



21.299

Carlos María Murciano Maínez

**Hacia una revisión de la poesía
posmodernista femenina en el Uruguay
(en su primera época)**



Archivó

**Tesis dirigida por la Doctora
D^a Rocío Oviedo Pérez de Tudela**

A mis padres.
A Carmen.
Por su fe de siempre.

Una mujer que escribe poesía
sabe más de los hombres que de amor.
LAURA DE COLLOVI

PARTE I

Memoria

1. En el presente estudio, nos proponemos abordar una serie de referentes propios de la lírica uruguaya escrita por mujeres desde los albores del novecientos.¹

En principio, el feminismo de estas poetisas resulta paradigmático. María Eugenia Vaz Ferreira, Luisa Luisi, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, enfrentan su estro personal y literario a un mundo dominado por lo "eterno varonil". Son las primeras en hacerlo, y, a la postre, ninguna de ellas va a salir indemne de su presunta rebeldía. Son cuatro espíritus aislados, a pesar del forzado reconocimiento que les han de profesar sus coetáneos, y ese mismo aislamiento es el que las lleva a crear un mundo personal y restringido, al margen de convenciones sociales o de tendencias literarias propias de la época. En este mundo personal e íntimo solamente tiene cabido el Yo de cada una de ellas, transido de sus convicciones y de sus circunstancias íntimas.

Este principio conlleva un segundo motivo diferenciador, y es el de que ellas se tienen por raza aparte, superior a los que comparten su cotidianeidad. Como vamos a constatar a lo largo del presente estudio, todas ellas toman conciencia de su identidad, la cual va a convertirse en raíz y origen de su producción global.²

Tal sentimiento de superioridad, las conduce al desprecio del varón como ser preponderante por decreto atávico. Ellas necesitan al hombre como instrumento para satisfacer sus afanes inmediatos, su legítima vanidad. En la actitud exterior que manifiestan, alcanzamos a adivinar su displicencia ínsita, cuya consecuencia es el drama compartido:

En efecto, sólo una de nuestras cuatro poetisas, Juana de Ibarbourou, permite entrever en su canto un amor humano, real, tangible, cotidiano, y no en toda su extensión, puesto que en ningún momento ese ser se perfila como individual y exclusivo, sino genérico y transitorio. Por su parte, Delmira Agustini apura unos cuantos meses de matrimonio antes de volver a refugiarse en la casa materna. Semanas después de la

¹ En este sentido, y teniendo en cuenta la cronología de nuestras cuatro poetisas y de su obra, buena parte de ésta podría haberse encuadrado bajo el epígrafe de "paramodernista", dado que el modernismo como tal, si lo tocan, es siempre tangencialmente.

² A este respecto, vid. prólogo de Magdalena García Pinto en su edición de las *Poesías Completas* de Delmira Agustini. Editorial Cátedra. Madrid, 1993. pp., 25 y ss.

separación, morirá asesinada por el que aún es su marido. Y María Eugenia Vaz Ferreira y Luisa Luisi mueren sin haber merecido siquiera el desengaño del conocimiento.

En consecuencia, la tragedia de estas poetisas toma cuerpo. Es la hora de la maternidad frustrada, de la estirpe imposible.³ De nuevo, Juana de Ibarbourou es la única excepción, puesto que habrá de concebir un hijo. Las otras tres fecundan lo mejor de su literatura por su imposibilidad de fecundar una estirpe sublime, reflejo de sus más íntimas ensoñaciones.

El contenido natural de esta poesía, pues, es espontáneo y ciertamente preciso en cuanto a su pretensión. La aptitud expresiva, en cambio, no se corresponde. Tengamos en cuenta la dificultad de nuestras escritoras en su propósito de alcanzar un nivel académico conveniente. Su calidad literaria contrastada con el paso de las décadas no proviene tanto de la maestría adquirida, a todas luces insuficiente, como de esa potente intuición creadora que suele cifrarse en la inspiración.

Ellas prueban a ejercitarse en el verso, la rima y el ritmo que auspicia la escuela modernista, si con resultados, algunas de las veces, toscos e indefinidos. Hijas de su ingenio intenso y desmedido, no les resulta sencillo aprender el comedimiento formal de una u otra índole. Y necesariamente estas imperfecciones sellan de modo indeleble su destino de poetisas **epocales**, paradigmáticas, engendradoras de una cadena de generaciones cuyas componentes aprenderán de todos sus desaciertos, pero también de la actitud que adoptaron ante sí mismas y ante los condicionantes adversos en que hubieron de crear y sobrevivir.

Esta es la orientación que proponemos en la presente tesis, motivo por el cual hemos obviado, salvo en momentos puntuales, los aspectos formales y rítmicos inherentes a nuestras poetisas, ya tratados previamente por otros estudiosos .

³ Gabriela Mistral, poetisa de la maternidad y mujer infecunda, acepta el drama con matices más amables que sus contemporáneas uruguayas.

2. "Escuche el mundo la voz de esta tribu indoamericana"³, escribió Emilia Ayarza, una poetisa colombiana nacida en 1924.

Resueltas, decididas, contrarias al encorsetamiento que unas rígidas normas entonces no superadas y una época concreta imponían, ¿cómo aceptarían las escritoras que en el presente estudio tratamos esa denominación de su colega: "tribu indoamericana? ¿Tribu María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Luisa Luisi, Juana de Ibarbourou? ¿Y por qué no? Querían ellas que el mundo escuchase su voz: poderosa, indócil, perturbadora, pero enamorada. Era otro temperamento el suyo, otra actitud, aunque a veces el afán de insurrección contra la pusilanimidad y la mojigatería se plasmara en el mero deseo de instalarse a solas en la terraza de un café. "Si estuviera en Europa...", diría Delmira Agustini⁴. Ella adoró la locura del amante y le encantó su descaro; el mismo con que Juana de Ibarbourou se proclamaba libre, sana, alegre, juvenil y morena, e incitaba al varón a que la tomara en la hora temprana, acaso para que el tiempo no contase ni cortase su apasionada entrega.

Dice Dolores Koch que estas mujeres irrumpen en las letras americanas "como un torrente de agua clara."⁵ Y es cierto: clara por lo espontáneo de su impulso, pero turbia porque en ella van sus anhelos inconfesables, sus deseos más hondos. "Y a mis manos largas se enrosca el deseo", dice una de ellas⁶. No se trata sólo del deseo amoroso: lo es también de libertad, de lucha, de participación en lo que les corresponde debido a su condición de mujeres tocadas por la gracia de la creatividad.

Volvemos al poema de Emilia Ayarza con el propósito de enlazar a nuestras poetisas: Nace Emilia Ayarza cuando muere María Eugenia Vaz Ferreira: dicho queda: 1924. Y sus versos nos valen, les valen:

³ AYARZA, Emilia, en su poema "Ambrosio Maíz, campesino de América India". recogido por Ramiro Lagos en su antología *Mester de Rebedía de la Poesía Hispanoamericana*. Ediciones Dos Mundos. Madrid/Bogotá, 1973. p.112.

⁴ La cita completa y referencia sobre tal imprecación implícita, la hemos transcrito en el último capítulo del presente estudio, "Síntesis integradora".

⁵ KOCH, Dolores: 'Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela', en *Revista Iberoamericana*. nos. 132-133, julio-diciembre 1985, p.724.

⁶ IBARBOUROU, Juana de. "La Cita", en *Las Lenguas de Diamante*. Recogemos el verso de sus *Obras Completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1953. p.29.

Queremos unirnos
 confundirnos
 repartirnos
 asirnos,
 queremos besarnos
 apretarnos
 fornicarnos
 estrecharnos...⁷

Seguramente ellas los hubieran firmado y aceptado como bandera. Una bandera al viento de los años, en la que se lee todo eso y mucho más.

El impulso vitalizador de Rubén Darío va a sacudir unos posos que amenazaban con estancar el fluir de la lírica hispánica. Europa, y más concretamente Francia, llega a América -y a España- a través de un verso privilegiado, en el que no cuentan las caídas que su propia abundancia, y aun su generosidad, provocan a lo largo de una obra que encierra títulos capitales, libros determinantes capaces de hacer girar la aguja de la poesía. La invitación del mexicano González Martínez a cambiar el cisne por el búho, la retórica bella por la profunda serenidad, no altera la trayectoria del nicaragüense, capaz de colocar al búho en el lago y al cisne en la rama, con sólo proponérselo. El fue de lo lúdico a lo fatal, a través de una senda por la que se adentraron los que le siguieron, aunque luego ellos mismos hicieran al andar caminos diferentes (Sirva, por único ejemplo, Juan Ramón Jiménez).

La poesía posmodernista que escribieron estas cuatro mujeres uruguayas, tuvo en Rubén semilla, cuando no espejo, sin que en ningún caso se quedase en sus temas y en sus modos; antes al contrario, evolucionó al ritmo vital de sus hacedoras, que le insuflaron su aliento, ya cálido y vibrante, ya apagado y nostálgico.

Poesía, pues, la suya, una y diversa, tanto más cuanto más se prolongara su estar sobre la tierra. De los veintiocho años de Delmira Agustini a los ochenta y siete de Juana de Ibarbourou, hay un largo tramo creacional que en el artista vivo suele desembocar en un proceso transformador y, naturalmente, cambiante, en el que nunca falta, cuando se

⁷ AYARZA, Emilia. Op. cit. pp.112-113.

trata de un auténtico creador, el hilo conductor que define y anuda y distingue, al cabo. Uno y diverso, sin duda alguna.

Así el quehacer de estas cuatro mujeres con sitio cierto ya, si más o menos delantero, en la historia de la poesía de lengua española.

PARTE II

El drama del ego, clave en la poética de María Eugenia Vaz Ferreira

1.- VIDA Y OBRA DE MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA

La vida y la obra de María Eugenia Vaz Ferreira discurren en una simbiosis constante y paradójica. Ambas confluyen en una sucesión de puntos delimitados por un inicio y un final diáfanos, dos composiciones distantes en el tiempo: "Triunfal" y "Unico poema". La primera de ellas no sería recogida en *La isla de los Cánticos*, su antología esencial; la segunda, sí.

En el seno de una sociedad provinciana y pacata como aquella de finales de siglo y principios del siguiente, la figura de M.E.V.F. emerge distinta y paradigmática, cargada de un simbolismo seductor para las sucesivas generaciones de mujeres americanas. Denota una rebeldía inusitada, una inteligencia sutil y candente que libera a la literatura uruguaya a costa de su propia personalidad.

M.E.V.F. nace en Montevideo, el 13 de Julio de 1875, en su amplia casa paterna. Va a ser una niña feliz y protegida, e incluso celebrada por sus mayores y allegados cada vez que se aventura con una partitura de Wagner o Chopin-sus predilectos, según testimonia el poeta Carlos Sabat Ercaasty- o cuando da a conocer sus primeros poemas en cualquier reunión familiar o social.¹ Algunos de ellos, incluso, se publican en revistas y periódicos del Río de la Plata.

¹ En este mismo año nace Julio Herrera y Reissig, el máximo exponente de la literatura modernista uruguaya; en 1883, Luisa Luisi; trece años después, Delmira Agustini; y en 1895, Juana de Ibarbourou. Todas ellas, pues, son adscribibles a la generación que en las letras uruguayas fue conocida como la del "900", que integraron, entre otros, Julio Herrera y Reissig, Javier de Viana, Horacio Quiroga y Florencio Sánchez. "Generación esencialmente escéptica e individualista, sin ideales definidos ni orientaciones seguras, su agudo intelectualismo se resolvió en la inquieta delectación ecléctica del diletante. Sufrió el mal angustioso del vacío metafísico, tan terrible para el espíritu como el vacío físico para el cuerpo; y se agitó en la neurosis anárquica del Yo...

"En nada creyó profundamente; nada esperó con fe verdadera. Aquellos de sus hombres y de sus tendencias que parecen expresión de idealismos más optimistas, no son tampoco, en el fondo, sino escépticos, que se engañan con las vagas sugerencias de las palabras." (ZUM FELDE, Alberto, en su *Proceso intelectual del Uruguay*, vol. 2, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1987)

Estos detalles coadyuvan un punto más a complicar su carácter. La niña inteligente y sensible comienza muy pronto a sentirse distinta y ajena al mundo circundante. Ni siquiera se ve obligada a asistir a la escuela pública, ya que su instrucción es proporcionada por maestros privados dentro de un favorable ambiente familiar.

"La monedita del alma se pierde si no se da", apunta una magistral canción popular y anónima. De esta manera, M.E.V.F. se pierde paulatinamente a sí misma: "Se le han pedido versos -relata el crítico 'Lauxar', amigo suyo-; con la coquetería inocente y al mismo tiempo traviesa de su contenido, declara que no sabe encontrar un tema sentido; porque ni conoce el amor, ni la patria la inspira, ni está nunca triste, ni ha sufrido ningún desengaño."² Como vamos a comprobar, los comentarios y alusiones de sus coetáneos fueron siempre bondadosos, a veces ingenuamente ditirámicos, para con la poetisa. Ciertamente es que esta sencillez y este **aire limpio** son connaturales a aquella capital de provincias en época finisecular³. Así, en 1895 aparece incluida en la *Colección de Poesías Uruguayas*, compiladas por Víctor Arreguineche, y éste, en su noticia preliminar, se limita a una presentación social tan llana como esclarecedora: "Qué se puede decir de una niña de dieciocho años? Mucho y nada. Mucho si se habla de sus prendas físicas y morales, dando rienda suelta a la imaginación y al elogio de que María Eugenia Vaz Ferreira no necesita, pues que aparte de las cualidades inherentes a su edad y a su sexo, es una joven de raro talento y de notable ilustración, delicada cultivadora de esas flores azules que por el mundo llaman poesía, música, pintura...

... Pero no siendo estas reseñas otra cosa que breves noticias biográficas, la verdad es que falta asunto y que no basta consignar que ha obtenido éxitos brillantes para dar una idea de tan excelente poetisa, dueña de un ingenio feliz, vivaz, relampagueante e incisivo,

2 CRISPO ACOSTA, Osvaldo (Lauxar). *Motivos de crítica*, Col. de Clásicos Uruguayos, Palacio del Libro, Montevideo, 1929. p.202.

3 "Allí la vida era tranquila y silenciosa. La buena herencia española, enriquecida con escasos y nobles aportes de otras inmigraciones, y nutrida fundamentalmente con algún rasgo americano autóctono -poco perceptible pero presente en el carácter criollo- daba rasgos ya dibujados a la sociedad en formación, a la cultura naciente; a un natural y sano proceso de crecimiento".

"Esta vida no había sido turbada por el progreso técnico, ni por el cosmopolitismo, ni por la voracidad mercantil y profesionalista; no le habían llegado aún las causas de deformación traídas luego por riesgos que no fueron resistidos..." (Esther de Cáceres, en su prólogo a *La isla de los cánticos*, Biblioteca Artigas, Col. de Clásicos Uruguayos. Montevideo, 1976. pp. VII)

y que dista tanto de la vulgaridad como la palma de los Trópicos de la rastrera yerba de los prados"⁴

La extravagancia se convierte desde muy temprana edad en su usual prenda de uso, en el sostén de su orgullo solitario frente a la existencia. Todo era para ella una cuestión de estética. Así, no es de extrañar que los estudios de sus coetáneos se reduzcan, en su mayor parte, a semblanzas y a recuerdos de su altivez, bohemia e idiosincrasia en un medio mediocre del que ella se sentía prisionera. Testimonios hay que dicen por sí mismos, como el del poeta argentino Pedro Miguel Obligado, quien la recuerda de manera harto expresiva: "Una noche se fue a un baile con un zapato blanco y otro negro porque, según dijo a una amiga algo sorprendida por eso, las personas no son como los pajaritos que mueven los dos pies al mismo tiempo. Sus originalidades no eran estudiadas ni pretendían llamar la atención. Nada le interesaba el qué dirán. En un tiempo de costumbres más rígidas que hoy, pasábase largas horas de la noche en compañía de amigos y artistas. Su conducta irreprochable la salvaba de toda sospecha maliciosa. Despreciaba a las mujeres impúdicas y a los hombres soeces y le incomodaba tanto una palabra grosera como una fea acción"⁵.

Gastón Figueira apunta, igualmente, que María Eugenia se adelantó a Juan Ramón en el sueño de la casa del poeta, la casa del Silencio, y, también antes que el propio Juan Ramón, consideró que los poemas debían publicarse sin firma del autor. Opinaba que la autoría suponía una jactancia, como el niño que exhibe sus composiciones. Cuando uno de los directores de la revista "Nosotros" de Buenos Aires la instó para que publicara su primer libro, ella consintió con la condición de que toda la edición fuera empaquetada y depositada en un sótano donde nadie la viera. "Sin duda -según Figueira-, estaba ironizando magistralmente, frente a la general indiferencia por los libros de poemas, frente al triste e injusto destino de tanta bella obra olvidada en los

4 ARREGUINE, Victor. *Colección de poesías uruguayas*. Montevideo, 1895. p.104.

5 OBLIGADO, Pedro Miguel. "M.E.V.F. en el recuerdo", *El Observador*, Montevideo, 1941.

anaqueles de las librerías, en el mismo abandono de aquéllas, empaquetadas, bloqueadas en un sótano."⁶

"Yo me celebro y me canto"⁷, proclamó el norteamericano Walt Whitman (1819-1892) en su *Canto a mí mismo*, y con ello se convirtió en la antítesis del poeta convencional en edad moderna. La tristeza, la melancolía, el descomedimiento abrasivo, suelen ser motivo de canto poético no sólo graciable sino casi único. María Eugenia se canta a sí misma y se celebra durante muchos años de su vida, los mismos años en que se siente centro y atracción. Todas sus relevantes condiciones se complementan "en ese tiempo feliz de la primera juventud con un modo de ser orgulloso, en cierto sentido desdeñoso, como quien se encuentra más allá del común denominador de la gente y especialmente más allá de la opacidad cultural de aquellas matronas burguesas y 'damiselas' del Novecientos"⁸. A sus 24 años recién cumplidos, aparece en Montevideo *La Revista* (Año I, N°1), dirigida por Julio Herrera y Reissig, que contiene dos poemas de María Eugenia: "Un sano" y "Triunfal". Transcribimos las últimas estrofas de éste último como antecedente de su segunda producción poética (De tal época son "Invicta", "Rendición", "Heroica", poemas en los cuales, al retador orgullo de la actitud, corresponde la verbalidad altisonante de la forma):

Yo haré latir tus fibras más hermosas
con mis hondas y ardientes fantasías;
tú me darás en rimas vigorosas
de tu voz las soberbias melodías.

Y mientras luzcan su brillante hechura
tu clámide y mis galas imperiales,
nuestras canciones rasgarán la altura
como alage de cóndores triunfales

Serán cual ondas de cendal brillantes

6 FIGUEIRA, Gastón. Art. cit. p.12.

7 WHITMAN, Walt. *Complete Poetry and Selected Prose*, ed. by James E. Miller, Jr. Houghton Mifflin Company, Boston, 1959. p.25.

8 LEGIDO, Juan Carlos. *M.E.V.F.*, Editorial Técnica S.R.L. Montevideo, 1976. p.7

suelto al aire entre bálsamos y efluvios,
de nuestras glorias el pendón flotante
mis trenzas negras y tus bucles rubios.

A su primera juventud de dulces vuelos románticos, de livianos versos al modo becqueriano⁹, le sigue esta segunda manera enérgica y retumbante -cuyo mayor defecto radica en su excesivo verbalismo- y que corresponde a la plenitud cenital de su existencia, "al meridiano antártico de sus treinta años de virgen fuerte y orgullosa -en palabras de Alberto Zum Felde-, admirada por sus talentos y amada por los hombres, a pesar de su zahereña coquetería."¹⁰

En sus versos se muestra entonces como en su trato personal ("Es inútil que rujas y seguro/ Contra mi pecho tu potencia esgrimas,/ Yo tengo un corazón helado y duro/ Como la blanca nieve de las cimas"): superior a cuantos la requieren, indiferente y desdeñosa del amor, expectante del superhombre digno de ella¹¹. Los que la conocen no quedan prendados de su hermosura, pero sí de dos rasgos poderosos: sus grandes ojos negros y su voz atiplada. Caprichosa en sus gustos, extravagante en sus actitudes, como queda expuesto más arriba, atrevida y desafiante en su conducta, se complace en llevar la contraria y en epatar a la burguesía de su tiempo.

Alberto Zum Felde supo calar en su personalidad hasta la médula, con lo que no hizo más que dejar en evidencia a alguno de sus coetáneos: "En verdad, si no todo, le estaba permitido mucho. La alta burguesía mundana, tan celosa guardadora de las formas convencionales, le toleraba todas sus extravagancias; y hasta sus impertinencias, que las tenía. Invitada a fiestas y comidas, entreteníase en **boutades**. Lejos de censurársele, celebrábasela: 'Locuras de María Eugenia', se decía".

"Mucho de pose había en ello, ciertamente; mas, si no era tan loca como se hacía, distaba mucho de ser una mujer como las otras. Esa misma exacerbación de su orgullo

9 Su primera época romántico heiniana, la estudiamos en el siguiente capítulo.

10 ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay, vol.2*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1987. p.285.

11 Designio paralelo al de Delmira Agustini, aunque resuelto opuestamente.

egolátrico, llevado luego hasta la tragedia, nos la presenta como una criatura excepcional y rara; bajo esa pose intelectual y su risa burlona, se ocultaba una de esas 'almas malditas', cuyo horror nadie, ni ella misma entonces, comprendiera."¹² A este segundo período de su producción poética, corresponden otros años importantes de su vida. María Eugenia ha traspasado ya la frontera de los treinta años, y es ahora cuando percibe que ha dejado transcurrir el tiempo sin percatarse de ello. Ha dejado de recoger las rosas que cualquier doncella que se precie debiera recoger, como propone el latino Ausonio. Y ahora, tras los años de plenitud, viene la edad de la madurez, y no le queda más que engastar su virginidad con el sentimiento del desprecio hacia el amor mismo. Se refugia en el culto ascético a la castidad del pensamiento, en la exaltación de la intelectualidad indeleble. Es esta la época de su "Oda a la Belleza", de su "Canto Verbal", de su "Ave Celeste". "Y (aunque) el lenguaje no dio capacidad en su dilatación desesperada a la trascendencia última y a la postrer inmensidad del pensamiento"¹³, sí resultó suficiente y necesario para dar fe de que solamente lo superior ajeno a la carnalidad humana, tiene sitio en su mente, y de que únicamente se siente capaz de asumir la frase entusiasta de un José Enrique Rodó peligrosamente parnasianista: "El mármol, la carne de los dioses".

Para entonces, ¿dónde el espíritu de la invicta María Eugenia a quien Raúl Romero Bustamante entrevistara "sin disputa la primera poetisa de América y la más grande que ha tenido el país"?¹⁴ Para entonces, la poetisa es un manojo de certezas en ciernes, y de voluntaria soledad. "Nada de lo inmediatamente real parece dejarle una huella profunda y perdurable; se desliza por la vida sin vivirla en el sentido vulgar de la palabra; y no la iremos a apreciar con un juicio de valor estrechamente pragmático, porque hay ciertos seres excelsos a los que es preciso concederles fueros especiales; ella es como una brisa desolada que pasa huyendo detrás de su quimera."¹⁵ El lirio de la

12 ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. p.285.

13 SABAT ERCASTY, Carlos. *Retratos del fuego. María Eugenia Vaz Ferreira*, Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, Santiago de Chile, 1954. p.63.

14 ROMERO BUSTAMANTE, Raúl. *El Parnaso Oriental*, Maucci Hnos. e Hijos Editores, Montevideo, 1905.

15 MACHADO, Ofelia. *Circunstanciales*, edición de la autora, Imprenta Rosgal, Montevideo, 1950. p.179.

belleza se le va agotando entre justificaciones para consigo misma, etéreas regiones donde por fin tórnase libre el ave celeste del alma ("Alma, sé libre y rauda, sé límpida y sonora/ como un maravilloso pájaro de cristal") y una patética impasibilidad muda y parnasiana:

Oh Belleza, que tú seas bendita
ya que eres absolutamente pura,
ya que eres inviolada,
límpida, firme, sana e impoluta
.....
Eres inaccesible,
eres pasiva y sola,
sencilla y sobrehumana;
no inspiras, no padeces
el dominio imperial de la materia
ni la sencilla turbación del alma.

Aun ensanchándose abismalmente la distancia entre su declive físico y su cada vez más penetrante conocimiento, le sobran arrestos para ser la primera uruguaya que asciende en avión: El 2 de Febrero de 1914, rayando la cuarentena, y durante una fiesta aérea organizada por el Centro Nacional de Aviación, María Eugenia sobrevuela los alrededores del hipódromo.¹⁶

Resta a M.E.V.F. asistir al último acto de su vida y abordar con vehemencia el postrer tramo de su obra, justamente el que le supone reconocimiento incondicional e imperecedero. El testimonio personal e íntimo de Susana Coca ayuda a asimilar este tercer acto vital y artístico: "...recuerdo una habitación con un piano. Era en un crepúsculo ya próximo a la noche, con una lentitud propia del verano porque recuerdo que las hojas golpeaban contra los cristales queriendo prolongarse hacia adentro. Ella tocaba en la semioscuridad. Sus manos formaban parte del paisaje de las hojas que en un juego de sombras y de reflejos, se agitaban sobre el teclado con un temblor parecido al que tienen sobre el agua. Sus manos parecían demasiado pequeñas para el largo camino de la

16 SALAVERRI, Vicente A. "De los primeros vuelos en el cielo uruguayo", Suplemento Dominical de *EL DIA*, n°1603, Montevideo, 6.10.1963.

música que ellas recorrían. Sensibles, perfectas, eran junto con su voz y sus ojos las tres gracias naturales que la propia voluntad de destrucción no había logrado aniquilar. Ella salía del piano como de una parte de sí misma en la que hubiera debido sumergirse, y sin terminar la pieza, decía un poema a la noche, y era imposible no ver que un imperioso mensaje, apenas transformado, continuaba. Su voz era más bien baja, y de tonos uniformes; decía los poemas con algo de melopea que lógicamente debió dar una impresión de monotonía a pesar de la calidez de su acento. E inexplicablemente sucedía lo opuesto; tenía el patetismo interior que no puede ser descrito, imitado ni olvidado. Decía sus versos con todos los acentos correspondientes al secreto trance que cada una de sus partes le representaba, con las diversidades más sutilmente individuales. Era la identificación renovada con la cosa poética vivida y ésta estaba presente, apenas oculta en el estético plano de la discreción. Conservo en mi memoria el eco de la palabra 'desesperanza' que yo retenía por primera vez. Aparentemente pronunciada con el mismo tono de la otras, para mí sigue saliendo de su verso con una lentitud siempre imprevista".¹⁷

La desesperanza empieza a ser frecuente. Los años han huido dejando atrás a una virgen inhóspita y sombría. Y los años huyen, sí, mas el tiempo se reconvierte y desde sus entrañas devuelve a los pies de María Eugenia tres nociones puramente medievales y puramente humanas: la muerte, el menosprecio del mundo y la fortuna. Con las tres, ella se dispone a urdir lo mejor de su obra. "Era ya María Eugenia, en esos últimos años, como la sombra lamentable de sí misma. Vestida de un modo anticuado, abandonada en toda su persona, veíasela vagabunda y solitaria por las calles, los parques, los tranvías, un rictus sarcástico en la boca, un aire de cansancio y desaliento en su figura. Atendía una cátedra de literatura en la Universidad de mujeres, de la cual fue asimismo secretaria. Al fin la atacó una aguda neurastenia, pasando en reclusión voluntaria los últimos meses de su vida"¹⁸

17 COCA, Susana. "Memoria" en *Entregas de la Licorne*, 2ª Epoca, año II, n°3. Montevideo, 1954. p.7

18 ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. Vol 2. Pag. 287

He aquí la paradoja a la que aludimos al comienzo del capítulo. A ese alma que menosprecia el mundo, vencida en mala lid por su fortuna ("Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta./ No tienes de los vivos/ mas que la inestable fluctuación perpetua; no sé si un tiempo vigorosa fuiste,/ ahora estás muerta...") y abocada al casi anhelado advenimiento de la muerte física, a ese alma le sobreviene de golpe la más estricta lucidez verbal, una inalienable vocación de perdurar en el jardín de la memoria. La mujer queda perdida entre sus semejantes; la poetisa, entonces, se eleva descolante y purificadora; el pensamiento, entonces, se hace verbo fúlgido y sombrío, y abastece al vuelo de la celebración. Es la hora de crear "Sólo tú", "Invocación", "La rima vacua", "Los desterrados", "El ataúd flotante"... y "Unico poema", el cenit de su obra. "¿Qué hacer ante ese drama sin fin, en el cual no somos más que un latido en la conciencia que percibe la brevedad del latido? ¿Qué hacer?... Abrir las alas sobre el inmenso mar y volar sin tregua por el olvido, por la gracia, por la ebriedad del vuelo mismo"¹⁹ :

Mar sin nombre y sin orillas,
soñé con un mar inmenso,
que era infinito y arcano
como el espacio y los tiempos.

Daba máquina a sus olas,
vieja madre de la vida,
la muerte, y ellas cesaban
a la vez que renacían

Cuánto nacer y morir
dentro la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
estaba la soledad...

De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina;
"Chojé... Chojé..." repitiendo
su quejosa mancha iba.

Sepultóse en lontananza

19 SABAT ERCASTY, Carlos. Op. Cit. Pag.135.

goteando "Chojé... Chojé..."
 Desperté y sobre las olas
 me eche a volar otra vez

En cualquier caso, es inútil negar la relación profunda entre su estilo de vida y su inspiración artística. La poesía que de ella emana está apoyada en su ser y aparece con esa indeleble huella que deja **lo verdadero**. Teniendo en cuenta que no es condición "sine qua non" el que lo verdaderamente poético coincida con la autenticidad vital, en M.E.V.F. ambas nociones, sin embargo, se identifican como carácter esencial de su obra de arte.

La poetisa muere el 20 de Mayo de 1924 en Montevideo, en la misma casa donde naciera, después de una larga y sombría enfermedad mental.

M.E.V.F. no ve publicada en vida *La Isla de los Cánticos*, única antología de sus poemas que ella prepara y autoriza imprimir. Dicha antología aparece un año después de su muerte, y consta de cuarenta y un poemas y un epílogo de su hermano Carlos, el cual consideramos necesario transcribir, por su importancia:

"Mi hermana proyectaba desde muy joven publicar en libro sus poesías; pero no se decidió nunca a hacerlo: en parte, por su temperamento, al que era más grato lo imaginado que lo realizado; en parte porque le repugnaban ciertos aspectos de la publicidad.

"Lo que hacía fácilmente era dar copias de sus composiciones a personas amigas, o a quienes se las solicitaban para publicarlas en periódicos o revistas. Así fueron conocidas desde el principio, y ejercieron su influencia.

"Ultimamente, sin embargo, había llevado más adelante su proyecto: había hecho preparar la composición de un folleto con una selección de poesías, y aun había empezado la corrección de las pruebas, que tuvo que interrumpir por la agravación de su enfermedad. Entonces convinimos en que yo la ayudaría para la parte material de esa corrección, si mejoraba; y, para el caso de su muerte, me pidió que yo publicara el libro. Es el presente.

"Las poesías que contiene son exactamente las que ella había elegido (si bien no estoy tan seguro en cuanto al orden).(1)

" En cuanto a la exactitud de los textos, el de cada poesía, o de cada parte, está de acuerdo, o con las pruebas que llegó a corregir, o con alguna copia manuscrita. Pero, las pruebas, ni son todas, ni ya podía ella corregirlas minuciosamente; y, en cuanto a los manuscritos, difieren algo entre sí y tienen algunas variantes. Lo que he creído deber hacer es lo siguiente:

"Cuando he podido determinar cuál fue la última versión o corrección, atenerme a ella: así, he respetado las modificaciones que introdujo aun en composiciones ya publicadas; hasta las que consta hizo por escrúpulos de otro orden que el artístico: con lo cual respeto su alma completa.

"Pero, en ciertos casos, no llegaron a ser corregidas las pruebas, y, de las copias manuscritas, no he podido determinar cuál es la definitiva. He debido, entonces, elegir por presunciones y, alguna vez, al azar. También encontré dificultades en cuanto a la puntuación: en parte, porque la de ella era personal, y en parte porque, como hacía tantas copias, tendía a descuidarlas precisamente en las últimas. En esos casos, sobre todo cuando esta dificultad podía afectar el sentido, he preferido, o no poner signos, o dejar la puntuación indeterminada, no poniendo ninguno que pudiera fijar un sentido no seguro. Hay partes así en "El Regreso" y en otras poesías.

"Si en otro estado de espíritu o en posesión de datos nuevos pudiera más adelante perfeccionar este trabajo, lo intentaré para otras ediciones; y también resolveré si debo publicar otras poesías. Para uno y otro fin, pediría a las personas que tengan de ella poesías manuscritas (o poco difundidas, aun entre las publicadas), quisieran comunicármelas, así como cartas o datos que yo pudiera no conocer".

(1) "Más exactamente aún: había pruebas de cuarenta y tres poesías, de las cuales ella había determinado cuarenta para esta selección. Entre las tres eliminadas figuraba la titulada "Unico Poema", la cual me impresionó tanto que le pregunté la razón de su exclusión. "Nadie la entendió", me dijo, y accedió fácilmente a mi pedido de que la volviera a incluir; por lo cual he creído deber intercalarla".

Esta restricción voluntaria de su obra invita aún más a la precaución a la hora de manejar otras composiciones. En 1959 aparece *La Otra Isla de los Cánticos*²⁰, edición al cuidado de Emilio Oribe y prologada por él mismo. A modo de justificación, aclara: "Yo constaté la existencia de obras de diversas épocas. Unas habían sido publicadas en la juventud de María Eugenia; otras circularon en copias entre los particulares íntimos, y otras eran conocidas por primera vez. En ese conjunto observado por mí se habían excluido los poemas que integraron el libro *La Isla de los Cánticos*. Después de una detenida y cuidadosa selección, me decidí a reunir setenta y una composiciones de esos originales conservados en clausura durante más de treinta años y denominar a ese conjunto con el título *La Otra isla de los Cánticos*."²¹

En 1982 aparecen las *Poesías Completas* de M.E.V.F., a cargo de Hugo J. Verani²². La edición se concreta, como es lógico, en una profusa acumulación de textos que no hacen (la mayoría de ellos) sino dar razón a la autora en su celo por preservarlos fuera del alcance público.

Este detalle da cuenta de cómo María Eugenia alcanza en su madurez la lucidez crítica al tiempo que sus mejores logros literarios.

Hugo J. Verani divide su edición en dos apartados. El primero recoge los poemas seleccionados en libro por la autora: *Fuego y Mármol* (1903) es su título, libro largamente anunciado pero siempre postergado. Contiene cincuenta y un poemas numerados por ella. El cuaderno verde que preserva los manuscritos tiene dos fechas: 14 de Marzo de 1903 y, más adelante, 24 de Noviembre de 1903. Ambas indicaciones son de Alberto Nin Frías, poeta y amigo de la poetisa. *Fuego y Mármol* es el libro manuscrito que recibe Nin Frías y comenta en su "Ensayo sobre las poesías de M.E.V.F."²³. El mismo cuaderno intercala,

20 M.E.V.F. *La Otra Isla de los Cánticos*, prólogo de Emilio Oribe. Impresora Uruguaya, Montevideo, 1959.

21 ORIBE, Emilio. Op. cit. p.X.

22 VAZ FERREIRA, M.E. *Poesías Completas*. Edición, introducción y notas de Hugo J. Verani. Montevideo, 1982.

23 NIN FRÍAS, Alberto. "Ensayo sobre las poesías de M.E.V.F.". *Vida Moderna*. Mayo y Julio, 1903

entre los poemas, el original del estudio de Nin Frías, aparentemente destinado a figurar como prólogo de *Fuego y Mármol*. El segundo apartado recoge las poesías que quedaron sin clasificar por la autora. Esta edición incluye (a) los poemas inéditos, (b) los poemas dispersos en publicaciones, casi inhallables, versos sepultados en periódicos y revistas rioplatenses que la autora nunca destinó a volumen, y (c) *La Otra Isla de los Cánticos*.

Hasta la publicación de la presente edición de las *Poesías Completas* se habían recogido en libro 112 poemas de María Eugenia (cuarenta y un poemas en *La Isla...* y setenta y uno en *La Otra Isla...*). Aquí se reúnen por primera vez en libro 87 nuevos poemas, inéditos o recogidos de publicaciones de difícil hallazgo.

En un interesante artículo publicado en la prensa²⁴, Arturo Sergio Visca se hace cargo de la obra considerable de M.E.V.F. no inserta en *La Isla...*, y propone una revisión. Precisamente alude a cinco fuentes, dejando a un lado siempre *La Isla...*, por supuesto intocable. Dichas fuentes serían:

1. Diarios y revistas

2. Archivo personal

3. Las tres antologías:

a/ *Colección de Poesías Uruguayas*, de Víctor Arreguine²⁵

b/ *El Parnaso oriental*, de Raúl Montero Bustamante²⁶

c/ *Antología de poetisas americanas*, de Juan Parra del Riego²⁷

4. *Selección de Poesías*²⁸

24 VISCA, Arturo Sergio. "Hacia una nueva imagen de la poesía de M.E.V.F.", en *El País de los Jueves*. Montevideo, 1975, pp. 2 y siguientes.

25 ARREGUINE, Víctor. *Colección de Poesías Uruguayas*. Alejandro Machado, editor. Montevideo, 1895

26 MONTERO BUSTAMANTE, Raúl. Op. Cit.

27 PARRA DEL RIEGO, Juan. *Antología de Poetisas Americanas*. Claudio García, editor. Montevideo, 1923.

28 M.E.V.F. *Selección de Poesías*. Editorial Adelante. Buenos Aires, 1924. Recoge los poemas publicados en las antologías de Raúl Montero Bustamante y Juan Parra del Riego. En realidad, y según Hugo J. Verani, ésta es una edición fraudulenta, publicada en Montevideo por Claudio García. Nunca existió la editorial "Adelante" en Buenos Aires.

5. *La Otra Isla de los Cánticos*²⁹, una antología de poesías inéditas.

La tarea inicial que propone Visca para una revisión crítica, es la selección de aquellos poemas que puedan incorporarse al mundo poético que los cuarenta y uno de *La Isla...* instaura.

La fuente 1, la de diarios y revistas, la desecha razonablemente porque los poemas conocidos provenientes de ella, y no incluidos en las otras publicaciones mencionadas, no tienen la jerarquía necesaria para integrar la selección.

La fuente 2 "no admite ser utilizada porque el archivo de la poetisa, celosamente preservado por sus poseedores, no ha sido dado a la luz hasta el momento de escribirse estas líneas..."³⁰

Los cuatro poemas recogidos por Víctor Arreguine en su *Colección*(fuente 3a) carecen igualmente de valor poético. Son poemas de adolescencia, transidos del más imposible sentimentalismo romántico, que ni siquiera anuncian a la poetisa futura. No desde el punto crítico sino biográfico puede ofrecer algún interés -porque habla de sí misma con desenfadado humor- el titulado "Monólogo"³¹

29 M.E.V.F. Op. cit.

30 VISCA, Arturo Sergio. Op. cit.

Fue justamente Hugo J. Verani el primer estudioso que tuvo acceso a estos archivos personales. En cualquier caso, M.E.V.F. había conservado la suficiente lucidez hasta el albor de su muerte como para prever que la mayoría de sus poemas ausentes de *La Isla...* no merecían la posteridad.

31 Según Hugo J. Verani, este es el primer poema de M.E.V.F., recitado en el Club Católico de Montevideo el 6 de Agosto de 1894. Transcribimos las dos últimas estrofas:

" Mucho tiempo he buscado con gran empeño/ aunque hallarla, señores, no he conseguido,/ para saber si cambio mis aficiones,/ la opinión de un psicólogo que en la materia fuera entendido.

Pues pese a las posibles inconveniencias,/ yo les diré que nunca llegó a encontrarme/ como cuando concluyo preciosa estrofa / que recito y recito, sin que de oírla llegue a cansarme.

Mas, ¡qué ocasión hermosa! Yo no la pierdo,/ su opinión den ustedes que atenta escucho,/ quien como yo no piense, que silbe fuerte,/ quien me halle razonable, que diga ¡bravo! y aplauda mucho."

"Tal vez su juventud, si no enteramente feliz, fue demasiado aturdida y bulliciosa para que ella misma se conociera bien. Tal vez se prodigaba en sueños y esperanzas fáciles, y por eso mismo abandonaba su pensamiento a cosas ligeras. Entre sus composiciones viejas, la que más se le parece, aunque no valga mucho, es el 'Monólogo' de sus diez y ocho años, recitado en el Club Católico. Habla de ella y tiene a lo menos su gracia burlona." (CRISPO ACOSTA, Osvaldo (Lauxar). Op. cit. p.202)

De entre los quince poemas de María Eugenia hallables en *El Parnaso* (fuente 3b), Visca elige siete³², y de la *Antología...* (fuente 3c), uno, "¡Yo sola!", único poema del conjunto de esta fuente que revela la etapa de plenitud creadora, y que fue dejado de lado por la autora a la hora de *La Isla...*

La Otra Isla (fuente 5) es la que ofrece, lógicamente, un campo más amplio, y, siguiendo una norma cauta y generosa a la vez, Visca escoge veinte poemas³³.

En resumen, de los ochenta y un poemas acotados por Visca como campo de la selección destinada a ampliar el mundo poético constituido por *La Isla...*, él elige veintiocho: siete provenientes de *El Parnaso...*; uno, de la *Antología*; y veinte de *La Otra Isla...*

Nosotros aceptamos la ampliación (porque la calidad de los poemas es suficiente, al tiempo que conectan con los de *La Isla...*) y añadimos la composición "Triunfal" por los motivos más arriba expuestos.

32 Estos siete poemas son los siguientes: "A la Impecable", "Berceuse", "Invicta", "Para Siempre", "En la desierta calle...", "¿Por qué?" y "Perdida la Esperanza". Estos siete poemas también son incluidos por Emilio Oribe en *La Otra Isla...* De los quince de *El Parnaso...* hay dos más en *La Otra Isla...* ("A la Impecable" y "La Torre"). Entre los otros seis excluidos, se encuentra "Triunfal", al que hemos aludido más arriba, y que nosotros vamos a rescatar para nuestro estudio. Además de que no es enteramente desdeñable desde el punto de vista técnico, nuestra poetisa le otorgó no poca importancia en algún momento de su vida, como lo revelan las cartas dirigidas a Alberto Nin Frías, que se custodian en la Biblioteca Nacional de Montevideo.

33 Son los siguientes: "Padre del Universo", "Epitalamio", "La Amazona y su Corcel", "En las Tardes Tempestuosas", "El Puñal", "El Verde Lago", "Nihil", "¡Oh, Milagroso Amor, Fuerza Divina", "Al Conquistador", "El Riego", "Desde que Tú me has Mecido", "Eres tú, Mármol, el Más Soberano", "Yo Era la Invulnerable", "Cabeza de Oro", "La Aureola Ambigua", "Flor de Sepulcros, Hija de Sombras, Madre de Penas", "Perdida la Esperanza", "Rica Visión de Amores Furtiva y Pasajera", "El Novio Ausente" y "Secreto Real".

2. PRIMER PERIODO: POESIA ANTERIOR A 1900. INFLUENCIAS DEL ROMANTICISMO INTIMO.

Las primeras poesías de M.E.V.F. son heinianas por definición (siempre con Gustavo Adolfo Bécquer al fondo, que ha muerto apenas un cuarto de siglo antes), esto es, las *atavía* con el espíritu romántico alemán de la segunda década del siglo XIX: fusión característica de la subjetividad radical y del sentimiento lírico abatido. A María Eugenia le inspira el ritmo fugitivo, y ese aroma melancólicamente amargo que desprende el autor de *El Retorno al Hogar*: "mi corazón, mi corazón está triste, pero alegre refulge mayo"³⁴.

Pero nada más. Lógicamente. Una muchacha montevideana de principios de siglo, aun siendo inteligente, no alcanza a vislumbrar el "dolor universal" del "enfant perdu", ni su actitud de protesta y rebeldía contra la burguesía farisiaca, ni su personalísima ironía. Después sí, y hasta un punto revelador, si no preocupante: "Cuando se estudiaron, al principio, sus poemas, se halló en ellos una tendencia germánico helenizante. Yo me permitiré la libertad de no compartir esa opinión casi unánime - constata Emilio Oribe, poeta estudioso de su obra, y amigo muy próximo-. María Eugenia tuvo, últimamente, el culto por lo germano; muy enérgico era ese culto. Aprendió el idioma alemán, principalmente para acercarse más a los grandes poetas, como Heine, a quien adoraba, y cuyos *lieder* la oí yo recitar con su extraordinaria y acariciante entonación:

En alas de mi canto te llevaré, te llevaré
hasta las riberas del Ganges...

34 HEINE Henrich. "El Retorno al Hogar", en *Poemas*, ed. Lumen, Barna., 1981. p. 28.

"Recitaba el original en alemán y después traducía, con unas modulaciones originales.

"Además, quiso, poseyendo el idioma, acercarse más a Wagner y Beethoven, cuyas almas deseaba poseer cada vez más. Por otra parte, a modo de reacción; cada vez que en diversos diarios y espectáculos, la puerilidad ciudadana, durante la guerra, intentaba rebajar a Alemania, ella erguía, armándose para la defensa, como una walkiria desterrada y aislada de las demás. En cierta noche, comentándome el triunfo de un poeta inferior, y su influencia y su fama, decíame como decisivo argumento: -Bah. Después de la derrota de Alemania, todo es posible. Hasta que triunfe ese".³⁵

Pero aún asistimos a su principio. María Eugenia levita nocturnamente al hilo de su singular vitalismo, entrecierra los ojos en tanto interpreta una berceuse de Chopin, y adivina y siente al amante soñador. Nocturnamente. Ella misma sostiene que "para las imaginaciones pobres, las horas del insomnio transcurren en inquietud febril; para los espíritus fecundos, ellas pasan brillantemente y a prisa, mientras se escucha la divina música del pensamiento"³⁶:

Era de noche, yo tocaba
una berceuse de Chopin
y aún sin mirarlo bien sentía
fijos en mí los ojos de él.

.....
No sé qué extraño sentimiento
hizo a mis labios sonreír
al verlo tan serenamente
adormecido junto a mí.

¿Fue real su sueño? ¿Fue un elogio?
Aún hoy lo ignoro. Sólo sé
que yo me dije sin despecho:
"Fui más artista que mujer"³⁷

35 ORIBE, Emilio. *Teoría del Nous*, Impresora Uruguaya, S.A., Montevideo, 1934. pp.266-267.

36 MOREIRA, Rubinstein. *Aproximación a M.E.V.F.* Editorial Montesexto, Montevideo, 1976. p.5.

37 Son estrofas de "La Berceuse", publicado por vez primera en *La Razón*, n°1892, Montevideo, 20 mayo 1896. Luego fue reimpresso en *El Parnaso...* y recogido en *La Otra Isla...*

Es una primera modalidad suave y melancólica, sí, mas este último verso de "La Berceuse", nos sitúa al filo del umbral de una actitud meditada e irrevocable. El alma se proclama insumisa, atenta a la libertad, y rotundamente hiperestésica. Ella va sola, camina sola, en la desierta noche soporta "la angustia de mi agudo martirio" y piensa: "¿Es que el mundo está vivo/guardando en sus entrañas/un dolor como el mío?"³⁸

Es importante anotar este detalle ingenuo de su retórica, signo indiscutible de que la adolescencia prevalece. María Eugenia está refiriéndose a ese dolor íntimo, paredaño con la hipocondría y la emoción antes que con la angustia, y que toda naturaleza poética y solitaria agradece por estar muy cercano a la inspiración. En este sentido, hemos de atenernos al ideal de la **consolación a partir del dolor**. Consolación es un vocablo complejo que contiene simultáneamente dos sentimientos opuestos: la tristeza y el gozo. Cuanto más tristeza, mayor es el gozo superador. Y la memoria del dolor, en poesía, encuentra el consuelo³⁹:

En la desierta calle
toda blanca del sol de melodía
súbitamente un órgano desata
la cadencia de un vals, honda y sencilla.

Mi alma lanza a mi cuerpo
en vueltas locas a la par que rítmicas;
una angustia me oprime; es un sollozo...
¿Quién podrá consolar esta alegría?⁴⁰

38 Son los últimos versos de "Perdida la Esperanza", cuyos cuatro primeros fueron publicados en *El Parnaso...*. Ya íntegro fue publicado en *La Otra Isla...*

39 Así acaece en Garcilaso ("No me podrán quitar el dolorido/ sentir si ya del todo/ primero no me quitan el sentido."), o en Shakespeare ("Podéis hacerme abdicar de mis glorias y de mi Estado, pero de mis tristezas, no; todavía soy rey de mis tristezas...", dice su Ricardo III), o en Manuel Machado ("Mi pena es muy mala,/ porque es una pena/ que yo no quisiera/ que me la quitaran.") Lo mismo en M.E.V.F.

40 "En la Desierta Calle" fue publicado en *El Parnaso...* con el título "Rimas". Recogido también en *La Otra Isla...*

Ya hemos apuntado más arriba que "Triunfal" supone, en esta primera época, el antecedente explícito de la segunda modalidad de nuestra poetisa (donde la opulencia verbal encontrará su oportuno correlato en una actitud vital altiva y desdeñosa). Pero aún aquí aparece un matiz definitivo y sugerente: el de la aparición y aceptación de un antagonista, algo así como un **igual entre pares**. En los poemas de la siguiente época, el oponente, cuando surja, será rechazado sin contemplaciones. Aquí no. María Eugenia se otorga y le otorga todavía una oportunidad de futuro imposible. Se trata de una magnífica consolación a través de la idea hecha verbo; en un principio, la identidad del "bardo gentil de rimas aurorales" nace y renace gracias a una incesante progresión de connotaciones bien reflexionadas; a la postre, la imagen se nos vuelve espectro en el espejo, y el amante ideal se troca en un haz de rasgos tan peculiares que únicamente acaba por tener de amable el voluntarismo insano de su soñadora:

Tú haces mantos de pétalos dorados
de adalias blancas y purpúreas rosas,
que deslizan sus pliegues perfumados
sobre las líneas curvas de las diosas.
.....

Yo haré latir tus fibras más hermosas
con mis hondas y ardientes fantasías;
tú me darás en rimas vigorosas
de tu voz las soberbias melodías.
.....

Y encendiendo los mustios arreboles
con nuestros rayos fuertes y fecundos,
viviremos los dos como dos soles
alumbrando las almas y los mundos⁴¹

41 "Triunfal" apareció en *La Revista*, nº1, 20 agosto, Montevideo, 1899. pp.7-8. Se reimprimió en *El Parnaso...* Llama la atención el que el profesor Moreira, en su *Aproximación a M.E.V.F.* (p.45) denomine soneto a esta composición, cuando consta de doce serventesios.

"Triunfal" hubiera sido digno de engrosar *La Isla...* por su tono intrínseco antes que por su calidad técnica. Por el contrario, "Para Siempre", otro poema nacido en edad finisecular podría haber merecido su inclusión por ser el ejemplo más neto de esta época "vaziana". "La delicada veta del mejor romanticismo 'de cámara' alienta en estos pocos versos octosilábicos⁴²". Respetando la rima libre, el poema contempla la repetición del mismo verso al final de cada cuarteto, lo cual le otorga musicalidad diáfana, al tiempo que lo sumerge en un clima de difusa y leve sentimentalidad, el cual va a ser recurrente en este período de iniciación.

Uno de los mayores problemas al tratar la obra de M.E.V.F. surge con las fechas de creación de sus poemas. Sin embargo, el tono de esta primera M.E.V.F. es uniforme. Incluso cuando se atreve a traspasar los límites del modernismo, deja atrás, y muy reciente, lo genuino de su edad romántica:

Aunque los agudos dardos
me claves de tus desdenes,
de tu luz seré la sombra
para siempre, dueño mío, para siempre...

Y aunque una herida me abras
cada paso que te sigo,
mi vida irá tras la tuya
para siempre, para siempre, dueño mío...

Ve nomás como un fantasma
tras el supremo deleite
del amor y de la gloria
para siempre, dueño mío, para siempre...

Que después que te hayas muerto
yo me volveré al olvido,
y te guardarán mis brazos
para siempre, para siempre, dueño mío...⁴³

42 LEGIDO, Juan Carlos. *M.E.V.F.* Editorial Técnica S.R.L. Montevideo, 1976. p.11

43 Este poema apareció en *Vida Moderna* Tomo 10, n°30, Montevideo, mayo 1903. Recogido en *El Parnaso...* y luego en *La Otra Isla...* Sin título en los manuscritos.

Anterior resulta ser el poema "¿Por qué?"⁴⁴, el cual señalamos aquí por una simple razón técnica, pues difícilmente sería hallable otro signo romántico tan puramente convencional en su poesía.

De "¿Por qué?" a su profesión parnasiana va a haber solamente un paso: el ideal parnasiano no dejará de ser vigente en toda su poesía posterior. En este punto, es posible preguntarse sobre cuál es, *grosso modo*, el valor poético del parnasianismo. A fuer de ser reduccionistas, cabría encerrarlo en un epigrama -tal propone Alfonso Reyes-, en la humedad emocional de "las elásticas cervices de los camellos". "Por declive natural, parnasismo se convierte en retórica y, por otro deslizamiento semejante, retórica se convierte en palabra vacía"⁴⁵.

Ya no le queda a María Eugenia sino el convocar nuevo aliento inspirador, al margen del sistema de expresiones utilizado hasta ahora, el cual ha absorbido hasta acabar por confundirlo con lo obvio. Por eso se atreve a pergeñar "A la Impecable", que supone (al menos formalmente) el inicio de un camino en busca de nuevas conquistas. El terceto que lo cierra es, paradójicamente, caso excepcional de alusión al motivo religioso dentro de su entera obra: "Guzla de oro para el más bello canto,/creo en el Padre, Hijo, Espíritu Santo/y en la hostia sacra de tu amistad. Amén".⁴⁶

Advirtamos aquí una sacralización de lo profano, que lleva después el acento irónico, y, desde este punto de vista, blasfemo de la poesía de vanguardia o del contemporáneo Vallejo en *Poemas humanos*.

44 "¿Por qué?" fue publicado en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, n°24, 25 febrero 1896. p.378. Reimpreso en *El Parnaso...* y recogido en *La Otra Isla...* En los dos manuscritos que se conservan el título es "Tristeza".

45 REYES, Alfonso. "Perennidad de la poesía", recogido en *La Experiencia Literaria*. Editorial Bruquera. Col. Narradores de Hoy. Barna, 1986. p.266

46 "A la Impecable" se publicó en *El Parnaso...* y posteriormente en *La Otra Isla...*

3. SEGUNDO PERÍODO: DOS ETAPAS

3.1. "Invicta"

3.2. "El Mármol, La Carne de los Dioses"

3.1. "Invicta".

"Invicta" es el poema símbolo de la primera etapa del segundo período de María Eugenia, hasta el punto de que quizás sea esta composición, junto con el verso final de "La Berceuse", la que vaticine su destino personal:

Cabe considerarla como paradigma de las composiciones en las que "prima el influjo directo de Díaz Mirón, dentro del más general parnasianismo de la época"⁴⁷. La influencia parnasiana va a seguir latente en la producción de nuestra poetisa, como veremos más adelante; la de Díaz Mirón, en cambio, va a ser tan fugaz como su propia época romántica⁴⁸.

"Invicta" es ya referente de una naturaleza indómita e implacable (con el prójimo y consigo misma). Es momento de esplendor en el que la realidad se ve envuelta por una densa claridad de ensañaciones, por la belleza intacta y sometida a su intelecto.

47 ZUM FELDE, Alberto. "Las Dos Islas de los Cánticos", en la revista *Entregas de la Licorne*, 2ª época, año II, n°3, Montevideo, 1954. p.16.

48 El mejicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928) es una personalidad singular, y alguna circunstancia de su vida, como la de ser ególatra y apasionado, le hace coincidir con M.E.V.F. Publicó dos poemarios: *Poesías* (1896) y *Lascas* (1901).

"Carlos Vaz Ferreira, que puede estar mejor informado que toda otra persona sobre cuanto concierne a su hermana, señala una influencia diferente, la del poeta Armando Vasseur...(que) fue para ella un espíritu fascinante. Era altivo, rebelde, orgulloso; se cantaba a sí mismo y llamaba 'augural' a su poesía... Era hinchado, insubstancial, palabrero; ella lo vio agrandado en su imaginación, formidable y genial, y como por contagio se sintió ella misma acrecida y transfigurada." (Lauxar, op. cit. p.203.)

María Eugenia se siente y se sabe lo suficientemente poderosa como para enfrentarse y rechazar al presunto héroe nietzscheiano (cuántas coincidencias con Delmira Agustini), tan sólo comparable al soberbio gladiador cuya gallarda mano es digna de empuñar el cetro "de las glorias de inmortal destello".

Las catorce estrofas del poema suponen una constante réplica a esa figura poderosa e imposible, y, si bien se mira, una réplica estremecedora:

Ya quisiste venir audaz y altivo
envuelto en la epopeya de tus glorias,
y llevarme cual pájaro cautivo
al palacio nupcial de tus victorias.

Pero sé que el corcel de tus deseos
marcha inminente a su primer derrota;
que al preciado joyel de tus trofeos
no podrás engarzar mi vida rota.

Sé que si enciendes a la lid de amores
las pupilas de fuego con que abrasas,
apagará sus bélicos ardores
el frígido metal de mis corazas.

¿Cuál es el nítido secreto que la poetisa guarda debajo de tan granítico desdén?
¿Quién es, dónde está el amante? ¿Hemos de convenir que no deja de ser una retórica
incluso para su propio espíritu? ¿Tan lejos pretende entonces y para siempre al mundo y a
sus moradores, incluido el proveniente de una visión anclada en la inminente soledad?
Los versos finales del poema parecen responderlo todo:

Yo soy como la roca erguida
que el oleaje amenaza en su bravura,
y eternamente ante la mar vencida
su cresta eleva en la gigante altura.

Como la cumbre hundida entre los cielos
más allá de los astros inmortales,
que no pueden tocar los raudos vuelos

de las más fuertes águilas caudales.

Es inútil que surjas y seguro
 contra mi pecho tu potencia esgrimas;
 yo tengo un corazón helado y duro
 como la blanca nieve de las cimas. ⁴⁹

"Holocausto" implica una actitud distinta, un espíritu bullente que se hermana fugacísimo con el deseo para reparar en el varón ideal, definitivo. El cuerpo cede y busca refugio en otro cuerpo hermoso, al tiempo que la vieja rebeldía de la galana impenetrable, se atenúa.

Carlos Sabat Ercasty, que pudo valerse del recuerdo de sus propias palabras, recogidas durante años de amistad, asegura que María Eugenia "estaba ebria ese día. Y su canto interior hacía arrodillar a la maldad y derretía con su fuego las nieves mortales. Llama del amor, llama del más secreto amor, incendiaba el árbol de su vida...

"Y María Eugenia siguió soñando el sueño amoroso del Arquetipo". ⁵⁰

Se trata en definitiva de la asunción del misterio hecho idea, y de la idea hecha palabra; y la palabra acaba por concentrarse en una sola uña del tacto ("si sabe combatirme la ciencia de tu mano"), y en una ofrenda de su propia sangre derramada en los brazos del amante primigenio.

Ha llegado la hora en que el drama entablado entre el sujeto y el mundo exterior se difumina hasta la nada. Prevalece entonces el enfrentamiento entre la conciencia asimilada durante su vida entera y el incesante vaivén de los sentidos, que será resuelto, a la postre, con una trémula declaración de desengaños redentos únicamente por mor de la fantasía:

Me volveré paloma si tu soberbia siente

49 "Invicta" fue publicado en *Vida Moderna*, tomo 7, nº20, Montevideo, julio, 1902. p.61. Reimpreso en *El Parnaso...* y recogido en *La Otra Isla...* Un año después, y en esta misma revista (números de mayo y julio), el escritor Alberto Nin Frías, amigo personal de M.E.V.F., publicó dos estudios, los primeros seguramente, sobre su lírica.

50 SABAT ERCASTY, Carlos. op. cit. p.226

la garra vencedora del águila potente:
 si sabes ser fecundo seré tu floración,
 y brotaré una selva de cósmicas entrañas,
 cuyas salvajes frondas románticas y hurafñas
 conquistará tu imperio si sabes ser león.⁵¹

"Heroica" asume semejantes intenciones. El dios redivivo en mente aparece fúlgido y concreto, inhabitable. María Eugenia, de golpe, opta por la imaginación para evitar la hiperestesia. Reniega por enésima vez de lo indiscutible, del antagonista vulgar y de la tibieza infausta (está muy cercana la inmólación de su admirada Delmira Agustini por consentir fraude semejante).

Veinte años después de muerta, su hermano Carlos pergeñará una serie de conferencias sobre el feminismo. En una de ellas, y a propósito del matrimonio, comentará: "Las mujeres tienen en general, tendencia a preferir la unión matrimonial y la psicología del hogar (y la mayoría de los hombres tienen una tendencia complementaria a limitar las actividades de la esposa fuera del hogar, salvo los casos de parasitismo matrimonial o los de verdadera necesidad)".⁵²

Treinta años antes, entonces, ¿qué opción resta a una personalidad como la de nuestra poetisa? Y es que hay que derivar al terreno de lo social para entender el alcance de los versos de su "Heroica":

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
 invulnerable, universal, sapiente,
 inaccesible y único

51 "Holocausto" es, cronológicamente, el primer poema que encuentra sitio en *La Isla...*. Apareció por vez primera en la revista *Caras y Caretas*, vol.13, nº588, Montevideo, enero 1910. p.63.

52 VAZ FERREIRA, Carlos. *Sobre el feminismo*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.

No menos significativo es el siguiente testimonio del profesor Alberto Paganini: "Adviértase la situación de la mujer en la sociedad de comienzos de siglo: una situación de capitis deminutio, sin derechos civiles y sin posibilidades de actuación dentro del recinto hogareño. Agréguese a esto el ambiente estrecho de aquel Montevideo aldeano, "Tontovideo", como lo re-bautizara Julio Herrera y Reissig. Súmesse el avaricioso factor económico, la dureza de la lucha por la vida -aún dentro de una abundancia relativa que podría llamar la atención-. El signo de la vida es el materialismo. O sea: se vive para satisfacer las necesidades más inmediatas. Cuando se alcanza una cierta posición, o se mantiene, sin gloria pero con pena, hay motivo para declararse satisfecho. La cultura es innecesaria." (En su prólogo a *María Eugenia y Delmira. Poesías*. Ediciones de la Plaza, Montevideo. p.12)

Apunta Clara Silva que el talante verdadero y perdurable de M.E.V.F. no hay que buscarlo en poemas como "Heroica", "donde todo, el pensamiento y la palabra, es desnudamente artificioso, lo que en poesía quiere decir artificioso y convencional"; y recalca que es precisamente su lenguaje, prolongación o herencia de la estética del parnasianismo, el que deja a este poema "interiormente vacío, si le exigimos, como hay que exigirle la experiencia psíquica del poeta; don ausente en "Heroica"...que pertenece todavía a la etapa en que M.E.V.F. no había tocado aún su abismo interior".⁵³

Sin embargo, Silva yerra al fijar en 1910 "Heroica", el cual fue publicado por vez primera en 1918. En esa fecha, M.E.V.F. cumple cuarenta y tres años, y sus accesos intermitentes de melancolía e hiperestesia comienzan a rayar en la turbación más profunda. Es imposible la datación exacta, pero de nuevo el comentario que sobre este poema alumbra Sabat Ercasty, nos permite vislumbrar una fiel imagen de la mujer doliente: "Necesitaba María Eugenia un apoyo emocional para ir levantando por grados su imaginación, y no sumergirse en uno de aquellos hastíos por agotamiento y hondura destrozada que la hundían en crisis espantosas de autoanálisis y desencantado escepticismo. ¿Y qué mejor entonces que el sueño del Arquetipo para arrojarse de nuevo a su elevación más infinita? ¿Mas qué hacer con sus heridas? ¿Cómo librarse otra vez de su tragedia, de aquella imposibilidad de que su amor lograra nunca su plenitud? Soñar otra vez, sí, ése era su único recurso, trajese un dolor final o trajese el éxtasis divino. Todo estaba en comenzar... Y arrastrada por el mágico impulso, sintió que el verbo le cantaba en el alma".⁵⁴

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
domador de serpientes,
encendedor de astros,
transponedor de abismos...
Y que rompa una cósmica fonía
como el derrumbe de una inmensa torre
con sus cien mil almenas de cristales

53 SILVA, Clara. "Heroica", en *El País de los jueves* (En "Homenaje a M.E.V.F."), Montevideo, 1975. p.20.

54 SABAT ERCASTY. Op.cit. pp.136-137.

quebrados en la bóveda infinita
 cuando el gran vencedor doble y deponga
 cabe mis plantas sus rodillas ínclitas.⁵⁵

Efectivamente, este fragmento final de "Heroica" ayuda a inferir que el contacto con el estro la devolvía a su ser. Genio y figura..

Examinados desde una óptica meramente literaria, estos poemas "invictos" y retadores no tienen demasiado que ofrecer. Hay potencia verbal en ellos, pero no imágenes originales, y la serenidad tan cara al Modernismo se diluye al son de los ecos del más denso Rubén Darío. "Invicta", "Heroica" y "Holocausto" (que en los manuscritos originales figura como "Rendición")son sus poemas de mayor énfasis en estos tres primeros lustros de siglo, y adolecen de un tono indudablemente acumulativo, explicativo. No hay lugar para la sugestión, "para la sugerencia, para esa dimensión secreta, incalificable, profunda, misteriosa, subyacente de la poesía cuando mantiene su condición especial de poesía lírica y no basta el ritmo triunfal de los versos, las sonoridades flameantes, la rimas y los acentos rotundos..."⁵⁶ La relevancia se la otorga con creces su vibrante vitalismo, y esa quemante sensación que produce el roce con su fibra más hierática.

Pero el tiempo fluye, y lo perecedero, involuntariamente, comienza a perfilar su destino ineluctable. A estas alturas, María Eugenia ya ha conocido el ecuador de su vida.

55 "Heroica" se publicó por vez primera en la revista *Hebe*, Buenos Aires, 1918. También es uno de las composiciones más antiguas de las recogidas en *La Isla...*

56 LEGIDO, Juan Carlos. Op. cit. p.14

3.2. "El Mármol, la Carne de los Dioses"

Los instantes de inflexión se suceden puntuales y entreverados en el devenir de M.E.V.F. Los años de plenitud y madurez siguen manchados por una molestísima conciencia zozobrante, así que la sensación ambivalente de desdén humano y angustia espiritual se adueñan de su ego hasta quedar plasmada en este paréntesis de beatas emociones y éxtasis fugitivos, los cuales envuelven la celebración entusiasta del verso de José Enrique Rodó que sirve de pórtico a este capítulo.

La mujer indómita, vuelta en sí, denota un brillo diverso en sus ojos, consecuencia indudable del más mortal de los entendimientos: el que la soledad supone.

Pero aún es posible el refugio de su orgullo y de su virginidad en el "culto ascético a la castidad del pensamiento, (y en) la exaltación de lo intelectual puro. Es el tiempo (de su "Sacra Armonía",) de su "Oda a la Belleza", de su "Canto Verbal", de su "Ave Celeste", poemas en que lo mental puro, superior y ajeno aún a todo lo humano, asume la forma de un idealismo estético absoluto. La poetisa ya no ama sino la frialdad perfecta de los mármoles y el brillo impoluto de las estrellas".⁵⁷

Incidimos en la ausencia de datos cronológicos que permitan precisar justamente la evolución vital de M.E.V.F. dentro de su poesía: En los manuscritos no se contemplan fechas, así que únicamente disponemos de la que nos ofrece la publicación de las revistas que recogen sus poemas.

"Sacra Armonía", por ejemplo, puede adscribirse a ese grupo de poemas conceptuales, y susceptibles de ser ubicados en una franja más o menos ancha de tiempo, en donde también tienen cabida los poemas "invictos"⁵⁸:

57 ZUM FELDE, ALberto. *Proceso intelectual del Uruguay (La generación del novecientos)*. Volumen 2. Ediciones Del Nuevo Mundo. Montevideo, 1987. p.286.

58 "Si se ha de hablar de algo puramente poético, dígame bien; si no puede decirse, no se hable de ello -aconseja el crítico ítalo-suizo Mikel Shriver, al hilo de la filosofía lógico positivista alemana- : Si no se alcanza a sugerir el concepto, no se defina." (SHRIVER, Mikel. De *Poesía*. Editorial Las Naciones. Barcelona, 1972. p.65.)

Glorioso placer de la armonía
 con una gloria inmaterial y mística,
 misteriosa, dolorosa y profunda
 en la visión de su potencia arcana.

Con este poema, M.E.V.F. se desdobra a sí misma, se deja llevar por una suerte de verbo hecho éxtasis irredento, y aparente reflejo de algo así como la perfección y la inmortalidad.

"Sacra Armonía" es preclaro ejemplo de lo que puede suponer la figura lógica de la "amplificatio" latina, y el abuso de cultismos, y el amontonamiento de vocablos.

"Sacra Armonía" es también poema arquetipo del oficio aprendido al parnasiano son del decadentismo verlainiano, y, luego, del verbalismo diamantino de su coetáneo Herrera y Reissig, indiscutido y vigente desde entonces.

Sin embargo, entre tanta definición,, vuelve a brotar el desconcierto, y lo previsible y monótono deja paso en un instante imperecedero, al atisbo sublime del tan ansiado estro:

¡Oh los conquistadores
 entre el eco de las ondas sonoras
 y la fulguración del arco iris...

 ¡Oh los conquistadores
 cuando brota la voz que llevara
 diáfana y pura como un son patricio
 el pensamiento hacia la libertad.⁵⁹

A nuestro parecer, no mucho más allá va "Oda a la Belleza", el cual recogemos como clave para el entendimiento mejor de este capítulo.

Sirva esta apreciación de Shriver para reconocer la prolijidad verbal con que nuestra poetisa se regala en un momento dado.

59 "Sacra Armonía" pasó a *La Isla...* sin aparecer previamente en ninguna otra publicación.

A María Eugenia (como le ocurre al resto de poetisas poderosas e intuitivas en estas décadas claroscúras del nuevo siglo en Hispanoamérica), a María Eugenia, más que respetarla, la temen. María Monvel, en su original antología *Poetisas de América*, reconoce como un "interesante caso"⁶⁰ de mujer de letras (el de) esta uruguaya, que a pesar de haber nacido en 1880 (?), tiene en sus versos todo el acento libre de la mujer nacida en pleno siglo XX".⁶¹

"Oda a la Belleza" se publica en 1908, diez años antes, por ejemplo, que "Heroica"; así que vuelve a resultar fácil concluir la **colisión**; esto es, "desde la carne al alma hay un camino", como decía Luis Rosales, pero nuestra poetisa continúa a mitad de jornada, ahora y para siempre. Mejor dicho, cuando se halla a mitad de camino del alma, la carne libertaria prorrumpe en canto desbordado, inimitable, y alumbró los poemas "invictos"; y a mitad de camino cuyo final resulta la consumación carnal, los ojos solidarios del alma vuélvense hacia el primigenio afán del espíritu, al tiempo que protectores indelebles de un cuerpo espantosamente solitario. Y a mitad de camino, y envuelta en un perpetuo marasmo (afán lo va a llamar ella) contradictorio, el siguiente paso es el poema.

