética de la obra de Delmira, sino también la realidad histórica de su autora. Muchos críticos creyeron que el comportamiento de Delmira era absurdo o patológico porque lo entendieron de acuerdo a una unidad subyacente: el yo profundo. Eso se debe a la naturaleza de las teorías de personalidad que ellos sustentaban.

Las investigaciones actuales sobre la motivación, muestran que a veces el comportamiento está afectado por la percepción inmediata (se come porque se ve comida) y por lo conocido (la curiosidad surge de la extrañeza de un objeto nuevo; de la discrepancia entre la expectativa y lo que se encuentra). Otras veces, la motivación es básica, modificando simultáneamente la percepción y el aprendizaje. El hambre hace ver la comida, aún donde no existe, o hace buscarla y aprender modos de alcanzarla. Así, ni la

curiosidad, ni el hambre, ni el sexo, tendrían necesariamente una fuente única. Parece existir en el ser humano un pluralismo de motivos y fuerzas, algunas relativamente independientes de las otras, no todas activas en un mismo momento, algunas de las cuales surgen por ciertas condiciones del ambiente. Por lo tanto, no es plausible asumir que todas las facetas del ser humano estén mutuamente conectadas y que todo acto satisfaga a un grupo interrelacionado de necesidades biológicas y psicológicas. No hay razón para asumir que el individuo no pueda lograr la integración de sus impulsos aunque vengan de fuentes diferentes y aunque haya conflicto entre ellos; pero tampoco hay razón para asumir que la desintegración del individuo sea inevitable sólo porque existan tendencias conflictivas en él.¹⁷

Esas investigaciones sobre la motivación, hacen posible dos nuevas maneras de analizar el comportamiento de Delmira. La primera podría ser el análisis de una serie de cambios en el comportamiento, que ocurrirían en una dirección específica, pero cuyo desarrollo sería la serie misma de los hechos y no la de un ente subyacente. Con ello, se evitaría caer en una pseudo teleología, en que los efectos de una actividad se confundirían con su propósito. La otra avenida es el estudio de una serie de hechos vitales y su relación con otros factores, que en el caso de Delmira podrían ser su ambiente o su obra.

B. La obra de Delmira Agustini

En esta sección discuto como algunos problemas que la obra de Delmira Agustini presenta para el reconocimiento de su unidad literaria y para su correcta interpretación, junto con la inadecuación de las teorías y métodos de análisis de sus críticos para resolver esos problemas resultaron en interpretaciones arbitrarias de esa obra. También, sugeriré nuevas pautas para su interpretación.

La obra de Delmira presenta dos problemas para el reconocimiento de su unidad literaria y para su interpretación. Ellos son: la existencia de numerosas ediciones de la obra y, especialmente, ciertas características de la misma.

Las distintas ediciones de la obra plantean problemas respecto a su naturaleza y alcance. Por naturaleza de la obra, me refiero a cómo se le debe encarar: o como un ciclo único y completo o como una colección de libros separados. Si la obra es un ciclo completo, debe necesariamente tener un solo tema; si es una colección de libros separados, puede tener varios. Por alcance, me refiero a lo que se debe o puede incluir o excluir de ella sin alterar su naturaleza y significado. El problema del alcance es el de la "textura" de la obra: de si ella es o no compacta.

Las características de la obra de Delmira que presentan más problemas para el reconocimiento de su unidad estética y para su interpretación son: la naturaleza de su

lenguaje, de su forma y el hecho de que la obra parece describir un proceso subjetivo.

En la introducción mencioné que durante su vida, Delmira Agustini publicó tres libros: El libro blanco (Montevideo: O.M. Bertani, 1907), Cantos de la mañana (Montevideo: O.M. Bertani, 1910) y Los cálices vacíos (Montevideo: O.M. Bertani, 1913). Este último libro tiene un "Pórtico" escrito por Rubén Darío e incluye una advertencia de Delmira al lector, de que los nuevos poemas son un adelanto de un libro futuro, Los astros del abismo, que para la poetisa, sería "cúpula" de su obra.

Después de la muerte de Delmira, en ediciones póstumas de sus "Obras completas", aparecieron poemas que Delmira no había incluido en sus libros. La primera de tales ediciones fue la realizada por Maximino García en 1924. Esa edición consta de dos tomos: El rosario de Eros y Los astros del abismo. Los dos tomos reeditan los tres libros publicados por Delmira y agregan poemas inéditos que, según el editor, fueron escritos entre 1913 y 1914; en el segundo tomo aparece una serie de poemas de infancia publicados bajo el título La alborada (la. parte). La segunda edición póstuma es la oficial, publicada en 1940 y dirigida por Raúl Montero Bustamante. La Edición oficial repite, en un solo tomo, los dos de la de Maximino García. La edición que uso en este trabajo, llamada Poesías completas, es de Alberto Zum Felde, con prólogo suyo, publicada por primera vez en 1944, por Losada. Esta

edición incluye la mayor parte de los poemas que Delmira seleccionó para Los cálices vacíos además de otros que la autora escribió con posterioridad a ese libro.¹⁸ La edición más reciente de las Poesías completas es la de Manuel Alvar, publicada en 1971, por la editorial Labor. Esta edición sólo contiene la poesía que Delmira publicó en su vida.

Para resolver el problema del alcance y naturaleza de la obra de Delmira hay que decidir primero cuál es la mejor edición de esa obra. Arturo Sergio Visca, cuya opinión comparto, considera que la edición de Los cálices vacíos de 1913 es la más valiosa para un análisis crítico de la obra de Delmira Agustini:

Allí se halla lo sustancial de su obra. Y es la poetisa misma quien, a través de su selección, lo confirma. Los poemas agregados en los dos tomos de Maximino García tienen muy relativo interés e igual ocurre con los desdeñados por la misma poetisa al seleccionar de El libro blanco. Cabe agregar, todavía, que no todo es oro poético en el citado volumen. Pero es en él donde se debe fijar la atención. Ofrece, por otra parte, la suficiente amplitud como para que el desenvolvimiento de la personalidad poética de Delmira sea bien visible, y es, al mismo tiempo, lo bastante ceñido como para evitar el caos. Sobre este libro debe centrarse la atención del crítico y el lector. (6)

Hay dos implicaciones en considerar a CV como la mejor edición de la obra. La primera es que, como dije en la introducción, el orden que Delmira impuso al libro y la selección de poemas que hizo para él, son indicios no sólo de la voluntad antológica de la autora sino de la

naturaleza de su obra: de que ella debe verse como un ciclo completo estructurado alrededor de Eros. La segunda es que el que Delmira desechara para esa edición, poemas publicados con anterioridad, es un indicio de que la estructura de su obra no es muy compacta.

La multiplicidad de ediciones de la obra de Delmira fue parcialmente responsable de que cada crítico manejara su propia versión de la obra. Así, por ejemplo, Carmen S. Rosenbaum y Manuel Alvar definieron la obra de Delmira como todo lo que la poetisa publicó en su vida. Doris T. Stephens, en cambio, definió esa obra como todo lo que la autora escribió en su vida. Por lo tanto, Stephens analiza en su tesis los poemas inéditos de infancia de Delmira. Otros críticos, como Zum Felde, definieron la obra en base a la edición de CV pero añadieron los poemas inéditos escritos posteriormente a ese libro.¹⁹ Otros críticos, ni siquiera definieron la obra, sino que tomaron de ella sólo los poemas que encontraron interesantes. Esa es la posición de Jeanette I. Valenti, por ejemplo.²⁰

Lo que hay que notar ahora, es que no importa lo que los críticos incluyeran o excluyeran de la obra de Delmira en sus análisis, siempre caracterizaron la totalidad de la obra en base a sus propias versiones de la misma. Pero, si la obra es unitaria, lo que el crítico incluya o excluya de ella va a ser de gran importancia para su interpretación. Si el crítico incluye demasiado, por lo general no tiene en cuenta la ordenación y selección que Delmira realiza en CV,

y pierde así el sentido de dicha obra. Si, por el contrario, excluye demasiado, deforma no sólo el sentido total de la obra, sino también el de la parte que analiza. Eso ocurrió frecuentemente con los análisis críticos sobre Eros. Como el significado de Eros es contextual, es imposible entenderlo sin referirse al resto de la obra.²¹ También, muchos críticos intuyeron la unidad de la obra sin poder explicarla literariamente.²² Por lo general, eso los llevó o a desplazar la unidad intuida de la forma de la obra a la psiquis de la autora²³ o, a definir el tema de la obra por el supuesto motivo psicológico que llevaría a Delmira a escribir. Este concepto de tema es irrelevante e inadecuado para la interpretación literaria.²⁴

Sin embargo, la mayoría de los malentendidos sobre la obra de Delmira surgieron por ciertas características de la misma, que son: la naturaleza de su lenguaje, de su forma y el hecho de que la obra describe un proceso. A la vez, lo que impidió a los críticos reconocer la unidad de esa obra y su ilusión estética fueron los conceptos que manejaban de forma y de fondo, de la naturaleza del lenguaje poético y de la relación entre arte y realidad.

Las pautas de interpretación de la obra de Delmira fueron establecidas por los críticos contemporáneos a la poetisa. Ellos juzgaron esa obra de acuerdo a sus cánones literarios, que eran los del primer modernismo. La obra de Delmira al cambiar muchas de las convenciones del primer modernismo los desconcertó. Los cambios más importantes, y

más desconcertantes para los críticos de esa obra, fueron: las convenciones de distancia, la naturaleza de los elementos referenciales del poema, y el tipo de experimentación formal que hace Delmira.

El arte del primer modernismo es sumamente abstracto, artificial, distanciado y experimental. El sobre-distanciamiento modernista era el modo en que el poeta obligaba al lector a separar su experiencia estética del poema, de cualquier otra experiencia ajena a él. También, era el modo en que el poeta modernista dirigía la atención del lector a los aspectos universales y formales del poema. La obra de Delmira parece acortar la distancia modernista entre lector y poema en forma radical. Delmira primero reduce, y luego elimina casi por completo, los elementos más visiblemente artificiales del modernismo, como por ejemplo: su vocabulario codificado, sus personajes fantásticos o exóticos, sus paisajes y acontecimientos temporal y/o espacialmente alejados de la experiencia cotidiana del lector. Del "anti-realismo" o distanciamiento modernista, Delmira llega a un aparente "coloquialismo" en su obra.²⁵ Eso se manifiesta sobre todo en la naturaleza de los elementos referenciales del poema: los objetos, conceptos, acontecimientos, denotados por las palabras de los poemas. Esos elementos son a veces muy simples, como es el caso de: fuego, rosa, sala, yo, tú. Otras veces, aunque simples, son muy abstractos, como por ejemplo ocurre con: vida, muerte, soledad, amor y miedo.

También, el "coloquialismo" de la obra de Delmira se manifiesta en las apelaciones directas al lector, en el uso frecuente de interjecciones, y en general en formas especiales de enfatizar palabras, cuyo efecto es el romper la distancia entre el lector y el poema. Muchos críticos reaccionaron a esos cambios, literalizando la obra de Delmira, cerrando la distancia entre el arte y la realidad, y olvidando que los poemas eran ficción. En otras palabras, esos críticos fueron víctimas de la ilusión de realidad de la poesía de Delmira. Eso ocurrió especialmente con el yo y el tú líricos. El "leitmotiv" de la obra de Delmira es el de una experiencia de relaciones y determinaciones mutuas entre un yo narrador, siempre presente en el poema, y un tú, siempre a distancia de ese yo. Muchos críticos creyeron que el yo lírico era la propia Delmira, y el tú, su amante ideal.²⁶

Los cambios en las convenciones de distancia y en la naturaleza de los elementos referenciales del poema, reflejan una nueva concepción y uso del lenguaje y de la forma por parte de Delmira. En el primer modernismo hay cierta separación entre los aspectos sensoriales y conceptuales del lenguaje, y entre la visión y el diseño del poema. Esos aspectos separados de la palabra y de la forma se resolvían por lo general desde afuera, en el final logrado del poema. Delmira trata de resolver esos aspectos separados de la palabra y de la forma modernista desde los elementos mismos del poema. Para ello, estructura su

poesía en base de la imagen y la metáfora. La imagen le permite a Delmira unir en un mismo vocablo los elementos sensoriales y conceptuales del vocablo, y el diseño y la visión, en la forma. Las formas de los poemas de Delmira se estructuran en base a las imágenes. Delmira ignora en cambio, el tipo de experimentación que era común en el primer modernismo; con tipos estróficos, ritmos y rimas diferentes. Como éste era el único tipo de experimentación formal que los críticos contemporáneos de Delmira podían reconocer, al no encontrarla en la obra de la poetisa, concluyeron que ésta no era un artifice del verso. También concluyeron que el valor de la poesía de Delmira no radicaba en su forma, sino en la profundidad de sus intuiciones, en su fondo.

Las diferencias entre la obra de Delmira y los cánones del primer modernismo con la que los críticos contemporáneos de la poetisa juzgaron esa obra, originaron tres juicios sobre esa obra. El primero, era el de la excepcionalidad de la misma. Entendían por ello, que la obra de Delmira tenía muy poca o casi ninguna relación con el modernismo. El segundo juicio era el de la naturalidad o intimidad de la obra. Entendían por ello que la obra de Delmira era el testimonio directo de su autora. El tercer juicio, era el que Delmira no era un artifice del verso: la creencia de que el estudio de la forma de sus poemas era irrelevante para su comprensión. Los críticos que siguieron a los contemporáneos de Delmira convirtieron esos

juicios o creencias en axiomas. Por otra parte, estos críticos continuaron con la misma perspectiva frente al arte (con las mismas teorías y métodos de análisis literarios) de los primeros críticos de Delmira.

Casi todos los críticos de la obra de Delmira se acercaron a ella desde una perspectiva estética del siglo XIX. Establecieron una dicotomía entre el fondo y forma de un poema (u obra total), y creyeron que el significado del poema estaba en su fondo, en lo que sus palabras parecían denotar. La forma de cada poema (o de la obra total) no era más que una estructura superpuesta al fondo, que no alteraba mayormente el significado del poema.

Así, esos críticos interpretaron los poemas de acuerdo a su fondo. El fondo era para ellos sinónimo del tema del poema. Primero, localizaban ese fondo en el título del poema o en una palabra o figura predominante del mismo. Luego, interpretaban el significado de ese fondo estableciendo una correspondencia entre el título, palabra o figura predominante del poema y uno de esos tres elementos: 1) un hecho u objeto natural conocido e interpretado por el crítico de acuerdo a sus experiencias prácticas y a su intención; 2) un motivo secundario o convencional conocido e interpretado por el crítico de acuerdo a sus lecturas e intención, y 3) un supuesto motivo psicológico de Delmira, totalmente inventado por el crítico. En esas identificaciones, los críticos ignoraron por lo general: el uso convencional de ciertos vocablos en

la época de Delmira, los contextos modernistas que gobernaban el significado de muchos de ellos, y siempre, ignoraron los contextos y la estructura del poema que gobernaba el significado de esos elementos en él. Por esas razones, los estudios críticos nunca dejaron de ser pseudoanálisis de la poesía de Delmira. Por eso también, esos análisis invariablemente terminaron por reproducir la realidad del crítico.

La primera manera en que muchos críticos interpretaron el lenguaje del poema fue estableciendo una correspondencia entre un objeto del poema, por ejemplo una rosa, y el objeto exterior que la palabra denota, la flor rosa. Esta interpretación del vocablo poético es incompleta, y por lo tanto equivocada, si el crítico se queda sólo con ella. Además, hay una variación. Mientras que para los primeros críticos de Delmira, el vocablo rosa aludía por lo general a las flores naturales, a la naturaleza, para los últimos críticos, en cambio, donde el poema decía rosa, ellos tendían a leer pasión o sexo (Stephens 194, por ejemplo).

La segunda manera en que algunos críticos determinaron el significado de un vocablo o motivo de un poema fue estableciendo una correspondencia entre éste y su significado secundario o convencional. Así, por ejemplo, muchos críticos tendieron a creer que el tema del poema "A una cruz" era religioso, ya que identificaron la cruz con su significado convencional. Sin embargo, la cruz no tiene un significado religioso en el poema, como se verá más tarde.

El lenguaje poético se desvía no sólo de los usos comunes de los vocablos, sino también de sus usos secundarios o simbólicos.

La última manera en que algunos críticos identificaron el tema de un poema de acuerdo con el motivo psicológico que habría llevado a la autora a escribirlo es, como dije anteriormente, inadecuado para la interpretación literaria. Esa es por ejemplo, la posición de Doris Stephens, que explica el motivo y/o tema del "amante soñado" de muchos poemas de Delmira por la necesidad de la autora de compensar su soledad vital (152).

A continuación, presentaré algunos ejemplos específicos de la poesía de Delmira para mostrar la imposibilidad de determinar el significado o "temas" de los poemas, de acuerdo a la manera en que lo hicieron muchos críticos anteriores. En los ejemplos que siguen, se puede notar que los términos conceptuales y estilísticos con los que Delmira describe el amor y el tú amoroso, también aparecen referidos a otros objetos o "temas" como la musa, la poesía o el pensamiento. Fuera del título de los poemas, no hay distinción aparente entre los diferentes "temas", objetos o experiencias a los que alude el narrador lírico.

Delmira se dirige al misterio, la envidia y el tú de la misma manera: "Ven acércate a mí, que en mis pupilas / se hundan las tuyas en tenaz mirada". ("Misterio, ven", LB 81); "Mirame mucho, que mi mente inflamas / con la luz

fiera de tus ojos crueles...." (Ave, envidia", LB 124);
 "Todo aquí lo alumbran tus ojos de diamante" (dirigida al
 tú amoroso, "El intruso", LB 120).

La idea de puente u objeto que comunique dos espacios
 se expresa indistintamente a través de Eros, el pensamiento
 o la cruz: "Porque sobre el espacio te diviso, / puente de
 luz, perfume y melodía, / comunicando infierno y paraíso."
 (referido a Eros en "Ofrendando el libro", CV 43): "Si la
 cruz de sus brazos redentores / abarca el mundo y acaricia
 el cielo!" (referido al pensamiento en "Rebelión", LB 95);
 "Cruz que ofrendando tu infinito abrazo / cabe la
 silenciosa carretera, / pareces bendecir la tierra entera /
 y atarla al cielo como un férreo lazo!" (referido a una
 cruz, "A una cruz", CM 133).

Estos ejemplos sirven para mostrar la necesidad de
 atender a la forma y estructura de las imágenes del poema,
 para un adecuada comprensión de los mismos.

Para entender el lenguaje poético de Delmira y
 determinar a que se refieren sus poemas hay que seguir
 otras pautas de interpretación que las de muchos críticos
 anteriores.

El primer paso para entender el lenguaje poético de
 Delmira es determinar los contextos que la autora llevó a
 su obra al comienzo de la misma. Esto implica analizar sus
 palabras teniendo en cuenta no sólo los usos convencionales
 de esos vocablos en su época, sino también los usos
 secundarios de los mismos. Por ejemplo, muchos críticos

parecieron creer que el uso de las imágenes eróticas era idiosincrático en Delmira. Esto no es así. El uso de términos eróticos era bastante común en la época y sociedad de Delmira, no para referirse al erotismo necesariamente, sino como vehículo para expresar otra cosa. El uso más típico de esos términos era para criticar o satirizar esa sociedad. Ese es el propósito con que las murgas en las carnavales montevideanos del 1900 usaron esos términos. También, hay que tener en cuenta que la veta erótica es una de las más fuertes en el modernismo y que el erotismo en esa poesía no alude necesariamente a lo que parece nombrar.

Voy a dar dos ejemplos más que muestran la necesidad de atender a los usos convencionales (primarios o secundarios) de las palabras como el primer paso para una interpretación correcta de los mismos. Rodríguez Monegal interpreta de esta manera la imagen de la estatua en la poesía de Delmira: "La vuelven a angustiar las estatuas, ella misma se siente estatua entre las manos. Su impotencia y su frigidez convencionalmente impuestas, su mármol virginal, la angustian" (50-51). Rodríguez Monegal interpreta arbitrariamente el símbolo de la estatua, porque no tiene en cuenta que otros poetas de la época, como María E. Vaz Ferreira, Alvaro A. Vasseur y Rubén Darío, usaron ese símbolo de manera muy parecida a Delmira, como lo indica Rosenbaum en sus estudios. Lo mismo ocurrió con el análisis del "ensueño" o "sueños" de la poesía de Delmira. Ya se vio como muchos críticos atribuyeron la existencia

del ensueño o sueño en la poesía de Delmira a la frustración personal de la autora. Esos críticos tampoco tuvieron en cuenta que los poetas modernistas muchas veces usaban los vocablos "ensueño" y/o "sueño" para designar el acto creador.

Más importante aún que la simple identificación de vocablos de acuerdo a sus usos comunes en la época en que Delmira empezó a escribir, es entender el concepto y uso del lenguaje en el modernismo. Lo primero que hay que notar es que en ese movimiento, muchas veces las palabras no aluden a lo que parecen nombrar. La relación entre un vocablo del poema y la realidad exterior a él a la que podría referirse, es muy indirecta.

Hay tres características fundamentales en el uso de los vocablos en el primer modernismo. La primera es que el autor niega la autonomía conceptual y fónica del vocablo ya que lo usa como vehículo para estructurar su visión.²⁷ Segundo, los vocablos del poema son por lo general sintéticos, y por último, el poeta los usa como elementos en el diseño del poema.

La naturaleza sintética del vocablo modernista se puede ver en la siguiente cita de Herrera y Reissig:

La abeja mira, huele, roza, oye palpar y gusta la flor, con la que hará su alquimia, dulce oro. Tal es el artista. Si la gota de miel sabrosa es una síntesis de diversas impresiones y evoca en nuestro espíritu distintas formas de sensibilidad, la "palabra himética" llamémosle, designa en sí fenómenos táctiles, olfativos, visuales, de audición y gusto, refinamientos de una tarea y un intercambio con el medio ambiente

tan lógicos y tan químicos como los que existen entre el aire y el vegetal.²⁸

Lo primero que se puede notar en esa cita, es la base sensorial del conocimiento, se está aludiendo en todas las instancias a sensaciones. Lo segundo, es que en el ejemplo que usa el poeta hay dos objetos: la flor y la miel, y un sujeto, la abeja. La miel es la síntesis de las relaciones entre el sujeto y el objeto primario "flor". La palabra "himética" se refiere también a la estructuración del poeta de una multitud de sensaciones. Esa palabra no alude al objeto primario, sino al modo en que ese objeto afecta al sujeto. Así, el vocablo poético siempre va a evocar otra cosa más allá de sí mismo. También Darío escribe: "la palabra debe pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, aprisionar el alma de las cosas."²⁹ La manera en que los poetas modernistas usan la palabra parece depender de dos factores: de lo que el poeta considere el vehículo de lo universal (el principio estructurante de la belleza que actúa en su interioridad) y que puede ser el símbolo, el ritmo o la rima por ejemplo; o de lo contrario, de las influencias literarias que pesen en el poeta en el momento de escribir (simbolismo, parnasianismo, etc.), que es muy parecido a lo primero. Es lo que indica Darío al escribir: "He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento".³⁰ De todos modos la intención del poeta es siempre la misma, la de desviar la atención de la palabra misma, para concentrarla en su función.³¹

La visión o experiencia estética es una síntesis que

proviene de lo múltiple. El poeta modernista expresa simbólicamente esa síntesis en el diseño del poema. El poema debe reflejar la armonía de las partes consigo mismas y de las partes con el todo. En el poema, las palabras son los elementos con los que se estructura la síntesis, mientras que la síntesis puede expresarse de varias maneras: en la atmósfera, el tono o el ritmo del poema, por ejemplo. La síntesis del poema dada por la atmósfera del mismo, se ve en "Era un aire suave" de Darío. La síntesis expresada por el tono de la composición se puede ver en "Sinfonía en gris mayor" de Darío y "En un cromó" de Manuel Gutiérrez Nájera. Un ejemplo de síntesis a través del ritmo aparece en "Las campanas" de José Asunción Silva.

El entender el uso de los vocablos en el modernismo debe alertar al lector de Delmira que aunque no se pueda saber exactamente lo que, por ejemplo, la palabra "amor" designa en sus poemas, es probable que ella no aluda a lo que parece nombrar, y que la relación entre ese vocablo y otra realidad exterior al poema, va a ser muy indirecta.

El segundo paso para la interpretación del lenguaje poético es entenderlo desde los contextos de la propia obra. Para ello, hay que notar las desviaciones o diferencias entre los usos comunes, generales y anteriores de un vocablo (incluyendo sus usos estéticos) y el uso del vocablo en el poema. Uno de los índices de la creatividad de una obra, se encuentra en la manera en que su lenguaje se desvía del uso genérico de las palabras.

Por último, hay que tener en cuenta que el vocablo poético trasciende, al violarla, la función referencial del lenguaje. La palabra poética es un objeto sustancializado, particular y único. Llega a ser así a través de la dinámica de las interrelaciones poéticas. Así, las rosas de Delmira son literalmente rosas poéticas: particulares, únicas y concretas que no existen más que en el poema. Pero, simultáneamente, ellas mediatizan una compleja realidad exterior.

Para dar un ejemplo específico del uso de estas pautas en la interpretación de los vocablos en la poesía de Delmira, volveré al uso de la imagen de la "cruz". Dije anteriormente que aunque Delmira no usa la "cruz" de acuerdo a su simbolismo religioso, es difícil establecer con precisión a qué realidad ella alude. Es así, porque la cruz funciona simultáneamente como tenor y como vehículo de la metáfora. El significado de la cruz es difícil de establecer porque como tenor, ella alude a un sistema de relaciones puras. Si se traduce ese sistema a un lenguaje referencial u ordinario, se tiene una noción de cruce o intersección. Pero como esa noción de cruce, el tenor de la metáfora, se expresa a través de las características sensoriales, literales y figurativas, de la propia imagen de la cruz (vehículo), el lector se encuentra ante un universo poético que parece eludir cualquier referencia a otra realidad más allá de él. A medida que la obra de Delmira progresa, se acentúa en ella la tendencia a crear

un sistema único de referencia. Desde el principio de la obra, se puede notar en ella, la existencia de un grupo de imágenes, que como la cruz, usan sus contenidos sensoriales para indicar sistemas de relaciones o valores poéticos. Pero en el desarrollo de la obra, aunque nunca se abandona el uso metafórico de esas imágenes, hay una acentuación del uso literal de las mismas. La obra de Delmira culmina en la creación de un sistema total, de un mundo o mito poético auto referente. La llave de ese mundo es el análisis de la función, valor y contextos de las imágenes.

Finalmente, quiero destacar que la naturaleza del lenguaje y de la forma no es lo único que hace difícil la interpretación de la obra de Delmira y que ayuda a crear una ilusión de realidad. La obra trata verdaderamente de un proceso que, a primera vista, parece ser el del desarrollo de una vida. En el apartado anterior de este capítulo mostré cómo algunos críticos intuyeron ese proceso. Sin embargo, lo explicaron como el desarrollo de la psiquis de la autora. Más aún, lo describieron de acuerdo a una secuencia arbitraria y apriorísticamente elegida por ellos, secuencia que luego impusieron a la obra.³² Lo anecdótico, la historia o proceso que la obra de Delmira parece contar se puede relatar a dos niveles.³³

En un primer nivel, de lectura superficial, la obra de Delmira parece contar la historia del yo lírico o yo narrador. Este es casi siempre un personaje del poema y es una de las figuras a través de las que la autora organiza

sus experiencias y percepciones. Al principio de El libro blanco el yo narrador parece buscar algo que no puede definir pero que sabe que está en el futuro hacia el cual se dirige. Mientras espera la revelación que el futuro le traerá, se entretiene de diferentes maneras: paseando y jugando con la musa, describiéndola y recorriendo con ella u otros personajes, parques y paisajes. Cerca del final del libro, en la sala y frente a unas flores ("Nardos") el yo lírico tiene una experiencia que (el yo) siente como nueva y cualitativamente diferente de las que había tenido anteriormente. Se trata de una experiencia de transformación, exaltación, apertura y luminosidad que produce una sensación de reposo mecido en el yo lírico. Casi inmediatamente después de ese poema empieza la serie Orla rosa. En esta serie se describe la misma experiencia que en "Nardos"--sólo que esta vez los poemas nombran a un "tú" que parece identificado con el amor. Ese "tú amoroso" es lo que el narrador esperaba encontrar desde el comienzo de la obra: la revelación que el futuro le traería. El encuentro del yo y el tú se describe temporalmente como el "ahora".

En Cantos de la mañana y en Los cálices vacíos el "ahora" del encuentro del yo y el tú queda en el pasado, detrás del yo narrador. Sin el tú, el yo narrador se siente vacío y comprende que tiene dos opciones: o dirigirse hacia el pasado, "caminar hacia atrás", y vivir

de/en el recuerdo del encuentro con el tú o, de lo contrario, ir hacia el futuro, en busca de otras relaciones, experiencias y quizá, de otro "tú amoroso". Aunque el yo toma alternativamente ambos caminos, sin poder decidirse del todo por ninguno, lo principal de esta fase de la obra es la relativa falta de movimiento de traslación del yo. Este se siente en una situación laberíntica: si mira hacia el pasado o el futuro se siente vacío por la ausencia del tú, que aparece proyectado a distancias inalcanzables por el yo; si mira en su propia interioridad, nota que el tú amoroso es parte suya, que está incorporado en él (en el yo). Sin embargo, el yo también nota que el tú amoroso incorporado en él, es un tú que se desintegra y muere. En CV hay una experiencia de renacimiento, con la aparición de Eros. Eros no es sólo el amor, una copia del primer tú amoroso, sino un "tú" mayor que el primero. Eros es el puente que une el pasado y el futuro, la luz y la sombra, la muerte y la vida.

Esta primera lectura de la obra es superficial por dos razones. La primera es porque identifica al tú únicamente con lo amoroso, cuando el concepto del tú es mucho más amplio y complejo en la obra de Delmira. El tú es el segundo elemento o figura (la primera era el yo narrador) alrededor de la cual la autora organiza sus percepciones y experiencias. Segundo, esta lectura atiende únicamente a la dimensión temporal-causal del poema, a la ordenación cronológica del proceso que sufre el yo. Esta ordenación

podría reducirse a esta secuencia: 1) lo que sucede antes del amor (LB), 2) con el nacimiento del amor (Orla_rosa) , 3) después del amor (CM-CV) y 4) en el renacimiento del amor al aparecer Eros (CV). Si bien ésta es en realidad la estructura básica de la obra, para entender esa estructura hay que atender a más aspectos de la obra.

Una lectura más atenta de la obra de Delmira revela que: 1) el proceso que ella describe tiene otras dimensiones además de la temporal causal o temporal cronológica, 2) las estructuras temporales no son las únicas de la obra, y por último que el tú y Eros no aluden a lo que parecen nombrar, lo amoroso, sino a la vida y naturaleza del arte y la subjetividad. Específicamente, el proceso que la obra de Delmira desarrolla tiene no sólo una dimensión temporal causal y cronológica que avanza de un "antes" a un "ahora" a un "después", sino también, tiene una dimensión temporal cíclica que, como las estaciones, va eternamente de la luz a la sombra y de la sombra a la luz. También, desde sus comienzos, la obra desarrolla estructuras espaciales. Ellas, que empiezan por ser simple magnitudes--la horizontalidad, la verticalidad y la profundidad--entran luego en relaciones y correlaciones muy estrechas con los elementos temporales, y otros elementos de la obra y terminan por fijar las formas y estructuras de cada fase del ciclo o proceso que la obra desarrolla.

El explicar ese proceso y las estructuras de cada fase de la obra es el objetivo de los próximos dos capítulos.

Ahora cabe destacar que para leer correctamente la obra de Delmira hay que atender a todos sus elementos.

C. Conclusión

La leyenda es la historia de como muchos críticos de la obra de Delmira Agustini, al tratar de resolver ciertos problemas de interpretación planteados por esa obra, desde una perspectiva extrínseca a la literatura, y con algunas limitaciones metodológicas, fueron víctimas de una triple ilusión: la creada por ellos mismos, la creada por Delmira y la creada por su obra.

La de los críticos era una ilusión de literalidad respecto al arte y la cultura. Respecto al arte, creyeron que la obra de Delmira reproducía literalmente la psiquis de la autora; y que el lenguaje poético aludía literalmente a lo que las palabras denotaban para los críticos. Respecto a la cultura, creyeron que las teorías que interpretaban la realidad psíquica de un individuo, reflejaban literalmente la naturaleza de la personalidad. En otras palabras, los críticos se acercaron a las realidades simbólicas del arte y la cultura desde la perspectiva de un realismo ingenuo. Como ellos parecían asumir que la interpretación de la realidad era idéntica a su naturaleza, no analizaron ni los contextos, ni las funciones, ni los sistemas en que los hechos o formas culturales existían. Por lo tanto, redujeron todo a un

solo plano o realidad: la suya. Esta actitud crítica, los hizo susceptibles de caer en la ilusión que Delmira creó más o menos conscientemente sobre sí misma, y la ilusión de su obra.

La función estética de la obra de Delmira es crear una ilusión de realidad. Para Warren y Wellek, esto consiste en crear en el lector el efecto de que la obra es una lectura convincente de la vida.³⁴ Ese es el mito o ilusión del arte que la obra de Delmira sostiene admirablemente. Pero los lectores de esa obra la literalizaron y olvidaron que ella era una ficción o ilusión.