Como la materia es amante de la forma, así lo es el pensamiento de la palabra. Inútilmente. La poetisa alaba la belleza con profunda unción, con verbo en el cual se adivina el rastro pagano, "la exalta aún más emparentándola con las aficiones de la divinidad".⁶²

Fuentes de la divina complacencia,
oasis infinito
que prodiga los éxtasis beatos
y las románticas contemplaciones.

60 El subrayado es nuestro.

61 MONVEL, María. *Poetisas de América*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1929. p.63.

62 MIRANDA S., Estela. Op. cit. p.151.

La considera altiva, inaccesible para los necios, pura ante cualquier conjuración de los apóstatas, y la absuelve de toda sombra culpable: "Aunque los pecadores/ te inculpen sus pecados,/ y te acusen los réprobos/ de atributos malditos/ eres inmaculada e inocente".

Sea como fuere, solamente aplicando el certero cálculo de la serenidad, y no obstante la excusa de la soberbia que otórgase su temperamento esencialmente cerebral, sea como fuere, ese matiz de serenidad es el que le otorga su independencia del martirio de la carne, y el que los hace sobrevivir, a ella y a su creación:

Eres inaccesible,
eres pasiva y sola,
sencilla y sobrehumana;
no inspiras, no padeces
el dominio imperial de la materia,
ni la sensible turbación del alma.⁶³

La serenidad, por tanto, y no la palabra, salva en este caso la conflagración creciente entre cuerpo y espíritu. La salva a favor de la belleza, de lo intangible y sobrehumano, aunque gracias a un canto verbal que permanece en los límites del discurso y de la retórica, y que, aun así, promueve su homenaje:

Un puñado de palabras ha abierto de nuevo su sensibilidad. El ensalzamiento de la belleza se identifica con el de la palabra considerada como signo genuinamente humano. Entonces surge el "Canto Verbal", con un tono que vuelve a recordar los acentos paganos, y, por cierto, al hilo de una inspiración mucho más estimulante:

A ti, palabra, mi suprema dea,
tiende sus alas la esperanza mía...
águila errante del desierto humano
sin altas cumbres donde reposar
el tedio de las rutas infinitas.

63 Antes de en *La Isla...*, "Oda a la Belleza" fue publicado en *La Razón*, Montevideo, 23 de marzo, 1908.

Efectivamente, es mágica la transfiguración de la esperanza en signo, y es de este modo como la palabra, a golpe de rotundidad, reconvierte su fuerza en pos del drama creador de M.E.V.F. hasta hacerla idea cercana a sus constantes vitales, a lo superior de su destino.

La palabra es signo contrario al de la sombra, enorgullecedor de la noción de virtud siempre que su contenido absorba los motivos de su significante.

Por otra parte, "Canto Verbal" ayuda a comprender mejor la condición pagana de la poetisa. Aparte de la religiosidad o no religiosidad que emana su poesía toda (asunto que trataremos en el capítulo siguiente), su alma se inclina hacia la belleza como sinónimo del bien imperecedero que conlleva:

Yo no sé en que fantástica materia
al escultor de la progenie humana
le plugo modelar la estatua mía,
que no ablanda la luz de las auroras
ni el oscuro crepúsculo marchita;
pero si alguna vez mi corazón
abre a la vida su raudal interno
si se doran mis áridas llanuras
y se pueblan de esquifes mis océanos,
si se viste de estelas fulgurantes
la nebulosa noche de mis piélagos
y las alas sin sol de mis pendones
en raudas ondas flotasen a los vientos,
si gorjean mis pájaros, será
cuando en la entraña de un sacro silencio
sobre la losa de mi tumba viva
choque su llama tu rayo de fuego.⁶⁴

La poetisa y crítica uruguaya Sarah Bollo sintetiza finamente al afirmar que el movimiento modernista en el Uruguay, "acusó una marcada alianza de profundidad

64 "Canto Verbal" fue publicado en *La Razón* de Montevideo, en 1913, antes de pasar a *La Isla...*

metafísica con impulsos sensoriales."⁶⁵ Ciertamente así ocurre desde Herrera y Reissig hasta Luisa Luisi, con los intermedios lujosos de M.E.V.F. y Delmira.

En este sentido, Vaz es la elegida, la primera mujer que asume el éxtasis de la estética personal, y el reto de ensayar un lenguaje digno de recuerdo.

Es ahora, precisamente, cuando su atonía sentimental toca fondo. Existe un páramo donde el alma se puebla de sensaciones rayanas en lo eterno, y en donde el juego de la perfección y de la inmortalidad adquiere verdadero impulso fáustico: El alma, ave celeste, es la que ha de conquistar sabiduría eterna. Su ansia renovada de forma, luz y reflejos, la expresión justa y henchida de ambición literaria:

Alma, sé libre y rauda, sé límpida y sonora
como un maravilloso pájaro de cristal,
en cuyas alas canten las perlas de la aurora
y las campanas suaves del himno vespéral.
De toda resonancia, la vibración perciba
sobre su espejo armónico tu carne siempre viva.
Alma, sé sensitiva
como un maravilloso pájaro de cristal.

La belleza de la misma ave celeste vaziana, reúne varias de las condiciones del arte modernista, es decir:

1. La tendencia sensacionista: La escuela literaria que entonces dominaba en América, como un compuesto extraño de mil influjos diferentes, llevó a una inmoderada avidez de la sensación desconocida, de la impresión nunca gastada, de lo artificial en el sentimiento y en la forma; y éste es su único carácter de uniformidad

2. La alta concepción de la naturaleza humana a partir de la estética (noción que va a suponer la base de una de las líricas primordiales de nuestro siglo, la de Juan Ramón Jiménez).

3. La tendencia simbolista es la analogía metafórica, la preferencia por la elocuencia, la elegancia, la sonoridad y el sueño.

⁶⁵ BOLLO, Sarah. "Conciencia estética de M.E.V.F." Revista *Entregas de la Licorne*, n°3, Montevideo, mayo de 1954.

4. La tendencia parnasiana, lo cual supone, a parte del triunfo de la sentimentalidad impasible, desde el punto de vista de la imposible objetividad del poeta, la exaltación del léxico y de la sintaxis como sustentadores vigorosos de la lengua (a reconocer, paradójicamente, la existencia de algún anacoluto vaziano proveniente, sin duda, de su exaltación creadora).

5. La deshumanización: A nuestra poetisa, cabría preguntarse, ¿la domina el afán por la novedad de lo aparente, la frivolidad encubierta? Considerada globalmente su obra, la respuesta sería negativa, pero también es imposible negar que, en esta etapa, su ansia extática la lleva a desdeñar lo puramente espúreo del sentimiento.

6. La visión del hombre interno, preso de sus sensaciones, mas desprendido de sus afectos primarios.

7. El carácter esteticista de la poesía, renunciadora de toda solidaridad humana, marginada de las palpitantes oportunidades de la vida y de los intereses de la estricta realidad.

A pesar de los **pro** y de los **contra** del nuevo arte, María Eugenia asume ambos, incluso los provoca:

¿Cuánto hubiese ofrecido nuestra poetisa por aprehender el trozo más diáfano de su anhelo fáustico? En el tiempo de concebir su "Ave Celeste", ella sobrevuela una selva de pretensiones vagas y armonías eternas mientras duren, en tanto desgrana devotamente su canto sonoro y brillante.

Pero también hemos de examinar su envés, o, al menos, rastrearlo. En este poema existe la querencia de "atribuir a la poesía características sensoriales de sonido y de color, la doble ambición parnaso-simbolista que deseaba atesorar el Modernismo en su arte. Pero a la vez hay ansia inmensa de profundidad entrañable, tendencia al misterio y al arcano, acento de vibración cósmica"⁶⁶:

Todos los surtidores dirán su fantasía;
ondas del pensamiento, rosas del corazón,
plegarias que se esconden entre los labios mudos,

66 BOLLO, Sarah. *El Modernismo en el Uruguay*. Impresora Uruguaya, S.A., Montevideo, 1951. p.24.

choque de los escudos
que hace lucir la torva fulguración del bronce.
Entonces
cómo será divino
tu canto cristalino!
El grito clamoroso de angustia o de esperanza
que hacia el espacio lanza
sin eco su elegía,
en inmaculado crisol de la armonía
lo trocará en gorjeos tu pico musical:
oh límpido y sonoro pájaro de cristal!⁶⁷

67 "Ave Celeste" pasó directamente a *La Isla...*, sin ser previamente publicado.

4. LA ISLA DE LOS CANTICOS.⁶⁸

Esta antología resulta ser y recoger la síntesis vital y poética de M.E.V.F.: la caída de su orgulloso imperio estético y verbal, que antes había dado señal de tanta fortaleza; y al sueño de la juventud transgresora va a suceder el tránsito hacia la miseria aprehendida de la humana criatura. Aunque este tránsito es susceptible de quedar perfilado puntualmente, como veremos a continuación.

Hemos convenido en seguir la estrategia esquematizadora de Esther de Cáceres en su prólogo a la última edición de *La Isla...*⁶⁹. Este esquema segmenta la antología vaziana según tres líneas precisas:

1. Línea idílica, sustentada por composiciones no capitales dentro de su producción, si ternemente esclarecedoras. Estas composiciones aparecen como una especie de compensación al drama existencial, a la densidad y angustia prevalentes.

Forman un corpus singular y aparte dentro de *La Isla...*, al que hay que otorgar una importancia que hasta ahora casi todos le han negado, omitiéndola o marginándola por atender solamente a los poemas existenciales.⁷⁰

2. Línea existencial, donde se hallan los poemas esenciales ("Sólo tú", "Nocturno", "Los Desterrados", "El Ataúd Flotante", "Invocación", "El Regreso", "La Rima Vacua", "Unico Poema", "Fantasía del Desvelo", "La Estrella Misteriosa"),

68 "*La Isla de los Cánticos* M.E.V.F. había antes pensado titular su obra *Las Islas de Oro*; yo le recordé los títulos de Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, *Las Montañas del Oro* y *Las Lunas de Oro*, -"Es mucho oro para el Río de la Plata", le dije, y ella, riéndose como siempre, con carcajadas rápidas que le sonaban en lo más interno de la garganta y parecían ahogarla, exclamó: - ¡A la verdad!" (Lauxar. Op. cit. p.207)

69 M.E.V.F. *La Isla de los Cánticos*. Prólogo de Esther de Cáceres, Biblioteca Artigas, Col. de Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1976.

70 Juan Carlos Legido, en su obra ya citada, *M.E.V.F.*, alude solamente a tres poemas para conformar esta línea, "Voz Beata", "Invitación al olvido" y "Serenata". Los otros ocho que nosotros proponemos son: "Aspiración", "Balada de las Dulces Perlas", "El Cazador y la Estrella", "Miraje", "El Mensajero Derrotado", "Tu Rosa y mi Corazón", "Vía Secreta" y "Beatitud".

configuradores de la etapa definitiva de su vida, y transidos del alma de la guarda de este poemario.

3. Línea idílico-existencial, recogedora de la desolada realidad interior entrevista desde versos sencillos, melódicos, de apariencia popular. De esta condición de contrastes surgen los poemas más particulares de M.E.V.F.: "Barcarola de un escéptico", "Historia póstuma", "Desde la Celda".

4.1. Línea idílica.

Aún María Eugenia alcanza a discernir, en esta fase de su obra, el equilibrio entre el *impromptu* extático sensorial y la angustia desparramada que terminará por engendrar en ella el deseo de aniquilamiento. Y llama la atención el que este discernimiento no sea sucesivo, sino simultáneo, hasta que la diferenciación de cada una de sus modalidades poéticas, si no en su conciencia, sí se entreveran constantemente en su tiempo vital.

Señala intuitivamente Susana Coca que "la contradicción estaba en su interior. De la tragedia que lleva ese nombre, ella moría y escribía; un momento por la palabra que es fuego y ritmo ella volvía a vivir y luego nuevamente moría, hasta el final."

Hemos de recordar que el ser sublime en el que se va a amparar dentro de esta línea idílica, es exclusivamente en función de su catarsis poética. Para María Eugenia no existen seres fundamentales sino ella misma. Y estamos convencidos de que esta su provocada soledad "está integrada por fuerzas ausentes cuyos poderes bastan para crear una presencia ineludible"⁷¹ (las coincidencias con Delmira Agustini se multiplican).

Constatamos el hecho de que el breve *corpus* de poemas idílicos ha sido marginado por la mayoría de los críticos y estudiosos de *La Isla...* Considerable contradicción ésta cuando se ha coincidido en que los cuarenta y un poemas que la componen deben tenerse como lo crucial de la creación vaziana.⁷²

Aún va más lejos Hugo Emilio Pedemonte al asegurar que la obra de María Eugenia "puede reducirse a ocho poemas, llave de toda la temática más profunda".⁷³

71 COCA, Susana, Art. cit. p.13

72 Así argumenta Zum Felde, factótum de la crítica novecentista uruguaya: "...tuvo tiempo de dejar confiadas a las manos fieles de su hermano la selección que ella misma ordenara, y debe ser tenida como expresión cabal de su lirismo, con exclusión de cualquier otra no inserta en tal volumen" (En su *Proceso intelectual...* Vol.2, p.21).

73 PEDEMONTE, Hugo Emilio. *Nueva poesía uruguaya*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1958, p.111.

Por otra parte, Hugo Verani otorga categoría de *corpus* exclusivamente a sus poemas postreros, "de significaciones interdependientes, tributarios del tema fundamental de su poesía, la soledad radical".⁷⁴

Como comentamos más arriba, Esther de Cáceres es la que se ocupa en nominar la línea idílica de *La Isla...*, y la única que la prevé: "...aquella en que la criatura dice pausa tranquila, aire de jardín, amoroso trance, adioses y nostalgias que nos recuerdan la sensibilidad de un Bécquer o de una Rosalía de Castro,

"Cuando veo estos dulces poemas junto a los otros -a los dramáticos, a los de línea heroica y severos metales- siento una emoción como la que me embarga al descubrir en la obra de Durero, entre los aguafuertes en que la forma dice tema de guerra o tema de postrimerías, aquellas violetas tiernas sólo apoyadas en sí mismas -en su ser de violetas- que sueñan la pausa de amor, la contemplación tranquila, el gozoso deleite fugaz del creador de 'La Melancolía'."⁷⁵

De Cáceres, pues, define la impresión que resulta de esa tendencia idílica confrontada a los poemas existenciales, pero no su causa: ¿Por qué el rigor de María Eugenia cede ante composiciones tan leves, al menos en un análisis inicial, como "Beatitud", "Aspiración", "Miraje", "Vía Secreta" o "El Mensajero Derrotado"?

Gastón Figueira defiende la validez incuestionable de *La Isla...* frente a la traición al espíritu de la poetisa que supone la edición de *La Otra Isla...*, cuidada y prologada por Emilio Oribe previa autorización familiar.⁷⁶: "Los desniveles, las desarmonías en este segundo conjunto poemático son evidentes... Y aunque no falten en el libro páginas que evidencian la artista que fue su autora, es bueno no olvidar su terco deseo de que se publicara sólo aquel libro que dejó en manos de su hermano. Su vida, tan contraria a las publicidades sin una severa, severísima selección."⁷⁷

74 VERANI, Hugo. Op. cit. p.16.

75 CÁCERES, Esther de, en su prólogo a *La Isla...* Op. cit., p.XXVIII-XXIX.

76 M.E.V.F. *La Otra Isla...* Prólogo de Emilio Oribe, Impresora Uruguaya, Montevideo, 1959.

77 FIGUEIRA, Gastón. "Armonía de vida y obra", en *El País de los Jueves* ("Extraordinario en homenaje a M.E.V.F."), fascículo I, Montevideo, 1975.

Tan severa autocrítica, insistimos, ¿por qué cierra ojos y entendimiento ante poemitas como "Beatitud"?:

Con el vaiven de sus ondas
muchos cantos me han mecido:
pasados fueron los besos,
las risas y los suspiros.

Tus brazos han de ser suaves
como el ritmo de las cunas;
quisiera dormirme en ellos
y no despertarme nunca.⁷⁸

O como "Miraje", que, al igual que en el anterior, brota del sentimiento sencillo, de la vena popular en la que se ve envuelto el postmodernismo:

La verdad vive en la lumbre
y en la sombra las mentiras;
por eso sólo en la noche
tus dulces ojos me miran.

El padre Sol se levanta
desgarrando las tinieblas
y tus ojitos... se esconden
con las pálidas estrellas.⁷⁹

Otra consideración importante es la datación: ¿Cuántos años transcurren desde estas ensoñaciones veniales hasta el realismo impresionante de "Unico Poema"? Por ejemplo.

Uno de estos poemas idílicos, "Serenata", se pergeña al aire del nocturno onírico, tan caro a ella, al son de su corazón inopinadamente transformado en delicado generador de fantasías amorosas; incluso resultaría imposible reconocer aquí el órgano palpitante y cálido de la poetisa, de no ser éste intransferible.

78 "Beatitud" pasa directamente a *La Isla...*, sin fecha precisa y sin ser previamente publicado.

79 "Miraje" también pasó a *La Isla...* directamente. De la misma feble encarnadura son "Vía Secreta", "Aspiración" y "El Mensajero Derrotado".

Este poema aparece publicado un año antes de su muerte, pero tiene otro aliento y otra técnica, ambos anclados en la madurez, y un motivo fácilmente comprensible. La mujer diurna desesperada al borde de "Los Desterrados" (poema del ciclo existencial), se transforma nocturnamente en amante sumisa, dadivosa. Nada la turba sino su propia fantasía, y su testamentaria impudicia la impulsa a darlo a la luz ante la incredulidad de los que la circundan:

Te gusta que esté a tu lado,
te gusta mi canto alado
aunque no me lo digas, mi amor;
eres triste peregrino
amas la gloria del trino
y yo soy un ruiseñor...

La misma fuente murmura
tu ventura y mi ventura
aunque tú no me lo digas, mi bien;
y aunque no me digan nada
ni tu voz ni tu mirada,
todo tú me dice: "Ven!"

Verás que dulce fulgor
aunque tú no me lo digas, mi amor.⁸⁰

En el poema, está presente uno de los temas femeninos: la imposibilidad -por las circunstancias de la época- de que la mujer ni siquiera insinúe su amor. Estamos asistiendo a un nuevo caso de fenomenología hegeliana al uso, esto es, a una dialéctica interna del espíritu que presenta las formas de la conciencia hasta llegar al saber absoluto, si bien explicitado en el sentimiento amoroso.

La realidad es la conciencia pura después de la reducción fenomenológica. Y a ella ha arribado el poeta, que ha tocado fondo. "Por efecto de la reiterada negación, la veta de amor va adquiriendo una calidad vagorosa..., y por fin se espiritualiza

80 Este poema fue recogido por Juan Parra del Riego en su *Antología de poetisas americanas*, Claudio García editor, Montevideo, 1923, p.15-16.

mágicamente y se transfigura en una sencilla apetencia de alegría. Al transfigurarse de este modo, se reanuda la línea expresiva de lo popular que cultivó María Eugenia."⁸¹

Esta reducción de intereses complica aún más, si cabe, un presunto intento de ordenación cronológica.

Del mismo modo, es difícil concordar con Angel Rama en que "el poeta ensaya durante años ciertos territorios poéticos que no alcanza a madurar y son anulados por la aparición de aquellos definitivos en que se trasuntará su voz auténtica."⁸²

"Balada de las Dulces Perlas" es una agradable canción de adolescente enamorada en la que resulta difícil rastrear la menor huella de tormento ni de sabiduría.⁸³

Pues bien, la publicación de esta canción en el mismo año de su muerte, nos obliga a incurrir en dos hipótesis: María Eugenia nunca deja de ensayar este motivo amoroso, aunque, ciertamente, este motivo nunca acaba por madurar, ni vital ni poéticamente; en caso contrario, el tan considerado anhelo de rigor y selección vazferreriano queda en entredicho, aunque ya lo estaba desde el momento en que es su hermano Carlos quien tiene que convencerla para que vuelva a incluir "Unico Poema", como el mismo confiesa en su epílogo.

Dentro de este mismo abanico, "El Cazador y la Estrella" supone, desde nuestro punto de vista, modelo aparte. Es un poema de amor y, esta vez resulta indudable, escrito en sus años finales. ¿Por qué? Su verbo es abundoso y está en sazón ("A flor de vida van los corazones/ como estrellas del mar sobre las aguas), y su sintaxis reconócese intrincada y tosca, incapaz de adecuarse al torrente fluir del pensamiento, tal ocurre a una mente febril y desmedida.

81 RAMA, Angel. "Espiritualidad creadora", en la revista *Entregas de la Licorne*, n°3, Montevideo, mayo de 1954, p.47.

82 RAMA, Angel. Art. cit., p.36.

83 La transcribimos por su interés biográfico: "En el crisol de tu boca/ quisiera verter mis lágrimas,/ esas derretidas perlas/ del hondo mar de mis ansias...// Sólo tú sabes ser bueno/ y envolver con tus palabras/ la inquietud de mis caprichos/ y el vaivén de mi esperanza.// Aunque estés lejos te siento/ tan cerca que no hay distancia,/ cuando en la noche profunda/ se llora sin tener causa.// Y en el crisol de tu boca/ quisiera verter mis lágrimas; yo sé que me las darías/ en dulce dichas trocadas,/ esas derretidas perlas/ del hondo mar de mis ansias..." ("Balada..." fue publicado en la revista *Pegaso*, n°72, Montevideo, junio de 1924, p.256-257, y luego en *La Isla*...).

El amante resulta ser de nuevo arcano e irreconocible, viajero embarcado en nao con mástil sin pendón, ciego a la luz y sordo al canto; y ella reconvirtiéndose en estrella errante, tenaz y verdadera, plasmada en los campos del abismo y seguidora de otra estela incognoscible, inexistente:

tú no vas solo en la patria sin rutas...
 cuando a la vida toda cosa duerme,
 descansa el viento en su gruta de nácar,
 las ninfas posan la discreta mano
 sobre las liras mudas, cuando cierran
 su boca azul el florecido loto
 y sus ojos las lámparas sidéreas,
 cuando nada está vivo, cuando nadie
 vivo está más que tú, viajero triste,
 una estrella de mar,
 la más lunática, la más rebelde,
 hija del arte y de la libertad
 al impulso de un arcano deseo,
 el alma a media luz, sola y distante,
 va siguiendo en silencio, hora tras hora
 la misteriosa estela de tu nave.⁸⁴

"Voz Beata" marca también un idilio místico al inicio del poema, un idilio con el Hombre que, por fuerza del marasmo de su espíritu, nunca trasciende hacia lo sustancial.

Resulta sencillo pasar por alto poemas como éste (o como "Tu Rosa y mi Corazón", o "Historia Póstuma") ante poemas definitivos como "El Regreso" o "Los Desterrados".

M.E.V.F. es, por definición, un alma panteísta, afanosa de la Verdad Absoluta, compañera terne y consoladora de la Esperanza: "No llores porque sé", la calmará en "El Ataúd Flotante".

Pero su inspiración no recalca en el oficio religioso con decisión, y sí con falta de conciencia, y sin arraigo evidente.

84 "El Cazador..." también se publicó en la *Antología...* de Parra del Riego, en 1923, antes de pasar a *La Isla...*

Ello ha de mover en una sola dirección a parte de la voz crítica, abanderada de nuevo por Zum Felde, defensor confeso de la arreligiosidad vaziana.⁸⁵

En otra dirección nos encontramos con testimonios vitales fehacientes, tal el de Emilio Frugoni: "Daba yo en este mismo recinto una conferencia sobre Rodó. Entre la concurrencia, sentada en una de las primeras filas, en el extremo de una hilera de asientos -me parece estarla viendo allí todavía-, se hallaba María Eugenia. A cierta altura de mi disertación, comentando las ideas de Rodó en su "Liberalismo y Jacobinismo", traje a colación el gesto de Giordano Bruno, cuando momentos antes de cumplirse la bárbara sentencia, un fraile le acercó a los labios un crucifijo para que lo besara, y él dio vuelta el rostro con desdén, porque veía en el crucifijo, no la imagen del sublime Jesús, sino el símbolo de la dominación de la iglesia que lo condenaba a la hoguera. María Eugenia -la estoy viendo- se levantó en señal de desagrado y se retiró, altiva, del salón."⁸⁶

Al hilo de este testimonio, el profesor Moreira recalca que el catolicismo de María Eugenia le sirvió simplemente para "manejar -las más de las veces con cautela- elementos decorativos de la religión, como puntos de apoyo de su intuición poética."⁸⁷

85 "El sentimiento religioso, -y aun, de modo más concreto, el catolicismo, que ritualmente profesaba la poetisa-, no aparece en su poesía, en ninguna de sus formas -apunta el profesor Zum Felde. Tal ausencia es mayormente extraña en la de su última época, por ser la de su lirismo más profundo y auténtico. Al contrario, es precisamente en ésta, donde se expresa un trágico pesimismo, desesperanza y soledad, estado de alma esencialmente opuesto al religioso. Es admisible que no hubiera querido escribir poemas de tema o de tono religioso, pero no lo es esa total ausencia de fe que hay en el fondo de su poesía, esa negrura del más allá, ese vacío de todo consuelo, esa desolación metafísica, cuyo verdadero nombre es la nada. No cabe la fe, allí donde la muerte es sólo "un largo sueño, sin clave y sin fulgor de redenciones", como en "El Regreso". cierto que anda por ahí -en "Los Desterrados"- un "Dios de las misericordias que los destinos amparas..."; pero esa invocación aislada, peregrina, más parece un grito de desesperación que una convicción teológica. ¿Cómo separar, pues, en términos tan opuestos, la doctrina religiosa de la persona y el pesimismo desolado de la poetisa? Ello induce a admitir como más verosímil la hipótesis de que su catolicismo fuera sólo formal; no ciertamente por convencionalismo, insospechable en carácter tan libre, sino por situación dramática de conciencia, en la búsqueda de la fe; una de sus angustias secretas, tal vez la mayor, que no dijo en sus versos." (En su artículo "Las dos Islas de los Cánticos", pp.18-19).

En la estela de Zum Felde, Estela Miranda arguye que "la inspiración al Ser Supremo (de M.E.) reviste, en su inspiración, aspecto literario más bien que de espontáneo arranque de religiosidad.." (En *Poetisas de Chile y Uruguay*, p.134).

Y Angel Rama, seguramente más certero, adivina al único "Señor suavemente fuerte (capaz de) triunfar de esta afirmación anárquica de su personalidad libre", y reconoce que ese "otro mundo no se registra cabalmente en su poesía" (En su artículo ya citado "Espiritualidad creadora", p.64).

86 FRUGONI, Emilio. *El libro de los elogios*, editorial Afirmación, Montevideo, 1953. p.29.

87 MOREIRA, Rubinstein. Op. cit. p.57.

No sorprende tampoco M.B.A. Mendilaharsu (recordemos la inclinación dítirámica de la mayoría crítica rioplatense) con su tono rayano en la hagiografía: "La conocimos de cerca. Supimos de su vida ajustada a la ley perfecta de la libertad cristiana y admiramos su victoria sobre sí misma."⁸⁸

Emilio Oribe alude a "el cristianismo que fluye de su personalidad", y revela: "Hablan muchos de las rarezas y de las actitudes inexplicables de María Eugenia. La gruesa sicología de los filisteos que la vieron, no pudo soportar aquellos desequilibrios y los condenó, y se burló de ellos. Muy pocos tuvieron el no feliz privilegio de poseer los resortes secretos de aquel dolor.

"Algo pude conocer yo. Muchas veces, de noche, venía a confesarme sus sufrimientos, magnificando los conflictos diarios, que exacerbaban su tragedia íntima: la dispersión y el caos de la voluntad."⁸⁹

Las otras noches, por tanto, las del presunto sosiego y engañoso, son las que le propician el entablar filial idilio. Pero sin determinación. Su genio, hermano de su misma hiperestesia, nunca va a lograr su cénit inmerso en el más tibio convencionalismo cristiano. No, porque ella es la pensadora innata, deudora de su rebeldía.

Por tanto, entabla un idilio sin determinación, también sin aspereza, en cualquiera de sus noches más tranquilas, el llanto fugitivo, la actitud conciliadora, sosegada:

"Hija", me han dicho tus labios,
 "Hija", que dulce canción!
 Y a la sola ánima mía
 qué bien le llegó esa voz!
 "Hija", palabra divina,
 tan llena del Hombre⁹⁰ mismo
 más que una frase de amor.
 "Hija"...

88 MENDILAHARSU, M.B.A. "M.E.V.F." Revista *Entregas de la Licorne* n°3 Montevideo, mayo de 1954. p.22.

89ORIBE, Emilio. Op. cit. pp.268-269.

90 El subrayado es nuestro.

E inmediatamente, sin renglón de por medio, tono y actitud sumisos trócanse en potencia erótica:

Todo hombre es un poco padre,
 por amante y por varón,
 sexo superbo e invicto,
 hecho de sublime audacia
 y de pudor.
 Sexo de estatuas tallado
 en fuerza de inspiración,
 Helios vivo, mansa luna,
 alma y carne y sangre y fuego
 vencedor.⁹¹

Asimismo, "Tu Rosa y mi Corazón" e "Historia Póstuma", tienen un antagonista impreciso, favorecedor de la paz definitiva uno y mediador entre la tierra erguida y el cielo más azul el otro.

No pasamos por alto la técnica versal de "Historia Póstuma", por paradójica. El tenue discurrir del poema, al son del verso octosílabo con rima consonante en pares, se interrumpe bruscamente en la última estrofa, en donde la poetisa elude nominar al responsable de su olvido, soledad, renunciación y pavoroso fin. ¿Quién, el innominado?⁹²

Por otra parte, "Tu Rosa y mi Corazón", cabe clasificarlo como el palpito que precede a "El Regreso". María Eugenia está ya muy cerca de saber reclamar su vuelta a la propicia tierra. Entre tanto, el antagonista no acaba por ofrendar la rosa reclamada, suplicada casi:

Hoy,
 ebria de aroma me será brindada
 la belleza infinita...
 y en mi larva fugaz cuando se apaguen

91 "Voz Beata" no fue publicado sino en *La Isla...*

92 "Todo me lo diste, todo:/ el ritmo azul de las cunas/ en cuentos maravillosos/ glosados de suaves músicas...// Las palabras melodiosas/ divinas como el silencio,/ las rosas de nieve y oro/ perfumadas de secretos...// Las albas anunciadoras/ de los venturosos días/ henchidos de primaveras/ refulgentes de sonrisas...// Las pálidas nebulosas/ de los cielos taciturnos,/ la soledad, el olvido/ y la paz de los sepulcros." "Historia Póstuma" pasa directamente a *La Isla...*

los armoniosos éxtasis,
me envolverán las perfumadas onda
en su mortaja amante y siempreviva

Dame una rosa, antes
que el ciprés largo y mudo, entre nosotros
alce su quieta cima.⁹³

Sentimiento de una muerte que se augura no bajo signos pavorosos, sino con el deseo de algo largamente pretendido que se auspicia en tono de nostalgia. La muerte y su cercanía ofrecen al poeta de nuevo una excusa para pedir la voz y el favor del amado frente al silencio obligado de la mujer.

93 También "Tu Rosa y mi Corazón" pasó directamente a *La Isla...*, sin datación precisa.

4.2. Línea existencial.

De haber sostenido el tono de sus poemas existenciales durante toda *La Isla...*, M.E.V.F. tendría hoy otro sitio en el parnaso de la literatura hispanoamericana.

Insertos en su época, estos poemas suscitan perplejidad. Aliento, técnica y sabiduría consumada se aúnan. El cuerpo está marchito, al tiempo que su espíritu se embriaga de la noción esclarecedora y única, pero nunca bien aprehendida.⁹⁴

El hecho de respetar las maneras del catolicismo, la lleva también a una serie de contradicciones inauditas. No sabe, ni quiere, ni puede consolarse por medio de la poesía. Probablemente, su conciencia asume el deber de no inundar con patéticos formulismos la única isla donde arriba su lucidez.

A este respecto, quizás no vaya demasiado lejos Julio Garet Mas al presentir que "el ansia de desprenderse de cuanto no fuese inteligencia, emoción y belleza, impulso intermitente en naturalezas exquisitas pero menos pléticas, asumía en ella, por la continua, la gravedad de un mal... hallaba en el estetismo su goce pero también su irremisible desolación. De no habérselo vedado su fe religiosa, hubiera ido también al suicidio en lo mejor de sus años, brillantes los ojos, sin arrugas la frente inspirada. No quiso, no pudo liberarse, y arrastró penosamente su condena."⁹⁵

Sea como fuere, la poetisa pergeña en los últimos años de vida una compilación antológica, acorde con los postulados de la experiencia y provista de un humanismo abastecido ora de ansiedad, ora de apaciguamiento.

Este modelo existencial nos ofrece poemas cimentados en un espíritu libre de la muerte, por haberla aceptado, y acogedor perpetuo de la eterna noche "muda y sin pupila".

94 "El rechazo del amor humano llevó a M.E.V.F. a adentrarse en una experiencia de índole trascendente. La poetisa buscó, y en parte obtuvo, alguna forma de realización superior, algún contacto con realidades trascendentes aunque no bien definidas." (PAGANINI, Alberto, en su prólogo a *María Eugenia y Delmira. Poesías*. Ediciones De la Plaza, Montevideo, s.f. p.11)

95 GARET MAS, Julio. "Volviendo a M.E.V.F.", *Bocetos y semblanzas*, Salto, 1972. p.47.

Los poemas existenciales de *La Isla...* serían los siguientes: "Los Desterrados", "Barcarola de un Escéptico", "Invocación", "El Ataúd Flotante", "La Estrella Misteriosa", "El Regreso", "La Rima Vacua" y "Unico Poema".

Al hilo de los días sucesivos, María Eugenia va urdiendo una sintaxis más granada, sustanciosa, y entreverada con verdaderas vigencias de isla en la cual se corporeizan inevitablemente los sentimientos más ajenos a cualquier aspiración perecedera. Como en "Los Desterrados".

"Los Desterrados" es una de las poesías más rotundas, cruentas, tristes e inspiradoras de ternura dentro de la literatura hispana de este siglo.

Finalmente, la desterrada se atreve y acierta a desparramar su desesperación. Se convierte en la personificación de la vaciedad humana enfrentada al instinto carnal. Releído "Los Desterrados" hemos de concluir que está urgido desde los abismos del abatimiento.

Por una vez, ella convoca al Dios cristiano, lo busca y prueba a atormentarlo sin ambages.

Desde este testimonio estremecedor es imposible no aceptar que la religiosidad auténtica brota, y que la invocación al Ser Supremo reviste, en su inspiración, aspecto de espontáneo arranque de reproche, nunca de recurso literario o infamante retórica.

Las severas exigencias planteadas como paso previo a la servidumbre carnal, conllevaban en su génesis la percepción de los rasgos del hombre ideal, tal ocurría en "Heroica". De igual manera, "Holocausto" determinaba las condiciones que habrían de cumplirse para la servidumbre ("Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía/ si sabe combatirme la ciencia de tu mano"). Ahora, los desterrados asume la labor antitética y definitiva del arcano dialéctico (la síntesis sólo será alcanzada con la muerte) hasta revelar que el poeta "sabe muy bien que el amor puede brotar ante cualquier ser y que su efusión es ajena a la heroicidad."⁹⁶

Inopinadamente y procedente de un dictado anímico irrevocable, se produce el rechazo de su otra vida anterior. Las quimeras, antes "ebrias de perspectivas

96 RAMA, Angel. Art. cit. p.64.

deslumbrantes"⁹⁷, se desmoronan después del "desgarrador combate entre el destino que le ha sido trazado y que ella recorre a pesar suyo, y la otra vida, la que sueña, la que habría querido vivir."⁹⁸

"Las divinas palabras" de la modalidad conceptual y del tiempo del énfasis lírico y armonioso, también son de un soplo repudiadas, precisamente en el paréntesis donde inquiere a Dios acerca de su incapacidad de ser deseada y deseante.

Al fin de los anhelos, permanece fúlgida la figura del herrero sudoroso, su salud y fuerza chorreantes; y la imagen de la feliz doncella que en el hueco de esos brazos "hallará la suma gracia", vibra incendiaria en los recovecos de una mente almada, demasiado tarde, de poderosa lucidez.⁹⁹

La primera estrofa de "Barcarola de un escéptico" supone epílogo congruente de la aventura apenas nocturnal de "Los Desterrados".

Según Federico Sáinz de Robles en su *Ensayo de un diccionario para la literatura*, el término "barcarola" supone una "composición poética breve, ligera, amorosa y melancólica, destinada a ser cantada a voz sola o con acompañamiento de instrumentos de cuerda: laúd, vihuela, guitarra". Y también como "melodía cantada por los gondoleros

97 Este verso pertenece al poema "Las Quimeras", que pasó directamente a *La Isla...*, aunque por su motivo y su modo pertenece sin duda a la época de "Los Desterrados".

98 DE JAUREGUI, Susana. "Los Desterrados", en *El País de los Jueves*, fascículo II, Montevideo, 1975. p.16.

99 Transcribimos íntegro el poema por considerarlo esencial para la comprensión de la erótica vaziana: Una fría tarde triste/ yendo por una apartada/ ruta, al través de los turbios/ cristales de una ventana/ yo lo vi gallardamente/ curvado sobre las fraguas.// El cabello sudoroso/ en ondas le negreaba/ chorreando salud y fuerza/ sobre la desnuda espalda.// Le relucían los ojos/ y la boca le brillaba/ henchida de sangre roja/ bajo la ceniza parda.// Y era el acre olor del hierro/ luz de chispas incendiarias,/ rudo golpe de martillo,/ vaho ardiente de las ascuas,/ que las mal justas rendijas/ hasta mí fluir dejaban/ con ecos de cosa fuerte/ y efluvios de cosa sana.// "Dios de las misericordias/ que los destinos amparas,/ cuando me echaste a la vida/ ¿por qué me pusiste un alma?/ Mirame como Ahasvero/ siempre triste y solitaria/ soñando con las quimeras/ y las divinas palabras...// Mirame por mi camino,/ como por una vía apia/ de sonrisas incoloras/ y de vacías miradas...// ¿Por qué no te plugo hacerme/ libre de secretas ansias,/ como a la feliz doncella/ que esta noche y otras tantas/ en el hueco de esos brazos/ hallará la suma gracia?"/ Así me quejé y a poco/ seguí la tediosa marcha,/ arropada entre las brumas/ pluviosas, y me obsediaban/ como brazos extendidos/ los penachos de las llamas/ y unos ojos relucientes/ adonde se reflejaba/ el dorado y luminoso/ serpenteo de las fraguas".

"Los Desterrados" pasó directamente a formar *La Isla...*

venecianos. Su compás lo daban el balanceo de las góndolas y el movimiento de los remos."¹⁰⁰

Pero estos versos octosílabos de M.E.V.F., destinados en un principio a narrar los avatares del corazón romántico, cortan de raíz la cuerda del lirismo y acaban por convertir en arrullo sonorísimo el eco más recóndito de la desolación.

El símbolo del mar surge y cimenta en "Barcarola..." su trascendencia dentro de la obra vaziana. Precisamente es el escenario de la lucha entre la esperanza y la negación, nociones irrefutables cuando se considera la naturaleza del ser humano. Es entonces cuando "el diálogo con su alma brota junto al asombro de encontrarse infecunda al retorno de su travesía vital."¹⁰¹:

Alma mía
que tornas al viejo lar
con la red seca y vacía
de las orillas del mar,
con la red seca y vacía
que en la plenitud del día
no te atreviste a arrojar.

Si la primera estrofa del poema cabe considerarla como epílogo de "Los Desterrados", la segunda, en cambio, sería su suplemento.

Resulta curioso que el erotismo de M.E.V.F. haya quedado difuminado hasta la fecha, o imbuido en críticas retoricistas, voluntariamente metafóricas.

Acabamos de contemplarla en "Los Desterrados" presa de otras secretas ansias, visionaria de un fulgor desconocido y hechizante que nunca habrá de poseerla.

En esta segunda estrofa de "Barcarola", la visión se desvía hacia los pescadores regresados del mar donde habita la vida que ellos rastrean. Nuestra poetisa busca también un desenlace paralelo al suyo, y lo encuentra, aunque no deja de ser emotivamente

100 SAINZ DE ROBLES, Federico. *Ensayo de un diccionario de la literatura*, editorial Aguilar, tomo I, Madrid, 1964.

101 TEJERA PIETRA, Alma. "Barcarola de un Escéptico" (comentario), en la revista *El País de los jueves*, fascículo II, Montevideo, 1975, p.17.

engañoso. El engaño se suscita con el propósito de verbalizar uno de sus dramas postreros más latentes: la infecundidad:

Yo he visto los pescadores
pescando gloria y amores
que disiparon después.
Unos llevan cosas muertas,
otros las llevan¹⁰² desiertas:
lo mismo es.

Y la tercera estrofa, al tiempo que recoge su diálogo con el alma, concluye con el preludio de la consumación:

Entre la arena y las olas
existen dos cosas solas:
morir o matar.¹⁰³

"Los Desterrados" y "Barcarola..." son el punto de inflexión para comprender la diferencia sustancial entre la erótica vaziana y las de Agustini e Ibarbourou. El mismo ingenuismo de María Eugenia, la hace aun más elemental y desgarrada.

"El Ataúd Flotante" significa un nuevo paso atrás en la involución de su comunión consigo misma.

La Esperanza se yergue como alegórica y perpetua sombra de los vivos, y está muerta.

"Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta" reza su primer verso, más a modo de réquiem que de desafío. No hay anécdota ni motivación aparente en esta circunstancia aséptica, concreta.

102 Habríamos de ajustar la línea trocando el verbo por un nombre que M.E. omitiría involuntariamente por obvio: "otros las redes desiertas".

103 "Barcarola" se publicó en la revista *Nosotros*, Buenos Aires, 1921, y en la *Antología...* de Parra del Riego, en 1923, antes de pasar a *La Isla...*

El poema se concentra en una especie de soliloquio, y M.E.V.F. aúna dos metáforas culminantes en su acontecer: el mar y la noche. Y estas dos metáforas se funden en la realidad precisa del ataúd donde el reposo.

Antes, la esperanza ha arrojado los arrebatos intermitentes de la fe cristiana, y se ha erguido por cima de las quietas ondas ante sus ojos turbadísimos:

Yo te he visto venir
blanca y piadosa como un santo espíritu
sobre el vaivén de las marinas ondas.

Pero esos ojos han tornado a su interior incierto e incesante, y se han topado con la sombra de su mancha negra, y con "larvas metafísicas" que han hecho cosecha entre "su dulce carne".

María Eugenia opta por la filosofía del apaciguamiento estoico, y ralentiza sus emociones al son de la palabra misma: "No llores porque sé", "ahora, estás muerta".

"María Eugenia me leyó 'El Ataúd Flotante', que me produjo una sensación desconcertante y extraña, debido al título, asegura Oribe en su prólogo a *La Otra Isla...*¹⁰⁴. En efecto, no es fácil identificar, en una primera audición o lectura, las imágenes del ataúd y del mar como una metáfora exclusivamente, aunque finalmente sea rechazado como ámbito para reposar inacabablemente.

El profesor Alberto Paganini asume como dos símbolos diversos ambos conceptos.¹⁰⁵

Tampoco creemos que Paganini acierte al pensar que "el pronombre tú es simple referencia a una realidad abstracta que adquiere, en su discurrir, entidad fantasmal, inasible..."¹⁰⁶

Empero, más fácil resulta darle el nombre de María Eugenia a la Esperanza. Porque "sólo por un acto de imaginación separamos al que espera del esperado; a los sueños de quien los sueña; al pensamiento de quien lo piensa; al universo de quien lo percibe. Ninguna mentira más extraña que esta de suponer que jamás haya ocurrido algo

104 ORIBE, Emilio. En su prólogo a *La Otra Isla...* p.18.

105 PAGANINI, Alberto. En su prólogo ya citado. p.22.

106 PAGANINI, A. "El Ataúd Flotante" (comentario), en *El país de los jueves*, fascículo II, Montevideo, 1975. p.18.

fuera de nosotros mismos. ¡No hay más que una realidad: nuestro propio, nuestro infinito sueño!"¹⁰⁷;

Pero si al interior vuelvo los ojos
veo la sombra de tu mancha negra,
miro tu nebulosa en el vacío
dar poco a poco su visión suspensa;
sin el miraje de los fuegos fatuos
veo la sombra de tu mancha negra.
No llores porque sé; los ojos míos
saben vivir en lontananzas huecas,
míralos secos y tranquilos; márchate
y el flotante ataúd reposar deja
hasta que junto a ti también tendida
nos abracemos como hermanas buenas
y otra vez enlazadas nos durmamos
en el sepulcro vivo de la tierra.¹⁰⁸

Este poema resulta ser el consecuente de "La Estrella Misteriosa".

Como bien reseña Wilfredo Penco, "la poesía de María Eugenia es la expresión de un único e íntimo conflicto basado en el desacomodo vital y en la búsqueda continua de un ideal que lo atempere. Ambos planos, aparentemente inconciliables, constituyen sin embargo una disonancia que podría definirse como armónica."¹⁰⁹

Esa estrella misteriosa es gloria, quimera, fénix, fantástica oriflama, "o un imposible amor extraño y peregrino...", y la imposible forma que ha de rastrearla tiene de nuevo un nombre y una restricción mental: el símbolo de la esperanza:

Y sigo eternamente por la desierta vía
tras la fatal estrella cuya atracción me guía,
mas nunca, nunca, nunca a revelarse llega!

107 SABAT ERCASTY, Carlos. Op. cit. p.109.

108 "El Ataúd Flotante" se publicó en *Nosotros*, Buenos Aires, 1921, y también en la *Antología...* de Para del Riego, en 1923, antes de entrar en *La Isla...*

109 PENCO, Wilfredo. "La Estrella Misteriosa" (comentario), en *El País de los jueves*, fasc.II, Montevideo, 1975. p.21.

Pero su luz me llama, su silencio me nombra
con la desolación de una esperanza ciega.¹¹⁰

Anota Seluja Celín que "del modernismo pocos rastros encontramos en su obra (de M.E.V.F.) exceptuando las libertades métricas."¹¹¹ Desde el punto de vista de una actitud convencional y simplista frente al movimiento, acaso tuviese razón.

Nuestra consideración ha de extenderse más allá, tal propone Rafael Alberto Arrieta: "Suma de coincidencias en una disconformidad cohesiva, el modernismo reunió a románticos y realistas, a católicos y ateos, a conservadores y ácratas (Todos ellos podrían ser María Eugenia). Era el repudio al lugar común, la emancipación del cauce rutinario. Mezcló la plasticidad parnasiana, el sentimiento romántico, la musicalidad y la alusión al simbolismo (Todo ello mezcló María Eugenia también). La sensibilidad elaboró sus imágenes en la gruta encantada de las 'correspondencias' sensoriales... Vocablos y giros, ritmos y figuras renovaron el instrumento... El verso se hizo más flexible; los acentos cambiantes lo mostraron rama dócil bajo la inquietud saltarina del pájaro. Metros arcaicos, elásticas yuxtaposiciones de pies distintos, ensayos de versolibrismo y de 'melodía interior', dejaron provechosa enseñanza."¹¹²

Con su noción de la noche, por ejemplo, la poetisa se acerca convincentemente a los esteros líricos del simbolismo. Efectivamente, sus cuatro nocturnos ("Sólo tú", "Hacia la Noche", "Nocturno" e "Invocación") son claras formulaciones de una aspiración que enerva sus sensaciones hasta hacerla arribar al más exacto de los apaciguamientos, que es la muerte.

Esa profunda aspiración, María Eugenia la convierte en símbolo, incluso en la realización material de su misma psique, como sucede en su poemita "Nocturno":

110 "La Estrella Misteriosa" fue publicada en la *Antología...* de Parra del Riego, en 1923, y, en enero de 1924, en *Boletín de Teseo* de Montevideo, antes de pasar a *La Isla...*

111 SELUJA CELIN, Antonio. *El Modernismo literario en el Río de la Plata*. Montevideo, 1965. p.128.

112 ARRIETA, Rafael Alberto. *Introducción al Modernismo literario*, editorial Columba, col. Esquemas, Buenos Aires, p.53. Los paréntesis son nuestros.

¡Árbol nocturno, alma mía,
sólo mía y solitaria...
cubierto estás por la nieve
de una noche triste y larga!

Por eso si te sacude
alguna amorosa ráfaga,
en vez de un sendal de flores
cae una lluvia de lágrimas.

Noche y árbol, pues, adquieren de golpe calidad de símbolos. "María Eugenia siente que arborece la noche, que la desenvuelve, que la estira y la prolonga en los ramajes, que la emana sombríamente en el impulso de la savia. Lo que el espíritu tiene de historia es noche; lo que el espíritu tiene de historia, de proceso, de desarrollo, es árbol. Es una identificación total de la noche con la más profunda actividad psíquica, una nocturnidad completa."¹¹³

Punto a punto tomamos contacto con su entidad, proclive a una Realidad absoluta ascendiente del Hombre y de la Naturaleza, incluida cualquiera de sus manifestaciones: mar, noche, tierra, árbol, rosa, se erigen como átomos privilegiados y referentes materiales, al igual que ella, de lo innato e inmutable.

La Naturaleza no supone el refugio de sus ideales panteístas, sino la lógica desviación del espíritu después del imborrable fracaso habido entre sus semejantes. El fracaso de esos intentos toma cuerpo en "Sólo tú". "La adjetivación con la que califica a la noche expresa que es acogedora en contraste con esa multitud que habla, que mira, que daña."¹¹⁴ Ello supone el reconocimiento enésimo de su soledad. La noche es el exclusivo pronombre que proclamar pretende en ausencia del prójimo semejante. "La trata como

113 SABAT ERCASTY, Carlos. Op. cit. p.27-28.

114 GIRALT DE MARIANI, María Catalina. *M.E.V.F.: Poesía de la soledad*, editores A. Monteverde y Cía. S.A., Montevideo, 1975, p.3.

dulce y comprensiva, única amiga; en M.E. parece simbolizar más el silencio, la soledad, la serenidad que desea para su alma atormentada por su incesante lucha interior"¹¹⁵:

Sólo tú, noche profunda,
me fuiste siempre propicia;
noche misteriosa y suave,
noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra
guardas tu inmortal caricia.¹¹⁶

"Hacia la Noche" gasta retórica más púlida, seguramente por mor de un afán formal remodelador. Por ejemplo, cabe reseñar como notable acierto la acepción bisémica para el símbolo noche en la estrofa inicial; la primera, como figura alegórica de índole intimista; la segunda, como mero apunte temporal: "Oh noche, yo tendría/ una palma futura, desplegada/ sobre el gran desierto,/ si tú me das por una sola noche/ tu corazón de terciopelo negro."

Esta misma palma futura y desplegada habrá de replegarse a fin de poema como reflejo de una antítesis evidente de sensaciones, aunque haya un motivo unificador de principio y fin de periplo nocturno, el de la soledad de una sola palma sobre el gran desierto: "Oh dulce noche mía, oh dulce noche!/ Aunque el glorioso pájaro del alba/ rompa después mi lapidario ensueño,/ un polvo de inquietud arda en mis ojos,/ y me seas de nuevo/ sólo una palma antigua replegada/ sobre el gran desierto."

En mitad del poema, la confesión de plenitud y serenidad, ha de hallarla al amparo de la ambigua oscuridad, silenciosa y sacra, ahuyentadora de los torvos motivos de la luz:

Mi canto será vivo

115 FERNANDEZ ALONSO, M^a del Rosario. "La muerte como liberación en la poesía de M.E.V.F.", en *Una visión de la muerte en la lírica española*, ed. Gredos, B.R.H., Madrid, 1971. p.373.

116 "Sólo tú" se publicó en la revista *Pegaso*, en junio de 1924, justo un mes después de su muerte, muy pocío antes de pasar a *La Isla*...

solo por el deseo
de serenar la cotidiana angustia.¹¹⁷

"¡Hermandad con la noche, identificación con su vasta y callada soledad, inmersión en su seno profundo, consubstanciación con sus esencias inefables! ¿No es éste el camino único para triturar la angustia?", se pregunta Sabat en su comentario a "Invocación"¹¹⁸. En efecto, el ideal nocturno guarda el milagro y el estímulo de las utopías. Por esperar todavía, la noche vierte en sí misma la semilla de la ilusión. Son nueve estrofas que encierran el pensamiento nocturnal maríaeugeniano. La noche, la embriaga, la noche "de las delicias mudas y negativas", "rincón de los olvidos", cuya voz futura dice en silencio su propia eternidad.

Dos territorios bien delimitados se contraponen en "Invocación": En uno de ellos, el mundo exterior asume dimensiones poéticas en donde la poetisa se presta al proceso reflexivo de enunciaciones cualitativas:

Oh noche embriagadora
hecha de soledad y de desesperanza,
que brindas en tu copa de azabaches y de estrellas
sobre la tierra ardiente en quietud derramada.

En el territorio opuesto, la dimensión del sueño y del deseo de un más allá desprovisto de definiciones, vibra al son atávico de la inmortalidad:

Tu voz dice en silencio tu eternidad futura;
la rúbrica del "Fin" está en tu obscura mancha.

117 Antes de integrar *La Isla...*, "Hacia la Noche" se publicó en *Boletín de Teseo*, Montevideo, 1924, y el *Pegaso*, durante el mismo año.

118 SABAT ERCASTY, Carlos. Op. cit. p.39.

Entonces, ¿cuál es el porqué definitivo de esta invocación? ¿Cuál la situación emocional de la que brotó este poema? Lidia Longo responde a esta pregunta recogiendo a la poetisa de "Los Desterrados": "Sólo gozan de esas noches sin voz seres que... no están en la vida ni en la muerte, quizás en el punto medio en que viven los fantasmas; y en María Eugenia más aún, al tener conocimiento del motivo que provoca esa situación."¹¹⁹:

Dale a los benditos que todavía sueñan,
 tus áureas lentejuelas y tus hostias de plata,
 y a mí, que te deseo inextinguible y única,
 dame la eternidad de tu silencio, oh Hermana¹²⁰

"El Regreso" es culminación, unción extrema, sabiduría incluso desde su notoria pureza formal. Se trata de una aceptación del destino asimilado como noción anterior a todas las experiencias. Merced al destino, la poetisa queda disgregada de sus semejantes, abocada a su particular relación con el enigma de la naturaleza ilimitada. Desde el momento en que el regreso se anhela ("He de volver a ti, erguida tierra"), los semejantes pasan a integrar la fantasmal visión de una desterrada en isla de glorias indeseables, como la del entendimiento.

He aquí una de las pruebas que la designan como poetisa cabal. Es en su momento de mayor quebranto, ahíta de tristeza, herida por las aristas del postrer aliento de vida cruenta, es en ese momento cuando eleva su conciencia hasta plasmarla en un cúmulo de expresiones inmejorables.

Descubrimos cómo su fe panteísta es solamente admisión de su devenir, y no requerimiento. "Muerde su esfinge interior con el filo de sus palabras para poseer la clave de sus esencias y dilucidar el sentido de su conducta. Se diría que quiere justificarse, y no

¹¹⁹ LONGO ARMENDARIZ, Lidia. "Invocación" (comentario), en *El País de los jueves*, fasc.II, Montevideo, 1975. p.19.

¹²⁰ "Invocación" fue publicado previamente en *Pegaso*, Octubre de 1922, y luego reimpresso en la *Antología...* de Parra del Riego, y en *Boletín de Teseo*, Montevideo, enero 1924. Póstumamente, en junio de 1924, de nuevo en *Pegaso*. Luego pasó a *La Isla...*

atribuir su desafío al orden natural, y su lucha contra las formas, a un capricho soberbio o a una simple rebeldía insensata. No es ella quien se ha creado por modos tan exclusivos, originales y desusados. Todo esto fue cosa de su nacer, troquel inevitable de su carácter, fatalidad consubstancial a su alma."¹²¹

Además de hacerla cumplir con su designio lírico, "El Regreso" dignifica su condición de ser humana, porque ella determina la ascendencia creadora de esa tierra, el determinismo que promueve su génesis, pero no por ella proclama su inconformismo, ni aun se resigna; al contrario, asume su necesaria integración:

He de volver a ti, gloriosamente,
triste de orgullos arduos e infecundos,
con la ofrenda vital immaculada.
No sé, cuando labraste el signo mío,
el crisol armonioso de tus gestas
dónde estaba...
dónde la proporción de tus designios...
Tú me brotaste fantásticamente
con la quietud de la serena sombra
y el trágico fulgor de las borrascas...
Tú me brotaste caprichosamente
alguna vez en que se confundieron
tus potencias en una sola ráfaga...
Y no tengo camino;
mis pasos van por la salvaje selva
en un perpetuo afán contradictorio,
la voluntad incierta se deshace
para tornasolar la fantasía...

Expone Juan Justino Da Rosa en su comentario a "El Regreso", que su desarrollo "transcurre entre un 'yo' desinencial y un 'tú' invocado... El primero tiene una relación vital con el segundo, pero a medida que el motivo se desarrolla, notamos un

121 SABAT ERCASTY, Carlos. Op. cit. p.150.

replegamiento hacia las esencias como única posibilidad de participar del mundo, cada vez más lejano y ajeno."¹²²

Cuesta creer, empero, que a esas alturas de vida, María Eugenia probase a urdir siquiera una mínima solidaridad con el mundo que la había negado. Los testimonios de su aislamiento son múltiples y algunos de ellos han sido expuestos más arriba. El regreso es la única consolación y, paradójicamente, uno de los escasos arrebatos de energía que aún le quedan por ensayar. La síntesis, la expone certeramente Fernández Alonso: "Soñadora de quimérico ideal, la poetisa siente, en el correr de sus años, que sus mismos sueños no la dejan entrar en la urdimbre de la vida, llegar a la plenitud de un amor humano, gozar de los encantos y felicidad que otros seres gozan, para descubrir, al fin, que sus mismos sueños son vanos. Es el encuentro definitivo con su propia derrota, con la sensación de su derrota y de lo vano de sus sueños, con el sentimiento de su esterilidad. Si el desencuentro con la vida le lleva a refugiarse en la soledad, el descubrimiento de lo que entiende su fracaso le conduce a un deseo de muerte como única liberadora de su tremenda angustia metafísica"¹²³:

Ah, si pudiera desatar un día
la unidad integral que me aprisiona!
Tirar los ojos con los astros quietos
de un lago azul en la nocturna onda...
Tirar la boca muda entre los cálices
cuyo ferviente aroma sin destino
disipa el viento en sus alas flotantes.
Darle el último adiós
al insondable enigma del deseo,
cerrar el pensamiento atormentado
y dejarlo dormir un largo sueño
sin clave y sin fulgor de redenciones...
Alguna vez me llamarás de nuevo
y he de volver a ti, tierra propicia,
con la ofrenda vital inmaculada,
en su sayal mortuorio toda envuelta

122 DA ROSA, Juan Justino. "El Regreso" (comentario), en *El País de los jueves*, Fasc.II, Montevideo, 1975. p.22.

123 FERNANDEZ ALONSO, M^a del Rosario. Op. cit. pp. 372-373.

como en una bandera libertaria.¹²⁴

Si nos atenemos a la temática general del movimiento modernista, encontramos tres corrientes diferenciadas: una, extrajerizante, otra, americana, y la tercera, hispánica. "En la obra de Darío, como apunta Ivan A. Schulman, "al lado de 'Bouquet', 'Garconnière', 'Dream', 'Tant mieux', 'Toast', están 'Caupolicán' y 'Canto a la Argentina'. Y asimismo, una preocupación por y dedicación a lo hispánico: 'Un Soneto a Cervantes', 'Cyrano en España', 'A Maestre Gonzalo de Berceo', 'Letanía de Nuestro Señor Don Quijote'. En lo temático, como en lo lingüístico y lo estilístico, lo hispánico se impuso como norma expresiva, sin que por eso desaparecieran los elementos extranjeros que tanto contribuyeron a la renovación modernista en sus etapas primigenias."¹²⁵

Ninguna de estas generalidades temáticas suceden, ni siquiera marginalmente, en la poesía femenina de Hispanoamérica. Ni M.E.V.F., ni Delmira Agustini, ni Luisa Luisi, ni Juana de Ibarbourou, ni Gabriela Mistral, ni Alfonsina Storni..., se ocupan sino de sí mismas, y no ejercen su mester sino en aras de su reafirmación.

Así escribe Gustavo Gallinal el año de la muerte de nuestra poetisa: "Incapaz de salir de sí misma, siendo como casi todas las poetisas, tema eterno de sus propias canciones, quiso, sin embargo, poner un silenciario en la entrada del secreto templo interior y recubrió de músicas el acento dolorido, cuando lo tuvo, de su pensamiento."¹²⁶ Y líneas más abajo sorprende al afirmar: "No ofendió a la curiosidad y al 'snobismo' de los hombres un alma desnuda de pudor y estremecida de sensuales fiebres."¹²⁷

En este caso, Gallinal confunde el escándalo social y la impudicia impulsora de la creatividad. Al escribir esas líneas, el autor está pensando en el asesinato de Delmira

124 "El Regreso" se publicó seis días después de su muerte, el 26 de mayo de 1924, en la revista *Pegaso*, Montevideo. Luego pasó a *La Isla*...

125 SCHULMAN, Ivan A. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, ed de Homero Castillo, ed. Gredos, B.R.H., Madrid, 1968. p. 252.

126 GALLINAL, Gustavo. *Letras uruguayas*. Col. de Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1967. p.70.

127 G.G. Op. cit. p.72.

Agustini diez años antes, y no en la mujer que, hasta hacía muy poco y ante la ceguera de casi todos sus coetáneos, había perpetrado los versos más impúdicos y transidos de verdad primigenia, v.g., "Los desterrados", o "El Regreso", o "La Rima Vacua", poema este original por la alegórica correspondencia que otorga a la vida de fuera, la cual adivina cómo se escapa definitivamente. Original doblemente por cómo el sentimiento del hastío, del tedio, aparece explícito a través de esa sensación sonora claramente significativa: "el grito del sapo, en contraste con su fino sentido musical, hace nítida, conmovedoramente nítida, su áspera experiencia del al ma."¹²⁸

A tener en cuenta también en qué vino a parar esa idea de la armonía tan querida hacía tiempo, por como acaba desterrándola : "Grito de sapo/ llega hasta mí de las nocturnas charcas.../ la tierra estás borrosa y las estrellas/ me han vuelto las espaldas.// Grito de sapo, mueca/ de la armonía, sin tono, sin eco,/ llega hasta mí de las nocturnas charcas.// La vaciedad de mi profundo hastío/ rima con el duo de la nada."¹²⁹

En "Unico Poema" es ella quien se implica en la correspondencia. Es ella el pájaro errante que despierta y echa a volar otra vez, definitivamente sobre ese mar innominado y sin orillas.

Ahora sí los límites son indescifrables porque su destino y su origen adolecen de la misma identidad.

Cuenta Oribe que cuando María Eugenia le leyó "Unico Poema", cuatro versos le impresionaron profundamente: "Cuánto nacer y morir/ Dentro la muerte inmortal!/ Juagando a cunas y tumbas/ estaba la soledad". El le propuso que cambiase la palabra "soledad" por "eternidad". "Pero ella hizo un mohín y no respondió"¹³⁰

128 FERNANDEZ ALONSO, M^a del Rosario. Op. cit. p. 376

129 "La Rima Vacua" pasó directamente a *La Isla...*

130 ORIBE, Emilio. En su prólogo a *La Otra Isla...* p.18.

Carlos Murciano cree que la sugerencia no mejora el poema y que "resulta indudable que era la soledad -palpable, inmediata- y no la eternidad -abstracta, remota- la que preocupaba y atenazaba y atormentaba a la poetisa."¹³¹

Covengamos, sin embargo, en que no es la vida, sino la muerte, que ella contempla como madre de la vida, la génesis inextinguible de las olas destinadas a su aniquilamiento. Y es este exacto aniquilamiento el que provoca la resurrección. Ahí la eternidad: "Daba máquina a sus olas,/ Vieja madre de la vida,/ La muerte, y ellas cesaban/ A la vez que renacían."

Y todo esto, tan sencillo y extraño, produce en ella terror y voluptuosidad, según otro testimonio de Sabat: "Consideraba esos instantes como la última experiencia posible de la nada. No podría decir una palabra sola de lo que le había ocurrido en esos vertiginosos segundos. El frío y el terror experimentados los percibía después de aquello que ella misma llamaba la 'caída', pero que era más bien una ausencia infinita de su propio yo, y de todas las cosas que la circundaban. Acaso se podrían definir esos pasajes como tránsitos de la vida a la muerte, y retornos vertiginosos de la muerte a la vida."¹³²

Intemporalidad. Ella es el pájaro errante cruzador de la extensión marina donde una onda nace, se multiplica y muere eternamente.

Dice Hortensia Campanella que "Unico Poema" ahonda en la amarga visión del hombre al transformar al pájaro en símbolo del alma. "Chojé" presupone "el balbuceo del hombre sumido en el Enigma"¹³³

Y ese simple balbuceo goteante en escuetos octosílabos puebla a María Eugenia de otra inmortalidad que ella nunca sospechara:

De pronto un pájaro errante
Cruzó la extensión marina;
"Chojé", "Chojé", repitiendo
su quejosa marcha iba.

131 MURCIANO, Carlos. "Desde el olvido", en el diario *ABC*, Madrid, 2 de Abril de 1976. p.27.

132 SABAT ERCASTY. Op. cit. p.134.

133 CAMPANELLA, Hortensia. "Unico Poema" (comentario), en *El País de los jueves*, fasc.II, Montevideo, 1975. p.23.

Sepultóse en lontananza
Goteando "Chojé", "Chojé"..
Desperté y sobre las olas
Me eché a volar otra vez.

Estos dos últimos versos son los que hacen volver al principio, y los que recomienzan el ciclo.

4.3. Línea Idílico-existencial.

Se trata, más bien, de la contemplación melancólica de sus vigencias sucesivas.

No existe idilio sino consigo mismo en "Fantasía del Desvelo", ni acaece el lamento sino el de su soledad en "Desde la Celda"; en fin, "Enmudecer", poema que cierra *La Isla...*, conlleva en su título el firme propósito de la enseñanza a raíz de la derrota.

"La línea melódica, las imágenes concretas, claras, sencillas, son la sustancia con la que se nos revela otra vez una dolorosa afirmación", argumenta Esther de Cáceres a la hora de proponer esta tercera modalidad¹³⁴

Seguramente son canciones pergeñadas durante la calma febril posterior a un acceso hiperextático. Lo demuestran, por ejemplo, los octosílabos escuetos y nerviosos de "Desde la Celda". Un quejido breve y agudo (también en su rima asonante) se consume al par que su disposición inviolada:

¡Ay de aquel que fuera un día
novio de la soledad!
Después de este amor supremo
¿a quién amaré?

Este padecimiento por enfrentarse a la perfección indeseable, ahora indeseable, y el desvanecimiento de sus tesoros fundidos en pura imaginación, la hace replegarse un poco más en sí misma, aunque su objetivo se ensanche hasta percibir el exterior volitivamente, detrás de sus rejas invisibles y mudas que la retienen con rumor de eternidad.

En efecto, ella ha ido urdiendo, tal araña laboriosa, el ritmo de su devenir. Y en este sentido, un matiz importantísimo la dignifica, y es el de la tácita proclama de

134 DE CACERES, Esther. En su prólogo a *La Isla...* p.XXIX.

exculpación de sus semejantes. Ella está del otro lado, pero su condición le fue imbuida también desde ese otro lado donde lo innato no tiene más identidad que la que estipula el soplo misterioso del destino:

Afuera ríen los soles
sus vitrinas de cristal,
Racimos de perlas vivas
al pasajero le dan.

Por los caminos del mundo
cruza la marcha triunfal.
Evohé... siga la fiesta...

¡Ay! de aquel que fuera un día
novio de la soledad!¹³⁵

Hay un poema, "Elegía Crepuscular", en el que la soledad queda enfrentada a la brisa vespertina en horas de ensoñación. Pero la variante en este poema significa que la soledad no se verbaliza, sino que se recoge explicitada gracias al tono y al ámbito en el que la soledad se desenvuelve.

Para Sarah Bollo, "Elegía Crepuscular" se representa con una "música leve y sutilmente suspirada, matices delicados ágilmente solitarios, apenas diluidos y pronunciados sobre líneas evanescentes y distantes. Selvas, océanos, grutas, ráfagas. Paisaje de continente salvaje todavía y de abruptas soledades"¹³⁶: "Viento suave del crepúsculo,/ viento de las leves alas,/ azulmente silenciosas/ y azulmente solitarias,/ anónimo pasajero/ fugaz en todas las patrias,/ en las misteriosas selvas/ y en las grutas oceanicas,/ viento suave del crepúsculo,/ viento de las leves alas."

¿De qué forma se demora la perenne presencia? Gracias a uno de los símbolos recurrentes que mejor se esconden en su obra: el viento, que, como elemento contrapuesto, explica que "Elegía Crepuscular" esté traspasada por el sentimiento de la soledad en un grado al que no llega, por ejemplo, "Desde la Celda". Como bien sugiere

135 "Desde la Celda" fue publicado en la *Antología...* de Parra del Riego antes que en *La Isla...*

136 SARAH, Bollo. "Conciencia estética de M.E.V.F.", en *Entregas de la Licorne*, nº3, Montevideo, 1954, p.33.

Angel Rama, "la desaparición del problema dramático, explicado y discutido como tema central en el poema, permite aflorar con más ímpetu, ya que no el pensamiento, el sentimiento que lo circunda y que se despliega líricamente"¹³⁷;

Viento suave del crepúsculo
que cruzas sin decir nada
el transitorio paréntesis
suspenso en la sombra vaga.

.....
si tus brisas me acabaran
azulmente silenciosas
y azulmente solitarias,
viento suave del crepúsculo,
viento de las leves alas...¹³⁸

Son, pues, variaciones sobre la soledad, los poemas que la poetisa elabora en esta circunstancia lírica. Son cada vez menos las horas de sosiego intempestivo en los que el desvelo se intensifica a medida de la fantasía; mas, a estas alturas, la fantasía vuélvese motivo de íntimo reproche, concepto febril y mutilado de golpe por la soledad martilleante. Porque es solitaria la fantasía, pero no quiere serlo la que le revive. He aquí el drama. La disconformidad no se hace íntima del desdén, sino solidaria del orgullo. El alma, esto es, la esperanza, esto es María Eugenia, sabe que el amor no llegará, y que el eco de la nada está a punto de recogerla. Y esto es lo que ella canta en "Fantasía del Desvelo".

Repitamos que este existencialismo idílico descubre en ella misma su baza intransferible, insoslayable. Le ha llegado el tiempo de calibrar sus modos de ser, sus maneras de estar, sus empeños primarios, e incluso su sombra se corporeiza. Y el resultado es vislumbre fiel de la verdad:

137 RAMA, Angel. "Espiritualidad creadora", en *Entregas de la Licorne*, n°3, Montevideo, 1954. p.56.

138 Antes de recogerse en *La Isla...*, "Elegía Crepuscular" se publicó en *Anales mundanos*, Montevideo, 1916. p.24.

Alma mía ¿qué velas
 en la nocturna hora, como los centinelas,
 con los ojos abiertos para mejor velar,
 si no tienes ningún tesoro que guardar?
 ¿Qué velas, alma mía,
 mientras que asordados en su funda sombría
 redoblan sin cesar
 también misteriosos su trémula energía?