NOTAS

Capítulo I

¹ Arturo Sergio Visca, "La poesía de Delmira Agustini," en Delmira Agustini, Cuadernos de Literatura I (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968) 3. En adelante, referencias al libro aparecerán en el texto con el nombre del autor y el número de página.

² Clara Silva, Pasión y gloria de Delmira Agustini: Su vida y su obra (Buenos Aires: Losada, 1972) 24. De aquí en adelante referencias a este libro aparecerán en el texto con el nombre de la autora y el número de página.

³ Emir Rodríguez Monegal, Sexo y poesía en el 900 uruguayo (Montevideo: Alfa, 1967) 35-36.

⁴ Ofelia Machado de Benvenuto, Delmira Agustini (Montevideo: Ceibo, 1944) 31. De aquí en adelante, referencias a este libro aparecerán en el texto con el nombre de la autora y el número de página.

⁵ Clara Silva, Genio y figura de Delmira Agustini (Buenos Aires: Eudeba, 1968) 144. De aquí en adelante, referencias a este libro aparecerán en el texto como: Silva, GF, y número de página.

⁶ Emilio Oribe, Poética y Plástica, 2 vols. (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1968), I: 34.

⁷ Rubén Darío, prólogo, Los cálices vacíos, de Delmira Agustini (Montevideo: Bertani, 1913).

⁸ Carmen S. Rosenbaum, Modern Women Poets of Spanish America (New York: Hispanic Institute, 1945) 163-164.

⁹ Sarah Bollo dice lo siguiente de Delmira Agustini en 1963: "Sus canciones de amor raramente tienen sentido sensual pues van orientadas hacia altos fenómenos de transfiguración anímica y espiritual en que se amalgama libido y alma para una experiencia superior muy completa y muy alejada del plano meramente individual. Es un peldaño de la raza en su lenta y difícil ascensión a las alturas

del ser." (Delmira Agustini: espíritu de su obra y su significación Montevideo: Impresora uruguaya, 1963 13). En 1968, José P. Díaz escribe: "Una experiencia visionaria la aguijonea.... Surgen así de ella mitos y símbolos que su experiencia personal no pudo crear, que son experiencias de especie más que de una persona concreta." ("Sobre la experiencia poética de Delmira Agustini" en Delmira Agustini, Cuadernos de Literatura I, 28).

¹⁰ Su muñeca, parece haber tenido gran importancia para Delmira. Clara Silva escribe al respecto: "Esa falsa infantilidad de su vida hogareña.... puede tener su símbolo en esa muñeca grande, de ojos azules, cabellera rubia, encantada sonrisa, vestida de seda celeste, un poco parecida a Delmira, que ella conservaba como preciosa reliquia de la niñez, siempre sentada en un sillón de la sala, lugar que la familia señaló en las fotografías como su 'rincón predilecto'. En verdad, era como una imagen de ella misma, en su niñez perenne y convencional, presidiendo aquel ambiente de anacronismo contradictorio." (Pasión y gloria 25).

¹¹ André Giot de Badet era un escritor franco-uruguayo radicado en París, pero que vivió durante su juventud en Montevideo, en la primera década del siglo. Pertenecía a una rica familia de origen francés, radicada en Montevideo desde fines del siglo XIX. Habitaba una mansión en Villa Colón, cerca de Sayago, donde la familia Agustini tenía su casa quinta. Giot de Badet y Delmira cultivaron allí su amistad. Los dos viajaban juntos en ferrocarril, dos o tres veces por semana a Montevideo, donde Delmira asistía a clases particulares de pintura y francés. Las entrevistas a Giot de Badet tuvieron lugar en París, donde él residía.

¹² Rodríguez Monegal, Sexo y poesía 64. De aquí en adelante, referencias a este texto aparecerán con el número de página únicamente.

¹³ Hay que notar aquí que todos los críticos mencionados basan sus análisis en la noción de la personalidad dividida de Delmira, concepto que les llega a través de la leyenda. Esos críticos sólo difieren respecto a las causas que encuentran para esa división. Para los críticos que atribuyen una naturaleza sexual al yo profundo, como es el caso de Rodríguez Monegal (en Sexo y poesía) y Carlos Martínez Moreno (La otra mitad México: Joaquín Mortiz, 1966), el conflicto básico de Delmira es el del sexo reprimido. Para los que atribuyen una naturaleza espiritual al yo profundo, la división de la personalidad de Delmira es expresiva de un conflicto entre la realidad y el sueño, es decir, entre lo real o posible, y lo irreal o imposible. Así, para Manuel Alvar ("La poesía de Delmira Agustini", Estudios Americanos [Sevilla, VII 1954] 667-690), para Angelina Gatell ("Delmira

Agustini y Alfonsina Storni: Dos destinos trágicos", Cuadernos Hispanoamericanos, LVIII 1964 583-594), y para Laura Teixeira Tarquino ("A poesia de Delmira Agustini", Diss. Stanford 1968), Delmira buscaba un objeto imposible de obtener: un amor sobrehumano. Para Doris T. Stephens, Delmira buscaba una transcendencia o más allá imposible de obtener ("Delmira Agustini and the Quest for Transcendence," Diss. Tennessee 1974).

¹⁴ Los argumentos de Rodríguez Monegal y Martínez Moreno, proponentes de la naturaleza sexual del yo profundo de Delmira, pueden sintetizarse de la siguiente manera. El ambiente de Delmira no le permitía a la poetisa una manifestación normal de su sexualidad. Ese hecho llevaría a la poetisa a una división vital: de un lado, la nena adaptada a las reglas sociales, del otro, la poetisa que en su obra explora el sexo, tabú del novecientos. El medio, sería la causa de la dualidad entre nena y poetisa de Delmira, y la poesía sería para Delmira una forma de expresar su rebeldía y de compensar sus carencias: la única forma posible de libertad que tenía a su alcance. A continuación, presentaré una cita de Manuel Alvar, que es un ejemplo de los argumentos de los proponentes de la naturaleza espiritual del yo profundo de Delmira: "No es la retórica de los románticos lo que Delmira nos ofrece, sino la subjetividad incontenida y la falta de cohesión entre el mundo interior y la realidad circunstancial.... El fracaso personal ante la realidad vivida y la realidad intuida lleva, siempre, a buscar la evasión en el ensueño; de ahí, que este elemento irracional del que he hablado antes, sea una especie de Saturno o de Penélope en la lírica de Delmira: va a fomentar y engendrar su mundo de anhelos y cuando fracasa por incapacidad real, la devora, y trata de crearse otro camino por el que pueda huir de la realidad o volverse a acercarse a ella. Todos esos motivos son aspectos del único problema que se encuentra en la lírica de Agustini, el del amor." (681). Es necesario notar, que estos críticos de Delmira nunca distinguen entre el ensueño como actividad compensatoria del yo profundo, es decir como acto de soñar hecho por el poeta; y, el ensueño como tema de la poesía de Delmira. Tampoco distinguen entre la poesía como acto de escribir realizado por el poeta, y, la poesía como tema de muchos de los poemas de Delmira.

¹⁵ Para algunos de esos críticos. el yo profundo de Delmira intentaba a veces otros caminos de evasión además del ensueño, pero siempre con los mismos resultados. Manuel Alvar parecería indicar que el amor en la poesía de Delmira viene después del fracaso del ensueño poético y tiene sus mismas raíces. Para Doris T. Stephens, la evasión de Delmira sigue cronológicamente cuatro vías de escape: la poesía, los sueños, el amor y finalmente la muerte. Esos cuatro elementos son los temas que Stephens encuentra en la obra de Delmira. Esos temas estarían

unificados por uno mayor: la búsqueda de transcendencia. Así, Stephens escribe: "In her quest for transcendence Delmira turned to poetry, to dreams, to love and ultimately to death. Although her desire for the más allá was never satisfied during her lifetime, the beautiful account of her hopes and her aspirations lives on sixty years after her death, for through her poetry she has achieved a transcendence of which she undoubtedly never even dreamed." (252-253).

¹⁶ El ensueño como vía de evasión; su inutilidad para satisfacer las necesidades reales del yo profundo de Delmira; y, el fracaso final de ese yo, se verán en las citas que siguen. Otro ejemplo de la creencia crítica de que el ensueño era una forma de evasión para Delmira, se puede notar en esta cita de Stephens: "Delmira's quest for transcendence through dreams can be seen in her earliest work. She uses the term sueño and ensueño frequently and interchangeably to indicate her ardent desire to escape from reality into an imaginary world." (126). Para muchos críticos, Delmira no sólo se escapaba de la realidad a través del ensueño, sino que tampoco podía distinguir entre realidad y sueño. Rosenbaum escribe: "Dreams are more than a theme to Delmira Agustini for her entire work is born of that indistinction, ever apparent in her, between dream and reality." (103). Stephens escribe: "While in some of her poems Delmira is able to escape into the world of dreams, and in others she is forced to face reality, on occasions the poetess cannot distinguish between the imaginary and the real. This confusion can best be seen in the poems which treat the theme of the dream lover, the most significant of the inhabitants of Delmira's imaginary world." (148). Angelina Gatell escribe: "La realidad y el sueño se encuentran y combaten por esa diosa bella y torturada que ya no sabe delimitar sus propias sensaciones, que no sabe distinguir la frontera donde esa realidad concluye y ese sueño empieza." (585). Por último, el ensueño no sirve de escape al yo, y éste fracasa. Gatell escribe: "la imaginación de la poetisa no es más que un profundo y doloroso fracaso, útero y tumba se sus ensueños." (586); y, Rosenbaum comenta lo siguiente del poema "Visión": "This poem synthesizes the tragic failure of Delmira's life--for she was always imagining that she was about to 'lay hold' of an ideal, only to find frustration in another vain, barren dream." (106).

¹⁷ Esta sección está basada en los análisis de Maurice Mandelbaum, History, Man, and Reason (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976) 102-103.

¹⁸ Delmira Agustini, Poesías completas, prol. y sel. Alberto Zum Felde, 4a. ed., (Buenos Aires: Losada, 1971). Los números de página que aparecen en la transcripción de poemas en esta tesis se refieren a esta edición. Los

poemas póstumos de Delmira que Zum Felde agrupó con el nombre de El rosario de Eros aparecen en este trabajo abreviados como RE.

¹⁹ Por todo ello, se podría decir que las mejores ediciones de la obra de Delmira son las que se basan en la de Los cálices vacíos. No se debería incluir en la obra ni los poemas inéditos anteriores a CV ni los desechados para esa edición. Una buena edición puede, sin embargo, incluir los escasos poemas sobre Eros escritos con posterioridad a CV y también desechar algunos de los poemas que aparecen en CV. Elegí la edición de Zum Felde para este trabajo porque ella cumple con todos esos requisitos.

²⁰ Jeanette I. de Guzman Valenti, "Delmira Agustini: A Reinterpretation of her Poetry," (Diss. Cornell 1971).

²¹ La gran mayoría de los críticos de la obra de Delmira se concentraron en el tema erótico, excluyendo de sus análisis grandes partes de esa obra.

²² Eso se puede notar en la opiniones críticas contradictorias sobre la naturaleza de la unidad de la obra. Así, por ejemplo, mientras que para Carmen S. Rosenbaum la obra de Delmira tiene unidad estilística pero no temática, para Laura Teixeira Tarquino lo contrario es verdad. Ella encuentra que la obra tiene unidad temática pero no estilística.

²³ La única crítica que rehusó explicar la obra de Delmira a partir de la psiquis de su autora fue Jeanette I. de Guzman Valenti. En su trabajo, ella encuentra que hay un sólo tema importante en la poesía de Delmira: el erótico; y un subtema: la poesía. Sin embargo, por no encarar la obra como un ciclo único, ese crítica no puede explicar satisfactoriamente la relación entre el tema erótico y el subtema-poesía. Valenti llega a una explicación bastante circular al decir por un lado, que la poesía (como tema) crea visiones accesibles sólo por el amor, y por otro, que el amor es un misterio revelado por la poesía. ("Delmira Agustini: A Reinterpretation of her Poetry").

²⁴ Uso el término intención de acuerdo a la división del mismo que realiza Dorothea Krook. Para ella, hay tres tipos de intención: la intención subjetiva del autor--lo que éste conscientemente se propuso hacer; la intención objetiva de la obra--la que se puede inferir de su estructura; y, una tercera casi-intención--el motivo psicológico, subconsciente o inconsciente del autor--que le llevaría a escribir. Para Krook, cuya opinión comparto, la única intención relevante para la crítica literaria es la objetiva, la desarrollada en la obra. La interpretación correcta de esa intención, es la interpretación correcta y

completa de la obra. Dorothea Krook, "Intentions and Intentions: The Problem of Intention and Henry James' "The Turn of the Screw" in The Theory of the Novel: New Essays, ed. John Halperin (New York: Oxford University Press, 1974) 353-372. Voy a reproducir un pasaje de esta autora, en que se analizan los distintos tipos de intención y se muestra por qué la intención o motivo psicológico de un autor es irrelevante para la crítica literaria. "The psychological motive, or one of them, that impelled Shakespeare to write Hamlet may have been the need to liberate himself from a profound secret disgust with his own mother for some nameless moral crime she had committed. But this would obviously not be the same as any attributable authorial intention, either of the whole play or of the Hamlet-Gertrude part of it: say, that of writing a play (another one) about the desperate inner conflicts created for a sensitive, imaginative, intellectual young prince by his obligation to assume the responsibilities of princehood in a polity which appears to him corrupt and disintegrating; and (in the Hamlet-Gertrude story) that of showing the exacerbation of the prince's spiritual torments by the shameful conduct of his mother the queen. And if the hypothetical psychological motive or intention of Hamlet is different from its ascribed authorial intention, how much more different is it from the play's objective, "enacted" intention: the total conception or design inferrable from the play itself." (353-354).

²⁵ Las comillas aparecen porque todo el arte es no-realista en último grado, es decir, imaginario. La diferencia entre estilos es una diferencia en el uso de convenciones artísticas o modos de ilusión.

²⁶ La identificación del tú sin nombre con el amante ideal o soñado por Delmira es común con muchos críticos de la obra, no sólo con los contemporáneos de la poetisa. Se ve por ejemplo en Angelina Gatell y Alberto Zum Felde, entre otros. Sin embargo, Doris Stephens sugiere que ese tú puede ser una proyección del "yo" de la autora, un doble. Linda Kay Davis va aún más lejos y considera que el amante ambiguo de Delmira ("tú" de muchos poemas) puede ser una transferencia hecha por la poetisa de un estado psíquico suyo a un "otro". ("The Imaginary Voyage of the Poetry of Delmira Agustini," Diss. Stanford 1981). Esas dos últimas posiciones son semejantes a la sustentada en este trabajo, donde se considera que tanto el "yo" como el "tú" son aspectos de una misma subjetividad.

²⁷ El poeta modernista trataba el lenguaje como una materia inerte con la que trabajaba, como el escultor con el mármol, para reconstituir o expresar su visión del mundo, que el poeta creía idéntica a la naturaleza del mundo. Pero el lenguaje, si bien es la materia de la literatura, no es inerte como el mármol. Es una creación

humana de naturaleza simbólica. Antes de que el poeta use las palabras en sus poemas, ellas ya existen como hechos culturales, es decir, dotadas de significados. Este conflicto entre los significados convencionales o habituales del vocablo y los significados poéticos o contextuales del mismo, es inherente o esencial en la poesía. Pero a diferencia de poetas de otros períodos, los modernistas buscaron anular o negar los significados convencionales de las palabras, para reconstituirlas de acuerdo a su voluntad. Muchas veces tuvieron éxito, especialmente cuando usaron neologismos, palabras exóticas, formas de expresión inauditas. En esos casos, no había conflictos entre lo que el poeta quería expresar a través del lenguaje y la naturaleza de ese lenguaje. Pero otras veces, especialmente cuando usaban vocablos comunes, sin aceptar su autonomía (existencia fuera del poema) fónica ni conceptual, inevitablemente habían conflictos entre los aspectos sensoriales y conceptuales del vocablo, entre lo que el poeta quería significar con el vocablo, y lo que éste significaba y evocaba en el lector. Es por ello, que en muchos poemas modernistas las palabras sugieren fónica y/o conceptualmente significados incompatibles uno con el otro, cuya resolución en el poema, el lector encuentra arbitraria o inorgánica. Esto mismo se puede explicar de acuerdo a la naturaleza sintética del vocablo u objeto modernista. El poeta primero descomponía el vocablo en varias facetas del mismo. Por ejemplo, descomponía la palabra "hielo" de acuerdo a sus componentes fónicos, o a lo que suscitaba en el poeta, que podría ser: frío, blanco, quietud, muerte. Luego, el poeta usaba una o más facetas de ese vocablo para reconstruir un todo o diseño del poema, que no era precisamente el "hielo", sino la muerte por ejemplo. En ese caso, el poeta podría usar dos facetas de "hielo": la muerte y el blanco. Pero aunque el poeta no lo quiera, el vocablo "hielo" va a expresar en el poema otras facetas de su naturaleza, no únicamente la que el poeta elige para él. El vocablo se hace así independiente de la voluntad del poeta y reafirma su autonomía en el poema; además de entrar en conflicto con otras palabras sintéticas del mismo.

²⁸ Julio Herrera y Reissig, Prosas, crítica, cuentos y comentarios (Valencia: Cervantes, 1918) 100.

²⁹ Citado por Octavio Paz en Cuadrivio (México: Joaquín Mortiz, 1965), 2a. ed. 20.

³⁰ Rubén Darío, Obras completas (Madrid: Aguado, 1953), V, 957.

³¹ En términos generales, la función básica del vocablo modernista es sugerir o evocar la experiencia estética del poeta. El poeta modernista simplificaba o abstraía su experiencia estética (percepción) para

expresarla indirectamente en el poema. La calidad o valor de esa experiencia perceptual (visión poética) y la naturaleza de la síntesis que el poeta realizaba en ella, era lo que determinaba la función y la naturaleza del vocablo en el poema. El poeta, imponiendo "su voluntad del momento" elegía el vehículo más adecuado para su expresión.

³² Ver citas 14, 15 y 16 en las notas de este capítulo, páginas 68-69.

³³ Esta rendición de lo anecdótico es mi propia versión de la historia de la obra. Ningún otro crítico lo analizó en forma parecida.

³⁴ Warren y Wellek, Theory of Literature (New York: Harcourt Brace, 1962), 3rd. ed. 213.

CAPITULO II

LA ESTRUCTURA DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI: LA PARTE LA VISION TRANQUILA

En el capítulo anterior, dije que la obra de Delmira trataba de un proceso y que éste era el asunto de la misma. En este capítulo y en el siguiente busco mostrar que el proceso que la obra describe es el de la vida de la imaginación y la forma y que las pautas de ese proceso son las que determinan la estructura de la obra de Delmira.

Se puede dividir la obra en dos partes. La primera, que se estudia en este capítulo, incluye todo El libro blanco y culmina con la metáfora del amor al final del libro; la segunda, que se explica en el próximo capítulo, comprende el resto de su producción (CM, CV). A la primera parte la llamo "La visión tranquila", por el predominio en ella de imágenes calmas y luminosas; a la segunda, "La visión violenta", por sus imágenes sombrías y violentas.

Dado que la obra de Delmira describe el proceso que es la imaginación y el arte, la estructura de esa obra sigue las pautas de ese proceso. Este se inicia en

El libro blanco y termina en los últimos poemas de Eros, en Los cálices vacíos. Por lo tanto, la explicación de la estructura como configuración total y relativamente estática de la obra sólo se podrá hacer al final del próximo capítulo. Lo que se hará en éste y en el siguiente es mostrar primero, la configuración de una estructura primaria, sus elementos y la relación entre ellos, y luego, mostrar las transformaciones que sufre esa estructura primaria u original a través del tiempo. Esta estructura primaria de la obra se define al final de LB, con la aparición de la metáfora del amor.

Cada una de las dos partes o fases en que se puede dividir la obra consta de sub-estructuras. Como para Delmira el proceso de creación se funda en un acto, las sub-estructuras de cada fase no son más que diferentes maneras de concebir el acto de creación. En la primera parte de la obra, esas maneras y las sub-estructuras que resultan de ellas, son dos: la mirada (crear es proyectar luz) y el reflejo. En la segunda parte, hay más sub-estructuras que se analizarán en el próximo capítulo.

Este capítulo está dividido en cuatro secciones. En la primera se presenta lo que Delmira llevó a la obra en su comienzo. Se discute aquí la tradición modernista y las intuiciones y preocupaciones de la autora. En la segunda, se discuten los principios de organización de toda la obra y su "leitmotiv".

En la tercera sección se analiza LB desde sus

comienzos hasta la aparición del amor. Se describen aquí los elementos estructurales de ese libro: el tiempo, el espacio y la relación yo-tú. También se discute la elaboración del ideal poético de Delmira que empieza en esta parte del libro. Por último, se describe el concepto de creación como mirada.

En la última sección se presentan los poemas de Orla_rosa, el concepto de la creación como reflejo y la aparición de la metáfora del amor. También, se explica como esta metáfora expresa el ideal poético de la autora en la primera parte de su obra.

En estas dos últimas secciones, también se comparan algunos fenómenos que aparecen en la poesía de Delmira con procesos no-poéticos y externos a la obra que describen la naturaleza de la subjetividad. Con ello, se busca reforzar la idea de que la obra trata de la naturaleza de la subjetividad. Por último, en estas dos secciones se presentan las sub-estructuras que ellas describen de dos maneras simultáneas: como configuraciones nuevas, fijas y únicas y, también, como productos de lo que las procede y del proceso de elaboración y concentración poética realizado por la autora.

A. Delmira Agustini en los comienzos de su obra.

En esta sección se sitúa a Delmira en el modernismo y luego se analiza uno de los primeros poemas de LB. Lo

primero explica cómo Delmira intensifica y/o ahonda en el modernismo al ir más allá del análisis de la percepción, preocupación central en ese movimiento, para llegar al de la estructura de la subjetividad. También, el ubicar a Delmira en su tradición literaria ayuda a entender y explicar los conceptos de forma y arte que ella sustenta. El análisis del poema "Una chispa" (LB) permite delucidar lo que preocupaba a la poetisa y lo que ella intuía al comenzar su obra. En este poema, Delmira asocia el acto creador con una experiencia de luminosidad: crear es percibir la luz. También, se ve en él la preocupación de Delmira por lo que sucede al poeta antes y después del acto creador.

1. Delmira Agustini y el modernismo.

Delmira Agustini perteneció a la generación literaria del '900 que fue la más decisiva para la formación de la cultura uruguaya. A esta generación pertenecieron también José E. Rodó, Horacio Quiroga, Javier de Viana, Florencio Sánchez, María Eugenia y Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Carlos Reyles y Alvaro A. Vasseur. La obra de cada uno de ellos reflejaba el influjo directo de casi todas las estéticas que se debatían en aquel momento en París: el naturalismo, en la renovación teatral de Florencio Sánchez o en el relato gauchesco de Javier de Viana, el simbolismo en Herrera y Reissig, el parnasianismo en Alvaro A. Vasseur y el realismo expresionista y

simbolista a la manera de Edgar A. Poe en Horacio Quiroga. A pesar de las discrepancias estéticas de la generación, su pensamiento tenía rasgos comunes que se ubicaban entre el positivismo y el idealismo, con un gusto decidido por el desafío anárquico, la bohemia, el dandismo y la necesidad de contagiarse mutuamente en cenáculos y peñas literarias. También compartían una creencia absoluta en el poder del arte y la palabra. Aspiraban a una creación a la vez personal y universal, y experimentaban continuamente con el lenguaje y los medios expresivos. Son probablemente esas características las que llevaron a Emir Rodríguez Monegal a decir que la sensibilidad de la generación del 1900, "encuentra su ámbito en el modernismo."¹ Este crítico define el modernismo como un movimiento de renovación literaria, expresivo de la mentalidad de la época, más que como escuela literaria. Esa definición del modernismo como movimiento le permite a Rodríguez Monegal incorporar en él, "un conjunto de corrientes que en las letras y el pensamiento europeo se presentaban desvinculadas y, a veces, antagónicas"², y encontrar así un común denominador para la generación del '900. Alberto Zum Felde también sustenta una posición muy parecida a la de Rodríguez Monegal.³

Casi todos los críticos de Delmira Agustini también la han relacionado vagamente con el modernismo, pero ninguno de ellos, con la posible excepción de Manuel Alvar,⁴ ha considerado la importancia de esa relación. En lo único en

que parece existir un acuerdo crítico es en considerar a Delmira como poetisa post-modernista o modernista tardía. Ese acuerdo surgió del uso de criterios cronológicos de clasificación por parte de algunos críticos. Para muchos, Delmira era post-modernista porque el modernismo era un estilo ya establecido cuando ella comenzó a escribir. Típica de esa posición es la siguiente observación de Doris Stephens:

Delmira was ten years old and beginning to write poetry when Darío published his Prosas Profanas in 1896. It is natural that she would have used the vocabulary and style that was prevalent at the time.⁵

Este criterio cronológico de clasificación no tiene en cuenta que el modernismo llegó tardíamente al Uruguay y que la producción de Delmira está muy próxima temporalmente a la de Herrera y Reissig, al que se le considera en cambio un poeta modernista. El descuidar las relaciones de Delmira con el modernismo ha llevado a una lamentable confusión respecto al significado de su obra. Ese descuido es entendible por dos razones. La primera razón, que ya analicé, es la leyenda que rodeó a Delmira. La segunda razón, que es la fundamental, es que cada crítico define el modernismo de distinta manera. Por ello, hay que definir el modernismo para entender la obra de Delmira Agustini.

En la discusión que sigue del modernismo se asume que hay dos momentos en el desarrollo de ese movimiento. El primero coincidiría con la formulación de una estética del arte por el arte, el segundo con el debilitamiento de las

creencias que sustentaban esa estética. La proximidad o alejamiento de los poetas modernistas de las premisas de esa estética puede ayudar a ubicarlos en ese movimiento. Así, los poetas modernistas serían los que están más cerca de los postulados de la estética del arte por el arte, los modernistas tardíos los que están más lejos, y los post-modernistas, los que abandonan muchas premisas de esa estética. De esa manera, se puede complementar el criterio cronológico de clasificación de los poetas modernistas y post-modernistas. Este nuevo criterio no sólo sirve para comparar a distintos autores, sino también para entender la evolución de la obra de un solo autor.

Los modernistas proponían el arte por el arte, es decir, un arte autónomo, dedicado a lo bello y expresado con un nuevo sentido y sonoridad del lenguaje. La autonomía del arte exigía la distancia del artista de la sociedad, la naturaleza y su propia obra. Los modernistas consideraban que la única responsabilidad del artista era hacia su arte y que el fin de éste era la belleza. Por ello, buscaban eliminar del poema criterios objetivos de verdad, moralidad o utilidad que pudieran interferir en la expresión de la belleza. Esta era el único criterio por el que se debía juzgar el arte.

La estética del arte por el arte modernista se apoyaba en dos conceptos: en la idea de la imaginación creadora o constituyente del poeta y en el de la autonomía del objeto estético.⁷

Los modernistas creían en la infinitud de la imaginación creadora del poeta, a la que también llamaban genio o don poético. Como el fin de la creación era la belleza, la imaginación estaba a su servicio. El acceso a la belleza requería del poeta dos actividades no siempre compatibles: por un lado, la contemplación de la misma, y por el otro, su producción. Para contemplar la belleza, el poeta debía asumir una actitud estética adecuada, para producirla, debía dominar las técnicas poéticas. Los modernistas, al igual que otros movimientos del arte por el arte, derivaron sus conceptos de belleza, actitud estética e imaginación creadora de la filosofía alemana postkantiana.

Para los modernistas, la belleza no sólo era un valor, sino también un absoluto que se estructuraba a través de la conciencia del poeta. La belleza no residía en ningún objeto exterior que el poeta pudiera copiar ni en los materiales que usara, sino en el diseño que el poeta impusiera a esos materiales. En ese diseño, el poeta transformaba los materiales pre-existentes y los rehacía en una nueva forma. Esa nueva forma era una encarnación de la belleza absoluta. La distinción modernista entre ésta y la belleza natural o transitoria se puede notar en lo que dice Rubén Darío en "La Dea": "Todo belleza humana ante su luz es fea" y "Toda visión humana a su luz es divina".⁸ La luz a la que Darío se refiere es la de la belleza absoluta que se estructuraba en la conciencia del poeta.

Los modernistas definían la belleza como armonía, como la unidad dada en la multiplicidad. Para Herrera y Reissig, "la belleza es armonía de contrarios. Agradece en un conjunto armónico, repela por separado".⁹

La actitud estética que revelaba la belleza consistía en la contemplación desinteresada del objeto, contemplación que requería la supeditación del entendimiento y el deseo, a la imaginación. Reconocían que aunque había afinidad entre la belleza y el placer, la contemplación de la belleza no debía confundirse con los placeres asociados con el interés o el deseo.

La separación de lo bello por un lado, y de lo útil y bueno por el otro, se basaba en la distinción común en el siglo XIX entre dos aspectos de la experiencia del hombre, uno práctico y otro estético. En la vida práctica, el hombre usaba los datos sensoriales de su experiencia inmediata para controlar el mundo. En la vida estética, el hombre se quedaba en la experiencia inmediata sin usarla para otros propósitos.

Esa división de los aspectos prácticos (utilitarios) y los estéticos (desinteresados) de la experiencia es semejante a la distinción entre imaginación y razón del siglo XIX. La imaginación era una forma de conocimiento intuitivo e inmediato, la razón era una forma mediatizada y utilitaria del conocimiento. Schopenhauer por ejemplo, comparó y contrapuso esos dos aspectos en su distinción entre el principio de razón suficiente y el del arte. El

principio de la razón suficiente se preocupaba de los fenómenos: sus leyes, conexiones y relaciones. El arte buscaba en cambio la contemplación de las ideas, el verdadero contenido de los fenómenos.¹⁰

Se puede notar este concepto de lo estético como forma de conocimiento imaginativo, inmediato e intuitivo, en dos definiciones modernistas del acto poético. Para Darío, el don poético, "concede al poeta una visión directa e introspectiva de la vida, una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes generales del conocimiento" (774). Para Amado Nervo, "el estado de poesía es de exaltación divina, de beatitud, de éxtasis, que se halla fuera del tiempo y el espacio, es la identidad misma con el 'yo' trascendente e inmanente."¹¹

Para la filosofía alemana postkantiana, en la que el modernismo se apoyó indirectamente, la imaginación creadora era la capacidad de intuición sensorial. La contemplación de las ideas sólo era estética cuando estaba asociada y subordinada a la contemplación de formas sensoriales. En la experiencia estética o visión, que era donde los modernistas localizaban la creación poética, el poeta se enfrentaba a objetos (naturales o estéticos), a los que vela como enigmas, jeroglíficos o materiales inertes a los que debía leer o interpretar a partir de los "indicios" (datos sensoriales) que ellos aportaba sobre su naturaleza. Entre esos objetos o materiales inertes, el poeta incluía las palabras. Sobre esa multiplicidad de datos o indicios,

el poeta constituía, gracias a su imaginación, una nueva forma unificada. El poeta creía que esa nueva forma, reconstituida por su subjetividad, representaba la naturaleza esencial del objeto. Era así, porque creía que en la experiencia estética la imaginación pasiva del poeta actuaba como estructurador y/o vehículo de lo universal. Por lo tanto, la experiencia estética era para ellos una génesis absoluta del yo, de la forma y de la realidad última del mundo. También, era la resolución de todos los conflictos o dualidades del mundo fenoménico.

El concepto modernista del acto creador como génesis absoluta se puede ver en la siguiente cita de Herrera y Reissig: "El polvo de la Nada es la condición de un nuevo génesis...Lo inteligible toma una forma. La materia se espiritualiza...Los vocablos llenos de una vida muerta dejan de ser faraones embalsamados en sarcófagos de matices, para convertirse en almas que resucitan a cada pregunta." (710-711).

El concepto de la experiencia estética como génesis absoluta de la forma explica también por que algunos poetas modernistas insistieran en la simultaneidad e identidad entre el fondo y la forma de un poema. Esto se puede ver en la definición de genio poético de Herrera y Reissig: "La estética estaba en ellos; ellos la sentían según su espíritu y la condensaban en vibraciones naturales; el vocablo, el modismo, la métrica, el color, la música, la forma expresaron simplemente el fondo, confundándose con

él, en una dulce amistad" (689). En esa definición de Herrera y Reissig el concepto de fondo no es más que la descripción de la actividades de la imaginación, por lo que: fondo, imaginación y forma, son para él una misma cosa. También lo son para Rubén Darío: "La palabra nace conjuntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra" (766). La forma a la que ellos aluden no es la inerte o primaria, sino la recreada por la subjetividad del poeta.¹²

Para repetir, el poeta modernista estructuraba en un todo armonioso o nueva forma las sensaciones dispersas que recibía del mundo fenoménico. En otras palabras, la experiencia estética consistía en el pasaje de la sensación a la percepción.