La última estrofa del poema llama a la muerte. Sostiene Silvia Puentes de Oyenard que en M.E.V.F. "es dable advertir la condición del sexo, no como alegato, sino como identificación..."¹³⁹ A pesar del ámbito aldeano y pacato del novecientos uruguayo, María Eugenia no probó (tampoco ninguna de sus coetáneas) a sostener una literatura de denuncia, ni siquiera de dialéctica con el hombre. Simplemente adaptó sus ideales a la situación que le tocó asumir. Y sus ideales pasaron a formar parte de una extensa relación de episodios del acabamiento:

Es en vano, alma mía,
 es en vano que veles.
 La noche pasa sobre sus fúnebres corceles,
 y el sol del nuevo día
 con la irisada pompa de todos sus caireles
 se quebrará en el fondo de tu urna vacía.¹⁴⁰

Idilicamentemente se concreta el peso del armonioso descendimiento. La fijación de las sensaciones externas, el viento en el crepúsculo, la brisa, las sombras, el rojo sol, la campana repicante, el mar comnciliador, la van poniendo cada vez más en la intuición del momento definitivo.

139 PUENTES DE OYENARD, Silvia. *Amor y muerte en la poesía femenina uruguaya*, Asociación de literatura femenina hispánica, Montevideo, noviembre de 1985. p.10.

140 "Fantasía del Desvelo" fue publicado en *Nosotros*, Buenos Aires, 1923, antes de pasar a La Isla...

Resta "Enmudecer", encabezamiento suficiente y más que evidente para ser el de la última composición del libro.

Patente parece también su causa: la revelación del vencimiento, lo que deriva no en rebeldía, como ya hemos reflejado más arriba, sino en capitulación:

Quien no sabe estar alegre
no tiene por qué cantar.
Si se derrotó a sí mismo
¿qué enseñará?

La postrera noción del poema y del poemario se precipita de nuevo en la evidencia y "cae como un golpe de gracia...muerta para la vida, acaba de morir también para el arte."¹⁴¹

Dignificase por vez enésima la figura de la poetisa, ya que por vez enésima soporta por entero la responsabilidad de su acto. Cabe aquí el alegato exculpador de su amigo Sabat Ercasty: "...las fuerzas creadoras se equivocan a veces incorporando almas desproporcionadas al valor de la realidad que el universo puede ofrecer a sus criaturas"¹⁴².

Quien no sabe estar alegre
rime a sí mismo su mal.
Por eso enfundo mi flauta,
la del ambiguo cantar,
y quien me escuche, oiga sólo
mi paso en la soledad.¹⁴³

141 CORTAZZO, Uruguay. "Enmudecer" (comentario), en *El País de los Jueves*, fascículo II, Montevideo, 1975. p.24.

142 SABAT ERCASTY, Carlos. Op. cit. p.150.

143 "Enmudecer" pasó directamente a *La Isla...*

Y María Eugenia calla. Atrás queda una ley de vida cumplida entre el desafío y la condena. Atrás quedan un puñado de versos antológicos que nos conducen a dos realidades bien distintas: la primera, que su poesía es reflejo diáfano de su más arcana intimidad; la segunda, consecuencia de la primera, que su biografía es susceptible de ser hilvanada al hilo de su proceso creativo. Es más, la misma simbología que M.E.V.F. repite, constituye por su pureza, las constantes de su mente. El léxico vaziano señala por completo una psique dispuesta para el virtuosismo y la soberanía espiritual, v.g., noche, mar, música, tedio, corazón, soledad, dolor, lira, fantástica, rosas, sombras, armonía, virginidad, estatua, estrellas, silencio, ritmo, palabras, onda, éxtasis, fulgor, cósmico, oro, sagrado, pureza, espuma, esperanza, orgullo, muerte, misterio...

Palabras que en toda ocasión fueron su mayor tesoro. No alcanzaron a expresar sus recónditos anhelos, sus vibraciones más profundas, pues la libertad de la imaginación siempre será más ancha que el lenguaje, pero sus mejores poemas sirven para apoyar la convicción de que esas palabras apuntaron hacia las cualidades más potentes de su alma, y que ésta supo soportar sin condiciones el peso de su rotunda identidad.

PARTE III

La Poesía Intelectual de Luisa Luisi

1. VIDA Y OBRA DE LUISA LUISI

En su estudio liminar de las *Poesías* de Delmira Agustini¹, Luisa Luisi apunta: "Desde luego, si Delmira no hubiera poseído la **válvula de escape** de la poesía, hubiera sido de todos modos una mujer cuya riqueza vital no cabía en las normas sociales. Con otra familia, más numerosa, que hubiera dividido entre mayor número de hermanas las riquezas maternas; con otra posición económica, que la obligara a la disciplina del trabajo y de las normas, Delmira no hubiera sido acaso la poetisa genial... Su misma falta de cultura le dio audacias de inconsciencia para mostrarse tal cual era, en el magnífico espectáculo de su ser integral, en el impulso de todos sus instintos en libertad, y todas las maravillosas intuiciones de su intelecto de privilegio"².

A fin de cuentas, con esta nota sobre su maestra³, Luisa Luisi no hace sino definirse a sí misma por oposición:

La familia Luisi Yanicki estaba compuesta por ocho hermanos, de los cuales únicamente dos fueron varones.

Luisa era la menor de las hermanas. Nació en Paysandú, el 14 de Diciembre de 1883. Fue estudiante aplicada desde sus primeros años y se graduó como maestra en 1903, en el Instituto Normal de Señoritas "María Stagnero de Munar".

Ocupó luego la cátedra de lectura y declamación en ese mismo instituto, y de Lengua Castellana en Enseñanza Secundaria.

¹ AGUSTINI, Delmira. *Poesías (con un estudio de Luisa Luisi)*. Claudio García y C.I.A. Editores. Montevideo, 1944.

² Op.cit. p.26

³ En ese estudio, L.L. afirma: "La poesía de Delmira Agustini encierra en sí, a un grado máximo, todas las potencialidades de la vida..."

"(Ella) no es solamente la primera poetisa de América; es, si no el primero, por lo menos uno de los primeros poetas de América. Si no es posible darle sin discusión el preciado título, es porque en ella la forma cedió al impulso incontenible de su fondo" (Op. cit. p.25)

Su precocidad y disposición, empero, tuvieron antecedentes fraternos: Paulina fue la primera doctora en medicina en Uruguay (en 1908), Inés se graduó como médico cirujana en 1917, y Clotilde fue la primera mujer licenciada en derecho, en 1911.

En cuanto a la posición económica de la familia, cabe suponerla acomodada; de otra forma, sería difícil explicar la esmerada educación que recibieron los ocho hermanos, e incluso la tan temprana vocación de Luisa, fruto, seguramente, del contacto con la biblioteca paterna:

"De mí sé decir que los trozos aprendidos durante mi infancia sin selección alguna, que recitaba para mí sola, y entre los que recuerdo como los que mayor impresión me causaban, a la *Leyenda Patria* de Zorrilla y al *Andresillo* de Roxlo, han influido considerablemente en mi carácter, predisponiéndolo desde entonces a la percepción de las cosas bellas, y determinando o a lo menos estimulando mi vocación por la literatura."⁴

La falta de cultura académica a la que Luisa Luisi alude como esencial en el devenir de Agustini, quizá fuera añorada por ella en algún momento. La elaboración selectiva de su mente la lleva a procurarle un sitio a la razón antes que al sentimentalismo. A pesar de ello, por ejemplo, Giuseppe Bellini la vislumbra como "quela segnata del destino ad intristire in un tormmento privo di luce di speranza."⁵

Por otra parte, para probar a explicar la compleja psicología de Delmira Agustini, nuestra poetisa atisba posibles soluciones a partir de las teorías psicofísicas de Maeterlink, Taine o Bergson, las cuales requieren para su comprensión una instrucción muy superior a la elemental.

Este afán de conocimiento lógico la arrastra igualmente a la hora de la creación literaria. Su primer poemario, *Sentir*⁶, revela un ingenuismo romántico, casi lúdico, que va a ir diluyéndose conforme avanza su producción.

⁴ BENITEZ, Angel Ernesto. *Luisa Luisi. El Ensueño Dolorido*. Barreiro y Ramos. Montevideo, 1981. p.59.

⁵ BELLINI, Giuseppe. *Figure della lirica femminile ispanoamericana*. La Goliardica. Edizioni Universitarie. Milano, 1953. p.139

⁶ LUISI, Luisa. *Sentir*. Imprenta y Casa Editorial Renacimiento. Montevideo, 1916.

Como vamos a comprobar en este estudio, incluso algunos sentimientos y sensaciones muy acendrados son sometidos a un estrechísimo tamiz por el pensamiento riguroso de la poetisa.

La continua búsqueda de una verdad primigenia capaz de otorgar sentido a su obra, hace aflorar "questa tendenza all'indagine filosofica che trovava diretta corrispondenza nella intimità della scrittrice."⁷

La asola el drama de no poder sufrir el mundo que la circunda, y el deseo de huir para refugiarse en un ámbito distinto, y lo más puro posible. Pero para lograrlo, ella no apela a la espontaneidad de sus impulsos, quizás aún sometidos a ciertos vestigios del prejuicio y de la tradición provincianos. Tampoco cede a sus instintos ni a sus sentimientos, ni abre sus sentidos a cualquier solicitud o fantasía. Ella pregunta y se pregunta con la necesidad del indagador frustrado, privado de cualquier metafísica válida, sin la seguridad positivista y sin asidero místico.

Ya en el poema inicial de su segundo libro, *Inquietud*, titulado como éste, columbramos el inicio de una búsqueda agónica y siempre estéril:

Saber que hay una perla iridiscente
En el fondo más hondo de uno mismo,
Y perderse año a año sin hallarla
En este inmenso océano del yo!...

.....

¡Vivir, vivir en la verdad!...

Yo quiero

Liberarte, alma mía, de mí misma,
Y no sé dónde estás!...

¿Dónde te escondes,

Prisionera divina y dolorosa?
Habla más recio, que te sienta fuerte
A través de la herencia y la costumbre;
Yo te tiendo mis brazos, alma mía;
Ah! poderte encontrar...

Ser al fin Yo!...⁸

⁷ BELLINI, Giuseppe. op. cit. p.139

⁸ LUISI, Luisa. *Inquietud*. Cooperativa Editorial Pegaso. Montevideo,1922. pp.7-8.

Otra de sus actividades fue la crítica literaria. De 1925 data su volumen *A través de libros y autores*⁹, que abarca siete capítulos: "Carlos Reyles, novelista", "*Cuentos uruguayos y Alma nuestra*, de Adolfo Montiel Ballesteros", "*Cuentos del Río de la Plata*, de Vicente A. Salaverri", "La poesía de Delmira Agustini", "*El hermano asno*, novela de Eduardo Barrios", "La poesía de Enrique González Martínez" y, por último, "Tres aspectos de la poesía uruguaya contemporánea: la gracia, lo pintoresco, la profundidad". Estas tres nociones las identifica con Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés y Carlos Sabat Ercasty, respectivamente.

Su clarividencia acerca del **arte del bien decir**, la condujo a una bondad fuera de lo común para con sus semejantes y coetáneos, así como a una terne rigurosidad para consigo misma. Esta condición la llevaría a atemperar sus inclinaciones ora creativas, ora apologéticas. Sea como fuere, Luisa Luisi se complació siempre en procurar lo mejor para su tiempo y para los suyos, tal lo demuestra en su siguiente aserto: "Voces aisladas se levantaron en décadas pasadas con armonías sorprendentes: la alondra herida de Delmira, el espíritu atormentado de quintaesencia de Herrera y Reissig, la épica voz de Zorrilla de San Martín..., pero nunca una pléyade tan completa y tan homogénea en sus valores como hoy" ¹⁰.

Este severo aprendizaje, así como su cuidadoso academicismo, los deja entrever nuevamente al abordar la obra de Agustini: "(su) fondo es tal, de una riqueza tan varia y enorme, que la forma se rompe en ocasiones, dejando derramar su contenido. Si Delmira hubiera nacido en un medio intelectual, y sus fuerzas dionisiacas hubieran sido disciplinadas por el estudio y la cultura, habría sido acaso una cabeza luminosa y bien organizada, un talento claro que se hubiera destacado en cualquier actividad intelectual...

Aunque solamente median seis años entre la publicación de *Sentir* y este segundo poemario, la diferencia de motivos y aun de calidad intrínseca, nos hace pensar que buena parte de los poemas de *Sentir* son fronterizos con la adolescencia.

⁹ *A través de libros y autores*. Maximino García, editor. Montevideo, 1925.

Un segundo volumen, *A través de libros y autores II*, sigue inédito.

¹⁰ Este comentario lo recoge BENITEZ, Angel Ernesto e su ensayo *Luisa Luisi. El ensueño dolorido*. Barreiro y Ramos, S.A. Montevideo, 1981. p.52

pero no habría producido esa poesía suya desmelenada e impetusa como un torrente, avasalladora y deslumbrante, de la cual están muy lejos de haber sido extraídos todos los tesoros. Porque esos tesoros invalorable, de cuyo precio no pudo ella misma darse cuenta, estaban más allá de su propia inteligencia, en el mundo en el que se movía como una alucinada, fuera de la lógica simple de su vulgar existencia de muchacha burguesa"¹¹

Como queda expuesto más arriba, Luisa Luisi atendió con devoción a su menester docente. En el Segundo Congreso Americano del Niño, realizado en Montevideo del 18 al 25 de mayo de 1919, expuso su ponencia sobre la "Educación Artística", la cual ocuparía su sitio posteriormente en un volumen titulado *Ideas sobre Educación*¹². En ella, desgranaría ideas tan límpidas y actuales como las vertidas sobre sus contemporáneos.¹³

Por supuesto, su celo profesional anclaría en los preceptos poéticos precisos para una sólida educación infantil: "... no es necesario ser poeta para inculcar en los niños el amor a la poesía; sólo requiere del maestro un poco de gusto y mucho corazón. Y poesía buena, elevada, noble, existe ya, y existe en abundancia en nuestros países de América. La poesía, mejor que ningún otro arte traduce y da vida al sentimiento humano... la poesía se dirige al mismo tiempo a la inteligencia y al corazón; y como emplea el instrumento anímico por excelencia, el lenguaje, es por todos más fácilmente comprendida..."¹⁴

Hasta el momento, encontramos a una mujer consciente de su condición burguesa, pero sabedora también de que la vida acogía fronteras mucho más amplias que

¹¹ L.L. Estudio preliminar de las *Poetas* de D.A. Op, cit. pp. 25-26.

¹² LUISI, Luisa. *Ideas sobre Educación*. Maximino García, editor. Montevideo, 1922.

¹³ De este modo, Luisa Luisi propone: "La escuela debe ser confortable, íntima, discreta... Mucha luz, mucho aire; líneas sobrias pero elegantes; colores claros en las paredes de las clases... pinturas que se laven con agua y jabón y pueda mantenerse así una estricta limpieza... y luego, jardines que el niño mismo cultive, para desarrollar así, mucho mejor que por medio de lecciones, conferencias y folletos, el amor a las plantas; uno o dos patios abiertos... un gimnasio o una plaza de deportes... Sabemos demasiado bien que la alegría y la ternura son tan necesarias a la infancia como el aire y el sol a las plantas: y sin embargo, desterramos sistemáticamente de la escuela todo lo que es ternura y alegría en beneficio de yo no sé qué extraño concepto de disciplina" (De "Educación Artística", recogido en el ensayo de BENITEZ, Angel Ernesto. Op. cit. p.38)

¹⁴ Recogido en el ensayo de BENITEZ, A.E. Op. cit. p.40

las de su Montevideo natal. Sin embargo, para ella existía una rémora insalvable: su notable capacidad como estudiosa y crítica quedó compensada por la de poseer menor estro poético que sus paisanas aquí estudiadas.

En su madurez vital contrajo una parálisis irreversible, lo cual la precipitó a una vida previsible y sedentaria. La monotonía se hubiese convertido en eco y cerco diario de no haber mediado a partir de entonces su arrimo al ensueño y a la inspiración. En este tiempo, y como resultado de esta experiencia definitiva, nace el poemario paradigmático de su personalidad, *Poemas de la inmovilidad y Canciones al Sol*¹⁵. En él acierta a expresar lo fundamental de su pensamiento, la pasión del alma desmedida de fervores y estrategias para sobrevivir. Surge ahora la mujer cerebral, serena en su mudanza de animal de piedra, inmóvil.

Los pocos que se han ocupado de su obra, no coinciden en los orígenes y desenlaces, tanto de su ser, aparentemente calmo y dócil, como de su decir, sólitamente enfebrecido. Bellini recuerda que "La crítica ha insistido en el aspecto intelectual de su poesía, en la que se agitan problemas metafísicos, los tormentosos enigmas de la vida y el destino."¹⁶

En verdad, nuestra poetisa nunca pareció hallar la voluntad ni el camino propicios. Su propio devenir se precipitó sin aviso sobre su existencia, y ella apenas alcanzó a madurarlo:

INMOVILIDAD

El tiempo, para mí, detuvo el vuelo.
Ya no soy más del mundo...
Soy lo Absoluto y lo Definitivo,
en su inmovilidad.
Ardo callada y quieta como un cirio;
soy sólo un pensamiento;
ya no tiene sentido la existencia
vulgar del episodio. Soy eterna

¹⁵ LUISI, Luisa. *Poemas de la inmovilidad y Canciones al Sol*. Editorial Cervantes. Barna, 1926

¹⁶ BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Castalia. Madrid, 1985. p.321.

y soy incommovible.
 Me he libertado de la vida.
 Soy la Inmovilidad.¹⁷

Luisa Luisi sugiere la imagen afanosa de Sísifo. Quiere subir a lo más alto del entendimiento y únicamente logra asumir las emociones lógicas del ser humano desprovisto de estoicismo elemental. A esas alturas de su vida una obsesión le procuraba lo más amargo, justamente la de la maternidad frustrada, tal apunta Bellini: "...in Luisa Luisi, l'amore è sentito come cosa pura, come il complemento de la propria vita, è visto con tinte sfumate che, al di là dell'amore comune, intravedono già quello materno."¹⁸

Es dable adivinar una excesiva complacencia de nuestra poetisa por su pasión interior y su sufrimiento. Si ya de por sí hay que aceptar al poeta como presunto convicto de sus delirios e intereses, esta aceptación ha de ser incondicional cuando el mismo está viendo pasar la vida y no alcanza a asirla con sus manos:

YO SOY LA PIEDRA INMOVIL

Yo soy la piedra inmóvil, junto al camino vivo,
 el árbol envidioso de la nube andariega:
 estoy sentada y muda al borde de la vida,
 mientras la senda sigue su marcha hacia el futuro.

Pasan inquietos seres: caminantes, arrieros,
 parejas enlazadas y familias contentas:
 chiquillos juguetones hirvientes de energías:
 pasan ancianos, pasa la juventud; se van...

¡Pasan... pasan!... Yo siempre en mi lugar estoy;
 soy la piedra sentada un día y otro día;
 el árbol, engarzado en la misma actitud:
 árbol... persona... piedra... ¡Ya no sé lo que soy!...¹⁹

¹⁷ "Inmovilidad" pertenece a los *Poemas de la Inmovilidad...* op. cit. p.7.

¹⁸ BELLINI, Giuseppe. *Figure delle liriche...* op. cit., p.141.

¹⁹ De *Poemas de la inmovilidad...* op. cit., p.9

Cuando se publican los *Poemas de la inmovilidad y Canciones al Sol*, Luisa Luisi ha cumplido cuarenta y tres años, y ya su vida transcurre en el sanatorio, "inmóvil, junto al camino vivo", y aún le restaba mucha vida para seguir alimentando arrebatos y ensoñaciones.

Es lícito aceptar, pues, el que un escritor contemporáneo suyo, Emilio Suárez Calimano, pudiera presentarla como paradigma de sus argumentos, sin duda extemporáneos: "La inspiración femenina ha sido siempre monocorde dentro de la poesía; hecha de narcisismo o erotismo, nunca abierta a las hondas inquietudes de la vida, las mujeres que escriben la prosa, entréganse, en cambio, a la más amplia libertad de tema, yendo a buscarlos como el hombre, en verdaderas artistas y sin escudarse en el sexo. Se alegrará que han existido y existen mujeres grandes artistas del verso, que han realizado su arte exaltando su narcisismo o erotismo. Es que el instinto les ha sugerido esa gracia más, hermana de la que prestan a sus movimientos, y a su línea, y a su grácil figura..."²⁰

Y sigue estrechando el cerco al negar la circunstancia más personal de nuestra escritora: "Las posturas intelectuales son el veneno del talento porque lo ahogan, impidiéndole fructificar."²¹

Cuando Luisa Luisi termina de pergeñar su último poemario, *Polvo de días*²², se encuentra ya al borde de dos extremos: el de su consumación física y el de su catarsis ensoñadora. Este último lo revelan versos tan significativos como los siguientes:

Un minuto... Qué importa! Un minuto es eterno,
ánfora para el verso sediento de infinito!...

.....
Más alto aún! Más alto!...
en la embriaguez del espíritu sobre todo horizonte!...
Allá abajo quedaron los cuerpos enlazados
Y nosotros más alto sobre nosotros mismos!...²³

²⁰ SUAREZ CALIMANO, Emilio. "Versos de mujeres", en su libro *Veintitún ensayos*. Editorial de "Nosotros". Buenos Aires. p.189.

²¹ SUAREZ CALIMANO, Emilio. Op. cit. p.191.

²² LUISI, Luisa. *Polvo de días*. Maximino García, editor. Montevideo, 1935.

Entonces, ya tiene muy poco que ver con la mujer recordada por Arsinoe Moratorio en *Mujeres del Uruguay*: "Muchas veces la contemplé hurgando en las personas jóvenes y tímidas, estimulándolas, animándolas a abrirse ampliamente en espíritu y ponerse en contacto directo y sencillo con las pequeñas cosas de la vida.

"Su palabra ágil siempre se oía saltarina en las reuniones en las que estaba presente y trataba de comunicar a los que estaban próximos a ella, el entusiasmo y el ánimo que desbordan de su persona."²⁴

En sus últimos meses, se retiró a la ciudad de Santa Lucía. Allí murió el miércoles 10 de Abril de 1940.

²³ De "Exaltación", perteneciente a *Polvo de días.*, p.34

²⁴ MORATORIO, Arsinoe. *Mujeres del Uruguay*. Editorial Independencia. Montevideo, 1946. p.37.

2. UNA TECNICA POETICA CONVENCIONAL

Los representantes mayores del Modernismo tuvieron a bien el resucitar una serie de estrofas y medidas, algunas sin vigencia desde varios siglos atrás. Como señala Max Henríquez Ureña, "La reacción modernista no iba contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imagenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés."²⁵

El impulso de renovación tomó cuerpo a partir de la influencia del simbolismo francés, que repudiaba la retórica tradicional. El resultado fueron nuevos moldes, nuevas medidas y un buen puñado de palabras y expresiones inusuales que hasta entonces habrían sido postergadas como arcaísmos o malsonancias.

Así, cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles; por ejemplo, el endecasílabo de gaita gallega o el acentuado únicamente en cuarta sílaba; otra resurrección sería la del monorrímo, y la del hexámetro greco-latino, que ya en diversas épocas se había intentado introducir en nuestro idioma. Etc.

Pero el Modernismo no sólo se limitó a resucitar, sino que aumentó el número de los versos, tanto simples como compuestos: surgieron nuevos metros de diez, once, doce, quince o más sílabas, también nuevas combinaciones métricas, y sonetos de medidas muy diversas. Además, los metros más conocidos y en uso alcanzaron toda su flexibilidad y armonía gracias a un más exacto conocimiento de la distribución de los acentos rítmicos.

"El impulso inicial del modernismo se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma."²⁶

²⁵ HENRIQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del Modernismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. p.13.

²⁶ HENRIQUEZ UREÑA, Max. Op. cit. p. 16.

Muy poco de esta idea de renovación métrica iban a recoger nuestras poetisas. Tampoco, claro, Luisa Luisi iba a aportar su legado a la tradición métrica inusual, mas sí su rebeldía contra la norma:

Yo no escribo sonetos; mi corazón no cabe
 En la prisión estrecha de los catorce versos;
 Mi arte es primitivo y magnífico, no sabe
 la ciencia que deforma y comprime universos.

.....
 No, mi alma no cabe en un soneto,...²⁷

No deja de ser ésta una rebeldía paradójica, porque la mayor parte de la obra luisiana se haya urdida al hilo de la asonancia en versos alternos y de la estrofa de cuatro líneas. Ella confiesa que quisiera para su arte "Un ritmo extraño y nuevo, y siempre diferente."²⁸ El caso es que cuando lo procura, comienzan a temblar tanto los cimientos del poema como su motivo: En su composición "El verso" aduce que "No contenta al espíritu en ansias de Armonía/ la sonoridad de las viejas palabras..."²⁹ Sin duda, las ideas y emociones acompasadas a su ritmo ínsito consiguen reemplazar la cadencia de sílabas y acentos. A pesar de esta convicción que la embarga, apunta en su debe un posible error:

¿Incorrección?... Acaso. Acaso forma nueva.
 En la vida del verso la música no basta.³⁰

²⁷ De "Mi arte", perteneciente a *Inquietud*. Op. cit, pp.85-86.

²⁸ De "Mi arte", perteneciente a *Inquietud*. p.86.

Aludamos a la Rima I de Gustavo Adolfo Bécquer como posible motivo de inspiración de nuestra poetisa (Vid. sus *Obras completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1969. 13^a edición. p.401.)

²⁹ De "El verso", perteneciente a *Inquietud*. Op. cit. p. 87.

³⁰ De "El verso", perteneciente a *Inquietud*. Op. cit. p.87.

Ni sobra, nos atrevemos a concluir después de leída su queja hacia el verso artificioso y en exceso pulcro, pues su verso chirría como punzón contra materia de cristal:

Y en primoroso cáliz nos llega al paladar,
La preocupación de Arte, de talladas facetas,
De brillos nuevos y líneas complicadas,
Deja en los labios secos un gusto artificial.³¹

La rima asonante en acento agudo y verso par es una de las rémoras de nuestra poetisa. Es más, hay que aceptar esta rima como estrategia común de los poetas contemporáneos. Lo que hoy día supone modelo consumado de ripio, salpicaba entonces, y con frecuencia, el posmodernismo lírico hispanoamericano. He aquí un ejemplo entre tantos:

Los élitros que vibran con estridente nota
Semejan un resorte que afloja su tensión
El canto se prolonga monótono y se agota
Al fin, cual si la cuerda llegara a su expansión.³²

Lo mejor de Luisa Luisi, empero, no se debe a su disposición hacia una u otra forma de registrar el verso, sino a la mera inspiración. Y sorprende el hecho de que sus poemas excepcionales, los cuales valen por toda su producción, se escriban en verso libre. Nos referimos a "El gato", a "Mi vida" y a "Poema para la amiga muerta", los cuales gozan de tal pureza estilística y desnudez verbal que terminan por ser referentes de la estética del silencio, verdadero molde de la poética última de nuestro siglo.

³¹ De "El verso", perteneciente a *Inquietud*. Op. cit. p.88.

³² De "Mediodía", perteneciente a *Sentir*. Op. cit. p.55.

3. LA CONSOLACION POR LA NATURALEZA O LA DEVOCION PANTEISTA

Habremos de volver repetidamente en este estudio sobre la condición rebelde de la mujer intelectual montevideana.

En Luisa Luisi esta rebeldía surge, casi de forma tácita, ceñida al motivo religioso.

La burguesía uruguaya al filo del 900 profesaba un catolicismo en regla, y el transgredirlo de una u otra forma conducía por sistema al aliento acusatorio. En este sentido, la panacea del intelectual burgués presunto observador de las buenas costumbres, radicaba en la omisión explícita o en el sometimiento falaz a cierta manera de entender la religión.

En su cuatro poemarios, Luisa Luisi se ocupa de no vulnerar la tradición con una estrategia equívoca:

Desde *Sentir*, la autora se encuentra integrada en un cosmos al que se entrega sin medimiento necesario:

La segunda parte de este poemario (así como el poema que la inicia) titúlase "Panteísmo". En ella, la integridad del cosmos se funde consigo misma en un único latido, y sostiene las distintas expresiones de una lírica mediatizada por la soledad. El fluir divino de la naturaleza se sucede, en principio, como un oasis de quietud donde la tenue sutileza del ser propicio para la plegaria encuentra su sitio.

Estamos de acuerdo con Bellini en que el drama de Luisa Luisi no va más allá de este querer ser y reconocerse en el mundo que la circunda, sin conseguirlo. En cambio, no convenimos con él en que este drama íntimo acógrese principalmente al talante de su

primera entrega, *Sentir*³³. Es más, un sano gozo y una alegría franciscana, a modo del último Darío, la nimban esporádicamente de presunto éxtasis:

Mi cuerpo es como incienso que al aire se evapora;
 Mi vida se confunde con toda humilde vida:
 Murmura con la brisa, con el rocío llora
 Y en el éter disuelta vaga en la luz perdida.

.....
 Inmóvil y tendida sobre su tibio seno
 Soy una forma nueva que de la tierra emana;
 Y el jugo que palpita de floraciones lleno
 En mí canta el divino fulgir de la mañana.

Soy una con el Todo, y el Todo en mí se funde;
 No sé dónde comienza mi ser, ni dónde acaba.
 Un corazón inmenso en donde el mío se hunde
 Palpita sobre el mundo y de él me rinde esclava.³⁴

Es de ley admitir el que zonas importantes de su obra se definen como un himno a la naturaleza³⁵. A veces, urde sus mejores versos panteístas desde la emoción extática de Juan Ramón Jiménez en su *Segunda Antología*. Precisamente, uno de los mejores poemas de esta segunda parte, y acaso de todo el libro, lo dedica al maestro:

Sentir así! La carne perfumada
 Que agoniza en el cáliz de las rosas
 Cómo palpita en nuestra propia carne
 Abierta en una herida dolorosa!...

.....

³³ "Il dramma di Luisa Luisi stà in realtà tutto qui... fatto di tormento spirituale e che irveste tutta la vita, che essa canta in liriche singolari nella raccolta *Sentir*." (BELLINI, Giuseppe. Op. cit. p.141)

³⁴ De "Panteísmo", perteneciente a *Sentir*. Op. cit. p.p.41-42.

³⁵ En una de las "Dos opiniones acerca de este libro", publicadas como epílogo de *Sentir*, M. Pérez de Curis expone: "... porque dondequiera que ella perciba un latido, se detiene y lo traduce; una fragancia, la aspira con fruición y la difunde en sus versos; un matiz lo retiene en la retina y os lo ofrece tamizado deliciosamente por su espíritu. Y así, aguzando los sentidos junto a la naturaleza que le prodiga sus encantos, la poetisa tiene siempre algo que cantar después de haber puesto a prueba la finura de su sensibilidad." (LUISI, Luisa. *Sentir*. Op. cit. p.153.)

Sentir así... Por la ventana abierta
 Se filtra el alma gota a gota.
 Y penetra en la estancia apenumbada
 El alma incontenible de la hora!...³⁶

La mayoría de los poemas **panteístas** de *Sentir* transitan entre el sentimentalismo convencional y el modo de decir al uso, tal lo confirma lo previsible de sus títulos: "Primavera", "Crepuscular", "Canto a la luz" o "Mediodía" ("Yo adoro en el verano, cuando arde el mediodía/ Y el aire se estremece vibrante de calor;/ y la natura entera, en medio a la atonía/ Se entrega, en un desmayo, vencida por su ardor.")³⁷ Tampoco elude la moda de lo francés, y pergeña en este idioma varias de las composiciones de "Panteísmo": "Au Bal Masqué", "Une lettre", "A L'Ami Inconnu" y "Fin de Rêve".

En *Inquietud* contemplamos un acercamiento más íntimo a la Naturaleza como génesis y culminación del Ser humano. Luisa Luisi la invoca a partir de una nueva ansia de paz y refugio, la cual tiene que ver ora con el acoplamiento luminoso del alma, ora con el anhelo íntimo de una fusión eterna:

La segunda parte de *Inquietud*, intitulada lógicamente "Naturaleza", comienza con un poema dedicado a Juana de Ibarbourou, "Mediodía de Primavera", en el que el poder seductor de una Juana fresca, juvenil, encantadora, limpia de todo lugar común y de toda vulgaridad, hace comulgar a nuestra autora con un sentimiento benigno y en verdad limítrofe o identificable con el de un oasis de ventura.

Al margen, hemos de anotar que estos versos brotan más rotundos y sinceros que sus hermanos felices de *Sentir*:

Toda la savia en mis arterias canta
 El canto de la vida generosa;
 El rumor de la linfa cancionera
 Que salta entre las rocas;
 Y hay un trinar de pájaros en mi alma,

³⁶ Del poema "A Juan Ramón Jiménez", perteneciente a *Sentir*. Op. cit. p.p. 43-44.

³⁷ De "Mediodía", perteneciente a *Sentir*. Op. cit. p.54.

Y un alterar en mi cabeza loca;
 Y toda soy el agua cristalina
 Que entre las peñas brota;
 Y toda soy los pájaros que trinan
 En una algarabía melodiosa
 Entre las ramas, en los nidos altos,
 En la tierra caliente y protectora!...³⁸

El lado penumbroso de *Inquietud* devela, en cambio, una paz suprema y bienhechora, la cual se simboliza en los brazos negros y acogedores de la Madre Tierra. No cabe identificar la Tierra Madre con la Muerte, como ocurre con M.E.V.F.; a fin de balances, la personalidad y la poesía de Luisa Luisi no son desgarradoras, salvo en momentos muy precisos, aún invisibles en este poemario. Por ejemplo, "Mediodía de Primavera" sería en cierto sentido un poema vazferreiriano si anotásemos su presunto voluntarismo trágico: "El olor de la tierra húmeda y blanda/ Que se abre, se corta, ondula o se desploma/ Para estrecharme entre sus brazos negros/ y fundirse en su esencia milagrosa!..."³⁹

Mas brota repentina en el verso siguiente la esencia ingenuista de la poesía luisiana, marcada por la huella indeleble del sensualismo. Una corriente solidaria y, por qué no, voluptuosa, se origina en las entrañas de la mujer y fluye vitalísima hacia la postrera fusión con el centro orgánico de lo primigenio. Como vamos a analizar más adelante, el discurso de la estirpe y de la ansiada maternidad sigue existiendo siempre:

Oh! Madre Tierra, fecundante y honda,
 Matriz maravillosa de la Vida!
 Envuélveme en tu brazo, absórbeme en tu sombra!
 Haz de mí, enlazada a tus entrañas
 Por raíces tenaces, vigorosas,
 Un árbol prodigioso por lo humano;
 Un árbol secular de tiernas hojas,
 De una perenne juventud vestido
 Por sus dulces corolas

³⁸ De "Mediodía de Primavera (En la Sierra de Animas)", perteneciente a *Inquietud*, p.51.

³⁹ "Mediodía de Primavera", de *Inquietud*, p. 51-52. Estos cuatro versos acaso sean el homenaje más claro y tácito a la autora de "El Regreso".

Y que abrigue en sus ramas paternas
Los nidos de las aves armoniosas.⁴⁰

Hay un símbolo de erótica tragedia que cruza como pájaro errante en Inquietud: El mar igual que "Inmenso/ corazón palpitante, corazón torturado/ Del Universo!..." Es un poema paradigmático en su obra. El mar, como una fuerza ignota y abisal, se yergue cabe el alma enfebrecida por visiones cósmicas y violentas.

No es el mar romántico, sino un precioso y sugerente símbolo de los desvelos del alma humana estremecida y virgen. Un imposible anhelo sensual adivínase vibrante entre los pliegues de la razón divagadora, y que se asienta por una vez ante los esteros sublimes de la carne. Vuelve en estos momentos el mundo a su génesis, y sepulta en su seno al verbo desmedido:

En tus negros abismos de Infinito
Arrástrame violento
Como en una ola de pasión; yo quiero
Sentirme sola, débil en tus brazos
Trágicamente bellos!...
Ah! sentirme arrastrar hasta tus simas
De desesperación y de deseo,
Rugiente mar, como una pobre cosa;
Y en tus ímpetus ciegos,
Batida por tus olas de locura,
Sentirme desmayar en tus lamentos,
Y deshacerme entre tus negras rocas
En encajes de espumas y de ensueños,
Oh! mar profundo, infatigable, eterno,
Corazón palpitante, corazón destrozado
Del Universo!...⁴¹.

⁴⁰ De "Mediodía de Primavera", en *Inquietudes*, p.52.

⁴¹ De "El mar", en *Inquietud*, p. 60.

En *Poemas de la Inmovilidad* sucede el único caso de comunión entre religión divina y pagana: En la composición "Silencio", Luisa Luisi soporta una lucha interior entre su asumido catolicismo y su disposición intelectual, que la obliga, sin duda, a posiciones incómodas para consigo misma y para quienes la rodean. El resultado supone una plegaria conciliadora al hilo del verbo fácil y plagada de conceptismos sinuosos y oferentes.

En fin, la poetisa parece estar ensayando la evasión a través del ensueño y la mera objetividad; queremos decir que la observación estricta de leyes y reglas sociales terminan por desembocar en un ideal transido de undosos vergeles sensoriales, siempre que éstos aparezcan resguardados por la conveniencia.

A este respecto, Luisa Luisi se comporta como modernista sin paliativos, puesto que asume directrices obvias, tal refleja Antonio Seluja Celín en su *estudio El modernismo en el Río de la Plata*:

"La poesía que responde a una actitud psicológica o a una determinada actitud del espíritu hacia la belleza, puede manifestarse en función de una cierta realidad circundante. Si ella refleja las ideas o sentimientos del poeta en un momento dado, puede éste sentirse su profeta o mensajero, en cuyo caso la interpreta y trasciende a través de su verbo poético. Pero si por una disposición de su propio espíritu, aquélla se torna hostil, asume entonces una actitud desafiante hacia el medio e intenta prescindir de él."⁴²

El siguiente ejemplo evidencia a la mujer urgida de una cierta esperanza que sólo podría hallar en el silencio de un milagro casi eterno. Lo demás es ruido:

Gestación misteriosa, duerme en el silencio
la música triunfal de todas las poesías.
Antes de hablar el último mensaje
se hará un vasto silencio palpitante
sobre la tierra henchida de esperanza...
¡Silencio creador! Sólo el vano sonido
de los hombres impide tu creación
¡Ah, si algún día
cesara todo ruido sobre el mundo,

⁴² SELUJA CELIN, Antonio. *El modernismo en el Río de la Plata*. Montevideo, 1965. p.154.

el alma estremecida
 sucumbiría a la potencia muda
 del silencio de Dios!...⁴³

En *Canciones al Sol* (publicado junto a los *Poemas de la Inmovilidad*), surge de nuevo la necesidad de saberse arropada por el paradigma lustral de los mortales. Asoma el instinto de querer resplandecer al abrigo de la extraña divinidad, se convoca al corazón, más milagroso aún en el florecer de la mañana.

Después de largos años sujeta a la prisión de la inmovilidad, y descubiertos los enigmas de lo cotidiano, torna a abrirse sereno el capullo que condenó su alma a la tristeza, regresa el hambre de la luz, y la alegría suprema de volar.

No deja de recurrirse en ningún instante al motivo pacífico del ensueño. Incluso le otorga fuerzas para asumir su origen de ser de un Dios desconocido y, al mismo tiempo, cuestionarlo:

Y pasaste a mi lado... y yo seguí esperando
 el milagro divino de tu sacro esplendor;
 y un día, reclinando mi frente en un regazo
 creyendo que era el tuyo, ¡me recibió el dolor!

¡Amor!... ¡Amor!... ¿Viniste?... Nunca más en mi vida
 escucharé el acentoo de tu divina voz;
 y un día me habían dicho, Amor, cuando era niña:
 "¡Es más grande que Dios!..."⁴⁴

Dentro del abanico de matices que deja entrever el panteísmo luisiano, la sugestión amorosa llega a identificarse con el ámbito cosmogónico e intemporal. Esto sucede en el último poemario, *Polvo de días*. Precisamente, en el primer poema. "Alba de amor", el mundo diario acaba por integrarse en uno superior, ideal, de sueños y fantasías,

⁴³ De "Silencio", en *Poemas de la Inmovilidad*... p.26.

⁴⁴ De "Divino Sol", en *Canciones al Sol*. p.58.

de lecturas y vivencias anejas al cuerpo de la mente. En efecto, el sujeto de amor emana a raíz del despegue por la realidad circundante, y no ha de resultar extraño, ya que este sujeto pierde su identidad real en el mismo instante en el que se acomoda al entendimiento de la amante.

Desde este punto de vista, "Alba de amor" pretende una comprensión de la génesis y espacio marinos muy distinta a la del maestro Darío. En éste, la atracción marina ocurre, por ejemplo, bajo el tedio grisáceo del cielo que lo cobija, tal en "Sinfonía en gris mayor". Su espíritu pagano y efusivo recoge la fugacidad del instante, el mar cambiante y único desde la vastedad de su superficie sin confines.

El de Luisa Luisi empero, es un cosmos nacido de su interior incierto. El mar se revela como un alma torturada y palpitante del Universo. Requiere, por tanto, una sensación singular, rediviva al hilo de músicas celestes y danzas estelares. Entonces, el amor y el amado volverán a confirmarse en la quimera:

Despertarán las ondas largo tiempo dormidas
 en el seno profundo y tibio de las aguas

 celestes disciplinas regularán el caos
 y la serenidad de las formas perfectas
 sucederá a este inquieto sobresalto del alma...
 Cuando una sola chispa de luz de tu mirada
 levante una alba nueva y rosa en mis entrañas...⁴⁵

La poesía de Luisa Luisi se asoma, pues, al esteticismo modernista, si bien mediatizada por un empeño permanente: la búsqueda agónica del ascenso posible a lo Infinito, y el prescindir de motivos accesorios que impedirían el suficiente aliento poético.

Es así como el anhelo de justicia por parte del cosmos para con el ser humano, revierte en un estremecimiento que recorre la soledad y las presencias.

De cualquier forma, ese preciso ejemplar de una raza desterrada, esa poetisa sumida en sus quehaceres íntimos, esa mujer inveterada en el desasosiego, Luisa Luisi,

⁴⁵ "Alba de amor", en *Poivo de días*. p. 7-8.

decimos, se entrega firme y confiada a su prestigio oscuro, y en el seno propicio henchido de misterio embarca su fatiga; en fin, las carencias sublimes del ciego sediento de amor y humanidad continúan restallando por siempre en el Universo:

Luz... luz... luz...
y los ojos ciegos para beberla!
Espacio... espacio inmenso...
y el ala fatigada!
Prodigio de la forma...
y la mano impotente!...
Tanta sed... tanta sed...
y el agua allí, intocada!⁴⁶

⁴⁶ De *Polvo de días*. p.25.

4. LA VOCACION INDAGADORA Y LA CRISIS INTELECTUAL

Diáfana es la señal que hace Juan Parra del Riego acerca de nuestra poetisa en su *Antología*: "Y mi espíritu la vio al nacer en esa mística y solitaria estrella que es Altair. ¿Era acaso la gran poetisa que es hoy, Luisa Luisi, antes de que una grave enfermedad la postrara meses, años, en triste sillón de enferma? No. Hay que confesarlo con lealtad. Quién sabe por qué, su espíritu necesitaba que la vida la sacudiera con una de sus manos más negras y brutales, para despertarle el verdadero yo oculto de su corazón. Y enfermó, enflaqueció. Palideció. Casi enloqueció de desaliento y amargura. ¿Dónde estaban los numerosos amigos de antes? Sus días fueron solos y de aislamiento en sanatorios. ¡Yo mismo, por qué no le mandé nunca el gran ramo de flores que no se olvidan! Pero su alma se hizo fuerte. Se ahondó más. La soledad la nutrió con sus vinos duros y extrañamente embriagadores. Y de esa su poesía del principio, de una actitud metafísica un poco fácil y enfática, pasó definitivamente a los poderosos poemas místicos que hoy hace. Místicos, pero en el sentido ruso de la palabra, es decir, envolviéndolo todo en la humanidad más caliente y palpitadora. Y sin caer en las complejidades y las comodidades de las religiones convencionales."⁴⁷

¿Qué es lo que la lleva a esta reacción de enfrentarse a los útiles caminos del catolicismo al uso? Evidentemente, la situación personal y el tiempo lento y demoledor, que la ahogan. Por ello mismo, la mística y la vocación indagadora de Luisa Luisi tienden a evitar el telón de fondo católico. Su indagación se adecuaba a la del paganismo transfundido en un ansia inmediata de sensualidad carnal y cantos terrenales. Los límites no existen entre la bondad desmedida del intelecto y el fragor del sentimiento trascendido.

⁴⁷ PARRA DEL RIEGO, Juan. *Antología de poetisas americanas*. Claudio García, editor. Montevideo, 1923. p.126.

En este aparte, hemos de volver a un motivo simple y concreto, y consustancial a nuestro estudio: "(A principios de siglo) Montevideo empieza a salir de sus buenos tiempos criollos. Un airecillo de modernidad sopla sobre la vieja ciudad colonial tendiendo a cambiar en parte su primitiva cáscara de tortuga, por la suave y nerviosa piel de las urbes civilizadas... Las ideas y las costumbres son rigurosamente coloniales, en cuanto se refieren a la mujer, a la educación, al matrimonio, a la familia, a las diversiones..."⁴⁸

Este hecho contrae, sin duda, la producción luisiana. El ánimo de crítica y pensadora la seduce hasta el intento de procurar su identidad femenil cabe el signo del intelecto. Y cuando esto acaece, sus poemas se ciñen a planteamientos oscuros, a veces desbocados hacia una solución inútil, aunque confortadora de su razón, En su empeño, quizás también quepa el propósito de arremeter contra la cantilena sensiblera de sus coetáneas en el verso. Así, no ceja. Su metafísica se atiene a la personalidad llagada por una realidad cuyas dádivas son infrecuentes. Todo lo que es o todo lo que concibe el entendimiento, lo recoge en su ego como experiencia intransferible, y lo hace atenerse a un idealismo y a un fin supuestos. No se da, pues, a un sentimiento expansivo y altruista, ni a una preocupación exclusiva por el destino del ser humano, sino por el suyo propio.

Julio Garet Mas, empero, ve en ella una actitud solidaria cuando comenta: "¿Y su dolor? Tocóle pasar parte de su juventud fija en un sillón, víctima de implacable dolencia (privada de andar, ella, la viajera de remotas lejanías, mientras tantos inservibles se desplazan a su gusto hacia donde quieren). Fue entonces cuando le pareció ver en sí misma la tragedia de un vasto sector humano: fue cuando su expresión se hizo más neta y más grave su acento"⁴⁹:

Nadie dirá jamás nuestro suplicio,
el terrible suplicio de la pasividad,
mujeres condenadas por la vida

⁴⁸ ZUM FELDE, Alberto. *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, 1921. p.44.

⁴⁹ GARET MAS, Julio. *La cigarra de Eunomo*. Ediciones de Numen. Montevideo, 1954. p.26.

a la inmovilidad.⁵⁰

Nosotros vemos en este plural mayestático más un recurso técnico que una posible comunión con sus semejantes. Esta es una de la pocas excepciones a la regla del yo poético en toda su obra. Incluso cuando su inquietud resbala hacia el temor a lo desconocido, hace privilegio suyo la presunta soledad del Universo:

Más lejos cada vez... Y cada vez más sola
En la selva pavorosa de mi yo...

.....
Cuándo en el agua clara de la fuente
Sumergiré mis manos doloridas;
Y un gran silencio claro de mediodía,
Toda me envolverá como un regazo,
Y acallará los roncros gemidos de la selva
Que me persiguen con su horror.

Oh! cuándo, cuándo será la aurora luminosa
Para esta noche interminable de mi alma!...⁵¹

Su triste enfermedad la obliga a fijarse con detenimiento en otro tema clave de su obra: El tiempo.

La eternidad supone para ella una agonía al hilo exacto de la marea, que fluye y se alarga inexorable, en tanto experimenta cómo se apaga lento el gran murmullo de su vida: "Las aguas van bajando sin tregua en mis orillas/ Hasta dejar desnudas rocas de Eternidad."⁵²

Pero antes, en *Poemas de la inmovilidad*, su suplicio se había vuelto resignación aunque con visos de victoriosa conquista. Nuestra poetisa ya no se siente mutilada como

⁵⁰ Del poema "Nadie dirá jamás", el cual recoge Garet Mas en su semblanza de Luisa Luisi, pero que no aparece en ninguno de sus libros.

⁵¹ De "Miedo", en *Inquietud*, p.10.

⁵² De "Agonía", en *Polvo de días*, p.47.

la Victoria de Samotracia ("Oh ¡Victoria, Victoria, mármol divino, / como yo condenada a la inmovilidad;/ con todo el alma puesta en las alas abiertas,/ mutilada en el ímpetu supremo de volar!...")⁵³, sino que su alma se expande libre y liberada del cuerpo que no vive y continúa ligado a la tierra. Ahora L.L. intuye su desgracia como el camino a través del cual es posible huir del mundo aun habitándolo, el medio para alcanzar los hábitos incorpóreos aun siguiendo atada a la tierra. En este sentido, el poema "Inmovilidad" es, dentro de su forma tan escueta, un himno intenso de emoción, un canto de victoria. Ahora el alma puede evadirse, el tiempo se para. La mujer ya no es de este mundo, sino eterna. Su Yo exaltado se convierte en forma tiránica de la existencia y da lugar a una actitud rebelde, "de íntima auscultación"⁵⁴. En este momento las cosas adquieren nueva luz: su poesía se hace más serena, los versos, armoniosos y cargados de vida interior. Como apunta Giuseppe Bellini, "I teneri colori di primavera e il sole rendono più chiaro il suo ritmo, quasi gioioso, anche se l'intimo tormento e la malinconia ritornano ancora più di una volta a permearli. Tutto si riapre alla vita. Luisa guarda il sole che penetra in lei, nell'anima e nella carne a ridarle la vita. La sofferente donna rifiorisce di canzoni e di sorrisi, la sua anima è tutta primavera, si sente sole divino"⁵⁵:

Divino Sol!... ¡Divino Sol!... Penetras
 en mi alma y en mi carne. A tu llamado
 me cubro de corolas como humano rosal,
 y brotan de mis labios canciones y sonrisas;
 y es clara, como tuya, la luz de mis pupilas,
 y es dulce, como tuya,
 este alma mía, primaveral...⁵⁶

⁵³ De "A la Victoria de Samotracia", en *Poemas de la inmovilidad*, p.29.

⁵⁴ BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Castalia. Madrid,1985. p.319.

⁵⁵ BELLINI, Giuseppe. *Figure della lirica femminile...* p.149.

⁵⁶ De "Divino Sol", en *Poemas... y Canciones...* p.55.

"De su taller salió a veces -no hemos de discutirlo- el poema intelectualista en exceso, jamás la rima antiespiritualista o frívola", confirma Garet Mas.⁵⁷

En cualquier caso, cuando nuestra poetisa vuelve en sí y a su vida cotidiana, e intenta concebirla tal si su poesía le fuese en el empeño, su fuerza creativa cede hasta la vulgaridad. Luisa Luisi es la única de sus contemporáneas que se deja arrastrar por las convenciones al uso de la época, y siempre que la vocación panteísta la traiciona, torna a la devoción catolicista. Entonces su verso se queja. Por ejemplo, en el poema "Plegaria" se desvive por encontrar la huella perdida. Es una persona temblorosa por mor de la miseria humana ("La angustia me sacude en agonía:/ ¡Cómo tarda la luz de la mañana/ En darme paz con el calor del día!..."), y ni la inspiración ni el pensamiento le sirven para pergeñar, al menos, versos dignos de lectura. El mismo fervor del alma perdida le cierra el camino del tecnicismo poético, la senda del lirismo invocado:

Oh! Señor, yo también en esta angustia
 Elevo mi plegaria apasionada:
 Muéstrame tú la ruta de mi vida,
 Y haz mi senda segura, recta y clara!...

Oh Señor! Yo me pierdo en mi conciencia,
 En este desfilir sin tregua de mi alma
 Por todas las ideas y todas las creencias
 Para llegar a la primera Causa!⁵⁸

A nuestra poetisa le cuesta sentir convencionalmente. Una oscura tempestad de los apetitos sensoriales, da pie a los que pudiéramos considerar sus peores poemas. Es una suerte de venganza para consigo, el grito invocador de una conciencia que ha vuelto por enésima vez a buscar su propio hueco entre el discurrir del día y de la gente, y no lo ha encontrado. Y en esa lucha amorfa de instinto y de razón, se le escapa lo mejor de su

⁵⁷ GARET MAS, Julio. Op. cit. p.26.

⁵⁸ De "Plegaria", en *Sentir*. p.51.

inteligencia. Por ello, logra la transcripción verbal de un pensamiento anhelante, pero no la poesía:

Ah! el ídolo mezquino y torpe que me ofrece
A cambio de mi inmensa adoración la Iglesia!

.....
Hay tanta diferencia entre mi expectativa
Hecha con lo más noble de mi alma,
Con una fe tan viva,
Con un ansia tan grande de adoración, de culto,
Y la muñeca informe, ridícula, desnuda,
Que miro, sorprendida y escéptica,
Aún toda dolorida por la traición divina...⁵⁹

Sin embargo, escribe poesía pura cuando su alma se serena y busca dentro de sí lo que nunca ha de hallar entre sus semejantes ("Voz de Dios, voz de Dios que en mí murmura; 'Tú eres Dios, tú eres Dios; Mira dentro de ti y me encontrarás...")⁶⁰, e igualmente acumula dignidad cuando, esporádicamente, aborda a Dios sin mediaciones ni tapujos:

Señor, Señor!... ¿Qué don funesto es éste
Que has puesto en mí para castigo mío!...
Quita, Señor, de mí tu pensamiento,
Vuélveme a la inconsciencia de otros días!...
Ah! Por qué me dejaste ver tu arcano!...
Quita, Señor, de mí tu pensamiento...⁶¹

Este drama interior lo conduce a la consecución de una de sus composiciones cimera, "Poema para la amiga muerta". Es la reducción esencial del pensamiento a la palabra. La ley de vida que surte de injusticias al hombre, aparece ahora inscrita a fuego

⁵⁹ De "La procesión", en *Inquietud*. p.44.

⁶⁰ Del poema "Dios", en *Inquietud*. p.23.

⁶¹ De "Señor, Señor", en *Inquietud*. p.36.

por culpa del encuentro inevitable con la muerte. Se acentúa, pues, la emoción de la poetisa por la fuga del tiempo. Los allegados desaparecen lentamente y, entre tanto, el ánimo de Luisa Luisi se debate bajo los párpados cerrados, frente al paisaje de antaño, el cual acaba por desgarrarse abierto en la tela de los años juveniles.

Previamente, la muerte había sido tratada con el decoro que requiere un motivo poético perenne, pero con distanciamiento: "Ah! los muertos también bajo su losa/
Separados del ritmo murmurante/ Tienden sin fin en lucha dolorosa/ A la eterna armonía palpitante!"⁶²

Por el contrario, ahora la emoción se apareja a una despersonalización singular, tanto en el terreno artístico como en el del afecto. Nuestra poetisa entrevé el acontecimiento de la muerte con el ojo crítico y sereno del que se siente aludido por el destino, y su estado de ánimo acaba por contenerse en moldes líricos esencialmente modernos, despojados de cualquier énfasis retórico. "Ese poema vale todo el libro. Contiene una forma comedida de ver la vida y la muerte, de hacerlas menos ausentes."⁶³ La amiga muerta ha roto de golpe el velo de los recuerdos y se ha llevado con ella parte del paisaje habitual:

...una tarde armoniosa,
un paisaje por la vieja terraza de Ramírez,
unas vueltas de vals junto a unos ojos azules,
el uniforme sobrio de un marino extranjero,
y unos compases truncos del Souvenir de Drla.

Ella intentará recomponer aún la tela rota, y hacer continuar la vida sin la presencia amiga, pero en vano, al menos para siempre:

Por mucho tiempo todavía,
trepzaremos al andar con esta cicatriz del paisaje,
porque tú te llevaste en tus manos exangües,

⁶² De "Los muertos", en *Inquietud*, p.72.

⁶³ CANSINOS ASSENS, Rafael. "La angustia metafísica en L.L." en *Verde y Dorado en las Letras Americanas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1947. p.157.

bajo tus párpados caídos,
un trozo grande del telón de fondo
frente al cual seguiremos representando nuestro papel insípido
con gestos cada vez más mecánicos y absurdos.⁶⁴

⁶⁴ De "Poema para la amiga muerta", en *Polvo de días*. p.69-70.

5. LA ENSOÑACION AMOROSA

"Sensitiva, sintiente hasta lo más hondo de sí, esta mujer truncada continuó aferrada a su verso, diciéndose en él, dándose en él, terne luchadora como su poema 'Inmortalidad' bien revela: mordiendo la roca de los siglos `con dientes de paciencia y tenaces de orgullo.'"⁶⁵ A pesar de esta actitud, prevaleciente en su obra, la poesía de Luisa Luisi sufre una evolución paradójica, y, a veces, un estancamiento preocupante.

En un principio, ella encara el amor con ilusión juvenil y, en apariencia, desconocedora. Más arriba, hemos precisado que resulta difícil concebir tan cercanas en el tiempo las publicaciones de *Sentir* e *Inquietud*, dada la diferencia de calidad intrínseca. En el capítulo que nos ocupa, hemos de extendernos en tal apreciación:

Cuando aparece *Sentir*, Luisa Luisi tiene treinta y tres años. Hoy día, cuesta creer que una mujer de treinta y tres años (quizás sería preferible subrayar: esa mujer de treinta y tres años) cante tan llena de pasión candorosa e ignorante:

No preguntes, mi bien, por qué te quiero;
La causa de mi amor grande es, e inmensa:
¡Te quiero por lo negro de tus ojos
y por tu ardiente palidez morena!...⁶⁶

⁶⁵ MURCIANO, Carlos. "Memoria de Luisa Luisi", en *Escuela Española*. Madrid, 17 de marzo de 1994. N°3182, p.38.

⁶⁶ De "Para tus manos", en *Sentir*, p.19.

Estos cuatro versos sirven para otorgar luz y entidad a las "Dos opiniones acerca de este libro", que lo cierran:

"Esta es ya una virtud. Decir lo que se desea, con claridad, sin anfibologías, sin rebuscamientos, sin hipérbaton, parecerá la cosa más fácil y natural del mundo; pero hay que probar a decir las cosas así para conocer sus dificultades. Generalmente, se va a decir una cosa, y se sale rematando otra muy distinta o muy poco parecida a aquella. A los poetas, sobre todo, les acontece a menudo este trastorno: sea `por la fuerza del consonante', sea por la invisible cadena de la medida métrica, lo cierto es que concluyen rematando sus pensamientos, las más de las veces, como no lo habían imaginado al principio" (PEREZ PETIT, V., en *Sentir*. p.146.)

"*Sentir* es un libro de idealismo y emotividad y es también un libro de pasión que provoca grandes estados de ánimo; leyéndolo os identificáis con su autora porque ésta tiene la preciosa facultad de

Sus tentativas por asimilar el incendio del amor, le procuran en muchas ocasiones el lugar común, el símbolo convencional y la caída en un comedimiento sentimental abusivo y falto de sutileza. Podría parecer extraño, y con razón, el olvido injusto en el que se ve inmersa Luisa Luisi después de alcanzar prestigio y consideración en vida. Pero hay que afrontar el hecho de que no fue la única, ni la primera, ni la mejor. Poetisas descomunales se le habían adelantado en el tiempo y en la inspiración, mientras ella escribía un buen número de versos que solamente son apreciables por sinceros:

Mírame así! Mírame así!... La vida
 No tiene precio si tu amor me niegas.
 Mírame así! aunque abras una herida
 Por donde el alma se desangre y muera!...

Más allá del momento en que te miro
 No existe dicha, ni ilusión, ni encanto;
 Toda mi alma va a ti cuando suspiro:
 Mírame así!... ferviente de entusiasmo.⁶⁷

Sabe que existe el amor, y que acecha la nostalgia, y nos lo confiesa. Pero su devenir no la perdona. Y cuando los signos del amor se toman patria preciosa e imposible para el desterrado, entonces ocurren dos tipos de soledades: el desasosiego y la fantasía. Dentro de las composiciones en las que Luisa Luisi invoca a esta última no se hallan, desde luego, esas "inflamadas de personal e intenso lirismo (que) salvarán su nombre cuando se considere por exégetas imparciales."⁶⁸

De todos modos, y dejándose ir hacia esa inclinación luminosa que resultan ser los fastos sensuales, Luisa Luisi logra preterir el verdadero canto del cisne, la inmanente tragedia que supone el naufragio de los instintos terrenales. Aún logra, por tanto, acertar

transfundir cuanto siente. Son composiciones saturadas de pasión, producto de horas vividas en **pleno ensueño amoroso**" (PEREZ CURIS,M., en *Sentir*. p.150. El subrayado es nuestro.)

⁶⁷ De "Mírame así", en *Sentir*. p. 8.

⁶⁸ GARET MAS, Julio. Op. cit. p.25.

con el entendimiento de luces conquistadoras de bondad. Conviértese en vidente, e incluso prueba a penetrar con su mirada los seres y las cosas, y, por un instante, siente haber descubierto un nuevo destino, y anuncia dichosa la buena nueva, aunque esta haya sucedido en el último poema de su último poemario:

Amor... toda mi vida se iluminó a tu paso.
 ¡Fue como si de pronto se desnudara el sol!...
 Todo fue maravilla de luz en el ocaso
 y yo quedé temblando de divino arrebol.

¡Ah, que importó la larga, la interminable espera!...
 Como recién nacida por tu presencia soy.
 ¡Mis ojos se han abierto como por vez primera,
 y toda ungida de oleos y primavera estoy!...⁶⁹

En el cenit de su vida (en el que está escrito este poema) es difícil deducir si la mujer sigue aferrándose a la quimera, o si ha decidido simplemente adentrarse en el limbo consolador de la ambigüedad en el canto ¿a lo divino o a lo pagano? Porque ya en *Inquietud*, publicado cuatro años antes, esta dualidad de urgencias sensuales vuelve a adquirir vida en un poema como "Estás tan hondo...", en el que se siente aún más lacerante la propia soledad, ya que ninguna presencia solícita se ofrece. Ella sigue buscando afanosa, pero incrédula. Por ello, lo siente irremediabilmente lejos de sí. ¿A quién?

La mejor poesía de Luisa Luisi también se encuentra aquí, palpitante de divagaciones acongojadas y de luz espiritual, más allá de cualquier forma fatal o, incluso, de su intelectualismo:

Estás tan hondo, estás tan hondo
 que apenas si sospecho donde estás;
 tu voz lejana y dulce no me llega
 sino como una vieja claridad.⁷⁰

⁶⁹ De "Amor... Amor... Viniste!...", en *Polvo de días*. p.50.

⁷⁰ De "Estás tan hondo", en *Inquietud*. p.25.

Luego surgen los fantasmas ineludibles, las breves redenciones, el abrazo mortal de cualquier apariencia viviente que devela la razón de la asediada. Nos atreveríamos a afirmar que a esta mujer le bastarían dos poemas para permanecer en la memoria de los más: "El gato", de *Polvo de días*, y "Mi vida", de *Inquietud*.

En efecto, después de la relectura de estos dos poemas, se posa en nuestra memoria la sombra trágica de Delmira Agustini, "la dicotomía mayor que rigió su vida, nunca satisfactoriamente explicada, y la cual descansaba en la doble personalidad que revelan, de un lado, la conducta 'irreprochable' y convencional..., y, por el otro, la inquietante cerebración erotizada de su poesía."⁷¹

Esta definición atañe a Luisa Luisi, al menos en cuanto se refiere a los poemas antes mencionados.

"Mi vida" supone la deserción de la misma, y largas horas de soledad, y conversaciones mudas consigo solamente en la que el alma lenta se abisma hasta desaparecer.

Según una teoría orteguiana del amor, antes del conocimiento de lo que habrá de estar a nuestro alcance, lo buscamos aquí y allí desorientadamente, y según una jerarquía de valores exclusivos que ya hemos establecido. Y somos muy perspicaces para intuir los valores elegidos, pero también damos la espalda a otros valores iguales o aun superiores, pero que son extraños a nuestra sensibilidad. Como el propio Ortega y Gasset sostiene, "Somos, antes que otra cosa, un sistema nato de preferencias y desdenes. Más o menos coincidente con el del prójimo, cada cual dentro del suyo, armado y pronto a dispararnos en **pro** y en **contra**, como una batería de simpatía y repulsiones."⁷²

He aquí la vuelta en espiral sobre el mismo motivo: la mujer intelectual americano-hispana del Novecientos acepta petrificar su corazón, con tal de otorgar alas de verdad al entendimiento. Es su voluntad. Pero esta voluntad "sólo puede suspender algunos momentos el vigor de lo espontáneo. A lo largo de toda una vida la intervención del

⁷¹ OLIVIO JIMENEZ, José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Ediciones Hyperión. Madrid, 1985. p.436.

⁷² ORTEGA Y GASSET, José. "La elección en amor", en sus *Obras completas*. Revista de Occidente. Tomo V. Madrid, 1970. p.599.

albedrío contra el carácter es prácticamente nula. (Aunque) Nuestro ser tolera cierta dosis de falsificación por medio de la voluntad."⁷³ En esta dosis de falsificación influye, las más de las veces, la soberbia; otras, las menos, el descreimiento en el prójimo; casi nunca, la imposibilidad física. Esta última es la causa que lleva a nuestra poetisa a la elección, queremos decir obligación, de mantener en lo alto de su candelero esa divina intervención de la potencia espiritual. La mujer quiere marchar a favor de su inclinación nativa; su naturaleza, empero, se lo impide. Aún treintañera escribe "Mi vida", paradigma testamental de su adolescencia y madurez, y símbolo perenne de desdicha:

Confidencias calladas de los viejos poetas
 Junto a la luz serena de la lámpara amiga
 En la paz silenciosa de las veladas quietas.

Esperanzas, deseos, inquietudes, anhelos,
 Dulces melancolías y tristezas sin causa.
 Exaltaciones místicas y ardientes desconsuelos.

Oh! mi vida monjil en estancias soleadas,
 Frente al cielo extendido y a la ciudad de hinojos,
 Entre libros marchitos y rosas perfumadas.⁷⁴

La estricta consecuencia de estos "vagos peregrinajes del hondo pensamiento" es "El gato", poema que sustenta un alarde de visión personal urgente y enardecida: Lo inscribiríamos como sello intransferible de su creadora, como toda su sangre, varada en las venas de una humanidad que no profesa bondad, y, sin embargo, ejerce de buen samaritano. Y es que el gesto filantrópico del prójimo suele darse demasiado tarde, justo a tiempo para solidarizarse con la desgracia: "Hay que confesarlo con lealtad -y citamos de nuevo, por significativas, las palabras de Parra del Riego-. Quién sabe por qué su espíritu necesitaba que la vida la sacudiera con una de sus manos más negras y brutales, para despertarle el verdadero yo oculto de su corazón. Y enfermó, enflaqueció. Palideció.

⁷³ ORTEGA Y GASSET, José. Op. cit. p.601

⁷⁴ De "Mi vida", en *Inquietud*. p.106.

Casi enloqueció de desaliento y amargura. ¿Dónde estaban los numerosos amigos de antes? Sus días fueron solos y de aislamientos en sanatorios. ¡Yo mismo, por qué no le mandé nunca el ramo de flores que no se olvidan! Pero su alma se hizo fuerte... y de esa su poesía del principio, de una actitud metafísica un poco fácil y enfática, pasó definitivamente a los poderosos poemas místicos que hoy hace."⁷⁵

Quien esto escribía a principios de los años 20, no debía conocer aún "El gato", misterioso y elegante, conciliador y, a la vez, taimado, espejo y voz de la conciencia desesperante del amor. Ahora dominan los instintos más hondos de la mujer errante, avasallada por esa circunstancia vital que no le da tregua, y que ella trata de eludir a fuerza de esgrimir las ideas de las cuales la razón se compone. También apela a su libre albedrío. A pesar de ello, sabe advertir una realidad virtual, atosigante e incómoda. Luisa Luisi opta por la ambigüedad, es decir, acaba por trascender esta realidad hasta el símbolo. Nosotros insistimos en que ese símbolo se llama deseo, y en que proviene de lo más oscuro e incomprensible de la inteligencia. Acaso el intelecto de nuestra poetisa terminara por conciliarse con la explicación del filósofo: "Se olvida que la psicología del erotismo sólo puede proceder microscópicamente. Cuanto más íntimo sea el tema psicológico de que se trate mayor será la influencia del detalle. Ahora bien: el menester amoroso es uno de los más íntimos. Probablemente, no hay más que otra cosa aún más íntima que el amor: la que pudiera llamarse 'sentimiento metafísico', o sea, la impresión radical, última, básica, que tenemos del universo."⁷⁶

EL GATO

Un gato gigantesco se pega a mi costado
y clava en mí sus ojos dorados e inquietantes;
en mi flanco desliza su delicia taimada
de sedas inmediatas y garras inminentes

Apunta a las estrellas una rígida cola,
como un dedo extendido que señala un destino;
y eléctricas descargas erizan su pelambre

⁷⁵ PARRA DEL RIEGO, Juan. Op. cit. p. 126.

⁷⁶ ORTEGA Y GASSET. Art. cit. p. 603.

y encienden su pupila de luz fosforescente.
 Llevo contra mi cuerpo frotándose a mis piernas
 el tremendo misterio de su intención oculta;
 y el miedo a mis tobillos aprieta sus grilletes
 cuando levanta el gato su pálido maullido.⁷⁷

Persuade en este poema la desnudez del alma, un corolario de impresiones recónditas que se entreveran con el semblante adusto de su creadora. Luisa Luisi procura una somera intervención de su voluntad. Presumiblemente, su estro parte de lo particular con el objeto de alcanzar la trayectoria definitiva, la cosmogonía definitiva y lúcida. Y no lo consigue. Los problemas y dramas que pudiesen perseguir a cualquier mortal que la rodea, los vive y los experimenta de modo tan intenso y febril, que tan sólo le alcanza el tantear un remedio para sí misma: "Sentir mi cuerpo/ Lentamente, / Hundirse en tus entrañas, / Acariciado por el Sol potente, / Ligado a ti por mil fuerzas extrañas."⁷⁸

Quizás sea esta posición exclusivista una de las causas de su pretermisión total en la antología pergeñada por Carmen Conde, aún reconociendo ésta que "Indiscutiblemente el Uruguay⁽¹⁾, tierra privilegiada, aportó los primeros ejemplos victoriosos: Delmira Agustini y luego Juana de Ibarbourou fueron las cabezas resplandecientes del fenómeno literario."

Y es que uno de los párrafos de la nota⁽¹⁾ reza: "No es el amor de una poetisa ni el éxtasis de otra poetisa lo que hoy pesa en la creación lírica de que nos ocupamos. Lo que importa es el amor, el éxtasis de todo un mundo: la comprensión e interpretación de esta humanidad a que pertenecemos."⁷⁹

La personalidad amorosa de Luisa Luisi apunta hacia una dualidad innegable:

⁷⁷ De *Polvo de días*, pp. 11 - 12.

⁷⁸ De "A la Madre Tierra", en *Inquietud*, p. 70.

⁷⁹ CONDE, Carmen. *Once grandes poetisas americanas hispanas*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1967, p. 13.

Aparte estas once grandes poetisas antologizadas, Luisa Luisi tampoco aparece en el elenco de otras casi veinte que Carmen Conde nombra en su prólogo.

Por una parte, esa apreciación lúdica y juvenil que se sustentaría en la creencia dantesca de que el amor mueve el sol y las estrellas. A un lado el erotismo, esta mujer proyecta su energía con la convicción de que no hay nada tan fecundo en su vida íntima como el sentimiento amoroso. Ella gravita sin reparos en torno a cualquier objeto posible de devoción, mas siempre atendiendo al ideal. En su estado extático, no duda del derecho a existir de éste, sino que lo reconoce y lo confirma hasta el punto de omitir, en lo que de ella depende, la posibilidad de un universo donde este objeto se descubra ausente. Es así como vivifica su amor, con ansia de perennidad y conservación del sujeto amado. A veces, incluso, logra inspirar la complicidad, de tan sincera:

Ah! Quien me diera,
De belleza irresistible,
Para volverte sensible
Al encanto de mi amor!

.....
Ah! Tus ojos inclementes
Por qué te muestran esquivo;
Tus ojos por los que vivo
En continuo agonizar!

.....
Tus ojos son los culpables
De mis deseos de muerte;
Por ellos anhelo verte
Encadenado a mis pies.⁸⁰

Por otra parte, en fin, señorea el deseo insatisfecho de ese amor y de ese Dios y de esa eternidad. Y porque el deseo muere automáticamente cuando se logra, la mejor poesía de Luisa Luisi sigue viva hasta el último latido de la mujer, hasta su último golpe de razón: "Los que mutilaron mi cuerpo cada día, ¡ay! ¿ por qué me dejaron deseos y querer?..."⁸¹

⁸⁰ De "Tus ojos, tus ojos negros..." en *Sentir* pp. 24 - 25.

⁸¹ De "Mutilación" en *Poemas de la Inmovilidad*. p. 18.

Luisa Luisi salva las calidades que en realidad no posee el objeto amado. No sólo no ha visto lo real, sino que lo ha suplantado. El deseo asumió para ella inexistentes perfecciones y alcanzó a anular su inteligencia.

Pero el deseo acaba por morir a manos de lo sustantivo. Luisa Luisi lo ha ornado y pulido, lo ha dotado de una extraña abstracción, hasta el punto de que antes de sentirlo, pensaba conocerlo. Por tanto, se propuso ejercitarlo. Y por culpa de su intelecto, empero, terminó por inventar inevitablemente la teoría de su perdición:

¡AY! ME HE HUNDIDO TAN HONDO...

Ay! me he hundido tan hondo en mí misma,
que los otros perdieron mi rastro;
nadie sabe que vivo y palpito
en el fondo, sepulta de un antro.

Me alejé por caminos tan solos
que he perdido mi ruta en el campo;
fui cantando embriagada de olvido
y los hombres no oyeron mis cantos.

Ay!, que me hallo perdida en la sombra
porque nadie ha seguido mis pasos,
y estoy sola otra vez en la noche
y se pierde en los cielos mi llanto...⁸²

⁸² De *Poemas de la inmovilidad*, p. 19.

6. LA ESTIRPE IMPOSIBLE

Esta imposibilidad es la consecuencia de lo expuesto en el capítulo anterior. El hecho del amor jamás consumado la arrastra a este otro drama, en tanto que la naturaleza sigue reviviendo el inacabable acontecer del cosmos, en cuyo seno todas las fuerzas convulsas testimonian los sufrimientos humanos nacidos de una tragedia primigenia.

A raíz de su infecundidad, nuestra poetisa reclama lo íntimo de su sangre y la infinitud de sus raíces poderosas. Reconoce ahora la bondad de las almas de sus muertos, las cuales habrán de servir para otorgar luz de vida profunda a los tesoros ocultos del futuro:

Y cómo tiran hacia abajo, cómo atraen
 Las voces de los miles de individuos
 Que culminan en mí...
 Yo los siento rebullir, todos míos,
 Dentro de mí: pueblo inmenso,
 Desconocido, fuerte, en donde asiento
 Mi conciencia de un día;
 En tanto que la fuerza de la savia
 Tira hacia arriba en ascendente anhelo
 Para dar flor suprema de Idealismos
 En una venidera Humanidad.⁸³

Precisamente ella no habrá de aportar su semilla en beneficio del ideal humano. Su plenitud de conciencia fenece truncada por su físico inerte, y, en consecuencia por el martirio constante de no poder concebir el germen continuador de una prole distinta y

⁸³ De "Yo soy un árbol", en *Inquietud*, p. 29.

poderosa: "Sentir dentro de sí la prole misteriosa que se agita / y no poderle dar la libertad..."⁸⁴

En cualquier caso, cierta o no esta vocación ejemplar, ultraísta y generosa, el desenlace no deja de ser el mismo, es decir, el suplicio de sus miembros y su cerebro sujetos al martirio de la esterilidad.

No deja de resultar común y endémico este afán de procreación de la mujer poeta hispanoamericana, justamente la de esta época y esta generación puntuales que estamos tratando.⁸⁵ El paradigma indudable sería la chilena Gabriela Mistral (1889 - 1957), amiga y maestra de Luisa Luisi, y a quien ésta dedicó un poema fraternal, "Hermana", que se resiente nuevamente de calidad intrínseca pero que rebosa calidez y emoción:

Hermana, toda mi alma se ensancha, se ilimita
Para acoger la pena y el dolor de los otros:
En ella toda vida solloza, gime o grita
Con mansedumbres de agua o relinchar de potros.⁸⁶

Al igual que la chilena, Luisa Luisi canta su destino no de mujer estéril sino de infecunda. En este sentido torna a ser criatura desolada, sin el bien del hijo que habría de aprovechar su regazo, y también torna su destino lacerante de madre frustrada. Entonces

⁸⁴ De "Nadie dirá jamás", recogido en *La cigarra de Eunomo*. Op. cit. p. 27.

⁸⁵ Sin ánimo de establecer dogma alguno llama la atención cómo las poetisas uruguayas nacidas ya en este siglo (Esther de Cáceres, Clara Silva, Sara de Ibáñez, Raquel Sáenz...) dejan ya de lado el instinto y procuran una poesía más académica, a veces, incluso interesada tan sólo por la imagen preciosista y el puro formalismo.

⁸⁶ Gabriela Mistral se encontraba en Río de Janeiro cuando recibió la noticia del fallecimiento de L. L., y no reparó elogios en su ofrenda para la amiga muerta: "... Su apartamento me pareció una de las más bellas casas de libros que conozco... claro panal de la gran abeja obrera que se murió amasando cera y miel para un presente ácido y un futuro que no había de ver. Fui a esa casa en busca del trato de Luisa, que me era particularmente querido... Su conversación me fascinaba en asuntos literarios, por el orden y la claridad; me retenía a su lado oír la hablar con una intención fulgurante de las virtudes permanentes y de las cualidades temporales de las obras americanas y europeas. Todo lo que puede saber, por experiencia y por instinto, una gaviota acerca de los vientos y de los colores del mar y todo el conocimiento que la luz puede tener de la vida o de la muerte en los seres que ella posee, Luisa Luisi lo sabía de la literatura universal y su juicio iba siempre más allá de lo que da la cultura a secas, volviéndose operación vital" (Recogido por Angel Ernesto Benítez, Op. cit. p. 13).

se hace aún más visible el fantasma inmóvil de la poetisa en cuyas entrañas se agita la vida impotente. Su dolor se vuelve más grande y más agudo a partir de esa constatación amarga. Además de la plenitud juvenil de energías que se agotan sencillamente por inútiles, la mujer ha de soportar el suplicio del reposo en medio del movimiento universal. Y a quién confiarle tanta desnudez de pensamiento en el momento en que las sombras de la vida comienzan a devorar lentamente el cuerpo adormentado. Todo se queda en una queja incensiva que acaba convirtiéndose en obligada súplica por el mero hecho de haber vivido al par de la experiencia: en ese instante se confunden sentimientos eternos y agonías de siempre. La soledad y el desengaño habrán de remitir a golpe de creer con todas las fuerzas de la mente. La solución estriba en fundirse y disolverse en ese Dios convencional, magnánimo e inmenso, y en ser por sí sola el latido que le infunde vida. ¿Cómo lograrlo cuando el soplo de espiritualidad intensa aparece cada vez más postergado por el agnosticismo? La naturaleza cándida e inocente que la infancia otorga pasa a regir una entrañable declaración de intenciones:

clamamos por un solo milagro, Señor, de tu presencia,
y tu diario milagro nos halla indiferentes!...

.....
Ah! danos limpios ojos nuevos para mirarte

.....
y haznos de nuevo intactos,
claros de luz de aurora y frescos de rocío;
haznos de nuevo niños, niños maravillados,
frente al milagro vivo de la noche y del alba.⁸⁷

También como Gabriela Mistral, y como ya se refleja más arriba, la vocación de Luisa Luisi fue el magisterio. Pero existe una diferencia fundamental entre la disposición de ambas: Gabriela Mistral siente la alegría de vivir entre las pobres criaturas de las aldeas chilenas esparcidas a lo largo de la cordillera andina, nido de miserias que

⁸⁷ De "Experiencia" en *Polvo de días*, pp. 79 - 80.

transparentan divinidad bajo la suciedad de los harapos siempre que la maestra lo procure.⁸⁸

En cambio Luisa Luisi sueña con una estirpe de otra índole. El idealismo del que hace gala a la hora de sustentar su producción amorosa, brota otra vez ahora que trata de pergeñar en su imaginación una estirpe transida de magnanimidad y sabiduría, y, por ende, condenada a no existir: "La educación artística debe comenzar por el maestro. La educación de la infancia es ya un arte: La más difícil y compleja de todas las artes. Modelar un carácter, crear una conciencia, dar vida a una personalidad humana es una obra muy superior a la más bellas de las obras de arte. El maestro debe, pues, ser un artista, y un artista superior."⁸⁹

Al margen de este deje clasista (que tanto contrasta con el espíritu igualitario de la premio Nobel), Luisa Luisi sigue recogiendo un viento de tragedia por el hijo no habido, un estremecimiento intenso pero interesado lejos del amor materno universal que impregna el verso de Gabriela Mistral.⁹⁰

En efecto, su particular noción del amor se asienta en una especie de lírica casuística y privada, y propensa a entreverar con presunto ingenuismo la querencia sensual por el amado y la devoción instintiva de la madre. Son dos tipos perennes de percepción primitiva en poesía. Creencia y devoción acaban por fundirse en un verso despejado de trabas convencionales y ambigüedades inútiles. Tantos años de espera infructuosa, la hacen por fin tronzar orgullo y rebeldía y revelarse de una vez sumisa y acogedora. No importa ya que el alma antagonista le sea esquiva ni que se muestre indiferente al cariño constante y tenaz que le profesa. Sea como fuere, ella habrá de ser

⁸⁸ "¿Qué seda gozaría yo si no os tuviera sobre el regazo? Dulce por ellos el día que pasa, dulce el sustento, solo por unas horas que ellos resbalan entre mis manos". (De "Los cabellos de los niños", en *Desolación*. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1951. p. 168.

⁸⁹ De su ponencia "Educación artística", recogida en *Luisa Luisi. El ensueño dolorido*. Op. cit. p. 40.

⁹⁰ En otro de los párrafos líricos de *Desolación* Gabriela pide que después de su muerte sólo los niños jueguen sobre la tierra que la acoge, porque así podrán devolverle el amor que sufrió por ellos: "Después de muchos años, cuando sólo sea un montoncito de polvo callado, jugad conmigo y con la tierra de mis huesos... Oprímidme: he sido vuestra; deshacedme, porque os hice; pisadme porque os di toda la verdad y toda la belleza." (De "Los cabellos de los niños", en *Desolación*. Op. cit. p. 168.)

para él la surgente energía de amor y dicha, y la clave dulzura de una hermana tranquila, de ternura y paciencia colmada, y desprovista de celos, exigencias y cualquier pasión:

Una hermana que envuelva tu tristeza en afecto,
Y que te pida, a cambio, menos que una sonrisa;
Una hermana que sea un amigo dilecto,
Más etérea, más vaga: como luz que se irisa.⁹¹

Pero el amor fraterno no supone la plenitud, sino un simple episodio que debe desembocar en el amor más profundo y desmedido. Por ello, el amante inalcanzable por la vía primaria del deseo y luego por la segunda vía de la hermandad, obtura en el ensueño de la poetisa una rendija por la que la luz de todo su ser fluya y se concentre en sus entrañas. Es ahora cuando se agitan todas sus emociones y la embargan en el creciente misterio de la maternidad. Ya no se requiere viso alguno de sensualismo, sino la capacidad de comprender que la castidad de la vida comienza en ese universo sublime del seno fecundado, en ese mar cargado de pureza y ennoblecido a fuer de corazón:

Y luego...tú que apenas conociste una madre,
Privado del regazo maternal tan temprano,
Tú que fuiste en la vida un orgulloso orfano
Encontrarás en mi alma todo un amor de madre.

Un amor de madre... Como un vaso de nardos
Derramado en tu vida de soledad ardiente;
Y cuando mi ternura filtre en tus ojos pardos,
Y como un niño busques mi regazo clemente

Yo engazaré mis manos en tus sienes altivas
En donde una congoja torturante se hastía,
Y de mis manos puras como dos hostias vivas,
Fluirá un misterioso manantial de energía.⁹²

⁹¹ De "Mi ternura" en *Inquietud*, p. 119.

⁹² De "Ternura", en *Inquietud*, pp. 119 -120.

Este afán de estirpe sublimada a partir de un verbo suntuoso y altivo, la mediatiza. Resultaría difícil discernir por qué un sentimiento tan sincero subsiste castigado a un aluvión de imágenes imprecisas y adjetivos más o menos convenientes:

¿La convención social, la retraía hasta el sometimiento de su palabra poética, o su entendimiento poético no alcanzaba a expresar con la suficiente sencillez sensaciones tan complejas?

La comparación suele ser con frecuencia inoportuna, pero nos resistimos a anotar al margen cómo el verso de su amiga chilena Gabriela Mistral se afina exquisitamente cuando hace falta que su pasión íntima aparezca aún más directa. Ella siente en sí misma todo el mar de dulzura que se proyecta sobre la madre amiga, y el beso de amor que la transfigura, y el vientre supremo del cual ella se siente solidaria: "Me ha besado y ya soy otra: otra, por el latido que duplica el de mis venas y por el aliento que se percibe en mi aliento. Mi vientre ya es noble como mi corazón."⁹³

En el poema siguiente a "Mi ternura", titulado "Ausencia", Luisa Luisi prueba a abrir la espita de su amor y su dolencia, aun escudándose en la soledad del otro. ¿Habría que confirmar este orgullo de la mujer como rémora incontestable de la poetisa? Acaso no, acaso ocurre por vez enésima que el ensueño turba la razón, y de nuevo se ve arrojada y necesaria y otra en el trastero donde las más secretas pretensiones se eternizan. Es la prueba de un romanticismo exaltado que no acaba de plegarse a ninguna de las corrientes impersonales provenientes de la escuela francesa:

Ah! saber que estás triste y que estás solo,
Y no poderte consolar!...

.....
Tener para tu frente, en mi regazo
Calor, y abrigo, y suavidad, y amparo,
Y no poder sobre él, con mis dos manos,
Reclinar tu cabeza;
Tu cabeza de altivo solitario
Donde florece luminoso el verbo.⁹⁴

⁹³ MISTRAL, Gabriela. De *Poemas de la madre...*

⁹⁴ De "Ausencia", en *Inquietud*, p. 122.

El símbolo de la estirpe se presenta libre de trabas en el poema "Eran dos ríos inmensos", que concibe al par de oscuras evidencias fruto de la premonición, y que se abaten sobre su interior incierto. Nuestra poetisa torna al plural mayestático (en tercera persona) para definir su más íntima privación, y el eco de la suerte insolidaria. La inquietud, la posee al presentir que el infinito misterio de la maternidad insiste en deslizarse como un río fluyente y perpetuo, mas siempre paralelo y ajeno a ese otro río caudal, súbito de ternezas y urgencias insoslayables que nace en su regazo:

Eran dos ríos inmensos
que no llegaron nunca a confundir sus aguas:
eran dos ríos enormes
que sólo se juntaron en el mar.⁹⁵

Son dos ríos de seres humanos que van en largas filas inencontrables, proscritos y postergados por el destino ausente de la luz vital. Uno de esos ríos que desemboca en el mar oscuro de la nada, es el de los niños huérfanos; el otro, el de las mujeres acuciadas por su seno infecundo. Luisa Luisi trata a esos niños desde la bondad y la amargura. Son imágenes delicadas, mero reflejo del instinto materno, signo evidente de que la serenidad no ha vuelto ni volverá a su alma. Su verso se hace sutil hasta alcanzar la musicalidad que suscita un corazón nostálgico, y las palabras que lo componen, incluso siendo imprescindibles casi quedan soslayadas en tanto vive un único estado de ánimo entremezclado de dolor, de amor y de ternura:

Iban en largas filas, las cabecitas mondas,
como campos de trigo que acaban de segar.
Iban en largas filas, bajo el gris uniforme de penados
por su terrible culpa de orfandad.
Como rebaño mudo e inconsciente,
camino de la Muerte, iban en larga
y colectiva soledad.⁹⁶

⁹⁵ De "Eran dos ríos inmensos", en *Poemas de la Inmovilidad*, p. 30.

⁹⁶ De "Eran dos ríos inmensos" en *Poemas de...* p. 30.

El otro río, el de las madres que nunca sintieron el temblor de la vida que empieza, va por la contraria orilla. Son el triste reflejo de una historia fenecida antes que comenzada, mujeres que nunca llevaron en sus castos brazos el peso del hijo, y que no supieron de la boca sedienta y afanosa por chupar el "licor de vida"; sencillamente es un río de mujeres dolientes y desvalidas, que discurre en inversa e idéntica orfandad a la del río hermano:

Iban lentas, calladas, misteriosas,
 plegadas a los flancos
 las grandes alas dulces de la maternidad
 Iban solas, sin luz en las miradas,
 camino de la Muerte,
 en larga y colectiva soledad.⁹⁷

Luego, esos ríos inmensos que en principio habrían de fundirse por siempre en el mar de la muerte de Manrique, esos dos ríos terminan por iluminar postreramente la conciencia inerte, y por convertir en diáfana realidad la esperanza última: "Eran dos ríos enormes / que un día se perdieron en el mar".

La técnica de estrofas paralelas coadyuva a intensificar el estado de zozobra y agonía. Sin embargo, la espontaneidad técnica le sigue siendo esquiva a nuestra poetisa. Queremos decir que en "Eran dos ríos inmensos" vuelven a faltarle las suficientes armas, esto es, palabras, como para saber reflejar con espontaneidad conveniente la desnudez del ser humano, la crueldad de cuanto le circunda.

De nuevo aquí vislúmbrase el contraste de intenciones entre nuestra poetisa y Gabriela Mistral, porque ésta se identifica hasta tal punto con el instinto de la mujer madre que acaba por alcanzar la quietud provisoria de su corazón: "(En sus *Canciones de cuna*) Risalta ancora una volta, la sensibilità finissima della donna che canta le piccole creature con parole piene di un tenerezza senza possibilità di confronti. Il 'velloncito' della sua carne, che la madre sente come da lei intessuto, e che vuole stretto al suo cuore, è davvero una piccola dolcissima cosa, e la Mistral si sente realmente madre nei ritmi purissimi in cui canta il fanciullo". (BELLINI, Giuseppe. Op. cit. p. 98).

⁹⁷ De "Eran dos ríos inmensos", en *Poemas de*, p. 31.

Sería sencillo evocar la imagen perdurable de Luisa Luisi: Sentada en un sillón frente al ventanal por el que el sol de atardecida penetra en su amplia habitación del sanatorio. Extática e inamovible, su mente se aleja hacia los hondos confines del sueño irrealizado, siempre en espera de esas bodas supremas que le preparan los siglos de los siglos y que son indefectiblemente para una supuesta eternidad del alma. Entre tanto ella continúa "sola y quieta: mudas / las manos largas / sobre el regazo inútil: / en un tranquilo y dulce divagar."⁹⁸

⁹⁸ De "Fue un viento de tragedia...", en *Poemas de ...* p. 22.

PARTE IV

La Estética del Ensueño en la Poesía de Delmira Agustini: Sus Claves Simbólicas

1. VIDA Y OBRA DE DELMIRA AGUSTINI

De no haber sido poetisa casi olvidada, que no menor, los sicocríticos y psicoanalistas de nuestros días habrían encontrado en Delmira Agustini presa fácil. Porque sus versos se intuyen engastados de vida propia y se adivina que fue la cuartilla en blanco su único confidente.

Desde su primer poemario, *El Libro Blanco*, el éxtasis, el anhelo de realidad, la envuelven. Esto sugiere los "motivos ajenos" en los que tanto abundaron los modernistas. No se puede negar que Delmira aportase su granito de arena para que el movimiento fuese etiquetado como **decorativo**. Al igual que casi todos sus predecesores, Agustini pulsó tímidamente -he aquí la diferencia- las cuerdas del pasado irreal y de los paisajes remotos. Pero esto es un acto instintivo que trasciende a mero ejercicio poético. Señala Manuel Alvar que esta pobreza en la exornación exótica 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 brinda, pero, en su Uruguay natal, no puede enriquecer con visiones directas todo el extenso campo del exotismo -temporal, local- que traen los modernistas... Su campo, allí donde ella aportaba sus datos personales y enriquecía los matices líricos del modernismo, estaba en la experiencia interior, en el mundo al que asomaba cada día y al que podía analizar sin ayuda de los demás."¹

Es innegable, por tanto, la visión onírica distinta y diferenciadora que plasma nuestra poetisa en sus versos. Y nos parece sugestivo plantear el capítulo a partir de esta

¹ ALVAR, Manuel, en su edición a las *Poesías completas* de Delmira Agustini. Editorial Labor. Textos Hispánicos Modernos. Barcelona, 1971. pp.21 y 22.

El mismo Manuel Alvar alude en esta edición (pp. 9 y 10) al carácter insuficientemente definido de la obra delmiriana: "Delmira Agustini es de las poetisas modernistas la primera en el tiempo, y por eso la más cercana a las formas rubenianas. Sin embargo, el carácter de su obra no se ha visto siempre con bastante claridad: se ha silenciado su vinculación o se le ha buscado un puesto moleestamente ambiguo. Hay que intentar establecer lo antes posible su determinación poética y su aportación personal."

única relevancia. El concepto de tradición y forma se nos antoja el vínculo casi único que hermana a Agustini con los discípulos y seguidores del maestro Rubén Darío.

Angel Crespo, en su *Antología de la poesía modernista*, ha delimitado el período de vigencia del movimiento entre los años 1886 y 1914. Curiosamente, el mismo y breve período de tiempo que vivió Delmira Agustini.²

Si tomamos estas fechas como referencia aceptable, significaría que nuestra poetisa conoció el apogeo del movimiento. Pero también es cierto que su producción no se identifica plenamente, ni mucho menos, con las tendencias comunes de esa generación:

Hay que mencionar, en primer término, el afán de perfeccionamiento formal que caracterizó a los escritores modernistas. Usaron metros y rimas olvidados o no practicados hasta entonces, y una exornación verbal peculiarísima. Y esto, fuese cual fuese la ideología o el motivo poético de cada uno. Delmira Agustini no desechó ni ignoró esta tendencia general. Pero, en cualquier caso, no fue una virtuosa, ni de la forma ni del verbo preciosista. Como analizaremos más adelante, sus versos tienen la fuerza del testimonio emocionante, pero no siempre de la expresión justa.

Por otra parte, el exotismo de Rubén, la ironía aguda de Lugones, el ingenio de Tablada, por citar ejemplos sustantivos, contrastan, tanto vital como artísticamente, con el intimismo a ultranza delmiriano. Admitamos que en sus poemas de niñez y en varios de su primera obra editada, Delmira adolece de ciertas premisas del modernismo peor considerado. Esto, en cambio, es anécdota y no desvirtúa su ingenio lírico, entonces en ciernes.

Una última diferencia entre ella y sus coetáneos, sería la del compromiso social, más concretamente, la del americanismo. Así tenemos a Martí, que sacrificó parte de su obra y toda su vida por la causa americana; o al mismo Rubén Darío, valedor de sus raíces indígenas; o, ya en el ámbito de la política, a Enrique González, Leopoldo Lugones, etc.

² CRESPO, Angel, en el prólogo a su *Antología de la poesía modernista*. Editorial Tarraco. Colección Arbolé. Tarragona, 1980. p.11.

Delmira Agustini vivió solamente por y para su obra, encerrada en su torre de marfil, desdeñante y desdeñada de muchos de quienes la rodearon. Y esta introspección sería la raíz primera y última de su producción poética y de su trágico destino.

Quizás por estas razones, entre otras, nuestra poetisa no ha sido considerada como una de las figuras capitales del siglo. No fue una mujer fácil. Tampoco lo fue su poesía. Y esto pesa a la hora de tratar a ambas con la objetividad que merecen.

Nació Delmira un 24 de Octubre de 1886 en Montevideo, en el seno de una familia acomodada. Dicen los críticos que la conocieron, como Zum Felde y Ofelia Machado, de la precocidad extraordinaria de esta niña. Con poco más de un año, hablaba claramente. A los cinco, leía y escribía con corrección; a los diez, pergeñaba sus primeros versos. Algunos de ellos son dignos de transcribirse, como los que componen su poema "Ojos-nido", dedicado a su madre:

Entre el espeso follaje
De una selva de pestañas
Hay dos nidos luminosos
Como dos flores fantásticas
Nidos de negros fulgores!
De oscuras vibrantes llamas!

Y allá dentro de esa selva
De follaje negro espléndido,
En el fondo de esos nidos
Como flores de destellos,
Agita sus ígneas alas
El ave del Pensamiento!³

A los quince años ya escribió varios poemas que luego aparecerían en su primera entrega, *El Libro Blanco*⁴ Y por esas mismas fechas, aparecían sus primeros versos

3 Este poema se publicó por vez primera en la revista *La Alborada*, en el mes de octubre de 1903. Nosotros lo recogemos del cuaderno 3 (p. 19) del volumen titulado *Delmira y su mundo*, edición a cargo de Alvaro DIAZ BERENGUER y otros, y publicado por El Club del Libro Editores. Montevideo, 1982.

4 AGUSTINI, Delmira. *El Libro Blanco*. O.M. Bertani, Editor. Montevideo, 1907.

publicados en un semanario ilustrado de la época. En 1910, tres años después del éxito de su primer poemario, aparece *Cantos de la Mañana*⁵. Delmira ofrecía ahora una poesía más hecha, más depurada y personal, y también el lírico testimonio del ancho panorama de sus alucinaciones, aquéllas que habían de definirla como a una poetisa erótica. Definición que más tarde sería revalidada por el tercero de sus libros, *Los Cálices Vacíos*⁶. Precisamente, este poemario contenía lo más duradero de la obra escrita hasta entonces, *Los Astros del Abismo*, su última aspiración irrealizada⁷. Posteriormente, se cometió el error de publicar bajo títulos que había dejado la poetisa, toda su producción lírica. Se reunió no sólo aquello que había dejado inédito, sino también las primeras composiciones de la adolescencia.

Fue su madre, al parecer, quien tuvo influencia decisiva en su vida, y la que alentó al máximo su vocación. Algunos biógrafos la califican de despótica y dominante. Otros, de adoradora perenne de su hija. El caso es que ni siquiera permitió que fuese a la escuela, sino que ella misma se ocupó de su educación. Tan sólo tuvo Delmira dos profesoras: de piano y de francés. "Fue así como Delmira estudió a todos los grandes autores franceses -señala Ofelia Machado-, lo que desmiente la atribución, tan difundida, de su genio inculto; leía, asimismo, muchos diarios y revistas en ese idioma."⁸

5 AGUSTINI, Delmira. *Cantos de la Mañana*. O.M. Bertani, Editor. Montevideo, 1910.

6 AGUSTINI, Delmira. *Los Cálices Vacíos*. O.M. Bertani, Editor. Montevideo, 1913.

7 Así lo confiesa en su epílogo a *Los Cálices Vacíos*: "AL LECTOR: Actualmente preparo *Los astros del abismo*."

Al incluir en el presente volumen -segunda edición de *Cantos de la Mañana* y de parte de *El Libro Blanco*- estas poesías nuevas, no he perjudicado en nada la integridad de mi libro futuro. El deberá de ser la cúpula de mi obra.

Y me seduce el declarar que si mis anteriores libros han sido sinceros y poco meditados, estos *Cálices Vacíos*, surgidos en un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero, el menos meditado. Y el más querido." (En la página 240 de la edición de sus *Poesías completas* publicadas por la editorial Labor. A partir de ahora, anotaremos siguiendo la presente edición, salvo excepciones.)

8 MACHADO, Ofelia. *Delmira Agustini*. Editorial Ceibo. Montevideo, 1944. p.24.

También resulta relevante la apreciación de Clara Silva: "Todos los testimonios personales están de acuerdo en reconocer que la madre ejercía una autoridad predominante sobre Delmira. 'Su madre era muy religiosa y severa y tenía una gran influencia sobre su hija', declara su profesor de francés, Willems. '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

Sea como fuere, la Nena -así la llamaban sus allegados- vivió en un ambiente de constantes mimos y cuidados. Una anécdota significativa, la cuenta la misma Ofelia Machado en su biografía: "... es la madre la que, fuera de otras consagradas atenciones, obliga a respetar religiosamente el sueño matinal de su hija que ha pasado la noche en la angustia de la creación poética, en la tortura de dar forma a un poema, en el pulimento de una imagen rebelde a la expresión lírica. Y es la madre la que exclama alborozada todas las mañanas cuando la joven, abriendo las puertas de su habitación, asoma su rostro: 'Al fin sale el sol!'"⁹

Y según diversos testimonios, las cosas seguirían así, con la aceptación más o menos tácito de la poetisa, hasta el día de su muerte.

En este punto, debemos remitirnos al dualismo antitético de su obra y vida. ¿Cómo es posible que esta mujer burguesa y presuntamente tímida, sometida a la madre, llegase a escribir poemas de sensualidad y sexualidad desconocidas hasta entonces? El culmen de estos poemas debiera ser la genialidad proveniente del espíritu de su autora, muy por encima de su condición social de señorita burguesa. Y las controversias van más allá de la mera especulación:

Zum Felde afirma, por ejemplo, que la profundidad que inspiraba a aquella casi niña, carente de la experiencia normal de la vida, era un caso que escapaba a toda exégesis de método determinista. Y expone para explicarlo la metáfora de la Intuición (una metáfora literaria sin valor para la sicología de entonces), de la preconciencia. Delmira habitaba en una especie de rara madurez espiritual, anterior a toda experiencia, que hizo **nacer sabiendo** a nuestra poetisa. Un caso de "conocimiento esencial de la realidad que no avanza por las vías normales del estudio, sino por otras de velocidades tetradimensionales."¹⁰

imponer esa tutela a que la mantuvo sujeta toda la vida y que determinó a su vez, ese tipo de existencia añeja en que Delmira prolongó hasta el fin una especie de infantilidad paradójica. Vivía, como suele decirse vulgarmente, pegada a las faldas de su madre." (SILVA, Clara. *Gento y figura de Delmira Agustini*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1968. p.26.)

9 MACHADO, Ofelia. Op. cit. p.19.

10 ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Volumen II. Ediciones del Nuevo Mundo. Montevideo, 1987. p. 250.

Podría concebirse, pues, un estado casi absoluto de incomunicación entre la creadora poética y la persona cotidiana. Ella misma se vería invadida de pronto por una presencia inevitable que la ayudaría a quedarse sola con sus modos y su lenguaje poético primigenio. En una presunta conversación convencional, con toda probabilidad acabase por inhibirse de forma imperceptible.

"Una inspirada, sí, eso era Delmira -concluye, por su parte, Zum Felde-; una posesora lírica, que, al expresarse en el verso, entraba en esa especie de trance, de delirio, que los griegos reverenciaban en sus pitonisas. En tal estado de clarividencia mental, parecía revelarse en ella un profundo sentido de las cosas; y su sensibilidad física era tan tensa y dolorosa entonces, que, según su propia declaración, le hacía daño hasta la sospecha de otra persona en la habitación vecina. Por eso escribía siempre de noche, a altas horas, cuando todos se dormían y su daimón era la única presencia de la casa. Si el trance lírico la acometía imperiosamente durante el día, todos hacían en torno a su estancia, defendida por tapices espesos, un silencio de capilla."¹¹

Nos hemos centrado hasta ahora en las declaraciones de los biógrafos que la trataron. Y esto, como es fácil suponer, tiene su cara y su cruz:

Por una parte, es lógico que ellos conociesen a nuestra poetisa mucho mejor que cualquiera de los autores de nuestros días. Sencillamente, por el mero contacto personal. Pero es esta última evidencia lo que deja paso al contrapunto. ¿No es posible que esa amistad les llevara a silenciar cualquier matiz o sesgo revelador de Delmira Agustini? Ciertamente, esto sobrepasa los límites de la duda al leer a Ofelia Machado, tan poco explícita cuando tiente los hilos ocultos, que los hubo, de su personalidad. O al mismo Emilio Oribe, crítico tan prestigioso, que se atreve a afirmar que en *El Libro Blanco* podemos encontrar un cierto grupo de poesías que no había de superar después.¹²

Más ecuánime es el propio Zum Felde, que califica este poemario como "casto libro de adolescencia", como "puro pensamiento. Sus motivos y sus imágenes sólo expresan el grave vuelo de las ideas sobre la realidad del mundo, y sus sueños son del

11 ZUM FELDE, Alberto, en su estudio previo a las *Poesías completas de Delmira Agustini*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1944. p.29.

12 ORIBE, Emilio. *Poética y plástica*. Impresora Uruguaya, S.A., Montevideo, 1930. p.28.

más puro platonismo moral. En ella, el cerebro habló antes que el corazón."¹³ Pero al final del libro aparece una poderosa palpación del instinto, un grupo de poemas con un simbólico título: "Orla Rosa". En ellos, "la túnica severa se entreabre y deja ver el muslo de la diosa. Composiciones de última data, situadas al terminar el libro, como anunciando ya la magnífica florescencia de ígneas rosas carnales que ha de seguirle..."¹⁴

Suponemos que de ese **inevitable trastorno** de los que la conocieron, tuvo mucha culpa la propia poetisa. Comprobemos, si no, el delicado testimonio de Raúl Montero Bustamante, prologuista de la "Edición Oficial" de sus *Obras Completas*: "Quien esto escribe tuvo ocasión de observar el fenómeno platónico. Una tarde del año 1906 le fue anunciada la visita de la poetisa, a quien acompañaba su padre. La joven musa estaba en el esplendor de la belleza. Traía en sus manos su primera colección de versos y sonreía tímidamente en silencio, mientras su padre exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras de la época. Nada agregó ella, y luego de dejar la colección sobre la mesa, se fue en silencio, como había llegado, mirando vagamente con sus ojos sonámbulos velados por el ensortijado cabello rubio que caía en ondas sobre su frente y le orlaba el rostro. Aquella pequeña Ofelia que pasó como una sombra por la sala, había dejado, sin embargo, una colección de carillas incandescentes, como si en ellas Eros y Safo hubieran escrito con sangre sus amores. ¿No era esto, acaso, adivinación? ¿No lo fueron todos esos poemas que creó su sensibilidad y su imaginación al margen de toda sensibilidad objetiva?

"...Como lo dice Platón, esta mujer, poseída del furor poético, creaba y decía cosas que ella misma no entendía."¹⁵

13 ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Volumen 2. Ediciones del Nuevo Mundo. Montevideo, 1987. p. 251.

14 *Ibidem*. p. 251.

15 MONTERO BUSTAMANTE, Raúl, en su prólogo a la edición Oficial de las *Obras poéticas* de Delmira Agustini. Montevideo, 1940. pp. XI y XII.

Antonio D. Placido, sin embargo, considera a nuestra poetisa menos ensoñadamente: "... A los quince años, ya era hermosa y arrogante; unos años después, por su manera de actuar, hacía presumir que se consideraba una mujer predestinada." (En *Cuatro figuras de la Poesía sudamericana*. Ediciones Ciudadela. Montevideo, 1980, p. 38.)

Para Rodríguez Monegal, el hecho de 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

Este proceso de creación platónico -que también defendería Emilio Oribe- lo extiende Zum Felde, al hablar de sus dos libros siguientes, a la irrealidad de su erotismo, que "no se detiene en el dramático soñar de su pasión, no se agota en la inmanencia subjetiva del Yo. Su sexualidad se trascendentaliza en su pensamiento. Cuando ofrece su cuerpo, en soberana desnudez de pura naturaleza, 'como si fuera la inicial de tu destino/ en la página blanca de mi lecho', la voluptuosidad no aparece, ella misma, como finalidad; es un camino hacia un más allá heroico del deleite y de la carne; su entrega tiene el carácter de un sacrificio vital, que es lo que da un sentido casi religiosamente metafísico al acto amoroso."¹⁶

Muy de distinta opinión es Rodríguez Monegal, que, en su obra ya citada, se enfrenta a Felde. Sostiene Monegal que, deslumbrados por la solar luz erótica de la poesía de Delmira, muchos defensores se creen obligados a subrayar el carácter metafísico de sus poemas, o a mostrar la idealidad del impulso que los anima, a reconocer la sexualidad para negar la sensualidad, "como si fuera necesario que Delmira practicase en su carne lo que describe en su verso para que todo su ser físico estuviese carcomido por el deseo.

"Cómo no había de ser casta una mujer -se pregunta Monegal- cuya carne ardía por los cuatro costados y que sólo en el verso encontraba amante digno de ella. La llama que devoraba a Delmira era real. De ella queda la ceniza ardida de sus versos."¹⁷

Podría parecer que las opiniones fuesen irreconciliables, pero es el mismo Zum Felde el que confirma que Delmira Agustini no fue una artífice del verso porque sus formas carecían, en general, de ese equilibrio gracioso o de esa severa armonía arquitectónica en los cuales se expresa la serenidad del ánimo y cuajan las arduas disciplinas estéticas.

niña a cualquier mujer soltera y presumiblemente virgen- y en parte al comportamiento de Delmira, que se hacía la Nena. "La cursilería de la época quería que Delmira (16, 17 años) fuera una muñeca que emitía versitos." (En *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Editorial Alfa. Montevideo, 1967. pp.35-36.)

16 ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. p.262.

17 RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Op. cit. p.46.

Para el crítico, esto sucedía porque nuestra poetisa era "demasiado tumultuosa y atormentada. En muy pocas ocasiones mantuvo la proporción eurítmica de las formas; en su mayor parte, fue quebrada, violenta, desigual, y hasta informe a veces. No poseyendo un dominio estético sobre su propia sustancia, la poesía fluía de su mente de un modo violento. La encauzaba con dificultad por los conductos de la métrica y el ritmo: tan ardiente era."¹⁸

De forma parecida opina Luisa Luisi: "... es, si no el primero, por lo menos uno de los primeros poetas de América. Si no es posible darle sin discusión el preciado título, es porque en ella la forma cedió al impulso incontenible de su fondo."¹⁹

Y no más lejos en su apreciación va Giuseppe Bellini al asegurar que la ardiente pasión erótica de Delmira supuso "un tormento per il proprio destino..., il tormento de una vita esteriore troppo meschina e limitata per i suoi sogni."²⁰

En su prólogo a la *Correspondencia íntima*²¹ de Delmira, Arturo Sergio Visca deja también de lado cualquier interpretación metafísica. Plantea un "doble mito" en la vida y obra de nuestra poetisa. Aclarador, por esquemático, pero ingenuo, a nuestro parecer:

En el primero de ellos, el "mito vital", nos hace entrever a esa niña sometida al rigor de la casi despótica autoridad materna, y cuya vida, despojada de experiencias intensas, se deslizó plácidamente en medio de la más vulgar calma burguesa; en este ámbito, aparece la mujer que, en la soledad, en la contradicción de todos los días, escribía en afiebrados arrebatos poemas traspasados de candente erotismo.

El segundo mito, el que se refiere a su obra, consistiría en valorar esa poesía erótica como un acto casi místico, como una especie de embalamiento hacia lo

18 ZUM FELDE, Alberto. *Crítica de la literatura uruguaya*. Maximino García, editor. Montevideo, 1921. p.295.

19 LUISI, Luisa, en su prólogo a *Poesías de Delmira Agustini*. Claudio García, editores. Montevideo, 1944. 2ª edición. p. 25.

20 BELLINI, Giuseppe. *La poesia modernista*. Istituto editoriale cisalpino. Milano, 1967. p. 53.

21 VISCA, Arturo Sergio, ed. *Delmira Agustini. Correspondencia íntima*. Biblioteca Nacional. Publicaciones del Departamento de Investigaciones. Montevideo, 1969.

trascendente. Habría allí más religiosidad que erotismo, y sería expresión, más que de un fuego de la carne, de un angustiado estremecimiento del espíritu.

Contra estos dos mitos que se crearon en torno a la autora, induce Visca a un planteamiento diverso:

En primer lugar, afirma que el "opus" poético delmiriano puede escindirse en dos vertientes: la primera, **no erótica**, abarcaría 44 de los 51 poemas de *El Libro Blanco*, algunos de *Cantos de la Mañana*, todos los de *Los Cálices Vacíos*, y casi todos los póstumos.

Para Visca, como para casi todo estudioso de Delmira, Eros es el inspirador de lo mejor de su obra. Pero únicamente lo ve como el dios que habita y enardece la carne, aunque ésta, a veces, se disfrace de alma, cuando por la misma intensidad del amor erótico, Delmira siente que se trasciende a sí misma.

Este Eros intensamente carnal sería, en fin, el motor que dinamizaría la parte mejor de la creación delmiriana. "Para ella, todos los caminos conducen a Eros, o, a la inversa, de Eros arrancan todos los caminos que llevan a estados de plenitud vital."²²

Sobre "Plegaria" y "El cisne", los dos poemas esenciales de la autora, también ofrece el prologuista su versión:

En el primero de ellos, nos habla de una doble actitud. Por un lado, la estatua, símbolo delmiriano por excelencia, aparece ante Delmira como "emblema solemne de la calma", y la fascina hasta llegar a ver en ella "crisálida de piedra... en una eterna espera inenarrable." Pero por otro, y en tanto la estatua desconoce los "frutos deleitosos de la carne", solamente puede inspirarle piedad.

"No es preciso ser Freud -concluye Visca-... Lo que apiada a la poetisa no es que las estatuas en su significación simbólica carezcan de Vida, sino de Eros, porque, en rigor, para ella, sin Eros no hay Vida."²³

22 Op. cit. p.8.

23 *Ibidem*.

Similar apreciación hace sobre "El cisne", al cual califica como la composición más ardientemente erótica, la más traspasada de delirio desnudadamente sexual. "Todo el poema canta y analiza el ardor de la carne incinerada por el fuego erótico."²⁴

"¿Cómo se explica -se pregunta Visca- que este nunca disipado ardor erótico que irradian los mejores poemas de Delmira haya sido visto como un estado de exaltación casi mística, con aperturas a lo trascendente y derivaciones metafísicas, e, incluso, religiosas?"²⁵

Sólo encuentra una causa: Eros significa Vida. Así, las intuiciones se intercambian. Al cantar a Eros, se trenza en su canto todo un conjunto de temas que, fatalmente, se engarzan en toda meditación sobre la vida. Una ecuación sencilla sería, por lo tanto, "Ardiente embriaguez erótico-vital" = "Yo profundo" = Experiencia vital e interior que se le ha negado", creando el falso problema de cómo pudo construir un mundo poético que se le ha negado."²⁶

De esta forma combate Visca el llamado "mito estético".

Para refutar el "mito vital" alude a otros tres motivos:

Primero: No hay incomunicación entre la niña ingenua y la poetisa arrebatada.²⁷

24 *Ibidem.*

25 *Ibidem.*

26 *Ibidem.*

27 Como dato anecdótico (categórico, quizás), y sin más comentarios, transcribimos una carta de "La Nena" al que por entonces era su novio:

"Mi vida! yo tiero, yo tiero... y yo tiero una cabecita de mi Quique que caba men aquí adento (figura dibujado un corazón)

Si no la teno ponto yo me mero de dabia!...

Yo se portó bien mucho; yo le digo mucho 'mena noche, mi viejo', yo pensa pena sempre en Quique y... yo quiero la cabecita de Quique men chiquita. Ponto.

Mena tarde, mi viejo

Tu Nena"

(Recogemos esta carta de la edición citada de sus *Correspondencias*, p. 28)

En contraste con esta cartita, y de acuerdo con la apreciación de Visca, resaltan detalles incuestionables como el que fuese incluso ella, soltera, quien tomase la iniciativa de la relación erótica con su prometido. Poco después de la separación con su marido, éste le envió una carta en la que le recordó su caballerosidad cuando ella se le quiso entregar dos veces y él no aceptó. La carta, la recoge Clara Silva en su estudio sobre Delmira (op. cit. pp. 63 y ss.)

Segundo: No hay dos, sino tres personalidades en Delmira. La **social**, la de su yo **profundo** (rico de experiencia interior y que no desconoce la experiencia amorosa e, incluso, la intensamente erótica), y la **poética**, que resuelve en creación las vivencias de la segunda.

Tercero: Existe un doble juego de Enmascaramiento/Liberación que se decanta absolutamente en la última etapa de su vida y de su obra. Según Visca, "Mis Amores", poema que pertenecía a *Los Astros del Abismo*, es el poema clave que desentraña su íntima biografía y su amor ¿imposible? por el poeta mejicano Manuel Ugarte.²⁸

28 También de estos versos tenemos noticia epistolar fidedigna. Transcribimos el siguiente poema de Ugarte a Delmira:

Perdón, perdón, que tus labios
los más quemantes del mundo,
crisoles en que me fundo
me vuelvan mis besos sabios.

Perdón, perdón, que tus ojos,
los más terribles que he visto,
de Magdalena y de Cristo
vuelvan a mí sin enojos.

Perdón, perdón, a tus manos
divinas y venenosas
que me cubrieron de rosas,

como a sus dos soberanos
dos esclavas temblorosas,
se ofrecen mis pobres manos.

Este poema se transcribe en la p. 41 de la edición de Visca y, seguramente, es el mismo al cual alude Ugarte en su carta fechada en Mar del Plata, el 9 de Marzo de 191...:

"... y tomo la pluma para decirle que ignoro cuál es el soneto al que Ud. se refiere, que no sé una palabra del asunto, pero que bendigo el anónimo que nos pone en correspondencia otra vez.

"Será vanidad o misterioso presentimiento, pero siempre he pensado que la serpiente ondularía mejor si yo la acariciara. No sea orgullosa y estrechémonos otra vez las manos fuertemente y déjeme que se acerque a Ud., que la haga crujir apretándola contra mi cuerpo y que ponga al fin en su boca, largo, culpable, inextinguible, el primer beso que siempre nos hemos ofrecido." (p. 39 de la edición citada)

Igualmente, en carta sin fecha explícita, Delmira remite a Ugarte el siguiente poema (que no habría sido el único, pues en otros poemas de la época, Delmira utiliza expresiones y símbolos similares al referirse al amado):

Copa de encanto y miedo en la que sueño

Se ha especulado con que esta relación llegó más lejos que la mera correspondencia entre ambos, incluidos los apasionados versos de amor. Quizás, también, éste fue el motivo por el que Enrique Job Reyes la asesinó de dos tiros en la nuca un 6 de Julio de 1914. El se suicidió seguidamente. Sus cuerpos fueron encontrados en la alcoba donde tenían lugar sus entrevistas durante los trámites del divorcio. Frisaba entonces Delmira los veintiocho años.

Beber el cielo o el infierno un día;
Surco de fuego donde logra Ensueño
Una semilla de melancolía.

Boca que besas a distancia y llamas
En silencio; pastilla de locura
Color de sed y húmeda de llamas
Verja de abismos es tu dentadura!

Sexo de un alma triste de Gloriosa,
Ha de saber a más allá, tu beso
Puñal de llama en vaina de embeleso
Me come en sueños como un cáncer rosa!

Joya de sangre y luna; vaso lleno
de rosas de silencio y armonía,
Nectario de su miel y su veneno...
Vampiro vuelto mariposa al día.

Tijera del placer para los lirios;
Panal de besos, ánfora viviente
Donde perfuma un lánguido delirio.
Fresas de aurora en vino de Poniente...

Estuche de encendidos terciopelos
En que su voz es fúlgida presea;
Alas del beso amenazando vuelos
Y cáliz donde el corazón flamea;

Si otra vez, hacia el sol, cruzas mi vida
Llamando al incendio con tañido de oro,
Cura en mis labios la tremenda herida
Que nadie cierra... bésame, lo imploro!

La epístola concluye: 'Son mis últimos versos, Ugarte.

Le ruego, no sé por qué, que al responderme ignore el haberlos recibido.' (p. 40 de la edición citada de Visca)

Nos hallamos ante un cúmulo de referencias personales y líricas entreveradas y manipuladas en muchas ocasiones con fines ajenos a la Poesía. Las ilusiones que Delmira ayudó a crear respecto a su personalidad y a su obra, facilitaron la creación de una Delmira mítica, como concreta Arturo Sergio Visca: "De un ser real ha surgido una figura mítica. Esa figura va mostrando caleidoscópicamente trazos diversos... Es demasiado. La realidad es más pobre; y sin duda, más interesante. Una biografía honrada y hecha con la debida medida, 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 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."²⁹

29 VISCA, Arturo Sergio. *La poesía de Delmira Agustini*, en Delmira Agustini. Cuadernos de Literatura I. Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo, 1968. p.3.

2. CLAVES SIMBOLICAS EN LA POESIA DE DELMIRA AGUSTINI.

2.1. Definición de simbolismo.

Es abundante, sobre todo en las tres últimas décadas, la bibliografía acerca del símbolo poético y su significado. Hemos creído oportuno recalar en los estudios y apreciaciones que sobre este motivo realiza el poeta y ensayista Carlos Bousoño.

Para una mejor orientación, resumimos aquí, brevemente, las líneas maestras de su trabajo.³⁰

El irracionalismo verbal o simbolismo, según Bousoño, consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son realmente los que conllevan la emoción. Esta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta; se relaciona con un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática y que sólo un análisis extraestético podría descubrir.

Hasta el período contemporáneo, iniciado con Baudelaire, la emoción artística era resultado de que previamente el lector se hacía cargo de la significación lógica, es decir, la inteligibilidad del texto daba paso a la emoción. El gran cambio que introduce el simbolismo consiste en volver del revés esta proposición: la inteligibilidad resulta, en todo caso, de la emoción producida, y no al contrario, como antes ocurría. La explicación

30 BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético (El símbolo)*. Editorial Gredos. B.R.H. Madrid, 1977.

- *Superrealismo poético y simbolización*. Editorial Gredos. B.R.H. Madrid, 1978.

de tan extraño fenómeno, la tenemos en el hecho de que la emoción procede de una significación que se ha asociado inconscientemente al enunciado poemático, y que, por tanto, permanece oculta. O dicho tal como lo entendió Verlaine, las palabras que indican emoción tienen más poder comunicativo que las que designan emoción misma.

Anota igualmente Bousoño que la irracionalidad o simbolismo puede manifestarse de tres maneras: como "imagen visionaria", como "visión" y como "símbolo", el cual, a su vez, puede dividirse en símbolo homogéneo y símbolo heterogéneo. La diferencia entre estas tres manifestaciones son puramente formales, instrumentales, en cuanto que son diferencias de medios y no de fines. En la "imagen visionaria", hay un plano real A **que se compara** a un plano E, enunciados ambos por el poeta y presentes con nitidez "racional" en la intuición ("un pajarillo, A, "es como un arcoiris", E); en la visión no hay un plano u objeto real A, sino que se trata de una cualidad o función irreal E (por ejemplo "cantar") que se atribuye graciosamente a A (por ejemplo, "la piedra": "la piedra canta"); en el símbolo homogéneo pasa lo mismo, pero el término E atribuido, en lugar de ser imposible como en las visiones, es realísticamente posible, pero inverosímil, y por tanto, inaceptable para el lector en el poema (Escribe Antonio Machado: "Y nada importa ya que el vino de oro/ rebose de tu copa cristalina.../... Tú sabes las secretas galerías del alma.."); por último, el símbolo heterogéneo es, pues, aquel que, junto al irracional, tiene un significado de tipo lógico. Es el caso de las expresiones "herraduras negras", o "jorobados nocturnos" del "Romance de la Guardia Civil española", de Federico García Lorca.

Estas tres manifestaciones simbólicas, que pueden identificarse con el irrealismo irracional, no deben confundirse con el irrealismo lógico de las metáforas. Estas utilizan también expresiones irreales ("mano de nieve", "pelo de oro", "mejillas como rosas"). Pero la diferencia estriba en que frente al irrealismo irracional ni aceptamos la literalidad del hecho, ni le hallamos ningún sentido **lógico** indirecto que pueda sustituir al que rechazamos; frente a la metáfora ocurre al revés: nos negamos a la pura letra, pero sustituimos ese vacío semántico por un significado distinto que se nos hace plenamente consciente. Y así, "cabellos de oro" nos entrega un significado que es, en sentido lógico, "cabellos de un cierto color".

Un esquema del simbolismo o irracionalismo verbal tal como lo entiende el crítico, sería el siguiente:

SIMBOLISMO O IRRACIONALIDAD	• Irrealismo irracional	<p>* <u>Imagen visionaria:</u></p> <p>* <u>Visión:</u></p> <p>* <u>Símbolo:</u></p>	<p>A=E / A es como E</p> <p>Una función imposible E se atribuye a la realidad A.</p> <p><u>Homogéneo:</u> Función realísticamente posible pero inverosímil e inaceptable para el lector en el poema.</p> <p><u>Heterogéneo:</u> Definición de irrealidad, pero en la que se esconde un sentido irracional.</p>
	• Irrealismo lógico	<p>* <u>Metáfora:</u></p>	<p>Expresiones irrealas pero que dejan entrever un significado lógico.</p>

2.2. Introducción al simbolismo delmiriano.

Apunta Carlos Bousoño en su ensayo *Superrealismo poético y simbolización* que, refiriéndose a la literatura hispánica, "representarían el **momento inicial** de la irracionalidad los modernistas, con Rubén Darío a la cabeza, inspirados sobre todo en el parnasianismo y simbolismo francés, pero con muy escasa presencia de momentos verdaderamente irracionales: Sólo las sinestesias acusan, aquí y allá, con evidencia, su manifestación..." Y anota a pie de página: "Del simbolismo francés, los modernistas tomaron bastantes cosas, pero sólo muy parcamente el uso de símbolos."³¹

José Olivio Jiménez matiza esta tendencia: "Todo fenómeno sensible apunta a su significado suprasensible, **todo es símbolo**: así lo había formulado Goethe y lo había cifrado poéticamente Baudelaire en su famoso soneto 'Correspondances'. De este modo lo sintieron también los simbolistas franceses y los modernistas hispanoamericanos, aunque con una decisión y hermetismo menor en éstos, **que** más bien practicaron un simbolismo abierto, sensorial y comunicado..."³²

En síntesis, " los modernistas (hispanos) se inclinaron casi exclusivamente hacia el más vago misticismo simbolista, hacia su musicalidad, hacia la relativa liberación del verso -y ello con cierta parsimonia, salvo casos de poemas individuales-, hacia la teoría de las correspondencias de Baudelaire.³³" y hacia el decadentismo..."³⁴

31 BOUSOÑO, Carlos. *Superrealismo...* p.70.

32 OLIVIO JIMENEZ, José, ed. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Editorial Hiperión. Madrid, 1985. p.30.

33 El término "Correspondencia" es definido por Baudelaire de la siguiente manera: "Es este admirable, este inmortal instinto de la Belleza el que nos hace considerar a la Tierra y sus espectáculos como un resumen, como una **correspondencia** del cielo. La sed insaciable de cuanto se encuentra más acá, y que la vida revela, es la prueba más evidente de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la poesía y a través de la poesía como el alma entrevé los resplandores situados detrás de la tumba."

34 CRESPO, Angel, ed. Op. Cit. p.12.

A primera vista, no es fácil aceptar que Delmira llegase a aprehender, conscientemente, los motivos de la escuela simbolista francesa. ¿Por qué? Nos remitimos a una prueba acaso tan ingenua como fehaciente: Nuestra poetisa no poseía biblioteca. Sabemos que leyó a Samain (*Aux fleurs du vase*, regalo de un admirador). Por lo demás, son escasas las noticias sobre sus lecturas dilectas: D'Annunzio, Herrera y Reissig, Lugones, Nervo, Vasseur... Estos líricos contribuyeron a perfeccionar su técnica, la musicalidad de su verso y la expresión precisa de la imagen. "Pero no debemos creer, en cambio -afirma Hugo Emilio Pedemonte-, que hayan influido sino de una manera exterior. No aparece, por ejemplo, entre sus lecturas, Carolina Coronado, a quien leyó, porque algún poema lo atestigua, y con quien no es dudoso afirmar que interesaba más íntimamente que aquellos (los arriba citados) a Delmira Agustini."³⁵

Empero, una lectura atenta de sus versos nos ofrece un antecedente diáfano: Baudelaire y sus discípulos.

El fenómeno más importante que el maestro francés introdujo en la Poesía fue el de las "Correspondencias". **Todo es símbolo**. Cualquier expresión puede decirnos irracionalmente de otra realidad que se haya enunciada en el poema.

Este es el paso esencial que supo dar Delmira Agustini. No desde un principio, sin embargo. Dentro del proceso de maduración de su poesía, sus deudas con el modernismo fueron incluso tópicas en el tramo inicial de la misma. Tentó, por ejemplo, las cuerdas del pasado irreal y los paisajes remotos, y nos dejó algún recuerdo "Medioeval" (de *El Libro Blanco*) o esa complicada grafía con que se escribe "Bethleem" (también de *El Libro Blanco*); incluso aflora en el lector una sonrisa comprensiva cuando, sin duda añorando el "paraíso" desde su celda, nos describía:

El pico corvo, enérgico, dominio y arrogancia!

El pico soberano del águila de Francia!³⁶

35 PEDEMONTE, Hugo Emilio, en su artículo 'Delmira Agustini'. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 174, 1964. p. 162.

36 Del poema "Racha de cummbres", de *El Libro Blanco*. p. 83.

Pero en un lapso muy breve de tiempo, seis años -que culminan en *Los Cálices Vacíos*-, creció hacia una poesía raramente original por mor del simbolismo empleado, y carente, por entrañada y sorpresiva, de cualquier ornamentación.

Se ha dicho de los poetas simbolistas, que cultivaban los sueños como único nivel vital de su existencia. Declaración extrema, si acaso, pero válida a la hora de analizar la expresión onírica de la Agustini. En efecto, su personalísima simbología (al cisne modernista, por ejemplo, y como veremos más adelante, lo convierte en emblema exclusivo) proviene de una visión interior básicamente dual y de gran complejidad. Ya en el poema que abre *Los Cálices Vacíos* -el que tituló "Ofrendando el Libro"- describe a Eros como integrador "Del placer y del dolor, plantas gigantes."³⁷ Y lo rubrica con este otro verso, definidor de ese dualismo que tan sólo consiguió asimilar en el momento de la creación:

-Con alma fúlgida y carne sombría.³⁸

Su poesía osciló, por tanto, entre los consabidos pares polares que pudo abreviar en la tradición del decadentismo, y, por consiguiente, en Baudelaire: el placer y el dolor, como se ha visto, y correspondientemente, el deseo y la impotencia, el Bien y el Mal, el Amor y la Muerte.

Y todo esto surgió, debemos insistir, cierta, pero también demasiado aparentemente, desde una perspectiva vital y poética personalísima. En este punto han coincidido la mayoría de los estudiosos de la obra delmiriana. Carlos Vaz Ferreira acusaba recibo de su primer poemario con estas palabras: "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 absolutamente inexplicable?"³⁹

³⁷ *Poesías...* p.199.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Recogemos el dato epistolar de la *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Edición de José Olivio Jiménez. Ediciones Hiperión, S.L. Madrid, 1985. p. 437.

De modo similar se expresa Raúl Montero Bustamante, en el prólogo a sus *Obras Completas*: "... la poseyó el furor sagrado, el trance poético, y comenzó a decir y a escribir terribles cosas, misteriosas cosas, cuyo sentido acaso ella no alcanzaba. Se realizó así aquello que afirma Platón en la Apología de Sócrates, al referirse al don de la adivinación de los poetas, que éstos dicen cosas que ellos mismos no entienden. No de otra manera se explican los arrebatos líricos de esta jovencita criada y educada en el santuario del hogar; consagrada, en la intimidad del gineceo, a inocentes juegos y a pequeñas aficiones burguesas..."⁴⁰

Ambos testimonios dan pie para reflexionar sobre el misterio de la creación. Este motivo lo trató adecuadamente Emilio Oribe en su ensayo "Ejemplo de inspiración pura", dedicado a Delmira Agustini, y recogido en su *Poética y plástica* ya citado. Observa Oribe cómo nuestra poetisa presenta tres grandes enigmas:

En primer lugar, el enigma de la creación poética realizado en planos muy elevados de perfección.

Seguidamente, el enigma de la posibilidad del genio lírico femenino, en la que Safo aparecería como paradigma primigenio: la actitud de la mujer ante la creación lírica, comunicadora en el verso de lo que particularmente le pertenece como don de su naturaleza y en grado extremo e íntimo.

El otro enigma se revela en muy raros elementos, en aquellos en que las interferencias de las ideas y los pensamientos en la poesía, junto con la emotividad, hayan hecho posible que el lirismo resultante pueda manifestarse también, sin experiencia previa, sin aprendizaje técnico, en formas muy cercanas a la perfección.⁴¹

Para el ensayista, pues, el principal elemento de esta poesía, lo constituye la posibilidad de manifestación del gesto lírico, "que es transparente porque se halla en trance de dejar de ser humana. Nada (en este mundo poético) debe atribuirse a influencias de lecturas, o debidas a una cultura superior determinada y rica a la vez."⁴²

40 Prólogo citado. p.X.

41 Oribe, Emilio. Op. cit. pp.27 y ss.

42 *Ibidem*. p.28.

Pero nosotros deberíamos ir más lejos:

A finales del siglo XIX, Baudelaire había sentado ya las bases de la lírica moderna. Con su "desorden de los sentidos" (los cuales no deben sacrificarse para dar vida al entendimiento) inventó ese extremismo sensual que sería el fundamento de la idea moderna. La invención de un mundo sensible tenía que darse dentro de un universo cerrado en sí mismo: la Poesía. El nuevo mundo inventado habrá como meta excitar la imaginación, y, quizás al cabo del proceso, dar vida a una Idea. Esa Idea habría nacido como una excitación poética, y no como un juicio. Así, la imaginación debería predominar absolutamente sobre la memoria, y poseería la facultad de construir esos mundos que nunca fueron, pero que debieron haber sido. Rimbaud, discípulo de Baudelaire, expresaría el concepto de "Modernidad" amparándose en la práctica de su maestro, es decir, pidiendo la invención de mundos desconocidos, mundos inventados que debían provocar la aparición de nuevas formas poéticas privilegiadas.

Delmira Agustini queda encuadrada precisamente en esta concepción absoluta de la Poesía. Y una necesaria interpretación de su universo **imaginativo** nos conduce a dos conclusiones inmediatas:

1. Delmira intuyó el símbolo como raíz perenne de su obra. Más adelante podremos constatar cómo el primer poema de su primer libro, "El Poeta Leva el Ancla", pisa ya, indefectiblemente, sobre la huella de "El viaje" baudelairiano.

2. Los coetáneos y coterráneos de la poetisa uruguaya se dejaron sorprender por su vida y figura, a la vez que dejaron de lado un análisis objetivo y profundo de sus versos. Casi medio siglo después de su muerte, aún no se había relacionado la conciencia onírica y simbólica delmiriana con la del maestro francés.

Se nos manifiesta, por tanto, como indudable la precocidad y originalidad de Agustini. Pero también es verdad, por lógica, que sus versos se nos aparecen hoy como menos **sorprendentes** y más asequibles que a los críticos de su tiempo.

En cualquier caso, Delmira Agustini fue haciéndose más diáfana a medida que maduraba, y sus versos siguieron una secuencia ascendente y definitoria. Cabe pensar en una absoluta fidelidad a sí misma, en un absoluto paralelismo de sus procesos vital y poético. Su clave simbólica se convirtió, a la postre, en recurrente y circular (si es que no

desapareció); y así, su poesía, aparentemente crítica e inaccesible, se deja ver, en fin, como desentrañable, y blanco de cualquier afán de indiscreción.

2.3. Claves simbólicas.

2.3.1. La noche. El sueño.

Hemos decidido analizar conjuntamente estos dos símbolos, además de por razón obvia, porque también aparecen entreverados en la lírica delmiriana.

A partir de estos dos motivos, Delmira Agustini dejó traslucir, ya desde *El Libro Blanco*, esa sensibilidad exacerbada y decadente que terminaría por aflorar sin tapujos en su última producción.

La estética decadente fue formulada y ejemplificada por Joris Karl Huysmans (1848-1907) en su novela *A rebours* (1884), en la que desarrolló algunos de los temas más caros a nuestra poetisa, entre los que se cuentan el de las piedras preciosas y los de la magia de las flores, los perfumes y los sabores, íntimamente relacionados con la idea de las correspondencias, pero haciendo que, en lugar de trascender ese mundo, la agudeza de los sentidos se convierta en perversión, y éstos no intenten superar las apariencias, conformándose con la creación de un mundo insólito y en cierta medida desconsolador.

¿En qué situación llegaba a poblar Delmira Agustini este mundo? En la noche y a través de los sueños entendidos como semántica de ensoñación, de imagen visionaria. Escribía de noche, en soledad, hasta la amanecida.⁴³ En esa soledad forjó

43 Ella misma confiesa en una carta dirigida a Rubén Darío que el sueño le había sido negado desde siempre: "Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiada de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo -contra el mismo Yo, sobre todo- a otro espíritu mártir del mismo martirio. Acaso su voluntad, más fuerte necesariamente que la mía, no le dejará jamás comprender el sufrimiento de mi debilidad en lucha con tanto horror. Y en tal caso, si viviera usted cien años, la vida debía resultarle corta para reír de mí -si es que Darío puede reír de nadie-. Pero si por alguna afinidad mórbida llega usted a percibir mi espíritu, mi verdadero espíritu, en el torbellino de mi locura, me tendrá usted la más profunda, la más afectuosa compasión que pueda sentir jamás.

"Piense usted que ni aun me queda la esperanza de la muerte, porque la imagino llena de horribles vidas. Y el derecho del sueño se me ha negado casi desde el nacimiento..." (La carta no se fecha, pero la sabemos escrita en 1912. Está recogida en su *Correspondencia íntima*, op. cit. p.43.)

progresivamente, lo mejor de su obra. Se le atribuye entonces el **trance poético**, la captación de ese mundo denso, irrespirable, que compartió con sus fantasmas. Señala Angelina Gatell que "Poco a poco, de sus largas horas nocturnas, de sus prietos y melancólicos silencios, de sus ensueños, fue surgiendo una extraña mitología de la que ella fue como una rosa destinada al sacrificio. La realidad y el sueño se encuentran y combaten por esa diosa bella que ya no sabe delimitar sus propias sensaciones, que ya no sabe delimitar la frontera donde esa realidad concluye y ese sueño empieza. Y así la vemos debatirse dentro de un terreno falso, sin más apoyaturas que sus ideales estéticos, sin más verdad que la que ella misma se inventa para no perecer en el fracaso."⁴⁴

En uno de sus primeros capitales poemas, "Nardos", de *El Libro Blanco*, constatamos ya esa insólita transgresión de los sentidos, esa definitiva y radical impresión:

En la sala medrosa
Entró la noche y me encontró soñando...⁴⁵

Esta exacta alegoría nos pone en antecedente del intimismo a ultranza de Delmira Agustini: La entrada de la Noche en la sala desencadena un torrente de visiones, imágenes y símbolos que, haciendo gala de su condición de recursos estilísticos, tienen como objeto habitar de perfección ese mundo inventado. Basta a la poetisa entornar los ojos y abandonarse como un naufrago al juicio de los mares. Es entonces cuando surgen versos de honda raíz simbolista:

De las flores me llegan dos perfumes
Flotando en el cansancio de la hora,
.....
Uno es un mago ardiente de oro y púrpuras,
Otro una monja color de cera

44 GATELL, Angelina. 'Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos'. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 174. Madrid, 1964. p. 585.

45 De "Nardos". *Poesías...* p.92.

Como un gran cirio erguida,
 Y con dos manos afiladas, lívidas,
 Que me abren amplias puertas ignoradas
 Que yo cruzo temblando...⁴⁶

Universo auténtico y fantástico, donde se debaten motivos de luz y de sombra: pureza, erotismo, sueños blancos, actos carnales, quedan simulados en este insólito desvarío, en estas formas del perfume. Y esta sinestesia (figura que precede en el tiempo al más diáfano símbolo de la Serpiente) testimonia nuevamente un claro eufemismo entre la realidad de su mundo onírico y el presentido mundo real del amor ya en ciernes.

En un célebre soneto sobre el tema de las correspondencias, Baudelaire compara a la naturaleza con un templo de vivientes pilares que a veces dejan escapar confusas palabras. El hombre pasa por un bosque de símbolos que le contemplan con miradas familiares y se responden unos a otros, los perfumes, los sonidos, los colores. Delmira, sin embargo, se queda en casa, y es ella misma la interlocutora de esos personajes fantásticos que alientan todavía cuando el poema avanza hacia una mención más profunda -¿Por qué no atisbar en este punto un paralelismo con el lenguaje de las flores lorquiano?:-

Muchas cosas me cuentan, muchas cosas,
 Las flores de ópalo en su extraña lengua;
 Cosas tan raras y hondas, tan difusas,
 En el fondo de sombras de la sala,
 Que he llegado a pensarme un gran vidente
 Que leyera en la calma de las cosas
 Formidables secretos de la Vida!⁴⁷

46 *Ibidem.* pp.92-93.

47 *Ibidem.* p.93.

Vemos, pues, que una figura retórica tradicional como es la sinestesia, por utilizarse adecuada y distintamente, esto es, como "visión pura", pasa a ser testimonio y, al mismo tiempo, instrumento de exploración del mundo, concebido como sistema de señales de un más allá que se anuncia como indudable pero sin entregarse por completo. Y esto queda probado en las estrofas últimas del poema, en donde las efusiones del sentimiento se van radiando hacia las zonas más intensas y absolutas del sueño, hasta llegar a rozar el vértice de su futura "Plegaria", cumbre de su obra:

Oh flores, hablad más, habladme mucho!
 Vuestra voz no es tan clara. Decid, flores,
 En la muerte invariable de esa estatua
 ¿No hay una extraña vida?⁴⁸

Y una vez admitido como visión verosímil el idioma floral, los versos finales no dejan de sentirse igual que una eclosión de súbitas y preciosas imágenes visionarias, de inmediatas metamorfosis, de apuntalamiento de un símbolo, el Sueño, que no tiene otra interpretación que la del triunfo momentáneo de la imagen onírica sobre la realidad inmediata:

Decid, flores,
 ¿Las tinieblas no son una compacta
 Procesión de mujeres enlutadas
 Marchando hacia la luz...