Por ello, percepción, experiencia estética, visión poética, estado de conciencia, nacimiento de la forma, son términos equivalentes en el modernismo. En consecuencia, el arte modernista tuvo como tema y preocupación fundamental el de definir la naturaleza de la conciencia y el arte a través de la percepción. El modernismo se convirtió así en una exploración de las condiciones y términos de la percepción y el fin del arte era el sugerir ese estado de conciencia (percepción o experiencia estética). Herrera y Reissig dice en "Syllabus D", que la poesía es una conciencia cuyo fin es la sensación (688) y luego, que lo que se debe exigir de los poetas es: "que nos emocionen, que nos sugieran estados de conciencia, ya que

lo que vive se lo que hace vivir, lo que impresiona" (688). Los modernistas también designaban esa experiencia estética o estado de conciencia (percepción) con otros nombres como: visión, estado de poesía, éxtasis poético o ensueño. Los términos "ensueño", "sueño" y "visión" fueron los usados por Delmira Agustini.

Finalmente, el arte por el arte no sólo significaba el arte por la belleza, sino también, el arte por la forma. De la misma manera que la contemplación de la belleza requería del poeta refinamiento ante lo sensorial, el expresarla con palabras requería de él refinamiento en el uso del lenguaje y dominio de la técnica poética. Así, el poema acabado, expresaba simbólicamente la visión (percepción y/o experiencia estética) del poeta: no copiaba la vida ni el mundo exterior, sino que expresaba la primera y reconstituía el segundo. El diseño del poema expresaba la unidad psíquica del poeta en la percepción, mientras que los elementos constitutivos del diseño expresaban las sensaciones dispersas que se organizaban en ella. El poema lograba así la armonía: la unidad dada en la multiplicidad.

La última implicación de la estética del arte por el arte era la noción modernista de que la vida dedicada a la contemplación y creación artística era la forma más excelsa de la existencia del hombre. Los modernistas no sólo vivieron para hacer literatura, sino que convirtieron esa forma de vida en una ética y una religión. Así, dice Darío:

Vida, luz y verdad, tal triple llama produce la interior luz infinita. El arte puro como Cristo exclama: ¡Ego sum luz et veritas et vita! (864).

El concepto del poeta como héroe y mártir de su creación, como especie de Cristo secular, mensajero de lo absoluto, se nota en la siguiente cita de Darío: "Pero tu carne es pan, tu sangre es vino" (882). También aparece en algunos poemas de Delmira Agustini, como en "La sombra" (LB 101) y "El dios duerme" (RE 87) dedicado a Herrera y Reissig.

La estética que se acaba de presentar coincidiría con el primer momento del modernismo. El segundo momento, el del modernismo tardío, correspondería al debilitamiento en las creencias que sustentaban esa estética. Eso parece haber ocurrido por la imposibilidad de algunos poetas de mantener los términos en que ellos planteaban la creación.

El modernismo tardío presenta cuatro características. La primera es la intensificación de los conflictos entre la visión del poeta y el diseño del poema, que aparece ocasionalmente en el primer modernismo. Esos conflictos surgen por la imposibilidad del poeta de mantener un control total sobre el poema y la palabra y una distancia ideal frente al poema y el mundo. La segunda es la ruptura de la unidad de la forma. Eso se nota en la falta de resolución del movimiento, en los cambios de tono, nivel de vocabulario y punto de vista de muchos poemas. La tercera es el tono pesimista de esa poesía. Hay que recordar que la creación modernista se basaba en la existencia de lo universal que operaba a través de la imaginación del poeta.

Por lo tanto, la imaginación del poeta no era libre sino que era un canal de lo universal. En el primer modernismo, el poeta identificaba lo universal con las fuentes de vida (formas): en el segundo, con las fuentes de muerte. Lo universal no era más que la proyección, no reconocida como ilusión, de la voluntad del poeta a nivel cósmico. Cuando los poetas del segundo modernismo expresaban pesimismo y fatalismo frente a un mundo hostil, estaban expresando el fracaso de su voluntad cósmica, el temor a sus propios impulsos. También, parecían mostrar que las formas creadas por la imaginación se podían convertir en estructuras opresivas para el poeta. Así, hay en muchos poemas un sentido de desorientación vital: "Voy sin rumbo y ando a tientas / ciego de ensueño y loco de armonía," dice Darío en "Melancolía" (924). El universo se hacía hostil: "Tarda en venir a este dolor adonde vienes / a este mundo terrible en duelos y en espantos," escribe Darío en "A Phocás el campesino" (914). También sentían los poetas la necesidad de que alguien los salvara y les diera serenidad. Delmira Agustini le escribió a Darío: "el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo--contra el terrible Yo sobre todo--a otro espíritu mártir del mismo martirio."¹³ La última característica del segundo modernismo es la preocupación del poeta por la unidad del yo, por encontrar el hilo que ate una experiencia poética a la otra. Eso se nota en la "Epístola a la Sra. de Lugones" de Rubén Darío, en que el poeta parece preocupado por encontrar el origen

de sus experiencias, la unidad de su subjetividad:

Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca, es recordado por mis íntimas sentidos: los aromas, las luces, los ecos, los ruidos, como en ondas atávicas me traen añoranzas que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas. Más ¿dónde está aquel templo de mármol y la gruta donde mordí aquel seno dulce como una fruta? (1029)

Como los dos primeros libros de Delmira presenta estas características, se puede situar a esta poetisa en el segundo momento del modernismo o modernismo tardío.

Las características del segundo modernismo se explican por el debilitamiento en la creencia de lo universal. Con ello, el poeta se da cuenta que la visión poética no era directa y que la imaginación no era ilimitada. El poeta encuentra que el mundo se reafirmaba antes y después de sus actos de creación, y que el poeta no podía reconstruirlo de acuerdo a su voluntad. Reconoce la objetividad del mundo y la palabra, a los que empieza a aceptar como un no-yo irreductible a su conciencia. Eso los llevó a desplazar su voluntad de un nivel cósmico al nivel del poema y la realidad de la creación de la visión del poeta a la ejecución del poema. La desintegración final del modernismo ocurre cuando el poeta acepta el poema como ficción o ilusión. El poeta entiende que la palabra poética solo puede crear una realidad visionaria y limitada, entendible dentro de sus propias coordenadas.

2. Las intuiciones de Delmira en los comienzos de
El libro blanco.

Al comienzo de El libro blanco hay un poema, "Una chispa" (102), que es clave para entender lo que preocupaba a Delmira, como lo que ella intula al comenzar su obra. "Una chispa" describe una experiencia perceptual de iluminación que tiene el narrador. Ella consiste en el ciclo vital de una chispa que primero nace o aparece en un punto del horizonte gris, que luego brilla y al hacerlo su luz abarca todo el espacio, y que finalmente muere o desaparece quedando otra vez sólo un oriente gris ante el narrador-observador. Como la chispa aparece asociada con la palabra "ensueño", que en el modernismo designa el acto creador, se puede asumir que la experiencia descrita es la de la creación poética. También es modernista la presentación de la creación como experiencia perceptual o visión que se da en la conciencia del poeta, designada en el poema como horizonte. Como en el modernismo la visión (acto poético) coincide con el nacimiento de la forma, se puede asumir que la chispa designa tanto el acto creador como el producto del acto, es decir, la forma.

Sin embargo, este poema no es representativo del primero sino del segundo modernismo. Ello se debe al doble punto de vista con que se analiza la creación y a la dimensión temporal que aparece en él. La creación se describe bajo dos perspectivas: la del observador-creador y la de lo observado-creado. En ambos existe la

temporalidad. En el creador, el tiempo se manifiesta en un "antes", en un "en" y en un "después" del acto; en la forma, en un "nacer", "brillar" y "morir".

El poema parece sugerir que la subjetividad del poeta se funda en un acto y que lo que caracteriza a la conciencia es la temporalidad y la distancia. Es así porque es la chispa la que crea un tiempo sucesivo al dividir la experiencia en un "antes" y en un "después" del acto. El "antes" y el "después" es lo gris, el acto es la luz. Lo gris sugiere la existencia de una zona de vacío en la conciencia del poeta entre los distintos actos de creación. También, apoya la noción de que la subjetividad se define como distancia o ausencia entre lo que es (gris) y lo que fue y tal vez será otra vez (luz).

El poema también sugiere una relación entre el proceso subjetivo del poeta (el "antes", "en" y "después" del acto) y el de la forma ("nacer", "brillar" y "morir"). Esta relación se presenta, parcialmente, en función de la distancia entre creador y acto y forma. El antes y después del acto, lo gris, es el momento de mayor distancia entre creador y forma. Estos se acercan en el acto, aunque la distancia entre ellos varía también allí. En el momento en que la luz nace y muere, el observador puede percibir simultáneamente la luz que crece y disminuye y el horizonte donde ello ocurre. Aunque hay un "cruce" de luz y horizonte, ambos elementos retienen su individualidad. Sin embargo, en el momento intermedio del proceso, el de

brillar, el observador sólo percibe la luz. Esto parece sugerir que la distancia entre esos elementos ha desaparecido, que el "en" subjetivo y el "brillar" se identifican en la luz. Por último, hay que notar que la luz está asociada con una experiencia de exaltación, de gran valor subjetivo.

En conclusión, el poema "Una chispa" permite asumir que al comenzar su obra Delmira intuía que la subjetividad y la creación se fundaban en un acto. Ese acto y la forma que de él surgía no eran estables. Ni la forma era eterna, es decir, la luz no era inextinguible, ni el yo unificado. Delmira parecía intuir zonas de vacío o ausencia en la conciencia del poeta entre un acto y otro de creación. El concepto de temporalidad en la creación sugeriría que Delmira concebía a ésta como proceso, al que analizaba desde dos perspectivas: del creador y de la forma.

Si aceptamos que el poema sugiere lo expuesto en el párrafo anterior podemos entonces asumir que lo que preocupaba a Delmira era el problema de la unidad y naturaleza de la subjetividad y la creación. Como en "La epístola a la Sra. de Lugones" de Darío, a Delmira le preocuparía encontrar la fuente original del yo y la creación, el lugar de origen de los actos y las formas, la unidad detrás de esa multiplicidad de actos y formas.

B. Los principios de organización de la obra de Delmira y el "leitmotiv" de la misma.

Los principios de estructuración del mundo poético de Delmira son la tensión y el dinamismo. Estos existen porque la creación en Delmira comienza con la división de una unidad en dos polaridades a las que luego relaciona y mantiene a distancia. Esos elementos o términos polares son, entre otros: yo y tú, vida y muerte, vuelo y caída, materia y energía, fuego y agua, movimiento e inmovilidad, luz y sombra. Estas oposiciones existen no porque la obra trate del proceso vital de un ser desde su nacimiento hasta su muerte, sino porque trata de los ritmos y vida de la imaginación y/o subjetividad que se reconstituye a sí misma.

Como las leyes que rigen la transformación de esos elementos se explican detalladamente en el Capítulo IV de este trabajo, analizaré a continuación la relación del yo y tú, "leitmotiv" de la obra de Delmira.

Lo anecdótico, todo lo que sucede en los poemas de Delmira, se puede reducir a un "leitmotiv". Este es una experiencia de relación y determinaciones mutuas entre un yo narrador, siempre presente en el poema, y un tú, siempre a distancia de ese yo. El "yo" de la relación es siempre el yo narrador, mientras que el "tú" cambia de nombre, función y significado en las distintas fases de la obra.

En cuanto a nombres, el "tú" puede aparecer como un

objeto concreto: una montaña, una lira, una cruz, unas flores; puede aparecer personificado como musa, hada, poeta o como el "tú" fantasmal y sin nombre de muchos poemas; puede aparecer como idea abstracta: poesía, pensamiento o, finalmente, como símbolo, en el caso de Eros. En todos los casos, el tú es siempre aquello (objeto, abstracción, personificación, símbolo) con lo que el yo se relaciona, a lo que se dirige y a través de lo cual se determina.

En cuanto a función y significado el tú puede significar una de estas siguientes cosas en la poesía de Delmira. Primero, el tú puede ser un objeto de contemplación para el yo. Segundo, el tú puede aparecer como participe activo de una acción realizada con el yo. Tercero, el tú puede aparecer asociado con imágenes espaciales de punto: el "más allá" hacia el que el yo se dirige. Cuarto, el tú puede representar la energía abstracta e hipotética de la creación. En este caso aparece asociado con algunas imágenes de fuego y de sol primario. Finalmente, el tú designa la forma poética: potencial e ideal o ya creada. El significado y la función del tú evolucionan a lo largo de la obra por lo que no todas están representadas en cada fase de la misma.

El yo y el tú de la relación están siempre a distancia uno del otro aunque esa distancia varía. Las diferentes distancias entre el tú y el yo designan la situación o ubicación de un elemento de la relación yo-tú respecto al otro. Es esta situación la que determina el significado y

la función del tú, y la forma de relación que va a existir entre el tú y el yo en los distintos poemas y fases de la obra de Delmira. A veces, el tú está en el campo de presencia del yo, en un mismo plano del poema. En este caso, el tú puede ser: o un objeto de contemplación para el yo narrador, o el co-participante de una misma acción con el yo. Otras veces, el tú está fuera del plano del poema, a distancia inalcanzable por el yo. En este caso, el tú aparece: o como principio o energía abstracta de la creación, o como punto hipotético (el "más allá") de origen o destino del movimiento del yo.

El hecho de que el yo de la relación aparece siempre personificado como yo narrador mientras que el tú varía de naturaleza, función y significado crea dos peligros en la interpretación de la poesía de Delmira.

El primero, en el que ha incurrido la crítica anterior, es el de indentificar el yo narrador con la autora de los poemas, es decir, con Delmira, y el tú, nunca definido aunque más o menos intuido por los críticos, con un amante ideal o fantasmal o con un deseo imposible de alcanzar (vida, amor, sexo, trascendencia) de la autora.

El segundo peligro, muy relacionado con el primero, es el de creer que la relación yo-tú es una simple relación entre sujeto (yo-narrador) y objeto (tú, no-yo). Aunque el yo y el tú pueden designar sujeto y objeto, son mucho más que eso. Casi nunca el yo y el tú de la relación son entidades separadas sino dos polos de una misma realidad:

la de la imaginación, subjetividad o conciencia que primero se divide y luego entra en relación consigo misma para así conocerse, crear y/o crearse. La imaginación aparece entonces como modo de ser que se reconstituye en base a dos polaridades abstractas, hipotéticas y reversibles, cada una de las cuales se define por su contrario, se hace su contrario y vive en cambio permanente.

El "leitmotivo" de las relaciones yo-tú de la obra de Delmira se expresa en tres motivos fundamentales, que designan momentos o etapas en la relación del yo y el tú, vistos desde el punto de vista del yo. Ellos son: el de búsqueda del yo, el de encuentro y transformación del yo por la aparición del tú y el de pérdida e inestabilidad.

1. El motivo de búsqueda del yo.

Lo que busca el yo depende de la situación en que se encuentre. Como se dijo antes, en el universo poético de Delmira cada cosa se define por su contrario y se transforma en él. Así, si el yo está en una situación extrema o polar va a buscar llegar a la situación o polo opuesto del que se encuentra. Por ejemplo, si el yo está en un movimiento de traslación horizontal, en un camino, busca llegar al final del mismo para encontrarse así con el punto de origen (principio) o el destino (final) de ese movimiento. Si en cambio, el yo está en una situación de inmovilidad (inercia, oscuridad y silencio) busca la iniciación del movimiento. En el primer caso, el yo, caracterizado como movimiento o energía, busca que ésta se

materialice, se fije en un punto. En el segundo caso, el yo busca dinamizarse. En el motivo de búsqueda hay una gran distancia entre el yo y el tú, y el tú está fuera del plano del poema. En otras palabras, el tú aparece siempre como lo opuesto al yo, como el otro polo de su situación. En el tránsito continuo de un polo a otro de la realidad, hay un momento intermedio en que el yo y tú se enfrentan o cruzan en un centro. En este instante, el yo y el tú están a la menor distancia posible uno del otro. Este momento constituye el segundo motivo poético: el del encuentro del yo con el tú que lo transforma.

2. El motivo del encuentro del yo con el tú que lo transforma.

Ocorre en varios poemas. El tú, como se dijo, puede ser el pensamiento, la montaña, un poeta, una cruz, el tú amoroso. Pero, todos los poemas que expresan este motivo tienen la misma estructura. Hay un yo que fija su atención en un tú y esa fijación corresponde a una inversión en la situación del yo. Si el yo está en movimiento, se detiene; si está inmóvil o encerrado, entra en movimiento o se abre. El instante del encuentro del yo con el tú que lo transforma es el ideal poético de Delmira Agustini. Es una experiencia de iluminación que nombra al sujeto y al objeto, y es similar al concepto místico de la "amada en el amado transformada". Este instante representa el ideal de dos materias en un solo acto; la conjunción de opuestos, el encuentro en un centro. Espacialmente, este ideal se

representa en la idea de cruce, intersección o umbral; dinámicamente, en el concepto de vuelo-inmóvil o de reposo-mecido; temporalmente, en el concepto del instante o el ahora. Cuando el yo está en esta situación ideal expresa el deseo imposible de perpetuarse en ella: de que la luz no fluctúe jamás y de que sea inextinguible.

3. El motivo de pérdida e inestabilidad del yo.

La pérdida significa la imposibilidad de mantener esa relación ideal entre el yo y el tú. El tránsito continuo entre uno y otro polo, separa nuevamente a los dos términos de la relación. Lo que era movimiento, se va a hacer inerte; el vuelo se va a convertir en calda; la luz se va a congelar o se va a tornar en oscuridad.

Los tres motivos que se acaban de describir son etapas o momentos en el proceso de la creación analizada desde el punto de vista del creador. Este proceso se funda en un acto. El acto corresponde al segundo motivo: al del encuentro y transformación del yo por el tú. El acto de creación coincide con el nacimiento de la forma. Ese acto, que en la primera parte de la obra de Delmira se identifica con la luz, es el que permite al narrador estructurar cronológicamente su experiencia en un "antes" y en un "después" del acto y del nacimiento de la forma. Se podría decir--provisoria y parcialmente--que el "antes" del acto de creación corresponde al motivo de búsqueda y el "después" al de pérdida. Se verá luego que el "antes" y el "después" tienen las mismas características y estructura.

Es así, porque en la obra de Delmira la creación es un proceso continuo, y cada "después" se va a convertir en el "antes" de un acto posterior. La forma también sufre un proceso: nace y brilla en el acto de creación, más tarde muere, y por último renace en una nueva forma. De esa manera, la creación en Delmira (a diferencia de los modernistas que creían en una génesis absoluta de la forma) se basa siempre en algo pre-existente. También muchas veces, una poema (forma) emerge de uno anterior siendo a la vez una continuación de lo anterior y un nuevo comienzo.

C. El desarrollo de El libro blanco desde sus comienzos hasta la aparición del amor.

Los materiales narrativos de esta parte de la obra--las palabras, personajes, acontecimientos--apuntan al mundo del arte y la subjetividad. Los personajes más característicos son hadas, magos, poetas y especialmente, la musa. Los acontecimientos que predominan son de tres tipos: 1) desplazamientos por el espacio, viajes y paseos del yo lírico, de la musa u otros personajes, o de una combinación de ellos; 2) experiencias subjetivas de anticipación o expectativa del yo ante lo que el futuro le traerá y 3) transformaciones anímicas del yo por el efecto que le produce el encuentro con ciertos objetos o personajes.

Se puede notar entonces, como el proceso que constituye el asunto de la obra empieza en esta parte del

libro. Aquí, se muestra el yo buscando la revelación que piensa que el futuro le traerá. Se ve entonces no sólo el "leitmotiv" de la obra, sino también el motivo de búsqueda y en menor grado, el de transformación. Más aún, también es en esta fase de la obra donde comienza el proceso de elaboración de un mundo poético. Aparecen aquí los ejes de orientación de ese universo, dos magnitudes y dos conceptos de tiempo. Por último, se objetiviza el acto creador como mirada.

En esta sección se tratan tres puntos: 1) las coordenadas del universo poético de Delmira, 2) las relaciones del tú y el yo y 3) la creación como mirada.

1. Las coordenadas del universo poético de Delmira.

Al principio de LB hay dos ejes de orientación, uno horizontal y otro vertical. Ambos expresan una magnitud y un tipo especial de movimiento. También, hacia el final de LB aparece la noción de cruce que designa el encuentro de esos dos ejes en un punto.

El eje horizontal designa la anchura o la extensión, expresada en la idea de camino (campos, parques, mar). Está asociado con las palabras "ensueño" y/o "sueño" y con los movimientos de traslación de los personajes.

En "El poeta leva el ancla", el primer poema de LB, el eje horizontal de extensión se manifiesta como un espacio abierto ante el protagonista: "Partamos, musa mía! / Ante la proa, alegre un bello mar se extiende" (91). Esa misma idea de traslación se ve en otros poemas de

El libro blanco; así, por los campos de la idea pasan águilas, tropes y una paloma en "Por campos de ensueño." En "Rebelión", la idea surca el espacio; en "Mi musa tomó un día la placentera ruta . . ." la musa se traslada en el espacio por campos fragantes; en "Batiendo la selva" Nemrod cruza la selva. En "Mi musa triste" la musa anda por parques; en "El hada color de rosa" el hada le da al yo lírico una lira para que, entre otras cosas, su musa se pasee por los parques. En "La sed", uno de los movimientos principales es el de traslación en el espacio en busca de la corriente cristalina.

La idea de extensión espacial y de traslación en el espacio hecho de campos, parques o mar, aparece en general asociada con la palabra "ensueño" y/o "sueño". En "Por campos de ensueño" la relación es obvia en el título; en "La siembra" el primer verso dice: "Un campo muy vasto de ensueño y milagro" (101); el Nemrod que cruza la selva es uno de ensueños; la vela que asciende en "El poeta leva el ancla" es como el ala del sueño.

El eje vertical designa la altura y divide el espacio en arriba y abajo. Está asociado con los conceptos de luz y sombra. En "Racha de cumbres" se sugiere ese eje en los siguientes versos: "Allá surge la idea de un formidable mito . . . / Abajo lo insondable, arriba lo infinito" (98). El eje vertical también aparece en otros poemas como "Mi oración": "Y allá en las tardes tristes, al pie de la montaña, serena, blanca, muda, con esplendores de astro,

erige la plegaria su torre de alabastro . . . (107). En este poema, el yo lírico se refiere a la musa como: "hija del Orgullo y la Sombra", el orgullo siempre está asociado en la poesía de Delmira con la altura y la luz, y la sombra con lo bajo.

En los comienzos de LB aparecen dos conceptos de tiempo: como momento y como latencia. Ambos parecen estar asociados con una idea de revelación y/o apertura que se producirá en el futuro. El concepto de momento aparece en el primer poema de LB: "¡El momento supremo! . . . Yo me estremezco; ¿acaso sueño lo que me aguarda en lo mundos no vistos?" (91). En "Racha de cumbres" se dice: "La montaña parece crecer para el momento" (98). El concepto de tiempo de latencia, el de un germen que duerme y espera abrirse se ve por ejemplo en "La estatua": "¿No parece el retoño prematuro de una gran raza que será mañana? ¡Ved la grandeza que en su forma duerme!" (97). Hacia el final de LB va a aparecer, como se verá más adelante, un nuevo concepto de tiempo: el instante.

2. Las relaciones del yo y el tú.

Desde el comienzo de LB se establece el "leitmotiv" de la obra: la relación del yo y el tú. El tú aparece, entre otras cosas, como pensamiento, la musa, el hada y la poesía, pero es la musa el tú más característico de los primeros poemas. A continuación, voy a considerar tres aspectos de la relación del yo y tú líricos: 1) en términos de lo activo y lo pasivo, 2) en términos de lo observado y

el observador y 3) el uso del tú para designar la forma poética y su significado.

Al principio de LB, tanto el yo como el tú se diferencian por su naturaleza y sus funciones. El yo lírico es esencialmente pasivo y sus funciones, aunque varían, son restringidas. Primero, hay un yo pasivo que simplemente observa y que se manifiesta como espectador: de otros (como de Nemrod), o de sí mismo. Segundo, hay un yo pasivo que desea o que afirma, pero sus deseos, si se cumplen, se realizan a través de un tú que es el principio activo. Eso se ve por ejemplo en "Mi oración", donde el yo desea, tiene ideas y se ve como desde adentro, mientras que es la musa la que realiza las acciones. Lo mismo ocurre en "Mi musa tomó un día la placentera ruta . . .", el yo del poema, viste, peina y juega con la musa, pero es ésta la que se traslada.

Tercero, hay un yo que incita a la acción. Ese yo puede incitar a la acción a un tú que le acompaña, como es el caso de "El poeta leva el ancla" y de "Racha de cumbres". En estos dos ejemplos, el tú es la musa. El yo y el tú realizan la misma acción, pero el que la incita es el yo. En estos casos siempre se usa el imperativo verbal: "Partamos" en el primer poema citado (91) y "Subamos" en el segundo (98).

Por último, hay un yo esencialmente pasivo que es receptor de la acción de un tú. Ese yo, sólo puede elegir o rechazar lo que el tú le ofrece; pero no puede iniciar la

acción o conseguir por sí mismo lo que desea. En "El hada color de rosa", el hada representa el principio activo que le da al yo lírico una lira para que éste cante. En "La sed", la maga es el agente también activo que conduce y propone las bebidas, mientras que el yo las acepta o rechaza y se deja conducir. En "El poeta y la diosa" sucede lo mismo. El tú de estos poemas (hada o maga) es concebido como conductor.

En las relaciones del yo y el tú líricos de la primera parte de El libro blanco, siempre hay una separación entre ambos, una distancia espacial entre el observador (yo) y lo observado (tú). El yo observador aparece generalmente inmovilizado y se observa a través de un tú que es como su doble o sombra. Parecería entonces que el yo--que incita, recibe, observa, acepta o rechaza--y que aparece como centro pasivo y en cierta medida inmóvil; y el tú que--da, conduce, realiza la acción--y es el principio dinámico; son dos partes de un yo único, visto de "adentro" como yo, y de "afuera" como tú. Eso se puede corroborar en los casos en que hay un cambio de punto de vista. En "La siembra" hay un diálogo entre un hombre y un yo. Ese yo aparece como la musa Selene, es una visión exterior, y como yo lírico, en el aspecto de sentir. En "La musa", el yo afirma su deseo de como quiere que sea la musa, a la que ve desde afuera, mientras que el yo es el centro que desea. Sin embargo esa separación desaparece en un verso cuando afirma: "a veces nos asalte" (103). En "Racha de cumbres", el punto de

vista también cambia; el tú era primero la musa y luego es el pensamiento. La naturaleza y existencia del tú, dependen así del punto de vista adoptado por el yo lírico. El tú es siempre lo observado, siempre que lo observado refleje de alguna manera al observador.

Las actividades del yo y tú líricos que acabo de presentar, parecen designar las actividades de la imaginación creadora del poeta. Si se compara el quehacer de Delmira con la concepción modernista de la imaginación, se puede notar que a las funciones pasivas de la imaginación (las únicas concebidas en el primer modernismo), Delmira las llama "yo" lírico; y a los principios universales dinámicos (estructuradores de las sensaciones), Delmira los llama "tú". Para corroborar, de nuevo indirectamente, que el yo pasivo y el tú activo son elementos de una misma subjetividad, voy a transcribir una cita de Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty: "No somos, de una manera incomprensible, una actividad unida a una pasividad, un automatismo superado por una voluntad, una percepción superada por un juicio, sino a la vez activos y pasivos del todo, porque somos del surgimiento del tiempo."¹⁴

El tú lírico también designa la forma poética y el significado que el yo lírico atribuye a esa forma. Cuando el tú representa la forma, aparece como el objeto o meta de las actividades del yo. Primero, aparece un tú que ocupa el tiempo del yo. Ese tú representa la forma poética como

pretexto de la fantasía del yo. En segundo lugar, aparece un tú que representa el destino del movimiento de búsqueda del yo. En último lugar, aparece un tú que es el símbolo del ideal poético de Delmira.

El tú como pretexto de la fantasía, aparece a veces asociado con la musa, de la que el yo dice: "peinela y vestila sus parisinas galas" (108) en "Mi musa tomò . . . " y también en la primera parte de "Mis ídolos": "Mi fe era incommovible, pintorescos mis ritos" (116).

El concepto del tú como destino se ve por ejemplo en "Noches de Reyes" que termina así: "¡Ah!, por todos los templos, por todos los caminos, / divagando sonámbula yo marchaba hacia Vos . . . " ('Vos' es Cristo) (93).

El tú capaz de expresar el ideal poético de Delmira se menciona en "Rebelión" y en "La musa". En el primer poema, el tú es el pensamiento, al que se describe como vida y suma de posibilidades; en el segundo poema, ese tú es la musa, que el yo quiere que sea capaz de expresar la totalidad del ser en un instante. "La musa" parece indicar que el ideal poético de Delmira es el crear una síntesis substancial y dinámica, una forma que sea una conjunción de fuerza y materia. No se describe a la musa con adjetivos, sino más bien con sustantivos y verbos. También, aparece en el poema la palabra "ansia", que más tarde en la obra se sustituirá por "deseo" para indicar el motivo de búsqueda de un ideal poético.

Sin embargo, el ideal poético de Delmira no aparece

coherentemente desarrollado hasta el poema "Nardos". En él, hay una transformación del yo lírico por la acción del tú (que en este poema son las flores). Aunque la transformación del yo se realiza a través del eje vertical, ella se describe con la palabra ensueño, asociada antes con el eje horizontal. La unión de esos dos ejes en el poema, origina el concepto espacial de cruce o intercepción. También, se origina allí el uso de ese concepto para designar el ideal poético de Delmira.

Otra manifestación de ese ideal poético, es la presencia de una trilogía de luz, sonido y movimiento. Esa trilogía había aparecido antes en "Rebelión", atribuida al pensamiento, pero sólo aquí se desarrolla extensamente. En "Nardos" también se indica el ideal poético por la presencia de una atmósfera polisensorial. Esa atmósfera combina el tiempo y el espacio, y en ella el movimiento, aunque continuo, es limitado y tranquilo.

En el poema "Mis ídolos", posterior a "Nardos", aparece un ídolo nuevo. Aunque ese ídolo no tiene nombre, presenta las mismas características del tú amoroso que aparece inmediatamente después de este poema. Existe en "Mis ídolos", la misma atmósfera que caracteriza a "Nardos". Lo nuevo en "Mis ídolos", es la asociación que se establece en él, entre la presencia de esa atmósfera y la aparición del ídolo. La aparición del tú (ídolo) también coincide en el poema con la del concepto de ahora. El ahora designa: la transformación del yo por la presencia

del tú y el encuentro del yo lírico con el futuro. El futuro es el "más allá" espacial que se abre: "a través del tiempo se abrió la inmensa puerta" (117). Por lo tanto, el concepto de ahora incluye dimensiones espaciales y temporales y es análogo al concepto de cruce. Como en "Nardos", el ahora de "Mis ídolos" se revela en el ensueño, sinónimo de visión.

Además de estructurar el ideal poético en los poemas que preceden inmediatamente a los de Orla Rosa, Delmira también objetiviza el acto de creación en uno de ellos. En "Mi musa triste" Delmira explica ese acto como una mirada.

3. La creación como mirada.

La mirada es en la poesía de Delmira Agustini un reflejo del alma y el ojo es una ventana que muestra el interior del ser. Se trata de un fenómeno de visión activa, en el que la fuente de iluminación está en el interior del ser. Así la autora dice en "El intruso": "Todo aquí lo alumbran tus ojos de diamante" (120) y en "Mi musa triste" escribe:

y su alma limpia como el fuego alumbró como una
estrella en sus pupilas de ámbar; el eco acaso de
una voz profana, y el alma blanca y limpia se
concentra como una flor que se cerrara (114)

Hay entonces una inversión curiosa del fenómeno de la visión. En la visión empírica tenemos el ojo, órgano receptor, y un estímulo exterior que lo afecta por medio de la luz. El acto de ver es el de registrar ese estímulo exterior. En el fenómeno de la visión activa de Delmira,

el ojo no es receptor sino proyector y lo que proyecta es algo interior. La luz irradiante es así propiedad del ojo. En esa visión hay un revertimiento total de la visión normal, el ojo crea su propia visión y la mirada toma precedencia al ver. Como la visión es un fenómeno activo para Delmira Agustini y como ver equivale a mostrarse, el ver está dominado por la voluntad.

El acto de mirar (la función de crear) tiene dos aspectos: el de la proyección y el del reflejo. La proyección es la exteriorización de la energía del alma. El alma es el principio activo o la energía pura que necesita un órgano o materia pasiva para manifestarse. Ese órgano es el ojo. Primero, el ojo aparece como un elemento pasivo, como el instrumento de la reflexión de una luz que no se origina en él. Pero al reflejar esa luz, el ojo se hace activo por el hecho de ser luminoso o proyectante y porque adquiere las propiedades energéticas del alma. La luz del ojo es un tipo de iluminación lunar que proyecta una luz cuyo origen no está en él. La luz del ojo es así un tipo de reflexión secundaria.

El ojo es el instrumento de la mirada y el símbolo de la función de mirar (crear). Como tal, el ojo es una ambigüedad encarnada, es simultáneamente pasivo (ya que es un alma reflejada) y activo, porque a la vez es un proyector o reflector.

D. La aparición del amor en la obra de Delmira Agustini.

El tú amoroso y el amor, aparecen al final de El libro blanco, en la serie de poemas llamada Orla rosa. En esos poemas, el tú amoroso sintetiza las tres funciones del tú (como forma) que se vieron anteriormente: la del tú como fantasía, como destino y como símbolo del ideal poético (ideal caracterizado igual que en "Nardos" y en "Mis idolos"). El amor también sintetiza las relaciones del yo y tú ya analizadas. Así, en el amor van a existir un yo que incita y que recibe, que es espectador y pasivo; y un tú que es conductor y dador y que es dinámico. El yo y el tú representan el equilibrio de las funciones imaginativas del poeta, la forma ideal que Delmira Agustini parecía haber buscado.

En la Orla rosa, la aparición del tú amoroso lleva al yo lírico a dividir el tiempo en un antes de la aparición del tú, que es un tiempo negativo, y en un ahora positivo por la presencia del tú. Después de la recapitulación de su pasado de infelicidad, el yo lírico hace una ofrenda al tú. Los poemas apuntan siempre a una realidad de unión del yo y el tú, que queda "más allá" del poema.

La asociación del ideal poético con lo amoroso en la poesía de Delmira Agustini, no fue un hecho inmediato o espontáneo. Delmira ya había formulado su ideal poético en "Nardos". Recién en "Mis idolos", ella sugiere la asociación de ese ideal con lo amoroso, y finalmente en

Orla_rosa, Delmira cimenta esa asociación. El amor y/o lo erótico, que fue probablemente un hallazgo causal de Delmira, se convirtió en una perspectiva privilegiada desde la que la autora podría analizar y objetivizar el ideal y el proceso de la creación poética, y es en la metáfora central de su obra. Así, el proceso de la creación se analiza en la obra en términos del proceso del tú amoroso con cuya aparición culmina la primera parte del dicha obra. El concepto que uso de metáfora central o reductora es el que propone Murray Kreiger, para quien: "The reductive metaphor, which it must exclude as it reduces, must attain an all-inclusiveness at once existentially (or thematically) and aesthetically (or formally)".¹⁵ La aparición del amor es la metáfora central de esta parte de la obra porque simultáneamente reduce y excluye a una sola instancia la serie de creaciones que le precedieron, pero al excluirlas las incluye.

Otro hecho que permite demostrar que la aparición del amor incluye lo que le precedió es que el reflejo, que objetiva el acto creador en los poemas amorosos, tiene la misma estructura básica que la mirada. A continuación, hay un esquema de la estructura del acto creador tal como aparece en la mirada y en "La copa del amor". Después de la explicación de ese esquema, discutiré el fenómeno del reflejo tal como aparece en "Intima".

Amor "La copa del amor"

Yo	pasivo 2.	4.	pasivo	Tú (Energía)
Forma (Materia)	activo 3.	1.	activo	

La Mirada

Ojo	pasivo 2. (pantalla)	4.	pasivo	Alma (Energía)
Forma (Materia)	activo 3. (espejo)	1.	activo	

Fig. 1 Esquema del reflejo en el amor y la mirada

Este esquema es el del reflejo. En el fenómeno del reflejo hay primero un principio activo, designado con el número uno que aparece a la derecha del esquema y que es el tú del amor y el alma de la mirada. Ese principio "activiza" o estimula un objeto pasivo: al yo en el caso del amor y al ojo en la mirada; objeto designado con el número dos que aparece a la izquierda del esquema. Después de esa estimulación, ese objeto pasivo (ojo o yo) se invierte, es decir incorpora la energía del principio dinámico. Ese es el paso del número dos al tres del esquema.

El último paso del esquema, el del número tres al cuatro, queda suspendido y no se realiza. Ese cuarto paso representaría la unión con el tú amoroso en el caso del amor, y en el del alma, la apertura de la misma ante los príncipes de ensueño mencionados en "Mi musa triste" (114).

En los poemas de Orla_rosa el acto de creación aparece como un reflejo, y éste es característico de las relaciones

del yo y el tú líricos.

El fenómeno del reflejo es una función del agua en la primera etapa de la obra de Delmira Agustini. El agua reflejante es comparada a un espejo y su presencia se percibe no tanto por su materialidad sino por su acción. El cristal del espejo, es el instrumento de una división del yo. En uno de los poemas en que se puede ver el fenómeno del reflejo es en "Intima", donde se dice:

Y sé que en nuestras vidas se produjo
el milagro inefable del reflejo. . . .
En el silencio de la noche mi alma
llega a la tuya como a un gran espejo. (79)

El tema de "Intima" es la transformación del yo por el descubrimiento del tú. Lo que gobierna tal transformación es el fenómeno del reflejo.

Hay en "Intima" doce estrofas, que se pueden distribuir así: la estrofa ocho describe al tú como principio activo (número uno del esquema); las estrofas dos, seis y siete, describen al yo pasivo (número dos del esquema); la estrofa cinco resume el reflejo (cruce en el esquema); las estrofas ocho, nueve y diez describen la inversión del yo que ha sido dinamizado por el tú (número tres del esquema); las estrofas uno, tres, cuatro, once y doce, sugieren la unión con el tú (número cuatro del esquema).

En "Intima" tanto el tú como el yo están representados por los mismos elementos (el agua y el fuego). Antes del encuentro con el tú, el yo es pasivo. Ese yo pasivo

aparece asociado con imágenes de un fuego aprisionado por una materia fría (implícito en las ansias y sed que el yo sentía). El frío como característica del yo pasivo, se sugiere por las imágenes de torre, cumbres y silencio asociadas con él en las estrofas dos, seis y siete. En estas dos últimas estrofas, el alma del yo aparece encerrada en una tumba glacial producida por el silencio. El silencio en esta estrofa es negativo por su poder de petrificar, detener y encerrar al yo. El yo pasivo está también asociado con imágenes de agua melancólica (llanto y llagas) en la estrofa diez. El yo pasivo contiene por lo tanto el agua y el fuego, pero ellos están aprisionados y se consumen sin liberar o liberarse de/en el yo. El tú es también agua (playa) y fuego (sugerido por las imágenes de luz y sol naciente asociadas con él); pero en el tú esos elementos aparecen liberados y liberadores.

El encuentro del yo y el tú líricos, simbolizado por el reflejo, libera al yo. En el reflejo, el yo lírico se invierte, es decir, adquiere las propiedades del tú. Esa inversión del yo está acompañada por una inversión de las valencias de las imágenes principales del poema. El azur, que era prisión para el yo pasivo, florece después del encuentro con el tú (en la noche florecida). El silencio negativo en la soledad del yo, es un elemento buscado y deseado después del encuentro con el tú (vamos . . . "donde ni un eco repercute en mí). La vida empírica negativa, aludida en las dos últimas estrofas, se opone al concepto

positivo de vida que representa el efecto del tú sobre el yo, en las estrofas nueve y diez. Después de invertirse, el yo quiere abrirse para el tú y proyectarse en él. Esa proyección, que queda suspendida, corresponde al paso del número tres al cuatro en el esquema general del reflejo.

Hay dos tipos de movimientos en "Intima" que coinciden en el reflejo. El primer tipo de movimiento es de lo cerrado a lo abierto y expresa la situación del yo lírico antes y después de su encuentro con el tú. El otro movimiento del poema es el de ascenso y descenso del yo lírico a través de un eje vertical. En la primera estrofa, el yo menciona su deseo de compartir sus sueños con el tú en "lo más hondo de la noche azul". El espacio celeste se presenta en una dimensión de hondura. En la estrofa tres, cuando el yo vuelve a mencionar ese deseo, se refiere al silencio acompañado de vértigos y misterio. Las sensaciones motrices de vacilar, titilar y tener vértigo del yo, sugieren la altura. Esa altura está también asociada en esta estrofa con los movimientos de penetrar y abrir. En la estrofa cuatro se sugiere el descenso del yo cuando éste afirma su deseo de beber en el manantial en el fondo del pecho del tú. En la estrofa cinco, el alma del yo llega a la del tú.

En "Intima" hay un tú lírico cuyas características permanecen constantes y dos tipos de yo; un yo pasivo (antes del encuentro con el tú) y un yo invertido o dinamizado por el tú. Juntos, el yo pasivo y el tú

representan la imaginación o conciencia del creador. El yo pasivo designa la imaginación en su función receptiva (el aspecto pasivo de la misma), y el tú lírico la imaginación en su función estructurante (el aspecto dinámico de ella, identificado por los modernistas con los principios universales de la creación). Lo que apoya esta afirmación, es que el yo y el tú líricos están representados por los mismos elementos (agua y fuego) sólo diferenciados por sus funciones y por la presencia o ausencia de movimiento en ellos.

El reflejo, que alude a la transformación del yo por su encuentro con el tú, designa el acto creador. El espejo, que es el instrumento del reflejo, es el símbolo de la conciencia o imaginación del creador. El yo invertido representa la forma creada por el poeta. La coincidencia en el espejo del movimiento de apertura con el movimiento a través del eje vertical designa el ideal poético de Delmira. Por lo tanto, el ideal poético de Delmira se indentifica con el instante de la creación poética y del nacimiento de la forma, representado espacialmente en la idea de cruce y temporalmente en el concepto de ahora. También el reflejo aparece asociado con el amor.

Los fenómenos de la mirada y el reflejo y el esquema de los mismos que acabo de discutir, no sólo explican la estructura del acto creador, sino también la de la subjetividad. Como demostración de ello voy a notar la coincidencia de algunos aspectos de la mirada y el reflejo

en la obra de Delmira y las características que Merleau-Ponty atribuye al "èx-stasis" que designa los campos de presencia del tiempo según ese filósofo.

Este èx-stasis, esta proyección de una facultad indivisa (conciencia) en un término que le está presente, es la subjetividad. . . . Es esencial del tiempo no sólo ser tiempo efectivo o que transcurre, sino también tiempo que se sabe, porque la explosión o la dehiscencia del presente hacia un advenir es el arquetipo de la relación de sí mismo consigo mismo y esboza una interioridad o una ipseidad. De ahí brota una luz, en este caso no tenemos que habérmolas con un ser que repose en sí, sino con un ser cuya esencia como la de la luz consiste en hacer ver. (466)

La mirada y el reflejo no sólo expresan la noción temporal de ahora como fenómeno de iluminación, sino que también expresa la noción espacial de cruce o intersección de dos ejes y la del enfrentamiento de un sujeto activo y un objeto pasivo en la profundidad. Esta es la tercera magnitud que aparece en la obra de Delmira después de la anchura y la altura. La profundidad no sólo se relaciona con la noción de cruce sino también con la de inversión del yo hacia la zona de luz. Estas experiencias también ocurren en el campo de presencia, tal como lo describe Merleau-Ponty:

Esta presencia simultánea ante experiencias que, sin embargo se excluyen, esta implicación de una en otra, esta concentración en un solo acto perceptivo de todo un proceso posible, constituyen la originalidad de la profundidad, que es la dimensión según la cual las cosas o los elementos de las cosas se envuelven uno en otro (293). . . . El sujeto y el objeto son dos momentos abstractos de una estructura única que es la presencia. Por el tiempo se piensa el ser, porque gracias a las relaciones del tiempo-sujeto

y del tiempo-objeto se pueden comprender las relaciones entre el sujeto y el mundo. (471).

En conclusión, la creación en Delmira empieza con un mecanismo de división o duplicación. Este mecanismo es una creación frente a un espejo que representa la conciencia del autor. El ser que se contempla en un espejo crea un doble, ya que la auto-conciencia lleva a una duplicación o división, la conciencia conciente de sí misma. En la primera etapa de la obra de Delmira, la división o duplicación crea un yo pasivo carente de energía y un tú activo que es energía pura. El tú primero de Delmira tiene distintos nombres y es entre otros: el pensamiento, el alma, la poesía y finalmente el tú amoroso. Ese primer tú es siempre el agente de dinamización que ha de energizar al yo pasivo. El encuentro del yo pasivo y el tú activo resulta en el yo invertido (forma poética ideal). En esa relación ideal del yo y el tú, las dos mitades de la creación se acercan pero sin dejar de diferenciarse entre sí.

Después del encuentro del yo y del tú amoroso hay un cambio de orientación en la poesía de Delmira que señala el comienzo de la segunda parte de su obra. La primera parte de la obra de Delmira consiste en la formulación de su ideal poético, en la identificación de éste con el amor y en la configuración o estructura básica de su mundo poético. La segunda parte de la obra empieza cuando la autora muestra la imposibilidad de mantener la relación ideal del yo-tú desde los términos en que estaba planteada.

Ello resulta en cambios y evolución de la estructura o configuración primaria de su universo poético.

NOTAS

Capítulo II

¹ Emir Rodríguez Monegal, "La generación del '900.", en El 900 y el modernismo en la literatura uruguaya, Cuadernos de Literatura, Biblioteca básica 3 (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1973) 43.

² Emir Rodríguez Monegal 44.

³ Alberto Zum Felde, Proceso intelectual del Uruguay (1930; rpt. Montevideo: Ediciones de Nuevo Mundo, 1967), II, 21. También, ese concepto de desarrolla a lo largo del libro, cuya división en capítulos está determinada por el análisis de cada miembro particular de la generación literaria uruguaya del 900.

⁴ Manuel Alvar, "La poesía de Delmira Agustini". En su artículo, Alvar analiza la obra de Delmira asociándola con el modernismo. Considera los siguientes aspectos de esa asociación: 1) el afán de aristocracia de Delmira, 2) el ensueño, 3) el pasado irreal, 4) los paisajes remotos, 5) las dos fuerzas, 6) los modos de expresión, 7) el mundo sensual y 8) lo religioso. Sin embargo, el análisis del modernismo de Alvar, y el de la poesía de Delmira, es muy superficial. Se reduce a una simple comparación de motivos o vocabulario usado por Delmira y los del modernismo y, en el análisis de los modos de expresión, a un simple cómputo de la posición del adjetivo en la poesía de Delmira y en otros poetas modernistas. Alvar nunca explica ni la función ni el significado de esa posición del adjetivo, ni en la poesía de Delmira, ni en la de los otros poetas con las que la compara. La manera de Alvar de analizar la poesía de Delmira tiene varias consecuencias. La primera, es que eso lleva a Alvar a detenerse desproporcionalmente en la primera parte de la obra de Delmira, que es donde esa comparación se puede establecer. La segunda, es atribuir la diferencia entre el uso de ciertos motivos en la obra de Delmira y en otros poetas del modernismo, a la falta de cultura de Delmira. Así, Alvar escribe: "Creo que esa pobreza en la exornación exótica, como la trivialidad con que el lirio brota, como la vaguedad del cisne, como la ausencia del pavo real y otros motivos que veremos, se debe a una falta de conocimiento directo de muchas cosas: el

modernismo le llega a Delmira por puro reflejo y acepta la luz que le brindan, pero en su lejano Uruguay natal, no puede enriquecer con visiones directas todo el complejo campo del exotismo . . ." (673). La premisa de que el poeta tiene que percibir algo literalmente para poder imaginarlo es falsa. También, esa opinión de Alvar es irónica, ya que él contrapone la "pobreza" de las imágenes de Delmira con la riqueza de las de Herrera y Reissig, poeta que nunca fue más lejos de su país que a Buenos Aires, al igual que Delmira.

⁵ Doris T. Stephens, "Delmira Agustini and the Quest for Transcendence," 33.

⁶ Como cada crítico parece definir el modernismo de distinta manera, hay contradicciones en la explicación de ciertos elementos de la poesía de Delmira. Voy a ilustrar esas confusiones con la interpretación del término "ensueño" de la poesía de Delmira de acuerdo a la definición que hacían los críticos del modernismo. Para Stephens por ejemplo, que define el modernismo sólo por sus rasgos formales (o pseudo-formales), especialmente su vocabulario, el "ensueño" de la poesía de Delmira no tiene para ella conexión con el modernismo. Por lo tanto, explica ese elemento poético de otra manera. Para Alvar, que incluye en su definición del modernismo, una actitud de los poetas ante la vida, el ensueño de la poesía de Delmira refleja la versión personal de la poetisa de la actitud modernista hacia el arte. Pero como Alvar cree que la poesía modernista es espontánea y "brota a borbotones" (671), sus conclusiones finales sobre el significado de este término en la poesía de Delmira son muy parecidas a las de Stephens.

⁷ Partes de este análisis del arte por el arte siguen el planteamiento de Irvine Singer, "The Aesthetics of 'Art for Art's sake'.", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XII, 3(1954), 343-359.

⁸ Rubén Darío, Obras completas. (Madrid: Aguado, 1953), V, 819. De aquí en adelante, cuando un número de página sigue a una cita de Darío esos números se refieren a esta edición.

⁹ Julio Herrera y Reissig, Poesías completas y páginas en prosa, ed. Roberto Bula Piriz (Madrid: Aguilar, 1961) 733. De aquí en adelante, cuando un número de página sigue a una cita de Herrera en el texto, esos números se refieren a esta edición.

¹⁰ Arthur Schopenhauer, "The World as Will and Idea," Book III, en Critical Theory since Plato 476.

¹¹ La cita aparece en el ensayo de Luis Monguió, "El

concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos," en Estudios críticos sobre el modernismo, int. sel. y blib. gral. de Homero Castillo (Madrid: Gredos, 1968) 104.

¹² Las definiciones modernistas de fondo y forma son confusas por dos hechos. El primero es que manejan dos conceptos de forma: la primaria o inerte, y la reconstituida por el poeta. El segundo hecho es que los modernistas nunca aclararon o resolvieron (en un sentido moderno) la relación entre el pensamiento y el lenguaje, como tampoco la relación entre el lenguaje y los objetos ni, finalmente, la relación entre el poema y la naturaleza. El poeta que más parece haber especulado sobre esas relaciones fue Herrera Y Reissig, por lo que usaré citas suyas como ejemplo. También Darío plantea esas relaciones de manera similar y ellas parecen estar implícitas en el quehacer de otros poetas modernistas. Las citas de Herrera que siguen están numeradas por mí. El número I, trata de la relación entre el pensamiento y el lenguaje, el II, entre el lenguaje y los objetos, y el poema y la naturaleza.

I) No expliquéis, porque en la metafísica de la palabra y de la simple cosa se llega a un punto en que se pierde pie. ¿Qué es la idea sin el signo: ¿Qué es el signo sin la idea? (II) Y bien, todo es idea y todo es signo. Los objetos todos tienen una vida inteligente y ininteligible. Hay que saber leer en la naturaleza. Hay que saber oír su música caprichosa y vaga. Lo inexpresible no existe. Y si existiera, negación sublime, expresaría la nada, que equivale a expresarlo todo. (Prosas 100)

Más tarde agrega:

Las palabras tienen dos almas: una de armonía y una ideológica. De su combinación que ondula en un ritmo doble, fluye un residuo emocional: vaho extraño del sonido, eco último de la mente, cauda rareiforme y estela fosfórica, peri-spirit de la literatura, equis del temperamento y del estado psíquico, que cada cual resuelve a su modo y que muchos ni la perciben. (Prosas 103)

En cuanto a la relación del pensamiento y el lenguaje (número I de la primera cita) cuando Herrera indica que es imposible separar la idea del signo, él parece sugerir que el pensamiento sólo existe por el símbolo, y se encuentra o reconoce en él. Herrera muchas veces parecería llegar a la frontera del concepto moderno del lenguaje como estructurador de la realidad humana, que es similar al concepto de símbolo que sustenta Cassirer, por ejemplo.

Esto se vio con más claridad en el texto, cuando Herrera insiste en que el lenguaje se gasta con el uso, y que el poeta, al despertarlo a nuevas sensaciones y nuevos pensamientos, lo libera y reestructura con él una nueva realidad. Sin embargo, Herrera nunca formula el concepto moderno del vocablo como signo convencional o arbitrario (esencialmente contingente) para representar o referirse a una realidad exterior diferente de él. Eso se ve en la parte II de la primera cita y en toda la segunda. Herrera tiende a creer en la existencia de una relación esencial entre el vocablo como signo de una realidad, y la naturaleza de esa realidad. Para Herrera, el lenguaje, que es un modo de simbolizar la realidad, es idéntico a la naturaleza de esa realidad. Dicho de otra manera, para él, no es el lenguaje lo que es simbólico, sino la propia naturaleza. Por eso, Herrera no distingue entre el lenguaje y otros objetos, ya que los dos participan en una misma realidad. Esa realidad última es la naturaleza expresiva. La naturaleza, parece dual (lo inteligente e ininteligible), pero esa dualidad se resuelve en el acto creador, cuando el poeta lee o reconstituye subjetivamente esa naturaleza. Por último, los modernistas nunca resolvieron, en un sentido moderno, la relación entre poema y naturaleza. Si el poema es idéntico a la naturaleza, el acto poético podría ser innecesario y prescindible.

¹³ Primera carta de Delmira a Darío, enviada al Hotel Royal de Buenos Aires, reproducido por Clara Silva, Pasión y gloria 37.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, trad. Emilio Uranga, de la ed. francesa (1945; rpt. México: Fondo de Cultura Económica, 1957) 468-469. De aquí en adelante el número de página aparecerá en el texto.

¹⁵ Murray Krieger, The Classic Vision. (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1971) 18. La definición de Eros en el capítulo siguiente reúne las características que Krieger adscribe a la metáfora reductora en este libro, 13-14.

CAPITULO III

LA ESTRUCTURA DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI: 2A PARTE LA VISION VIOLENTA

La aparición del amor divide en dos partes la obra de Delmira. La primera se desarrolla en El libro blanco. La segunda, que comienza en el poema "Desde lejos" al final de ese libro, se desarrolla en los otros dos: Cantos de la mañana y Los cálices vacíos.

El amor--como encuentro del yo con un tú que lo transforma--es la metáfora central de la primera parte de la obra. Ese encuentro se describe en el reflejo que parece designar el acto creador, la génesis de la forma y el ideal poético, así como también, la estructura de la subjetividad en el "éx-stasis". Espacialmente, se expresa en la noción de cruce o intersección, temporalmente en el "ahora" y, como relación, en la noción de dos elementos (yo y tú) en un acto común. En ese acto, los elementos se transforman y asocian pero sin dejar de diferenciarse uno del otro. Esa relación parece buscar resolverse en una unidad que, aunque siempre sugerida, nunca es alcanzada en estos poemas. Por último, hay que recordar que el reflejo

representa la culminación de dos procesos: el de elaboración poética que la autora inició en el comienzo de LB y el anecdótico. Por todo ello, en el reflejo se encuentra la configuración primaria de la obra de Delmira. El estudio de la evolución de esa configuración hasta el final de la obra es el objeto de este capítulo.

Para entender lo que sucede después de la aparición del amor en la obra de Delmira, voy a referirme al poema "Una chispa" que analicé en el capítulo anterior. En ese poema, la creación aparece como un proceso al que se ve desde dos puntos de vista: el del creador y el de la forma. Respecto al creador, el acto o "en" de la creación es el que divide el tiempo en un "antes" y en un "después" del acto. Por lo tanto, es el acto el que funda el proceso que es la creación y/o la subjetividad. Ese proceso que aparece condensado en ese poema es el asunto de toda la obra de Delmira. En ella, la aparición del amor representa el "en" de la creación y los dos últimos libros de Delmira, el "después". También, en el acto nace y brilla la forma que más tarde muere. En el caso del amor (acto) también nace y brilla una forma de cuyo destino también trata la segunda parte de la obra de Delmira.

Este capítulo está dividido en tres secciones. La primera describe el nuevo significado de los ejes de orientación del universo poético de Delmira y la transformación del tú y sus consecuencias para la estructura de la obra. La segunda sección describe los

nuevos actos de creación que surgen porque los miembros de la relación yo-tú se transforman después del reflejo. Por ello, y para mantener su ideal poético, Delmira sugiere la noción de una polaridad que aunque busca resolverse en una unidad debe mantenerse como polaridad. La última sección del capítulo resume el proceso descrito en la obra, nombra su tema y explica también por qué Eros es su metáfora central.

A. El desarrollo de la obra después de la aparición del amor.

En esta sección discuto los nuevos significados asociados con los ejes horizontal y vertical y la transformación del tú después del reflejo.

Se podría considerar el amor como el punto central del desarrollo longitudinal de la obra de Delmira y como un corte vertical en la misma. Hasta la formulación de su ideal poético, Delmira había estructurado los poemas de LB a través de los ejes horizontal y vertical. La aparición del amor coincide con la intersección de esos dos ejes, lo que da lugar a los conceptos de cruce y de ahora.

Después de la formulación del ideal poético y de su identificación con el amor, Delmira Agustini vuelve a usar los dos ejes de orientación anteriores. Aunque el eje horizontal representa nuevamente un espacio extenso, hay un cambio en el significado que el yo lírico atribuye a ese eje. Esa se explica porque el encuentro con el tú amoroso

(que quedó en el pasado), se convierte en el punto de referencia u orientación vital del yo lírico. Al quedar atrás el encuentro del tú y del yo, el "antes" del yo lírico se refiere a ese encuentro feliz con el tú, y el "ahora". a su presente de infelicidad y separación del tú. Dado que la meta (destino) del yo quedó detrás suyo, el camino, que antes era de vida, y que iba hacia una revelación en el futuro, se convierte en un camino de muerte. Por ello, en la segunda parte de la obra, el camino aparece a veces asociado con lo infernal: "yo iba sola al misterio bajo un sol de locura", (RE 161) dice el yo lírico en "El camino". Se trata de un camino abierto, de un desierto implacable, en donde el yo se siente indefenso y aislado.

En la segunda parte de la obra, el eje horizontal adquiere dos nuevos significados. Primero, expresa la noción de un tiempo lineal, cronológico, sucesivo, hecho de momentos discontinuos. Segundo, este eje se asocia con la subjetividad y/o creatividad abstracta y con la intencionalidad poética. Estos significados estaban implícitos en la primera parte de la obra, pero es sólo en la segunda que ellos pueden hacerse explícitos. Para entender por qué es así, voy a citar a Merleau-Ponty.

En LB la experiencia perceptual y creadora de Delmira consistía en una corriente de instancias o actos particulares (como en "Una chispa") y en la corriente misma, siempre haciéndose, pero nunca definitivamente

hecha. En Fenomenología de la percepción, Merleau-Ponty define la conciencia de la siguiente manera:

Si la conciencia se arraiga en el ser y en el tiempo asumiendo ahí una situación, ¿cómo podemos describirla? En menester que sea un proyecto global o una perspectiva del tiempo y del mundo, que para aparecerse, para hacerse explícitamente lo que es implícitamente, es decir, conciencia, tiene necesidad de desarrollarse en lo múltiple. No debemos hacer reales apartes, ni la facultad indivisa, ni sus manifestaciones distintas; la conciencia no es ni una cosa ni otra, es una y otra; es el movimiento mismo de temporación y, como dice Husserl, de "fluxión", un movimiento que se anticipa, un flujo que no cesa. (465)

Para Merleau-Ponty, el tiempo no es un dato de la conciencia sino que es la conciencia la que despliega o constituye el tiempo. El tiempo es así una dimensión del ser. El tiempo para ese filósofo, no es otra cosa más que una huida general fuera de sí mismo, un "éx-stasis". "El tiempo, en la experiencia primordial que de él tenemos no es para nosotros un sistema de posiciones objetivas a través de las cuales pasamos, sino un medio movedizo que se aleja de nosotros" (459). Es por ello, que la meta o "más allá" que busca el yo en la obra de Delmira, siempre recede en cuanto ese yo parece alcanzarla. Como uno de los significados del "tú" es el de meta de la búsqueda del yo, se entiende por qué ese tú siempre aparece inalcanzable y a distancia infinita del yo lírico.

Para Merleau-Ponty, el ser toma contacto con el tiempo en un campo de presencia: "experiencia originaria en que el tiempo y sus dimensiones aparecen en persona, sin distancia interpuesta y en una evidencia última" (455). En ese

momento, "mi presente se rebasa hacia un advenir y hacia un pasado próximos y los toca ahí donde se encuentran, en el pasado, en el advenir mismo" (458). Como ésto es lo que sucede en la mirada y en el reflejo, se entiende por qué fue necesario que ellos ocurrieran para que el eje horizontal mostrara explícitamente, en la segunda parte de la obra, su significado, ya implícito en LB.

También, para Merleau-Ponty el tiempo existe cuando el hombre rompe la plenitud del ser en sí y expresa intencionalidad, "el tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades" (456). También agrega que: el tiempo como empuje indiviso y como transición hace posible el tiempo como multiplicidad sucesiva" (463). Así, se puede decir que desde el principio de la obra de Delmira, el eje horizontal designa la corriente misma de temporación y la intencionalidad poética, mientras que el eje vertical designa los campos de presencia del tiempo, el "èx-stasis" al que se refiere Merleau-Ponty y el acto creador. Como en este trabajo se identifica la subjetividad con la imaginación (poder creador), se puede decir, por último, que el eje horizontal también designa la creatividad abstracta que se reconoce en una multiplicidad de formas ya creadas o potenciales.

Esos significados del eje horizontal se pueden ilustrar con los siguientes ejemplos. El tiempo, hecho de pasados sucesivos aparece en "Elegías dulces I" (CM 141) donde se dice: "los pasados se cierran como ataúdes."

Aunque en ese mismo poema, el yo lírico pone por un rato la esperanza en el futuro, ". . . y arde en los troncos la nueva floración", ese futuro no es personal, ya que repetiría la creación en su generalidad (como sucesión de momentos parecidos), pero no en su particularidad (como amor, momento que ya apareció). Por eso, en "Elegías dulces II", el yo vuelve a esperar en vano que el tiempo retroceda:

¡Pobre mi alma tuya acurrucada
en el pórtico en ruinas de Recuerdo,
esperando de espaldas a la vida
que acaso un día retroceda el Tiempo! (142)

El yo lírico tiene entonces una percepción de un pasado que es irrecuperable en su particularidad. Lo que le queda por hacer a ese yo, es persistir en el recuerdo de ese pasado particular o ir hacia un futuro incierto, quizá de repetición constante. Es por ello, que el camino parece a veces infernal.

En la segunda parte de la obra de Delmira, el eje vertical aparece asociado indistintamente con la palabra ensueño o visión, y ambas con la palabra recuerdo. Ensueño y recuerdo son sinónimos: ". . . ¿Un ensueño entrañable? . . . ¿Un recuerdo profundo?" pregunta el yo lírico en "Las coronas" (CM 132). También, el eje vertical va a aparecer asociado con el destino de la forma ya creada en el acto del reflejo. Los movimientos asociados con este eje se manifiestan claramente en esta parte de la obra. Ellos son de ascenso (vuelo) y descenso (caída). Es en este eje que

se nota la transición entre la luz (vuelo) y la oscuridad (caída). El primero es un fenómeno de sublimación, el segundo de cristalización.

Otro cambio importante en la segunda parte de la obra de Delmira es la transformación del tú lírico. En el comienzo de Cantos de la mañana, el tú lírico aparece: como hijo de la sombra y principio de la noche, como recuerdo en vez de presencia y como carente de energía. En su pasividad, el nuevo tú adquiere muchos de los rasgos del yo pasivo, especialmente su imaginaria acuática. En "Los relicarios dulces" (CM 70), el tú es el "alma ya borrada", nutrida de sombra, que murió por su propia ductilidad. En "Fue al pasar" (CM 71), los ojos del tú son como receptáculos cuyo contenido y vitalidad se escapan.

Más tarde, en Cantos de la mañana, así como en Los cálices vacíos, el nuevo tú puede estar separado del yo o adentro suyo. Cuando el tú aparece separado del yo, el tú está a distancias inalcanzables por el yo:

. . . he mirado hacia atrás,

 ¡yo sé que estás tan lejos que nunca volverás!
 "Elegía I" (CM 140)

Mi nostalgia ha pintado tu perfil wagneriano
 Sobre el velo tremendo de la ausencia.
 "A lo lejos" (CV 145)

Lejos como en la muerte
 siento arder una vida vuelta hacia mí.
 "Cuentas de luz" (RE 157).

Cuando el tú está adentro del yo, forman un binomio en que las funciones del tú y del yo son intercambiables de poema

en poema.

El hecho de que el tú aparezca separado o adentro del yo, obedece a que Delmira analiza la relación entre la creatividad del poeta y sus formas desde dos perspectivas: una general y abstracta y otra particular y concreta.

La perspectiva general, que es cuando el tú aparece a distancias inalcanzables por el yo, representa la relación entre la creatividad del poeta y el proceso de su creación. La creación analizada como proceso, es decir como multiplicidad de actos de creación y de formas que se suceden, se desarrolla a través del eje horizontal. En ese eje, el tú representa el más-allá o punto espacial de destino (en el futuro) o de origen (en el pasado) de la búsqueda del yo. Representa también la forma potencial (en el futuro) o la creada (en el pasado) y, por último, representa la energía abstracta de la creación. En la próxima sección, al discutir las estructuras de los actos de creación menciono la existencia de un plano cósmico y otro interior. El plano cósmico es cuando el tú aparece fuera del poema, a distancia del yo, que es lo que acabo de discutir en este párrafo. El plano interior es idéntico a la perspectiva que discuto en el próximo párrafo.