 Las cavernas del sueño: decid, flores!
 ¿No serán... el oasis... de la vida?...⁴⁹

48 *Ibidem.* p.93.

49 *Ibidem.* pp. 93-94.

Delmira Agustini siguió tejiendo su concepción erótica del amor como triunfo o aniquilamiento -concepción en la que se basa su obra entera- al hilo nocturno de la ensoñación. Es más, Noche y Sueño surgen como símbolos-eje a la hora de su primer enfrentamiento abierto con el amor. Y esto sucede en el grupo de poemas que cierra *El Libro Blanco* y que, en una primera edición del libro, formaron un aparte bajo el subtítulo de *Orla Rosa*:

En "Intima", por ejemplo, se proyecta desde el sueño hacia el reconocimiento de un acto posible al que aún no accede, y al que se invita, sin embargo, discurriendo magníficamente sobre el panorama sentimental de la vida, que debe coincidir **allá en la sombra** (en un lugar propicio de la noche con su desnudez, donde lo humano asusta si se profana la pureza) y coincidir, en efecto, con la vivencia de su sueño:

Ah! tú sabrás mi amor, mas vamos lejos
A través de la noche florecida;
Acá lo humano asusta; acá se oye,
Se ve, se siente, palpitar la vida.

Vamos más lejos en la noche, vamos
Donde ni un eco repercute en mí,
Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.⁵⁰

Y en este punto hay que hacer otra precisión. En Delmira, su lirismo erótico es directo, no hay expansión ni complicidad del ser individual con el mundo externo, con la naturaleza, por ejemplo. No hay paisaje propicio a simbolizar o a entretener al amor. Si algún elemento de la realidad aparece, lo hace con la máscara del sueño, o ataviado a manera de imagen o símbolo, con el único fin de que el lirismo se apoye y encuentre representación concreta, y no para imitar esa realidad, sino para descubrirla tal como teoriza Cassirer: "Like all the other symbolic forms art is not the mere reproduction of a

50 De "Intima". *Poesías...* p.140.

ready-made given reality. It is one of the ways leading to an objective view of things and human life. It is no an imitation but a discovery of reality."⁵¹

Delmira no examinó atentamente las variadísimas formas y el valor descriptivo de los temas de la naturaleza, y su amor no se detuvo a contemplarla como transparentándose o confundándose con ella. Los paisajes que pueden aparecer en su poesía no son vistos, son relámpagos mentales descubiertos en la embriaguez o expresados en visiones, porque "cuanto más se convencía de la inestabilidad permanente de la conciencia, más se dedicaba a crear ilusiones de permanencia de su yo."⁵² Todo se manifestó en ella como contribución lírica personal; por eso es torrencial a veces, delirante y confusa otras, con apariencia de las imágenes del ensueño, creadas en estupor dionisiaco.

En "Intima", ya se confiesa:

Imagina, mi amor, amor que quiere
Vida imposible, vida sobrehumana;
Tú que sabes si pesan, si consumen
Alma y sueños de Olimpo en carne humana...⁵³

Al amor lo concibió soñándolo

... impetuoso, formidable y ardiente;
Hablabla el impreciso lenguaje del torrente;...⁵⁴

Luego lo soñó triste

51 CASSIRER, Ernst. "Art", en *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace, 1971. p.997.

52 LOUREIRO DE RENFREW, Ileana. *La imaginación en la obra de Delmira Agustini*. Editorial Letras Femeninas. Montevideo, 1987. p.22.

53 *Ibidem.*, 140.

54 De "Amor". *Poemas...* p.142.

... como un gran sol poniente
Que dobla ante la noche su cabeza de fuego;...⁵⁵

Este torrente y este sol que cae, y esta noche onírica sustancialmente dominante, son creados, entrevistados en la urdimbre de la imaginación constructiva, salidos de su delirio imaginativo; no tienen su correspondencia en paisajes terrestres, no son torrentes vistos o soles de la naturaleza que la naturaleza se complace en vincular con los estados emotivos, cuando el amor se identifica con los paisajes de la tierra.

De esa bipolarización que caracteriza los fundamentos de Delmira, tampoco se salva la Noche. Hemos analizado más arriba (en "Nardos") esta Noche como personaje alegórico que se hace refugio vital de la poetisa. Ahora, en "Amor", la hemos vislumbrado como materia imperante e inefable que hace doblar su cabeza de fuego al figurado dioscecillo (que, a su vez, es soñado -vivido- como vibrante y suave y riende y triste, y concebido "frágil como un ídolo y eterno como un dios"⁵⁶).

Pero ya en el poema "Explosión", también perteneciente a *Orla Rosa*, la adolescente ha nacido al amor, un amor oculto, acaso deliberadamente, entre los pliegues de la ingenuidad. Y es entonces cuando la vida y la realidad quedan bendecidas: "Si la vida es amor, bendita sea! Quiero más vida para amar..."⁵⁷ Y así, ingenuamente, la Noche se desdobra y aparece, tratada por vez primera, como signo indeseado, como signo de una soledad que la poetisa rechaza "motu proprio":

Hoy partí hacia la noche, triste fría,
Rotas las alas mi melancolía;
Como una vieja mancha de dolor
En la sombra lejana se deslía...
Mi vida toda canta, besa, ríe!
Mi vida toda es una boca en flor!⁵⁸

55 *Ibidem.*

56 *Ibidem.*

57 *Ibidem.* p.141.

58 *Ibidem.*

Por tanto, la disyuntiva identificadora Noche/Soledad aparece tratada -retratada-, en esta ocasión, desde su punto de vista negativo. Y desde este monto de pretendida efusión amorosa, Delmira vuelve a la visión alegórica de la Noche, concretamente en "El Intruso":

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura...⁵⁹

Estos dos versos inmortales otorgan por sí solos perfil de posmodernidad a la estética de nuestra poetisa. Ya la Noche, además de ser una visión de por sí, está auspiciada por la perspectiva: por un lado, si se quiere, hallamos ese desplazamiento significativo que va a trasladar la actitud de la amante, sollozante y trágica, al ámbito en el que se encuentra, al tiempo en el que vive. De otro, somos capaces de entender la fusión total, la identificación plena, entre la mujer figurada (Noche) y la mujer real (Delmira). Es así como una realidad asumida fracasa momentáneamente ante la imagen visionaria que, en forma de sinécdoque (llave de oro=amante), aflora en el segundo verso para cantar/abrir esa cerradura que sólo tiene de metáfora lo que la imaginación no abarque.

En estos dos versos también ha querido ver el crítico posromántico el lado oscuro de las cosas, y los ha calificado de "pórtico de una terrible cárcel en la que los más refinados suplicios asaltaron a esta alma torturada y cautiva."⁶⁰

Sobre otras consideraciones, quizás bastaría decir que en esta ocasión, como en tantas otras, la inspiración, el trance poético, elimina todo atisbo de retórica. Por eso mismo, debemos poner en cuarentena las observaciones de Arturo Sergio Visca sobre el "mito vital" que, según él, se creó en torno a la poetisa. Creemos que no existe enmascaramiento vital alguno, ni en época temprana ni posterior, sino poesía desnuda y

⁵⁹ Poesías... p.143.

⁶⁰ ROMERO BUSTAMANTE, Raúl, en su prólogo citado. p.XVII.

verdadera digna de un somero análisis. El probar a admitir que en estos poemas la carne se disfraza de alma, y conjeturar si el amante es real o solamente soñado, no nos merece otro comentario que el de la anécdota.

La Noche vuelve en sucesivos instantes de sus siguientes poemarios. Ya en un soneto sin título perteneciente a *Cantos de la Mañana*, acaba por tipificarse la alegoría de la figura nocturna que anteriormente experimentamos en "Nardos". Se retorna a la presencia humana a través de la expresión metafórica. Pero esta vez la irrupción se hace más aguda, se clarifican más los sentidos, y las imágenes impresionan más cabalmente las sensaciones:

La noche entró en la sala adormecida
 Arrastrando el silencio a pasos lentos...
 Los sueños son tan quedos que una herida
 Sangrar se oiría. Rueda en los momentos

Una palabra insólita, caída
 Como una hoja de Otoño... Pensamientos
 Suaves tocan mi frente dolorida,
 Tal manos frescas, ¡ah!... ¿por qué tormentos

Misteriosos los rostros palidecen
 Dulcemente?... Tus ojos me parecen
 Dos semillas de luz entre la sombra,
 Y hay en mi alma un gran florecimiento
 Si en mí las fijas; si las bajas, siento
 ¡Como si fuera a florecer la alfombra!⁶¹

Surgen ahora manos, rostros, ojos; el sueño y la soledad siguen poblándose hasta el extremo de poder oír sangrar una herida. Visión estremecedora y sólo explicable para nosotros a partir de la alternativa del proceso poético que Baudelaire nos ofrece: el estímulo afecta a los sentidos, los sentidos afectan a la mente; el resultado son las palabras producidas por un estado de vigilia supraracional de la mente. Y estas palabras en Delmira son las que encadenan imágenes visionarias tan sorprendentes y frescas como las

61 *Poemas...* p.169.

manos que tocan su frente dolorida. La correspondencia a esa intensidad sentimental encuentra eco, de este modo, en el decurso expresivo, en el preciso desarrollo metafórico.

Al cabo, es un lirismo que se concentra y apoya en su propia sombra, para intentar hacerse verdaderamente creador y más denso. Como queda dicho, no hay expansión del ser individual hacia el mundo externo, sino una permanente fidelidad de ese ser con su esencia fundamental. Y es por eso por lo que la ensoñación, desde el casi exclusivo ángulo amoroso, la sigue a todas partes:

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

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante muerto y vivo,
Brotando en los rincones de la noche
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad.⁶²

Es la visión dominante en la obra de Delmira Agustini; en eso, dijérase que su alma vivió enclaustrada en sí misma. Como una naturaleza medieval, con los ojos cerrados al mundo inanimado, pero con la percepción agudísima de sus propios dominios; y de lo que podría ofrecer el misterio de aquel otro cuerpo elegido o adivinado para su exclusiva dominación.

Por qué no adivinar este cuerpo en otra imagen alegórica como el Invierno: En el poema "Nocturno", de *Los Cálices Vacíos*, se nos presenta una escena vuelta a la normalidad cotidiana. La Noche es ella misma, única y múltiple. Por eso queda asumida en clave de tragedia sollozante, tal lo hiciera en "El Intruso", e imaginada

Como una enorme viuda pegada a mis cristales.⁶³

62 De "Visión", *Poetas...* p.210.

En este trance, Delmira se siente segura y resguardada de la vida que la acecha. Simplemente, se refugia en el útero profundo de sus dominios:

Mi cuarto...
 Por un bello milagro de la luz y del fuego
 Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:
 Tiene un musgo tan suave, tan hondo de tapices,
 Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo
 Dentro de un corazón...⁶⁴

Su paz queda reflejada en el espejo de esta creencia, y también su estado hipertenso y creativo, el cual la hace dueña de una determinación tan natural que la lleva a revestirse a sí misma y a revestir el poema con un manto transparente y sincero. Y es así como el interlocutor confidente sale ganando en el empeño de la lectura:

Esta noche hace insomnio;
 Hay noches negras, negras, que llevan en la frente
 Una rosa de sol...
 En esas noches negras y claras no se duerme.⁶⁵

Hallamos en esta estrofa un ejemplo evidente de lo que Sarah Bollo ha dado en llamar "paralelismo comparativo"⁶⁶, que proviene de la obsesión de Delmira por enfrentar la modalidad del ser con aspectos del ámbito o del paisaje en los que se mueve: gracias a un mero juego de palabras, éstas se convierten en sinónimas sin serlo, y no sólo se

63 *Poesías...* p.200.

64 En "Nocturno". *Poesías...* p.200.

65 *Ibidem*.

66 BOLLO, Sarah. *Delmira Agustini. Espiritu de su obra. Su significación*. Montevideo, 1963. pp. 28 y siguientes.

contradican, sino que enriquecen el decurso narrativo del poema; o sea, que si tuvieramos que transcribir a lenguaje coloquial la sensación descrita, caeríamos sin remedio en la sinrazón: "Hay noches negras, tan negras, que no se puede dormir por la claridad que despuntan." Y esto sólo alcanzamos a comprenderlo teniendo en cuenta que el léxico delmiriano es extrañamente una combinación de palabras claves, selectas, con otros vocablos realistas y, por lo tanto, prosaicos, que irrumpen en el verso con choque imprevisto y sorpresa a veces desmedida.

La consiguiente sumisión al espectro del Invierno podríamos interpretarla como una de las delaciones en las que Delmira se recrea antes de someterse a la objetividad que aniquila, antes de ser absorbida por el desborde pasional.

De esta manera, la armonía poética musical que la embarga, trasciende hacia una clara confesión del deseo, en la que alegoría y sueño se confunden:

Y yo te amo, Invierno!
 Yo te imagino viejo,
 Yo te imagino sabio,
 Con un divino cuerpo de mármol palpitante
 Que arrastra como un manto regio el paso del Tiempo...
 Invierno, yo te amo y soy la primavera...
 Yo sonroso, tú nievas:
 Tú porque todo sabes,
 Yo porque todo sueño...

... Amémonos por eso!...
 Sobre mi lecho en blanco,
 Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
 Como espuma de vicio,
 Invierno, Invierno, Invierno,
 Caigamos en un ramo de rosas y de lirios!⁶⁷

Por último, nos remitimos a una integración del Agua con la Noche, característica de la segunda etapa de Agustini. Según Bachelard, la noche es una sustancia que va a

67 *Ibidem.*

penetrar en las aguas, que quiere impregnar el estanque y teñir el lago en su profundidad.⁶⁸ Para el autor, la noche en el agua es un rasgo de la imaginación melancólica. El agua es centro y materia de las impresiones nocturnas. El agua nocturna fluye de los ojos "Como dos manantiales graves y venenosos..."⁶⁹; también en las estatuas de "Plegaria" "fluye de sus órbitas la noche"⁷⁰. En "Supremo Idilio" (*Cantos de la Mañana*) el agua también se ha incorporado a la muerte:

¡En las aguas cambiantes de tus ojos de enigma
Un corazón herido -y acaso muerto- flota!⁷¹

En el lago tenebroso que surge de la integración del agua y la noche, proliferan monstruos infernales, como se ve en "Tú Dormías", de *Cantos de la Mañana*, o en el "Nocturno" de *Los Cálices Vacíos*.

Para Bachelard, la Noche en el agua tiene una pena íntima que produce un temor penetrante y le da al aire una realidad viscosa.⁷² 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:

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,
Brotado en los rincones de la noche
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad.⁷³

68 BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti. París, 1942. p.137.

69 De "Fue al Pasar", en *Cantos de la Mañana. Poesías...* p.177.

70 *Poesías...* p.233.

71 *Poesías...* p.161.

72 *Ibidem*. p.138.

73 *Poesías...* p.210.

Así, es oportuno un breve balance acerca de la diferente iconografía simbólica de la Noche:

En primer lugar, la hemos contemplado como dueña absoluta y abarcadora de ese mundo de ensueños, de esa verdad onírica que Delmira acepta sin traba alguna ("Nardos", "Supremo Idilio", "Visión"). En el mismo sentido, tenemos la original identificación de la figura alegórica con el ser físico nacido repentinamente al amor ("El Intruso"); y ya en otro plano de la perspectiva poética, encontramos esa Noche en el papel de ámbito oscuro y receptor de melancolía y de soledad proscritas por la amante extática ante una nueva idea donde golpea la mano del amor.

Este círculo no quedaría definido si un tercero en discordia -el amado ideal, el amante desconocido- no entrase en juego tal como lo hace en el último "Nocturno" de *Los Cálices Vacíos*:

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Diríase una tela de cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
Espejo de pureza que abrigantan los astros
Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!...

Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.⁷⁴

En esta penúltima progresión de la catarsis nocturna, "la incertidumbre de una correspondencia amorosa e incluso la creación metafísica del amado, hace que la poetisa se encariñe con su propia criatura; eso es, le dé vida en un plano extrarreal o irracional... Para que sus sentimientos amorosos tengan realidad, es preciso buscarles una posibilidad de hacerse, y, entonces, todo este mundo intuitivo se convierte en una verdad ensoñada; la vida es sueño. 'Yo ya muero de vivir y soñar.' Ideal, suavemente acariciado, ya se

74 *Poemas...* p.229.

manifieste en cada uno de sus momentos poéticos, ya sea en la intuición cósmica, ya sea en la proximidad del amado. En el mismo ensueño están los gérmenes de la destrucción."⁷⁵

En efecto, tanto el ensueño como cualquier otra clave simbólica delmiriana se nos asemejan manifestaciones de una romántica inadaptación, aún más cruelmente sentida si recalamos en textos que nos permiten entrever lo que podría haber sido, de lograrse, la felicidad.

75 ALVAR, Manuel, en su citado prólogo. pp.44-45.

2.3.2. Idea.

"Lo creado por el espíritu está más vivo que la materia"

BAUDELAIRE

Antes de entrar en el análisis de este símbolo, cabe apuntar las pautas que nos proponemos seguir:

El Idealismo, como tal sistema, considera a la idea como origen del conocimiento, de la existencia, o del conocimiento y de la existencia a la vez. Más concretamente, se considera la idea como principio del ser y del conocer, y, por lo tanto, el mundo de la materia se nos revela como una mera ilusión, es nada fuera de la representación que creemos tener de él. En síntesis, el idealismo se aplicó al ámbito de la literatura como semántica de imaginación creadora al compás de la sensibilidad en una proyección de ensueño casi.

Quizás parezcan obvias estas consideraciones, pero hemos supuesto adecuado sentar la definición de lo que entendemos precisamente por Idea, concepto sobre el que se basó ampliamente la poética simbolista, y, por extensión, la delmiriana.

La incorporación del idealismo a la lírica de finales del siglo XIX, acarrió otra serie de fenómenos: Entre ellos, la crítica ha coincidido en admitir que Baudelaire, con su conducta personal, así como con su idea de la función del poeta, alteró el concepto sobre éste. Los mismos griegos consideraban al poeta como un bardo intérprete y ensalzador de la emoción humana, y particularmente eficaz a la hora de glorificar la herencia nacional o idealizar un suceso histórico. Baudelaire convirtió la actividad poética en una actividad intelectual, y bajo este aspecto, el poeta asume el carácter de sabio o vidente en lugar del bardo. Comprobemos esto en un soneto titulado "El ideal", en el que se abandona, no a la exaltación de la naturaleza extremadamente transgredida por el hombre (y a la que los griegos y romanos aún llamaron Idea), ni a la del copista de pálidos personajes y escenas

cotidianos; esto no lo quiere, no, sino que alaba la grandeza de cualquier ser extrahumano, o la inmensidad de un tiempo que sólo el espíritu del artista ha sido capaz de crear:

Jamás esas beldades de viñeta, productos
enfermizos de un siglo donde todo es ruindad
-en los pies borceguíes, castañuelas en mano-
colmarán corazones semejantes al mío.

Dejaré a Gavarni, el cantor de clorosis,
su rebaño de Venus de hospital, rumorosas,
pues no voy a encontrar entre rosas tan pálidas
una flor que se acerque a mi rojo ideal.

Necesita el abismo que hay en mi corazón
una lady Macbeth, alma digna del crimen,
como un sueño de Esquilo que arrebatan los austros;

o bien tú, fuerte Noche, hija de Miguel Angel,
que tranquila retuerces en extrañas posturas
ese cuerpo que espera las caricias titánicas.⁷⁶

El siguiente paso casi obligado es el de la construcción de una imagen por medio de la Idea. Así es como nos introducimos en el terreno de la imaginación, facultad opuesta a la memoria. Como ya hemos apuntado más arriba, la imaginación será la encargada de construir esos mundos que nunca fueron, pero que deben ser, en tanto que la memoria certifica siempre los mundos que ya no son. Ahora bien, esos mundos transformados por la imaginación, a pesar de tener lugar en la Idea, no son utopías. Se trata de mundos habitados porque son contemporáneos de los afectos. El poeta les hace hablar, les otorga un alma.

Esta aprehensión visionaria de las cosas lleva al límite de la sensualidad, a un extatismo de los sentidos que, sin embargo, no contradice al intelecto. Mallarmè, discípulo baudelairiano, supo adecuar esta experiencia a su proceso creativo. En "El

⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del Mal*. Traducción de Carlos Pujol. Editorial Planeta. Barcelona, 1984. p.29.

mediodía de un fauno", Pan, generalmente identificado con la personalidad sensualista, adopta un sensualismo intelectualizado como liberación de la sensualidad física, y busca una escapatoria a sus imágenes interiores del placer sexual ideal, las cuales se nos antojan más fuertes que el real erotismo físico.⁷⁷

Implícitamente, Mallarmé, al presentar la paradoja del simbolismo deshinchado de la sensualidad y su infusión con el aliento del recuerdo y de los sueños, reconoce que la sensualidad interior, gracias a su intensidad, puede compensar la poca fuerza del carácter sutil y huidizo de la experiencia física.

En esta actitud límite subyace el inconformismo del artista ante lo palpable. Volviendo a Baudelaire, algún crítico ha considerado que sus textos sobre drogas y otros paraísos artificiales no son sino modos metafóricos de hablar del Edén Verdadero: La Poesía, único espacio que la Idea logra cultivar. La poesía es lo más real, es aquello que sólo es completamente verdadero en otro mundo. Como exactamente señala Félix de Azúa en su ensayo sobre *Baudelaire y su obra*, "(éste) cuenta con que sus lectores no conocen ese paraíso estable que es la Poesía, y por eso habla de él mediante símbolos aproximativos capaces de dar a entender en qué consiste una ebriedad permanece y sin resaca. 'Para no seguir martirizados por el Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar! De vino, de poesía o de virtud, como gustéis.' Pero sería absurdo pensar -continúa Azúa- que Baudelaire se refiere a la literatura... Se refiere al ámbito previo al poema..., a la capacidad para vivir en mundos nuevos creados ex nihilo; a la transformación constante...

"Y sin embargo -concluye el ensayista-, el fracaso es lo único que Baudelaire podrá experimentar personalmente, por mucho que nosotros sepamos de la esperanza que hay en su poesía. La redención poética del mundo es una redención imaginada. La novedad se expresa en el mundo sensible redimido de los poemas, pero es una novedad discreta, no es universal, y sólo la redención completa sería satisfactoria. El mundo redimido por la poesía sólo salva el proyecto, la esperanza. Y por ello Baudelaire finaliza *Las flores del mal* con un poema ('El viaje') terrible y destructivo, en el que sólo pervive

77 MALLARME, Stéphane. *La siesta de un fauno*. Edición y traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Ediciones de la Rama Florida. Lima, 1971.

la esperanza de una esperanza, pues se invoca a la Muerte como salvadora y redentora. Es la esperanza sobreviviendo en el fracaso⁷⁸:

Capitana inmortal. Es la hora, zarpeamos.
Nos aburre esta tierra, levad anclas, Oh Muerte.
Aunque el mar y los cielos son negruras de tinta,
sabes bien que los pechos están llenos de luz.

Que el veneno que escancias nos conforte. Queremos,
pues nos quema ese fuego que arde en nuestra cabeza,
descender al abismo, ¿qué más da infierno o cielo?
Lo que nadie conoce, persiguiendo lo nuevo.⁷⁹

Una vez sintetizada la Idea simbolista, no nos resistimos a transcribir el soneto con el que Delmira Agustini inicia su producción éditada: "Levando el Ancla":

El ancla de oro suena, la vela azul asciende
Como el ala de un sueño abierta al nuevo día.
¡Partamos, musa mía!
Ante la prora alegre un bello mar se extiende.

En el oriente claro como un cristal, esplende
El fanal sonrosado de Aurora. Fantasía
Estrena un raro traje lleno de pedrería
Para vagar brillante por las olas.

Ya tiende

La vela azul a Eolo su oriflama de raso...
El momento supremo!... Yo me estremezco: ¿acaso
Sé -oh Dios- lo que aguarda en los mundos no vistos?

¿Acaso un fresco ramo de laureles fragantes,
El toisón reluciente, el cetro de diamantes,
El naufragio o la eterna corona de los Cristos?...⁸⁰

78 AZUA, Félix de. *Baudelaire y su obra*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1968. pp.69-70.

79 BAUDELAIRE, Charles. op. cit. p.189.

80 *Poesías...* p.71.

Se han dado varias interpretaciones de este soneto, indicador ya del genio de una muchacha de apenas veinte años: En él se trasluce, como vislumbra Ofelia Machado, su plena presencia vital, su gusto exuberante por el colorido, y es que todos sus sentidos están ya ágilmente despiertos a la iniciación poética. Es también sensible a lo auditivo en el sonido oceánico del ancla de oro; a lo olfativo, en los "laureles fragantes". "Y el aristocrático placer que suscita lo ornamental -confirma la estudiosa- se evidencia en el 'traje lleno de pedrerías', en el 'toisón reluciente'..."⁸¹

Además de lo formal, empero, también se hace necesaria una lectura de amplio sentido metafísico, que es la que emparenta más diáfananamente a nuestra poetisa con la conciencia poética del autor de "El viaje". Esta lectura nos la ofrece Emilio Oribe en su ya citado estudio sobre un "Ejemplo de inspiración pura". Este poema, anota Oribe, propone una "imaginada aventura, de carácter alegórico, como es en última instancia la poesía que la imaginación crea más allá de los datos de la realidad o de la experiencia interna. El elemento lírico, lo que la imaginación diáfana y difluente crea, se tiene que apoyar, para perpetuarse, en la idea alegórica, la idea vecina de la idea pura, que es más poética cuanto más vaga y musical se vaya manifestando..."

"Leyendo este poema, muchas veces he pensado que entonces la poetisa contaba ya con el privilegio maravilloso y trágico a la vez de aquella Casandra de Esquilo que poseía el don de la adivinación y que, aun cuando el amor la conmovía, al mismo tiempo iba leyendo su destino por anticipado, bebiéndolo como un vino amargo, antes de vivirlo, mientras él tendía a realizarse, a pesar de todo lo que hiciera ella por impedirlo."⁸²

Notemos, al cabo, cómo las imágenes/ideas de Delmira no provienen del sentimiento, sino que se presentan nimbadas del resplandor de la inteligencia. Eso sí, están en estado incandescente y puro, y no pueden ser usadas por el razonamiento o la lógica. No sirven nada más que para la belleza, en aquella zona en la que ésta se pierde en la inteligencia. Verifiquémoslo, por ejemplo, en el segundo de sus poemas de *El Libro Blanco*, "Por Campos del Ensueño":

81 MACHADO, Ofelia. op. cit. p.353.

82 ORIBE, Emilio. Op. cit. p.32.

Pasó humeante el tropel de los potros salvajes,
 Feroces los hocicos, hirsutos los pelajes,
 Las crines extendidas, bravías, tal bordones,
 Pasaron como pasan los fieros aquilones!...⁸³

Esta poesía, por el hecho de internarse intuitivamente en las ideas, ha perdido su raíz humana, pues todo lirismo superior se eleva más allá del cuerpo. Nos hallamos frente a la primerísima Agustini poeta y ya adivinamos limitadas las posibilidades de su propia contingencia humana, lo inapelable de su condición. Y es que toda su vida "no fue otra cosa que el fracaso de esta dualidad de oposiciones: vivir el ensueño y ensoñar la vida. Dos suertes distintas de evasión de una realidad lancinante, que acabaron por destruirla."⁸⁴

Este destino inefable queda compensado por su reverso creativo. En cuanto empieza a desdibujarse el contorno de la mujer, la poetisa se mueve con más alegría. Este proceso que conduce a la idea de deshumanización, no implica la deshumanización de la poesía, sino que señala un predominio de ciertos elementos alejados de lo corporal, pero que en su existencia llevan implícitos los más altos atributos, ideas abstractas o sentimientos propios del alma humana:

... Y luego fueron águilas de sombríos plumajes
 Trayendo de sus cumbres magníficas visiones
 Con el sereno vuelo de las inspiraciones
 Augustas, con soberbias de olímpicos linajes.

Cruzaron hacia Oriente la limpidez del cielo.
 Tras ellas, como cándida hostia que alzara el vuelo,
 Una paloma blanca como la nieve asoma.
 Yo olvido el ave egregia y el bruto que foguea
 Pensando que en los cielos solemnes de la Idea

83 *Poesías...* p.72.

84 ALVAR, Manuel, en su ensayo "Amado Teótimo (Carta de Unamuno a Delmira Agustini)". *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Editorial Gredos. B.R.H. Madrid, 1971. p.196.

A veces es muy bella, muy bella una paloma!⁸⁵

Una vez leída la poesía entera, concluimos que a partir de la suma de una serie de imágenes y antítesis, se alcanza la exposición de una idea poética, únicamente (De la misma época y participantes de idéntica cualidad reveladora, son las composiciones "Racha de Cumbres", "El Poeta y la Diosa", "Amor", "El Intruso", "Desde Lejos"). Son imágenes/ideas más que imágenes sensaciones, y sólo se vuelven vigentes desde el momento en que el vidente (la poetisa) las crea. Y sucede esto porque el material de la imagen se manifiesta como creado por el espíritu, y, después de revestirlo con una forma bella, el verbo lírico, es incorporado al patrimonio de los hombres. Desarrollando más estas imágenes llegamos a la elaboración de los símbolos, las alegorías, y de ciertos poemas que, como veremos más adelante en "El Cisne" o "Plegaria", no son filosóficos pero sí tienen ideas extraterrenas.⁸⁶

85 *Poemas...* p.72.

86 Aunque sea de forma marginal, y porque con este motivo aparece también relacionado el de la Idea, no queremos pasar por alto ese "tirano empurpurado", la rima, que esclavizó a la musa de Delmira, a su alma arrebatada, tratada en el poema "Rebelión", de *El Libro Blanco*:

La rima es el tirano empurpurado,
Es el estigma del esclavo, el grillo
Que acongoja la marcha de la Idea.
(*Poemas...* p.75)

Ante este monstruo hiriente, de manos enguantadas, nuestra poetisa se rebela violenta. No quiere en su verso el postrero sonido reiterante, las incansables cavilaciones que la estrechen. Su musa debe abrir horizontes novísimos, y su Pensamiento

Ha de ser libre de escalar las cumbres,
Entero como un dios, la crin revuelta,
La frente al sol, al viento. ¿Acaso importa
Que adorne el ala lo que oprime el vuelo?
(*Ibidem.*)

Rebelión sorprendente en Delmira. ¿Por qué esta exaltación fugaz del verso blanco? En toda su producción, es mínimo el hueco que alberga a sus versos desrimados. Ya sea con los versos asonantados en pares, ya con los pareados asonantes, ya con la perfección de algunos de sus sonetos o con la extraña estructura rimada de otros varios de sus poemas -que merecerían estudio aparte-, de uno u otro modo, Agustini acompaña en este aspecto a sus colegas modernistas, los cuales tampoco intentaron en proporción mayor la blancura desrimada de sus poesías. ¿Por qué, por tanto, este arrebató? ¿Por qué el regreso inmediato de la arrepentida a la razón de la consonancia? Cabe la pregunta, sí, y una sola respuesta aventurada: Acaso la mujer rebelde, impugnadora de una sociedad para ella incomprensible, no se enfrenta como poetisa con su propia concepción de la forma poética. Cualquier otra explicación responde, seguramente, a motivos más profundos.

Hemos arribado, pues, a la comprensión de una Idea intelectualizada que si bien no llega a soslayar por completo la emoción del poema, sí la posterga. Pero como en todo, o en casi todo fundamento de la lírica uruguaya, también cabe el opuesto, la consecuente antítesis vital y literaria. Y es que en un momento dado de su obra, las imágenes desaparecen, tanto las provenientes de la zona de la Idea como las asumidas, si las hubiere, en el terreno de la memoria. ¿Y qué resta, entonces? El sentimiento puro, vivo, la atmósfera exclusivamente emocional que eclosiona y se desprende de cualquier visión violenta, de cualquier ensimismamiento enajenado, por onírico. Leamos, para constatar lo dicho, la primera estrofa del soneto "Explosión", perteneciente al grupo de *Orla Rosa*:

Si la vida es amor, bendita sea!
 Quiero más vida para amar. Hoy siento
 Que no valen mil años de la Idea
 Lo que un minuto azul del sentimiento.⁸⁷

Tal sentimiento impulsivo, tal **ánima**, busca plasmar con un soplo la esencia del ser percibido, del ser amado; de ese ansia de perpetua reclamación interior por hacer vislumbrar su universo, nace un sentimiento que sobrepuja y avasalla. La imagen termina por subsumirse plásticamente, se consume en el fuego de ese ardimiento. De este modo, y por la doble y unívoca proyección de emoción e intelecto, tanto lo que se siente como lo que se ve están latentes en el espacio de su obra. Y son estos giros constantes de la conciencia de la poetisa los que hacen imposible ceñir ni ordenar, ni aun de forma cronológica, su actitud y evolución ante su/la poesía. Sencillamente, y como último recurso, debemos atenernos al estado de su alma imprevisible en el instante de la creación de cada poema.

87 *Poesías...* p.141.

2.3.3. La Musa.

Convengamos en el amplio eco que obtuvo esta figura a lo largo de la época modernista.

En Baudelaire, la musa había aparecido tal como era, esto es, como deidad mitológica cercana al poeta, protectora de su inspiración. Por tanto, el trato de aquél hacia ésta debía ser siempre deferente. Así dice el francés, por ejemplo, a "La musa enferma":

Pobre musa, ¿por qué te levantas así?
 En tus ojos hundidos hay nocturnas visiones,
 y descubro en tu cara, taciturnas y frías,
 tantas huellas de horror, cuando no de locura.⁸⁸

En tono de similar adhesión se expresaría el maestro Darío, por citar otro paradigma de la musa delmiriana.

La originalidad de la musa de Delmira radica, sin embargo, en sus variadísimos matices, ya formales, ya intrínsecos, dependientes éstos, una vez más, de su disposición de ánimo. Resulta paradójico, pues, que, como excepción a la regla, en Delmira Agustini exista una cronología de la Musa.

Siguiendo esta línea temporal, topamos en un primer momento con "La Musa Gris" (*El Libro Blanco*), de reminiscencias darianas. En una de sus cartas al padre del Modernismo hispano, Delmira le confiesa: "Sus versos me dan continuamente la sensación irremplazable. El momento inefable que nunca más se gozará, que nadie más podrá darnos. Todo aquel placer y aquel dolor que no volverán jamás aunque acaso vengan otros tan fuertes y profundos. Esta exquisita y suma sensación artística, fuera de usted, me la dieron dos veces solas en la vida: una Verlaine, en un soneto adorable, y otra Villaespesa (¿soy absurda?... hablo con el corazón), en unos versos maravillosamente dulces. Y usted, maestro, usted me la da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces

88 BAUDELAIRE, Charles. Op. cit. p.18.

en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su 'Sinfonía en gris'.⁸⁹

Acunada al ritmo de esta sinfonía, inaugura sus encuentros con la diosa:

Glacial y monástica su blanca silueta
 Parece que surge de fondos de enigma...
 Envuélvela trémulo en halo de plata
 El gris desmayante de un tul de neblinas.⁹⁰

Es un movimiento con ademán y gestos propios del romanticismo funcional, de aquello que nace romántico por principio y adivinación: porque va a ser.⁹¹

El siguiente encuentro en el tiempo es con "La Musa" (también en *El Libro Blanco*) desnuda de atavíos y adornos cromáticos concretos, pues es la ideal, la que por enésima ocasión impulsa los anhelos fáusticos y hace arrebatadores los deseos oníricos:

Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja;

 Y que vibre, y desmaye, y lllore, y ruja, y cante,
 Y sea águila, tigre, paloma en un instante,
 Que el Universo quepa en sus ansias divinas;
 Tenga una voz que hiele, que suspenda, que inflame,
 Y una frente que erguida su corona reclame
 De rosas, de diamantes, de estrellas o de espinas!⁹²

89 De su *Correspondencia íntima*. p.46.

90 *Poesías...* p.90.

91 Como bien apunta Antonio Oliver Belmas, hay algo más que una identidad colorística en las dos composiciones, "La sinfonía en gris mayor", de Darío, y "La Musa Gris", de Delmira. Al analizar la métrica de ambos, comprobamos también la huella rubeniana. En efecto, si Darío escribe su sinfonía marinera en cláusulas trisilábicas ('Las ondas/que mueven/su vientre/de plomo'), la técnica del verso es la misma a lo largo de todo el poema de Agustini, es decir, también está concebida en la imitación del anfibraco, única vez, por lo demás, que se encuentra esta técnica en la uruguayana: 'Es blanca y es honda, muy honda y muy blanca.' (*Este otro Rubén Darío*. Editorial Aedos. Barcelona, 1960. p.117.)

92 *Poesías...* p.87.

También se infiere de estos versos que la pretendida total experiencia humana no podría prescindir de ninguno de los dos elementos extremos, el placer y el dolor, axioma que el mismo Goethe reconociera en el drama que glorifica y redime a Fausto de sus negociaciones demoníacas.

En *El Libro Blanco* otra vez insiste sobre la figura elegíaca, a la cual añade un adjetivo posesivo y otro calificativo importantes: "Mi Musa Triste". Para Bellini, en este poema "sono gli elementi più lugubri del Modernismo che compaiono: le strade `pardas', i `búhos que acechan', il `lecho de sombras de la noche', le fate `tristes', e poi ancora le `lagunas pálidas', i cigni `de marfil', le regine `exóticas', la `cabeza lánguida', ed i `Príncipes raros del Ensueño', popolano la dolcezza malinconica e malata della notte."⁹³

En este poema reaparece un motivo clave: los ojos (La **musa gris**, con su "helante mirada, evoca crispantes abismos sin fondo"; y a la **musa ideal**, la quiere "con dos ojos de abismos que se vuelvan fanales"). Todo se refiere al gran estupor de **ver**, las variaciones se concentran en la mirada. Sentido óptico. Los ojos de esta musa, lógicamente,

Se abren cansados y húmedos y tristes
Como llagas de luz que se quejaran.⁹⁴

¿Qué quiere mirar?

Descubrimos la respuesta en el poema "×Las Alas" (*Cantos de la Mañana*). De pronto, un estallido se produce y comienza una claridad que se va concentrando en las pupilas:

El Iris todo, más un Iris nuevo,
Ofuscante y divino,
Que adorarán las plenas pupilas del futuro
(¡Las pupilas maduras a toda luz!)... el vuelo...⁹⁵

93 BELLINI, Giuseppe. Op. cit. p.51.

94 *Poesías..* p.126.

95 *Poesías...* p.173.

La musa ha encontrado su tema. Ha visto. Aquellos interrogantes de índole metafísica, con sus ineludibles indagaciones adolescentes, asumen, en tránsito de una ya adulta gnosticidad de la vida, el tema: el amor, las vivencias esenciales. La seguridad ya es inminente (en "Misterio, Ven", de *El Libro Blanco*: "Ven, oye, yo te evoco,/ extraño amado de mi musa extraña,/ Ven tú, el que meces los enigmas hondos/ en el vibrar de las pupilas cálidas.../ Clava en mis labios/ Tus fríos labios de ámbar!..."⁹⁶), el misterio deja paso a la intencionalidad del ser. Los velos caen.

Pero la musa sigue siendo posesiva, es capaz de dominarlo todo, pues Delmira aún no entra en la zona de luz de la conciencia ni se atreve por sí misma a desenmascarar

Vivo, supremo, misterioso, eterno,
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de alas y de cuerpos...⁹⁷

Aunque ya intuye que

Ha de nacer a deslumbrar la Vida,
Y ha de ser un dios nuevo.⁹⁸

Pero ya en el último y esencial instante, en "Por tu Musa", de *El Rosario de Eros*⁹⁹, un amante *real* se manifiesta, y la íntima exaltación de la poetisa. El posesivo *mi*

96 *Poesías...* p.135.

97 De "El Surtidor de Oro", en *Los Cálices Vacíos. Poesía...* p.221.

98 *Ibidem*.

99 Este título, *El Rosario de Eros*, cabe dentro del siguiente comentario de Emilio Oribe: "Posteriormente se cometió el error de publicar bajo títulos que había dejado la poetisa, toda su producción lírica, comprendiendo no sólo aquello que había dejado inédito (1913-14), sino reuniendo las primeras obras de los años de adolescencia." (En su trabajo sobre Delmira Agustini titulado

de la antigua musa se traslada a un posesivo tú, y en este apasionado acto traslativo se produce la entrega, y sobre esta realidad lírica, Delmira inicia el andante de un nuevo contrapunto:

Para tu musa en rosa me abro en rosa;
Mi corazón es miel, perfume y fuego,
Y vivo y muero de una sed gloriosa;
Tu sangre viva debe ser mi riego.¹⁰⁰

"Ejemplo de inspiración pura", recogido en su *Poética y plástica*. Colección Clásicos Uruguayos. Volumen 134. Montevideo, 1968. p.31.)

100 De "Por tu Musa", en *El Rosario de Eros*. Maximino García, editor. Montevideo, 1924. p.30.

2.3.4. Los Ojos.

Páginas atrás, hemos comprobado cómo en la construcción de su nuevo mundo puso Baudelaire los cinco sentidos; pero de entre todos, destaca con una presencia casi agobiante el olfato (De esta presencia, ¿surgirían "Los Nardos"?). Un catálogo de los aromas que aparecen en *Las flores del mal* daría, posiblemente, el espectro completo de las posibilidades olfativas.

El aroma se expande infinitamente, lo ocupa todo, pero a diferencia del color, cuyo continuo permite infinitos matices sin ruptura, cada cosa por separado es capaz de producir un perfume propio. Puede haber dos colores iguales en distintos objetos, pero dos objetos distintos no pueden oler igual.

Lo propio del aroma es proporcionar una información **visible**, emanar lo más íntimo, la **esencia**. Los dioses clásicos se alimentaban de esencias, por ejemplo, y las religiones que no han perdido sus costumbres, siguen ofreciéndoles banquetes de fragancia. Pero recordar, acostumbrarse a un olor, es una operación compleja. Eso fue lo que facultó a Proust para escribir *En busca del tiempo perdido*, cuya existencia debía hacer posible aquella fragancia perdida. Como ya hemos visto al hablar de imaginación y memoria, aquella construye con comodidad siempre que falten datos reales. El olor, cuando se impone a la memoria, lo hace en forma de reminiscencia, pues no ofrece ningún dato visual, memorístico, sino una condición de coherencia.

Hemos querido fijar algo más el universo sensual baudelairiano para un mejor contraste con el universo de videncias en el que vivió inmersa nuestra poetisa. En ella, la adoración de lo bello se perpetra mayoritariamente por medio de la revelación ocular. La concupiscencia de la mirada sustituye a la de cualquier otro sentido, pues una forma bella es una idea bella.

En efecto, de todos sus sentidos, el más enigmático es el de la vista. Casi no hay poema en ella que no mencione a los ojos, el **abismo**, y hasta la **esfinge** misma como expresión sensual de ver, o de estar ciega mirando la sombra de lo que somos y no alcanzamos a transmitir a nuestra propia mente. Las radiaciones del mundo o del cosmos

son una **visión**; su territorio poético se puebla con los ojos y en los ojos, y una raíz profunda enlaza las sensaciones con el alma; las pupilas contienen el secreto de la vida; las estatuas de cuencas vacías, como veremos más adelante, le son tremendas, le es tremendo lo ciego. Los cuerpos no videntes están muertos, la muerte es ciega, y Eros, también. He aquí la más concentrada clave de este sentido trágico: el dios del Amor - expresión culminante- tiene los ojos ciegos, y de esta ceguera extrae Delmira, de sí misma y de sus amores, la luz, las reverberaciones telúricas que alumbren o atinieblen el camino de Eros; la poeta le da a Eros sus ojos; tiene que ver por el dios que está ciego:

¿Sabes todas las cosas palpitantes,
inanimadas, claras, tenebrosas,
dulces, horrendas, juntas o distantes,
que pueden ser tus ojos?¹⁰¹

Se suceden en ella, irremediabilmente, estas vivificaciones; una funambulesca pintura de pinturas y deformaciones que su imaginación exalta; telas visibles donde las imágenes quedan retratadas por óleos sulfurosos. **Sus ojos son**. Ni los impresionistas llegaron a tenerlos así. Acaso un Mallarmé que ella conocía se hubiera asombrado de una mirada tan sobrenaturalmente inquisitiva.

En uno de sus iniciales poemas, "Fantasmas"¹⁰², aún poblado de claras influencias (José Asunción Silva), penetra en el doble juego de sueño-ilusión, sentidos-realidad. Y este juego está amparado por los ojos. Si Delmira Agustini hubiera sido una poetisa transitiva, las valoraciones implícitas de algunos de sus poemas podrían tomarse como racionales. Mas no nos da, ni se da tiempo para ello; sus puntos de partida tienden todos a hacerse característicos. ¿Quién es ese fantasma? El más temido, el de "pupilas negras, insondables y duras." El desengaño. Fuera de las probables imitaciones retóricas, el poema desarrolla su teoría íntima, su complejo de una visión creadora. El desengaño dice:

101 De "En tus Ojos", en *Los Cálices Vacíos. Poesías...* p.205.

102 En su *Obra Poética*, este poema es considerado como perteneciente a *La Alborada* (1ª Parte. 1886-1900). p. 245.

"mienten!". Y quiénes. Como respuesta: **Los sueños mienten**. A estas alturas, no nos extrañemos de la contradicción. Delmira ve, oye, palpa, gusta, el lenguaje de lo ignoto, mas siempre transida de emoción. Si alguna vez arriba a sus versos la naturaleza es por medio de la visión nocturna o mediante la percepción que su voluntad hiperestésica ansía. No son demasiado estrechas las paredes, pues su "musa errabunda" va "abriendo un horizonte en cada ademán.../ Hija del Orgullo y de la Sombra,/ Con los ojos más fieros e intrincados que el monte,/ Pasa, y el alma grave de la selva se asombra."¹⁰³

Delmira, por lo tanto, **no vio** atentamente las variadísimas formas y el valor descriptivo de los temas de la naturaleza, y su amor **no se detuvo a contemplarla** como transparentándose o confundándose con ella. Es obvio que conoce la significación de lo que lleva a contemplar para crear, pero también, desde sus primeras poesías, el esplendor de los ojos que se le enfrentan, tiene cabida en su mundo divagante e impreciso:

Tenía en las pupilas un brillo nunca visto.
Era rubio y muy dulce y se llamaba Cristo.¹⁰⁴

Ya en estos versos se entrevé la **religiosidad decorativa** que impregna parte de su obra. Este matiz delmiriano no entronca con el acto de creación pura, sino con sus lecturas de los parnasianos franceses: Ya en 1835, Gautier había materializado sus teorías artísticas en la novela *Mademoiselle de Maupin*, en la que la tendencia pagana se afirma sobre la cristiana. La religión también se convierte en una adoración de la belleza, y la moral y el progreso dejan de ser asunto de la poesía, cuyo fin es la revelación de la divinidad por medio de lo bello. Poesía y teofanía se convierten así en conceptos sinónimos.

Con el símbolo de los ojos, más que con ningún otro, se nos desvela que los enigmas de muchos de sus versos traspasarían cualquier explicación si no hubiesen aparecido como lugares comunes y reveladores (valga la paradoja de nuevo) de la

103 "Mi Oración", de *El Libro Blanco. Poesías...* p.96.

104 "Noche de Reyes", de *El Libro Blanco*. p.73.

personalidad febril de la creadora. Uno de esos enigmas, el más importante, el de la sensualidad, la intuición de Eros y del deseo, cruza inicialmente, a través de los ojos, en el poema "El Austero" (de *El Libro Blanco*). Sus ojos mismos se convierten en el reflejo de una tentación dorada que ella aún no alcanza a entender o codificar:

Sé que es maldito el resplandor del oro
Vi el oro en sierpes de ojos de centella-
Y del cristal la claridad que adoro.¹⁰⁵

E igualmente, tan importante como evidente es la confesión sensual que aporta Delmira en "Supremo Idilio", en el momento en que se rinde al Amor milagroso, invencible y eterno:

Los ojos son la carne y son el alma: mira!
Yo soy la Aristocracia lívida del Dolor...¹⁰⁶

105 *Poesías...* p.79.

106 *De Cantos de la Mañana*. p.161.

2.3.5. El Vampiro.

Una de las representaciones menos empleadas por la poetisa. Sin embargo, fue una de las que más ayudaron a la parafernalia de incomprensiones y rechazos que se cernieron sobre su obra, después de su muerte.

Imágenes de tinte dramático como la serpiente, la araña, el buitre o el mismo vampiro, no aparecen sino cuando la obra ha avanzado tanto en cantidad como en calidad, y cuando, definitivamente, la sensualidad erótica ha hecho acto de presencia y ha sido asumida. En este sentido, debemos discrepar de las interpretaciones desmedidas de críticos como Rodríguez Monegal o Arturo Sergio Visca. Otros, incluso, han ido más lejos, al omitir el comentario de ciertos poemas de la autora, o desviar las explicaciones hacia el terreno de lo metafísico (y pongamos a Oribe, de nuevo, como ejemplo).

Verdaderamente, nos parece contradictorio que nuestra poetisa alcanzara la plenitud de su obra mientras intentaba conocer el marasmo de sensaciones y sentimientos que en ella se agolpaban. De cualquier modo, no descubrimos contención ninguna en los poemas de *El Libro Blanco*, que son significados por Oribe como la cima de la obra delmiriana. Si entrevemos, en cambio, una cierta desorientación, un desasimiento ínsito por estar atenta aún a los problemas de una burguesa adolescente y provinciana de principios de siglo. Remitámonos a sus disquisiciones sobre la religión o sobre vagos paisajes orientales que jamás vería. Según nuestra apreciación personal, Delmira asume condición de genio lírico cuando descubre y trata desde todos los ángulos la figura de Eros, el sentimiento amoroso. Por nuestro propio gusto de lectores, nos alejamos de esas elucidaciones sobre la mujer mística y gazmoña que sintiera pudor acerbo ante las proezas del pecado. No es eso, pensamos: Delmira Agustini vislumbra el drama al tiempo que intuye al amante o al amado aguardándola fuera de su círculo de enclaustraciones, al margen de su universo onírico. Entonces sí alcanzamos a verla insatisfecha, incluso delirante. Ella es peligrosa por sí misma. Su voluntad y su capacidad de amar están muy por encima de las de cualquiera de sus oponentes del mundo real. Ella imagina, anhela, intenta, e, incluso, en recreación alucinante, encuentra aquél al que poder adorar con

ansias y con llanto. Pero fuera de su jaula dorada, late siempre la frustración, el miedo a herir, nunca a ser herida.

Y en este trance aparece la figura del vampiro, con el que Delmira se identifica. Por eso mismo, quizás, hubiese firmado los versos del maestro, de quién recoge directamente la motivación alegórica:

Soy el vampiro de mi sangre.
 Uno de esos abandonados,
 Condenados a risa eterna,
 Cuya sonrisa es imposible.¹⁰⁷

Percibimos, por lo tanto, la absoluta imagen del ciego dios al mismo tiempo que las configuraciones poéticas de la poetisa comienzan a ser estados decisivos. En el poema "El Vampiro" (quizás fue posible simplificarlo hasta la semántica del beso), ya se impone una certeza significativa, y las palabras y las visiones coadyuvan a patentizar el sentimiento:

En el regazo de las tarde triste
 Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
 Sentirte el corazón! Palideciste
 Hasta la voz, tus párpados de cera

Bajaron... Y callaste... Pareciste
 Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
 Tu herida mordí en ella -¿me sentiste?-
 Como en el oro de un panal mordiera!

Y exprimí más, traidora, dulcemente
 Tu corazón herido mortalmente
 Por la cruel daga rara y exquisita
 De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!
 Y las mil bocas de mi sed maldita
 Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.

.....

107 BUADELAIRE, Charles. Op. cit. p.46.

¿Por qué fui tu vampiro de amargura?...
 ¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
 Que come llagas y que bebe el llanto?¹⁰⁸

Bellini adivina cómo en "El Vampiro", "Delmira Agustini rievoca gemendo, nel grembo cupo della notte, un amore di stirpe oscura..., e questo amore s'allontana sempre più lasciando un amarezza di felicità perduta..."¹⁰⁹

Previamente, Bellini ya ha señalado que *Cantos de la Mañana* "è una inmensa elegia, colorata di tinte funeree, di figure di macabra passione non acquietata dal disinganno."¹¹⁰

Es sólo a partir de este convencimiento de frustración e impotencia cuando se hacen explícitas señales o alusiones lastimantes. Delmira comienza a creer en la voluptuosidad de la muerte, a buscar voluntariamente el dolor y la destrucción, y su imaginaria se carga así de esas aludidas sugerencias sadomasoquistas que tienen intrínseca plasmación en un poema tan desnudo como "Lo Inefable":

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
 No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
 Muero de un pensamiento mudo como una herida...
 ¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,

108 De *Cantos de la Mañana*, en *Poemas...* p.160.

Anotemos, por anecdótico, como esta preocupación esencial de la uruguaya contrasta, por su suavidad, con el tético sarcasmo de la espada y el veneno, al ser solicitados por el autor de *Las flores del mal*, como único remedio a su mal de amor:

Pero, ¡ay!, ambos, la espada y el veneno
 me han dado una respuesta desdeñosa:
 "No eres digno de ser emancipado
 de tu maldita escalvitud. ¡Imbécil!..
 Op. cit. p.46.

109 BELLINI, Giuseppe. Op. cit. p.61.

110 Ibidem. p.61.

De similar opinión es Carmen Conde, mas no ya con este poemario, sino con su obra global, cuando recalca: "Toda su lírica rezuma sudor funeral" (En su ensayo *Once grandes poetisas americanas*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1967. p.56.)

Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
 Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
 Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...¹¹¹

Para Clara Silva, sin embargo, este poema supone una de las más sugerentes indefiniciones delmirianas, si portentosa: "Ese sí es un verdadero 'milagro' en la lírica de su tiempo -proclama-, y de todos los tiempos, por la original potencia dramática de su espíritu y el ajuste y hermetismo de su lenguaje. Es uno de los grandes sonetos de la lengua castellana; o, mejor dicho, prescindiendo de la perfección formal del soneto, uno de los poemas más notables de la lírica universal. Poema que nos parece de tal valor, que bastaría por sí solo para hacer la fama de un poeta. No es, sin embargo, de motivo erótico. Por su dramatismo puramente espiritual, misterioso, es una salvedad en su mejor obra. Porque siempre su dramatismo poético está enraizado en la **libido**, excepto aquí. Y es misterioso porque, siendo su grito de angustia lanzado desde las profundidades del ser, su significado simbólico permanece algo oculto. Tal vez, ahondando, se hallara en él el último secreto de la vida."¹¹²

A este exceso ditirámico acerca de "Lo Inefable", se contrapone el siguiente de Emir Rodríguez Monegal, a nuestro parecer tan poco serio como ingenuo: "El horror a la contaminación, el sentimiento de culpa, el sentido del pecado abruman a la Nena y estallan con los más encontrados sentimientos en una serie de poemas que escribe con fuego. Hay un poema, 'El Vampiro', que es algo más que un eco de Baudelaire o de los discípulos de Baudelaire... Esta pitonisa es simultáneamente la herida y el cuchillo, el vampiro y la víctima. Ya apunta ese conflicto de la dualidad inaguantable que está llevando a la pobre Delmira al borde la sicosis: el Bien y el Mal, el Cielo y el Infierno, el pecado y la castidad... Una mística infernal y blasfema se va dibujando poco a poco... El

111 De *Cantos de la Mañana. Poesías...* p.168.

En este poema, por cierto, cabe sentirse lejanamente el latir del estro machadiano.

112 SILVA, Clara. Op. cit. p.151.

ardimiento es tal que alguna vez confunde erotismo con anhelo de Dios y escribe un poema a "Lo Inefable" en el que traduce línea a línea su sed diabólica..."¹¹³

A nuestro entender, Agustini sigue un único camino, el de su espíritu contradictorio, atormentado ante la estética de lo feo del mundo que la cerca, y absolutamente coherente cuando nada ni nadie enturbia su mundo de visiones. Por eso sigue sin extrañarnos la lectura de esos versos pertenecientes a "Supremo Idilio":

Soy fruto de aspereza y maldición: Yo amargo
Y mancho mortalmente el labio que me toca;
Mi beso es flor sombría de un Otoño muy largo...
Exprimido en tus labios dará un sabor amargo.
Y todo el Mal del mundo florecerá en tu boca!

Bajo la aurora fúlgida de tu ilusión, mi vida
Extenderá las ruinas de un apagado Averno;
Vengo como el vampiro de una noche aterida
A embriagarme en tu sangre nueva: llego a tu vida
Derramada en capullos como un ceñudo Invierno!¹¹⁴

Lo que en "El Vampiro" fue una fatalidad, en estas dos estrofas se convierte en una posesión idílica, puesto que los sentidos, además de la imaginación, intervienen en esa comunión entre la carne y el deseo. Pero la instintiva condición fatalista no desaparece. Un vampiro de fuego sobrevolará la obra delmiriana hasta acabar posándose en su "Plegaria" a Eros donde la poetisa pedirá

Piedad para los ínclitos espíritus
Tallados en diamante,
.....
Que no apresaron nunca
Un vampiro de fuego
Con más sed y más hambre que un abismo.¹¹⁵

113 RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Editorial Alfa. Montevideo, 1969. pp.50-51.

114 De *Cantos de la Mañana*. *Poemas...* p.162.

2.3.6. La Serpiente.

Rastreando en el *Diccionario de Símbolos*, de J.E. Cirlot¹¹⁶, hemos advertido las numerosas interpretaciones que se otorgan a este emblema, ya desde la época clásica. Incluso la cultura oriental, tan lejana, ofrece referencias relacionables con la Serpiente de Delmira. El reptil chino, por ejemplo, representa la victoria del elemento material y la consiguiente sequedad del espíritu. Consecuentemente, se experimenta la seducción física de la fuerza por la materia (Adán por Eva, Jasón por Medea), y constituye la manifestación concreta de los resultados de la involución, la persistencia de lo inferior en lo superior.

En el anterior capítulo, ya hemos comprobado cómo este drama se convierte en el esencial de la poética de nuestra poetisa.

Solamente en sus poemas infantiles, y en los de la primera *Alborada*, su verbo brota experimental y no como reflejo de los sentidos primarios. Las primeras significaciones de su poesía asomaron en la segunda *Alborada*¹¹⁷. Siempre amparada en el sueño, febril mago ascendente de sus sensaciones, Delmira comienza a configurar su caudal erótico con adjetivos precisos. Así, en "Evocación", de *El Libro Blanco*:

... mis visiones...
las de la boca de rubí y de llama.¹¹⁸

E igualmente un motivo patético, **mis fantasmas tétricos**, donde se reedita el trasfondo del desengaño ya analizado en el poema "Fantasmas". El aspecto imaginativo

116 CIRLOT, J.E. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1968.

117 Las dos *Alborada* fueron recogidas en la edición oficial de su *Obra Poética*, sospechamos que sin seguir un criterio riguroso. *La Alborada (1ª Parte. 1886-1900)* consta de 19 poemas, y *La Alborada (2ª Parte. 1901-1904)* encierra 18.

118 *Poetas...* p.112.

se agudiza más, y el perceptivo. De esta forma, aparece la serpiente, símbolo visceral y latente a lo largo de toda su obra de madurez:

A la sagrada selva que en el ave se inspira,
Dando vuelo a los sueños sonoros de mi lira,
Entro: los ojos verdes de la serpiente de oro
Brillan en la maleza, cesa el alado coro.¹¹⁹

Es una sugestiva estrofa que señala, no el terror de la poetisa ante lo inminente, sino la expectación. En el fondo, Delmira asumirá el símbolo de la Serpiente tal como el del Vampiro: Infeliz, acechada, sabedora de que el deseo que en ella brote, encerrará el germen de la fatalidad. Aun adivinándola, ella se enfrenta al riesgo, rechaza la quietud y perfección marmórea de la estatua (símbolo perenne) ante la invisible voluntad que acecha. Estos enunciados de valoración negativa son los que mejor explican el mundo en el que se mueve el alma de la poetisa. Todo el bien buscado y soñado debiera estar en el mármol aparentemente frío: contra él -¿bíblica resonancia?- alza su lengua la rijosa rastrera. Pero en esta poesía desilusionada, hundida en abismos de erotismo, no hay un calcañar de mujer que pueda quebrantar la cabeza del áspid. Y el símbolo del mal, mejor dicho, del destino, comienza a enseñorearse de los versos:

Vi un pozo muy frío, muy negro, muy hondo,
Y dentro la horrenda serpiente del mal!¹²⁰

En "Mis Idolos", aún rechaza Delmira, aunque ya la palpe, la idea poética del amor carnal en embriaguez de los sentidos. En última instancia, esos ídolos con "rostros

119 De "Iniciación". *El Libro Blanco*. Poesías... p.131.

120 De "Carnaval". *El Libro Blanco*. Poesías... p.102.

de carnafeos/ Engarzados en cuerpos dúctiles de serpientes"¹²¹ sucumben como meras sensaciones ante su sentimiento **inteligente** del amor:

Y comparé mis ídolos imperiosos, irguiendo
Fieramente sus frágiles monstruosidades, y este
Dios que a la vida exhibe, como una flor, sonriendo
Los sellos indelebles de una estirpe celeste.¹²²

Así es como en "Intima" (*Orla Rosa*) se proyecta desde el sueño hacia un acto posible, al que aún no accede, y al que se invita, sin embargo, discurriendo magníficamente sobre el enorme panorama sentimental de su vida, que debe coincidir allá en la sombra con la vivencia de su sueño:

Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul.¹²³

Acabamos de constatar cómo en "El Vampiro" la poetisa se encarna en símbolo activo y acuciante del amor carnal. En "Supremo Idilio" continúa su confesión obsesiva, aunque en este caso el símbolo se trueca por el término real y el sentimiento aparece diáfano y libre de trabas especulativas:

Soy fruto de aspereza y maldición:
Yo amargo mortalmente el labio que me toca...¹²⁴

De cualquier forma, Delmira no cesa en el empeño de encontrar la vida de sus sentidos, que, finalmente, hallarán la redención en la muerte. Pero antes consigue

121 *Poemas...* p.132.

122 *Ibidem.* p.133.

123 *Poemas...* p.139.

124 De *Cantos de la Mañana. Poemas...* p.162.

entender el verdadero sesgo de su anhelo erótico. Sus sensaciones se erizan y se desvelan ante el hallazgo de un mundo interiormente presentado y que ahora parece desbordarla:

Enróscate: Oh serpiente caída de mi Estrella
Sombria a mi ardoroso tronco primaveral!...
Yo apagaré tu noche o me incrustaré en ella:
¡Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella,
Seré en tus mares turbios la estrella de un fanal.¹²⁵

Cómo Delmira no se identifica con el reptil, cómo lo advierte siempre abocado en su vida y en sus versos, y contra él lucha o acaba sometiéndose. Pudiera esta actitud considerarse, de nuevo, reflejo de la imagen bíblica. Ella no se encarna en el mal, sinónimo del fatal destino, o en la tentación, sinónimo del ascendente erotismo, sino que son éstos quienes la someten. No ocurre igual con el símbolo del vampiro, con el que desde un primer momento se identifica en la consumación de lo inevitable.

Esa condición de pitonisa que le otorgan sus biografos, se refleja en el poema "Vida" (*Cantos de la Mañana*) donde sus versos rezuman amor de muerte, transmigración al más allá. Y sólo con su mundo de ensañaciones podrá velar el poder punzante de la sierpe del deseo:

A ti vengo en mis horas de sed como una fuente
Límpida, fresca, mansa, colosal...
Y las punzantes sierpes de fuego mueren siempre
En la corriente blanda y poderosa.¹²⁶

En "Visión" (*Los Cálices Vacíos*), si el mal es una culebra, ya no extraña que todos los deseos carnales, cada uno de esos pasos que hubieran coronado la cima del

125 *Ibidem.* p.162-163.

126 *Poesías...* p.171.

espíritu, se deslicen ahora reptando en estos versos: las miradas, los anhelos, los sueños, los abrazos:

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
¡A la estatua de lirios de tu cuerpo!¹²⁷

Hemos llegado al fin y aquí nos espera la realización de un nuevo mito: Eurídice mordida en su blanca figura, y Orfeo -Delmira- cantando el desvelo de su dolor en la muerte del más puro de sus anhelos: la esposa, el mundo ensoñado, la estirpe celeste que ningún dios podrá otorgarle.

2.3.7. La Estirpe.

Una de las abstracciones más originales de Delmira Agustini, la más conmovedora.

El Vampiro encierra el hálito directo del desencanto, la mordedura que encontrará su víctima -Delmira- en cuanto ésta pruebe a habitar fuera de la soledad.

La Serpiente también acaba enroscada en la pureza de sentimientos de nuestra poetisa.

Pues bien, antes del aniquilamiento, antes de que la felicidad, el amor, criaturas sin granar, queden abatidos tras dos disparos en la nuca, surge el deseo de maternidad, el sueño del dios hacedor de una estirpe nueva. Es curioso comprobar que, ahora sí, Delmira esconde pulcramente estos anhelos, los arropa entre densos velos que desvían y hacen difícil la comprensión de este signo. Es ahora cuando el simbolismo de su ser y el simbolismo de su obra limitan intensamente con el hermetismo.

"Muchas veces se ha hablado de una mística o una metafísica en esta poesía hermética...

"En casi todos los poemas de Delmira Agustini asoma ese aspecto cósmico metafísico de la mujer, `de lo femenino como misterio."¹²⁸ Y aún más cuando ahonda en este tema, pues lo hace desde el ángulo oscuro, desde el nunca provisorio estado de la fatalidad. Así, en "Supremo Idilio":

-Soy tuya fatalmente, mi silencio te nombra,
Y si la tocas, tiembla como un alma mi sombra!...
¡Oh maga flor del Oro brotada en mis crisoles!

-Los surcos azurados del Ensueño sembremos
De alguna palpitante simiente inconcebida
Que arda en florecimientos imprevistos y extremos;
Y al amparo inefable de los cielos sembremos
De besos extrahumanos las cumbres de la Vida!¹²⁹

128 CACERES, Ester de, ed. *Delmira Agustini. Antología. Colección Clásicos Uruguayos. Volumen 69.* Montevideo, 1965. p.XXXI.

129 De *Cantos de la Mañana. Poesías...* p.163.

En este sentido, se canta únicamente la vertiente pagana del amor. Se sublimiza el deseo al transmutarlo en alta materia poética, en pura ansia estética, en una suprema actitud de belleza, en literatura al fin. He aquí la prueba: El soneto "Otra Estirpe" (*Los Cálices Vacíos*):

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
 Pido a tus manos todopoderosas
 Su cuerpo excelso derramado en fuego
 Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!

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!

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
 Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
 Viérteme de sus venas, de su boca...
 Así tendida soy un surco ardiente,
 Donde puede nutrirse la simiente
 De otra estirpe sublimemente loca.¹³⁰

Paralelamente a la sensualidad poética, corre un llamado a la indistinta fuerza de la creación universal. "Eros aparece siempre asociado a la idea de la resurrección de la que es su agente... 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."¹³¹

Eros, el padre ciego, para una recomposición del mundo y un resurgimiento del ser humano, necesita una dirección clarividente, capaz de establecer la unión de dos seres estrictamente selectos, de donde surgirá otra estirpe más alta, enaltecida por la demencia.

130 *Poesías...* p.217.

131 LOUREIRO, Ileana. Op. cit. p.111.

En este poema se anuncia también el tema de la piedad para las almas pulcras, medidas cuidadosas, incapaces de la sublimidad de la locura, tema que es central en "Plegaria", y que se da con persistencia en toda su poesía.

Pero también algo hay en este soneto que advierte que hay en él más retórica íntima que auténtico desgarró. Por una vez, la letra pudiese adivinarse por encima de la sangre. "Y, sin embargo, nos coge, nos arrastra con toda la fuerza de esa voz dramática capaz de inventar el amante ideal que se debate entre la realidad y el sueño, que no es un espíritu ni un hombre, sino sencillamente un dios con facultades humanas. Ser mitológico que nunca cobrará más realidad que la que su autora le atribuye... Su erotismo es ya sobrehumano, o extrahumano, como los versos del poema antes citado; su deseo, una llama que se conmueve sin consumarse; su carne, la vasta extensión de su desmedido fracaso."¹³²

Recogeremos este tema en el capítulo dedicado al símbolo de la estatua y en la conclusión.

132 GATELL, Angelina. "Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 174, Madrid, 1964.

2.3.8. El Cisne.

En su ensayo "El cisne y el búho (Apuntes para una poética modernista)", Pedro Salinas escribe que es el cisne "una presencia constante en la poesía universal desde la antología griega a los románticos, desde los poetas latinos al Renacimiento. Pero el ave ejemplar no siempre significa lo mismo; y a través de las edades, distintas luces del símbolo le hieren desde distintos ángulos de la interpretación; así, siendo siempre uno y el mismo cisne se nos ofrece en la historia de la poesía con pluralidad de sentidos."¹³³

Si nos limitamos a la poesía francesa, "la que más influyó en América"¹³⁴, Salinas extrae las plurales figuraciones poéticas del ave en cuestión hasta arribar a Darío, el cual casi llega a una teoría del cisne y de lo císnico, según Salinas. Ya en la prosa de *Azul* se asoma el cisne, adjetivado de un modo preciosista. Y luego, de *Prosas profanas* en adelante, el ave y su símbolo cruzan una y otra vez por sus poesías, señalando de forma casi obsesiva el lugar central que ocupa lo císnico en su poética. Y es que, como bien apunta Esperanza Figueroa Amaral en su estudio sobre "El cisne modernista", los poetas de esta nueva hornada, al nacer, "encontraron ya el mito del cisne en la propia cuna. El *Art Nouveau*, que va desde 1881 hasta los primeros años del siglo XX, adopta el cisne y el lirio como signos de interpretación iconográfica. Y no sólo Darío, sino la mayoría de los poetas hispanos de esta época, aprovechan y extienden el icono hasta nuevas formas de expresión."¹³⁵

Hay, pues, multitud de cisnes que pueblan la poesía de la América hispana a principios de siglo. Románticos, parnasianos y simbolistas revistieron al cisne de insigne dignidad lírica, por lo que su prestigio parecía incommovible. Precisamente entonces, "en pleno reino de lo císnico" (Salinas), saltó, como punto final de este reinado, el cumplido grito de González Martínez, "Tuércele el cuello al cisne", que data de 1911. Esta fórmula

133 SALINAS, Pedro, en su ensayo "El cisne y el búho", en *Literatura española siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1970. pp.48 y siguientes.

134 *Ibidem*, p.149.

135 FIGUEROA AMARAL, Esperanza. "El cisne modernista", en *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Editorial Gredos. Madrid, 1968. p.

imperativa de dicción, la había usado, treinta y cinco años antes, otro poeta, el francés Paul Verlaine, en su célebre poesía preceptiva "Art poétique". También Verlaine quería torcer el cuello a algo, no a alguien, precisamente a un concepto abstracto.

Nos encontramos, pues, a dos poetas incitando a lo mismo. Pero cada uno había escogido una víctima. El poeta de París, la elocuencia; el de México, el cisne. Y sin embargo, pese a la diversidad de las palabras, ¿no resultará en realidad que las víctimas se parecen mucho?