En la segunda perspectiva, Delmira analiza lo que sucede a la forma ya creada (yo invertido) que después de nacer y brillar en el acto, empieza a morir. El morir de la forma aparece como una transformación de la luz y vuelo en caída y sombra, o de lo contrario, como cristalización,

es decir, como una materia que pierde su energía (movimiento) o como una energía que se agota y ya no puede energizar la materia. En esta perspectiva, el tú aparece como un término o elemento de la relación--yo invertido--de la que el yo es el segundo término. Cuando el tú aparece como parte de ese binomio, se trata de un tú que está muriendo. Este es el tú que está adentro del yo ulterior (forma) y que se parece al yo pasivo, anterior al reflejo.

La disociación que viene después del cruce del reflejo: el retorno a los dos ejes de orientación, la existencia de dos planos--el cósmico, con un tú alejado del yo, y el interior, con un tú que aparece como término de una relación--expresa la noción de que la creación es un proceso continuo incapaz de ser fijado o detenido en un punto. En el plano cósmico, en cuanto el yo parece alcanzar el tú, éste recede, por lo que el yo debe continuar indefinidamente en su búsqueda; en el interior, el tú es inestable y muere. Así, ni el acto es definitivo, ni la forma final.

Para mantener su ideal poético, que coincidía con el acto de la creación, en la que el tú y el yo se relacionaban sin dejar de diferenciarse, Delmira tiene que mantener y crear una distancia entre los términos (yo-tú) mientras sugiere dos cosas: una unión en que esa distancia se cerraría y la imposibilidad de alcanzar esa unión. Ese propósito poético es la base de casi todas las estructuras del acto creador en la segunda parte de la obra.

B. Las estructuras del acto creador en la segunda parte de la obra.

Las estructuras de los actos de creación en la segunda etapa de la obra son: la serie infinita, la tensión y la querella, la ruptura como posibilidad, Eros o la resurrección y finalmente el revés total. La descripción de cada una de ellas es la que organiza esta sección. También, cada estructura representa una fase de esta parte de la obra. La primera estructura es la de la serie infinita. Ella parte de un yo compuesto frente al cual se erige otro tú, que a su vez resulta en un tercer yo y así sucesivamente. La segunda estructura es la de la tensión y la querella que consiste en mantener separados los dos términos de la relación (yo-tú). El yo y el tú primeros son ya parte de un tú ulterior (forma creada), pero Delmira trata de separarlos y dividirlos contra sí mismos. La tercera estructura, la de la ruptura, aparece cada vez que Delmira hace una transición entre diferentes fases o estructuras. La ruptura alude a las diferentes perspectivas que Delmira asume ante su creación. La cuarta estructura es la de la resurrección, por la que la autora trata de hacer resurgir el yo invertido y de fijarlo eternamente a través de Eros. La última es la del revés total y consiste en un retorno del poeta a las fuentes primarias de la vida (al primer tú), lo que resulta en un

encuentro del yo con la muerte.

Las diferentes estructuras surgen no sólo como formas de mantener el instante ideal en la relación del yo y el tú formulado en el reflejo, sino también de explorar otras dos cosas sugeridas en él: 1) la unión del yo y el tú en el "más allá" y 2) un cuarto paso en el reflejo donde el yo invertido transformaría al tú primero. En el primer caso, el yo se reunirá con el punto de origen o principio de su movimiento; en el segundo, lo creado no sólo retornaría a la fuente originaria y abstracta de la creación, sino que también habría una inversión de las funciones de lo creado (hijo) y del creador (padre): el primero alimentaría o energizaría a su padre, que es lo que el yo narrador le pide a Eros. Por último, las nuevas estructuras resultan de la incesante exploración y búsqueda de la autora para encontrar la estructura de la subjetividad y/o creación. Delmira se pregunta si aquella es repetición constante de estructuras, suma de instantes o creaciones dispersas, por ejemplo. Cada estructura abre una nueva posibilidad de creación a la vez que surge naturalmente de lo que le precedió.

1. La serie infinita.

La creación como serie infinita es una de las primeras estructuras que aparecen después de El libro blanco. Se ve especialmente en Cantos de la mañana. La serie infinita se expresa en dos niveles: en una escala cósmica en una dimensión "exterior" (al yo), en que hay un fenómeno de

encajonamiento; y en una dimensión "interior" (al yo) en que hay una duplicación continua de los miembros de la relación. La dimensión cósmica, es la del tú separado del yo; la interior es la del tú adentro del yo.

El primer caso, el del fenómeno de encajonamiento, aparece en el reflejo absoluto. Ese reflejo consiste en poner un sueño dentro de otro. Eso se ve en los poemas "Desde lejos" y "A una cruz".

El reflejo absoluto expresa la situación del yo lírico, que desde su presente, contempla el acto de creación (reflejo) que: o ha ocurrido en el pasado, si ese yo lírico participó de ese acto (situación de "Desde lejos"); o de lo contrario, ocurre primero fuera del yo y luego lo afecta (situación de "A una cruz"). En el último caso, hay un fenómeno de doble proyección y doble reflejo.

El reflejo absoluto aparece por primera vez en el poema "Desde lejos" (LB 77). En el primer cuarteto del poema, en el presente verbal, el yo lírico describe los efectos de la ausencia del amado (tú). Cuando éste no está, el tiempo se multiplica (las horas se hacen cortejo) y el silencio es frío. Aunque no se menciona la hora, la oscuridad está implícita en el poema (esto es reforzado en el segundo verso del próximo cuarteto cuando el yo dice: "mi horizonte grave como un ceño sombrío". El yo lírico está presumiblemente en un espacio reducido. Ese encierro interior, como en "Intima", se proyecta cósmicamente en la segunda estrofa, donde las imágenes de horizontes y bosques

son de espacios amplios, casi infinitos, pero que sin embargo, por su adjetivización--horizontes sombríos y bosques muertos--son imágenes de prisión y de encierro. El tú va a ser el agente dinámico que hará brillar y dará luz, sonido y movimiento a esos espacios.

En la estrofa tres, el yo recapitula su entrega al tú y después del recuerdo de esa ofrenda, "yo puse entre tus manos pálidas mi destino," aparece una imagen del reflejo absoluto. En ese reflejo, las almas del tú y del yo, que son el mar y el cielo, se reflejan mutuamente. Entre el mar y el cielo pasan los fenómenos--el tiempo, las tormentas, la vida--pero sin perturbar su calma. Esta calma representa la perpetuación del instante de la creación poética, dado que el mar y el cielo son a la vez eternos y cambiantes. El reflejo simple de "Intima" designa el acto de la creación poética, el reflejo absoluto de "Desde lejos", designa la perpetuación de ese instante a través del recuerdo.

El reflejo absoluto también aparece en "A una cruz" (CM 133). Es éste un poema largo, que es importante analizar. El tú del poema es la cruz. En las estrofas una y dos del poema se mencionan la cruz y el camino. La cruz, como un lazo, ata la tierra al cielo y la eleva hacia él. También la cruz se abre al caminante como un puerto de luz. El camino es un río, sugerido por las palabras puerto y orilla para describir la cruz.

La cruz tiene dos ejes de orientación, uno vertical

(ya que une el cielo y la tierra) y otro horizontal, el del camino que cabe en ella. La cruz es así el punto central de una encrucijada, la intersección de dos ejes y designa el ideal poético de Delmira.

En la segunda mitad de la segunda estrofa, la luna abre la noche. Abrir es aquí sinónimo de dar vida. La luz lunar es una luz materializada, un nâcar. Por lo tanto, la noche del poema es, paradójicamente, de una oscuridad blanca. En la estrofa tres se describe el velo de la luna como una nata que crecía en un cielo "vivo como un alma", en la noche abierta y viva. La noche (tiempo) y el cielo (espacio) están así unidos en su vitalidad. Más tarde en la estrofa tres hay un movimiento ascensional del velo que crecía, como si la luz lunar llevara a la tierra consigo. La luz lunar crecía en dos direcciones: hacia arriba (por el velo que alzaba) y horizontalmente como nata que se expandía. La luz lunar, envolvía la tierra y ésta se hacía leche lunar (o agua, siguiendo la ley de la imaginación en que todo líquido es fundamentalmente agua).

En la estrofa cuatro, el yo lírico dice que la tierra parecía un sueño enorme de color de plata, sugiriendo la imagen de un lago inmenso que reflejara el cielo. La tierra se convierte en el espejo del cielo. En la misma estrofa cuatro, el yo dice: "fue un abismo de luz cada segundo". El abismo se asocia con la oscuridad y lo insondable; el segundo es una dimensión del tiempo y la luz es, en el poema, una materia que crece y se extiende. Por

lo tanto, se trata de una imagen que al unir el tiempo (segundo), el espacio (abismo) y la materia (luz) representa también el ideal poético de Delmira Agustini. En esa imagen prima el eje vertical (abismo-abajo; luz-arriba) pero los extremos de oscuridad se identifican y viven. Luego de esa imagen, el yo dice: "el límpido silencio se creería / la voz de Dios que se explicara al Mundo" (134).

En la estrofa cinco, el yo dice que su alma herida cayó en la cruz, acogiéndose a ella, "como a una palma / de luz en el desierto de la Sombra" (134). El desierto de la sombra es una imagen de negación porque une el desierto (siempre negativo en Delmira), que es una planicie, un horizonte abierto, seco y sin vida; a la sombra, que es la ausencia de luz. Se unen en esta imagen lo seco y lo árido con el espacio abierto e ilimitado. Frente a este desierto, la cruz es una "palma de luz". La palma sugiere el oasis y por lo tanto, el agua, asociada con la luz, da la sensación de fecundidad y de apertura.

En la estrofa seis, el yo dice que la armonía fiel que murmuraba en él rompió en canto y que de su mármol brotó un manantial. La armonía (unidad) rompió de su estancamiento y brotó de la piedra. En la estrofa siete dice el yo que lloró el dolor de las heridas (todo el mal) y la embriaguez de las rosas (todo el bien) y en que en ella (el yo) se arraigaban y se reflejaban todas las cosas. En esas imágenes, el yo por el hecho de que las cosas se "arraigaban" o sea que echaban raíces en él, se convertía

en tierra; por reflejarse en el yo todas las cosas, el yo se convertía en un lago o en un cielo. El yo mismo entonces, es la condensación de todo el universo, es él mismo, un reflejo absoluto.

En la última estrofa del poema, el yo llora, y aquí el llanto es positivo, es una purificación. Por último, el alma del yo se alza en la nieve tibia de la luna. La nieve tibia es la leche o luz lunar.

En este poema hay dos reflejos: el reflejo de la tierra y el cielo que se identifican a través de la luz y cuya relación cósmica se proyecta en el yo y viceversa. Hay entonces una proyección cuaternaria, primero del cielo a la tierra y de la tierra al cielo hasta que se unen; y segundo, del yo consigo mismo, de su cielo y su tierra y, por último, el del yo con el cósmico. Los dos universos cerrados se proyectan mutuamente y hay una armonía cósmica. El espejo (conciencia del poeta) identifica el individuo y el cosmos. Ese es el fenómeno de encajonamiento que se mencionó al introducirse la serie infinita en su escala cósmica. La serie infinita se expresa también en una dimensión interior al yo. Este caso, que consiste en la duplicación permanente de cada miembro de la relación yo-tú, se puede ver con claridad en el poema "Supremo idilio" (CM 135).

En ese poema, la duplicación va acompañada de una ruptura de planos del poema y de un juego de distancias. Hay cuatro planos o distancias en el poema: en el primero,

los personajes son vistos a distancia por el hablante lírico que los describe; en el segundo plano, se suprime esa distancia y los personajes dialogan; en el tercer plano cada personaje se dirige a elementos conflictivos dentro de sí mismo y por último, en el cuarto plano, hay un retorno a la distancia inicial y el hablante lírico vuelve a describir a los personajes desde afuera. Se trata de un juego óptico en el que hay un encajonamiento al revés, ya que la eliminación de la distancia va siempre acompañada de una duplicación, como si se tratara de una caja que escondiera a dos más y así sucesivamente. Mientras que en el reflejo absoluto se encerraba un sueño dentro de otro, en la duplicación se abren sin llegar al fondo.

"Supremo idilio" es un poema muy largo de diecisiete estrofas. En la primera estrofa, se ve a lo lejos un castillo: arriba hay una figura blanca y luminosa y abajo una figura sombría: la primera es el alma, la segunda el cuerpo. Después de la introducción de las figuras, hay un close-up y el autor presenta a las dos figuras dialogando. El alma se dirige al cuerpo llamándole, "flor augural de una estirpe suprema que duplica los pétalos sensitivos del alma" (estrofa dos). En la estrofa tres, el cuerpo se dirige al alma a la que describe con imágenes acuáticas. En la estrofa cuatro hay otro close-up y ahora son los ojos del alma los que se duplican. Los ojos son la carne y el alma. Esa duplicación está acompañada de una inversión de géneros, la carne es ahora femenina y el alma masculina.

Se trata de un diálogo entre los elementos conflictivos del alma. La carne es un principio dinámico que designa: el dolor, el florecimiento del mal, lo que contamina y oscurece, un vampiro de una noche fría que busca alimento (sangre nueva) y refugio.

En la estrofa siete, el alma, dúctil y pasiva, pide ser tragada por la carne. En la estrofa ocho hay otra duplicación más, el alma, tiene a su vez un alma y un cuerpo; y la carne, tiene también un alma y un cuerpo que entran en relación. Hay un acercamiento progresivo de cada elemento que culmina en la estrofa diez en la que el alma le pide a la carne que se enrosque en ella, como una serpiente a un árbol. La carne es el producto del alma, "serpiente caída de mi estrella sombría" y quiere el alma que ese cuerpo regrese a su fuente primaria. Esto parece expresar un deseo extremo del autor de controlar la creación. Una vez unidos, la carne oscura se transforma por la luz del alma y se habla del poder milagroso del amor. En la última estrofa se vuelve al plano objetivo del poema y las dos figuras que se acarician son ahora el silencio y la sombra.

2. La tensión y la querella.

Como en la estructura anterior, hay en la querella y tensión como forma de creación dos niveles en que aparece; uno es cósmico y el otro es interior. En el nivel cósmico o exterior, el tú está separado del yo y a distancias inalcanzables, en el nivel interior, el tú aunque es parte

del yo, está en querella con él. Este último nivel es el que predomina, aunque muchas veces los dos niveles se confunden en el poema.

En los dos niveles, la separación de los términos de la relación se expresa de acuerdo a tres estructuras: la de herida-cuchillo, la de hambre-alimento y la de herido de muerte-refugio. Esas estructuras expresan lo que hiere y lo herido; el vacío (hambre o sed) y lo que sería capaz de colmarlo y por último, lo que se destruye y su refugio.

Como en el nivel interior (que es el que predomina), el yo de la segunda etapa incluye al tú anterior, ese yo va a estar constituido por el tú tragado (lo devorado) y por el yo anterior (el que lo devoró). Así, el yo único es simultáneamente el alimento y el hambre, el refugio y el enfermo, el cuchillo y la herida. Por la tensión y la querella se mantiene la distancia entre el yo y el tú, los dos miembros de la relación. Esa distancia se mantiene a través del fracaso y la esterilidad, el dolor y la culpa.

El fracaso y la esterilidad como formas de relación se pueden ver en "Elegía II" (CM 141). En los dos primeros cuartetos del poema hay imágenes de líquidos y receptáculos sin unidad, regidos por una lógica autónoma, en que cada cosa ignora su posible cura. En el primer cuarteto, hay una imagen de copa vacía (la boca del tú) que necesita beber, pero que no se abre; en el segundo cuarteto, hay una copa que se vacía (el corazón del yo) que necesita que la contengan, pero que nadie lo hace. Aunque la de los

líquidos (lágrimas y sangre del yo) son imágenes dinámicas, ellas expresan un movimiento inútil y estéril; las lágrimas se pierden en el misterio sin que la boca sedienta del tú se abra; la sangre se escapa sin que el tú la contenga. La de las lágrimas es una vida cuya finalidad (apagar la sed) se niega, la de la sangre, una vida cuya finalidad se pierde.

El dolor como principio dinámico y forma de relación aparece en innumerable poemas. En "Supremo idilio" por ejemplo, se ve como característica de una de las tantas carnes, que se define como "aristocracia lívida del dolor". Es un dolor que se puede dirigir a otros o sí mismo, que no resulta de la acción de un puñal o la lira. Es por lo tanto un dolor "principio" que forja sus propios instrumentos. Ese dolor es la voluntad de hacer doler, por lo que es sadismo.

El sadismo se ve en el poema "El vampiro" (CM 139) que comienza con una invocación al tú a través del dolor: "yo invoqué tu dolor". Ese dolor es una forma de relación sado-masoquista del yo y el tú. Lo es, porque ese dolor involucra simultáneamente un dolor sufrido y sentido por el tú, y la intención de hacer doler del yo, ambos expresados por la estructura herida-cuchillo. El yo en este poema es el vampiro o cuchillo, y el tú la herida. El sentimiento de culpa que aparece en este poema se puede ver en la siguiente pregunta que se hace el yo: "¿Soy flor o estirpe de una especie oscura / que come llagas y que bebe el

llanto?".

Parece necesario aquí aclarar que se debe evitar atribuir ese dinamismo del mal a causas psicológicas de la autora. Ese dinamismo se explica mejor como exigencia poética. La culpa, como el dolor y el fracaso, expresan una división del yo entre: lo que ese yo hizo y lo que debería haber hecho, o entre lo que es y lo que debería ser. La culpa, el dolor y el fracaso son así formas de mantener y fijar para siempre una distancia, y de señalar al mismo tiempo que esa distancia no debería existir.

En "Lo inefable" hay un tú que es un pensamiento mudo, innmenso y estéril. En este poema, la esterilidad se expresa en su forma más extrema, en la división del objeto consigo mismo, o en la separación del objeto de sus atributos y funciones. Así, el pensamiento es mudo, antitético a la esencia del pensamiento como sonoridad y movimiento de poemas anteriores como "Rebelión". Es también una estrella dormida, es decir, una estrella que niega su esencia de ser radiante y es por último, una trágica simiente.

La querella y la esterilidad también se expresan en la relación del tú y el yo del poema. El yo es un alimento que no alimenta al tú. "Lo inefable" es un poema de esterilidad, donde al final se enuncia, como deseo imposible, lo milagroso que sería que el pensamiento floreciera, lo que equivaldría a tener en la mano, "la cabeza de Dios" (67). La unión se proyecta así a

distancias inalcanzables.

El poema "Plegaria" es también uno de los más representativos de la tensión y la querella como forma de relación. Este poema se desarrolla como una letanía, en la que se repite la pregunta "¿Eros; acaso no sentiste nunca piedad de las estatuas?", pregunta a la que sigue una descripción de las razones por las que las estatuas deben inspirar piedad. Las estatuas están representadas con cierta ambivalencia, sugieren simultáneamente algo que fue y no es más y algo que es y no podrá ser. Parecen estar fuera del tiempo, atrapadas entre un pasado muerto y un futuro imposible. Como el tú de "Visión" que estaba muerto y vivo, las estatuas son capullos que esperan: "la vida o la muerte". Las estatuas son unas imágenes de umbral, cuyo significado es la esterilidad y la impotencia. Esa impotencia se comunica a través de imágenes de obstáculos que impiden a las estatuas la trascendencia o el vuelo. La imposibilidad de trascendencia de las estatuas es el tema del poema.

3. La ruptura como posibilidad.

La ruptura con el pasado, es una posibilidad que en la poesía de Delmira Agustini implica vacío, indiferencia y pérdida de control.

El abandono del pasado se sugiere por primera vez en "Las alas" (CM 68), poema que describe el vuelo de la imaginación creadora. Las alas son imágenes del ideal de creación. Presuponen algo simultáneamente fijo y en

movimiento, muy similares a las antenas de "Primavera" (CM 127). Como las antenas, las alas son los motivos de inspiración del poeta, son un punto de vista frente al universo. Son alas que no vuelan, que no se despegan ni separan del suelo. Son "raíces siderales" que se nutren del universo cerrado y autosuficiente del sueño. El vuelo de las alas es el de la imaginación, "ardiente, devorante y único". Luego de caracterizar la gloria del vuelo, termina el poema en una contradicción, en el alivio del yo de ver deshacerse un día las alas. Ese abandono momentáneo de una realidad parece estar asociado en Delmira a un cambio de orientación en su poesía, como se puede ver en "Las coronas" (CM 132). Este poema va más allá de "Las alas".

En "Las coronas" hay una ruptura aparente del yo con el pasado, que no es más que la transformación del punto de vista desde el que se le mira, como son todas las formas de relación que estoy analizando.

El poema empieza con un tiempo especial: un instante que es un umbral espacial y temporal, "un momento entrañable en las puertas del Mundo". El destino le ofrece al yo varias coronas, que representan formas diferentes de la culminación de una obra poética, distintas interpretaciones de la labor poética (trágicas, fatuas, etc.). El yo siente indiferencia, el destino final no parece importarle. Esa es la indiferencia asociada en la poesía de Delmira con la ausencia de la temporalidad. Pero esa posición es insostenible para el yo. Inmediatamente

después que le colocan al yo una corona de luz hay una transformación, y las estrellas se apagan y "florecen las sienes". Eso coincide con un cambio de dirección de la poesía de Delmira, que pasa de las imágenes luminosas de aire y agua a otras terrestres; y del concepto de creación como mirada, a los otros que estamos analizando.

"Las coronas" sugiere el tema de la muerte y la resurrección que es una fase de la segunda parte de la obra de Delmira. También ese poema expresa la búsqueda de la vida en la profundidad del ser: "me interné en la Vida". La vida, como se ve con claridad en el poema de ese nombre ("Vida", CM 129), es la interioridad del poeta.

Otra tentativa de ruptura se ve en el poema que se llama precisamente "La ruptura" (CV 66). En este poema, el hablante lírico cuenta que rompió una "cadena sacra" con un lirio y, que desde entonces, sigue su camino "con la frialdad magnífica de la muerte". Al final del poema, el yo se asoma a su "laguna interior" y en el fondo del agua dormida ve aparecer una imagen ambivalente, la de un monstruo o un dios, "enmascarado en una esfinge tenebrosa suspenso de otras vidas". No hay en el poema mismo, ninguna clave que permita entender el significado de la cadena, ni del lirio, ni de la esfinge, por lo que hay que referirse a otros poemas.

La imagen de cadena aparece explícitamente con posterioridad a este poema, en "Ofrendando el libro" (CV 43), en "Cuentas de luz" (RE 157) y al final de la serie de

"cuentas" del rosario de Eros (158). En el primer poema citado, la cadena "de rosas" es el brazo de Eros que aprisiona y domestica, "la leona más fuerte de la vida" (no se dice cuál es). En "Cuentas de luz" la cadena está asociada con un tú ausente y lejano que sigue al yo. Este tú, lejano pero poderoso, "arrastra su cadena de misterio y de ensueño". La idea de cadena aparece implícitamente también en "Plegaria", en las plantas de las estatuas, en su arrastrar eterno de algo quemante. La idea de cadena aparece entonces asociada con dos símbolos de la creación, uno universal, Eros, y otro personal, el tú de "Cuentas de luz". Por su asociación con las estatuas, la cadena destaca la eternidad de la creación. En "La ruptura", la cadena es "fuerte como un destino, sacra como la vida; sensible como un alma" (66). Todo eso parece confirmar que esa cadena representa la creación personal, el pasado al que el yo está encadenado. La cadena se rompe con un lirio, flor que es un símbolo tradicional de pureza y, que en este poema es quizá la forma extrema de la misma, la frigidez.

Hay dos afirmaciones implícitas en esa ruptura: una, sobre la naturaleza del pasado y otra, sobre la relación del yo con él. El pasado es simultáneamente poderoso y frágil, una cadena fuerte que un lirio puede romper. Lo que mantiene al pasado vivo, al que el yo está atado, es la preocupación del yo con él, es el deseo o la voluntad de mantenerlo vivo. Sólo con caer en la indiferencia (en la

frigidez del lirio), se le puede destruir. Esto corrobora indirectamente que las formas de la tensión y la querella son la expresión de una voluntad poética ambiciosa, que se mantiene y lucha contra los efectos del tiempo.

En el poema "La ruptura", el yo desatiende el pasado como creación personal, pero eso no trae alivio como en "Las alas", sino otra pregunta, ¿hacia que va a llevar esto?, ¿adónde va el yo? La respuesta es ambigua, la ruptura puede ser el acto de un monstruo o de un dios; puede ser un asesinato de la creación o una forma de ir hacia una creación superior. La respuesta que aparece en el poema es enigmática. Hay una esfinge, símbolo del misterio eterno, "suspensa de otras vidas," que son las otras formas posibles de creación, pero su posibilidad es incierta. El romper con el pasado, es entonces, el romper con una estructura significativa. Por eso, las rupturas de Delmira son siempre provisionales y plantean enseguida el problema de cómo crear otras estructuras del acto creador.

4. La creación de Eros o el mito de la resurrección.

Delmira Agustini investiga dos posibilidades poéticas con la figura de Eros. Ellas son el retorno a la relación primaria del yo y el tú líricos y la fijación eterna de esa relación.

Eros aparece siempre asociado a la idea de la resurrección de la que es su agente. Eso se puede ver con claridad en el poema "Otra estirpe", que empieza con una súplica del yo lírico a Eros, al que llama "padre ciego".

Eros, como principio abstracto de la creación, es su padre, pero como es universal, es ciego a lo personal. Por eso, el yo quiere guiarlo hacia una forma especial de creación. El yo le pide a Eros el cuerpo del tú derramado sobre ella (yo). El tú es un principio activo y exuberante, caracterizado como la lava de un volcán: "su cuerpo excelso derramado en fuego". El cuerpo del yo lírico está "desmayado en rosas", lo que representa una forma de pasividad delicada y frágil. Inmediatamente después de ese pedido del yo lírico a Eros viene el siguiente cuarteto:

La eléctrica corola que hoy despliego
brinda el nectario de un jardín de Esposas;
para sus buitres en mi carne entrego
todo un enjambre de palomas rosas. (CV 47)

En los primeros dos versos del cuarteto, la imagen que predomina es la de corola, de enorme poder condensatorio. La corola es la parte esencial de la flor, el receptáculo del néctar. La esencialidad de la corola se acentúa en el colectivo "nectario" de un jardín de Esposas. Lo que entrega el yo, como corola, es la esencia más destilada de su ser. El yo se hace todo amarillo (una de las significaciones de eléctrico en la época en que se escribió el poema era la del color ámbar), todo miel, un universo de dulzor. Hay por lo tanto una magnificación de la imagen de corola y una proyección de la misma a un nivel cósmico. Después de esa intensificación, el yo está listo para la abeja que es el tú. La imagen de abeja que se

implica, pasa a ser buitre. Hay así una intensificación de la imagen; por un lado, hay un crecimiento del animal (que pasa de abeja a buitre), y por el otro, hay una intensificación de la acción de ese animal (que de picar o absorber pasa a devorar). Para los buitres del tú, el yo entrega un enjambre de palomas rosas (carne), enjambre que sugiere de nuevo las abejas. Hasta ahora, el yo pasó de ser rosa a ser corola, y de ser corola a ser carne apetitosa para el buitre. El yo se identifica tanto con el amado (tú), que el deseo del tú (abeja) se reproduce y magnifica en el yo hasta que la abeja del tú es un enjambre en el yo.

En el siguiente terceto, el yo lírico le pide a Gros:

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
mi gran tallo febril...Absintio, mieles,
viérteme de sus venas, de su boca... (CV 47)

En ese terceto, el yo pasa de ser alimento del tú, a tener hambre del tú. El yo busca que el tú lo alimente de sus mieles (que eran antes del yo) y de su veneno. Es una forma por la que el yo busca que el tú le devuelva a sí mismo (al yo); que lo alimente de su propia esencia (del yo) y que lo refleje. El deseo del yo de perpetuar la experiencia de resurgimiento (que es un reflejo terrestre) se expresa en la imagen de la serpiente (tú) enroscada en el árbol de la vida (yo).

Luego de ese terceto, cambian el tono y las imágenes del poema. El yo aparece tendido como al principio. pero

ahora el yo es un "surco ardiente", una tierra que contiene el fuego. Está aquí, entonces, el mito de la resurrección. El yo, después de devorado, resurge y se prepararía para el futuro.

Como Eros es el agente que haría posible la resurrección y ésta involucra el hacer renacer la luz, es decir el crear el blanco a partir de lo negro, para luego fijarlo; Eros aparece asociado a fenómenos muy parecidos a los de la alquimia.¹ El parecido es posible porque, como la poesía, la alquimia estaba regida por procesos imaginarios puros y sus leyes no eran lógicas sino de la imaginación. Muchos de esos procesos de la alquimia se ven en toda la segunda fase de la obra de Agustini, pero aparecen con mayor nitidez cuando se asocian a Eros.

El primer proceso alquimista, el de calcinación, se puede ver en el poema "Con tu retrato" (CV 65). Este poema es una descripción del mecanismo de la creación a través del fuego, que es su agente y símbolo. El yo-dios o poeta, da vida a un retrato, al tú, que es su creación. El retrato amanece, tiene un mediodía y al final muere. Al fin del proceso, quedan los restos de la combustión, que son los astros "fríos y lejanos".

El fenómeno de la putrefacción, como vía para una resurrección, se ve en "Cuentas de sombra" de El rosario de Eros (156). En la primera estrofa del poema la imagen que predomina es la del lecho como raíz. Esa imagen tiene la estructura de cuchillo-herida. La raíz es

un cuchillo, tenso, agresivo y doloroso, clavado en la tierra honda de la muerte y el sueño. La raíz es la representación de una voluntad en tensión del poeta, la voluntad de creación; y la tierra en la que está clavada, representa el sustento o materia de la poesía. La raíz, al alimentarse de esa tierra, adquiere sus características. Esa identificación está expresada en el poema en la imagen de la rosa de amor, en la que el sustantivo "rosa" funciona así como un verbo, tiende a significar "rosamiento" y florecimiento: el proceso y el producto. La imagen de raíz es la de un espejo opaco, que funciona como el lago de la primera etapa de la obra de Delmira; como un umbral. Primero, hay un principio activo, la raíz-cuchillo, representativo de la voluntad creadora que se alimenta de la muerte. Esa muerte es primero pasiva como el antiguo yo. Pero luego, la muerte se activa y como el yo invertido, es una materia hecha acto que inunda los lechos y los transforma. Esa transformación está representada por la flor que en la segunda estrofa se hace fruto. El fruto viene de la flor (flor que es hija de la raíz y la tierra), y de ese fruto surgirán especies fuertes. Esa última imagen sugiere la de las semillas en el interior del fruto. Hay así cada vez más interioridad en el poema; hay un fenómeno de encajonamiento, en que una cosa enmarca a la otra hasta llegar al centro, y ese centro es plural, "las especies". Esas especies son una imagen del ideal poético de Delmira, "suspendidas entre la tierra y el cielo".

Así, la verdad del fruto es la de una creación especial, en que primero la voluntad del poeta (narrador) elige un objeto o materia sustentadora (muerte y tierra), y luego se entrega a ese objeto y es dominado por él. La flor-fruto es la síntesis que el poeta busca fijar, la de una materia dinamizada. Hay un fenómeno de desintegración e integración en el poema. Ese es el significado de la muerte como putrefacción que ennoblece, idea expresada al final del poema: ". . . Gloria al amor sombrío, / como la muerte pudre y ennoblece: / ¡tú me lo des, Dios mío!" (RE 156)

En "Cuentas de mármol", también en El rosario de Eros (155), se ilustra otro proceso de la alquimia, el de la solución y destilación. El poema comienza cuando el yo lírico le pide a Eros que engarce su cuerpo puro y blanco (el de Eros) en un gesto. Engarzar es fijar, y también es cristalizar una materia pura. Luego, el yo quiere que esa materia blanca, nieve, esencia de la pureza y de Eros, caiga sobre él. Se trata de una imagen de destilación, de lluvia, como si la materia cayera gota a gota a través de un alambique sobre una materia inferior, que es negra, "la sombra del yo". La materia pura y la impura se diluyen y al final del poema hay una ascensión de la nueva materia (que resultó del yo impuro, purificada por Eros). Así, primero Eros se cristaliza, luego desciende o se destila; después hay una solución (del yo y de Eros) y por fin una ascensión de ambos, que resultaría en el "congelamiento

filosófico" alquimista.

El símbolo de la conjunción alquimista es la figura de Eros, que es también el símbolo del ideal poético de Delmira. La asociación de esos conceptos se puede ver en "Ofrendando el libro" (CV 43). Eros aparece en este poema como el principio de creación y como símbolo del ideal poético de Delmira y en términos alquimistas, como conjunción. Este poema está hecho de tercetos endecasílabos con las estrofas primera y tercera y la segunda y cuarta estrechamente unidas conceptualmente. En las estrofas uno y tres, se presenta a Eros como dinamismo, en la dos y cuatro como ideal poético.

En el primer terceto, Eros domina "la leona más fuerte de la vida". Esa leona puede ser la pasión de la creatividad. Eros la domina dulcemente, con un brazo de rosas, frágil y amoroso. Eros representa aquí la creatividad en su orientación hacia la vida. Eros domina así a la vida, pero también es la fuente de la muerte, como se dice en la estrofa cuarta.

Eros aparece como principio, ya que lo conocemos sólo por sus efectos en el yo y por sus movimientos. En la primera estrofa, los movimientos de Eros son envolventes. Eros es así un principio activo, es el que origina las acciones y las domina. En la estrofa tercera, en cambio, Eros es pasivo, emerge de él el perfume de la muerte. Eros es así la conjunción alquimista de los opuestos.

En la estrofa dos, se dice que el cuerpo de Eros es

una raíz que une el placer y el dolor. El concepto de Eros como raíz, es el de Eros como principio integrador. En la estrofa cuarta, el yo lírico divisa a Eros como puente en una escala ascendente y descendente que une infierno y paraíso. Eros como puente está caracterizado con la trilogía aérea de luz, movimiento y sonido.

Hay dos movimientos que cruzan el poema que son como de cierre y de apertura. En las dos primeras estrofas, las imágenes son de repliegamiento y hay una especie de cristalización; en las dos últimas estrofas hay imágenes de expansión y sublimación. Juntas esas imágenes y movimientos representan un ideal de ser como repliegamiento sobre sí mismo para luego resurgir eterno.

5. El mecanismo del revés total.

El revés total surge después de Eros, agente de la resurrección. Es la última alternativa abierta en la poesía de Delmira Agustini; la de instalarse en la muerte para reunirse allí con el tú profundo o lejano, símbolo de lo creado.

Esta perspectiva, es una forma de involución y está dominada por imágenes de repliegamiento y encajonamiento continuo, en las que hay espacios cada vez más reducidos. También está caracterizada por imágenes de refugio y por los valores del reposo.

Delmira usa esa estructura en dos escalas: una cósmica, a través del eje horizontal, como inversión del camino vital, como un ir hacia atrás a las fuentes de la

vida; y en una escala interior, como un ir hacia adentro para instalarse en la mayor profundidad o centro del ser.

La forma cósmica del revés, la del camino invertido se ve, entre otros poemas, en "Para tus manos" (CV 147). Ese poema es la descripción de los efectos del tú sobre el yo, estando las funciones y la representación del tú condensados en sus manos. Primero, las manos del tú aparecen como un principio dinámico y como una totalidad. Son manos que dieron y recibieron belleza (causa y producto de la belleza), son los vasos de elixires y de venenos que le dieron gloria y miedo al yo. También las manos son vivas, blancas y suaves como el sueño y la muerte. Esas manos, tomaron un pétalo del cuerpo del yo, y desde entonces, el yo proyecta en ellas todos sus deseos y ansias, que son las joyas que adornan a esas manos. Las manos son entonces la fuerza de la creación que al tocar al yo, lo atan eternamente a ellas. El yo quiere perpetuarse en esa creación y, la unión sólo es posible en la muerte: "llevad a la fosa misma un pétalo de mi cuerpo".

En la estrofa tres del poema aparece una imagen de tela de araña, que es la que domina conceptualmente el poema. Primero el yo le pregunta al tú:

¿En que tela de llamas me envolvieron
las arañas de nieve de tus manos?

Red de tu alma y de tu carne;
lía mis alas y mis brazos. (147)

El yo le pide a las manos que le den refugio, que lo envuelvan y aten. El deseo del yo, evoca la imagen de una

crisálida invertida que no busca abrirse sino replegarse, fijarse en el centro del ser.

En "A lo lejos" (CV 145), el poeta muestra el contacto del yo lírico con el tú distante, a través de las manos que se alargan y los ojos que se hacen caminos del tú, como si el poeta deseara tender una línea entre el yo lírico y su tú perdido. Primero, ese camino va hacia atrás, lo que se infiere por el fenómeno de la proyección invertida que aparece en la segunda estrofa del poema.

La proyección en la primera fase de la obra de Delmira, era hacia "afuera", del interior al exterior del ser. Aquí ocurre lo contrario, la ventana de la habitación en la que está el yo, funciona como un ojo, pero ese ojo no es proyectante sino que sólo es una pantalla que registra el exterior: "por boca de la abierta ventana / suspiraba toda la huerta en flor". En ese espacio, el yo recibe la proyección del tú lejano: "más mortal que tu sombra sobre el muro / tu solemne tristeza de extraviado."

El revés en un nivel interior, permite descubrir el centro del ser donde reside el tú. El llegar al centro del ser implica un descenso y un dar vuelta el mundo. Implica ir de lo más aparente a lo más profundo, atravesar espacios reducidos hasta instalarse en las tinieblas que rodean ese centro, que en Delmira es fluido. Como todo centro auténtico, es polivalente y ambiguo, simultáneamente atrae y repele al yo, lo protege y separa, es su refugio y su prisión.

Ese proceso del revés, como forma de llegar al centro del ser se ve por ejemplo en "En tus ojos" (CV 152). Todo este poema, como es obvio por el título, se concentra en los ojos del tú. Primero, se describen los ojos como de luz y de sombra. La luz de esos ojos encandila al yo, como la del milagro y la del sueño. Es la luz de la revelación del ideal poético que apareció por primera vez en "Nardos" (LB 104) y que en Orla_rosa estaba asociada con la mirada del tú (en "El intruso", LB 120, por ejemplo). Más tarde, en el poema, en una escala de profundización, los ojos aparecen como umbrales de la intimidad: "eléctricos cerrojos de profundas estancias". Como umbrales los ojos limitan realidades diferentes, así son "broches del día y la noche"; "bocas de abismo en labios centellantes"; "natas de amargas mares". A esos umbrales, (broches, bocas, natas) se les percibe siguiendo las reglas del revés, de lo más superficial a lo más profundo, y para llegar a lo profundo hay que invertir la realidad aparente. Así, los broches son primero claros, y luego, dándoles vuelta, oscuros: ". . . ; claros broches, / broches oscuros, húmedos, temblantes."

Con la imagen de la nata ocurre la misma inversión que con los broches. La nata es la condensación superficial de la leche y casi siempre en la poesía de Delmira sugiere el límite superior de una realidad y la esencia de la misma. Aquí, la nata es superficial pero diferente a la realidad de lo que es la nata. En el mundo al revés, el centro es

automáticamente opuesto a la superficie. La nata (quizá dulce por sus asociaciones con la leche) oculta un mar amargo. Esa imagen se extiende en otras dos: "claras medallas, téttricos blasones", donde se ve a la misma realidad (la de los ojos) primero de un lado, y luego del otro. El revés de la medalla clara (en correspondencia con nata) es el téttrico blasón (en correspondencia con el mar amargo). Culmina esa estrofa con otra imagen de umbral: "capullo de dos noches imprevistas / y madreperlas de constelaciones." El capullo de la noche es la potencia de la noche, el calificativo imprevisto, le da a la imagen una cualidad estallante que luego se reafirma en la idea de constelaciones. Esas imágenes sugieren entonces algo simultáneamente íntimo y estallante, que es probablemente el centro vital, concepto que luego se desarrolla en la estrofa siguiente.

La estrofa que sigue, la tercera, es la que describe el centro del ser dado como constelación. Los ojos son la vía láctea, una multiplicidad agitada y fermentaria:

¿Sabes todas las cosas palpitantes,
inanimadas, claras, tenebrosas,
dulces, horrendas, juntas o distantes,
que puedan ser tus ojos? . . . ¡Tantas cosas
que se nombraran infinitamente! (152)

Así, el centro se magnifica y se hace cósmico y como el caos original, es puro dinamismo.

Luego que el yo ha llegado a ese centro del ser, al tú, el yo describe el centro desde una perspectiva maravillada con imágenes del ideal poético. Así, en la

estrofa cuarta, los ojos son "veladoras" (luz como integración del fuego y el agua) similar a la mirada luminosa del tú de la primera parte de la obra de Delmira.

En la estrofa quinta, la mirada del tú es de sombra y tiene una vitalidad acuática y celeste. Los ojos son fuentes que eclipsan los tesoros sombríos y "firmamentos de meteoros". En la estrofa sexta, se llega, en una exaltación de esa perspectiva maravillada del yo, a lo más profundo del ser, que es acuático. En esos fondos marinos, los ojos son "faros", una luz que apunta a un camino u orilla desconocida que se aparece como la imagen más absoluta del ideal poético de Delmira fijado eternamente:

. lámparas votivas
que se nutren de espíritus humanos
y que el milagro enciende; ¡gemas vivas!
y hoy por gracia divina, ¡siempre vivas!
y en el azur del Arte, ¡astros hermanos! (153)

C. Asunto y tema de la obra.

La obra de Delmira trata de un proceso que en un nivel anecdótico, es el de la relación entre el yo narrador-personaje del poema y un tú que unas veces le acompaña y otras veces se encuentra a gran distancia suya. En otro nivel, el proceso que la obra describe es el de la imaginación y la creación poética.

La anécdota se inicia en el comienzo de LB cuando el yo narrador-personaje avanza hacia el futuro esperando que su destino se le revele. Esto ocurre al final del libro,

con la aparición del tú amoroso que convierte el futuro esperado en un "ahora" ideal. Ese hecho divide en dos partes a la obra: la primera (LB hasta Orla_rosa) es el "antes" y, la segunda (CM y CV), el "después" de ese encuentro del yo con el tú amoroso.

En el comienzo de la segunda parte de la obra se describe la situación del yo después del reflejo. El yo quiere fijar o perpetuar su relación ideal con el tú pero no puede porque éste es elusivo y parece desaparecer en cuanto se la ha alcanzado. El yo se dedica entonces a buscar al tú que parece existir de dos maneras: a distancia infinita del yo o dentro suyo.

Las distantes posiciones del tú explican la existencia de lo que llamé plano cósmico y plano interior. En el primer plano, el tú es siempre un punto en el horizonte para un yo que se desplaza a través de un eje horizontal. En ese eje, el yo tiene dos alternativas: mirar hacia el pasado tratando de mantenerlo vivo en el recuerdo o romper con el pasado y dirigirse hacia otro tú futuro. Esas alternativas se exploran en el reflejo absoluto y en la ruptura. En el plano interior, el tú es parte del yo y, en este caso, para mantener la relación yo-tú o se debe duplicar constantemente cada miembro de la relación o se debe evitar que ellos se unan. Eso da lugar a las estructuras de la serie infinita y de la tensión y querella.

El plano interior describe el destino de la forma

poética, nacida en el reflejo y representada por el yo-invertido. Después de nacer y brillar, la forma arde, se consume y va muriendo. Esta es la situación de la forma hasta la estructura de la tensión y la querella. Inmediatamente después de ella viene Eros que representa una resurrección.

Con la aparición de Eros, se reafirma el ideal poético de una polaridad que busca resolverse en unidad pero que debe mantenerse como polaridad. Como ésa era la intención poética de las estructuras que precedieron a Eros, éste se convierte en la metáfora central de la segunda parte de la obra, como el amor lo había sido de la primera. Pero, como Eros también incluye lo amoroso al hacerlo resurgir, él une la primera y segunda parte de la obra convirtiéndose en el emblema o metáfora central de toda la obra de Delmira. También, como el tú amoroso, Eros aparece en un cruce, en la intersección del eje vertical y horizontal.

Eros expresa simultáneamente los dos polos de la poesía de Delmira, que son el temporal-existencial y el espacial-estético. Eros es el emblema de todos las estructuras, formas o poemas de la obra, alude a todos los particulares que le precedieron y a la totalidad del proceso que la obra describe. Cada forma es una manera de espacializar (inmovilizar) y hacer un emblema de lo temporal, aunque nunca por completo.

Eros también puede representar el principio poético en la obra de Delmira Agustini, porque él designa los polos de

la obra sin anularlos. Eros es el cruce de la vida y la muerte, la luz y la sombra, lo temporal y lo espacial, lo diacrónico y lo sincrónico, la fuerza y la materia, lo moviente y lo inmóvil. Cada uno de esos términos de la poesía de Delmira son polares y reversibles, ya que la aparición de un polo presupone la del otro: la vida genera la muerte, y la muerte lleva a la vida. Esos aspectos de la poesía de Delmira se verán con más detenimiento en el capítulo siguiente.

Después de Eros aparece la estructura del revés total. En ella se vuelve a usar el plano cósmico y el interior. El retorno a los planos y los ejes, reafirma la disociación que siempre sigue un cruce en la poesía de Delmira. La estructura del revés significa el retorno a las fuentes primaria del yo (vida), al punto de origen que es también el fin, la muerte.

El desarrollo dramático de la obra, centrado alrededor de lo amoroso-erótico, sugiere una experiencia y una instancia única. Sin embargo, la misma estructura de la obra niega que sea así. La creación del amor se realiza sobre la base de creaciones anteriores, como la mirada, el ciclo único de lo amoroso, presupone y también afirma un ciclo eterno de creación. La síntesis amorosa era sólo transitoria; después de ella hay una reafirmación de las realidades múltiples que esa síntesis había excluido. Así la obra, simultáneamente afirma y sustenta una ilusión de anécdota amorosa única con una secuencia temporal

irreversible, que va de la gènesis del amor a la muerte y la desenmascara, en sus estructuras espaciales, al hacer ver que el amor representa el proceso de toda la creación y el destino de todas las formas.

Para concluir, el asunto de la obra de Delmira es el de la naturaleza y vida de la imaginación y la forma. La imaginación no es más que un proceso que se funda en un acto. Ese proceso está orientado por el deseo de permanencia o estabilidad para el yo y la forma en un momento ideal de su existencia, y también, del reencuentro del yo con su punto de origen y/o destino. Sin embargo, al mismo tiempo de afirmar ese deseo, la obra demuestra que él es imposible o ilusorio. Es así por la inestabilidad permanente de la imaginación, que va constantemente de acto a forma, a nuevo acto y nueva forma, sin que haya formas finales más que en la muerte. El tema de la obra es entonces, el afirmar el vacío o hueco que existe en el presente de la conciencia y el deseo de que no sea así. La obra muestra que vivir en la conciencia es vivir en la distancia entre lo que se es y lo que se fue y/o será y en la mediatez, ya que la conciencia se reconoce sólo a través de emblemas y siempre un momento después de un pasaje o un acto, no en el pasaje o en el acto mismo. Sin embargo y al mismo tiempo, lo que orienta la conciencia es el deseo imposible de unidad y/o permanencia.

NOTA

Capítulo III

¹ J. E. Cirlot explica la alquimia y los procesos alquimistas de la siguiente manera: "alchemy . . . was essentially a symbolic process involving the endeavor to make gold, regarded as the symbol of illumination and salvation. The four stages of the process were signified by different colours, as follows: black (guilt, origin, latent forces) 'prime matter' (a symbol of the soul in its original condition); white (minor work, first transmutation, quicksilver); red (sulphur, passion); and, finally, gold. Piobb analyses the symbolic meaning of the various operations. The first, known as calcination, stood for the 'death of the profane', i.e. the extinction of all interest in life and in the manifest world; the second, putrefaction, was a consequence of the first, consisting of the separation of the destroyed remains; solution, the third, denoted the purification of matter; distillation, the fourth, was the 'rain' of purified matter, i.e. of the elements of salvation isolated by the preceding operations; fifthly, conjunction symbolized the joining of opposites (the coincidentia oppositorum, identified by Jung with the close union in Man, of the male principle of consciousness with the female principle of the unconscious); sublimation, the sixth stage, symbolized the suffering resulting from the mystic detachment from the world and the dedication to spiritual striving. In emblematic designs, this stage is sometimes depicted by a wingless creature borne away by a winged being, or sometimes it is represented by the Prometheus myth. The final stage is philosophic congelation, i.e. the binding together inseparably of the fixed and the volatile principles (the male / invariable with the female / 'saved' variable)." J. E. Cirlot, "Alchemy", A Dictionary of Symbols, traducción del español de Jack Sage, prefacio Herbert Read (New York: Philosophical Library, 1962) 6.

CAPITULO IV

IMAGENES E IMAGINACION EN LA POESIA DE DELMIRA AGUSTINI

Este capitulo está dividido en tres secciones. En la primera se describen algunas características del lenguaje de la obra y, especialmente, las leyes generales que rigen la formación y evolución de sus imágenes y símbolos. Comparo los principios que organizan esa obra con los que rigen el pensamiento mítico, tal como fue explicado por Ernst Cassirer, y con las leyes de la imaginación que describe Gaston Bachelard. Con ello, espero cumplir dos propósitos: establecer que la imaginación es el principio organizador de la obra de Delmira y ayudar al lector a entender como ella opera. En la segunda sección se analizan las imágenes fundamentales de la poesía de Delmira, se describe su evolución en las dos etapas de la obra y, principalmente, se las relaciona con el asunto y tema de la obra analizadas en los capítulos anteriores. En esta sección, hay también referencias a Cassirer y Bachelard, especialmente en la interpretación de esas imágenes y símbolos. En la última sección se analiza el concepto de imaginación implícita en la obra de Delmira, integrando

para ello todo lo que se analizò anteriormente.

A. El lenguaje de la obra y la lògica de la imaginaciòn.

El estudio de las imàgenes es la clave más certera para la comprensiòn de la obra de Delmira. Sin embargo, la ausencia de un sistema estable de referencia para la interpretaciòn de las mismas hace que su significado no se imponga de inmediato al lector. El significado de las imàgenes o palabras depende siempre de una perspectiva de visiòn. Se puede explicar ese perspectivismo de visiòn relacionándolo con las teorías del lenguaje poético de Bachelard y con el pensamiento mítico. La comparaciòn de las leyes que rigen la estructuraciòn del mundo en el pensamiento mítico y las que rigen la estructuraciòn del mundo poético de Delmira es lo que se desarrolla más extensamente en esta secciòn. Es así porque esta comparaciòn sirve para establecer que la lògica de la imaginaciòn es la que estructura el universo poético de Delmira de la misma manera que ella estructura el mito.

Lo primero que llama la atenciòn en la poesia de Delmira es que el significado de las imàgenes o palabras dependen de una perspectiva de visiòn y no de un sistema estable de referencia. Esto se debe especialmente a la relaciòn entre imagen y concepto, al hecho de que la imagen se mueve siempre entre dos polos extremos de significado, a la falta de constancia del punto de vista y a la concepciòn

del espacio y del lenguaje implícitos en la poesía de Delmira.

Se puede notar que una misma palabra o imagen designa conceptos contradictorios y, también, que un mismo concepto se expresa en multitud de imágenes diferentes. En "El dios duerme" (CV 87), por ejemplo, la imagen de la serpiente es doble: están "las serpientes del mundo", que tienen una connotación negativa mientras que "las bellas serpientes" tienen una connotación opuesta. Cualquier imagen o palabra de la obra es doble: el sol, por ejemplo, da vida y muerte; el espejo une y separa; la sombra del tú logra simultáneamente rosas de fuego y de nieve en el yo. Al mismo tiempo, un mismo concepto como el de apertura vital, se expresa en una multiplicidad de imágenes como el florecimiento, la luminosidad, la estatua que rompe en llanto, el vuelo. El significado particular de cada imagen o palabra no tiene ninguna correlación objetiva, no depende de que la palabra aparezca con mayúscula o minúscula, de su posición en la frase, ni, en general, de su relación objetiva con otros elementos del poema. El significado depende de una perspectiva de visión.

Hay en la poesía de Delmira falta de constancia en el punto de vista y rotación de perspectiva. Esa rotación puede ser espacial, como en "La estatua" (LB 97) en que se la ve desde diferentes ángulos: de arriba, de abajo; en el "adentro y afuera" de otros poemas; o en el "aquí y allá" de "Vida" (CM 129) y "Cuentas de fuego" (RE 156), por

ejemplo. La rotación puede ser temporal, como en el "antes y después del encuentro" de los poemas amorosos. Cada perspectiva crea un ser nuevo y en cada situación el ser se hace otro. Esa se vio en "La siembra" donde el yo visto desde afuera es Selene y desde adentro el yo. Ocurre la mismo en "El cisne" en donde se dice: "A veces, ¡toda! soy alma; / y a veces, ¡toda! soy cuerpo" (CV 57). Como es la situación la que determina al ser, no hay evolución en la poesía de Delmira sino polarización. La situación (el aquí, abajo, adentro, etc.) es la que crea al ser. Eso se puede ver también respecto a los estados anímicos, en los que en vez de evolución hay metamorfosis, y en los que el hablante circula entre sentimientos extremos como si fuese poseído por ellos, como ocurre en "Oh, tú" (CV 61). Más adelante se verá que no es únicamente la situación, sino también el acto, la sustancia de la que participa y el valor, los que determinan el significado del ser, imagen o palabra.

Los cambios de punto de vista y el perspectivismo de visión son manifestaciones de una concepción del espacio que Gaston Bachelard llama existencial, ya que se basa en una experiencia personal del objeto o situación. A diferencia del espacio visual--escenográfico, medible por un ojo fijo en un punto central (como era común en el primer modernismo)--el existencial es ambiguo y semi-proyectivo ya que no hay en él una separación radical entre el yo y el objeto ni tampoco una estructura uniforme

o constante. El observador simultáneamente observa y participa de la acción u objeto y la composición se crea así por la situación de adentro y afuera del observador. Como la conciencia del objeto es más táctil que visual--el observador rodea, abraza y circula alrededor del objeto--ese espacio es multi-sensorial y multi-dimensional. También es discontinuo porque los objetos se reflejan en la conciencia del sujeto sin estar ordenados en una secuencia consistente y porque el tiempo o las cosas se yuxtaponen. Cada foco de atención aparece así, como una instancia dramática de un proceso. Por ello predomina más en ese espacio la sucesión que la secuencia. Por último, es un espacio determinado por lo cualitativo más que por lo cuantitativo, lo que lo hace similar al espacio mítico.¹

El lenguaje de Delmira tiene las características que Bachelard atribuye al lenguaje poético, especialmente al de siglo XX.² Ese lenguaje no es instrumental, retiene cierta densidad material, es dinámico y, sobre todo, está orientado por la calidad. El lenguaje del Delmira no es instrumental porque sus palabras o imágenes no duplican la realidad, no la traducen en otro plano ni son sustitutos de objetos o conceptos. El lenguaje mismo es la fuente de significado o de ser, el creador de un mundo poético. También, ese lenguaje es material y dinámico. Delmira crea imágenes que son una síntesis de sustancia y atributo y que viven en una zona intermedia entre la imagen pura y el concepto. Esas imágenes aparecen siempre en constante

transformación, y ésta está orientada por el valor. La experiencia del valor aparece primero como una reacción fortuita e intensa del poeta ante una relación ideal entre sujeto y objeto y luego como la intención o deseo de repetir dicha experiencia. El concepto de valor incluye por lo tanto el de la intuición de la calidad y el de intencionalidad poética.

En conclusión, las características del lenguaje y en particular de las imágenes, la naturaleza del espacio y el perspectivismo de visión en la poesía de Delmira hacen que el significado no preceda a la palabra ni la percepción a la imaginación. Las imágenes de Delmira son un sujeto transportado a las cosas. Hay que entender esas imágenes a través de una dialéctica de sujeto y objeto regida por el concepto de intencionalidad poética. En esa poesía el valor precede al acto y éste a la imagen.

Como esas características se parecen a las del pensamiento mítico, a continuación describiré los conceptos de lo sagrado, de acto y de materia en el mito para luego compararlos con fenómenos semejantes en la poesía de Delmira. Esa comparación ayudará no sólo a clarificar los conceptos de valor, acto y materia sino a explicar por qué el significado del ser o imagen es relativo a esos conceptos tanto como a la situación en que se encuentra.

El concepto de valor tiene una función y significación en la poesía de Delmira semejante a la que tiene el concepto de lo sagrado en el pensamiento mítico, tal como

lo describió Cassirer. Para ese autor, la experiencia de lo sagrado empieza por ser una intuición de la calidad. Ante una masa indiferenciada y uniforme de experiencias, el sujeto percibe una que es cualitativamente diferente del resto y que adquiere la jerarquía de sagrada. Lo sagrado es una forma de sentir, un estado ideal de conciencia que designa una relación ideal entre sujeto y objeto. No depende para aparecer ni de una clase específica de objetos ni de sus contenidos, sino de una perspectiva de visión. El acento o calidad de lo sagrado se proyecta luego a toda la realidad y la divide en dos esferas: una mlticamente relevante o esfera de lo sagrado y otra mlticamente irrelevante o esfera de lo profano. Para Cassirer:

All reality and all events are projected into this fundamental opposition of the sacred and the profane, and in this projection they assume a new meaning, one which they do not simply have from the very beginning but which they acquire in this form of contemplation, one might say in this mythical "illumination."³

Entre las dos esferas de lo sagrado y lo profano hay una enorme fluidez. Cada esfera permea la otra y cada una retiene la habilidad de formar la opuesta. Según Cassirer, " . . . this division between the two worlds does not exclude a perpetual transition between them, an enduring interaction and mutual assimilation" (255). En otro lugar escribe: "The inward and outward do not stand side by side, each as a separate province; each, rather, is reflected in the other, and only in this reciprocal reflection does each disclose its own meaning," (99).

La experiencia de lo sagrado es ante todo una experiencia de iluminación y transfiguración. Esa iluminación es el amanecer de la creación ya que en todo mito se indentifica la gènesis con la luz que irrumpe de las sombras. La experiencia de iluminación se caracteriza también como un fenómeno de inversión del sujeto hacia la zona de luz. El acto de darse vuelta, es el que origina los conceptos de adentro y afuera; de arriba (zona de luz) y abajo (zona de sombras) y también el de centro, umbral o intersección, como zona sagrada. Esa experiencia también estructura el tiempo, primero en el ritmo de la noche y el día y luego en el de las estaciones. Cada día y cada noche es una transfiguración absoluta. El pensamiento mítico articula así la existencia en el espacio y el cambio en el ritmo del tiempo lo que trae como consecuencia que: " . . . every attribute which adheres to a specific spatial-temporal place is immediately transferred to the content that is given in it; while conversely, the special character of the content gives a distinguishing character to the place in which it is situated" (81).

De idéntica manera que en el pensamiento mítico, el mundo poético de Delmira se estructura sobre una experiencia de valor equivalente al concepto de lo sagrado. Ella explica la construcción binaria del universo de Delmira, la fluctuación entre opuestos y el hecho de que cada diferencia de calidad se manifiesta como una diferencia espacial o temporal. También explica por qué

cada imagen o concepto puede ser positivo o negativo ya que su valencia depende de su ubicación en la esfera de lo sagrado (que expresa una relación ideal, valencia positiva) o de lo profano (que expresa la ausencia del ideal, valencia negativa). Explica también como cualquier objeto, Eros, la cruz, los nardos, puede expresar lo sagrado o el valor, ya que éste es una relación ideal y no un contenido.

El concepto de valor (sagrado) como reconocimiento de calidad o como intencionalidad poética crea una paradoja. Por un lado, el valor designa o reconoce una relación ideal entre objetos, lo que presupone la existencia de objetos; por el otro, es la relación o acto la que crea dichos objetos, ya que la experiencia del valor se identifica con la génesis de la creación. Esta paradoja también aparece en el pensamiento mítico y respecto a ella dice Cassirer:

Whenever it (myth) speaks of the origin of things, the birth of the cosmos, it interprets this birth as a mere transformation. It always presupposes a definite substratum, usually of a whole sensuous nature, from which change starts and in which it takes place (208-209).

De la misma manera que en el mito, Delmira estructura las imágenes a partir de dos elementos o principios originales pre-existentes que son el agua y el fuego.

La noción de elemento implica la de fuerza y la de materia. El agua y el fuego son fuerzas substanciales, principios dinámicos que se revelan en su comportamiento como materia. El fluir del agua por ejemplo, es un comportamiento, un atributo de la materia agua, a la vez

que es su principio, la fluidez misma. El principio o esencia que cada elemento contiene sólo se manifiesta a través de su substancialización. Un elemento se substancializa cuando asume la temporalidad y la relación, cuando entra en un acto. En el primer momento del acto, el elemento aparece valorizado en su función (actividad y energía). Cuando ese momento inicial se acaba, hay una caída, y el elemento se revela como materia. Así los elementos originales del universo poético de Delmira son ambiguos, capaces de ser analizados bajo dos perspectivas: en su sublimación, en que predomina la función (actividad y energía) sobre la materia o en su cristalización, en que predomina la materia. Esta naturaleza doble de los elementos originales revela con claridad la fluidez característica del pensamiento mítico.

Todas las otras imágenes de Delmira Agustini, como la estatua, la serpiente, las florales, son también una síntesis de substancia y atributo. Todas las imágenes participan también de los elementos básicos de su universo, el agua y el fuego. Según Cassirer, para el pensamiento mítico cada semejanza en las manifestaciones sensibles de diferentes cosas o sus modos de acción es últimamente explicable porque tienen la misma causa material contenida en ellos, el mismo cuerpo. Cada objeto es una suma compleja de diferentes atributos y cada atributo es una cosa elemental y específica, separable del objeto y transferible a otros. Los cambios se aprehenden así de una

sustancia concreta a otra y la acción se explica como una cualidad material que se transfiere (67).

B. Las imágenes fundamentales de la obra de Delmira y su relación con el proceso de la creación.

En esta sección se analizan e interpretan las imágenes fundamentales de la poesía de Delmira, se explica su estructuración y su evolución en las dos etapas de la obra y, por último, se discute su relación con el asunto y el tema de la misma. Por ello, no sólo tiene esta sección la mayor longitud del capítulo sino también un gran número de divisiones y subdivisiones. Las cinco divisiones mayores de la sección son las dedicadas al análisis de las siguientes imágenes: el agua, el fuego, la luz, el espejo y, por último, las imágenes florales.

Como ya dije en la sección anterior, Delmira Agustini construye su universo poético a través de dos imágenes fundamentales: el agua y el fuego. Casi todas las otras imágenes se relacionan o evolucionan de ellas. Así, la luz viva es una integración ideal de los dos elementos, la luz congelada, que aparece como mármol o hielo, es esa luz sin el movimiento, mientras que la sombra es el reverso de la luz viva. Las imágenes aéreas casi no existen en esta poesía: el cielo siempre aparece reflejado en el agua y la tierra es una intensificación material de la asociación del agua y la noche. Las imágenes florales también participan

de esos elementos originales, al igual que el espejo.

En la primera de las siguientes divisiones, dedicada a la imagen del agua, se describen sus características, se analizan sus relaciones con el fuego y la noche y, por último, se nota la evolución de la imagen en las dos etapas de la obra. En la segunda división se discute la imagen del fuego. Como con el agua, se empieza con una descripción de las características de la imagen y de su significado y se sigue con la evolución del fuego en las dos etapas de la obra. La primera etapa tiene el subtítulo de "la llama", y la segunda, de "la brasa y la ceniza". La tercera división analiza la imagen de la luz que representa el valor o ideal poético en la poesía de Delmira. Como en la discusión del agua, después de describirse sus características, se analiza la asociación de la luz con otros elementos, en este caso, con el movimiento y con la sombra. La cuarta división estudia el símbolo del espejo, que alude a la conciencia y la creación. En la discusión del espejo, se nota su evolución en las dos etapas de la obra y después de la descripción de sus características se analiza su significado y su relación con el asunto y tema de la obra. La última división, que describe las imágenes florales, concluye con un resumen de todo lo discutido en la sección y con diagramas del universo poético de Delmira.

1. El agua.

Tradicionalmente el agua simboliza la suma de potencialidades que precede a toda forma y creación. Es un

elemento mediador entre la vida y la muerte, entre el fuego, el aire y la tierra.⁴

El agua aparece explícita e implícitamente en la poesía de Delmira. De la primera manera aparece como lago, río, mar, como contenido de una copa, como lluvia, riego y manantial. Aparece indirectamente a través de sus características, funciones o destino. Las características del agua son su frescura, su pasividad y especialmente su liquidez y fluidez. Por ende, casi todo líquido en su poesía es agua, la lluvia y la luz o leche lunar. Las funciones esenciales del agua son las de disolver y ligar y su destino el de beber o beberse. El agua es el principio mismo de la pasividad y de la fluidez, a la vez que un elemento. Como elemento se revela a través de sus relaciones principalmente con el fuego en la primera etapa de la obra y con la noche en la segunda. Como elemento representa la mitad pasiva de la creación.

Con el ejemplo del agua, se puede mostrar como el valor precede el acto, y éste a la imagen en la poesía de Delmira. En sentido inverso, se puede decir lo mismo notando que cada relación en que el agua interviene tiene una valencia que no resulta de las características del agua, de las de los otros elementos, ni del tipo de relación a la que se someten, sino de la perspectiva del ideal (valor), que es la de dos elementos unidos en un acto común. Para empezar, las características del agua son neutras en sí mismas. La liquidez que el agua le da al

fuego puede ser positiva (caso de la lava) o negativa (caso del alcohol). La frescura del agua es positiva al proteger del fuego implacable y negativa asociada con la noche. La valencia tampoco está determinada ni por el tipo de relaciones en que aparece (asociación o integración, explicadas más tarde en el texto) ni por los elementos con que el agua se asocia. La integración del agua y la noche es negativa en la mirada muerta y positiva como invitación al reposo: la integración del agua y el fuego es positiva en la lava, la sangre y la luz y negativa en el alcohol. La asociación del agua y el fuego es positiva si el agua apaga la sed y negativa en la "sed maldita". Las valencias dependen entonces del valor: son positivas si expresan el valor (ideal poético) y negativas si no lo hacen.

a. Las relaciones del agua y el fuego.

Las relaciones del agua y del fuego son de dos tipos, de asociación o de integración, cualquiera de ellas puede tener una valencia positiva o negativa.