De cualquier modo, el cisne había cumplido su cometido. En pocos años, se había convertido en el dios amado de los poetas, en el ave de Venus que no necesita paráfrasis. Y esto lo comprendió Delmira mejor que sus contemporáneos. Entre los estudios consultados sobre el cisne modernista y posmodernista, no hemos hallado ni una mención a "El Cisne" de Agustini. Quizás por comodidad. Porque el de nuestra poetisa, a pesar de todo, va más allá de los cánones estéticos de la época, y se cifra a una concepción vital signada por el absoluto erotismo. Es un ave metafísica. Símbolo de la erótica de Eros. Si tuviéramos que elegir un poema para intentar cifrar/descifrar la obra delmiriana, nos quedaríamos con éste, de *Los Cálices Vacíos*, pues habla por sí mismo. Por eso lo transcribimos:

Pupila azul de mi parque
 En el sensitivo espejo
 De un lago claro, muy claro!...
 Tan claro que a veces creo
 Que en su cristalina página
 Se imprime mi pensamiento.

Flor del aire, flor del agua,
 Alma del lago es un cisne
 Con dos pupilas humanas,
 Grave y gentil como un príncipe;
 Alas lirio, remos rosa...
 Pico en fuego, cuello triste
 Y orgulloso, y la blancura
 Y la suavidad de un cisne...

El ave cándida y grave
 Tiene un maléfico encanto;

-Clavel vestido de lirio,
 Trasciende a llama y milagro!
 Sus alas blancas me turban
 Como dos cálidos brazos;
 Ningunos labios ardieron
 Como en sus picos mis manos;
 Ninguna testa ha caído
 Tan lánguida en mi regazo;
 Ninguna carne tan viva,
 He padecido o gozado:
 Viborean en sus venas
 Filtros dos veces humanos!

Del rubí de la lujuria
 Su testa está coronada:
 Y va arrastrando el deseo
 En una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos
 Y él parece beber fuego;
 Y yo parezco ofrecerle
 Todo el vaso de mi cuerpo...

Y vive tanto en mis sueños,
 Y ahonda tanto en mi carne,

Que a veces pienso si el cisne
 Con sus dos alas fugaces,
 Sus raros ojos humanos
 Y el rojo pico quemante,
 Es sólo un cisne en mi lago
 O es en mi vida un amante...

Al margen del lago claro
 Yo le interrogo en silencio...
 Y el silencio es una rosa
 Sobre su pico de fuego...
 Pero en su carne me habla
 Y yo en mi carne le entiendo.
 -A veces ¡toda! soy alma;
 Y a veces ¡toda! soy cuerpo.-
 Hunde el pico en mi regazo
 Y se queda como muerto...
 Y en la cristalina página,
 En el sensitivo espejo

Del lago que algunas veces
 Refleja mi pensamiento,
 El cisne asusta de rojo,
 Y yo de blanca doy miedo!¹³⁶

De nuevo aquí, el suave desgarró. Cada testimonio del deseo es complementado por un inmediato tinte de amargura. El fracaso personal entre la realidad vivida y la realidad intuida la lleva, una vez más, a buscar la evasión en este ensueño de sesgo mitológico: Delmira va a fomentar y a engendrar su mundo de anhelos, y cuando fracasa por incapacidad real, lo devora, y trata de encontrar otro camino por donde huir de la realidad o acercarse a ella.

Delmira Agustini es uno de esos poetas que no necesitan de la perfección formal para expresar convenientemente su emoción. Con este poema lo demuestra. El cisne no es el cisne modernista, sino un pretexto. El alma toda. Es la reencarnación visonaria de una figura ejemplar, digna de ser amada por ella. Pero no existe. Así de elemental es su mundo de pasiones, en el que se hacen presentes el deseo casi animal y la melancolía teñida de dolores. Ser "alma" en Delmira supone ser todas las tristezas y todos los ensueños. Ser "cuerpo" supone ser la insatisfacción de cada momento, la batalla perdida de antemano.

Críticos como Zum Felde y Manuel Alvar han querido ver en este poema de Delmira (concretamente en estos dos versos arrebatados: "A veces toda! soy alma/ Y a veces toda! soy cuerpo"...) una teoría erótica definitoria de su lírica, paralela a las estructuras ideológicas de los místicos, salvando, claro está, el componente divino. Mientras éstos tratan de acercarse a Dios por evasión de las cosas terrenales, Delmira - amor mundano- convierte a la criatura en su dios. En tanto unos intentan alcanzar la "séptima morada", y renuncian a las añagazas del camino, la otra se desinteresa de su fin último. Pero en uno y otro caso existen las mismas ansias en amor inflamadas y la misma senda que abordar hasta lograrlo.

136 *Poesías...* p.232.

Según Manuel Alvar, el hecho de que un poeta recurra a las estructuras ideológicas de los místicos, no quiere decir que se intente redimir de la sensualidad. "Plantear así las cosas -comenta el profesor- nos llevaría a la pura falacia y -además- nos haría olvidar que los místicos tuvieron que partir de los medios humanos para expresarse, y su expresión se apoyaba en un raptó de amor. El Cantar de los Cantares es, para los místicos, un poema simbólico, lo que no empece para que siga siendo el más bello de los cantos eróticos que el hombre ha escrito... Delmira Agustini no es una mística, sino una mujer transida de amor humano; sin embargo, por sí misma, por sus lecturas, porque los místicos son seres apasionados, ha coincidido con los medios de expresar su amor del mismo modo que los espíritus religiosos."¹³⁷

De un modo u otro, pues, constatamos que, en Delmira, la aparición del cisne como vivencia erótica se produce muy alejada de los procesos darionianos, y como ella transmuta toda influencia, el cisne trasciende cualidades distintas, sin modernismos. Por eso, el cisne alcanza condición de heraldo del amor; por eso, la poetisa logra conjugar en este poema los objetivos reales e irreales del apetito erótico.

137 ALVAR, Manuel. Prólogo citado. p.37.

2.3.9. El Búho.

Una interpretación del ideal búho modernista podría cifrarse en el soneto de Enrique González Martínez:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje

.....

él pasea su gracia no más , pero no siente
el alma de las cosas...

.....

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se eleva en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.¹³⁸

Lo que el poeta aconseja, por tanto, es que las formas y el lenguaje, en vez de vivir sueltas de toda sujeción, vayan acordes con el ritmo latente de la vida profunda. Su acusación contra la forma céntrica del modernismo puede referirse directamente a las excesivas complacencias en lo puramente verbal y formal; esto es, el precisosismo esteticista y el amor a la palabra y a la rima rica, por su simple calidad sensual. Se puede considerar su clasicismo como una aspiración integradora hacia un arte completo, expresión de una concepción total de la vida, regida por la facultad supremamente ordenadora, la inteligencia. Los sentidos no son todo el hombre, lo sensual no puede aspirar a asumir la representación de la vida entera. El gozo es necesario, pero también lo es el entendimiento. Esta rapaz de torpe traza se distingue por la cualidad penetrante de su visión, que atraviesa las tinieblas nocturnas y le confiere el don de ver en lo oscuro. Fácilmente se deduce, de aquí, el paralelismo simbólico de visión igual a su inteligencia,

138 Lo recogemos de la *Antología de la poesía modernista*, edición de Pedro Gimferrer. Barral editores. Barcelona, 1969. p.114.

y oscuridad igual a misterio o ignorancia. Si el búho real ve en la noche, el búho mítico ve en lo oscuro de la vida de los hombres, en los misterios y zonas ocultas.

Baudelaire, después de la muy distinta interpretación romántica de este ave (a la que aludiremos más abajo), la habilitó en su antigua nobleza olímpica. En su soneto "Los búhos". Estos búhos son símbolo de inteligencia, paradigmas de una actitud profunda de meditación que debiera haber sido asumida por el hombre. Y sin embargo, según son descritos, dejan de ofrecer esa carga de entendimiento que el poeta mexicano quería otorgarles después. Sencillamente, porque la sensualidad baudelairiana, al igual que le ocurre a Delmira, se impone en cada verso. Reparemos en esos animales devueltos a su máximo prestigio, emblemas de la meditación, y de los cuales se sirve el poeta para expresar una idea que le es muy cara: la sabiduría de la inmovilidad. Los búhos no se mueven en todo el día, y eso es una lección de sensualismo intrínseco. Hay que contemplar para crear. Y en esa contemplación del poeta, en ese inexpugnable proceso de creación, radica el secreto de las palabras que van a decir de lo que los demás no ven, de esa intemperancia y fragilidad del destino humano:

Bajo el resguardo de los negros tejos
permanecen los búhos en hileras,
igual que extraños dioses, la pupila
encarnada, mirádonos. Meditan.

Allí se quedarán sin movimiento,
en espera de la hora melancólica
cuando empujando al sol de oblicuos rayos
haya por fin un reino de tinieblas.

Con su actitud enseñan a los sabios
que nada en este mundo es más temible
que vivir en tumulto y movimiento;

embriagados por sombras pasajeras,
nada más justo que se nos castigue
por el deseo de cambiar de sitio.¹³⁹

139 BAUDELAIRE, Charles. Op. cit. p.95.

El mismo Rubén Darío, de temperamento tan poco propenso a cantar el animal minervino, lo soñó, y lo quiso, aún con actitud modernista y sin guardar demasiada fidelidad al espíritu clásico:

Pasó un búho
sobre mi frente.
Yo pensé en Minerva
Y en la noche solemne

Oh búho...!¹⁴⁰

Aunque sí conseguimos discernir, tenuemente, un descubrimiento de la sujeción de lo erótico a la temporalidad. a la conciencia del tiempo:

Dame tu silencio perenne
Y tus ojos profundos en la noche
Y tu tranquilidad ante la muerte.
Dame tu nocturno imperio
Y tu sabiduría celeste.¹⁴¹

Lugones, en cambio, lo trocará por "La Lechuza", y encontrará en ésta al ave nocturna y de mal agüero. Se acerca, pues, a los poetas románticos, pero se aleja de ellos por el desdén, casi sarcasmo, con el que considera los atributos de la rapaz:

Evocando tristes cruces
Y cosas de sepultura,
Prende ante la cueva oscura
Su linterna de dos luces.

Cierra un claro anochecer
Lentos ojos de amatista.
Y ella al caminante chista

140 Darío, Rubén. "Augurios". *Poesías Completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1959. p.673.

141 *Ibidem*.

Y habla con voz de mujer.
 Y ante aquel falaz remedo
 De incomprensible palabra,
 Pone su burla macabra
 La loca risa del miedo.¹⁴²

Delmira es otra cosa, nuevamente. En el tratamiento que otorga al búho, se separa de sus inmediatos antecesores y de sus coetáneos, y vuelve la vista a un romanticismo del que, por otra parte, ella nunca renegó. La presencia del búho en su obra es esporádica, pero con la suficiente significación como para no pasarla por alto.

Las leyendas y la poesía prerromántica y romántica, tan aficionadas a la noche, a lo lúgubre, ven en el búho tan sólo a un ave siniestra, agorero bulto oscuro, el cual aumenta con su gemido el terror de las sombras. Con destinos similares a los del cisne, pasa por una fase de ave decorativa. Recordemos a Keats, por ejemplo, cuando lo menciona en el ambiente escalofriante de "The Eve of St. Agnes":

St. Agnes'Eve -Ah, bitter child it was.
 The owl for all his feathers was-a-cold.¹⁴³

Pues bien, nuestra poetisa, en ciertos períodos de su obra, no supo sustraerse a ese gusto romántico por la escenografía, ornamentación y motivos de carácter tétrico, es decir, un romanticismo en cierta manera fácil y externo (Leamos poemas como "Flor Nocturna", "Nocturno Hivernal", o como "Medioeval", en los que el ambiente lo es todo). Dentro de esta tendencia, podemos encontrar el símbolo del búho delmiriano, aunque, lógicamente, ella lo adapta a sus personales sentimientos. Como cuando evoca el lugar de "Mi Musa Triste":

142 LUGONES, Leopoldo. "La Lechuza". *Obras poéticas completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1959. p.596.

143 Tomamos la referencia del artículo citado de Salinas. p.62.

Vagos preludios. En la noche espléndida
 Su voz de perlas una fuente calla,
 Cuelgan las brisas sus celestes pífanos
 En el follaje. Las cabezas pardas
 de los búhos acechan.
 Las flores se abren más, como asombradas,
 Los cisnes de marfil tienden los cuellos
 En las lagunas pálidas.
 Selene mira del azul. Las frondas
 Tiemblan... y todo! hasta el silencio, calla.¹⁴⁴

Advertimos figuras acechantes, inmersas en lo oscuro del paisaje, acordes con las sensaciones de desmayo y débil desolación que el alma experimenta.

Estas sensaciones se intensifican hasta la angustia en "Oh, tú!", donde la presencia del ave acaba enseñoreándose del poema entero:

Yo vivía en la torre inclinada
 de la Melancolía..
 Las arañas del tedio, las arañas más grises,
 En silencio y en gris, tejían y tejían.

Oh la húmeda torre!..
 Llena de la Presencia
 Siniestra de un gran búho
 Como un alma en pena...¹⁴⁵

Qué diferencia con el escueto búho de González Martínez, o con el sensualismo baudelairiano, o con el ciertamente histriónico de Lugones. Parece claro que Delmira no advierte las delicadezas que este ave puede inspirar. A pesar de dejarse influir por cierta hiperestesia negativa, el lector no se identifica con ese gran búho, un tanto aséptico y artificioso, el cual, empero, llega a traslucir emociones gracias a la presunta elocuencia y sinceridad con las que aparece expresado:

144 De *El Libro Blanco. Poesías...* p.125.

145 De *Los Cálices Vacíos. Poesías...* p.203.

Tan mudo que el Silencio en la torre es dos veces;
 Tan triste que sin verlo nos da frío la inmensa
 Sombra de su tristeza.

Eternamente incuba un gran huevo infecundo,
 Incrustadas las raras pupilas **más allá**;
 O caza las arañas del tedio, o traga amargos
 Hongos de soledad.¹⁴⁶

De cualquier modo, ¿retorna la autora en esta última estrofa a su sed insaciable de una estirpe nueva, de una gran raza capaz de comprender o vislumbrar ciertos enigmas? He aquí un probable clima nietzchiano: muchos de los versos delmirianos parecen fecundarse a su calor. El ave incubadora de un gran huevo infecundo, nos daría nuevas pautas en este sentido. Sus raras pupilas son capaces de incrustarse en el más allá, pero de esa inmediata visión/misión, el resultado siempre es negativo, y de ese otro mundo manifiesto entre figuraciones, solamente se vuelve con la certeza del vacío y de la soledad:

El búho de las ruinas ilustres y las almas
 Altas y desoladas!
 Náufrega de la luz yo me ahogaba en la sombra...
 En la húmeda torre, inclinada a mí misma,
 A veces yo temblaba del horror de mi sima.¹⁴⁷

El poema sigue. Pero el hallazgo y la consecuente esperanza, de nuevo se han desvanecido. En uno de sus espontáneos arrebatos, la poetisa ha vuelto a la realidad y ha comprendido. La sinrazón de la vida es incontestable. Si alguna auténtica religiosidad ofrece la obra de Delmira Agustini, se halla en la última estrofa de "Oh Tú!"; aunque para nosotros, estos últimos versos tienen más de microtexto clave para dilucidar una obra completa que de conclusión de un poema estéticamente poco afortunado:

146 Ibidem.

147 Ibidem.

¡Oh Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que alzaste suavemente la sombra como un velo,
Que me lograste rosas en la nieve del alma,
Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;
Que hiciste todo un lago con cisnes, de mi lloro...
Tú que en mí todo puedes,
En mí debes ser Dios!
De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal;
Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor,
Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas,
Más que tuya, mi Dios!
Perdón, perdón, si peco alguna vez, soñando
Que me abrazas con alas ¡todo mío! en el Sol...¹⁴⁸

Después de leídos, cabe la pregunta -por qué no-: ¿Hubiera rubricado estos versos, en el final de sus días, un Nietzsche disuadido?

148 *Ibidem.*

2.3.10. El Lirio.

Dentro de la escuela modernista, la flor no deja de ser un instrumento más que colabora en la transposición a la poesía de elementos de carácter plástico.

Si en esa recreación ornamental que heredó el movimiento posmodernista, hay un ave que se lleva toda las luces (el cisne), también hay una flor en la que se concretan todos los símbolos vegetales: En el lirio, o, según el gusto de la época, la lis.

Esta flor asoma con una concreción estilística singular en la obra de Delmira Agustini.

Ya hemos examinado, por ejemplo, la significación sinestésica de los nardos nocturnos. Pues bien, a medida que nos adentramos en el universo floral de la poetisa, la carga semántica de los lirios, rosas, orquídeas..., se hace evidente. Saltan a la vista los diversos medios utilizados para lograr esa intensificación:

Hablemos, por ejemplo, de la asociación aparentemente inconexa de emblemas o de símbolos en un único sintagma, recurso tan del gusto de la autora. Ya en "La Musa" encontramos un encadenamiento no ilógico, pero sí antitético:

Tenga una voz que hiela, que suspenda, que inflame,
Y una frente que erguida su corona reclame
De rosas, de diamantes, de estrellas o de espinas!¹⁴⁹

Será esta antítesis prelude de la sugerente asociación que encontramos en "El Rosario de Eros":

-Amor de blanco y frío,
Amor de estatuas, lirios, astros, dioses
Tú me lo des, Dios mío!¹⁵⁰

¹⁴⁹ De *El Libro Blanco. Poemas...* p.87.

Observamos en este final de poema cómo el subconsciente de Delmira elabora ya sin trabas su concepción del amor. Es un amor de pureza, de acabamiento extremo, el que se reclama sin contemplaciones al Ser superior. En ese instante hiperestésico de la creación, los sentidos se agolpan sincera y desordenadamente, y el entendimiento se pierde en un laberinto de sensaciones incontenidas. Aunque esta vez el ideal supremo no encuentra una dicción poética acabada; en otras palabras, lo que quiere expresar la poetisa va en perjuicio del cómo quiere expresarlo.

Al igual que ocurre con la estatua, este símbolo floral reaparece tratado desde el eje visionario de la perspectiva:

En primer término, no trasciende la comparación. Así en "Para tus Manos" (*Los Cálices Vacíos*), donde en una imagen tan sencilla como poética, ellas, las manos del amante

me alzaron como un lirio roto.¹⁵¹

Lo mismo ocurre en "Supremo Idilio", donde la amante pide al amado que la lleve consigo

Prendida como un lirio sobre tu corazón.¹⁵²

O en "El Arroyo" (*El Rosario de Eros*), donde de nuevo se evoca el recuerdo de un destino fatal:

¿Te acuerdas?... El arroyo fue la serpiente buena.
Fluía triste y triste como un llanto de ciego,

150 De *El Rosario de Eros. Obra Poética*. p.148.

151 *Poesías...* p.227.

152 *Poesías...* p.163.

Cuando en las piedras grises donde arraiga la pena
 Como un inmenso lirio, se levantó mi ruego.¹⁵³

Este motivo de la comparación se extiende a visión o a imagen visionaria al identificar a la flor lilial ya con el amado, ya consigo misma. En el poema "Boca a Boca" (*El Rosario de Eros*) encontramos esta idealización:

Tijera ardiente de glaciales lirios,
 Panal de besos, ánfora viviente
 Donde brillan delicias y delirios
 Fresas de aurora en vino de Poniente.¹⁵⁴

Curiosamente el lirio se pone de manifiesto como una parte de la parte del todo. Delmira Agustini, poco amiga de recovecos estilísticos, llega a rizar el rizo en este verso. La visión (tijera) de la boca (sinécdoque) del amante se nos ofrece identificada por los dos adjetivos antitéticos (glaciales y ardiente), en un instante, en otro instante, de manifestación purísima de los sentidos.

De la fusión lirio/Delmira, encontramos modelo en "Por tu Musa", poema en el que la autora suscribe una de sus contadas ansias de realidad, a pesar de que la bipolarización expresiva y vital sigue teniendo su sitio:

Cuando derrama en los hombros puros
 De tu música la túnica de nieve,
 Yo concentro mis pétalos oscuros
 Y soy el lirio de alabastro leve.

Para tu musa en rosa, me abro en rosa;
 Mi corazón es miel, perfume y fuego,
 Y vivo y muero de una sed gloriosa:
 Tu sangre viva debe ser mi riego.

Cuando velada con un tul de luna

153 *Obra Poética*. p.159.

154 *Obra Poética*. p.182.

Bebe calma y azur en la laguna,
Yo soy el cisne que soñando vuela.

Y si en luto magnífico la vistes
Para vagar por los senderos tristes,
Soy la luz o la sombra de una estela...¹⁵⁵

Por último, un hallazgo estilístico exclusivo de la obra de Delmira, tanto en cantidad como en originalidad, dentro del propio movimiento modernista. Se trata de la adjetivación del sustantivo en "El Cisne":

Alas lirio, remos rosa...

Hay que dejar constancia de que tanto el lirio como las otras flores ayudan a apuntalar ese proceso de esencial erotismo que tendrá su coronamiento en la "Plegaria". Repasemos, sin ir más lejos, la determinación de nuestra poetisa a la hora de utilizar el término integrador "flor":

En "Intima", ya lo desencadena:

Vamos más lejos en la noche, vamos
Donde ni un eco repercute en mí,
Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.¹⁵⁶

O en "Supremo Idilio", donde la flor ya aparece como centro determinante de esa obsesión reveladora de la estirpe:

155 De *El Rosario de Eros. Obra Poética*, p.161.

156 De *Orla Rosa. El Libro Blanco*, p.140.

-Oh, tú, flor augural de una estirpe suprema
Que duplica los pétalos sensitivos del alma,...¹⁵⁷

O en el soneto "Tú Dormías" (*Cantos de la Mañana*), donde también la flor surge emparentada con los motivos augustos de los ojos y de la estatua, carente ésta, por cierto, de cualquier estigma sensitivo:

En tus ojos tal vez se concentraba
La vida como un filtro de tristeza,
En dos brazos profundos... Yo soñaba
Que era una flor de mármol tu cabeza.¹⁵⁸

157 *Poesías...* p.161.

158 *Poesías...* p.178.

2.3.11. La Estatua.

Este es el último peldaño de su proceso creativo, el símbolo por excelencia. Es el emblema que distancia sustancialmente a Delmira Agustini de sus antecesores.

Los autores hispanoamericanos de la época no dejarían de aludir al tema del arte, y lo harían siguiendo dos actitudes que al cabo se entreveran:

Por una lado, apreciaban el valor de lo exótico, de lo viejo o lejano por conocer, el hallazgo de una cultura clásica o distinta que para ellos tiene mucho de misterio; por otro, y esto sería la consecuencia, cualquier civilización antigua o desconocida ofrece una acabada perfección, un desarrollo de modos y estilos superiores a los esgrimidos en ese tiempo, y que ayudan a esa afirmación materialista o sensual que muchos de ellos intentan plasmar en sus poesías. Por ejemplo, Lugones o Darío; por ejemplo, aunque obviamente en otra órbita, Amado Nervo.

Delmira Agustini se desetiende y, en un solo poema, ofrece un metalenguaje propio, una filosofía vital que únicamente tiene fundamento en sí misma: "Plegaria a Eros". En él, la autora trueca la experiencia artística ajena de Darío, sus imágenes y motivaciones culturales, en una delirante visión interior donde se conjugan dos de sus obsesiones principales: la pasividad (del ser) y el alma (el conocer) y, sin saberlo acaso, la conciencia de lo heraclitiano. Su tormento mayor fue el saber que alguna vez pudiera contemplarse como una inmóvil eterna. Su duda, ignorar si al fin iba a encontrar su alma y el alma de los otros, la alteridad. Justamente la búsqueda de este alma eleva su poesía por encima de cualquier interpretación mediocre del concepto **erotismo** hasta un vértice que culmina en este poema, y que es interrogante agónico de su obra.

Esta culminación ceñida al emblema escultórico tiene, lógicamente, un inicio y un proceso previo que pasamos a analizar:

Repasando la "ecuación" contemplar=crear, concluimos en Delmira esa vena contemplativa. Pero su contemplación no es hedonismo, ni su imbricación poética es sáfica (en cualquier acercamiento a la obra de Delmira, creemos consecuente ver a Safo como paradigma del poeta). Vuelven las contradicciones:

El equilibrio perfecto como ideal clásico griego, el pesimismo mítico y el optimismo intelectual (humano) se repiten en Safo, y el concepto helénico otea hacia la sensualidad, y es trágico por destino de los dioses, y es un aleluya por el destino de la carne.

En Delmira Agustini no se reitera esta antinomia. Ella es sumamente trágica, y por el envés, otro destino la hace expansible sin fatalidad; la lucha entre lo ideal y lo yacente, entre el sueño y la carne, entre su ser y lo que es fuera de su ser, no concilia la felicidad; entonces el pesimismo no es mítico, es humano, y se trueca el estado de contemplación: Solamente los dioses deben tener el secreto de la alegría.

Este es el drama todavía en potencia de la obra delmiriana. En el poema "Estatua" (*El Libro Blanco*), ella ha intuido el dios sobre el follaje oscuro, el retoño prematuro que, antes y después de ella, soñarían grandes testigos de la Humanidad. ¿Entronca de nuevo esta fría materia marmórea con el enfático emblema de la estirpe, con esa dirección reveladora de la teoría nietzscheana del superhombre? No nos consta que nuestra poetisa tuviera noticias del filósofo alemán, pero ensayemos la hipótesis: Estatua: Perfección inmóvil: Ser superior en potencia, inalcanzable en el acto: "Plegaria a Eros" para que le otorgue la vida.

Con "La Estatua" comenzaríamos a trazar el trágico círculo de la vida y de la obra delmirianas:

Miradla, así, sobre el follaje oscuro
Recortar la silueta soberana...
¿No parece el retoño prematuro
De una gran raza que será mañana?

¡Así una raza incommovible, sana,
Tallada a golpes sobre mármol duro,
De las vastas campañas del futuro
Desalojará a la familia humana!

¡Miradla así -¡de hinojos!- en augusta
Calma imponer la desnudez que asusta!...-
¡Dios!... ¡Moved ese cuerpo, dadle una¹⁵⁹ alma!

159 El subrayado es nuestro.

Ved la grandeza que en su forma duerme...
 ¡Vedlo allá arriba, miserable, inerme,
 Más pobre que un gusano, siempre en calma!¹⁶⁰

La estatua ofrece una acabada pureza, sí, pero en la frialdad hermosa del mármol está la angustia violenta de su falta de humanidad. Por eso la plenitud de la estatua es dulcemente triste, como lo es el alma de la poetisa; por eso la emocionada plegaria ansiosa de dar humanidad a la perfección artística. Principio del fin.

El lenguaje, perfume, de las flores evoca fugazmente la sazón vital que la poetisa quisiera para la figura marmórea:

En la muerte invariable de esa estatua
 ¿No hay una extraña vida? Decid, flores...¹⁶¹

En "El Austero" (*El Libro Blanco*), sin embargo, cuando la noche y el ensueño mueren y el lenguaje de las flores se diluye, Delmira aún logra sobreponerse a la verdad desnuda y

Frente a la esfinge pavorosa y muda
 Venció mi ardor la muerte que la anima.¹⁶²

Incluso en poema tan convencional como "Arabesco" (*El Libro Blanco*), por excepción conexo a motivos modernistas, entre leyendas y personajes del "fabuloso Oriente" aparece el "rostro pavoroso de la Esfinge durmiente"¹⁶³

160 *Poesías...* p.78.

161 De "Nardos". *El Libro Blanco. Poesías...* p.93.

162 *Poesías...* p,79.

163 *Poesías...* p.95.

En "Las Coronas" (*Cantos de la Mañana*), hay un indicio que comienza a negar el sueño: Coronas espléndidas si las situáramos en otra edad, en otro tiempo donde el llamado de la vida aún se sostuviera sobre la adolescencia, sobre el acontecimiento onírico y en estado de gracia sentimental:

...¿Un ensueño entrañable?... ¿Un recuerdo profundo...
¡Fue un momento supremo a las puertas del Mundo!

El destino me dijo maravillosamente:
-Tus sienes son dos vivos engastes soberanos:
Elige una corona, todas van a tu frente!
Y yo las vi brotar de las fecundas manos,...¹⁶⁴

pero inmediatamente se produce el rechazo del sueño -donde hay una alusiva contrariedad entre lo que es orgullo de sí misma y orgullo de su propio antiguo mundo- y el ofrecimiento de esas coronas resulta inaceptable. En este momento serenamente doloroso, y como motivo de comparación, asoma la blancura de la piedra esculpida:

Floridas y gloriosas, trágicas y brillantes!
Más fría que el marmóreo cadáver de una estatua,
Miré rodar espinas, flores y diamantes,
Como el bagaje espléndido de una Quimera fatua.¹⁶⁵

Comparación que, al igual que ocurre con otros símbolos (el vampiro, por ejemplo) acaba con la total identificación de la mujer con la materia:

Y a ese primer llanto: mi alma, una
Suprema estatua, triste sin dolor,
Se alzó en la nieve tibia de la Luna
Como una planta en su primera flor!¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Poemas...* p.170.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

Pero el perspectivismo simbólico no se agota: En "Visión" (*Los Cálices Vacíos*), como ansia de perfección aparece la estatua, pero esta vez se identifica con el cuerpo amante. Como en "Nardos", el lenguaje de las flores modifica y da vida al velador de sus sueños, y nuevamente en sueños sus anhelos aparecen transfigurados:

Y era mi mirada una culebra
 Apuntada entre zarzas de pestañas,
 Al cisne reverente de tu cuerpo.
 Y era mi deseo una culebra
 Glisando entre los riscos de la sombra
 ¡A la estatua de lirios de tu cuerpo!¹⁶⁷

Notemos, como efecto retórico, que en este último verso son susceptibles de (con)fundirse la suavidad medida que las flores otorgan y la pasión irrefrenable que la visión desata.

En "El Rosario de Eros" (*El Rosario de Eros*), en cambio, el anhelo de perfección es para sí misma:

Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego
 Apagando mis sienes en frío y blanco ruego...

 -Amor de blanco y frío,
 Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...
 ¡Tú me lo des, Dios mío!¹⁶⁸

En "Fiera de Amor" (*Los Astros del Abismo*), ostenta su intuición, ya no como milagro, sino como reserva subconsciente de todo el tema lírico -y vital- que la poetisa llevaba dentro, y al cual se remitió siempre. De este modo confiesa:

Había ya entregado mis garras y mi instinto,

166 En "A Una Cruz". *Cantos de la Mañana. Poesías...* p.167.

167 *Poesías...* p.211.

168 *Obra Poética*, pp.147-148.

Cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto,
me deslumbró una estatua de antiguo emperador.¹⁶⁹

La referencia directa a esa casi ultratierra de un plinto, se nos revela como una inevitable consumación. La frustración del amor humano, amor-amante, se transforma por necesidad simbólica y por fijación de la imagen y de la sensualidad en una estatua a la que

Desde entonces muerdo soñando un corazón
De estatua, presa suma para mi garra bella;...¹⁷⁰

E igualmente, no es ni carne ni mármol, sí una pasta de estrella, sin vida, sobrehumana: la estatua es una forma pura del tiempo. Y esto nos conduce hacia su "Plegaria":

-Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?
Se dirían crisálidas de piedra
De yo no sé qué formidable raza
En una eterna espera inenarrable.
Los cráteres dormidos de sus bocas
Dan la ceniza negra del Silencio,
Mana de las columnas de sus hombros
La mortaja copiosa de la Calma,
Y fluye de sus órbitas la noche;
Víctimas del Futuro o del Misterio,
En capullos terribles y magníficos
Esperan a la Vida o a la Muerte.
Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?-

Piedad para las vidas
Que no doran a fuego tus bonanzas
Ni riegan o desgajan tus tormentas;

169 *Obra Poética*. p.195.

170 *Ibidem*.

Piedad para los cuerpos revestidos
 Del arminio solemne de la Calma,
 Y las frentes en luz que sobrellevan
 Grandes lirios marmóreos de pureza,
 Pesados y glaciales como témpanos;
 Piedad para las manos enguantadas
 De hielo, que no arrancan
 Los frutos deleitosos de la Carne
 Ni las flores fantásticas del alma;
 Piedad para los ojos que aletean
 Espirituales párpados:
 Escamas de misterio,
 Negros telones de visiones rosas...
 ¡Nunca ven nada por mirar tan lejos!
 Piedad para las pulcras cabelleras
 -Místicas aureolas-
 Peinadas como lagos
 Que nunca airea el abanico negro,
 Negro y enorme de la tempestad;
 Piedad para los ínclitos espíritus
 Tallados en diamante,
 Altos, claros, extáticos
 Pararrayos de cúpulas morales;
 Piedad para los labios como engarces
 Celestes donde fulge
 Invisible la perla de la Hostia;
 -Labios que nunca fueron,
 Que no apresaron nunca
 Un vampiro de fuego
 Con más sed y más hambre que un abismo.
 Piedad para los sexos sacrosantos
 Que acoraza de una
 Hoja de viña astral la Castidad;
 Piedad para las plantas imantadas
 De eternidad que arrastran
 Por el eterno azur
 Las sandalias quemantes de sus llagas;
 Piedad, piedad, piedad
 Para todas las vidas que defiende
 De tus maravillosas intemperies
 El mirador enhiesto del Orgullo:

Apúntales tus soles o tus rayos!

Eros: acaso no sentiste nunca

Piedad de las estatuas?...¹⁷¹

Inmersión en las zonas más sensibles de su destino. Eros -representación vital- asume la égida de ese destino, y la vida y la muerte alternan soberanas, y las bocas, las estatuas, los ojos, el tiempo, las sensaciones todas, culminan con la madurez expresiva, concretan con maestría los dominios del tema: Piedad para todos aquellos que no aman ni amaron, piedad para sí misma, amante, que, a pesar de conocer los soles y los rayos del amor, siente también por dentro esa secreta estatua que la piedad de Eros debe alumbrar y herir de pasiones. Y también ese ruego va más allá: "Apúntales tus soles y tus rayos".

En cualquier caso, el ruego no exaltado ni violento y, sin embargo, la emoción no cesa. Desde el primer momento, el canto toma altura bruscamente con la invocación, y después reinan la madurez y el equilibrio.

No es una plegaria inocente. La voz que la levanta, por lo sabio de su expresión, demuestra que ha realizado aprendizaje y experiencia de amor. A pesar de ello, los sacudimientos de ansiedad se han serenado al volcarse en la forma dúctil y soberbia, y el canto se exhala lentamente, matizado de imágenes y de ideas.

De todos los sentidos de Delmira, el más enigmático, como ha quedado patente, es la vista. Las radiaciones del mundo o del cosmos son una visión; su territorio poético se puebla con los ojos, y en los ojos una raíz profunda enlaza las sensaciones con el alma. Las órbitas y las pupilas contienen el secreto de la vida; las estatuas de cuencas vacías le son tremendas, le es tremendo lo **ciego**. Los cuerpos no videntes están muertos. La muerte es ciega. Y Eros también. He aquí la más concretada clave de este sentido trágico: el dios del amor -expresión culminante de la vida para Delmira Agustini- tiene los ojos ciegos, y de esta ceguera extrae nuestra poetisa las reverberaciones telúricas que alumbran o atinieblan el camino de su obra, la tragedia de su vida.

171 De *Los Cálices Vacíos. Poesías...* pp. 233 y ss.

PARTE V

El Panteísmo como Tendencia Primigenia en la Poesía de Juana Ibarbourou

1. VIDA Y OBRA

En el año 1902, Julio Herrera y Reissig ya advertía acerca del ambiente rancio en el que se había propagado el modernismo uruguayo, y de la carencia de los medios adecuados para su pronta difusión. Montevideo ofrecía un aspecto provinciano, y un alma cerrada a toda innovación foránea, aferrada a su tradicionalismo partidista.¹ A fuer de ir contra corriente, Herrera y Reissig y sus acólitos iban a asumir una actitud de aislamiento a través de gestos y posturas estudiados y aprendidos en su "Tertulia lunática", con el fin de irritar la actitud conservadora y mezquina de la pequeña burguesía dominante.

Diez años antes, había nacido en Melo Juana de Ibarbourou.² Simplemente diez años de vida le habían bastado para comenzar a entreverar sus estudios primarios con toda clase de lecturas desordenadas y sin método. Estas lecturas y su inclinación ínsita a

¹ HERRERA Y REISSIG, Julio. "Epilogo wagneriano a la política de fusión", en la revista *Vida Moderna*. Montevideo. Septiembre de 1902. Año II. Tomo VIII. N°22. pp. 19-63.

² Posiblemente, un mero acto de coquetería por parte de nuestra poetisa, condujo durante muchos años a fechar su nacimiento en 1905. En cambio, parece ser que su fecha de nacimiento verdadera y definitiva fue el 8 de marzo de 1902, según reza el Acta número 49 del Registro Civil de Melo, al cual tuvo acceso Dora Isella Russell. Por admirativa y ditirámica, creemos digna de atención parte de la noticia biográfica que la misma Russell ofrece de su maestra: "(En el último tercio del siglo XIX) Vicente Fernández, un hijo del solar gallego que unió su sangre viva y fuerte a la de Valentina Morales, nieta de uno de los primeros jefes políticos del departamento de Cerro Largo, también de una lejana cepa andaluza trasplantada una centuria atrás a tierra americana y cuyo bisabuelo o tatarabuelo fue un Morales que abandonó su solar español por causa de una amorosa aventura".

"Varios hijos nacieron de ese matrimonio, de los cuales sólo vivirán dos mujeres; la menor, nacida diez o doce años después de la primera, se llamará Juanita Fernández".

"El padre, pues, nació en Galicia, en esa tierra dulce y recia que se hace amar por sus hijos dondequiera vayan; de él hereda la niña un sentimiento profundo que la ligará estrechamente, siempre, a las cosas que constituyen su cotidiano universo. A don Vicente Fernández compláciale recitar largas tiradas de Espronceda, de Rosalía de Castro, de Núñez de Arce; a su lado, una criatura de trenzas apretadas y ojos intensamente oscuros, a los que asoma una expectación incomprensible, escucha con deleite aquellas frases sonoras, alineadas, rítmicas, que la deslumbran, pues un duende interior le señala, le advierte ya el misterio, la gracia, la música de las palabras". (RUSSELL, Dora Isella, en su prólogo a las *Obras Completas* de Juana de Ibarbourou. Ed. Aguilar. Madrid, 1953. pp. XXIV-XXVI)

la cultura de la Naturaleza³, fueron el sustento profundo de su infancia y breve adolescencia, y la génesis segura de una primera obra forjada a golpe de narcisismo y anhelo de amor ávido a cuanto la circundaba: *Las Lenguas de Diamante*⁴, la cual contiene una serie de versos emblemáticos y poderosos, al tiempo que contrarrestadores de la infelicidad que había imprimido carácter homogéneo a la mayoría de versos antológicos de sus coetáneas.

Giuseppe Bellini asegura que "ancora una volta nella epoca moderna la migliore poesia dell'anima femminile ispanoamericana fiorisce in una poetessa uruguayana, in Juana de Ibarbourou, la cui espressione pare rinnovare d'improvviso tutti i moduli consueti ormai alla lirica femminili del Sud America."

"Quando Juana de Ibarbourou apparve all'orizzonte delle lettere ispanoamericane alcune delle sue precedenti consorelle avevano già concluso il proprio ciclo poetico, altre l'avevano appena iniziato. Infatti, María Eugenia Vaz Ferreira languiva nelle brume del suo singolare squilibrio interiore, Luisa Luisi aveva da pochi anni pubblicato il primo libro di versi, e Delmira Agustini dormiva ormai l'eterno sonno..."⁵

La crítica, empero, no ha incidido aún lo suficiente en la progresión vital y estilística que ahorra este primer poemario. Como acabamos de reseñar, su infancia y adolescencia fueron breves, hasta el punto de que veinteañera apenas, ya era esposa y madre⁶:

³ Hugo Emilio Pedemonte la adivina desde siempre "Tocada de la impronta panteísta" (En *Nueva Antología Uruguaya*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1958. pp.114)

⁴ IBARBOUROU, Juana de. *Las Lenguas de Diamante*. Sociedad Editorial "Buenos Aires". Buenos Aires, 1919. 174 pp.

A partir de ahora, y siempre que sea posible, recogeremos las referencias bibliográficas de sus *Obras Completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1953; o, en su defecto, de la 3ª edición de 1968.

⁵ BELLINI, Giuseppe. *Figure della Lirica Femminile Ispanoamericana*. La Goliardica. Edizioni Universitarie. Milano, 1955. p.155.

⁶ "(Juanita Fernández) abandona lentamente el mundo de su infancia; y vive su primer romance, aún casi secreto, romance de tragedia, primera espada que la vida clavó en su corazón, y al cual ella me autoriza a referirme ahora. Luego, adolescente apenas, contrae enlace con un militar apuesto y culto; el capitán Lucas de Ibarbourou le da un nombre que ella hará glorioso: 'Ibarbourou', que en vascuence significa -como señaló Unamuno- 'cabecera de valle', se suma a los presagios y predestina su vuelo." (Russell, Dora Isella, en su prol. cit., pp.XXIX).

Veinte años casi sin crónica
 Con sólo el hijo y la paz
 De sus versos y sus flores
 De alambres y de cambray,
 Alegre, tierna y callada,
 Amante y sin ambición,
 Gorjeaba en cantos y canto
 De vida y callado amor.⁷

Y es entonces cuando adivinamos dos momentos claves en la realización de *Las lenguas de diamante*: Antes de su matrimonio florecieron la potencia e intuición amorosas, postergadoras, a su vez, de la frecuente saturnidad de los modernistas, y que reintegraban a la poesía femenina uruguaya a un color y a un perfume verificables, cotidianos.⁸

Después de su matrimonio y de su maternidad, sin embargo, arribaría el sosiego, el recuerdo de lo perdurable; a veces, también la angustia en forma de silencio; e incluso el anhelo de "Lo imposible" con el objeto de no sufrir: "¡Ah si pudiera ser de piedra o cobre/ Para no sufrir!/ Para que así dejara de fluir/ La cisterna salobre/ De mi corazón."⁹

No menos significativa deja de ser la referencia que hace de su maternidad H. Díaz Casanueva: "Sé que ama celosamente a su hijo. Toda su vida es una religión por él y para él. Se alegra y se sobresalta, ríe y llora, velando días y noches sobre su cabeza desde el primer día que lo vio hasta ahora que lo ve casi un hombrecito. Juana ve a la madre en cada mujer. Concede al sentimiento maternal base jerárquica y cumbre, el todo más puro de lo femenino. Guarda en cajitas recuerdos de la infancia de su hijo, rizos, medallones, juguetes, el primer dibujo, la primera sandalia... Sagrados fetiches que toma entre sus dedos como las cuentas de un rosario que ha ido hilvanando con su propia vida." (DÍAZ CASANUEVA, H., en el prólogo que le dedica a *Sus Mejores Poemas*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1930. pp.12)

⁷ De "Autorromance de Juanita Fernández". *O.C.*, 3ª 3d. p.452.

⁸ Nunca iba a abandonar este tono de adoración por su Naturaleza. Así, por ejemplo, apela a Dios para que haga perdurar sus bienes sustanciales: "Selva;...¡Oh Dios mío, qué palabra tan alegre y tan fresca! ¡Qué palabra para mí tan llena de reminiscencias! Huele a eucaliptos, a álamos, a sauces, a grama; suena a viento, a agua que corre, a pájaros que cantan y pían, a roce de insectos y a croar de sapitos verdes; evoca redondeles de sol sobre la tierra, frutas silvestres de una dulzura áspera, caravanas de hormigas rojas cargadas de hojitas tiernas, penumbra verdosa y fresca, soledad. ¡Oh Dios mío, evoca mis quince años y toda mi alegría sana, inconsciente y salvaje!" (Del capítulo "Selva", perteneciente a *El Cántaro Fresco*. Op. cit. pp.418).

⁹ *O.C.*, pp.41.

Ni aun así dejó de despojarse siempre "de la calcomanía lunática de los imitadores de Herrera y Reissig, de la estampa barroca, heterogénea en mitos, costumbres y paisajes, (lo cual) significó una transformación necesaria, un estilo limpio de todo **decadentismo**, del que se respiraba un aire verdadero, iluminado, con la frescura silvestre de nuestro clima."¹⁰

*El Cántaro Fresco*¹¹ fue la segunda entrega de nuestra poetisa, y venía avalada por el formidable éxito de la anterior. Cabe apuntar este dato como conclusión primera del presente estudio; esto es, Juana de Ibarbourou iba a sobrevivir al tiempo y a su hechizo fulminante gracias a un puñado mágico de versos adolescentes. Su hacer posterior se singularizó por un estado permanente de catarsis relacionado con lo que había dicho o dejado de decir en *Las Lenguas de Diamante*. Intuimos por su parte una deuda sincera y dolorosa para con lo que ellas (*Las Lenguas de Diamante*) representaron en su devenir de mujer y de poetisa. *El Cántaro Fresco* resulta muestra inequívoca de una vuelta a sus preceptos vitales. Se percibe el aroma de la nostalgia que supuso imaginar veleidades presuntamente prístinas y culpables, y también un presente transido de alfabeto familiar y esperas comedidas, tal sucede en el capítulo "Los Grillos":

"Mi hijo ha cazado un grillo y viene a traérmelo porque alguien le ha dicho que, guardándolo bajo una copa de cristal, recibiremos una alegría. ¿Una alegría? Entonces, pequeño mago chillón y negro, llévame con mi niño a aquel sendero que yo cruzaba todas las tardecitas cuando volvía de la escuela a mi casa. Muchos grillos cantaban entre los pastos del ribazo y yo hacía el camino abstraída y encantada, con una inconsciente y honda poesía en el corazón. Siempre he amado a los grillos y siempre, desde entonces, cuando en las noches de Enero los oigo cantar, siento una tristeza, una tristeza..."¹²

¹⁰ PEDEMONTE, Hugo Emilio, Op. cit. pp.113

¹¹ IBARBOUROU, Juana de. *El Cántaro Fresco*. Talleres Gráficos La Editorial Uruguaya. Montevideo, 1920. 144 pp.

¹² IBARBOUROU, Juana de. *O.C.* pp.420.

En suma, son cuarenta y dos capítulos muy breves y relevantes no tanto literariamente, sino por cuanto suponen de biográficos.

Se ha tildado *El Cántaro Fresco* de poemario en prosa¹³, pero nosotros pensamos que dista mucho de serlo, y que su intención no va más allá de un cúmulo de experiencias sensoriales y sinestésicas. Ella aceptó la convención social muy pronto, quizás demasiado pronto, y ello la condujo a una sumisión letal para con cuanto la rodeó desde entonces hasta su muerte.

Su segundo poemario, *Ratz Salvaje*¹⁴, da fe de esta oposición íntima a la vida uniforme y ordenada de una madre y esposa de militar en el primer cuarto de siglo. Hay una nueva realidad biográfica que consiste en rechazar a fuerza de poesía, que no de hecho, su propia circunstancia: "¡Si estoy harta de esta vida civilizada! / ¡Si tengo ansias sin nombre de ser libre y feliz! / ¡Si aunque florezca en rosas, nadie podrá cambiarme! / La salvaje raíz!"¹⁵

Este libro supone el intento de reencontrar, al menos, una expresión espontánea y libre, reflejo de los caminos que la habían llevado anteriormente a ser coherente consigo misma en su proceso creador. En este sentido, el profesor Gómez Gil alude de modo más o menos convencional: "Se entrevé (en este segundo libro) un gesto más meditado y una actitud más profunda. La autora logra una mayor libertad métrica y el tema central es ahora su profundo sentimiento del paisaje de su región, visto con realismo y emoción..."¹⁶

Nuestra autora, pues, se resiste a enterrar la hermosura de su memoria sensorial, y, aun soslayando ésta, insiste en una armonía de figuraciones afectivas que la llevan a refugiarse entre los brazos del amado sobre un lecho que ella siente "blanco y hondo cual un nido":

¹³ RUSSELL, Dora Isella. Prol. cit. pp.XXVII.

¹⁴ IBARBOUROU, Juana de. *Ratz Salvaje*. Maximino García, editor. Montevideo, 1922.

¹⁵ IBARBOUROU, Juana de. *O.C* p.83

¹⁶ GOMEZ GIL, Orlando. *Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana*.

Y en ti me acurruco como una avecilla
Que busca el reparo de su compañero.¹⁷

Estos tres primeros libros suponen el punto de partida de un reposo más bien amplio en su labor creativa. Desde *Raíz Salvaje* y en casi una década se dedica únicamente a empeños literarios menores¹⁸. Sin embargo, su cenit estaba por llegar: "Y los días se suman a los días, y llega el año 1929, que señala una fecha imborrable en la historia literaria de Hispanoamérica."

"Aquel 10 de agosto pertenece todavía a nuestro tiempo y ya es leyenda...; la multitud colmaba el austero salón de los 'Pasos Perdidos', donde iban congregándose, enfervorizadas y anhelosas más de diez mil almas olvidadas de que en la vida cotidiana las dividían credos sociales, religiosos o políticos, y que sólo sabían que estaban unidas ante el prodigio vivo de una sola mujer. Un núcleo de jóvenes uruguayos, ardientes de lirismo, generosidad y justicia, levantaron un ideal como trofeo, y su voz tuvo eco en todos los rincones del suelo amemricano. Desde todos ellos respondieron los altos nombres, las cabezas señeras, y el consenso fue unánime: aquella Juana de Ibarbourou que asombrara a la Hispanidad con los versos inigualados de *Las lenguas de diamante*, apenas diez años atrás, adolescente casi, iba a ser, porque así lo quería el continente, su musa epónima, su 'Juana de América'."

¹⁷ De "El Nido". O.C. p.121.

¹⁸ Publicó *Ejemplario* y *Páginas de Literatura*, ambas editadas por Editorial Monterde. Montevideo, 1928.

Ejemplario fue compuesto con propósito docente. Es, pues, un "libro de texto", una especie de diario donde caben cuentos, canciones, conocimientos de flora y fauna uruguayas, lecciones de ciencia, de historia y de urbanidad.

Ejemplario no tuvo el éxito que le había pronosticado el prologuista anónimo, el cual había previsto que "Como el *Cuore* de Amicis, esta obra triunfará por sobre otras similares, y para siempre, en el plebiscito de las simpatías: ello porque no es fruto de doctrinas áridas sino del amor a la infancia asistido por una amplia comprensión del problema docente." (p.11)

Páginas de Literatura Contemporánea, dedicadas a Luisa Luisi, son una colección de ensayos cortos, de cuentos breves y de poemas escogidos de entre las obras de escritores hispanoamericanos, ingleses, rusos, alemanes, franceses e italianos. A cada uno le acompañan datos biográficos.

"Y hermosas y claras -como tuyas- fueronn las palabras con que contestó a todo esto la recién ungida museida americana:

'... yo no esperé nunca, no alenté, no busqué, no pedí a los dioses esta hora de premio máximo, que viene ella a la vida por la voluntad fraterna de un grupo de poetas y amigos, que no han querido que me vaya de la juventud sin saber lo que es la generosidad del afecto desinteresado y puro, que hace nacer impulsos de esta índole; no han querido que la tiniebla descienda sobre mí sin que se pose una vez siquiera sobre mis manos el reflejo de la claridad que forman las aureolas.'

"¡Si pareciera que estuviera pidiendo perdones por su gloria!"¹⁹

Un año después, en 1930, salió a la luz *La Rosa de los Vientos*²⁰, un libro que habría de resultar brillante pero también casi desconocido, según consideración de su propia autora. A excepción de algún crítico que haría sobre él un estudio a fondo, nadie se ocupó excesivamente de él ni de la hora del tramonto que comenzaría a marcar por sí mismo. Además, a Ibarbourou empezaba a pesarle su leyenda hasta el punto indeseado de haber de recrearse solamente por no decepcionar. Así que los versos comienzan a dejar de ser fáciles, sencillos, amables, musicales, y buena parte de ellos se configura en una retahíla de imágenes intrascendentes, como veremos en su momento.

Desde entonces, y durante veinte años, vivió poéticamente del recuerdo y de los homenajes que éste le supuso. Por ejemplo, en 1938, la invitaron a un curso de verano junto a dos íntimas amistades, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, "una Alfonsina Storni dulcemente fea"²¹. Y en aquella tarde de enero, Juana, instada como Gabriela y Alfonsina a confesar cómo le nacían los versos, diría: "Yo sé que voy a decepcionar a muchos lectores desconocidos en esta inevitable, ¡ay!, sí, inevitable confidencia de hoy. Decirles que no uso vestiduras flotantes, ni luces veladas, ni lámparas de oro, ni divanes cubiertos con pétalos de rosas... o rizadas violetas, según la estación, es tal vez un desafío que

¹⁹ RUSSELL, Dora Isella. Prol. cit. pp.XLVI

²⁰ IBARBOUROU, Juana de. *La Rosa de los Vientos*. Editorial Palacio del Libro. Montevideo, 1930.

²¹ RUSSELL, Dora Isella. Prol. citado. p.LIII.

puede costarme caro. Decir que mi torre de marfil es una amable habitación querida, en lo alto de mi casa con dos grandes ventanas abiertas a la vida, al mar, a un paisaje terrestre lleno de árboles y de viviendas pobres, quizá no sea hábil. Confesar que no tengo una hora determinada para el advenimiento lírico, y que todas me resultan igualmente buenas si mi vida, muy llena de obligaciones, me concede alguna -mejor si es nocturna- en el correr de las veinticuatro del cuadrante, posible es que defraude a muchos. Pero la verdad tiene una pacífica y cómoda belleza, y bajo ella me amparo. La luz solar también es poesía."²²

Esta esterilidad puede adivinarse como el pago inefable de un éxito prematuro y sin precedentes, casi descomunal. Durante este tiempo, nuestra poetisa no se inclina a pergeñar verso alguno, al menos publicable; sí, sin embargo, alcanza a concluir un par de obras menores: *Estampas de la Biblia* y *Loores de Nuestra Señora*. Ambos de 1934 e inencontrables a no ser en sus *Obras Completas*, son justificados por Russell como "significativos de su inquietud en la búsqueda de temas nuevos."²³

En los últimos meses de 1944 apareció una autobiografía de infancia, *Chico-Carlo*²⁴, al modo y uso de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, u *Ocnos* de Luis Cernuda.

Al año siguiente vinieron *Los Sueños de Natacha*, libro de teatro infantil que, sobre la urdimbre de cuentos clásicos, ofrece versiones muy aproximadas a los modelos, y sustentadas siempre por los mismos personajes legendarios. Este temario se amplió en

²² Prol. cit. pp.LV.

²³ Prol. cit. p.LI.

Como se puede observar en el siguiente fragmento del capítulo "Caín", perteneciente a *Estampas de la Biblia*, Ibarbourou no casaba en ese tiempo con la más mínima inspiración poética: "Conmigo nacieron la avaricia, la envidia, el odio y el crimen. No supe comprender el don divino y paternal de la vida en una naturaleza florecida y piadosa en la que todo se daba generosamente, como una compensación del paraíso perdido, tan próximo todavía que más de una vez encontré violetas maravillosas en los ojos de mi madre. Porque mi alma, libre, se entregó a las pasiones que inspira el espíritu réprobo; porque mi ofrenda al Omnipotente no era límpida y franca..." (*Obras Completas*. pp.524.)

²⁴ IBARBOURO, Juana de. *Chico-Carlo*. Editorial Barreiro y Ramos. Montevideo, 1944.

Puck, libro también de teatro infantil, y, con *Dualismo*, de versos, y *Destino*, de cuentos, igualmente inéditos hasta la publicación de sus *Obras Completas*.²⁵

Todos los libros citados hasta el momento constituyen el conjunto de su obra que adquirió el Estado Uruguayo en 1945.

Después de veinte años de sequía poética, por tanto, publicó *Perdida*²⁶, el cual se adivina como contrapunto anímico lógico de sus tres primeros poemarios. En ese dilatado período de tiempo, los versos iniciales de plena alegría habían remitido. Juana ha asistido a la muerte de su padre, en 1932, a la de su esposo, el mayor Lucas de Ibarbourou (1942), y a la de su madre (1949). Así que vino quedando sola en medio del tumulto que le traía sin cesar su nombre.

Perdida es título emblemático que refleja un proceso, triste, melancólico, si no angustioso. Surge de brumas y pensamientos solitarios para terminar por ceñirse a una expresión sensiblemente más elaborada. Durante estos veinte años, ella había guardado silencio mientras cotemplaba la evolución de las opuestas tendencias vanguardistas que se iban abriendo paso en el mundo y, por supuesto, también en el Río de la Plata. Ella no fue la única en adoptar esta actitud. ¿Desconcertada? ¿Incapaz de asimilar un mundo lírico a menudo ajeno a sensaciones íntimas? Para entender mejor este largo silencio de nuestra poetisa habría que recordar previamente las tendencias que durante los años veinte configuraron, según Ortega, "La deshumanización del arte":

"...Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta y no demótico..."

²⁵ Estos últimos cuatro libros aparecieron en la edición de 1953 de sus *O.C.*

²⁶ IBARBOURO, Juana. *Perdida*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1950

"...Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º., a la deshumanización del arte; 2º., a evitar las formas vivas; 3º., a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º., a considerar el arte como juego y nada más; 5º., a una esencial ironía; 6º., a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º., según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna."²⁷

O en otras palabras, "el poeta empieza donde el hombre acaba"²⁸.

El propio Damaso Alonso, en el ensayo configurador del concepto "Generación del 27" (vitales ambos, ensayo y Generación, para entender mejor la poesía hispana de este siglo), el propio Dámaso Alonso reconoce que su generación "salió a la vida (1920-1927) como llena de pudores, con limitación de temas, como con miedo a expresar la pasión, con un sacro horror a lo demasiado humano, con muchas preocupaciones técnicas, con mucho miedo a las impurezas, desdén de lo sentimental."²⁹; Alberti confesaba que en 1927 el ansia de belleza formal "se apoderó de mí hasta casi petrificarme el sentimiento..."³⁰; y, en fin, en 1928, Vicente Aleixandre escribió: "...El dolor está -en la poesía-, puede estar -¿por qué no?-, pero sólo en cuanto es ya belleza. Tu quietud no es pereza. Es pureza. Quizá es freno."³¹

El caso es que Ibarbourou retoma el verso con la intención de comprenderlo de otra manera. Las imágenes de talante onírico son abundantes, hasta cierto punto confusas, y proclives a querer representar el balance final de una existencia, e incluso a documentar una actitud ante la vanidad de las cosas en las que antes se había creído:

²⁷ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Revista de Occidente. Madrid, 1962. Tomo II. pp. 359 y ss.

²⁸ *Ibidem*. pp.371.

²⁹ ALONSO, Dámaso. "Una generación poética", en *Poetas españoles contemporáneos*. Editorial Gredos. Madrid, 1965. p.175.

³⁰ ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Cía. Gral. Fabril Editora. Buenos Aires, 1957. p.162.

³¹ ALEIXANDRE, Vicente. En *Verso y Prosa*. Murcia, octubre, 1928. N°12. pp.34 y ss.

Así llegué hasta el límite, confiada.
 Habían roto los crinados vientos
 Las vallas de laureles,
 Y sobre un pronto mar de furia,
 El tiempo naufragaba.

Yo grité entonces:
 ¿Quién me ayuda al ancla?
 Respondieron los ecos:
 ¡Quién me ayuda al ancla!

Y sentí que ya era, en el silencio,
 Un grito desolado mi llamada.³²

De aquí en adelante, asistimos a una época de producción incansable, en la que nuestra poetisa parece asirse a la creación como náufrago a su tabla, con la intención de salvarse de la soledad y rehuir al tiempo. De este modo, publica *Mensajes del Escriba* (1952), *Azor* (1953), *Romances del Destino* (1955) y *Oro y Tormenta* (1956)³³. En ellos, "El soneto ciñe con firmeza su divina corona. He vuelto a las fuentes eternas y San Juan de la Cruz y don Luis de Góngora me asisten. Puedo decir que estoy contenta con esos libros. Siento la magia de la consonante y la medida, de la imagen sobre la claridad de la expresión bruñida y el sentimiento y el pensamiento rotundos y nítidos en sus labrados continentes translúcidos. Regresé de la muerte para seguir en la fiel servidumbre del verso, que es mi destino. Y doy gracias a Dios por ello."³⁴

³² De "El Grito". O.C. p.182.

³³ IBARBOUROU, Juana. *Mensajes del Escriba*. Incluida en sus *Obras Completas*. Op. cit.

Azor. Ed. Losada. Buenos Aires, 1953.

Romances del Destino. Edición de Cultura Hispánica. Madrid, 1955.

Oro y Tormenta. Editorial Zig-Zag. Santiago de Chile, 1956.

³⁴ Esta declaración la hace en la edición de sus *Obras completas* (1953). pp.1376-77.

En el crepúsculo de su vida, abordaría el tema simbiótico Dios-Muerte en dos composiciones, *Angor Dei* y *Elegía*³⁵, lo cual iba a conllevar el beneplácito oficial de la crítica hispana en época de dictadura. Así, Manuel Fernández Almagro reseña en páginas del ABC: "Poetisas, sobre todo, del amor más arrebatado fueron Delmira Agustini y Alfonsina Storni. Ambas, dolientes protagonistas de su novela vivida, terminaron en trágico desenlace. No es éste el caso de Juana de Ibarbourou, poetisa no sólo del amor, sino también de la fe. Y esta línea es la que nos parece más recalcada en la segunda parte de su vida..."

"Ajena a la formación intelectual y literaria de Juana de Ibarbourou es, probablemente, la firme orientación religiosa que cualifica la poesía del último libro (*Angor Dei*), categórico signo de una actitud militante, expresada con el tono resuelto de siempre, con el corazón que le es peculiarísimo, pero en un expresivo viraje."³⁶

En la última edición de las *Obras Completas, Angor Dei* fue incorporada al ciclo de *La Pasajera*³⁷.

³⁵ IBARBOUROU, Juana de. *Angor Dei*. Pan American Union, ed. Washington, 1962.

Elegía. Editorial UPR. Puerto Rico, 1968.

³⁶ FERNANDEZ ALMAGRO, Manuel. En su reseña a la Antología *Tiempo* (Vid bibliografía general). Diario ABC. Madrid, 13.10.1963. s/p.

En este mismo artículo, se recoge un poema de Ibarbourou que dice de su firme talante católico y conservador al filo de la senectud, así como de su gran oficio poético. Por ello mismo lo transcribimos:

He de hallar la pajiza flor del alba,
 el miedo fulgor de la mañana
 que todo embrujo de la noche salva,
 para empezar mi vida americana.
 Esa de Nueva York ancha y absurda
 para nosotros, los latinos puros,
 que Dios construye con su mano zurda,
 sin contención, sin diques y sin muros.
 Mi tensa piel de criolla y española
 echaré sobre el hombro de una ola
 al bajar en su puerto desmedido.
 He de vivir la vida neoyorquina,
 sin mi severa falda de latina
 pero el rosario al puño, suspendido.

³⁷ IBARBOUROU, Juana. *La Pasajera*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1967.

Por su parte, *Elegía*, premio Juan Alcover 1966 en Palma de Mallorca, ofrece sencillamente lo que es: un juego de delirios e intenciones declaradas al hilo de la senectud. Llama la atención, cómo el oficio de ser poetisa permanece indemne a esas alturas en los esteros de su conciencia, y cómo logra retomar, en fin, al círculo primero que trazaron *Las Lenguas de Diamante*:

Siempre estoy inclinada hacia aquel tiempo.
 Pecho enlutado, castos ojos vueltos
 Hacia aquel que me diera en su agonía
 La plata ya cuajada de su aliento,
 Su victorioso día,
 Su crepúsculo lento,
 La manzana gustada
 En un mismo mordisco,
 El jazmín de jardines y de inciensos
 Bajo una sola almohada,
 Y en dos cauces el mismo tono rítmico
 De las íntimas arpas.

De mí dirá la muerte como dijo
 De Narciso el estanque:

-Esa es aquella en cuyos ojos miro
 Mi belleza total y alucinante.³⁸

Al margen voluntario de homenajes y distinciones por doquier, y casi nonagenaria, iba a morir en su casa de Montevideo, un 15 de Julio de 1979.

³⁸ De "Elegía". O.C. 3ª ed. p.529.

2. UN PRIMER CICLO POETICO.

2.1. Las Lenguas de Diamante:

2.2. Raíz Salvaje:

2.3. La Rosa de los Vientos:

2.1. LAS LENGUAS DE DIAMANTE:

2.1.1. Entre el alborozado panteísmo y la voluntad narcisista.

Junto a *La Isla de los Cánticos* y *Los Cálices Vacíos*, lo consideramos como libro esencial dentro del panorama poético abordado en el presente estudio.

La primera edición constó de quinientos ejemplares, de los cuales la autora recibió veinticinco.

El libro está dividido en tres partes: "La Luz Interior", que contiene treinta y siete poemas; "Anforas Negras", que tiene siete, y cuyo contenido específico difiere de las otras dos por su tono melancólico, cuando no pesimista; y "La Clara Cisterna", que agrupa veintiuna composiciones.

Es éste un poemario apasionado y de tono presuntamente ingenuo, pero no juvenil, como se ha dejado entrever en ocasiones.³⁹ El desconcierto habido hasta hace poco años en cuanto concernía a la edad de nuestra poetisa (según un considerable número de fuentes, su nacimiento dataría de 1895), la habría dejado muy cerca de la adolescencia en ese año de 1919.

Pero no. Ella había publicado sus primeros poemas, bajo el seudónimo FID, en "El Deber Cívico", periódico de Melo, a partir de 1908, con dieciséis años. Desde entonces hasta su asentamiento definitivo en Montevideo y su decisión de dar a conocer sus versos, habían pasado diez años. Se había casado con veintiuno, y había nacido su hijo meses más tarde. Cuando se publican *Las Lenguas de Diamante*, pues, su adolescencia había quedado atrás hacía mucho.

Queda apuntado en el capítulo precedente cómo entrevemos dos momentos claves en la realización de este poemario, y que habrían de coincidir con un período anterior y otro posterior a su matrimonio.

En el primero de ellos, encuadraríamos esas composiciones que, seguramente, llevaron a don Miguel de Unamuno al siguiente elogio: "Me ha sorprendido gratisísimamente la castísima desnudez espiritual"⁴⁰ de las poesías de usted, tan frescas y tan ardorosas a la vez, y al enviárselas, como me pide a Juan R. Giménez y a los Machado, se las recomiendo."⁴¹

³⁹ Así pudiera imaginarse, por ejemplo, al leer las líneas fervorosas con que lo presenta Dora Isella Russell en el prólogo citado a sus *Obras Completas*: "Corría el año 1918. Juana, desafío de juventud toda ella, llevó un día su cuaderno de versos al redactor literario de "La Razón", de Montevideo. Y fue como una centella el descubrimiento, la sorpresa, el estallido de un renombre que nació en pie, sin antecelas para su gloria. Unos meses después, la editorial argentina Buenos Aires, contra todas sus normas, sin transacción comercial alguna, imprimió la primera edición de *Las Lenguas de Diamante*, prologadas por el prestigioso Manuel Gálvez."

Las Lenguas de Diamante Era en 1919. No existieron escalones ni camino hecho paso a paso. Fue el salto de la sombra a la luz; de Juanita Fernández a Juana de Ibarbourou. Los pequeños seudónimos furtivos quedaron en el olvido; sólo resplandeció ese nombre: Juana de Ibarbourou." (pp.XXX)

⁴⁰ El subrayado es nuestro.

⁴¹ Carta de don Miguel de Unamuno a Juana de Ibarbourou, fechada el 18 de Septiembre de 1919 en Salamanca.

Roborra este hecho el que, en la misma epístola elogio principalmente el poema "La hora", al cual califica de "estupendo".

En efecto, son esos poemas puntuales impregnados de castísima y espiritual desnudez, los que han concitado atención plural y admirativa desde el nacimiento a la luz de *Las Lenguas de Diamante*. Poemas como "La hora", "Lo que soy para ti", "Rebelde", "El fuerte lazo", "Vida-Garfio", "Te doy mi alma"..., revelan un estado íntimo de virginidad pura y sencilla, sensual e ingenuo a la vez, gratificante incluso, y digno de provocar el júbilo crítico de sus contemporáneos. Estos ya habían asistido al crepúsculo mortecino del movimiento modernista, al angustiado erotismo vital y mortal de Delmira, y estaban asistiendo a la lánguida agonía de María Eugenia en las brumas de su singular desequilibrio interior. Así que el libro vino a ser considerado unánimemente como poco menos que un milagro lírico rompedor, con su viento de nueva vida, de los viejos convencionalismos. Sus versos documentan vivamente el estupor de la poetisa ante la naturaleza, con la cual se solidariza lentamente en busca de esa fuerza elemental e inexplicable que la haga digna de sí misma y del amor. Como en "Amémonos":

Bajo las alas rosa de este laurel florido,
Amémonos. El viejo y eterno lampadario
De la luna ha encendido su fulgor milenario
Y este rincón de hierba tiene calor de nido.

Amémonos. Acaso haya un fauno escondido
Junto al tronco del dulce laurel hospitalario
Y lllore al encontrarse sin amor, solitario,
Mirando nuestro idilio frente al prado dormido.

Amémonos. La noche clara, aromosa y mística
Tiene no sé qué suave dulzura cabalística.
Somos grandes y solos sobre el haz de los campos.
Y se aman las luciérnagas entre nuestros cabellos,
Con estremecimientos breves como destellos
De vagas esmeraldas y extraños crisolampos.⁴²

⁴² O.C. p.11.

Pero no es este estadio de solidaridad para con la naturaleza, el más próximo al de la perfección vital.

Según los estudios al uso, nuestros místicos del Siglo de Oro habrían de haber experimentado las tres vías pertinentes (la iluminativa, la contemplativa y la unitiva) hasta alcanzar la comprensión de la Divinidad y su encuentro amoroso con Ella.

Pues bien. Si aplicásemos un esquema similar a la evolución con-natural de Juana de Ibarbourou, ese estadio de solidaridad aparecería como el más lejano al de la perfección del gozo panteísta por ella pretendido.

Un segundo estadio intermedio, lo supone su identificación con lo vegetal. En esa edad pardaña a la adolescencia, ella es una poetisa al margen de cualquier intelectualismo.⁴³ Es naturalmente animal más que intuitivamente humana. Su cultura es escasa, y casi podría aventurarse que no la necesita a la hora del acto creativo. "Ni sus nervios ni su alma han experimentado aquella complicada tortura de los viejos ambientes de civilización. Y así, su poesía tiene un inconfundible carácter de frescura vital, directa, física, de que la otra, más sabia, carece. El panteísmo lírico de Juana de Ibarbourou, su amor a la vida natural, vegetal, salvaje, no es intelectual y conceptista..., sino un fenómeno simple de sensibilidad, una ingenua consustanciación instintiva."⁴⁴

Se está acercando entonces a esa vía contemplativa de sí misma y de cuanto la rodea, y, por ende, a una identificación explícita y sensual con su sentir primitivo, salpicado de perfume campesino y rebosante de vida rústica. Se vuelve esquiva a todo lo que represente cualquier complicación espiritual, cualquier eventual tendencia filosófica. Y es esa misma identidad meramente física la que le proporciona, sin dilación, el reflejo de su otra identidad deseante y deseada de Narciso-mujer, a la cual acompañan "las

⁴³ En esa época en la que va perfeccionando su primer poemario, pasa también por un período de estrechez económica, y ayuda a su hogar "con finas labores manuales. Algunos de sus mejores poemas de *Las Lenguas de Diamante*, fueron compuestos -en la humilde casa de la calle Asilo en la Unión, que habitaba- mientras sus manos primorosas hacían flores artificiales, que había aprendido en el colegio... Más tarde, celebre ya, su casa -meca ritual de cuanto literatoide majadero y cursi, ambula por estas tierras- ha gozado de una posición discretamente burguesa." (ZUM FELDE, Alberto. *Proceso Intelectual del Uruguay*. Vol.III. Ediciones del Nuevo Mundo. Montevideo, 1987. pp.66.)