La asociación del agua y el fuego con una valencia positiva aparece en algunos poemas de Orla rosa y también en "La sed" (LB 94) cuando ambos elementos se unen en un destino natural. En ese poema el agua clara, limpia y en movimiento, alivia la sed que es un fuego encerrado. El agua asume su destino de ser bebida, aunque esto naturalmente resulta en la "muerte" simultánea de los dos elementos.

La integración del agua y el fuego se ve en la luz, la

lava, el alcohol y la sangre. La integración es una asociación más radical, ya que de la relación de los elementos parece surgir uno nuevo, que contiene a los primarios pero que es reconocible por sí mismo. La luz, que se analizará en otra parte, es un caso de integración positiva. La lava resulta de la intensificación material de la asociación del agua y el fuego tal como aparece en "Amor" (LB 121). El "Amor" es un torrente ardiente, un mar desbordado "de fuego y de locura," que riega la vida como un fuego y que sugiere la lava de un volcán.⁵ En la lava los dos elementos están unidos en un acto dinámico, aunque son separables en sus características: la liquidez es la del agua y también la impetuosidad, ya que el agua aparece como mar, mientras que la calidez es la del fuego. La lava es así un fuego líquido o agua-fuego, lo mismo que la sangre.

La imagen del alcohol es también la de un fuego líquido pero sin el movimiento de la lava. El alcohol no arde en Delmira, niega su destino de quemarse, por lo que aparece en su obra en los mecanismos de tensión. La imagen del alcohol está implícita en "El cisne", "Agua le doy en mis manos / y él parece beber fuego." (CV 55) y en "Boca a boca", en que la boca es "color de sed" y "Húmeda de llamas" (RE 162). La unión de la humedad del agua y de la llama es otra imagen de la ambivalencia y la tensión.

b. El agua y la noche.

La integración de estos dos elementos es característica de la segunda etapa de la obra de Delmira Agustini. Según Bachelard, la noche es para una imaginación material, una sustancia, una materia nocturna que va a penetrar en las aguas, a impregnar el estanque, a teñir al lago en su profundidad.⁶ Para ese autor, la noche en el agua es un rasgo de la imaginación melancólica, el agua le da un centro y una materia a las impresiones nocturnas. El agua nocturna es oscura y tenebrosa, fluye de los ojos como en "Fue al pasar", oscura, honda y venenosa (CM 71); también en las estatuas de "Plegaria", "fluye de sus órbitas la noche" (CV 50). En "Supremo idilio" el agua ha incorporado a la muerte: "¡en las aguas cambiantes de tus ojos de enigma / un corazón herido y acaso muerto flota!" (CM 135).

En el lago tenebroso, que surge de la integración del agua y la noche, proliferan monstruos infernales, como se ve en "Nocturno" (CV 60) y en "Tú dormías" (CM 72). Para Bachelard la noche en el agua tiene una pena húmeda que produce un temor penetrante y le da al aire una realidad viscosa.⁷ Esa es la pena de "Visión" donde el yo lírico asume la pasividad de un agua nocturna, quieta y sombría y el tú es un hongo, una viscosidad encarnada. Ese es también el castillo húmedo, frío, sonoro de "Oh, tú" (CV 61) y de "El camino" (RE 161).

c. Las imágenes del agua en las dos etapas de la obra de Delmira Agustini.

En la primera etapa de la obra de Delmira el agua es corriente, luminosa, pura y primaveral. De esas características, la luminosidad es la más importante. El agua luminosa es el agua reflejante, el agua espejo, ligada al devenir de un deseo esperanzado. Esa es el agua del lago y de la mirada en "El intruso" por ejemplo. En ese poema, el "tú" tiene una luminosidad que es más acuática que aérea, puesto que es blanca y fresca, siendo la frescura una cualidad del agua. El agua clara y luminosa es la del mar como camino en "El poeta leva el ancla" (LB 91). Además de la función reflejante, las otras funciones del agua son también positivas en la primera etapa de la obra de Delmira. Así el agua asume su destino de ser bebida como se vio en "La sed" (LB 94); de diluir lo negativo, la melancolía en "Explosión", (LB 119) y de relacionarse con el fuego en funciones positivas, como lava, sangre y luz.

El equilibrio del agua luminosa está sintetizado en "La copa del amor" (LB 122) donde hay una materia (agua) contenida en una forma hermosa (copa) con un destino natural de ser bebida. Así se equilibran la belleza formal de la copa, la materia del agua y el devenir o destino de la misma. El libro blanco podría llamarse el de "Los cálices llenos". Inmediatamente después, empieza la

segunda etapa que podría llamarse en su primera parte, la de "Los cálices que se vacían".

El agua en la segunda etapa de la obra se hace profunda y pesada, aparece asociada con la muerte y la desesperación. El agua nocturna inmóvil, que no fluye, es para Bachelard, como una muerte clavada en el interior del ser.⁸ Es un agua que incita a la muerte y al reposo como se vio en "Inextinguibles" (CV 59) donde las pupilas del tú son un lecho o una tumba donde el yo "bebe la calma". Esa transformación del agua corresponde conceptualmente a la transformación del tú de la segunda etapa, que se manifiesta como una luz absorbida. Hay paralelamente una inversión de las funciones del agua de la primera etapa. El agua pasa de ser un elemento que es bebido a uno que bebe la noche, de uno que diluye lo negativo, a uno que diluye lo más querido.

El agua se hace estéril y está en querella con sus funciones, con su recipiente y con su destino. Aparece el fenómeno de la sed maldita: hay un fuego incapaz de ser apagado y un agua incapaz de ser bebida. Eso se ve en "Elegías dulces" (CM 141) y "El vampiro" (CM 139). La aparición del cisne como criatura acuática en CV es otra forma de expresar esa tensión.

El cisne es un producto del agua reflejante ya que siempre está en un lago límpido. Es la expresión de un deseo y es, según Bachelard, un símbolo hermafrodita, femenino en la contemplación del agua y masculino en la

acción. El cisne es también el símbolo de la luz de las aguas y un himno a la muerte. Así, en Delmira, el cisne es simultáneamente el símbolo del yo-invertido (el momento de la creación del yo por la acción del tú) y de su muerte. En "El cisne" (CV 55) el ave, tú del poema, está quieta e inmóvil y en "Nocturno" (CV 60), el cisne, "yo" lírico, es el que destruye el lago. El cisne aparece entonces asociado a la esterilidad y la tensión.

En la última parte de la segunda etapa de la obra de Delmira, coincidiendo con la resurrección, el agua vuelve a funciones positivas. La función de disolver y ligar del agua se presenta positivamente a través de la imagen de la pasta en que el agua podría (no lo hace) llevar a la creación de nuevas formas. La pasta aparece en "Fiera de amor" (CV 59) como pasta de estrellas, que en la poesía de Delmira son siempre acuáticas. Esa pasta aparece también como una cera ideal: "Es mi cuerpo una torre de recuerdo y espera / que se siente de mármol y se sueña de cera" (RE 161). Por último, al final de la obra, en el revés total, la profundidad mayor del ser se da como agua y la sublimación, antes aérea, se hace acuática.

En la primera parte de la obra la relación o actos en que el agua participa tienen por lo general una valencia positiva, ya que ellos tienden hacia y culminan en la formulación del ideal poético. Ese ideal, que anecdóticamente se representaba con la aparición del amor, es el del ser en el cruce: emblema no sólo del acto creador

y de la génesis de la forma sino también de todo un proceso posible en una sola instancia ideal. En la segunda parte de la obra, la relación o actos en que el agua participa varían más de valencia. Predomina la negativa en las primeras fases de esa parte, aunque concluye con una positiva. Es así, porque en la segunda parte de la obra se expresa simultáneamente la voluntad de preservar el ideal o emblema de la creación (ser en el cruce, amor) y la imposibilidad de hacerlo ya que ni se puede detener el proceso de creación en su continua marcha de acto a forma, a nuevo acto y nueva forma ni se puede postular la existencia de una forma final, ya que ésta también sufre un proceso: nacer, brillar, morir y renacer--como base material o inerte de la creación--en una forma ulterior.

2. El fuego

El fuego que representa la energía o dinamismo activo de la creación, es simultáneamente un principio y un elemento. El fuego principio aparece como la fuerza abstracta, hipotética, universal y causativa de la creación. Ese mismo fuego, en el momento de encarnarse en una forma, se hace fuego elemento y funciona como la mitad dinámica de la creación. En el poema "Con tu retrato" (CV 65) es donde se ve con más claridad esa doble concepción del fuego.

El poema trata de la creación haciéndola paralela a la vida y muerte del fuego. La creación de un objeto (del tú en este caso) requiere primero un dios, el poeta, que crea

a través de sus ojos o manos. Se somete un objeto físico (foto) a la energía del yo-dios que toca el objeto con el fuego principio. Inmediatamente después, como en muchos de los mitos de la génesis, nace el objeto de una nebulosa ("nubes humanas", "rayos sobrehumanos"), en lo que es el amanecer de la creación. El objeto-foto se enciende y da una llama luminosa, enérgica y comunicante. Ante el retrato encendido, ante ese hijo suyo, el yo-poeta-dios se abre en flor. Luego de ese climax, el creador deja morir al fuego, ya que no puede o quiere detener el destino de la llama, que es el de consumirse. Lo que quedan son los restos de la combustión: las cenizas, los "astros fríos y lejanos". Hay entonces dos fuegos en el poema: el "fuego principio" que enciende o da vida a un objeto inerte y el "fuego elemento" del objeto incendiado. El primero es energía y luz, brilla y alumbra, no se consume o quema a sí mismo, pero sí a otros. El poder encender al objeto, es precisamente su cualidad causativa, lo que lo hace "principio". El fuego elemento, en cambio, sufre el proceso de nacer, brillar y morir. El fuego principio no "es", no puede revelarse sino se "encarna", es decir, si no asume la temporalidad y la relación, si no entra en un acto. Pero al entrar en un acto, se hace elemento y sufre un proceso temporal.

Además de presentar los dos fuegos, este poema ilustra la relación entre el creador y su obra. El creador es simultáneamente el padre o principio creador de la obra y

el hijo de su creación. El poeta causa la aparición del tú (forma poética) a la vez que es el hijo (la forma) el que le permite al padre revelarse.

a. La llama. El fuego en la primera etapa de la obra.

En la primera etapa de la obra de Delmira hay referencias al fuego principio que simboliza el poder creador y que es, naturalmente, un atributo del pensamiento o la idea. En "Rebelión" (LB 95) el pensamiento es "música, color, fuerza, belleza" y en "Racha de cumbres" la idea es un sol: "y cuando allá en la cumbre, como sol que flamea / . . . se levanta la Idea" (LB 98). El pensamiento y la idea buscan encarnarse para dar una lumbre "nueva, inmarcesible y bella" como se anuncia en "De mi numen a la muerte" (CM 76).

El fuego principio necesita encarnarse para revelarse, y al hacerlo, aparece primero como llama. Como ésta representa el primer momento de la encarnación del fuego-principio, retiene todas las propiedades causativas de ese principio y funciona como tal. Por lo tanto, la llama se usa como sinónimo del poder creador que infunde vida a lo inerte. La llama expresa la felicidad del fuego, con su dinamismo enérgico y su carácter extrovertido y comunicante. Las características de la llama son la energía, la libertad, la expansión y la apertura, como también su dirección vertical ascendente de sublimación. Sus funciones, siempre positivas, son las de abrir, rodear, iluminar y encender. La llama es así una síntesis de

ciertas características y funciones.

Ahora bien, de acuerdo al pensamiento de Delmira Agustini, cada semejanza de función y de efecto se explica por una identidad de esencia. Por lo tanto, todo lo que funcione como llama, la contiene: cualquier objeto que abra, ilumine, encienda o cualquier situación de apertura y energía, participan de la esencia de la llama. Delmira materializa así los contenidos espirituales, por lo que toda forma de creatividad, ya sea el pensamiento, la imagen o la fantasía, son para ella, una llama. Tiene su color de fantasía (oro y púrpura), su energía ("rayos de sangre y fuego"), su luminosidad ("luces fascinantes", "me quedé como ciego") y su brevedad (queda luego "un oriente gris"). En "Las alas" (CM 68) la imaginación es un vuelo y una llama "ardiente, devorante, único" ante el Iris "ofuscante y divino".

A su vez, Delmira espiritualiza lo concreto, y cualquier objeto que contenga el principio de la creatividad o funcione como él, es llama. Eso explica la asociación de imágenes formalmente diferentes como las alas, la sangre, la lira, la rosa. con la imagen de la llama. En "Primavera" (CM 127) la lira que representa la creación, es una llama. Tiene su mismo dinamismo y sus funciones de abrir y de rodear; los brazos de la lira son "lenguas de fuego" que unen lo más cercano y lo más lejano y tienen también la misma dirección ascendente de sublimación: "apuntan como alas al futuro". La lira

también está asociada con las alas, ya que comparten la misma esencia de la llama. En "La siembra" (LB 101) la llama aparece como sangre, "mi sangre es lumbre", o sea como combustible encendido y también como simiente , ya que las funciones de ese fuego son las de abrir y unir de la llama. La apertura de la flora en luz representa el efecto de la llama sobre el ambiente.

También, por la tendencia a la hipostaci n de Delmira, cada comportamiento o caracteristica de la llama es un cuerpo simple y transferible, lo que se ve esencialmente con respecto al color de la misma. El color de la llama da una impresión global de dorado, aunque puede ser o amarillo-rojizo (o para usar las palabras de la autora "de oro y púrpura") o color de cera. Cada color está asociado con una función y atributo de la llama. El "oro y púrpura" es el color de la fantasia, asociado también con el mago. Ese es el color de la creación concebida como libertad y deslumbramiento sensorial. En "El poeta leva . . . ": "Fantasia / estrena un raro traje lleno de pedreria / para vagar brillante por las olas". En "Nardos", esa fantasia es un mago: "Uno es un mago ardiente de oro y púrpura"; mago que reaparece en "De mi numen a la muerte" (CM 76) cuando al poeta lleva "un leve y espléndido bagaje de rey mago". También, como vimos, el oro y púrpura aparecen en "Una chispa" (LB 112). Mago, fantasia, pedrerias y oro y púrpura son entonces términos intercambiables.

El color-cera, es la llama en su función de apertura.

En "Nardos" (LB 104) es el color de la monja que viene después del mago: "otra es una monja de color de cera". La cera representa la plasticidad del pensamiento, la llama en su función de crear nuevas formas. La cera reaparece, por ejemplo, en "El poeta y la diosa", "Otro color pensamiento / con sueño a luz de ceras" (LB 109).

Como una de las características de la llama es su luminosidad, el simbolismo de la llama y la luz están estrechamente ligados, aunque se pueden notar diferencias entre las dos imágenes. La llama corresponde a la primera concepción del tú como fuerza causativa que despierta al yo inerte y, en la mitología solar, al primer sol de la creación que abre o despierta al mundo. La luz en cambio, corresponde conceptualmente al yo invertido, y en la mitología solar, al sol que asciende de las aguas. La luz es también lo abierto, la forma (yo) transformada por el poder creador. La llama es así lo que abre y la luz lo abierto. Hay por lo tanto dos luces en Delmira: la primera, de la llama, es simple y representa al tú; la segunda es compuesta ya que representa la integración ideal del agua y el fuego y el yo invertido. Estas dos luces se pueden ver en los siguientes versos de "Mis amores":

sobre toda su luz sobre todas sus llamas,
se iluminó mi alma y se templó mi cuerpo.

(RE 84)

La luz del primer verso es la simple; la del segundo (la de "iluminado") es la compuesta.

En conclusión, se puede decir, que a diferencia del

agua, el fuego en su primer etapa aparece muchas veces solo. Cuando está relacionado con el agua, sus funciones son positivas. La relación más importante de ambos elementos se ve en la luz. La luz como integración del agua y el fuego aparece en el fenómeno de la mirada y en el reflejo luminoso. Por eso, la creación en la primera etapa de la obra, se da como un fenómeno visual y el "ojo" (humano o de la naturaleza) es de primordial importancia. Cirlot, al analizar la relación entre el fuego y el ojo dice lo siguiente:

The essence of the question involved here is contained in the saying of Plotinus that the eye would not be able to see the sun if, in a manner, it were not itself a sun. Given that the sun is the source of light and that light is symbolic of the intelligence and the spirit, then the process of seeing represents a spiritual act and symbolizes understanding. Hence the "divine eye" of the Egyptians . . . very interesting, too, is the way the Egyptians defined the eye, or rather, the circle of the iris with the pupil as center, as the "sun in the mouth"⁹

b. La brasa y la ceniza. -- El fuego en la segunda etapa de la obra.

Esta etapa es la del fuego como brasa y ocasionalmente como ceniza. La brasa es roja y candente, es un fuego concentrado y devorante, incomunicado, sin la libertad y el movimiento de la llama y que parece alimentarse de sí mismo. Sus atributos son la incomunicación y la concentración en un centro, lo que por un lado, parece multiplicar las propiedades caloríficas del fuego y su acción quemante, y por el otro, evocar un elemento que se

devora a sí mismo, que se ha vuelto hacia su propio ser.

La transformación de la llama en brasa corresponde en un nivel conceptual a la transformación del tú de la primera a la segunda etapa de la obra, cuando ese tú es parte del yo y cuando el binomio yo-tú representa lo creado. En términos del mito solar, el tú primero era el sol principio, mientras el sol que ascendía era el yo invertido. En la segunda etapa de la obra, hay una separación de soles: por un lado, continúa el sol-principio que se hace negativo y que es de "locura y de muerte" y por otro, hay un sol que ha caído, una luz tragada que busca un renacimiento imposible. El sol hundido es lo creado, el binomio yo-tú.

En cuanto a la asociación del fuego con un órgano, hay en la segunda parte de la obra de Delmira, una concentración en la relación del fuego y la boca. Esa relación es una evolución natural de la relación del fuego y el ojo de la primera etapa de la obra. El pasaje del ojo a la boca es el pasaje de la llama a la brasa, lo que se puede ver en "Mis amores". En ese poema el hablante lírico menciona primero los ojos de los muchos tú, que lo iluminan y encienden, para luego decir que "Ellos me dieron sed de todas esas bocas . . . " (CV 82). Cirlot describe la relación del fuego y la boca de la siguiente manera:

In the old testament, the concept of mouth and fire are frequently associated; epithets such as "devouring" or "consuming", frequently applied to the latter, are descriptive of the functions of the former. The mouth symbolism as fire

symbolism has two aspects: creative (as in speech) and destructive (devouring).¹⁰

Por la complejidad de lo creado, las imágenes de fuego en la segunda etapa de la obra de Delmira son inestables, y la brasa puede referirse al "yo" o al "tú" indistintamente. Eso ocurre porque lo creado es una síntesis de fuerza anterior (tú) y de materia (yo). Así, la brasa es o un fuego-principio que ha quedado atrapado en la materia (cuerpo o alma), que se consume sin trascender y que aparece cubierto de pesos y resistencia para su expansión o, una materia que no puede energizarse.

El fuego de la segunda etapa es ambivalente: a veces quema, destruye y es implacable y, otras, calienta, arroja y protege. En "Vida" se ven esos dos fuegos, el negativo que consume y el fuego que consuela "cuando el frío ciñe su sudario" y que es "el rincón del hogar" (CM 124). Se ve lo mismo en "En el camino" (RE 161) y en "Tu amor esclavo" (RE 160) entre otros poemas. El primer fuego (el negativo) representa el principio creador, el segundo lo creado, que no sólo aprisiona al creador sino que a veces lo protege.

En las imágenes del fuego aparecen todas las formas de relación del yo y el tú de la segunda etapa de la obra. En la serie infinita, se busca otro sol para repetir el proceso de la creación. Eso ocurre en "Primavera", cuando los brazos de la lira quieren anunciar un "sol nuevo" (CM 127). El encajonamiento del fuego, en series sucesivas, se ve en la proliferación de imágenes de fuego encerrado como las de la semilla y la crisálida. Es, sin embargo, la

tensión y querella la más representativa del fuego como brasa. Se trata de imágenes en que predomina un fuego rojo, quemante y estéril, que es incapaz de abrir o fecundar a la materia con la que se relaciona. Primero, se ve ese fuego en la imagen de la fragua, que es la de un fuego encerrado que no se puede abrir en luz y que aparece implícitamente en la sed maldita y dolorosa de "El vampiro" (CM 135). Otra forma en que ese fuego aparece es en los picos quemantes de los animales, que no pueden abrir la materia. Los animales son cuervos, buitres y hasta el cisne, con picos encendidos y rojos que pican y dejan llagas, pero que no abren la materia, como se ve en el poema "Boca a boca" (RE 162). La última imagen de ese fuego incomunicado y estéril es el de la simiente incapaz de florecer clavada en la tierra de "Lo inefable" (CM 67). La resurrección sugiere una nueva creación a partir de las cenizas frías de las anteriores.

3. La luz.

La luz representa el ideal poético de la obra. Aparece asociada con el motivo del encuentro del yo con tú que lo transforma y, por ende, con el yo invertido. También representa la integración ideal del agua y el fuego y designa el valor poético que tiene la jerarquía de lo sagrado. Para distinguirla de la luz de la llama, llamaré a ésta luz viva.

La luz es una sustancia que transporta, abre y va acompañada de movimiento y sonido. Luz, movimiento y

sonido forman así una trilogía aérea que caracteriza las experiencias de vuelo, ascensión y de apertura vital, y que en último grado está asociada con los valores del reposo como se vio en "Nardos" (LB 104), "A una cruz" (CM 132) y "Desde lejos" (LB 77).

Esa luz se ve especialmente en la primera parte de la obra: aparece en "La siembra" como el "sacro fulgor" de la flora después de la fecundación (LB 101); la luz encarnada de "Nardos" y de la luna en "A una cruz". Es también la luminosidad del ojo de la musa en "Mi musa triste" (LB 114) y la del yo afectado por el primer tú en poemas como "Explosión" (LB 119), "Amor" (LB 121) y "Mis ídolos" (LB 116).

Esa luz viva que representa el ideal poético es, por lo general, de corta duración. Después de un instante ideal ella se cristaliza o de lo contrario se ve sucedida por la sombra, que es su reverso. Si la luz representa el vuelo y el ascenso, la sombra representa la caída y el descenso. El fenómeno de la caída es el que crea la noche, la sombra, el abismo, y el de cristalización, lo que crea una luz helada e inerte. En la caída hay una relación de luz y de sombra y en la cristalización una relación de luz y de movimiento.

a. La relación de la luz y el movimiento.

En relación con el movimiento, la imagen de la luz aparece en dos momentos, en su sublimación, como luz viva y en su cristalización, como luz inerte o cristalizada. La

primera es la que se acaba de describir, la segunda es la luz del hielo y del mármol: fría, casta y blanca;

Amor de blanco y frío,
amor de estatuas, lirios, astros, dioses . . .
(RE 155)

La luz inerte aparece en dos perspectivas temporales: en el instante mismo de la aparición del tú, es decir, antes del acto creador y después de ese acto. El "antes" se puede ver en el reflejo, donde la revelación del tú como fuente de energía es simultánea a la de un yo inmóvil, duro y frío. Eso permite mostrar la creación como un deshielo o un mármol que rompe en llanto. La luz inerte del "después" del acto creador no aparece mucho en la obra. Lo más común es la presentación de esa luz como materia sin energía: o porque todavía no fue energizada y/o usada en la creación, o porque ya lo fue y es un resto de la misma. Esa es la situación de las estatuas, de las que no se sabe nunca si son retoños o estirpes, restos helados de una creación o capullos que la anuncian. Las estatuas son imágenes de la tensión y querella porque están hechas de mármol o luz inerte, que es casi una negación de sí misma y porque están suspendidas entre el ayer y el mañana. Así son descritas en "Plegaria":

Se dirían crisálidas de piedra
de yo no sé qué formidable raza
en una eterna espera inenarrable. (CV 50)

La fluctuación de la luz entre sus dos polos de sublimación y cristalización aparece desde el principio de la obra porque expresa la discontinuidad de la creación, la

oscilación del poeta entre instantes de creación y la terminación de ellos, que lo dejan únicamente con lo creado inerte o cristalizado. Como todos los esfuerzos poéticos de Delmira buscan perpetuar ese instante ideal, ella va a aspirar también a una luz encarnada que no fluctúe. Ese deseo lo expresa a través del acto de "medusar". La imagen de la Medusa aparece explícitamente en "Ave, envidia" (LB 124) pero está implícita en muchísimos otros poemas. En "Ave, envidia" el hablante lírico llama Medusa a la serpiente, pero es una Medusa extraña, invertida, que en vez de congelar, fustiga. A su vez, es ese hablante lírico el que quiere convertirse en algo más parecido a la Medusa tradicional produciendo una luz blanca que ciegue y supuestamente paralice. Las cualidades ideales de la musa, en "La musa" (LB 103) son las de esas dos Medusas ya que se busca que simultáneamente la musa "hiele, suspenda e inflame", es decir, que inmovilice para siempre al ser en un instante ideal.

b. La luz y la sombra; el vuelo y la caída.

Si la exaltación del instante de la creación se expresaba como vuelo, la terminación de ese instante ideal va a aparecer como una caída en el tiempo y en la materia. Para Bachelard la caída es una suerte de enfermedad de la imaginación ascensional, una nostalgia inexpiable de la altura: "náufraga de luz yo me ahogaba en la sombra" escribe Delmira en "Oh, tú" (CV 61). Es la caída la que crea el abismo, que es lo bajo y la muerte. La trilogía

anti-aérea del abismo--noche, silencio y inmovilidad--es la imagen invertida de la luz viva.¹¹

La dialéctica de la luz y la sombra es una diléctica de cumbre y abismo, de infierno y paraíso, de vuelo y caída. El paso de la luz a la sombra no es más que el pasaje entre distintos instantes de la creación. En cuanto un instante o vuelo se ha alcanzado, éste termina y su fin genera a la vez otro comienzo. Así se dice en "Ave, envidia":

Seguido la experiencia me ha enseñado
que la sombra da luz y la luz sombra (LB 125)

y en "Supremo idilio": "bajar de un plinto vano es remontar el vuelo . . . " (CM 132).

Aunque Delmira muestra que este ciclo es inevitable en la creación, la obra también sustenta una ilusión de instancia o proceso único centrado alrededor del amor. En este proceso la aparición del amor significaba la génesis de la forma, el cruce, el valor e ideal, el vuelo y luz viva. La sombra que sucede a esa luz en la segunda parte de la obra es tratada también como si ella fuese parte de esa instancia única. La segunda parte de la obra, entonces, está dominada por la sombra.

Como la sombra representa lo creado, ella adquiere todas la ambivalencias del tú de la segunda etapa de la obra. Así, es simultáneamente lo que protege y lo que oprime al yo, lo que consuela y lo que aterra, la síntesis de la vida y la muerte. Por ejemplo, la sombra del tú

protege del fuego y del congelamiento en "El camino" (RE 161) pero oprime en "Oh, tú" (CV 61) donde se concentra en la figura de un buho "pájaro de la noche"; sombra que es, en este poema, muda, triste, fría y sola. En "Visión" (CV 44) la sombra es una imagen de la angustia y en otros poemas de la melancolia. La sombra es el recuerdo y la vía del mismo. En "Mis amores", se expresa:

Hoy han vuelto.
 Por todos los senderos de la noche han venido
 A llorar en mi lecho. (RE 83)

La sombra participa también de todas las formas de relación del yo y el tú de la segunda etapa de la obra, aunque la más importante es la de tensión, donde se explota la ambivalencia de la imagen. En "La barca milagrosa" se dice: "La llamarán "La sombra" unos, otros "La estrella" (CM 140). Luego, por intermedio de Eros, se busca una resurrección que dure eternamente. El yo emerge para siempre de la sombra, pero incorporándola y sublimándola como ocurre en "Cuentas de sombra" (RE 156). Eros, como símbolo del ideal de la creación, está eternamente oscilando entre la luz y la sombra y es un puente entre ambas. En "Ofrendando el libro" Eros es el puente de luz " . . . comunicando infierno y paraíso" (CV 43). En el revés total, Delmira bebe la sombra y se instala en ella:

Copa de vida donde quiero y sueño
 beber la muerte con fruición sombría.
 "Boca a boca" (RE 162)

4. Un símbolo de la conciencia: el espejo.

El espejo es un símbolo complejo y ambivalente, que puede expresar unión o separación, que a veces es luminoso y otras opaco. El espejo es siempre el espacio donde se realiza la función de reflejar, es decir, de desdoblar al ser y de crear. Por eso, el espejo es el símbolo de la conciencia. Todo lo que duplica una realidad es para Delmira un espejo, como el lago, los ojos, la raíz; a la vez, cualquier cosa puede duplicarse, como el cuerpo, el alma, la vida.

Por su relación con la creación, en el símbolo del espejo confluyen cantidad de otros símbolos o imágenes de Delmira Agustini, especialmente la de la luz. Como en la luz, hay un espejo que es función pura, que permite la creación y que está asociado con la luz viva; es el espejo en su función de unir. Otras veces el espejo, como la luz congelada, aparece valorizado como materia que atrapa y separa. El primero, predomina en la primera parte de la obra, el segundo en la siguiente.

En la primera etapa de la obra, el espejo es el lugar donde se realiza la creación o la inversión del yo. La creación es una descrystalización del yo pasivo realizada a través de un eje vertical en una dirección ascendente hacia la fuente de luz. En "Misterio, ven" (LB 81) es donde aparece con mayor claridad la topografía de la interioridad del ser. Ella podría describirse en un diagrama con dos círculos concéntricos: el círculo interior es helado, y

representa la zona más profunda del ser. Ese círculo está rodeado de otro exterior que es cálido. En los casos del "deshielo" (o reflejo), la zona fría se descongela y se identifica con la superior. Esta topografía se invierte en la segunda parte de la obra.

En la segunda etapa de la obra aparece el espejo congelado que sitúa al ser en una situación de sombras al separarlo de la fuente de luz y/o lo desdobra en dos imágenes incomunicadas. A continuación, voy a ilustrar esos casos con dos situaciones hipotéticas.

La primera, que tiene que ver con la separación del ser de la fuente de luz, puede ser entendible si se imagina a un ser, el poeta, encerrado en un cuarto con una ventana que mira al exterior. Ese cuarto es la interioridad del poeta y el cristal de la ventana es el espejo, su conciencia. De día, cuando el sol brilla en el exterior, el cuarto se ilumina y se calienta. Todo adquiere forma y volumen por la luz y el poeta también es parte de lo iluminado. En ese momento, el cristal de la ventana es imperceptible, existe como si no tuviera materia, es simplemente un umbral pasivo que permite que la acción iluminante del sol se cumpla. De noche, con la ausencia del sol exterior, el cristal aparece como una materia fría, como un muro que simultáneamente protege y encierra al poeta, que lo consuela y lo oprime. Es el cristal como materia el que crea un adentro y un afuera, un acá y un allá. Si el sol tragado, aparece como una luz lunar,

interior en Delmira, el cristal de la ventana se convierte en su pantalla negra por la oscuridad exterior. Creo que esa es la clave para entender el fenómeno de proyección en el "muro" que se ve en "A lo lejos": " . . . Sobre mí se proyectaba, / más mortal que tu sombra sobre el muro, / tu solemne tristeza de extraviado . . . " (CV 145) y, en los ojos de las estatuas de "Plegaria": "negros telones de visiones rosas" (CV 51). El telón es el cristal nocturno, materializado y frío que recibe sólo la proyección de luces interiores.

La segunda situación tiene que ver con el desdoblamiento del yo: entre yo proyector e imagen, entre poeta y forma. El primer momento en que un ser se mira en un espejo puede imaginarse como una fuerza que se proyecta y crea una imagen o doble. En ese acto de energía, el ser parece lanzarse hacia afuera al proyectarse. Pero después de ese primer momento, hay una distancia infranqueable entre el ser que proyecta la imagen y la imagen misma. El espejo se convierte entonces, en una superficie dura que separa eternamente al ser de su imagen.

En el primer fenómeno que describí, el que se refiere a la fuente de luz, hay un ser separado del principio creador (sol), y dejado a su propia interioridad y a una luz secundaria. En el segundo fenómeno, hay un ser dividido y separado de sí mismo. En ambos casos, el espejo se ha vuelto una materia congelada. Esa es la situación del poeta al empezar la segunda etapa de la obra. También, en

los dos casos, el dilema es el mismo: o se tiene conciencia del espejo como cristal o materia, en cuyo caso no se percibe su función, o se tiene conciencia de la fuente de energía, en cuyo caso el cristal es una nada material. Delmira analiza las implicaciones de esta situación a través de los actos de creación de la segunda etapa.