⁴⁴ ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. pp.64-65.

delicias de la coquetería y la femenina turbación ante el espejo del tiempo donde nos vemos afean y morir."⁴⁵

Igualmente, el amado ha de columbrarla aún desafiante y libre, ajena al mundo de las formas aprendidas y gustándose casi excesivamente de sus dones. Se siente joven, mimosa e incitante, y en su carne intuye el poder de la hermosura. Se sabe admirada y deseada por el hombre, y con la certidumbre de que ese instante propio y supremo, henchido de beldad, habrá de aprovecharlo para recrearse a sí misma en el espejo de la tierra y del agua, como hace en "Salvaje":

Bebo del agua limpia y clara del arroyo
Y vago por los campos teniendo por apoyo
Un gajo de algarrobo liso, fuerte y pulido,
Que en sus ramas sostuvo la dulzura de un nido.

Así paso los días, morena y descuidada,
Sobre la suave alfombra de la grama aromada
Comiendo de la carne jugosa de las fresas
O en busca de fragantes racimos de frambuesas.

Mi cuerpo está impregnado del aroma ardoroso
De los pastos maduros. Mi cabello sombroso
Esparce, al destrenzarlo, olor a sal y a heno,
A salvia, a yerbabuena, y a flores de centeno.

¡Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena,
Cual si fuera la diosa del trigo y de la avena!
¡Soy casta como Diana
Y huelo a hierba clara nacida en la mañana!⁴⁶

El tercer estadio conlleva, ahora sí, la plenitud pánica, la comunión alborozada con la Tierra y el Agua, fuentes diáfanas de vida. Juana alberga el presentimiento de que

⁴⁵ ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. VOL.II. Fondo de Cultura Económica. México, 1974. p.68.

⁴⁶ O.C. p.50.

en una vida ancestral tuvo raíces y gajos y concibió la flor silvestre: "yo estoy convencida de que hace un gran puñado de siglos, fui un arbusto humilde y alegre, enraizado a la orilla montuosa de un río. Por eso siempre suspiro por ti, ¡oh bosque!, por ti, ¡oh campo! y por ti, ¡oh agua!"⁴⁷

En este sentido, parece indiscutible que el cosmos ibarbouriano se reduce a lo palpable y tangible, a lo susceptible de ser remanso y paz certeros. Ella odia la luna, por ejemplo, porque bajo su luz clara el alma queda indefensa, inerte como un guñapo con olor a muerte y soledad. Son sensaciones sinestésicas que terminan por comprenderse mejor tras haber calibrado el balance global de sus pasiones y consuelos. ¿Dónde o cómo aparecen las estrellas en su poesía, por ejemplo? Solamente cuando ella puede respirarlas, cuando el sol de la mañana la invade mientras ella yace inmóvil y serena sobre la hierba.

Estamos asistiendo a la vida esmeralda, al oro de una era sembrada en el mismo lugar donde el reposo, al éxtasis panteísta. Nada fue, y todo está en la vacuidad del cerebro sin sueños. Ahí es donde surge la voluptuosidad del placer infinito, donde el amor se identifica con la dicha de otro cuerpo dulce y conocido al hilo del zumo de la lluvia, ya que la lluvia suele ser razón de los nacidos: "¡Cómo resbala el agua por mi espalda!/ ¡Cómo moja mi falda/ Y pone en mis mejillas su frescura de nieve!/ Llueve, llueve, llueve."⁴⁸

Más arriba, hemos calificado *Las Lenguas de Diamante* como ejemplo esencial, si no único, dentro del estro poético aquí estudiado; y es así, definitivamente, porque su autora lo hizo legítimo a raíz de volcar en él su raza más profunda y elemental, y la más noble de sus nostalgias. "Ama lo BELLO, lo PERMANENTE, lo que puede acercarla en juventud y gozo a las simientes de la creación. Si posee conciencia de una eternidad beatífica, vemos que la trasciende hacia una perpetuidad terrena de la cual no puede evadirse su canto."⁴⁹

⁴⁷ En el capítulo "Presentimientos" de *El Cántaro Fresco*. O.C., p.422.

⁴⁸ De "Bajo la Lluvia". O.C., p.80.

⁴⁹ PETRAGLIA AGUIRRE, Hugo. En su prólogo a la antología *Tiempo*. Plaza y Janés, S.A., Editores. Barcelona, 1963. pp.13.

De nuevo hemos de valorar la función del poeta expuesta por el maestro Ruben Darío: "Pienso que el don del arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida."⁵⁰

Este don artístico es el que incita al poeta a trascender su falibilidad, y a tener conciencia de que puede expresar solamente "lo expresable" en su indagación por lograr el conocimiento. "La vida es un misterio cuya luz ciega, y su verdad es inaccesible. La existencia ha de mostrar siempre aspectos inexpressables por el poeta. Los arcanos han asediado a través de sus esfinges a la mente..."⁵¹

Pero las intenciones de nuestra poetisa, como queda dicho, siempre asoman de este lado de la expresión. Siempre habrá de hallar una causa obvia para cada efecto, o viceversa. Y del mismo modo habrá de suceder cuando arribe la hora de la muerte. En esa edad en la que se ocupa de pergeñar *Las Lenguas de Diamante*, mejor precisado, en ese instante de alborozado panteísmo y voluntad narcisista, la muerte no es el efecto de la vida, sino su consecuencia liberadora. Halla entonces en sus versos, más que nunca, la belleza y el amor; y, sin embargo, "tiembla ante la idea del olvido."⁵². Lo constatamos en "Vida-Garfio":

AMANTE: no me lleves, si muero, al camposanto.
A flor de tierra abre mi fosa, junto al riente
Alboroto divino de alguna pajarera
O junto a la encantada charla de alguna fuente.

A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra
Donde el sol me caliente los huesos, y mis ojos,
Alargados en tallos, suban a ver de nuevo
La lámpara salvaje de los ocasos rojos.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea
Más breve. Yo presiento

⁵⁰ DARIO, Ruben. *Poetas Completas*. Ed. Aguilar. Madrid, 1967, pp. 697.

⁵¹ RIVERA-RODAS, Oscar. *La Poesía Hispanoamericana del Siglo XIX*. Editorial Alhambra. Madrid, 1988. pp. 324.

⁵² ALONSO, Martín. "Juana de America y décima musa". *Diario ABC*. Madrid, 19.4.1985. p. 40.

La lucha de mi carne por volver hacia arriba,
Por sentir en sus átomos la frescura del viento.

Yo sé que acaso nunca allá abajo mis manos
Podrán estarse quietas.
Que siempre como topos arañarán la tierra
En medio de las sombras estrujadas y prietas.

Arrójame semillas. Yo quiero que se enraicen
En la greda amarilla de mis huesos menguados.
¡Por la parda escalera de las raíces vivas
Yo subiré a mirarme en los lirios morados!⁵³

⁵³ O.C p.18-19.

2.1.2. La Muerte como fondo unánime.

En "Vida-Garfio", pues, el sentimiento de la muerte como acabamiento anda aún invisible. No asumimos la noción de la profesora Ethel Dutra Vieyto para la que "Vida-Garfio" significa el vencimiento de la muerte última⁵⁴, y vislumbramos la transmutación del ser en una vida vegetal esplendorosa (atengámonos a los últimos versos) ya que no existe nada más sugestivo y mágico, en el mundo de su primera creación, que ese ascenso hasta la luz de la tierra.

El pretendido esplendor de vida incluso después de la vida, ofrece constancia todavía de un vigor inusitado, y del cobro de una energía tan pura que logra hacer del amante mero espectador de la doncella sublevada y tenaz contra lo inescrutable.

Aún ahora, con la muerte en el horizonte, seguimos asistiendo al crecimiento en soledad frente a la vida. Muy lejos se intuye un tema recurrente a su creación artística posterior, el de la añoranza del orden natural perdido. Porque toda la intensidad del tiempo que fluye se ilumina, y su visión sobre cualquier detalle adscrito al ámbito que la rodea, nace apasionado e ingenuo desde lo más hondo de sí misma.

Aún ahora, insistimos, su lírica es reflejo de su mundo; se convierte en intérprete sincera y alegre de la Naturaleza; huye siempre que le es posible de la tragedia del dolor, y se solaza rebelándose contra la muerte obsesionante y turbadora. Así que se proclama desafiante y capaz de fijar la muerte en "un último gesto estético."⁵⁵

⁵⁴ DUTRA VIEYTO, Ethel. *Aproximación a Juana de Ibarbourou*. Edición del Ministerio de Educación y Ciencia. Montevideo, 1978. pp. 39 y ss.

⁵⁵ IMBERT, Anderson. Op. cit. p.68.

El autor se refiere al soneto "Rebelde", pieza emblemática en la obra de Ibarbourou. Por ello, la transcribimos:

CARONTE: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman, o lloren,
Y bajo tu mirada de siniestro patriarca
Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,

Yo iré como una alondra cantando por el río

Es éste un arrebató poco común en la poesía de Juana de Ibarbourou, ya que cualquiera de sus figuraciones suele alejarse espontáneamente del desenfreno (más aún a partir de lo que adivinamos como segunda mitad cronológica de *Las Lenguas de Diamante*). También su sensualidad, según Bellini, "è ben lunghi da ogni erotismo corposo e colposo."⁵⁶ Y una reflexión más detenida, permite concluir que su deseo de amor se yergue en una arquitectura de experiencias previas y naturales porque el amor para ella forma parte de la naturaleza, de la cual emana y sobre la cual reina, al tiempo que la protege de cualquier amenaza: El amor es génesis de todo acto de creación contra la muerte. Entendido en tal sentido, purifica también la sensualidad del verso hasta hacer desaparecer cualquier atisbo material recordatorio del sexo, y se certifica a sí mismo como pura expresión poética.

Queda certificado también que "la vida no adquiere toda su suprema belleza -toda su luz- si no es a la sombra de la muerte inevitable."⁵⁷

Como si de un viento ancestral y constante se tratara, su segunda etapa va a hacerse presente casi de improviso.

En 1918, se instala en Motevideo, después de haber recorrido, junto a su marido y su hijo, distintos departamentos por exigencias de la carrera de su esposo.

Y llevaré a tu barca un perfume salvaje,
E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
Como una azul linterna que alumbrara en el viaje.

Por más que tú no quieras, por más guiños siniestros
Que me hagan tus dos ojos, en el terror maestros,
Caronte, yo en tu barca seré un escándalo.

Y extenuada de sombra, de valor y de frío,
Cuando quieras dejarme a la orilla del río
Me bajarán tus brazos cual conquista de vándalo.

(En *Obras Completas*, pp.8-9.)

⁵⁶ BELLINI, Giuseppe. Op. cit. p.157.

⁵⁷ DUTRA VIEYTO, Ethel. Op. cit. p.41.

La segunda etapa de *Las Lenguas de Diamante*, que intuíamos en un principio, ha ido completándose durante al menos un lustro (su matrimonio data de 1913) a través de reflexiones obligadas por arte del presentimiento.

Efectivamente, el amor es génesis de todo acto de creación contra la muerte, pero no es capaz de evitarla. Este es el simple argumento que nace de la madurez. Puede existir la magia de la poesía que convenza y venza a la muerte, y que eternice al amado mientras el tiempo dure. Es factible también hablar del recuerdo por el que la mujer se reconoce y hace vivir en sí a otros seres que en otro caso nunca más serían.

Pero el recuerdo siempre apunta hacia la falsedad. Ella ha ido creciendo junto con su tiempo, y el haberse detenido en aquella hora de amanecida "habría equivalido a construir una obra perecedera y sin eternidad sobre cimientos de aire. Querer aprisionar un momento de eternidad para seguir viviendo en él es comenzar a declinar. Caro pagó Fausto intento tal. Y si Juana está bien lejos de ello, es porque vive siempre atenta al ritmo, a la gravitación verdadera de su existencia."⁵⁸

Aparece, por tanto, en esa hora de madurez la muerte cotidiana y asimilable. La misma existencia, la obliga a ensayar muertes acaparadoras de días, de esplendideces y de inocencias, muertes interruptoras del sueño y de la paz como estados permanentes. Y hemos aquí otra vez al amado con visos de transitoriedad. Pero ahora el amado, siendo el mismo, toma distinto cuerpo con el objeto de enervar el ánimo de la mujer que, en caso de soledad, retoma argumento propicio y recurre al Amor: "Mi alma en torno a tu alma se ha hecho un nudo/ Apretado y sombrío./ Cada vuelta del lazo sobrehumano/ Se hace raíz, para afianzarse hondo,/ Y es un abrazo inacabable y largo/ Que ni la muerte romperá. ¿No sientes/ Cómo me nutro de tu misma sombra?"⁵⁹

Este tono no desesperado pero sí envolvente, va a contrastar con otro más entrañable, por melancólico y sombrío, y donde el antagonista merece el nombre de catalizador de ansias y anhelos requeridos a partir de una huella de tristeza. Porque ella

⁵⁸ RUSSELL, Dora Isella. *Prolog.* cit. p.LXII.

⁵⁹ De "Fusión". *O.C.*, p.33.

empieza a experimentar, con frecuencia indeseada, una diaria y salobre desgana para con la vida. Su desnudez espiritual, tan perfecta "como las rosas del Paraíso cuando la luz las ha conocido por primera vez"⁶⁰, encuentra en sus abstracciones trascendentales el conocimiento primero de su ofrenda a la muerte, y, por ende, la fugacidad que va implícita en la ofrenda misma.

Al hilo de un eco claroscurementemente sensualista, esta tesitura ibarbouriana se nutre de una intensidad similar a la de los místicos, pues si ellos sufren el dolor del sueño fúlgido aprisionado en el cuerpo sombrío, y la tortura de una espesa realidad, y la lucha desgarradora contra lo que debiera ser pecado, Juana esta sufriendo "el sabor amargo de la muerte en el fruto nutricio, en el vino generoso y en el ardiente beso. ¡Gusta, bebe, besa, embriágate de luz, de música y de aromas: mañana estarás inmóvil bajo la tierra negra, mientras encima toda la vida seguirá zumbando como una abeja ebria...! ¿Hay alegría más triste que esta alegría? ¿Hay embriaguez más lugubre que esta embriaguez?"⁶¹

Aquí, pues, aparece el amado, como objeto paciente sostenedor de la amada transmutada en pena, pero también como sujeto agente de su consuelo. Así en "La Hora":

Tómame ahora que aún es temprano
y que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
esta taciturna cabellera mía.

Ahora que tengo la carne olorosa
y los ojos limpios y la piel de rosa.

Ahora, que calza mi planta ligera
la sandalia viva de la primavera.

Ahora, que en mis labios repica la risa
Como una campana sacudida a prisa.

⁶⁰ PETRAGLIA AGUIRRE, Hugo. Pról. cit. p.24.

⁶¹ ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. p. 62.

Después... ¡ah, yo sé
Que nada de eso más tarde tendré!

Que entonces inútil será tu deseo
Como ofrenda puesta sobre un mausoleo.

¡Tómame ahora que aún es temprano
y que tengo rica de nardos la mano!

Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca
y se vuelva mustia la corola fresca.

Hoy, y no mañana. Oh, amante, ¿no ves
Que la enredadera crecerá ciprés?⁶²

Acabamos de apuntar que su requerimiento de amor y vida posee intensidad mística, mas no así su contenido. Su querencia hacia la inmortalidad no tiene nada de místico. Tampoco ansía Juana sobrevivir en íntimas esferas inmatrimales, sino prendida al amor del hombre gracias a la belleza más tangible. De este amor al ser y a la tierra mortales resulta el temor último a la muerte. Por amar tanto, más temor le inspiran la nada y el silencio. Es por ello por lo que el reposo de la risa y el viento de cordialidad, están ocupada por el rito de la muerte.

Desde este punto de vista, afirma Zum Felde que existe una semejanza visible entre Omar el Kayam, el poeta de los Rubayat, y nuestra poetisa. Semejanza adscrita tanto al pensamiento como al encanto lírico. Como aquél, Juana también siente la fugacidad de la vida, el aniquilamiento fatal, y necesita urgentemente del néctar del "carpe diem". Pero aquél es un viejo sabio, de un pesimismo tranquilo, y la Juana de Las Lenguas... "es una joven corza, apasionada de la vida, prendida a ella con todos los 'garfios' de sus sentidos y de su corazón, a quien angustia la certidumbre de su fugacidad.

⁶² O.C., p.8.

Por eso hay en su libro estrofas aún más amargas que las del Kayam, estrofas que hacen subir al paladar la tremenda amargura del *Eclesiastés*⁶³:

No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza
 Y es un hueco sonido de campanas mi risa.
 No me oprimas las manos. Son polvo mis manos,
 Y al estrecharlas tocas comida de gusanos.
 No trences mis cabellos. Mis cabellos son tierra
 Con la que han de nutrirse las plantas de la tierra.
 ¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa,
 Que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?⁶⁴

Hemos asistido a la penúltima rogativa dirigida al amante. La última va a nacer a raíz de un cúmulo de experiencias imprevistas y confianzas necesarias. Las circunstancias de la vida terminan por convertirse en principios indiscutibles; por ello, cuanto más ama la vida, más horror le inspira la muerte y sus consecuencias, y tanto más la imagen de la dicha se deshace. "Sólo la creencia en la inmortalidad del alma puede vencer el horror de la muerte; sólo la esperanza religiosa de un más allá puede hacer menos sombrío el pensamiento de un paso efímero. La alegría de vivir de aquel que sólo cree y ama lo sensorial y lo corpóreo, es semejante a la alegría de una fiesta sobre un barco que va a naufragar."⁶⁵

Examinado desde esta perspectiva, el pesimismo de la muerte en Juana de Ibarbourou, alcanza a ser sincero, espontáneo y meramente vitalista.

Ella sabe y los demás sabemos que tenemos que tocar el trágico límite. Entonces no ha de hacerlo en solitario. A su lado quiere al hombre, y lo requiere para una suerte de redención previa a lo fatal. Ahora sí el hombre se convierte en verdadero antagonista de esta pasajera hacia el fondo de la tristeza. Anteriormente, lo habíamos columbrado como

⁶³ ZUM FELDE, Alberto. *Op. cit.* p.60

⁶⁴ De "Lacería". *O.C.* p.40.

⁶⁵ ZUM FELDE, Alberto. *Op. cit.* p.61.

mero espectador de la mujer incesantemente riente y fugitiva de desgracias (En "Lo que soy para ti", por ejemplo, la suponemos dirigiéndose al "Amor" como abstracción, y no al enamorado, pues a éste suele referirse como al "amado"), o también como mortal dichoso a quien ella confía su diáfana intimidad ("Mas soy esta noche, sin oros ni sedas,/ Esbelta y morena como un lirio vivo./ Y estoy toda unguida de esencias de nardos./ Y soy toda suave bajo el manto esquivo"⁶⁶). Ahora sí, decíamos, le ha tocado transformarse en el sustento indeleble de su esperanza, y en apaciguador constante de su inquietud sin tregua. A él habrá de asirse la mujer como perpetuo náufrago a su tabla de salvación. Porque ha llegado el momento en que la idea de la muerte se extiende más turbadoramente sobre este libro gozoso:

¡Oh amado, no me riñas porque cante y me ría!

Ha de llegar un día en que he de estarme quieta,
Con las manos cruzadas y apagados los ojos,
Con los oídos sordos y con la boca muda,
Y los pies andariegos en reposo perpetuo
Sobre la tierra negra.

¡Y estará roto el vaso de cristal de mi risa
En la grieta obstinada de mis labios cerrados!

.....
¡Oh, déjame que guste el dulzor del momento
Fugitivo e inquieto!

¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca
Se te oprima a los labios!

Después será ceniza bajo la tierra negra.⁶⁷

En resumen, *Las Lenguas de Diamante* perfila los tres temas esenciales presentes en la obra global de Juana de Ibarbourou: la Naturaleza, la Muerte y el Amor en sus tres

⁶⁶ De "La Cita", pp.29.

⁶⁷ De "La Inquietud Fugaz", O.C., p.35.

dimensiones (como abstracción, como ser amado y como ser amante). Quizás sea este último tema, como acabamos de constatar, el más ambiguamente abordado por nuestra poetisa.

Dos aspectos, no obstante, nos parece haber resuelto en este capítulo: A La Naturaleza, presumiblemente, cabe identificarla con el Dios cristiano, todavía tan lejano por mor del olvido al que somete la implacable juventud; a la Muerte, por consiguiente, cabe aceptarla como el contrario unánime y definitivo, como una sinrazón plagada de llamas y ruidos razonadoramente respetables, si no temibles, y que han de poder, de modo definitivo con los designios del Amor:

No acaricies mis senos. Son de greda los senos
Que te empeñas en ver como lirios morenos.

¿Y aún me quieres, amado? ¿Y aún mi cuerpo pretendes
Y, largas de deseo, las manos a mí tiendes?

¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa
Que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?

Bien, tóname. ¡Oh laceria!
¡Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria!⁶⁸

⁶⁸ De "Laceria". O.C. p.40.

2.2. RAIZ SALVAJE:

2.2.1. La Civilizacion como Contrapunto:

La misma autora confesaría años después que sus tres primeros libros (*Las Lenguas de Diamante*, *El Cántaro Fresco* y *Raíz Salvaje*) superaron, por su mayor resonancia, a todos los que escribiría después.

Consta el libro de cuarenta y siete poemas de entre los cuales casi desaparece la forma del soneto, tan frecuente en el primer libro.

No cabe duda de que la fama pública que la sostuvo durante toda su vida posterior a la publicación de *Las Lenguas de Diamante*, se debió a este poemario. También es evidente que debió pagar por ello el tributo de moldearse como objeto de admiración ajena más que como sujeto íntimamente satisfecho de sí.

En este sentido, advertimos en los versos de *Raíz Salvaje* cierto afán aprendido de pretender no desmitificar su entorno, tal si las circunstancias así lo exigiesen y no sus propios principios vitales:

Con membrillos maduros
 Perfumo los armarios.
 Tiene toda mi ropa
 Un aroma frutal que da a mi cuerpo
 Un constante sabor a primavera.

Cuando de los estantes
 Pulidos y profundos
 Saco un brazo blanco
 De ropa íntima,
 Por el cuarto se esparce
 Un ambiente de huerto.

¡Parece que tuviera en mis armarios

Preso el verano!⁶⁹

Ya en 1940, Julio J. Casal rompía una lanza por la poetisa y, tan bienintencionada y cordialmente como era su costumbre, sostenía que "El detalle, que en ciertos momentos puede no convencernos, no debe influir en el reconocimiento de la obra lograda, ya 'cuerpo glorioso', incorruptible, como en la expresión con que Valery nos da la calidad de las palabras de Mallarmè."⁷⁰

Ejemplos de amaneramiento poético como el arriba citado se contraponen, no obstante, a otros en los que acaba por encarnarse una figura de mujer realmente espontánea y única. Al igual que la propia figura mitológica se viera reflejada en las aguas, ella también prueba a exaltar los rasgos predominantes de su personalidad. Se siente y se sabe primitiva y exquisita al mismo tiempo; dionisiaca y mística a la vez; simple y arcana por igual. Y es entonces cuando toma cuerpo lo mejor de su poesía, cuando se reunifica en una misma intención abarcadora de libertad y autocomplacencia. Aunque podríamos seguir arguyendo, como hace Bellini al analizar *Las Lenguas de Diamante*, que esta intención no tiene nada de grito erótico, sino alegría de vida esencial en la que ella se siente asumida por el cosmos. De este modo, también sus figuraciones afectivas la llevan a refugiarse entre los brazos del amado sobre un lecho que ha de sentir blanco y hondo como un nido.

Señala Amado Alonso que "Hallar el sentido poético de una realidad, de un algo, es organizarlo, construirlo, formarlo, dar con la ley de coherencia que le haga portador de ese sentido buscado."⁷¹

Esa ley de coherencia, por tanto, vuelve a hallarla nuestra poetisa en versos como los siguientes:

⁶⁹ De "Olor Frutal". *O.C.*, p.86.

⁷⁰ CASAL, Julio J. *Exposición de la Poesía Uruguaya. Desde sus Orígenes hasta 1940*. Editorial Claridad. Montevideo, 1940. p.500.

⁷¹ ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Editorial Gredos. Madrid, 1969. p.32

Te amo y soy joven, huelo a primavera.
 Este olor que sientes es de carne firme,
 de mejillas claras y de sangre nueva.
 ¡Te quiero y soy joven, por eso es que tengo
 Las mismas fragancias de la primavera!⁷²

Teniendo en cuenta lo hasta aquí entrevisto en este libro, hemos de resaltar su condición de continuador de la esencia del primero, y atenernos otra vez, también por esencial, al pórtico de *Ratz Salvaje*: "¡Si estoy harta de esta vida civilizada!/ ¡Si tengo ansias sin nombre de ser libre y feliz!/ ¡Si aunque florezca en rosas, nadie podrá cambiarme la salvaje raíz!"

Símbolos primarios de la querencia ibarbouriana son los provenientes de lo vegetal y de lo humano. La fuerza remota de la intuición, que es la que asiste a Juana, remonta las líneas de este poemario a lo instintivo y primigenio. **Lo primigenio** respondería a la naturaleza; **lo instintivo**, al animal. Del entreveramiento de estas dos líneas de ser y de conducta, resultaría sin lugar a dudas gran parte de su raíz salvaje.

Aquí retorna cuerpo el "carpe diem" horaciano, tan caro a renacentistas y barrocos hispanos, esto es, el recuerdo y la emoción estética de todos los momentos sensuales aptos para ser salvados en una traducción lírica. La aereación bucólica de sus temas, tocada siempre de la impronta panteísta⁷³, provee la presencia de esta obra. La campesina enamorada y lúdica que protagoniza la mayoría de *Las Lenguas de Diamante*, en este nuevo libro sigue en el centro de su ambiente insustituible, exultante en la égloga de la naturaleza, y vivificándola no ya a golpe de adolescencia, sino también de madurez inmediata. En el mundo circundante, en donde flores y árboles y tierra y luz solar son vigor prestísimo, en ese mundo campea todavía el aleluya, e igualmente una sinrazón de eufonía pastoral, olorosa y cromática.

⁷² De "Como la Primavera". *O.C.*, p.87

⁷³ Según Hugo Emilio Pedemonte, esta impronta panteísta "es una de las más insistentes proyecciones del lirismo uruguayo". (Op. cit. p.114.)

En efecto, hemos llamado a este apartado del presente estudio "La civilización como contrapunto". Estamos asistiendo, evidentemente, a un amor natural ajeno a las sutilezas y complejidades de la civilización. Es posible que sea un amor menos sencillo por civilizadamente fructuoso (limitémonos a releer "Olor Frutal"), pero no por ello carece de delicadeza y primitivismo, y está cumplimentado con candor y gracia propios de una criatura silvana. Insistimos en que es viable propugnar la no existencia de lo erótico, pero de igual modo es cierto que el amor carnal y la raíz primaria se confunden e identifican en sus versos con el amor a la vida silvestre. "Ella gusta el verso del amado como del sabor de la fruta, como de la frescura del agua, como de la dulzura del sueño. Nunca el amor estuvo más cerca de la naturaleza que en la poesía de Juana de Ibarbourou."⁷⁴

Entre paréntesis, indiquemos que esta tendencia temperamental a la simplificación de contenidos presupone la condensación expresiva en la imagen (lo cual se va acusando en la poetisa desde su primer libro). Desde este punto de vista, *Raíz Salvaje* acaba siendo más simple aún, en lo que respecta a sus formas, que *Las Lenguas de Diamante*, aunque aquel contenga alguna composición de valor ínsito parejo, si no mayor. "Noche de LLuvia" es un ejemplo:

Llueve... Espera, no duermas,
Estate atento a lo que dice el viento
Y a lo que dice el agua que golpea
Con sus dedos menudos en los vidrios.

Todo mi corazón se vuelve oídos
Para escuchar a la hechizada hermana,
Que ha dormido en el cielo,
Que ha visto al sol de cerca,
Y baja ahora elástica y alegre
De la mano del viento,
Igual que una viajera
Que torna de un país de maravilla.

⁷⁴ ZUM FELDE, Alberto. p. cit. pp.67-68.

¡Cómo estará de alegre el trigo ondeante!
 ¡Con qué avidez se esponjará la hierba!
 ¡Cuántos diamantes colgarán ahora
 Del ramaje profundo de los pinos!

Espera, no te duermas. Escuchemos
 El ritmo de la lluvia.
 Apoya entre mis senos
 Tu frente taciturna.
 Yo sentiré el latir de tus dos sienes
 Palpitantes y tibias,
 Como si fueran dos martillos vivos
 Que golpearan mi carne.

Espera, no te duermas. Esta noche
 Somos los dos un mundo,
 Aislado por el viento y por la lluvia
 Entre la cuenca tibia de una alcoba.

Espera, no te duermas. Esta noche
 Somos acaso la raíz suprema
 De donde debe germinar mañana
 El tronco bello de una raza nueva.⁷⁵

Más interesante que en el anterior, resulta en este poemario su comunión vegetal. Al hilo de las revelaciones intensas que le proporcionaron en su juventud las realidades variadísimas de la naturaleza, ella, por sí sola, va un paso más allá del primero que había dado con *Las Lenguas de Diamante*, puesto que no posterga esta comunión hasta su muerte natural, sino que la actualiza y la roborra.

⁷⁵ O.C. pp. 88-89.

Atendamos a la última estrofa de "Noche de Lluvia". El tema de "la raíz suprema" provisora de "una raza nueva" es seña de identidad exclusiva de la obra delmiriana. No obstante, algún crítico como H. Díaz Casanueva, por ejemplo, asevera: " Me dice que *Las Lenguas de Diamante* lo sabía mucho antes de escribirlo. Las mejores poesías de este libro son las más espontáneamente nacidas. En ese tiempo su cultura era escasa, apenas tenía lecturas y por lo tanto influencias de ninguna especie. Ni siquiera había leído versos de Delmira Agustini, de quien se la hace venir y cuyo cetro heredó con derecho enorme..." (En el prólogo a *Sus mejores poemas*. Op. cit. pp.22-23)

Quizás encontremos la explicación en el hecho de que entre la génesis de su primer poemario y la entrega del segundo, Juana de Ibarbourou tuvo tiempo de leer a su antecesora.

La adolescente provinciana habilitó su vigilia en derredor de su imagenería fantasiosa, y la proyectó "hacia una zona categorial que se enraíza en las experiencias vicarias de las lecturas que hace: mitología grecorromana, autores del Siglo de Oro español, Anatole France, Gabriel d'Annunzio, Campoamor, Rosalía de Castro, Bécquer, Espronceda, Juan Ramón y Antonio Machado."⁷⁶

En sus dos anteriores entregas, tales proyecciones fantasiosas habían trasmutado la selva en criatura humana, con la cual nuestra iba a homogeneizarse.

En esta entrega, su raíz salvaje provoca igualmente una identificación instantánea con los elementos naturales, sobre todo, con el agua, importantísima en el paisaje de nuestra poetisa.

En otros poetas de su entorno, en Gabriela Mistral, por ejemplo, el agua acapara una importancia anímica, pero en Juana es una criatura que vive por sí misma y que con ella se hermana, hasta el punto de que logra transparentar perfectamente sus estados interiores.

El agua de Mistral es azul y limpia; la esencia de la de uno de sus ecos reconocidos, d'Annunzio (la de su imperecedera "Pioggia nel pineto"), está en el sentido goteante de la lluvia, en el gozo físico que provoca, más allá del espiritual, y que el poeta asume extático:

Taci. Su le soglie
 el bosco non odo
 parole che dici
 umane; ma odo
 parole più nuove
 che parlano gocciole e foglie
 lontane.
 Ascolta. Piove
 dalle nuvole sparse.⁷⁷

⁷⁶ FELICIANO MENDOZA, Ester. *Juana de Ibarbourou. Oficio de poeta*. UPRED. 1981. p. 130.

⁷⁷ D'Annunzio, Gabriele. *Alcyone*. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1982. p.252.

El agua de Juana de Ibarbourou, en primera instancia, toma vida humana en lo profundo del pozo, cabe donde se asientan los amantes para hablar del enorme paraíso:

Vámonos. No quiero que el agua nos vea
 Cuando me acaricies. Tal vez eso sea
 Darle una tortura. ¿Quién la ama a ella?
 -¡Tonta! ¡Si de noche la besa una estrella!⁷⁸

Pero el agua de Juana que mayor ternura inspira es la blanca y densa, pegajosa casi hasta el extremo de adherirse a las cosas y a ella en vez de empararlas. Es el agua fiel y diáfana, el agua civilizada como contrapunto; la que hará que florezcan las rosas de la civilización, y que se abran; la que habrá de salpicar la enagua de una mujer auténtica y sencilla, y admirada ya entonces por la mayoría poética civilizada del continente americano: "El Agua Corriente":

Esta agua que viene
 Por los nervios pardos de las cañerías,
 A dar a mi casa su blanca frescura
 Y el don de limpieza de todos los días;
 Esta agua buliente
 Que el grifo derrama,
 Está henchida del hondo misterio
 Del cauce del río, del viento y la grama.
 Yo la miro con ávido anhelo...
 Es mi hermana la onda viajera
 Que a la inmensa ciudad ha venido
 De no sé qué lejana pradera.
 Y parada ante el grifo que abierto
 Me salpica de cuentas la enagua,
 Siento en mí la mirada fraterna
 De los mil ojos claros del agua.⁷⁹

⁷⁸ De "El Pozo". *O.C.*, p.106.

⁷⁹ *O. C.* p. 114

De este modo, cabe seguir hablando de una mujer lícita consigo y legítima para los demás siempre que centra su literatura en el terreno de lo Terreno, que es lo que hincha su presunta beatitud y gozo.

Además del agua y a pie de bosque, todo palpita una ansiedad amarilla. La vieja selva renace de nuevo y se personifica y resulta ser testigo indemne de "cómo nos marchitamos/ sin encontrar la clave para reverdecer."No encontramos esa clave a pesar de ser la selva "de una mansedumbre evangélica", sintagma éste cargado de signo religioso a la vez que de valor fónico virtualizador, ya que la unión aliterada de nasales produce un efecto prolongado de ascendencia activa y predicada sobre el alma rogante: "Dime si siendo humildes, dime si siendo puros/ Lograremos tu fuerte y gallarda vejez."⁸⁰

El árbol perenne o percedero se funde en consecuencia con la semejante hasta agorar su situación. Incluso un álamo insta al hermano a que la consuele de su desamor: "- El no ha venido. ¡Que triste/ Para su casa retorna!/ - Hermano álamo: dale/ Un huevecillo de tórtola."⁸¹

Entrañable se manifiesta el poema "La Higuera", en el que testimonia una actitud minimalista y franciscana, la cual, por otra parte, no cede a lo largo de su producción. La higuera es el árbol que carece de belleza aun en primavera, y la Ibarbourou habrá de procurarle el lenitivo. Porque para ella la belleza es motivo primordial en este período de su existencia, ofrece a la higuera áspera y fea su mentira piadosa:

Y la pobre parece tan triste
Con sus gajos torcidos que nunca
De apretados capullos se visten...

Por eso,
Cada vez que yo paso a su lado
Digo, procurando
Hacer dulce y alegre mi acento:
-Es la higuera el más bello

⁸⁰ De "EL Bosque". *O.C.*, pp.104-105.

⁸¹ De "Camino de Alamos". *O.C.*, p.108.

De los árboles todos del huerto.⁸²

Sin embargo, la luna continúa asomando como contrapunto de su devoción vegetal. Paradójicamente, en la composición homónima, "La Luna", desprecia a ésta como ente inanimado y sin interés, al tiempo que la personifica.

Una reflexión inmediata se nos presenta al par de nuestra relectura de "La Luna". Su ingenuidad la delata, si no su infantilismo, a la hora de la abstracción poética. El verbo suntuoso de la poetisa prístina y arrogante de "Rebelde", por ejemplo, choca a la postre y de inmediato con líneas inmerecedoras de cualquier consagración universal. No hablamos ya de un coronamiento más o menos enfervorizado o merecido como fue el de su proclamación de "Juana de América", sino del premio Nobel: En el año 1959 se organizó un Comité Pro-Candidatura de Juana de Ibarbourou al premio Nobel de Literatura. En ese año, el premio Nobel le fue concedido al italiano Salvatore Quasimodo, "poeta y crítico, cuya poesía es por lo general de tono grave"⁸³:

Parece tan hermosa, tan nueva, tan luciente,
Y no es más que una pobre vieja desposeída,
Frente a frente a la tierra millonaria de dones,
Una muerta consciente frente a frente a una viva.

¡Piedad para la luna! ¡Piedad para la luna!
No beséis vuestras novias, ¡oh novios!, ante ella.
¡Dios sabe de qué envidias y angustias está llena
La luz que nos envían la luna y las estrellas.⁸⁴

⁸² De "La Higuera". O.C. p.109

⁸³ FELICIANO MENDOZA, Ester. Op. cit. p.27.

⁸⁴ De "La Luna". Op. cit. p.96.

Todavía el fenómeno de la humanización de lo vegetal manifiesta su envés en este poemario, es decir, aparece la vegetalización de lo humano como causa del acercamiento de Juana a la naturaleza. Alguna vez lo hace desde el punto de vista más simple de la comparación antes que de la metáfora pura:

Mi boca hoy tiene toda la estupenda dulzura
De una rosa jugosa, nueva y recién cortada.

.....
Elástica de gozo cual un gamo he corrido
Por todos los ceñudos senderos de la sierra.⁸⁵

En otras ocasiones, la identificación se hace palpable y en actitud casi de amante entregada a los dones que se le ofrece. El futuro se hace presente por mor de un presentimiento de deseo de ejecución. En esta disposición convencida, de terne confianza y oferencia, estriba uno de los matices disímiles en lo que se refiere al tono de *Las Lenguas de Diamante*. Más abiertos que nunca, los cinco sentidos expresan sincera disposición, tal si quisiera hacer un guiño de complicidad a las palabras del maestro: "...para poder ser dueño de las más bellas imágenes, el poeta tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas"⁸⁶;

Si una tarde mi cuerpo ardoroso y delgado,
Al estanque, lo mismo que un pedrusco, resbala,

.....
Será un círculo ancho y ondulante, primero.
Luego otros y otros más pequeños y graves.
Después, nada... La calma, la tersura, el silencio,
Y otra vez el reflejo verde-luz de los sauces.⁸⁷

⁸⁵ De "La Tarde". *O.C.*, pp.106-107.

⁸⁶ GARCIA LORCA, Federico: "La imagen poética en Góngora". *Obras Completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1955. p.70

⁸⁷ De "El Estanque". *O.C.*, p.110.

Por enésima vez, por tanto, vuelven las imágenes de lo vegetal y lo animal en el asunto de existir. De este cúmulo de metáforas, se ha extraído la conclusión crítica: "Si de *Las Lenguas de Diamante* puede decirse que es, ante todo, un libro erótico, de *Raíz Salvaje* ha de decirse que es un libro vegetal; no sin que participen a la vez, éste y aquél, de ambos distintos y complementarios elementos."⁸⁸

No comparte, empero, esta supuesta profesión de vegetalismo el profesor Anderson Imbert, quien considera que "el autocumplirse no es vegetal ni animal, sino humano, y toda la poesía de Juana de Ibarbourou es un obstinado narcisismo..." E insiste ambiguamente: "La alborozada coquetería de *Las Lenguas de Diamante*, su mejor libro, insiste en *Raíz Salvaje* pero reprimida por la preocupación de encontrar un nuevo quehacer."⁸⁹

Queda apuntado arriba que los quehaceres de Ibarbourou se sostienen, durante la mayor parte de su itinerario poético, en tres pilares: el amor, la muerte (con Dios y el tiempo calándola) y la naturaleza, los cuales se entreveran místicamente, ordenadamente, en poemas como el que pasamos a analizar:

⁸⁸ ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. p.67.

⁸⁹ ANDERSON IMBERT, E. Op. cit. p.68.

2.2.2. "Cenizas": Amor, Naturaleza y Muerte en un mismo poema.

Es éste el primer poema de los cuarenta y siete que conforman *Raíz Salvaje*, y quizás el más irregular en cuanto a su forma. Son líneas dodecasílabas, salteadas por alguna de nueve o diez, que encierran, sin embargo, el común denominador de la poesía ibarbouriana.

Ya hemos analizado en el espacio correspondiente a *Las Lenguas de Diamante*, cómo el amante/amado sufría una transformación paulatina embargado de la languidez vertiginosa, del lánguido vértigo de la poetisa, y embriagado por ella. De mero objeto paciente espectador/cumplidor de sus ansias y deseos, pasaba a ser postrer consuelo y sujeto de salvación en horas de reflexiones metafísicas.

En "Cenizas" es la hora del amigo confidente a quien poder susurrar la melancolía. El sentimiento amoroso de la primera época, que abunda en momentos de ebriedad de criatura sensible a cualquier extereorización temporal, y que acumula amaneceres, noches, linfas, bosques, orillas..., clises de la lírica eglógica, ese sentimiento exuberante, decimos, se reduce aquí a una alusión casi inadvertible, pero que alcanza a trascender lo puramente alusivo al recurrir a un vocativo urgente, y en este caso, además, cómplice y preponderante: "Ahí tienes, amigo, hecho porción quieta/ De polvo liviano./ A aquel pino inmenso que nos dio su sombra,..."

Susurra al amado acerca de la llama devastadora del pino inmenso dador de sombra durante muchos años, "tan alto, tan alto, que pasaba el techo/ De la casa mía."

El pino simboliza la plenitud de su adolescencia, la poesía del bosque durante la niñez, y es elemento *sine qua non* para intentar aproximarse a la inmanencia selvática, para definir la "Selva" nacida del conocimiento y por el mismo conocimiento dignificada.⁹⁰

⁹⁰ "SELVA: he aquí una palabra húmeda, verde, fresca, rumorosa, profunda. Cuando uno la dice tiene en seguida la sensación del bosque todo afelpado de musgos, rrrunneante de pinos y de roces, lleno de los

En este poema, Juana insiste en armar la muerte con incienso silencioso e inmortal propio del panteísmo. Cuando pergeña "Cenizas", el arrebató Deífico queda todavía muy lejano tanto en tiempo como en intenciones. Todo lo habido en derredor es parte de un Dios no desconocido pero sí empapado del idealismo pagano que asiste en su juventud a la que va a ser devota casi obsesa cuando arribe la estación del ocaso.

De momento, la rebeldía y el propósito de una inmortalidad a flor de tierra ("Rebelde", "Vida-Garfio), pasan en "Cenizas" a ser carne de melancolía compartida y solidaria:

Se ha apagado el fuego. Queda sólo un blando
 Montón de cenizas,
 Donde estuvo ondulando la llama.
 Ahí tienes, amigo, hecho porción quieta
 De polvo liviano,
 A aquel pino inmenso que nos dió su sombra,
 Fresca y movediza, durante el verano.

Tan alto, tan alto, que pasaba el techo
 De la casa mía.
 Si hubiera podido guardarlo en dobleces,
 Ni en el arca grande del desván cabría.

Y del pino inmenso ya ves lo que queda.
 Yo, que soy tan pequeña y delgada,
 ¡Qué montón tan chiquito de polvo
 Seré cuando muera!⁹¹

quitasoles apretados y movibles de las copas de los árboles bajo los cuales las siestas ardientes son tan dulces y donde es tan grato, tan grato, tenderse a soñar." (De "Selva", en *El Cántaro Fresco* O.C., p.418)

⁹¹ "Cenizas". O.C., p.85.

2.3. LA ROSA DE LOS VIENTOS.

2.3.1. El Porque De Un Silencio Poetico De Ocho Años.

La obra está dividida en dos partes: la primera se titula "Los Días y las Noches"; la segunda, "Claros caminos de América". Consta cada una de veintitrés y veintidós poemas. "Más conceptual y sobrio, el libro no tuvo la misma acogida en el público al que habían llegado las primeras obras.

La Rosa de los Vientos deja constancia de madurez vital y versificadora, pero no conlleva la emotividad lírica ibarbouriana.

Ocho años de silencio desde su última entrega, hacen de ésta una novedad para la reflexión:

Hemos incluido *La Rosa de los Vientos* en la primera etapa creativa de Ibarbourou ya que creemos se justifica por su disimilitud con los dos anteriores, lo cual implica complementariedad.

Desde antes de la publicación de *Las Lenguas de Diamante*, los vientos literarios que corrían por Europa ya eran de signo muy distintos a los que habían propiciado la forja de este poemario.

Cuando sale a la luz *Ratz Salvaje*, la moda de los "ismos" en el Viejo Continente estaba por acometer su segunda década.⁹²

Hacia 1920 se inicia un nuevo movimiento vanguardista tanto en España como en la América Hispana. Esta coincidencia resulta ya original, puesto que ni Romanticismo ni Modernismo habían tenido una evolución homogénea en ambos continentes.

⁹² El célebre manifiesto de los futuristas italianos, con Marinetti como promulgador principal, se remonta a 1911.

El nombre que recibió este movimiento fue el de **ultraísmo**, y, en un principio, tuvo particular actividad tanto en Uruguay como en Argentina.

Los nuevos escritores no sólo intentaban ir más allá de lo que se había logrado en los movimientos anteriores, sino también interpretar la realidad a través de un lenguaje devenido en su mayoría de lo cerebral, anclado en el mensaje lúdico -la palabra por el simple placer de la palabra- y enfrentado tanto a cualquier sensación íntima como al convencional discurso narrativo.

El pasado reciente era el más repudiado por: "quienquiera que aceptase sus gastadas interpretaciones recibía el apodo, tomado de los futuristas italianos, de "pasatista", partidario del pasado, *laudator temporis acti*. Y aún había quienes no se conformaban con el reacomodo de la realidad; proponían la creación de un nuevo 'reino del ser', del que el poeta y el artista debían extraer sus materiales... El resultado general fue una forma de expresión críptica, una red de complicadas metáforas, un continuo y elíptico tránsito de una imagen a otra."⁹³

En el tiempo de publicación de *La Rosa de los Vientos*, sobrevivían a este movimiento, entre otros recursos al uso, el empleo de la metáfora, ya no pura, sino incomprendible, una gran variedad de asociación de imágenes, y una sintaxis heterodoxa, ajena en gran medida a la de consumo coloquial. Igualmente, el verso libre se puso de moda entre los poetas que alcanzaban su mayoría de edad vital, que aún no lírica: Jorge Luis Borges o Pablo Neruda, por ejemplo, quienes iban a volver rápida y ocasionalmente a una expresión muy lúcida en la que viejas formas contendrían atrevidas metáforas de estilo más moderno.

Este es el panorama que intenta asimilar nuestra poetisa durante la gestación de *La Rosa de los Vientos*. Ella no entiende de deshumanizaciones del arte, ni de estilos fríos y presuntamente cosmopolitas, ni de ninguna otra tentación intelectual.

Además de haber sobrevivido en esos años de sus **réditos** anteriores, la obligación de actualizarse, la hace sumirse en un marasmo ambiguamente academicista, al margen de

⁹³ HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Las Corrientes Literarias en la América Hispana*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1940. p.194.

otro pozo muy distinto en el que se haya sumida por mor de problemas personales confesos mas no concretados. Los golpes secos del vivir diario van haciéndose cada vez más presentes en su verso, que responde proveyéndose de amargura. Aunque también es cierto que a veces parece ceder bajo el peso de dolores presentidos más que reales.

Sea como fuere, este sentido sofocante de la existencia había aparecido ya un año antes de la publicación de *La Rosa de los Vientos*, justamente en su discurso de agradecimiento por el homenaje recibido el 10 de agosto de 1929: "... yo no esperé nunca, no alenté, no busqué, no pedí a los dioses esta hora de premio máximo, que viene ella a la vida por la voluntad fraterna de un grupo de poetas y de amigos, que no han querido que me vaya de la juventud sin saber lo que es la generosidad del afecto desinteresado y puro, que hace nacer impulsos de esta índole; no han querido que la tiniebla descienda sobre mí sin que se pose una vez siquiera sobre mis manos el reflejo de la claridad que forman las aureolas; no han querido que, a punto de que se me desmenuzase la confianza en todo bien humano, a fuerza de desaliento y de luchas amargas, me quedase desamparada de toda fe."⁹⁴

A juicio de la propia autora, éste es un libro brillante, rico, centelleante de imágenes y en cuyos poemas empieza el ocaso.

Quedó ya expuesto que, salvo las consabidas críticas de compromiso, y algún excepcional estudio más extenso y monográfico, nadie se ocupó de él.⁹⁵

fue consagrada como Juana de América. *O.C.*, pp.957-958.

⁹⁵ Esta es confesión que ella hace en su "Autobiografía Lírica" (*O.C.* 3ª ed. p.1359.) La excepción a la que nos refiere es un artículo de Osvaldo Crispo Acosta, "Lauxar", aparecido en el Suplemento del Diario "El Imparcial", en Montevideo, el 1 de Agosto de 1930. Entre otras loas, le dedicaba la siguiente: "En *La Rosa de los Vientos*, la poesía es sincera y juntamente ingeniosa, cordial y sutil a un mismo tiempo. Ella es por un lado confesión íntima, y por otro, juego de estilización y amaneramiento. A la emoción viva, se mezcla en ella el artificio voluntario y estudiado. A la palabra espontánea que brota del alma con efusión lírica de canto, se agrega el singular capricho de un arte fino y complicado que rehísa la expresión directa y se afana en componer, con nuevos procedimientos, imágenes raras y preciosas de significación indecisa."

2.3.2. La aventura interior enfrentada al oficio de ser poeta.

La Rosa de los Vientos representa, pues, una nueva fase obligada en la evolución estilística de la poetisa, y también el documento literario de un revés vital ni previsto ni anunciado.⁹⁶ Se siente en su verso la proximidad del declive, aunque una vez más prueba a reaccionar contra el desolado presentimiento, como en "Encuentro", donde se vuelve a cantar la sencilla belleza de los bosques:

La montaña y la pampa, la colina y la selva,
La altiplanicie brava y los llanos verdeantes
Donde pasta la vaca y galopa el bisonte,
Están más cerca nuestro que el mar innumerable.

Al tomar a mi casa he sentido en el viento
El vaho de mis campos fuertes de Cerro-Largo.
Me mana una alegría honda de reconquista,
El ramo puro albea en mi mano.⁹⁷

Ni mucho menos este tono alegre y convencional puntualiza el transcurrir de *La Rosa de los Vientos*.

Sobre todo en su primera parte, "Los Días y las Noches", una densa bruma de metáforas se cieme sobre su entendimiento. Igualmente, una extensa ansiedad la posee al pretender encerrar en la palabra (casi siempre tan insuficiente) ese cúmulo febril de imágenes que derrochan lirismo en potencia, pero que están muy cerca de traicionar a su valedora cuando ésta prueba a transformarlas en acto.

La seña de identidad de las modas de vanguardia conlleva en su punto de máxima expresión enigmas y misterios difícilmente resolubles.

⁹⁶ Ya lo apunta Federico de Onís al reseñar la obra de nuestra autora en *La Poesía Modernista*, en su obra *España en América*. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico, 1968. p.261: "Morena, de tez mate, buena esposa y madre, sin más biografía que la literaria."

⁹⁷ De "Encuentro". *O.C.* p.150.

Los mayores precursores de la lírica del siglo XX, ya abogaron por el rechazo de la claridad expresiva: Hay cierta gloria en no ser comprendido, según Baudelaire; para el alemán Benn, escribir poesía supone elevar las cosas decisivas al lenguaje de lo incomprensible; Saint John Perse se escuda, por ejemplo, en la certeza de que el poeta debe hablar en términos de múltiple sentido, como alguien que se lanza al combate entre alas y espinas; y Mondido va más allá al asegurar que si el problema de la poesía consistiera en hacerse comprender, nadie escribiría versos.

Esta teoría que recogemos a vuela memoria, surte efecto en el ánimo lírico de Juana de Ibarbourou, pero la lleva a efecto de forma quebradiza.

Si volvemos al efecto de complementaridad que aporta este poemario respecto a los dos anteriores, constatamos que su autora se aferra al oficio de ser poeta. En este proyecto de renovación, ella no cae en el diletantismo gracias a sus "buenas maneras", a ese "buen pulso" que sólo otorgan los muchos años ejercitándose en el propio mester. Pero tampoco alcanza la plenitud personal, ni la verdad que atiende a la simple intuición poética, sencillamente porque se pierde en el laberinto de normas intelectualistas al uso de entonces, y que habían de entreverarse en el poeta con su natural proceso del espíritu.

Esto no es óbice para concluir que su aspiración por llevar a cabo el "rinovarse o morire" d'annunziano fuese totalmente legítima. Incluso un crítico del prestigio de Zum Felde, pensamos se ciñe más a la benevolencia que a la justeza cuando decide que *La Rosa de los Vientos* significa "un enriquecimiento de su estética y corresponde a la nueva faz de su lirismo... (El lenguaje de Juana) era, antes, más simple y directo, más objetivo y concreto, y por tanto más claro; ahora se ha subjetivizado, al par de su conciencia, y por ende se ha tomado necesariamente algo más oscuro; pero ya sabemos que la oscuridad en poesía, no es objeción; es una cualidad específica de cierto linaje de poesía, precisamente de éste que se refiere más a la vida interior que a la exterior, y que requiere un lenguaje más figurado."⁹⁸

⁹⁸ ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. p.71.

Según el propio Zum Felde, y como ya acabamos de apuntar con otras palabras, la evolución general de la lírica en el momento de gestación de *La Rosa de los Vientos* se inclinaba hacia la supresión del discurso poético, compensado por la sintetización expresiva en la imagen, lo cual "ha coincidido con la tendencia que, ya de suyo, manifestaba la poetisa en sus libros anteriores, y ha contribuido a acentuarla, estimulándola; por manera que no implica ningún cambio radical de rumbo, sino sólo un afinamiento e intensificación del ya seguido."⁹⁹

La actitud más común, en cambio, hacia esta tercera entrega de nuestra autora, fue y sigue siendo muy similar a quella adoptamos nosotros en este estudio, es decir, de escepticismo. No detectamos un lenguaje más oscuro y subjetivizado a la par de su conciencia, sino que lo descubrimos laberíntico e impersonal, trabado por una importante ristra de imperfecciones técnicas, y descohesionado en cuanto se refiere a la más importante de sus condiciones poéticas: la espontaneidad.

De todos los "ismos" europeos nacidos en la tercera década de siglo, sería el surrealismo singular influyente en *La Rosa de los Vientos*. En efecto, el movimiento propugnado y promulgado por André Breton debía concretarse en un automatismo psíquico capaz de expresar, fuese verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento. También se fundaba en la creencia en una realidad superior donde se promulgarían simbiosis asociativas del pensamiento, en los juegos desinteresados de la mente, y en la omnipotencia del sueño. El surrealismo, al cabo, tendía a destruir definitivamente todos los demás mecanismos síquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.

Este procedimiento mental es al que accede nuestra poetisa en el presente poemario, principalmente, como queda dicho, en su primera parte, "Los Días y las Noches".

⁹⁹ ZUM FELDE, Alberto. *Ibidem*. p.71.

Las distintas analogías y conjunciones metafóricas producidas fueron analizadas por la profesora Ethel Dutra Vieyto en su estudio sobre la autora.¹⁰⁰ Nosotros nos limitaremos a sintetizarlas:

Sabido es dónde se localiza la diferencia esencial entre la metáfora "clásica" y la metáfora de esta lírica de vanguardia. En tanto que aquélla se somete a la analogía convencional entre término real e imagen, ésta última atenúa la analogía hasta el punto de hacerla imperceptible, a veces hasta hacerla desaparecer.

En el caso de *La Rosa de los Vientos*, la analogía asoma comúnmente atenuada, mas no extinguida. Así ocurre, por ejemplo, en el primer verso del libro, en la que la imagen en aposición se dispone a aludir ambiguamente el tono blanquecino de la primera luz de la mañana:

Alba: columna de nardos en el día.¹⁰¹

Este es el procedimiento más común, aunque alguna vez nos encontramos con la metáfora pura, donde el término real no comparece o lo hace únicamente en el título de la composición, así cuando se refiere a las campanas y su música en "Campanas en la tarde y en el alba", donde también asistimos a una acumulación de elementos metafóricos a lo largo de casi todo el poema:

Granadas de bronce abiertas para derramar
 Granos de música lenta en los surcos de la tarde.
 Mi alma espigadora está atenta a la siembra
 Y todos los días hace su recolección grave.

Por los caminos de la noche enlucrada
 Va el eco solemne vestido de lino
 A golpear contra la puerta resonante del alba

¹⁰⁰ VIEYTO, Ethel Dutra. Op. cit. pp.49 y ss.

¹⁰¹ En *Despertar. O.C.*, p.127.

Detrás de la cual el jilguerío de los repiques está dormido...¹⁰²

Por lo general, la metáfora en *La Rosa de los Vientos* va a ocupar dos versos sucesivos, y aspirará a representar una serie de fenómenos concretos:

1. Momentos del día:

a/ Su nacimiento:

En la rama musgosa del tiempo
un nuevo día abre su flor de plata.¹⁰³

b/ El mediodía:

Trompo alucinante del sol
sobre la cintura exacta del día...¹⁰⁴

c/ La noche:

c.1. Su llegada:

Umbral de la noche labrado en corales ardidos.
Crece sobre su arco la vid morada de la sombra
y la cosecha de los centelleantes racimos.¹⁰⁵

c.2. Su retirada:

Con la hoz lunar sobre los hombros
se va la noche por la pradera de la madrugada.¹⁰⁶

c.3. El triunfo de la noche sobre el día:

¹⁰² O.C.₂ p.144.

¹⁰³ De "Corazón Dolido de Sueños". O.C.₂ p.128.

¹⁰⁴ De "Siesta". O.C.₂ p.135.

¹⁰⁵ De "Día Amargo". O.C.₂ p.133.

¹⁰⁶ De "Corazón Dolido de Sueños". O.C.₂ p.128.

El halcón de la noche hizo presa sangrante
de la última paloma de la luz.¹⁰⁷

c.4. La noche y sus astros:

El cielo empieza a desgranar las mazorcas fulgurantes.¹⁰⁸

2. Materialización de lo imponderable:

La luz, un sonido, un grito, se hacen ponderables, y todavía se humanizan:

Por los caminos de la noche enlucurada
va el eco solemne vestido de lino.¹⁰⁹

El grito inútil cae en el mar
como una gaviota herida en las alas.¹¹⁰

Me enferma el perfume violento que trae la túnica de la luz.¹¹¹

Apoyando la cabeza en las rodillas de la luz.¹¹²

3. Fenómenos cósmicos:

a/La tormenta:

¹⁰⁷ De "Angustia". *O.C.* p.141.

¹⁰⁸ De "Día de Felicidad sin Causa". *O.C.* p.131.

¹⁰⁹ de Campanas en la Noche y en el Alba". *O.C.* p.144

¹¹⁰ De "El Grito". *O.C.* p.151.

Este es el único de los ejemplos metafóricos transcritos perteneciente a la segunda parte, "Claros caminos de América".

¹¹¹ De "Despertar". *O.C.* p.129.

¹¹² De "Días de Felicidad sin Causa". *O.C.* p.131.

Puño cerrado de la tormenta
 Contra la clara mejilla de la luz.

.....
 Ramazón ardida del relámpago
 Sobre el despeluzado cardal del mar.¹¹³

b/ El viento sobre el mar:

Sobre los mares de basalto y de turquesa
 el viento hace sonar sus crótalos de cobre.¹¹⁴

4.Fenómenos síquicos o espirituales:

a/ El sueño:

Yo he visto en el espejo cóncavo de un sueño
 lo que nunca podrán mirar los ojos de los hombres...¹¹⁵

b/ El recuerdo:

Abejas tensas de la luz,
 Sobre el recuerdo de mí ha de quedarle.¹¹⁶

c/ La angustia:

El águila de las horas oscuras hace su presa de mi corazón,
 Y el gamo fatigado de mi angustia nocturna
 jadea en busca de una dorada laguna de sol.¹¹⁷

¹¹³ De "La Estrella". *O.C.* p.139.

¹¹⁴ De "Timonel de mi Sueño". *O.C.* p.132.

¹¹⁵ De "Despertar". *O.C.* p.128.

¹¹⁶ De "Motivo de Canción". *O.C.* p.140.

¹¹⁷ De "Angustia". *O.C.* p.142.

En cuanto se refiere a la segunda parte, "Claros Caminos de América" es susceptible de poder conceptuarse como un poemario al margen de "Los Días y las Noches".

Ya vislumbramos en los primeros versos de "Encuentro", transcritos al inicio de este capítulo, una voluntad de vuelta a la fuente primigenia de su mundo ensoñado de juventud.

Su canto tiene poco que ver con el que se dedica a la América indígena y liberada desde la gestación del movimiento modernista, sino con el de la veinteañera transfiguradora de los caminos de tierra y de la tarde desde su aldea hasta los claros remansos del bosque. Y su regreso prendida del olor bendito: "Huele a eucaliptos, a álamos, a sauces, a grama; suena a viento, a agua que corre, a pajaros que cantan y pían, a roce de insectos y croar de sapitos verdes;..."¹¹⁸

Aunque alguna pincelada patriótica también se amaga, concretamente en forma de "Gratia Deo", al presentir un nuevo alborear:

Cuando el alfarero ponga el vaso en las manos de Dios,
Tendrá también el olor vegetal de las selvas.

Y Dios dirá con plácida sorpresa:
-¡Qué brillantes son y qué bien huelen
Mis tierras de América!¹¹⁹

Por lo que se refiere al amante/amado, torna a adquirir los mismos tintes de antagonista desvaído ya entrevisto en varias zonas de *Las Lenguas de Diamante* y de *Raíz Perdida*. Concretamente en el poema que da título al libro, se presenta más como un simple objeto de divertimento de damisela traviesa que como sujeto viril y fuerte, presunto sostén y consuelo de sus posibles desmayos:

Si tú me quieres,

¹¹⁸ De "Selva". En *El Cántaro Fresco*. O.C., p.418.

¹¹⁹ De "El Día". O.C. p.156.

Anda, ve a buscarme esa flor sin igual.
 La Meteorología es una vieja
 Indiferente y sin amor.
 Entre mis dedos ágiles de piedad
 La rosa de los vientos
 Se abrirá como una bendición.¹²⁰

Cierto escepticismo anunciado debía rondar ya a nuestra poetisa cuando dejaba caer las siguientes líneas a modo de alamar lírico y juguetón: "El amor, andarín de los pies ligeros,/ Se ha quedado dormido/ En un lejano país de sueños."¹²¹

Nos resistimos a dejar de anotar el apabullante trivialismo de algunos de sus versos, pues adquieren relevancia a fuer de anecdóticos:

Es un coco.
 Tiene cáscara oscura y el exterior es áspero.
 Mas, cuando la corteza se ha roto,
 La carne, casta y firme, parece raso.¹²²

La Rosa de los Vientos, en fin, se nos muestra como un poemario desigual y anárquico, definitorio de una lírica muy puntual que nuestra poetisa ensayó seguramente sin agrado. Como acabamos de ver, en cuanto arriba a la segunda parte del poemario, modera su anhelo de renovación para volver con relativa frecuencia a la diafanidad de lo popular y a un intimismo que rezuma más o menos encanto.¹²³

¹²⁰ De "La Rosa de los Vientos". *O.C.* p.158

¹²¹ De "Mar en Calma". *O.C.* p.153.

¹²² De "Fruto del Trópico". *O.C.* p.163.

¹²³ En la primera edición de las *O.C.*, su amiga y acérrima discípula y admiradora, Dora Isella Russell, concede a *La Rosa de los Vientos* cinco líneas de su extenso estudio. En la segunda edición de 1968, corregidos y ampliados, lógicamente, tanto estudio como Obra, le concede trece.

Sea como fuere después de esta experiencia, su voz se silenció y no rebrotaría hasta veinte años más tarde.

3. PERDIDA Y ELEGIA: DOS VISIONES PARALELAS DEL TIEMPO Y DE LA MUERTE:

3.1. INTRODUCCION

Estimamos oportuno un apunte sobre este capítulo, con el fin de plantear los cuatro lustros de poesía hispana en los que Juana de Ibarbourou no tuvo participación directa. Guardaría silencio. Ella no fue la única en adoptar en guardarlo. Otros escritores argentinos y uruguayos la acompañarían.

En España, el análisis de la situación político-social se infiere como indispensable para la ulterior comprensión global de la orientación poética.¹²⁴

En América, la evolución seguía un rumbo paralelo e imparable en busca de las coordenadas propicias que habrían de establecer a la lírica hispana en el núcleo preponderante de la lírica mundial de esta última mitad de siglo.

Si nos remontásemos, cómo no, a *Las Lenguas de Diamante*, reencontraríamos el recibo postal de don Miguel de Unamuno a la poetisa. En su epístola, aparte de agradecerle el envío y ponderárselo generosamente, le prometía cumplir el encargo de remitir los otros dos ejemplares recibidos a los hermanos Machado y a Juan Ramón Jiménez, poetas cuya obra la habían conducido, en su juventud, a comprender los estímulos ingénitos de la realidad.

La producción de Manuel Machado iba a desarrollarse casi enteramente en el marco convencional del Modernismo dariano. Las de su hermano Antonio y don Miguel

¹²⁴ Para un análisis exhaustivo, vid. GARCIA DE LA CONCHA, Victor. *La Poesía Española de 1935 a 1975*. Vols. I-IV. Ediciones Cátedra. Madrid, 1992.

de Unamuno devendrían, a la postre, en una amalgama densa y homogénea, donde el pensamiento último acabaría rayando en una filosofía poética de difícil definición.

En una de sus lecciones sobre "El Modernismo" que Juan Ramón Jiménez impartió en la Universidad de Puerto Rico, en 1953, el premio Nobel anotaba entre sus papeles lo siguiente: "Unamuno no tuvo, al principio, suficiente comprensión (de) Ruben Darío. (Unamuno no era sensorial, era ascético, duro, seco; mezcla de vasco y castellano. La mezcla de Darío era sensual, diferente: exaltaba todas las razas en sí mismo). Rivalidad entre Unamuno y Rubén. Antonio Machado mezcla a ambos. (Percibía mejor los matices formales). Ripio a veces en Unamuno (porque no tiene) flexibilidad (lingüística para la poesía). A éste le faltó lo que le sobró a Rubén Darío. (De la fusión entre las corrientes representadas por Rubén Darío y Unamuno, nace la poesía española moderna. Cada uno de los poetas posteriores participa en distinta medida de ambas tendencias). Para los españoles la influencia de Rubén Darío fue bajando porque recogían ya directamente de los franceses..."¹²⁵

Por lo que se refiere a Juan Ramón Jiménez, poeta total, generador de la poesía hispana contemporánea, seguía dictando su magisterio literario y docente en el exilio, desde distintas universidades americanas, y siempre mal avenido con los del 27, que, si bien en un principio aceptaron su padrinazgo, poco a poco fueron distanciándose de su influencia personal, que no literaria, hasta una terca enemistad.

La serie de conferencias sobre "El Modernismo" arriba citada se fechan, por tanto, tres años después de haberse dado a la luz *Perdida*. En varias de ellas alude a nuestra poetisa, y en la que imparte el Miércoles, 11 de Febrero, tiene, entre sus notas, una tan llamativa como la siguiente: "Montevideo da cuatro de las mejores poetisas: Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y Alfonsina Storni (feísima, se adentra en el mar hasta morir) que vivió largamente en el Uruguay. (Gabriela Mistral). Juana de Ibarbourou, (palabra ilegible) hoy, gran talento."¹²⁶

¹²⁵ JIMENEZ, Juan Ramón. *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. Editorial Aguilar. Madrid, 1962. pp.79-80.

¹²⁶ JIMENEZ, Juan Ramón. *Ibidem*. pp.86-87.

En Hispanoamérica, después de la revolución de los "ismos" encabezada por el chileno Vicente Huidobro, las escuelas comienzan a desbaratarse para dar paso a los nombres propios imperantes a partir de la cuarta década¹²⁷.

Como referente americano de Juan Ramón, esto es, como poeta total y epígono de sus contemporáneos, está Pablo Neruda, a quien el español, en uno de sus inmediatos arranques de celo literario definiría como "un gran mal poeta"¹²⁸.

Después de su *Fervor en Buenos Aires*, un Jorge Luis Borges martinferista en su primera época, va a ser considerado por Juan Ramón como el mejor escritor argentino, además de "excelente crítico... (Significa reacción contra influencia francesa, vuelta a lo nacional)."¹²⁹

El mismo Borges, tras haber renunciado al ultraísmo no escribió poemas durante catorce años: desde 1929 hasta 1943. Más tarde, en el prólogo para *El otro, el mismo*, comentaría: "Al rever estas páginas, me he sentido más cerca del modernismo, que de las sectas anteriores que su corrupción engendró y que ahora lo niegan."¹³⁰

Entre las mujeres del estro americano-hispano, no cabe duda de la maestría reconocida de la chilena Gabriela Mistral, que igualmente fue amoldando la forma de su voz a los requerimientos del siglo en su transcurrir lírico, pero avanzando siempre "con un aire de reposo y serenidad milenarios... Las fuentes de su arte literario, demasiado próximas y visibles, son indiferentes ante la magnitud e intensidad de su pasión, que encuentra siempre, a saber de no se sabe qué esfuerzos recónditos, la justeza de la expresión en las palabras de sabor más íntimo y universal de la lengua castellana."¹³¹

¹²⁷ "Todos intentaban buscarle solución al viejo problema estético: poder manifestar lo que el artista piensa y siente. Objetiva o subjetivamente, en forma concreta o abstracta, ajustándose a las simples imágenes, directas, que nos brindan los sentidos o exaltándolas, con fantasía e imaginación." (Pickenhayn, Jorge Oscar. *Vida y Obra de Juana de Ibarbourou*. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires, 1980. p.30)

¹²⁸ Jimenez, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos...*

¹²⁹ JIMENEZ, Juan Ramón. *Notas sobre el Modernismo*. p.85.

¹³⁰ BORGES, Jorge Luis. *El otro, el mismo*.

¹³¹ ONIS, Federico de. Op. cit. p.260.

Juana de Ibarbourou recurre, a partir de *Perdida*, a una técnica ecléctica y de eficaz calado. No renuncia al verso libre, pero siempre alternado según los preceptos tradicionales (casi siempre, la medida del verso será impar), y cuando recurre a la estrofa proverbial, alcanza a pergeñar sonetos de calidad notoria.¹³²

La simbiosis muerte-tiempo como tema recurrente asume ciertas variantes con respecto a sus anteriores poemarios, y pasamos a analizarlas a continuación.