Primero, en el reflejo absoluto el poeta parece preguntar donde está la realidad: ¿en el que sueña o en lo soñado? ¿quién refleja a quién?, ¿la tierra al cielo o viceversa?, ¿el yo al tú? En la tensión parecería que el poeta está dividido ya que se reconoce en lo dos lados del espejo. Es la situación de "El cisne": "A veces; ¡toda! soy alma / y A veces; ¡toda! soy cuerpo" (CV 55). Asociada con la tensión aparece una topografía de la interioridad del ser que se puede representar con un círculo interior de calor rodeado de uno más frío y resistente. Esa parece ser la imagen de "la estatua de mármol con cabeza de fuego" que aparece en "Cuentas de mármol" y en muchos otros poemas. También esa topografía explica los dos vampiros que aparecen en esta etapa: el de fuego que estaría en el punto central--y el aterido--que estaría del otro lado del espejo, en el exterior. Ninguno de los lados o círculos se comunican: ni el hielo puede romperse y apagar el fuego, ni éste puede derretir el hielo. Con la resurrección, aparece la raíz que es un espejo opaco que funciona como el lago de la primera etapa. Esta imagen está en "Cuentas de sombras" (RE 156) y también

es la de "Mi plinto" (RE 165). La inversión aparece en "Cuentos de fuego":

más tarde, en el helado
 más allá de un espejo, como un lago inclinado,
 ver la olímpica bestia que elabora la vida . . .
 (RE 156)

El ideal imposible al que aspira Delmira es ser una conciencia que simultáneamente se aprehenda como energía y proyección y como materia. En términos del espejo, el ideal sería uno que pudiera percibirse a la vez como materia (cristal) y como función o acto (desdoblamiento).

5. Las imágenes florales.

En esta división se discute la manera en que Delmira parece elaborar las imágenes y luego se presenta un breve resumen de las que aparecen en las dos etapas de la obra. Aunque la explicación que sigue se basa especialmente en la elaboración de las imágenes florales, ella también puede servir para entender otras. El significado de las imágenes florales parece estar determinado por su configuración, por el dinamismo de la materia fundamental en que la imagen participa (agua o fuego) y por el contexto en que aparece, es decir, por la estructura y significado del acto de creación del que participa o representa.

El primer paso en la configuración de una imagen parece ser el reducir un objeto a un dinamismo, color o espacio fundamental, en general las tres cosas juntas. Con la rosa, por ejemplo, Delmira reduce todos los colores posibles de las rosas naturales a uno solo: el rojo, y

reduce todas sus partes (tallo, espinas, hojas, corola) a una: la corola y todas sus funciones a la apertura y su contrario, más enunciado que presentado, el marchitarse.

Después de esta reducción, queda un objeto sintético "rosa" que es rojo, y como su función principal es la de abrirse, tiene un espacio esencial que es la corola. El lirio es una reducción de la flor a su blancura esencial y a su tallo, que es frágil y vertical; el clavel a la forma de la flor y al color rojo; las aves a la acción de picar y al órgano a través del que lo realizan: el pico.

Cada imagen también participa de una materia y su comportamiento a través de su color, forma, dinamismo o las tres cosas juntas. Como la rosa es roja y lo que importa de ella es el abrirse, ella representará el fuego en su etapa expansiva de llama. En cambio, el clavel, por su color y forma, es el fuego en su etapa concentrativa de brasa. El lirio participa de la luz congelada del mármol, del hielo y de los astros. La etapa de desarrollo de la materia fundamental de la que cada imagen participa, es la que determina las funciones, significados y relaciones de cada imagen particular. Así la rosa está ligada a situaciones de apertura vital, y el lirio asume toda la ambivalencia del mármol, que a veces representa una creación congelada y otras una posible resurrección, un alimento celeste.

Por último, hay que interpretar la imagen de acuerdo a su contexto. La flor de lis, flor mitológica, a pesar de

ser una luz congelada o hielo, tiene un significado positivo por aparecer en la resurrección. De igual modo, las manos pueden representar el deseo de construir o renacer (en la estructura de la resurrección) o un deseo de involución o repliegamiento en sí mismas (en el revés total). El contexto es entonces, lo de mayor importancia para determinar el significado de la imagen como probablemente lo fue para su elaboración. Por ejemplo, en la estructura de la tensión siempre se valoriza en las imágenes el punto más débil o frágil de un objeto sobre el que se puede aplicar la violencia; o de lo contrario, el aspecto más agresivo del objeto, el que aplica la violencia. Así, la parte más frágil de la rosa es su corola, que sintetiza toda la frescura de la flor; y la más frágil del lirio, su color y su tallo. Es precisamente ese aspecto vulnerable, la corola de la rosa, y el tallo y el blancor del lirio los que se valorizan en la tensión. Por otro lado, la violencia que las aves pueden aplicar está en sus picos, que es precisamente el órgano que se valoriza en ellas. Así, la rosa es la frescura que se puede exprimir, el lirio es el tallo que se puede romper o la blancura que se puede manchar y el ave es el pico que pincha o pica.

En conclusión, el contexto y el valor es la clave más importante para la comprensión de las imágenes en la obra de Delmira. A continuación hay dos diagramas del universo poético de Delmira que permitirán entender el ideal que lo rige, la evolución de la obra y cuándo hay sustitución de

un grupo de imágenes por otro a lo largo de esa obra.

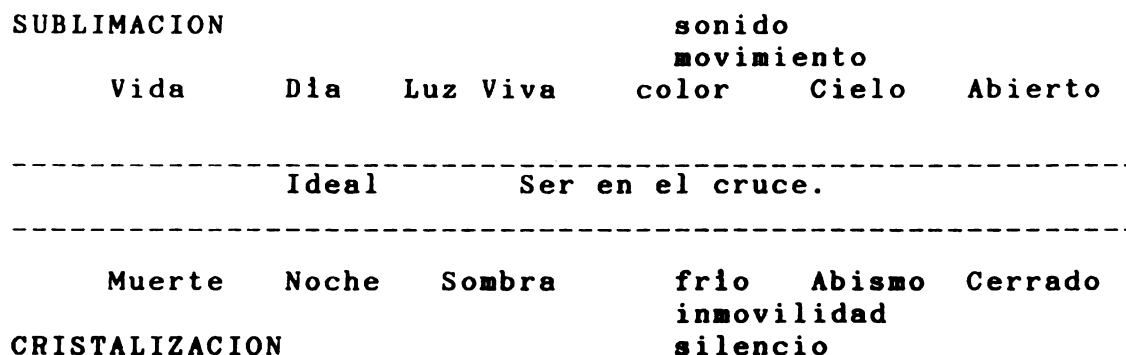


Fig. 2. Esquema del universo de Delmira Agustini.

El primer diagrama presenta una de las polaridades fundamentales de la obra: la de la zona de luz en la parte superior del diagrama--y la de sombra en la inferior. El ideal poético es el ser en el cruce. El segundo diagrama presenta lo mismo pero con más detalles.

Sublimación	SER	
	<u>Ideal poético</u> (valor)	Cristalización
1) Tú	yo-invertido	Yo
2) Vuelo	detente (vuelo perpetuado)	inmovilidad
3) Fuerza-causa	causa-efecto	efecto-movido
4) lo abierto	lo entreabierto	lo escondido
lo manifiesto		
5) Arriba	punto	Abajo
6) Afuera:	umbral	Adentro
el horizonte		
7) lo observado	el espejo	el observador

Fig. 3. El ideal poético.

Al final de la primera etapa de la obra de Delmira, la de la visión luminosa, se expresa el ideal poético del ser en el cruce. Esto ocurre en la mirada y el reflejo. El ojo y el lago como espejos son imágenes de cruce y símbolos de la conciencia o imaginación. El tú, es el principio activo de la creación que energiza al yo inmóvil. Al tú le corresponde la esfera superior del universo, al yo la inferior y al yo invertido la central.

En la primera etapa las relaciones o actos en que los elementos participan son positivos: aparecen la integración del agua y el fuego en la lava, la sangre y la luz, relaciones que implican dos materias en un solo acto. El tú aparece como llama, y también aparecen la rosa, la lira, el vuelo y el deshielo, como sinónimos de apertura vital, de un yo afectado por el tú.

Ese ser en el cruce, que representa la génesis de la forma y el acto poético y que es la síntesis de sujeto y objeto, de materia y de fuerza, de dos materias en un solo acto, pierde la energía al empezar la segunda etapa de la obra. Al hacerlo, queda solamente lo creado, el binomio yo-tú o un yo solo separado de un tú inalcanzable.

Esa situación puede representarse a través del esquema último, sólo que sin el movimiento, sin la capacidad de movilización de un lado al otro. El ser queda separado y dividido consigo mismo, a dos lados simultáneos del espejo. Esa es una situación laberíntica, representada por la

serpiente, la estatua con cabeza de fuego, la brasa rodeada de hielo. En la mitología solar corresponde al sol tragado y rodeado de pesos y resistencia, mientras que el sol infernal representa el tú a distancia infinita del yo.

En esta segunda etapa, el espejo luminoso se hace helado, la luz viva se congela y predomina la sombra. La lava se transforma en alcohol y la llama en brasa y en ceniza. El clavel sustituye a la rosa, y la mirada como forma de energización se sustituye por el picar. La boca o el pico sustituyen el ojo, mientras que el espejo se hace raíz. Al final de la segunda etapa de la obra, el ideal poético reaparece con Eros, que vuelve a representar el ser en el cruce. Como la obra describe un proceso de tránsito entre una a otra esfera, la aparición de Eros como puente entre ambas lo convierte en la metáfora central de toda la obra.

C. El concepto de imaginación en la obra de Delmira.

Como dije en la introducción, Delmira comienza su obra con el debilitamiento de las creencias que sustentaban la estética del primer modernismo. Los conceptos modernistas de la infinitud de la imaginación creadora del poeta, de la ausencia de mediación entre fondo y forma del poema y del poeta como visionario o espíritu plasmador dependían de la existencia de una realidad última de carácter universal. El universal era el punto fijo de referencia, el absoluto o

ideal que permitía la resolución de todos los dualismos, contradicciones y limitaciones del mundo fenoménico más allá de la experiencia e ilusión. Su desaparición deja al ser sin identidad, lugar o significado en un mundo que cambia y fluye.

Así, Delmira tiene la intuición de que la identidad del ser es relativa al lugar, la persona y el acto. Vitalmente, ello se muestra en que Delmira se consideraba "nena" de día, en su vida cotidiana en el hogar, en los paseos, conversaciones e interacciones con sus padres; y "poetisa" al escribir sola de noche, frente al público y/o extraños.¹² En su obra, se muestra en lo que llamé "perspectivismo de visión", en el hecho de que el significado o identidad de cualquier elemento de su obra es relativo a esos tres factores mencionados. La ausencia de un lugar fijo, ya que éste es relativo a las cosas que se mueven alrededor del yo o del yo que se mueve entre ellas, el cambio constante en un mundo de permanente fluir, genera una nostalgia de fijación que se ve en el deseo de que la luz viva sea eterna, de que la mirada de la musa sea capaz de helar y fijar el ser en un instante ideal. También es la nostalgia de la serpiente (yo del poema) entrelazada en una estatua del emperador y clamando por su corazón imposible y eterno de "Fiera de amor" (CV 53).

La intuición de la relatividad e inestabilidad de la conciencia, la nostalgia de eternidad o permanencia, junto con la percepción de que la creación de la forma no es una

gènesis absoluta y eterna, no es más que el reconocimiento de los límites que lo contingente y temporal imponen a la imaginación. También es el reconocimiento de lo universal como ilusión. A continuación, discutiré ese nuevo concepto de la naturaleza de la imaginación y la creación implícito en la obra de Delmira.

La imaginación es un principio abstracto y también un elemento o término de una relación. Es un proceso que se funda en un acto y es también el medio de ese acto. Es el punto hipotético de origen y/o llegada del ser, un valor que expresa la intencionalidad y el reconocimiento de la calidad. Es, sobre todo, un modo de ser que se reconstituye en el acto.

La imaginación como principio es la facultad o energía hipotética, abstracta y autogeneradora del ser. Es lo que preexiste y subsiste cada acto de creación y cada forma y es, también, la potencialidad que se encarna a sí misma en la forma o poema. La imaginación como principio aparece en la poesía de Delmira a través del dinamismo activo y la energización del fuego "principio" y del dinamismo pasivo, fluidez y reflexión del agua "principio". De ese modo, la imaginación como principio representa simultáneamente la energía y la pasividad potencial del ser. El agua y fuego simbolizan la calidad trascendental de la imaginación que transfigura la realidad, que la supera, la deshace y la rehace; es el poder de creación y destrucción, el principio de vida y de muerte.

Esa facultad o principio es abstracto e hipotético porque su existencia no puede ser aprehendida directamente sino deducida a través de las transformaciones que provoca en la materia. Energía y materia es la primera polaridad del mundo de Delmira. Como con las otras, cada una de los términos que la configuran se define por su contrario y se hace su contrario. Así, la materia es lo que carece de energía y la energía es lo que moviliza la materia. La forma se define como materia que se energiza (sublimación) en el primer momento de su existencia, o como materia que pierde su energía o energía que abandona la materia (cristalización) en su segunda etapa.

Por lo dicho en el párrafo anterior, se puede ver que la imaginación como principio no es, no puede revelarse, hasta entrar en una relación, asumir la temporalidad y comportarse como un elemento, como un término de una relación. De ahí se puede deducir que la imaginación se funda en el acto creador del que nace la forma (conjunción de materia y energía, yo invertido). Ir del acto a la forma, es también ir de la trilogía de sombra, silencio e inmovilidad (cristalización) a la aérea de sonido, luz y movimiento (sublimación), del punto de origen al movimiento. Sin embargo, el acto no termina en una forma final.

La imaginación es un proceso continuo que va de acto a forma, a nuevo acto y a nueva forma sin detenerse jamás. El nuevo acto continúa al que le precedió, a la vez que es

un nuevo comienzo. Lo mismo sucede con la forma. Por ello, la imaginación es a la vez cíclica y diacrónica. Es cíclica porque va constantemente de la luz a la sombra y de la sombra a la luz, o en otras palabras, de una forma que nace, brilla, muere y renace en otra posterior, en actos que se suceden unos o los otros y es diacrónica porque va del pasado al futuro, porque la forma y las estructuras de los actos creadores del pasado determinan la configuración de los que los siguen.

El proceso de la imaginación parece empezar en un punto que resuelve todas las contradicciones y oposiciones previas. Ese punto es el "ahora" del amor al final de LB. Ese punto aparece como un umbral o intersección y está representado por el espejo que desdobra el ser. Ese símbolo de la conciencia no es tanto un lugar (punto) sino más bien el medio de un acto de creación, en el que el sujeto parece hacerse objeto y el yo y el tú están en una relación ideal. El encuentro del yo con un tú que lo transforma apunta tanto a un "antes" como a un "más allá" de ese encuentro, a un momento en el futuro en que ese ideal se haría unión permanente (el cuarto paso del reflejo) y que hace del instante presente, el comienzo de algo que vendrá después. Esa unión sugerida y buscada en el amor es la ilusión que la obra de Delmira sustenta y desenmascara a la vez. Es así porque el "punto" de unión recede en cuanto parece alcanzársele. Siempre está "más allá" en el pasado o en el futuro. Sin embargo, hay una

búsqueda de ese punto: el supuesto lugar de origen del movimiento y de todas las formas, y el supuesto destino hacia el que el movimiento y lo creado se dirigen. Pero ese "punto", ese centro de donde todo emana es una nada en el centro de la subjetividad (como lo sugirió el espejo). Por ello, la conciencia o la imaginación es, en última instancia, un modo de ser caracterizado por la transformación y tensión permanente entre dos polaridades hipotéticas y el constante ir de una hacia la otra.

En conclusión, la imaginación siempre vive "más allá" de sí misma, en la búsqueda de la forma última y del punto de origen y llegada, que siempre recede. Es la identidad del ser con la oscuridad y con la luz, con el principio y con el fin, es el reconocimiento de una nada o hueco en el centro del ser. También es la potencialidad que al encarnarse, vive de la desintegración de las viejas formas y crea nuevas síntesis. Vivir en la imaginación es vivir, entonces, en la mediatez y en la distancia, siempre "más allá" de sí misma, buscando una totalidad inalcanzable y una permanencia ilusoria.

NOTAS

Capítulo IV

¹ Esta definición de espacio existencial de Bachelard es corroborada y ampliada por Wylie Sypher en: Literature and Technology. The Alien Vision. New York: Random House, 1968.

² Esta discusión del lenguaje poético se basa en las opiniones de Gaston Bachelard formuladas en todos los libros suyos que he usado y que aparecen en la bibliografía. El espacio existencial lo discute el autor en The Poetics of Space, trad. Maris Jolas, pref. Etienne Gilson (1958; rpt. Boston: Beacon Press, 1964) xiv-xxvi.

³ Ernst Cassirer, Mythical Thought, vol. II of The Philosophy of Symbolic Forms, trad. Ralph Manheim, introd. Charles W. Hendel (New Haven: Yale University Press, 1955) 75. De aquí en adelante el número de página aparece en el texto ya que todas las referencias son a este libro.

⁴ J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols, trad. Jack Sage, pref. Herbert Read (New York: Philosophical Library, 1962) 345-348.

⁵ Esto se corrobora indirectamente en "Plegaria" (CV 50) donde los ojos son cenizas, quizá restos de una erupción volcánica.

⁶ Gaston Bachelard, L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière (Paris: Librairie José Corti, 1942) 137.

⁷ Ibid 138.

⁸ Ibid 139.

⁹ Cirlot 95.

¹⁰ Ibid 95.

¹¹ Gaston Bachelard, L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement. (Paris: Librairie José Corti, 1943) 111-116.

¹² Todos los biógrafos de Delmira recalcan la transformación de su personalidad al estar frente a sus padres o alejada de ellos. Otros ejemplos son: con Reyes, Delmira era "la nena" de Reyes, con Ugarte y otros admiradores, "la mujer fatal que no había encontrado un objeto amoroso digno de ella", con su público, "la nena que escribía", o más tarde, "la pitonisa de Eros". Los cambios en el estilo vital de la poetisa eran formas de definir su indentidad de acuerdo al lugar, persona y acto.

SUMARIO Y CONCLUSION

Más que estudios críticos sobre la obra y vida de Delmira Agustini, hay una leyenda en torno a ellas. Esa leyenda es un conjunto de especulaciones sobre esa autora y su obra que primero confunde a la poetisa con su obra, segundo deduce la personalidad de la autora de su ficción y finalmente sustituye a autora y obra por un mito creado por los críticos. Esa sustitución ha resultado en la creencia de que la obra de Delmira es: o la expresión de un alma femenina cuya preocupación o contenido fundamental es el amor o lo erótico o, de lo contrario, el testimonio del fracaso vital de su autora en su búsqueda de algo imposible de lograr (sexo, amor, trascendencia).

Aunque la propia Delmira contribuyó en su mitificación y aunque su obra sustenta la ilusión de que ella describe el proceso de una vida, la leyenda surgió especialmente por la inadecuación de las teorías y métodos de los críticos para resolver los problemas de interpretación que esa obra planteaba. Entre esos problemas están: la dificultad de determinar a lo que alude la obra, su relación con el modernismo, su naturaleza (la cuestión de si la obra es un ciclo poético unitario o una colección de libros

separados), la naturaleza de su lenguaje, de su forma y de la relación entre los aparentes sub-temas (enumerados a veces como vida, sueños, amor, muerte y/o poesía) y un tema central (explicado como lo erótico o como el testimonio del fracaso vital de la autora). Lo que impidió a los críticos resolver satisfactoriamente esos problemas fueron, principalmente, sus premisas sobre la naturaleza del arte, de la forma y del lenguaje poético. Asumían que el arte copiaba una realidad pre-existente (la psiquis de Delmira), que la forma era algo superpuesto al fondo y separable de él, y que el lenguaje poético era entendible sin atender a los contextos que determinaban su significado.

La existencia de una leyenda, que permite conocer mejor la realidad de los críticos que la de la obra o su autora, y la falta de resolución satisfactoria de los problemas de interpretación planteados por la obra de Delmira, indicaban la necesidad de un nuevo estudio. Este no sólo debía resolver los problemas mencionados en el párrafo anterior, sino, fundamentalmente, acercarse a la obra de Delmira de una manera radicalmente diferente a las anteriores: con otro propósito y otras premisas sobre la naturaleza del arte, la forma y el lenguaje poético. El propósito debía ser el estudio literario de la obra y la premisa fundamental, la existencia de esa obra como objeto estético unificado y autónomo. Esa es la premisa del contextualismo, cuyas pautas de análisis literario son las que se han seguido para la realización de este trabajo.

El contextualismo considera el poema (nombre genérico para una obra literaria) como objeto orgánico y autónomo con propósito interior. Insiste en que el significado del lenguaje es contextual; que la forma o estructura del poema gobierna su significado y, por último, que la forma no es la suma de elementos aislados sino un sistema total de coherencia. Además, esta corriente indica que el sistema total del poema se refiere al mundo exterior a él (empírico o cultural), aunque siempre indirectamente.

El propósito de este trabajo ha sido, entonces, el análisis literario de la obra de Delmira desde la perspectiva del contextualismo. Se ha tratado de explicar la relación de esa obra con su leyenda y con la tradición literaria en la que se inserta, su estructura, sus principios de organización y su significado. Se ha intentado probar que la obra de Delmira es un ciclo poético unitario--contenido en la edición de CV de 1913--y que ella trata de la vida y naturaleza del arte y la imaginación. La imaginación es el asunto, el tema y el principio organizador de esa obra.

Para demostrar que en la obra de Delmira el amor o Eros no aluden necesariamente a lo que parecen nombrar, y que esa obra se refiere a la vida y naturaleza del arte y la imaginación, se empezó por ubicar a la poetisa dentro de la corriente estética modernista. En el primer capítulo, se explicó el carácter sintético del vocablo modernista, su función como elemento de un diseño y el hecho de que éste

expresaba un estado de conciencia del poeta. También, se señaló que la clave para entender el universo poético del Delmira era el estudio contextual de sus imágenes. En el segundo capítulo, se analizó la estética modernista señalando dos momentos en ese movimiento. En el primero, que es el de la formulación de esa estética, la preocupación y tema fundamental de los poetas era el de definir la naturaleza del arte y la conciencia o imaginación a través de los términos y condiciones de la percepción. En el segundo, en el que se colocó a Delmira por las características de la primera parte de su obra, la preocupación central era encontrar la estructura y unidad de la subjetividad y la creación, dado que el poeta se enfrentaba a una multiplicidad interminable de actos y formas sin encontrar el hilo que los uniera. Para corroborar que ésa era en efecto la preocupación de Delmira al empezar su obra, se analizó "Una chispa" de LB. La chispa designaba el acto creador y el producto del acto: la forma. Como en el primer modernismo, en ese poema la visión (acto poético, experiencia de luminosidad) coincidía con el nacimiento de la forma. Pero por existir alusiones a un proceso, este poema era representativo del segundo modernismo. En el poema se describía la creación desde dos perspectivas: la del creador y la de lo creado, ambas sujetas a la temporalidad. En el creador, el tiempo se manifestaba en un "antes", en un "en" y en un "después" del acto; en la forma, en un "nacer y brillar" (en el acto) y

en un "morir" (después del acto). Más tarde, en el mismo capítulo, se buscó reforzar la noción de que la obra de Delmira se refería a la subjetividad y la creación al comparar la experiencia descrita en el "en" (acto, génesis de la forma, ideal poético) con la del ex-stásis en la obra de Merleau-Ponty, obra que estudia, precisamente, la estructura de la subjetividad a partir de la percepción. Por último, también en el capítulo dos, al analizarse las características del yo y del tú, se demostró que ambos elementos eran parte de una misma realidad: la de la conciencia que se dividía para observarse al crear o crearse.

Una vez establecido, por lo menos tentativamente, que la obra de Delmira se refería a la vida y naturaleza del arte y la subjetividad, y que lo que le preocuparía a la autora sería el encontrar la estructura y/o unidad de la creación o subjetividad en medio de la sucesión y multiplicidad de actos y formas que las constituyan, se empezó con el análisis de la estructura de la obra, en los capítulos dos y tres.

Se consideró la estructura desde dos perspectivas: como algo fijo y/o estable, al final de la obra, y también, como algo que se iba elaborando desde sus comienzos. Así, en el capítulo dos, se describen algunos elementos de la primera parte de la obra de Delmira: ejes de orientación, motivos temáticos, personajes, anécdotas, concepción del tiempo y el espacio--y se muestra como ellos se relacionan,

evolucionan y van configurando una estructura primaria, que aparece claramente al final de LB. Los cambios y evolución de esa configuración primaria, en los otros dos libros de Delmira, hasta llegar al final de la obra, es lo que se describe en el capítulo tres. El propósito de encarar la estructura no sólo como algo acabado, sino como algo que se iba contruyendo a lo largo de la obra, fue el de mostrar el proceso de elaboración poética que Delmira realizó a lo largo de su obra.

En el análisis de la estructura se buscó mostrar dos cosas: 1) que el asunto de la obra, lo que ella describe, es precisamente el proceso o vida de la imaginación--ilustrado o centrado en la historia de las relaciones del yo narrador con un tú amoroso--y 2) que las pautas de ese proceso son las que determinan la estructura de la obra.

Lo anecdótico, todo lo que sucede en la obra, se reduce a un "leitmotivo": el de una experiencia de relación y determinaciones mutuas entre un yo narrador, siempre presente en el poema, y un tú siempre a distancia de ese yo. El yo de la relación es siempre el yo narrador, mientras que el tú cambia de nombre, función y significado en las distintas fases de la obra. Ese "leitmotivo" se expresa en tres motivos fundamentales, que designan momentos o etapas en la relación del yo y el tú visto desde el punto de vista del yo. Ellos son: el de búsqueda del yo, el de transformación del yo por la aparición del tú y

el de pérdida e inestabilidad. En el desarrollo dramático de la obra, centrado alrededor de lo amoroso-erótico, el primer motivo ocurría en LB, el segundo en el amor, al final del libro, y el tercero, en CM. Con Eros, reaparece nuevamente el motivo de transformación y después de Eros, el de búsqueda.

Las relaciones del yo y el tú aluden al proceso o vida de la imaginación y la forma. La imaginación aparece como un modo de ser que se constituye entre dos polaridades abstractas, reversibles, cada una de las cuales se define y determina por su contrario, se transforma en él y vive en cambio permanente. Esos términos polares son, además del yo y el tú: vida y muerte, vuelo y caída, luz y sombra, movimiento e inmovilidad, principio y fin. La imaginación es un proceso que se funda en un acto, en el que nace la forma. Ese proceso está orientado por el deseo de estabilidad del yo y la forma en un momento ideal de su existencia, y también, del reencuentro del yo con su punto de origen y/o destino. Sin embargo, al mismo tiempo de afirmar este ideal la obra demuestra que él es imposible y/o ilusorio. Es así por la inestabilidad permanente de la imaginación que va constantemente de acto a forma, a nuevo acto y nuevas formas, sin detenerse jamás.

La estructura de la obra de Delmira sigue las pautas del proceso de la creación que esa obra explica. Así la obra de Delmira tiene dos partes: "antes" del amor (LB) y "después" del amor (CM y CV). El amor es el primer cruce

en el desarrollo longitudinal de la obra, Eros el segundo. Los cruces representan el "en" de la creación y todo lo demás lo que le precede o sucede. Cada parte tiene fases o sub-estructuras que son formas de concebir o describir el acto creador. En la primera parte hay dos sub-estructuras: la mirada y el reflejo; en la segunda, hay cinco: la serie infinita, la ruptura, la tensión y querella, Eros o la resurrección y el revés total.

La imaginación es también el principio organizador de la obra de Delmira. En el último capítulo, se explicaron sus leyes y se mostró como ella rige la formación y estructuración de las imágenes y símbolos. También, se notaron las semejanzas entre esas leyes y las que rigen el pensamiento mítico, tal como fue descrito por Ernst Cassirer. Es así, porque es la imaginación la que rige el mito y la poesía. Lo significativo es, que en la obra de Delmira, la imaginación se describe o estudia a sí misma.

Por último, la imaginación es el tema de la obra, el significado de su estructura total. La obra de Delmira muestra que la imaginación siempre vive "más allá" de sí misma, en la búsqueda de la forma última y de un punto de origen y llegada que siempre recede. Es la identidad del ser con la oscuridad y con la luz, con el principio y con el fin. Es el reconocimiento de una nada o hueco en el centro del ser. También, es la potencialidad que al encarnarse, vive de la desintegración de las viejas formas y crea nuevas síntesis. Vivir en la imaginación es vivir,

entonces, en la mediatez y en la distancia, siempre "más allá" de sí mismo, buscando una totalidad inalcanzable y una permanencia ilusoria.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

A. Poesia

Agustini, Delmira. Delmira Agustini: Poesías completas.
Prol. y sel. Alberto Zum Felde. 4ª ed. Buenos Aires:
Editorial Losada S.A., 1971.

B. Libros

Adams, Hazard, ed. Critical Theory since Plato. New
York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Alvar, Manuel. La poesía de Delmira Agustini. Sevilla:
Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1958.

Bachelard, Gaston. L'air et les songes: Essai sur
l'imagination du mouvement. Paris: Librairie José
Corti, 1959.

---. L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la
matière. Paris: Librairie José Corti, 1942.

---. La terre et les rêveries de la volonté. Paris:
Librairie José Corti, 1948.

---. La terre et les rêveries du repos: Essai sur les
images de l'intimité. Paris: Librairie José
Corti, 1948.

---. L'autrèamont. Paris: Librairie José Corti, 1939.

---. On poetic Imagination and Reverie: Selections from
the Works of G. Bachelard. Trad. e intro. Colette
Gaudin. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971.

---. The Poetics of Space. Trad. Maria Jolas.
Pref. Etienne Gilson. Boston: Beacon, 1969.

---. The Poetics of Reverie. Trad. Daniel Russell.
New York: Orion, 1969.

Benvenuto, Ofelia Machado B. de. Delmira Agustini.
Montevideo: Ceibo, 1944.

- Bollo, Sarah. Delmira Agustini: espíritu de su obra y su significación. Montevideo: Impresora uruguaya, 1963.
- Cassirer, Ernst. Mythical Thought. Vol. II de The Philosophy of Symbolic Forms. Trad. Ralph Manheim. Introd. C. W. Hendel. New Haven: Yale UP, 1955.
- Castillo, Homero, ed. Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Cirlot, J. E. A Dictionary of Symbols. Trad. Jack Sage. Pref. Herbert Read. New York: Philosophical Library, 1962.
- Coester, Alfred, comp. y ed. Anthology of the Modernista Movement in Spanish America. New York: Gordian, 1970.
- Craig, G. Dundas. The Modernist Trend in Spanish American Poetry. Berkeley: U of California P, 1934.
- Dario, Rubén. Poesía. Vol. V de Obras completas. Eds. Sanmiguel Raimundez y Emilio Gascó. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- Halperin, John, ed. The Theory of the Novel: New Essays. New York: Oxford UP, 1974.
- Hardison, O. B., ed. The Quest for Imagination: Essays in Twentieth-Century Aesthetic Criticism. Cleveland: P of Case Western Reserve U, 1971.
- Henriquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Herrera y Reissig, Julio. Poesías completas y páginas en prosa. Ed. y Prol. Roberto Bula Piriz. Madrid: Aguilar, 1961.
- . Prosas, crítica, cuentos y comentarios. Valencia: Cervantes, 1918.
- Krieger, Murray. Theory of Criticism: A Tradition and its System. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- . The Classic Vision. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1971.
- Mandelbaum, Maurice. History, Man and Reason: A Study in Nineteenth-Century Thought. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1971.

- Martinez Moreno, Carlos. La otra mitad. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. Trad. Emilio Uranga de la 1ª ed. francesa 1945; rpt. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Oribe, Emilio. Poética y Plástica. 2 vols. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1968.
- Paz, Octavio. Cuadrivio. 2ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Real de Azúa, Carlos, Emir Rodríguez Monegal y Jorge Medina Vidal. El 900 y el modernismo en la literatura uruguaya. Cuadernos de Literatura, Biblioteca Básica 3. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1973.
- Rodríguez Monegal, Emir. Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Montevideo: Alfa, 1967.
- Rosenbaum, Sidonia Carmen. Modern Women Poets of Spanish America. New York: Hispanic Institute, 1945.
- Sergio-Visca, Arturo, Amanda Berenguer y José Pedro Díaz. Delmira Agustini. Cuadernos de Literatura 1. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968.
- Silva, Clara. Genio y figura de Delmira Agustini. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- . Pasión y gloria de Delmira Agustini. Su vida y su obra. Buenos Aires: Losada, 1972.
- Stephens, Doris T. Delmira Agustini and the Quest for Transcendence. Diss. U of Tennessee, 1974. Montevideo: Geminis, 1975.
- Sypher, Wylie. Literature and Technology: The Alien Vision. New York: Random House, 1968.
- Wellek, René, and Austin Warren. Theory of Literature. 3rd ed. New York: Harcourt Brace, 1962.
- Zum Felde, Alberto. Proceso intelectual del Uruguay. 3ª ed. 2 vols. Montevideo: Ediciones de Nuevo Mundo, 1967.

C. Periódicos

Díaz, José P. "Sobre la experiencia poética de Delmira Agustini" Cuadernos de Literatura (Montevideo) 1 (1968) 28-35.

Gatell, Angelina. "Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos." Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid) 63 (1964): 583-594.

Singer, Irving. "The Aesthetics of 'Art for Art's sake.'" The Journal of Aesthetics and Art Criticism Mar. 1954: 343-359.

D. Disertaciones sin publicar.

Davis, Linda Kay. "The Imaginary Voyage: Evolution of the Poetry of Delmira Agustini." Stanford U, 1981.

Teixeira-Tarquino, Laura. "A poesia de Delmira Agustini." Stanford U, 1968.

Valenti, Jeannette y de Guzmán. "Delmira Agustini: A Reinterpretation of her Poetry." Cornell U, 1971.