¹³² A este respecto, he aquí una de sus más interesantes confesiones en época de madurez: "Pasamos por una época a la vez incierta, caótica y revolucionaria. Se quieren renovar las cosas del mundo, ya que no pueden hacerse nuevos la Tierra, el Sol y sus consecuencias eternas. Es el siglo de los ismos. Pero, en general, tan confusos, tan disparatados, que constantemente se vuelven los ojos a las normas primigenias para tener un respiro en el huracán, o un punto de apoyo en el tambaleo universal. En arte poco se ha logrado. Salvador Dalí no supera a Velázquez, no se ha descubierto ningún nuevo Rodin, el teatro acierta a medias, sólo la novela ha encontrado rutas conocidas hasta ahora, y la poesía desvalida, ahogada entre la turba de los que quieren reencontrarse, vuelven a sus clásicos. He vuelto a las fuentes eternas y San Juan de la Cruz y don Luis de Góngora me asisten." (De su *Autobiografía Lírica*, en sus *O.C.*, 3ªed.

3.2. PERDIDA: LA ACEPTACION SENSIBLE DEL TIEMPO TRANSMUTADA EN SOSIEGO

Junto con el primero, quizás sea éste el otro libro emblemático de Juana de Ibarbourou.

Consta de tres partes (numeradas I, II y III), cada una de las cuales no descubre, en apariencia, diferencias formales o de contenido con las otras dos.

Un tono global de eclecticismo depura todos los poemas de *Perdida*. La vehemencia de juventud ya no aparece, y la trivialidad de ocasión ha sido sometida en beneficio de una elocución muy sobria y de un orden ajustado de intenciones. Incluso se hace uso de expresiones veladas, elípticas sin ser oscuras, hasta el punto de que pudiera rastrearse en diversos poemas el eco sugeridor de palabras puntuales, subterfugio "para decir pudorosamente lo que pugna por salir al verso."¹³³

Durante todo el volumen predomina un deje de nostalgia no angustioso, sino asistido de pulcritud y de dignidad aprendida. El tiempo es ahora descendiente de la exacta raza del recuerdo, a través del cual ella avanza con emoción desprovista de exceso alguno. Esta vez sí las sombras huelen a desvarío transido de poesía innegable, y la criatura perdida se recuenta por momentos a golpe de mirada sabia y voz esclarecida:

Me enfrento a ti, oh vida sin espigas,
Desde la casa de mi soledad.
Detrás de mí anclado está aquel tiempo
En que tuve pasión y libertad,
Garganta libre al amoroso grito,
Y casta desnudez y claridad.

Era una flor, oh vida, y en mí estaba,

¹³³ VITALE, Ida. "Juana de Ibarbourou. Vida y obra", en *La Historia de La Literatura Uruguaya*. Centro Editor de América Latina. Montevideo, 1968. p.313.

Arrulladora, la eternidad.¹³⁴

Fijada la supuesta medida y continencia intrínseca de este poemario, llama la atención su título, de traza tan contundente como excesiva.

Ibarbourou lo justifica así en su "Autobiografía lírica": "Se me ha preguntado muchas veces el significado del título *Perdida*, que escandalizó ruidosamente a una buena periodista antillana, creyendo que era una paladina declaración de mal camino confesado. Esta es una oportunidad para aclarar la elección de la discutida pequeña palabra que cobija ese puñado de poemas. *Perdida* era el nombre que D'Annunzio le daba a Eleonora Duse y a mí me gustó mucho, en aquel momento, su secreta desolación, su renunciamiento, su invalidez. Se ajustaba maravillosamente a mi estado de espíritu, en esa época. Todo lo mío se iba barranca abajo como un tobogán trágico y yo no veía ningún camino que pudiera conducirme a la salvación y a la paz. Me encontraba como extraviada en una selva impenetrable; no alcanzaba a percibir una luz en la tierra ni una estrella en mi cielo. De ese lado de dolorosa desorientación, unida a la dulce historia de la Duse, salió el título de mi libro."¹³⁵

Perdida, entonces, representa el balance testamentario de su existencia y de su obra (incluida la por venir), y documenta su escepticismo ante la vanidad de las cosas en las que había creído. El 10 de Agosto de 1929, al iniciar el discurso de agradecimiento por su coronación, había acuñado, seguramente sin proponérselo, un endecasílabo antológico: "Nacemos con la esperanza de un día."¹³⁶ Así que en plena posesión de su equilibrio espiritual, Juana había advertido la fatuidad de lo que significa ser humano. Después de estos veintiún años, su silencio, no interrumpido sino esporádicamente, hemos de considerarlo como raíz esencial de la madurez definitiva. Un halo de desilusión para con el mundo y acaso de desconfianza para consigo misma, la habría poseído

¹³⁴ De "Tiempo". O.C. p.173.

¹³⁵ De su "Autobiografía lírica". O.C. 3ªed. pp.1373-1374.

¹³⁶ En sus O.C. p.957.

durante todo este tiempo hasta impedirle cantar incluso su misma pena. La liberación de la mujer y de la poetisa se ha hecho esperar, pero ha llegado con acento de verso profundo, musical y sugestivo. Y canta lo que tuvo en tanto que le asiste la memoria. Se alza en esa hora la casa como símbolo de permanencia invocada en el tiempo:

¡Ay espada del agua ya perdida!
 ¡ Ay rama de la mar que no contemplo!
 ¡Ay viento, todo el día canturreando
 Sin la salobre fuerza en el aliento!

¡Ay viento de entre árboles cortado
 Bajo retazos de menudos cielos!

.....

Ni una huella de pez hiende los aires,
 Y yo me muero de ansias marineras.
 Tenía mi casa tres ventanas puras,
 Y en torno, piedras, y hasta el mar, arena.¹³⁷

Hay una nueva y peculiar presencia en *Perdida*: la del ángel como agente purificador que hace adoptar a la mujer "una positiva actitud de trascendencia, de cortar amarras y levantar el ancla desde un tiempo ya vivido y en el cual no es posible habitar ya."¹³⁸

Esta ardua criatura
 Ayer hecha de nardos turbulentos
 Mide hoy la voz y son ángeles lentos

¹³⁷ De "Elegía por una Casa". O.C. p.175.

Juana de Ibbarbourou se refiere a "Amphión", una casa ubicada junto al mar que le adquirió el gobierno de Bélgica para sede de su delegación en el Uruguay.

En cuanto se refiere al símbolo de la casa, Carmen Conde lo destaca en la obra de nuestra poetisa como "uno de sus preferidos, símbolo de la intimidad deseada, del apartado goce y de la jubilosa contemplación, del meditativo ensueño, el tremendo tema de la corrupción de la materia también se encuentra presente y hunde su garra en los momentos de mayor alegría de la poetisa." (En *Once Grandes Poetisas Americanohispanas*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1967. p.234.)

¹³⁸ FELICIANO MENDOZA, Ester. Op. cit. p.235.

Los que la guían por la selva oscura.¹³⁹

Esta sustancia pura, menos que Dios, pero más que el hombre, recalca en el poema, sin embargo, con acento de extraña servidumbre, y con la resignación de no aguardar ninguna libertad, sino la de sellar el devenir y el destino de quien lo ha creado:

Anda mi día entre mandatos ciertos

Y entre cadenas de invisible acero.
El ángel que a mi sombra está cautivo
Esclavo es de mi paso y de su vuelo.¹⁴⁰

En suma, el ángel parece asomar como la abstracción más cierta del deseo y la memoria selectivos. Se consuma el arribo de la incipiente soledad, y, por ende, su volcarse en el estero hirviente de creencias aprendidas. Una vez naufragado el valor juvenil y la esperanza hacia sus semejantes, la antesala donde aguardar el tesoro del eterno sueño, se puebla de calma nocturna y de algo así parecido a la inocencia:

Noche mía, perfecta.
Noche azul de los ángeles.
Alguno tiene entre su mano pura
La dulce mejoría de mi tránsito.¹⁴¹

Pero también habita en su interior el ángel antagonista de la muerte, una figura extática y definitiva que le hará asimilar sin sorpresa y, con terna madurez, el resultado de nuestra mortalidad:

¹³⁹ De "Pax". *O.C.* p.190.

¹⁴⁰ De "Cautivo y ángel". *O.C.* p.200.

¹⁴¹ De "Paz". *O.C.* p.203.

Ola en el pecho, fría rosa de agua.
 Y tu mirada sobre ella, alerta,
 ¡Oh, ángel de la muerte cuya huella
 Se afirma cada día entre mi llama!¹⁴²

Porque ha llegado el instante de enfrentarse a la muerte con gesto sereno y mínima inquietud. Ya no sirve perpetrador de lo inefable a quien desafiar soñando ser escándalo en su barca sombría: finalmente, se ha conocido que la soledad margina el supremo río y que "las rebeldías mueren sin eco ante la impasible frontera."¹⁴³ Se sintetiza en este poemario, y concretamente en esta tesitura de mortal consecuencia, se sintetiza, decimos, la aceptación inteligente y sensible del tiempo que pasa, el recóndito y elegiaco instante en que "se queman inciensos pensativos ante los postergados fervores de la juventud."¹⁴⁴

El enfrentamiento vuélvese directo, y el vocativo del primer verso da por hecho el respetuoso y flamante descaro con el que habrá de insinuarse ante la inefable apariencia:

Tal si se tratase de una intachable anfitriona, acusa visita con las ambiguas maneras que nacen de la cortesía. Los adjetivos aduladores con los que a ella se dirige en un principio, acaban por tomarse desafiantes, propios de invocación semejante a las plegarias que los antiguos griegos dirigían a sus dioses. Luego, desde el amargo dominio de su soledad, la poetisa asiste al rito diario y alivante del desprecio, porque la otra "viene, llega, va, camina, pasa y sigue en el río de los días, callada, impasible, majestuosa y bella, en su integro poder y en su dura imperturbabilidad"¹⁴⁵:

¿De dónde vienes, di, la melodiosa?
 ¿De dónde, llegas, di, la biencallada,

¹⁴² De "Entrosueño". *O.C.*, p.180.

¹⁴³ RUSSELL, Dora Isella. *Prolog.* cit. 3^o ed. p.77.

¹⁴⁴ *Ibidem.* p.75.

¹⁴⁵ FELICIANO MENDOZA, Ester. *Op. cit.* p.233.

Calzando fieltros y vistiendo rasos
 En que respiran silenciosas aguas?

¿Hacia qué dunas, hacia qué almiarés
 Pasas siguiendo el río de los días?
 ¡Ah cazadora dura, imperturbable,
 Que no quieres cobrarme todavía!¹⁴⁶

La reflexión acerca de "La Última Muerte", una de las composiciones más bellas del poemario y de su obra global, seguramente le ocupó gran parte de sus veinte años de silencio.

En este sentido, Juana se habría comportado como una alumna aventajada del maestro alemán Rainer Maria Rilke: "Dejar completarse cada impresión y cada germen de sentimiento es absolutamente en sí, en lo oscuro, en lo indecible, en lo inconsciente, en lo inasequible al propio entendimiento, y esperar con profunda humildad y paciencia la hora del nacimiento de una nueva claridad: sólo eso es vivir como artista: en la comprensión como, también, en la creación."¹⁴⁷

Y ella esperó hasta lograr ofrecer en este canto la exaltación de su hallazgo y de su duelo. Aquella muerte juvenil, con nombre incolumbrado e imprevisto, y de cuyo acaso la protegían, sin saberlo entonces, túnicas de ángeles; aquella muerte transformada en nonada por mor de una tristeza tan poderosa como bien atiplada con lengua de diamante, y que sorprendió a don Miguel de Unamuno por antojársele algo artificiosa, en todo caso puramente literaria; aquella muerte se transforma en entidad espiritual, en motivo de elegía cotidiana donde solo cabe el pensamiento sobre la inutilidad del volver atrás, sobre lo inexorable del tiempo fermentado.

¹⁴⁶ De "Muerte". *O.C.*, p.207.

¹⁴⁷ RILKE, Rainer Maria. Carta III a F. Kapus.

"Es Juana la de siempre; mas las sombras que movíanse tras su fresca claridad, tras su tierna simpatía triunfal de moza pasan a ocupar el primer plano"¹⁴⁸.

Se me acabó la muerte
Que cultivé hasta ahora.
La muerte de romance o de leyenda,
Tránsito de cinema en alba y sombra,
Deslumbramiento de película,
Curiosidad gustosa.

Y aquella muerte de quince años,
Protegida de túnicas de angeles,
.....

Ahora tengo la muerte
Sin voz, sin ojos, sin color ni cara,
La que no es presencia, ni paisaje,
Ni terrena esperanza.

La muerte indefinible,
Sin infierno ni cielo,
La que lo toma todo y no da nada:
Muralla de misterio.¹⁴⁹

"Ultima Muerte" supone, por consiguiente, el desvelo decisivo hacia la culminación del ser.

"Desvelo" lleva por nombre el mejor poema de *Perdida*, y también el más denso y abarcador de su obra completa.

Son once estrofas de medida heterogénea desde el punto de vista vertical (de cuatro, de seis y de siete líneas) y casi homogénea en cuanto al cómputo silábico, pues únicamente tres versos de siete sílabas se intercalan entre los endecasílabos.

¹⁴⁸ GARET MAS, Julio. "Un nuevo libro de Juana de Ibarbourou", en *La Cigarra de Eunomo*. Ediciones de "Numen". Montevideo, 1954. p. 31.

¹⁴⁹ De "La Última Muerte". *O.C.*, p.202.

La permanente angustia y desesperanza que destila esta colección lírica, se atilda ahora en una demostración de conocimiento dado que el verso se nutre de intención sensorial vinculante con varios siglos de poesía.

En efecto, Juana de Ibarbourou ya ha cumplido cincuenta y ocho años, la mayoría de ellos dedicados al aprendizaje poético. Su comedido desprecio por las modas circunstanciales la impulsaron a callar prudentemente, pero no a proseguir un ardua labor de aprendizaje y aprovechamiento al límite de su sensibilidad.

Han quedado muy lejos los improbables esfuerzos por entender el retoricismo virgen de las vanguardias. Esa trabajosa experiencia la había hecho soslayar, en *La Rosa de los Vientos*, lo más importante de sus condiciones poéticas: el acendrado lirismo de los elegidos. La atención a prerrogativas ajenas y enojosas postergaron la eclosión definitiva.

Ahora, un aire de literatura genuina y de siempre se propaga por la savia madura de "Desvelo":

Delmira renace turbadora e imperecedera en los dos primeros versos.

Las estrofas quinta y sexta son una delicada recreación de las coplas XVII y XVIII manriqueñas, en donde el motivo clásico del "Ubi Sunt" se ahorma diáfananamente en la amplia imaginación ibarbouriana.

La estrofa VIII nos devuelve el tono elegíaco en su evocación de Miguel Hernández (y su elegía por Ramón Sijé) a quien la poetisa homenajea explícitamente en "Otras Poesías" recogidas en su obra completa.¹⁵⁰

¹⁵⁰ En un poema de difícil comprensión. Seguramente, nuestra poetisa tendría reciente la lectura de los versos más comprometidos del maestro oriolano. Incluso el título, "Juventud Armada", llama la atención por exclusivo:

Ese hombre sombrío no es el hijo
Que tomaba la leche tibia y casta
Apoyados los codos en la almohada
Semidormido ángel de la casa
Al que la madre le decía: "Bebé",
Y le estiraba el cobertor la hermana.

Juventud con el ceño de tormenta,
Y estrechos fiesta, porvenir y calle,
con la esperanza como un tono trunco,
Y la amargura de Miguel Hernández.

La estrofa final nos permite deducir el influjo permanente y seguro de nuestros veintisietistas. En ella se manifiesta excelente el énfasis interno del poema, donde las imágenes abdican ante el sutil arrastre de las sensaciones poderosas.

Transcribimos íntegro el poema por considerarlo trascendente para la comprensión adecuada de Juana de Ibarbourou poetisa:

Frío cisne enlutado
 Que nadas en los lagos de la sangre:
 Cómo me hace temblar tu pico gélido
 Cuando en el pecho tu rozar me arde.

Vienes de ayer con pólvora y ceniza
 Entre las plumas que la muerte peina.
 Has cantado tu funebre salmodia
 En todas las crecientes de la guerra.
 Ahora vuelven a abrir las rosas nuevas
 Y tú quieres cortarlas y que sangren
 Para sentir su sal sobre la lengua.

Se alza un helado sol de desventura
 Y hasta el espino da flores de llanto.
 No es posible, otra vez, la yerta espuma,
 La gramilla de carnes trituradas,
 La vida de sus bodas y sus cantos
 Y el inútil ovario entre la exacta,
 Definitiva arquitectura humana.

Con el espectro del temor navegas,
 Y al vivo corazón cortan navajas
 Que van tatuando , con espanto antiguo,
 Acrecidas cimeras de fantasmas.

¿Dónde ha escondido el hombre
 El pan de miel y trigo de la alianza?
 ¿Dónde están los jardines de jacintos
 Y las cintas de fiesta en las guitarras?

Cada joven que miro se me hace

Raíces de amapolas en los campos
Y de nuevo, afinados esqueletos
Veo romperse al sol, lentos y pálidos.

Es preciso que vuelvan
Los tiempos aclarados y sin filo.
El muchacho romántico y la niña
Que guardaba heliotropos en los libros.

Me duele hasta morirne este cansancio
De temer cada día al otro día,
De saber que la sangre viva y ágil
Se pudrirá mañana en una orilla
Cualquiera, y una rosa indiferente
Abrirá en el vacío de la herida.

Está en mi sien ese terror anclado
Y se agiganta mientras corre el tiempo.
Muerdo un ácido puño de delirio
Y todo se hace trágico y profético.

En tanto Abel dormita en las celdillas
Que rezuman crueldad, el otro hermano
Se alimenta de nardos y de niños.
Galopa riendo sobre huesos blancos.

Hay que guardar, amigos, los violines,
Y envolver entre lienzos las campanas.
Mirad el cielo con señales rojas.
Sentid sedienta el agua.¹⁵¹

¹⁵¹ "Desvelo". En *O.C.*, pp.176-177.

3.3. ELEGIA: EL SOSIEGO LEVE Y SIN OLVIDO COMO SIGNO DE ACEPTACION DE LA MORTALIDAD:

Como bien anota Dora Isella Russell en su prólogo a la tercera edición de las *Obras Completas* de Ibarbourou, *Elegía* se manifiesta como conjunción temática de *Perdida*, aunque pergeñado once años después de la publicación de ésta.

Elegía fue libro de una sola noche, escrito hacia una madrugada en 1961, y mereció el Premio Juan Alcover 1966, en el certamen anual que convocaba el Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

Elegía es susceptible de ser considerado como un largo poema dividido en breves estrofas, o como breves poemas constituyentes de un "corpus", a modo de soliloquio, en el que se reedifica postreramente "un mundo que fue suyo."¹⁵²

Consta de una tirada de 274 versos, la mayoría de ellos endecasílabos sáficos en los que predomina la rima asonante, particularmente en los versos pares.

El hecho de conocer que su factura fue fruto de una sola madrugada, lleva a justificar también su discreta calidad, con excepción de versos logradismos, exclusivos de una poetisa ungida por la gracia del verbo sencillo y de una idea tenaz y porfiada de lo que significa literatura: decir y transmitir sin oscurantismos ni compromisos previos.

Este poemario comulga en lo esencial con *Perdida* por esa misma obligación de sosiego al que la poetisa se somete, y por la conciencia de la caducidad de todos los atributos que hacen deseable la existencia. Pero hay una presencia recogida a través de la añoranza, sumida por obra de la añoranza misma en el ámbito de los últimos desvelos. Es la presencia del amado×amante, ausente, o casi, durante tanta vida, y que en la senectud reaparece preciso y ensoñado, distante y pálido. Se refiere a él en tercera persona, aunque su opción de mudarlo en antagonista tangible y creciente, siempre es ejemplar:

¹⁵² RUSSELL Dora Isella. Prol. cit. *O.C.* 3ªed. p.76.

Siempre él sigue cuidando de mis pasos
 Y escucho hambrienta, con ternura seria,
 Para aprender de su lección segura
 La cifra exacta en la belleza eter

No ha de morir jamás aunque yo muera.
 Y yo he de vivir en sus lucernas.¹⁵³

Esa imposible presencia, ese él que ya no habrá de comparecer, lo suponemos protagonista de una historia de amor que exultó en los mejores poemas de *Las Lenguas de Diamante* y de *Raíz Salvaje*.

Es el intento supremo de hacerlo persistir más allá de la vida, sin grito y sin desgarramiento, al hilo de la leve esperanza del reencuentro: "¡qué maravilloso aprendizaje de paciencia, de serenidad, de acatamiento, ostenta en estas elegías la misma mujer que antes desafiaba a Caronte, soñando ser escándalo en su barca sombría!"¹⁵⁴. Es la mujer de sabiduría escéptica y aparentemente deseante, y la poetisa consciente de su inobjetable sapiencia lírica:

Es necesario que la rosa abra
 Entre las sienes que apacienta el frío.
 Flor de la soledad sin sol ni agua
 En las orillas del supremo río.

He de encontrarlo allí, ya detenida
 Hasta que a ella se una la que lleva
 Mi frente, al cielo que me ha prometido
 Mi fe, y su casta beatitud de nieve.

Después, será el estío en el silencio.
 Las nuevas bodas en la sombra leve.¹⁵⁵

¹⁵³ O.C., 3ª ed. p.523.

¹⁵⁴ RUSSELL, Dora Isella. O.C., 3ª ed. p.77.

¹⁵⁵ O.C., 3ª ed. p.528.

El poema sigue su discurso con la asistencia de Dios, el nombre conseguido de los nombres desde que Juana acabase por acceder a la soledad, pero que, a raíz del reencuentro ensoñado con el hombre, va a descubrir su puesto de excepcional velador en medio de la noche. De aquí la fortaleza espiritual de Juana, a pesar de sus setenta años casi. Así lo comenta Ana Arroyo: "Su dolor nunca es desesperado como el de sus hermanas trágicas, sino fe y confianza en Dios que la sostiene, refugio que fue también de la primera gran Juana atormentada -la universal mexicana- y la Juana uruguaya exclama:

Yo sé quién es mi Dios,
yo le conozco,
yo sé que anda buscándome."¹⁵⁶

Por tanto, más que la búsqueda de causas insosyalables, impera en *Elegía* el requerimiento del fantasma de una sola noche. Con él han vuelto, por momentos, los eternos días aprovechados de una presunta mujer gozosa, y con ellos, el cercioramiento de que la belleza es caduca, e inútiles los adornos con que se realizaban, puesto que él ha desaparecido: Su misma ausencia provoca la interrogante como centro virtual de los elogios:

¿Qué hacer del hombro curvo
Y la espalda sin fiestas,

Desierto el raso, opacas las sortijas
En sus estuches de promesas yertas?

¿Qué puede ya decir la mujer triste,
Viuda mil veces
Recordando su amor sólo de lágrimas?
Apenas mirto..., lo demás, cipreses.¹⁵⁷

¹⁵⁶ ARROYO, Ana. "Sosegado dolor", en *El Mundo*. Domingo, 14 de Diciembre de 1968. p.25.

¹⁵⁷ O:C, 3ª ed. p.525.

La comparecencia final de aquella madrugada de 1961, fue la de su compañera inseparable y entrañable discípula Dora Isella Russell, cuyo homenaje por testimonial:

Hay una lámpara, ésa,
Que dio luz a mis libros
Y a mi mesa,
Que le bañó también manos y cara,
Las palabras serenas,
La palidez de cera confundida
Ya casi con la eterna
Sombra augusta de Dios sobre la tierra.

Cúdame que me lleve, Dora Isella,
Una lámpara, ésta...¹⁵⁸

¹⁵⁸ O.C., 3^o ed. p.531.

4. 1953-1956: UN CICLO VERTIGINOSO SIGNADO POR EL SONETO CLASICO:

4.1. INTRODUCCION

Conforme avanza el ciclo vital del poeta, su dilución inspirativa tiende a enmascararse, ocasionalmente, en una viva labor intelectual, la cual suele ser casi siempre fruto de su dominio técnico.

A sus sesenta años, Juana de Ibarbourou rebasa la estricta inspiración con el objeto de involucrarse en ese otro mundo en el que impera la consigna del mester por la ocupación, y donde se alcanzan resultados tan meritorios como de dudosa trascendencia.

Esta etapa perennemente solitaria de su vida, la justifica nuestra autora como "una época de producción furiosa, empleando esta palabra en un sentido común de vertiginosidad sin cansancio, continuidad de mañana y noche, creación sin espacios."¹⁵⁹

También en su "Autobiografía Lírica", se pronuncia firmísima y sin concesión alguna sobre su vuelta al "clasicismo": "Y la poesía desvalida, ahogada entre la turba de los que quieren ser poetas, y, en la ocasión del desconcierto que reina, cuando quieren reencontrarse, vuelven a sus clásicos. El soneto cifié con firmeza su divina corona. En *Azor*, como en *Mensajes del Escriba*, *Romances del Destino* y *Oro y Tormenta*, he vuelto a las fuentes eternas y San Juan de la Cruz y don Luis de Góngora me asisten. Puedo decir que estoy contenta con esos libros. Siento la magia de la consonante y la medida, de la imagen sobre la claridad de la expresión bruñida y el sentimiento y el pensamiento

¹⁵⁹ En su "Autobiografía Lírica". O.C. 3ª ed. p.1375.

rotundos y nítidos en sus labrados continentes translucidos. Regresé de la muerte para seguir en la fiel servidumbre del verso que es mi destino. Y doy gracias a Dios por ello."¹⁶⁰

Sea como fuese dignidad obliga, y Juana de Ibarbourou la sostuvo y le añadió una aceptable calidad de verso.

¹⁶⁰ *Ibidem*. pp.1376-1377.

4.2. AZOR: DIVINO AMOR Y AMOR DIVINO

Puede explicarse este libro como el resurgimiento parcial del ave fénix.

Se publicó en 1953, y está dividido en dos partes: "Divino Amor", que consta de cincuenta y ocho poemas, y "Amor Divino", integrado sólo por ocho composiciones con destinatarios determinados: "Dios", "Santa María del Perpetuo Socorro", "Santa María de Guadalupe", "Sagrado Corazón", "San Cayetano", "San Vicente de Paúl", "Domingo Savio, Beato" y "Vital". Este último se inspira en el milagro XV de Gonzalo de Berceo.

Veintiséis de los poemas son sonetos endecasílabos, cuatro de ellos con estrambote.

Ella misma asegura que en *Azor* he llegado al ejercicio, ya en ajustado juego de metros y formas del verso castellano en su equilibrio clásico. Esto no es encerrarse voluntariamente en límites rígidos, sino modelar y pulir el verso, como lo hicieron los maestros, para que sea luz y oro, limpidez y música...¹⁶¹

En su juventud, fue la rosa el símbolo vital por excelencia, la que anunciaba el amor sensual identificándose con la boca que habría de besar los labios del amado ("¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca/ Se te oprima a los labios!¹⁶²"), o con el verso latente y cercanísimo, o con la exclusiva sensación de sentirse queriente de la divinidad:

Todas las rosas de la tierra
Han dejado en mis dedos su fragancia
traspasada de sol y de lluvia.
Pero ahora yo quiero una.
.....

¹⁶¹ De...

Aunque en algún momento la medida del verso se le escapa, como en el último terceto del soneto con estrambote "Dyonisos y Azor": "Ven, mi azor, y en mi boca come el grano/ Síntesis de vidrio y raso del verano,/ Que hoy es ardor y hielo ya mañana."

Respetamos el presunto anacoluto que supone la frase transcrita.

¹⁶² De "La Inquietud Fugaz". O.C. p.34.

Yo quiero la rosa de los vientos.¹⁶³

En esta etapa de senectud y soledad manifiesta, *Azor* es un símbolo visionario, proveniente de un legítimo anhelo de compañía cordial y de compartirse con almas paralelas a la suya.

Sobre la elección del símbolo, nuestra autora muestra estudio y asimilación de lecturas pertenecientes a las literaturas del Oriente y del Medievo, y su posible conocimiento del *Libro de la caza*, del infante don Juan Manuel. La caza "fue motivo de poetización en la poesía popular y heroica y todo lo que se hace constar en ella indudablemente resonó en la fantasía ibarbouriana. Algo que llama la atención al estudioso es el hecho de que siendo el halcón más ágil que el azor, Juana escoge a este último. Posee una más hermosa presencia que el halcón."¹⁶⁴

En consecuencia, el ave parece rubricar el vuelo de la celebración de nuevas voluntades, la evocación precisa de una felicidad que entonces era eterna y que ahora pretende atrapar en el viento de su plural historia, en el paréntesis de la batalla que dirime consigo misma y con su vieja realidad:

Estoy en el umbral de toda gloria
Agraria, cuando me amanece el día
Y ante la diaria y vegetal memoria
Elevo mi cantar de epifanía.

El azor, ¡ah, mi azor!, símbolo y causa
De cuanto tengo en la divina pausa
Que en la eterna batalla ahora disfruto.

Vuela a traerme flor, grano elegido,
Maravilla de hilados y tejido
Cual la corola y el maduro fruto.

¹⁶³ De "La Rosa de los Vientos". *O.C.*, p.157.

¹⁶⁴ *Op. cit.* p.49.

Porque nunca mi azor a criatura
 En carne viva hirió o dio tristura.¹⁶⁵

Hemos aludido más arriba a dos motivos clásicos de nuestra literatura que inciden en *Azor*: un personaje *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, es protagonista del último poema, "Vital"; y *El Libro de la Caza* de don Juan Manuel pudiera haber sido fuente de inspiración del mismo símbolo.

No terminan aquí las referencias. Ese ámbito en el que se mueve el ave compañera como metáfora del renacer del alma, es reflejo de un espacio onírico que se identificaría cegadoramente con los lugares eglógicos garcilasianos. Esa selva tangible de los días de juventud revierte ahora en puro sueño donde el ave resulta intocable salvo por los ojos alucinados de su creadora, cuya esperanza de vida reside únicamente en la consecuente migración hacia el delirio. Así en las siguientes sextinas reales:

La médula solar que el hueso anima,
 Exaltación del ademán medido,
 Es en la soledad gesto transido
 Y campánula al borde de la sima,
 Y entre su prisma de cristal de roca
 Abismo, eternidad y cielo toca.

.....

Estoy aquí para cantar su hazaña,
 Su cautiva elegía de ceniza,
 El clamor deleitoso de su entraña,
 El nomeolvides que una perla irisa
 Sobre su mano de vital aroma,
 Vencedora del cuervo y la paloma.

Llegue a todos los ámbitos del mundo
 Del confinado azor crecida fama,
 Y en mi férvido acento esté el profundo
 Sentido depurado de la llama.
 Por cantar a mi azor, febril y magra,

¹⁶⁵ De "Piadoso Azor". O.C. p.346.

Mi boca en el ayuno se consagra.¹⁶⁶

Registramos también un interesante vocabulario vegetal salpicado de elementos americanos que, hasta *Azor*, habían sido incorporados muy esporádicamente: orquídeas, girasoles, balsaminas, centeno, umbelas, arandelas, prímulas, higos y granados.

Unimos este dato a la profusa utilización de vocabulario arcaico (acedumbre, corno, flava, alzada, hacanea, alcazara, halda, cinabrio, palor, dogo, cerno, pastura...) y columbramos

a nuestra autora sumida en una atmósfera personalísima y etérea, muy distante de los signos mortales, y muy cerca de ser atrapada por la llama celeste del divino desvelo:

Amor universal mi paso guía...¹⁶⁷

Este amor univesal es el divino amor, el cual se centra en la bondad del alma reverdecida como sujeto de liberación de la mujer, al par que la reviste de cierta aura mesiánica.

Sin embargo, el "Amor Divino" es el Amor purificado desde la intemporalidad. Dios soslaya cualquier miseria humana, y convierte a la poetisa en autora agradecida de exultante loa:

Para el amor y el verso alucinante;
La belleza y el bien que no se miden;
El carbón superado en los diamantes;
El fuego alado y el alado aire,
Todo está en ti, todo eres Tú, Tú Eres,
¡Oh Padre Universal, extenso Padre!¹⁶⁸

¹⁶⁶ De "Exaltación del Azor". *O.C.* pp.362-363.

¹⁶⁷ De "Sobre un Leño". *O.C.* p.321.

¹⁶⁸ De "Dios". *O.C.* p.369.

En esta segunda parte del libro, la calidad poética deja paso a un inequívoco talante devoto. La ofrenda en forma de verso se entremezcla con el homenaje a aisladas presencias amigas que pueblan su derredor¹⁶⁹, tal acontece en el soneto "Santa María de Guadalupe", testimonio inequívoco de la nula conciencia selectiva que caracterizó siempre su personalidad literaria:

Angel Falco me trajo heroica talla
De México, jardín de colorines,
Y ella le da a mi casa serafines
Y está al paso de idilios y batalla.

En su mano con lustre de azucena
Mi Dora Isella Rusell la condujo
Hasta mi mano, que no tiene lujo,
Pero que es, para amigos, talla buena.

Santa María Guadalupe, fina:
Reinarás en mi casa con mi ama,
Santa María del Socorro, dina

De todo apego y toda exacta llama.
Bajo esa doble ala tan divina,
Bordo, confiada y calma, mi oriflama.¹⁷⁰

¹⁶⁹ El uso de referentes explícitos provenientes de la Biblia, de las literaturas antiguas y modernas, del mundo de las artes plásticas, y que pueden contemplarse como una reminiscencia modernista, es más frecuente en *Azor* que en las obras anteriores: el pintor flamenco Hans Memling; D'Annunzio; Juan Ramón Jiménez;

Fray Luis de León; San Sebastián; Dionisos; Selene; Salambó; Tanagra, que es una estatuilla femenina griega hecha de barro cocido y policromada; Beatriz, la amada de Dante; Mireya, también amada famosa que encarna el alma de Provenza; Angel Falcó y Dora Isella Russell, contemporáneos suyos...

¹⁷⁰ O.C. p.372.

4.3. MENSAJES DEL ESCRIBA: EL DICTADOR INEXPLICABLE

Mensajes del Escriba es un título que no gustaba a nuestra poetisa, pero que nunca se propuso cambiar por una estricta razón de coherencia. Según confesión propia, durante un largo estado de vigilia en los últimos meses del "cruel" año 1952, ella fue la mera amanuense de una extraña voz que le dictaba, a golpe de vértigo, líneas irreducibles por sí misma: "Estos poemas se han hecho solos, pasando a través mío como si mi espíritu y mi cerebro formasen un ajustado aparato receptor, por el cual lo invisible ha transformado ese mensaje de poesía. El conocido modo mediúmnico: el lápiz corriendo sobre el papel, apenas sostenido por la mano floja, fue experimentado múltiplemente... ¿Qué ser me eligió para hacer oír su voz y para transmitir sus emociones? ¿Qué potencia misteriosa y poderosa habla con mi nombre a través de esos versos? ¿Qué alma del más allá guió mi mano sobre el papel? Yo soy sólo el escriba, el que ha copiado, el que ha recibido la orden de cursar el mensaje."¹⁷¹

Quien tuviese ánimo de entrar en dialéctica, podría argumentar que solamente ella se traiciona al disponer el título, pues el mensaje habría de ser de esa voz, de esa potencia, de ese alma misteriosa y poderosa de quien nos habla, y no suyo.

La réplica se asentaría en el hecho de que, como tal escriba, actúa de mediadora, y el mensaje, desde ese punto de vista, le pertenece.

La síntesis parece la solución más adecuada: El escriba es su única conciencia desdoblada, y se complace en el ejercicio de la autocontemplación, sobre todo si se tiene en cuenta que la visión y revisión del propio yo es el sustento nuclear de la obra ibarbouriana. De hecho, en cuanto se refiere a esta intención, *Mensajes del Escriba* no dista en absoluto de los poemarios precedentes.

¹⁷¹ Recogido de la presentación del poemario, "Al Lector". O.C., pp.379-380.

Al igual que *Las Lenguas de Diamante y Perdida*, comprende tres partes cuantitativamente parejas: la primera, abarca catorce poemas; la segunda, trece, y la última, de nuevo catorce.

También este ciclo otorga preferencia a los sonetos. Entre más de cuarenta composiciones, solamente nueve no lo son.

Mensajes del Escriba continúa la pauta revitalizadora del espíritu ibarbouriano.

En el poemario anterior, era el ave símbolo de fortaleza la que hacía retoñar el alma hasta entonces abismada en la melancolía. Ahora, el hecho de la escritura presuntamente guiada por un espíritu eficaz y cercano, la devuelve victoriosa a su madurez vital, en tanto que retorna súbito el amor con eco de pasadas, gloriosas estaciones, como en el soneto "Arribo":

La luz avanza de mi pecho y sube
Hasta el clavel total de la sonrisa,
Cual una ola que la aurora irisa
Y que refleja su iris en la nube.

Anda ahora en las sombras fiel querube
Y una campana que repica aprisa
Y mi duendesa está loca de risa
Y una alegría igual nunca la hube.

Hoy se acaba la ausencia. Es el arribo
De aquel por quien estoy muriendo y vivo
Bajo un dosel azul de encantamientos;

Abra el jazmín, refulja mi diamante
Y alce su himno fiel y alucinante
El orquestado coro de los vientos.¹⁷²

Ni siquiera en alguno de sus aislados gestos de admisión de la decadencia, realidad obliga, la mujer se ve forzada a claudicar. Entre la lucidez y el escepticismo

¹⁷² O.C., pp.383-384.

heroico, si no irónico, escribe su "Carta de Primavera" al amado fugaz y rigurosamente quimérico. Es una casta utopía que la seduce con atractivos presentes muy diversos a los espejos del alma de Narciso:

No hay ya huella de llanto en mis pupilas,
 Antes en sombras densas y cifradas.
 Me alumbra el nuevo sol de raso y oro
 Que me has mandado en satinada caja.

.....

Mi amor se afirma en Christian Dior, Alina,
 Y los tubos perfectos de Max Factor.

Ante aquel que yo amo deposito
 Como una ofrenda de pasados tiempos,
 Mi muy ficticia juventud aldeana,
 Y ya, del agua, el desdeñado espejo.¹⁷³

Las brumas de entre vigilia la sumen en ese devaneo de los sentidos apreciados en su condición primigenia de lustradores del ser humano. De este modo, el porqué de la existencia se explica gracias a ese instante ancestral de la pasión, lo que implica, a su vez, la aceptación del amado en el devenir del sueño eterno de la mujer enamorada:

Te quiero, ¡ah, cuanto te quiero! En el sueño
 Siempre te estoy soñando,
 Y en el insomnio andas y respiras conmigo,
 Invisible adorado.

¡Cuánto te quiero, cuánto te quiero,
 Tierno, delicado, justo, gallardo!
 Los dos estamos jugando
 Una suprema carrera en el mismo tobogán,

Pero yo me deslizo más rápida que tú,
 Y cuando me alcances sólo tendrás junto a ti
 Una enamorada dormida en la eternidad.¹⁷⁴

¹⁷³ O.C., pp.412-413.

4.4. ROMANCES DEL DESTINO: EL OFICIO DE LA SOLEDAD Y LA SOLEDAD DE LA OFICIANTE

En 1954, este libro fue galardonado con el premio Bellas Artes de Cultura Hispánica.

Su primera edición se componía de veintitrés poemas divididos en dos zonas: "Romances del Destino", que contenía dieciocho y "Coplas y otros Romances", que sólo tenía cinco. Posteriormente, en la tercera edición de sus *Obras Completas*, se redujeron a trece.

Aunque publicado en 1955, dos años después que *Azor y Mensajes del Escriba*, *Romances del Destino* es simultáneo a éstos en el tiempo.

Juana de Ibarbourou insiste en preservar el efluvio clásico del verso castellano, y retoma la forma tradicional más añeja de nuestra literatura con dos propósitos: oficiar culto y reverencia a sus ascendentes líricos, y hallar otra vez la sutil manera de desdoblar su conciencia para liberarla.

Si admitimos la pureza ínsita del romance viejo, su primer propósito, lo lleva a cabo con elegante torpeza. Por ejemplo, la sinéresis unidora en una sílaba de dos vocales abiertas, si no abundosa, se hace notar con mayor frecuencia de la que sería deseable; en cuanto a la proverbial rima asonantada o acosonantada de los versos pares, nuestra poetisa la respeta "ad libitum", y aquí y allá saltan líneas asonantes, consonantes y sueltas sin el menor criterio sistematizante. Desde esta perspectiva, el "Romance de la Fuga" se revela como paradigmático:

La carretera era azul
Y la sombra de los árboles
Me la iba acuchillando
A medida que avanzábamos.

¹⁷⁴ De "Dormida en la Eternidad". *O.C.*, p.414.

Nos escoltaba el Destino
 Con cuervos y gaviñanes,
 Pero él y yo, sonreídos,
 Soñábamos palomares

.....

¡Adelante mi caballo!
 Fustiga al suyo mi grito
 De huida por verdes prados,
 Entre luna y malvavisco.

Pasa ya la medianoche,
 Ya nos llega la alborada,
 Con balidos de corderos
 Y mirlos cantando al alba.
 Atrás el camino agudo,
 Atrás la ciudad de lobos.
 Nos guía por su heredad
 El viejo gato con botas.¹⁷⁵

En su ensayo titulado "El romancismo y el siglo XX", comenta Pedro Salinas: " Y creo que sólo hoy, en 1950, se puede contemplar en su conjunto ese magnífico desarrollo, porque hasta el siglo XX no llegó el romance a la extremidad de sus capacidades poéticas. Es el siglo XX -y así quisiera apuntarlo en estas páginas-, maravilloso siglo romancesco, y él completa y perfecciona el destino de esa obra poética."¹⁷⁶

Salinas está aludiendo implícitamente al romance de artesanía perfeccionado por los Machado, Juan Ramón, sus compañeros del veintisiete...(pero no por él, paradójicamente), en España; y por Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, Emilio Oribe, Enrique Banchs..., en América Latina.

El romance ibarbouriano se concibe, en principio, como producto leal a su tiempo y a las circunstancias que lo rodean, donde las experiencias de la autora, el sentimiento de soledad que va aumentando, han de encontrar camino real.

¹⁷⁵ O.C., pp.465-466.

¹⁷⁶ SALINAS, Pedro. *Ensayos de Literatura Hispánica...* p.326.

Las inevitables evocaciones lorquianas facilitarían el efecto convencional al cual toda causa romanceril es proclive, aunque este efecto se vería aminorado, en última instancia, por la incorporación, más o menos profusa, de elementos de la fauna y flora americanas, al igual que ensayara en *Azor*.

Los visos del granadino, sin embargo, siguen pintando verde desde el instante en que su sombra se cieme sobre cualquier rincón del Romancero:

Me cubre el verde, ese verde
Triste de olvidadas piedras;
No el dulce de los ramajes.
No el tierno de las avenas.
No el de los velos de agua
Ni el del traje de la hiedra.
No el del lino, talle leve,
No el que en el aire se acera.

No el que en el aire se acera.

Sino el triste verde -apenas
De un desconsuelo de agujas.
O de casas de fantasmas
-Esos que ya no se usan-
Guardados con alcanfor,
Doblados como pañuelos.
Al fondo de los armarios
Cerrados por duelo y miedo.¹⁷⁷

Asistimos también aquí al propósito de desdoblar su conciencia con ánimo de sanar el alma, ya ensayado en *Azor* y en *Mensajes del Escriba*. Este segundo propósito de soslayar la soledad, la hacen intercalar, a manera de mensajes subliminales, lo bueno y lo malo de su existencia, "lo que puede y hasta lo que no debe decirse."¹⁷⁸

¹⁷⁷ De "Romance en Verde Difuso". *O.C.* p.470.

¹⁷⁸ PICKENHAYM, Jorge Oscar. *Op. cit.* p.58.

En el último poema de *Mensajes del Escriba* entreveíamos una casta figuración signada por el amor, y sin duda innominable.

En el primer poema de este libro, "Autorromance de Juanita Fernández", plenamente autobiográfico, sigue siendo innominable, pero transido de sustantividad por gracia de un diáfano testamento poético encerrado en cuatro versos:

Y ha de dormirse llevando
Sobre la mortaja un sol:
El de un amor silencioso
Que nadie le adivinó.¹⁷⁹

Al hilo de esta opción, algún personaje de leyenda se habría reencarnado en el corazón ibarbouriano como sufridor de los malhadados pensamientos de sus semejantes, los cuales envenenaron su vida. Ella misma les acusará desde sus huesos enterrados cuando vayan a alabarla frente a su tumba.

En vida, ya habría rogado al amado:

¡A mí, el Amor!, Caballero,
¡Protégeme, que me matan!
Porque soy tu Blancaflor,
Porque saben que me amas,
El odio rodeó mi casa
Y envenenóme las viandas.
Huyo ya empavorecida
Entre la noche enlunada.¹⁸⁰

¹⁷⁹ "Autorromance de Juanita Fernández". O.C. p.454.

¹⁸⁰ "Romance de Blancaflor, la Acosada". O.C. p.468.

Los últimos poemas del libro son, por una parte, testimonio de una larga convalecencia padecida durante el año 1952; por otra, un homenaje explícito a Jorge Manrique y el tema principal de sus coplas: el "fugit tempus" de la Edad Latina.

4.5. ORO Y TORMENTA: SETENTA SONETOS

La pervivencia del soneto durante casi ocho siglos de literatura europea, evita cualquier discusión sobre su preponderancia como estrofa poética por excelencia. Dada su pujanza actual y el brío con que se sigue ensayando, cabe augurarle una vida en el tiempo paralela a la de la humanidad poética. Como certifica Dámaso Alonso, "pasarán los años y los años, irán modas, vendrán modas, y ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio y tan pueril, nada en suma, dos cuartetos y dos tercetos, seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre igual, pero siempre distinto. Tan profundo como el enorme misterio de la Poesía, es el breve misterio claro del soneto."¹⁸¹

En efecto, merced a *Il Canzoniere* de Petrarca, el soneto se extendió por toda Europa. En el siglo XVI es cultivado, con verdadero fervor, en Portugal, España, Francia, Inglaterra, los Países Bajos, Polonia; en el siglo siguiente entra en Alemania.

En Portugal lo immortaliza Luis de Camões; en España, Garcilaso, Lope, Quevedo, Góngora; en Francia, Ronsard, Joachim du Bellay; en Inglaterra, Edmund Spenser, Sir Philip Sidney, William Shakespeare, William Wordsworth, John Keats, Percy Bysshe Shelly; en Alemania, Andreas Grypius, August Wilhelm Schlegel, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine.

"El clasicismo, en fin -siglos XV, XVI y XVII-, hace del soneto una de sus expresiones líricas predilectas, características; el romanticismo -siglo XIX- lo cultiva, aunque secundariamente; el parnasianismo, el simbolismo y el modernismo -postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX- lo reinstauran como forma fundamental; y, en nuestros propios días, pese al ímpetu iconoclasta de las escuelas de vanguardia, el soneto mantiene su vigencia."¹⁸²

¹⁸¹ ALONSO, Dámaso. En su prólogo a las *Poesías Completas* de Vicente Gaos, titulado "Permanencia del soneto". Ediciones Giner. Madrid, 1959. p.12.

¹⁸² PAREDES, Pedro Pablo. *El Soneto en Venezuela*. Monte Avila Editores. Venezuela, 1985. p.18.

Sirva esta cala introductoria para recordar el profuso bagaje del que disponía Juana de Ibarbourou a la hora de realizar *Oro y Tormenta*.

La primera edición de este nutrido grupo de sonetos, incluye texto de contraportada en el que una animosa mano anónima adelanta: "(Los anteriores poemarios de Ibarbourou) han sido superados en los setenta sonetos de *Oro y Tormenta*, obra que quedará para siempre en la historia de la poesía hispanoamericana."

Esta primera edición, primorosamente facturada, se divide en cuatro partes, con índice individual cada una, de diecisiete, trece, diecinueve y veintiún sonetos, respectivamente. De ellos, diecinueve habían sido incluidos en libros anteriores como *Perdida*, *Azor* y *Mensajes del Escriba*. No hay palabras textuales de la autora ni de su exégeta Dora Isella Russell acerca del criterio que rigió la ordenación del libro.

La inclusión de sonetos ya éditos carece de relevancia, ya que los setenta siguen similares directrices en lo relativo a su mesmedad.

En cuanto a la forma, la ringla de versos endecasílabos y alejandrinos se agrupan según la norma del soneto clásico requiere, salvo las excepciones que el apresuramiento provoca; y ello incide en uno u otro nivel del lenguaje y de la métrica.

Desde el punto de vista morfosintáctico, por ejemplo, el anacoluto surge sin aparente necesidad:

Lejos estás de nuevo a valle y río
Entre los dos;...¹⁸³

Si atendemos al punto de vista semántica, se hace obligado aceptar cualquier versión sensitiva o reciclada desde el subconsciente, aunque en algún caso de *Oro y Tormenta*, el propio intelecto receptor se rebela si evoca la elemental premisa de que "el soneto verdadero ofrece desarrollo cabal del tema y elaboración no menos cabal del

¹⁸³ De "Una Rosa". Op. cit. p.484.

mismo. En el soneto verdadero, ninguno de sus elementos debe quedar sin función lírica; ninguno de sus elementos puede romper la unidad del conjunto.¹⁸⁴

Pero tú dulcificas la batalla,
Como un ángel sin alas y sin malla,
Espléndido, de brazos poderosos.

Hasta el viento se vuelve de azucenas
Y hasta las fieras me parecen buenas
Si tercias en las riñas de los osos.¹⁸⁵

La medida versal: aparte de la utilización continua de licencias previstas por la normativa, a nuestra poetisa cuesta rememorar la técnica medidora por excelencia, nacida de la audición, y que tan cara le fue en su infancia¹⁸⁶. En este sentido, hay líneas de dudosísima legitimidad métrica ("Todo hoy tiene color de uva y diamante."¹⁸⁷) mezcladas con otras inadmisibles siempre, claro está, con la presunta voluntad clásica de por medio:

El áureo hexámetro o la cuaderna vía
Domar quisiera para hallar el canto
Que abre en mi pecho el signo del encanto
En la primera luz del nuevo día.¹⁸⁸

¹⁸⁴ PAREDES, Pedro Pablo. *Ibidem*. p.40.

¹⁸⁵ De "Paz". *O.C.*, p.483.

¹⁸⁶ "Entre las brumas del pasado, como dos figuras casi ajenas a mí, veo a aquella niña imaginativa y silenciosa que fui en la infancia, a la muchacha sensible, apasionada, de la adolescencia, y veo que ambas ya tenían el fervor del verso. Era español mi padre, y bajo el rico dosel del emparado solía recitar enfáticamente los cantos de Espronceda y las dulces quejas de su nemorosa Rosalía de Castro. Nunca conocí fiesta mayor. Y ahí está lo que puede llamarse el génesis de mi vocación poética, o, con más propiedad, el comienzo de su ejercicio." (Del discurso pronunciado el 7 de Noviembre de 1947, con motivo de su incorporación a la Academia de Letras del Uruguay. *O.C.*, pp.975-976)

¹⁸⁷ De "Cercana Navidad". *O.C.*, p.487.

¹⁸⁸ De "Amanecer". *O.C.*, p.492.

Las combinaciones rítmicas se producen, al hilo del cuarteto y del serventesio, ora en consonante, ora en asonante; incluso en algún soneto totalmente aconsonantado, puede aparecer la asonancia como excepción en un único verso:

¿Qué nomeolvides nacerá de nuevo,
 Qué centauro de oro entre mi mano,
 Junto a una fuente de celeste fuego,
 Bajo el domo de aromas de un manzano?¹⁸⁹

Mucho más original, por no decir chocante, se presenta la rima en los tercetos de "Viento del Amanecer":

¡Citarilla de Dios, laúd pequeño!
 Citarilla que dedos de su dueño
 Apenas pulsan, mas escucha el río.

Escucha el mar de sales y de peces
 y escucha el universo hasta sus heces,
 Porque Él se vuelve aliento en su armonía.¹⁹⁰

¹⁸⁹ De "Buenaventura". *O.C.*, p.480.

¹⁹⁰ *O.C.*, p.491.

De tomarse estas consideraciones sobre la forma sonetil como un reproche a su estilo, nuestra poetisa hubiera podido esgrimir en su defensa cualquiera de los siguientes aforismos de su admirado amigo Juan Ramón Jiménez:

2195. Los "sonetistas formales" me parecen redondos empedrados de la literatura.

2196. Nadie podrá despreciar tanto el soneto perfecto como el que haya hecho un soneto perfecto.

3503. LA FORMA POÉTICA

Si una forma realizada en poesía, el soneto, por ejemplo, vale, es por el olvido que suponga de ella.

Cuando amamos una forma bella de la vida, la mujer, por ejemplo, no estamos analizando su estructura, sino viviendo su gracia y su gloria. Sería grotesco pensar mientras la amamos, que tiene dos brazos, dos piernas, dos pechos, dos ojos, dos labios iguales y consonantes. Lo que gozamos es el abrazo, la fuga, el latido, la mirada, el beso.

Pues así debe ser el goce de la forma poética, académicos de la "estructuración" (¡qué palabrita!). El que tenga dos brazos, etc., etc., etc., el soneto, se queda para los historiadores de la literatura, los críticos críticos que no ven más allá de sus narices ni de las del modelo. (De su *Ideología. (1897-1957)* Anthropos. Editorial del Hombre. Barcelona, 1990. Los dos primertos aforismos aparecen en la p.360; el tercero, en la p.602)

La temática central de *Oro y Tormenta* incide en el acento introvertido y confesional de su producción postrera. Asimismo, hace acopio de sus asuntos más personales de antaño y los actualiza:

Por ejemplo, al igual que en "Rebelde", de *Las Lenguas de Diamante*, aquí la muerte vuelve a ser desafiada, pero con un tono de contraste evidente que se refleja en el título del soneto: "Serenidad":

Ya tengo dulce pecho en que apoyarme,
Ya quien la amante sangre darme quiera
Y quien, con la ancha sombra de la encina,

Mi pecho y mi heredad proteja fuerte.
Y ya, desafiadora de la muerte,
He de subir cantando la colina.¹⁹¹

Resurge el bosque enésimo como símbolo de lo vegetal imperecedero y de su stirpe pánica. Juanita Fernández vuelve a su inocencia primitiva "como si despertara de un encantado sueño de treinta siglos, con la conciencia de una vida silvana."¹⁹²:

Rueda-rueda de árboles, como antes,
Los pinos otra vez, los pinos puros,
Mis eucaliptus cálidos y oscuros,
Los sauces festoneados de diamantes,

Y el agua mía, Sor María Agua,
El agua simple y misteriosa, mía,
Que me mojara el ruedo de la enagua
Juvenil. ¡Sor María Lejanía!¹⁹³

¹⁹¹ O.C., p.481.

¹⁹² ZUM FELDE, Alberto. 1921...

¹⁹³ De "Los Bosques". O.C., p.490.

Es el agua buena de adolescencia, cristalina y espejeante, que la condujera un día a recrearse en la mística exultante de Narciso:

¡Oh maravilla mía, el agua de este río!
 No ha de volverme nunca la gracia de mi Estío
 Pero en el agua encuentro mi rostro montaraz.¹⁹⁴

Así que destino solitario y desistimiento se circunscriben a la memoria del pasado en esta hora efímera del presente, y arrostran a la mujer hacia la codicia incólume de la supervivencia:

Porque regreso de la muerte y tengo
 El terror del vacío del vengo
 Y la embriaguez hambrienta de estar viva.

Empero, esta memoria del pasado no abarca la razón del amor primero, el cual se mezclaba y se confundía con el amor a la Naturaleza en un sentimiento de vida corpórea: Tanto en *Las Lenguas de Diamante* como en *Raíz Salvaje*, ella "ama tan naturalmente com el árbol retoña, como el capullo abre, como la luciémaga brilla, como los pájaros se buscan en la primavera. Gusta el beso del amado como el sabor de la fruta, como la frescura del agua, como la dulzura del sueño. Criatura esencial y exclusivamente amorosa, siente en todas las sensaciones de la naturaleza. Así en todos sus poemas el amor está vinculado a los árboles, a los frutos, a las aguas, a los perfumes, a los vientos; y la vida pánica forma orquestación en torno a ese motivo central del amante."¹⁹⁵

Ya en *Mensajes del Escriba* habíamos vislumbrado un amor en absoluto corpóreo, sino castamente quimérico, encerrado en la celeste bóveda de sus aspiraciones:

¹⁹⁴ De "Reencuentro", O.C., p.496.

¹⁹⁵ ZUM FELDE, Alberto. Op. cit. p.32.

"Te quiero, ¡ah, cuánto te quiero! En el sueño/ Siempre te estoy soñando,/ Y en el insomnio andas y respiras,/ Invisible adorado."¹⁹⁶

Estas aspiraciones toman visos de realidad en *Romances del Destino*, concretamente en la última estrofa del "Autorromance de Juanita Fernández", que recordamos:

Y ha de dormirse llevando
Sobre la mortaja un sol:
El de un amor silencioso
que nadie le adivinó.

Al analizar *Romances del Destino*, barruntamos su desdoblamiento en un personaje de leyenda romanceril, Blancaflor, con el objeto de acallar los decires que la acusarían de ciertos devaneos amorosos (¡aún a mitad de siglo!)¹⁹⁷.

En *Oro y Tormenta*, Blancaflor revierte en una Juana de Ibarbourou un punto desdeñosa de sus semejantes y añorante de su intimidad. Lo deja traslucir en su soneto "Cansancio", eso sí, sin desbordada inspiración:

¡Cómo mi nombre es repetido: Juana!
¡Como se ha dicho para el mal y el bien,
Con la rosa feliz de la mañana
Y en los heroicos nardos de la sien!

Juana en amor, y para el odio, Juana.
¡Ay, Juana en los sollozos, y también
En el triunfal alerta de la diana
Y en la añorante ola del llantén!

Ahora ya sólo el eco de algún día...
¡Juaaaaana!, de una lejana epifanía,
¡Juaaaaana!, del grito ronco del chacal.

¹⁹⁶ De "Dormida en la Eternidad". *O.C.*, p.414.

¹⁹⁷ Recordemos que el mayor Lucas de Ibarbaourou había muerto en 1942.

Me voy durmiendo sin temer la muerte,
 Que ya camina, en mi callada suerte,
 Con su paso de fieltro a mi portal.¹⁹⁸

El mejor soneto de la colección también atesora título emblemático, y despeja la menor duda acerca de sus sentimientos, si es que ésta aún quedase. Para qué sirven los versos que siempre la acompañaron, se pregunta. La respuesta es incontestable: para cantar lo que se vio y lo que se siente, lo que se ve y lo que se sintió, y sirven también para hacernos eco de lo que se pierde cuando la extraña rueda de la fortuna gira "A Deshora":

¿Versos? Sí, algunos cada día
 Sobre la luz que el alba nos rehace
 Y mientras Sirio por el cielo trace
 su indescrptible plan de cetrería.

Muchos, de amor, la vaga melodía
 Del clave cuya música renace,
 Porque no hay Primavera que se aplace
 Y Octubre estalla en rosas todavía.

Versos, sí, por la risa, por el llanto
 Por una pena o un furtivo canto,
 Por una flor o un ruiseñor divino.

Versos porque se vive, y se enamora
 Una mujer, un día fuera de hora
 En el reloj tremendo del destino.¹⁹⁹

¹⁹⁸ O.C. 3ª ed. pp.501-502.

¹⁹⁹ O.C. 3ª ed. p.502.

Finalmente, la muerte que la obsesiona, y cuya figura inapelable salpica todo el poemario, se esencializa en el último soneto, consumadora del hambre de amor de nuestra poetisa:

Conozco hielo y sombras infecundos,
Mano zurda de Dios sobre los mundos,
Que ni el demonio a disputar se atreve.

Ya sé lo que es morir y no estar muerta,
Lo que es golpear sobre ferrada puerta
Con puño de mujer cansada y leve.²⁰⁰

²⁰⁰ De "Ya sé lo que es Morir". *O.C.*, 3ªed. p.514.

**5.DUALISMO, LA PASAJERA Y "OTRAS POESIAS":
CAJON DE SASTRE O
UN INTENTO FALLIDO DE COMPILACION.**

**5.1. DUALISMO:
LA POESIA FRONTERIZA CON EL RIPIO.**

Esta colección de versos no aparece en edición independiente, sino en la primera entrega de las *Obras Completas*.

Con igual título aparece en la tercera edición, nueve años después de haber sido propuesta para el Premio Nobel.

Dualismo quiere ser un apéndice definitivo, o casi, del corpus lírico ibarbouriano. Cualquier composición que lo integra es tratada como pieza de museo, como cosa reverencial, por su compiladora, Dora Isella Russell, tal el primer soneto de la serie, "El Cordero", cuya inclusión justifica sin reparos:

"Se incluye este poema por ser el primer soneto -si bien no responde a la forma clásica- que la autora escribiera, alrededor de los trece años, y que se publicó en el periódico 'El Deber Cívico', de Melo."²⁰¹

El soneto en cuestión reza:

²⁰¹ Nota a "El Cordero". Op. cit. p.223.

Sin madre, pequeñito, lastimero,
 Con humedad de llanto en las pupilas
 Infantiles y glaucas, un cordero
 Me dieron, de una granja en las esquilas.

Alegre y juguetón como un chiquelo,
 Todo el verano retozó a mi lado
 Y fue mi compañero con tal celo
 Que se hizo proverbial en el poblado.

Después la vida me llevó muy lejos;
 De una aurora otoñal a los reflejos,
 Abandoné por siempre la alquería.

Pero el recuerdo de mi blanco amigo
 De aquel tiempo lejano que bendigo
 Me sigue hasta en el sueño todavía.²⁰²

En su "Nota Preliminar" a la colección, Dora Isella Russell justifica la integración global sin el menor paliativo:

"Con el título de *Dualismo*, se unifican poemas de épocas distintas y distantes, de adolescencia y de madurez, sintetizando en él dos momentos opuestos de una existencia, que convergen, empero, en lo más secreto, en un impulso emocional idéntico a través del tiempo. Aquí se recogen los lejanos versos de los veinte años; los que la vida fue dictando y dispersando en antologías y revistas; los que quedaron inéditos, hasta esa final 'Elegía de los veinte años' que, precisamente, evoca aquella gozosa edad resplandeciente. *Dualismo* es una revisión poética, y puede decirse de él que clausura un ciclo vital perfectamente definido.

"No importan los desequilibrios, ni han de faltar las contradicciones. ¿Cómo no contradecirse o cómo vivir armoniosamente a lo largo de toda una vida? **Las notas disonantes no deben desdeñarse nunca**²⁰³, porque ayudan a comprender mejor que el

²⁰² O.C., p.223.

²⁰³ El subrayado es nuestro.

creador es un ser vivo, con su pecho herido y su porción de oscura carne sufridora, y no el dios extáticamente empinado en su plinto. Bendita la grieta, si de ella mana el hilo de agua refrescante y eterno."²⁰⁴

La recurrencia reaparece con el "Tríptico" dedicado al agua: "La Piedad del Agua", "El Agua Enamorada" y "El Agua Vengadora", sonetos.

Hay algún poema, como "La Joya", perteneciente a la época de *Las Lenguas de Diamante*, que mantiene el tono de los que allí se incluyen:

Con el busto desnudo me contemplo al espejo.
El corazón, doliente e inquieto, salta aquí.
Y sobre él la piel tiene tan dorado reflejo
Que me tienta, me tienta engarzarle un rubí.²⁰⁵

Figuran también "Las Canciones de Natacha", siete poemillas compuestos como regalo para la recién nacida hija mayor de Pedro Henríquez Ureña. Transcribimos el primero:

Se enojó la luna,
Se enojó el lucero,
Porque esta nifita
riño con el sueño.

Duérmete, Natacha,
Para que la luna
Se ponga contenta
Y te dé aceitunas.

Duérmete, Natacha,
Para que el lucero
Te haga una almohadita
De albahaca y romero.²⁰⁶

²⁰⁴ O.C., p.221.

²⁰⁵ O.C., p.224.

²⁰⁶ O.C., p.242.

Hay siete poesías referidas a distintos meses del año ("Abril", "Mayo", "Junio", "Julio", "Agosto", "Setiembre" y "Diciembre"). Este serie se completaría restituyendo su título original a otras tres composiciones de ("Verano" inicialmente se llamó Febrero; "Andar" era "Octubre" y "Luna Fina", "Noviembre"), a los que habría de agregarse "Marzo", también de *La Rosa de los Vientos*, y "Enero", publicado en *Poemas*.²⁰⁷

Otras poesías que aparecen en *Dualismo*: la "Ofrenda Leve", dedicada a la memoria de Amado Nervo: el "Elogio de la Lengua Castellana" ("Oh lengua de los cantares! / ¡Oh lengua del Romancero! / Te habló Teresa la mística / Te habla el hombre que yo quiero."²⁰⁸; sus palabras en homenaje a la ciudad de Lima, al cumplirse el cuarto centenario de su fundación; la "Invocación a San Isidro" (texto del himno del Colegio Agrario de los Padres Salesianos, de Montevideo); el tríptico denominado "Fundación de la Iglesia Católica"; "Ruego por el hijo de veinte años"; el "Romance de don Juan Zorrilla de San Martín"; "Claroscuro de un héroe" (a la memoria del general Fructuoso Rivera, artífice de la Independencia uruguaya); "Relato del beso de San Francisco al Leproso"; el poema "Noche de Chaco", escrito al firmarse el armisticio entre Paraguay y Bolivia; "Elegía de los veinte años"; "A Dora Isella Russell", como prólogo para su libro *El Canto irremediable* (1946), y que pasaría por ser el mejor de la serie:

Dora Isella, romance
De castillos con brumas
En el parque, y lejanas
Pupilas de dulzura.

.....

Sufre, que es lo preciso
Para que viva el canto,
Se haga eterno el romance
Y el bello nombre amado.²⁰⁹

²⁰⁷ IBARBOUROU, Juana de. *Poemas*.

²⁰⁸ *O.C.*, p.256.

²⁰⁹ *O.C.*, p.302-303.

Otros romances y baladas incluidos en *Dualismo* "anticiparon, en cierto modo, el contenido de libros posteriores."²¹⁰

²¹⁰ PICKENHAYM, Jorge Oscar. Op. cit. p.54.

5.2. LA PASAJERA: MOTIVO DE UNA MISCELANEA.

Fue publicado por la editorial Losada de Buenos Aires, en 1967, algunos años después de que nuestra poetisa hubiese dejado de ensayar el verso, sino esporádicamente.

La Pasajera consta de tres zonas, cuya primera se conforma gracias a una selección de poemas anteriores saturados por una atmósfera de religiosidad:

De Dios, la grave voz con que le oro,
De Dios mi blando acento
Y la vida, este monstruo de la vida,
Devorador y tenso,
Golpeando con sus alas las rodillas,
Amor, en que te aduermo.²¹¹

El primero de la serie, "Angor Dei", fue transformado en una cantata para soprano y orquesta por el compositor argentino Luis Gianneo. La partitura musical fue estrenada en el teatro San Martín de Tucumán, el año 1963. La angustia de Dios se refleja en la pregunta a Cristo por su presunta incomparecencia en el Juicio Final:

¿Qué hacemos si no cumples ahora tu promesa,
Si no vienes y curas las fiebres de las cosas...²¹²

De parecido acento apocalíptico, aunque en este caso con marcado tono civil, es el poema "Juventud Armada", canto de corte ambiguo que condena el arrastre del adolescente a la violencia oficializada:

²¹¹ O.C., p.545.

²¹² O.C., p.535.

Juventud con el ceño de tormenta,
 Y estrechos fiesta, porvenir y calle,
 Con la esperanza como un tono trunco,
 Y la amargura de Miguel Hernández.²¹³

Esta primera parte de la pasajera consta, asimismo, de siete sonetos (tres de ellos exaltan otra vez la belleza de la rosa), un "Nocturno", dos elegías (por una palmera y por un caballo muerto) y una serie de poemas cuyo titulado precisamente "La Pasajera" pone broche:

¡Ah, qué triste, qué calma y valerosa
 Esta mujer que asciende hasta la noche
 Sin un temblor, y sola cual si fuese
 La pasajera única e insomne!²¹⁴

El contenido específico de esta composición toca el de la segunda zona, "Diario de una Isleña", prosa poética autoconfesional e inspirada en una urgente vocación de paz y voluntaria soledad:

Oh Dios, quiero volver a mi isla umbrosa y resonante, en la segura soledad de mi casa y mi alma. Quiero izar mi bandera en la más alta de mis torres...

Aleja de mí a los guerreros, los luchadores, las enfermeras, los soldados y el ejercito de afiladores de hachas. Cierra tu anillo verde y profundo en torno de mi isla, innumerable mar.²¹⁵

²¹³ De "Juventud Armada", *O.C.*, 3ª ed. p.537.

²¹⁴ *O.C.*, 3ª ed. p.558.

²¹⁵ *O.C.*, ?

La última parte de *La Pasajera*, la constituye *Elegía*, comentada más arriba, y a la que en esta edición precede el poema "Acaso", de temática uniforme a la elegía en sí.

5.3. "OTRAS POESIAS"

Aparecen en la tercera edición de las *Obras Completas* estas otras cuarenta y cinco poesías, dispersas en el tiempo.

Hay títulos pertenecientes a otras colecciones e incluidos aquí "ad libitum": "Así es la Rosa" aparece en *La Pasajera*; "Liberación", en *Perdida*; "Sombra", en *Las Lenguas de Diamante*; "Reconquista", en *Perdida* y en *Mensajes del Escriba*; "La Enredadera", en *Raíz Salvaje*; "Eternidad", en *Dualismo*; "Sueño", en *Perdida* y "¿Sueño?", en *Las Lenguas de Diamante*.

Sobresalen por mayor calidad las composiciones dedicadas a seres queridos: "Dulce Retrato", para su ahijada y amiga, la doctora Kitty Gorga; "Ronda cantada en torno de Rafael Alberti"; "Carta a Gastón Figueira" ("Ya usted sabe, Gastón, que soy la amiga/ de su asombrosa infancia de poeta."²¹⁶); las "Canciones de Cuna para Verónica", compuestas para Verónica Arbeleche, nacida en Montevideo el 9 de Enero de 1967; y "Nota del Día en el Libro de Bitácora de un Navío sin Nombre", prólogo al libro *Los barcos de la noche*, de Dora Isella Russell, publicado en 1954, cuando la émula cumplía únicamente treinta años:

Mi barco que se cruza con el suyo
 Rumbo al Oeste, la saluda al paso.
 ¡Mi lento barco sin marinería
 Y los velámenes, bajo el cielo, laxos!

Le hago la venia. Vuela la escuadrilla
 Hacia la playa azul de la mañana
 Y la escoltan delfines y tritones
 (En ese rumbo no hay peces-espada).

²¹⁶ O.C., 3ª ed. p.596.

¡Rezo por ella, la argonauta nueva,
La joven, bienamada capitana!²¹⁷

²¹⁷ *O.C.* 3ª p.587.

6. CONCLUSION

Juana de Ibarbourou vivió ochenta y siete años, la mayoría de ellos entregada al cultivo de la poesía. Su primer poema édito, "El Cordero", soneto recogido en el presente estudio, lo escribió alrededor de los trece años; uno de los últimos, "Canciones de Cuna para Verónica", con setenta y cinco.

Los que la conocieron bien hablan de su bondad apabullante, de su trato cordialísimo; tan sólo un punto de soberbia asomaba a sus ojos al confesarse ungida por la divinidad; en ocasiones, incluso, una ingenua falsa modestia la delataba: "Por mi parte, verazmente, yo no puedo decir sobre mí misma sino cosas muy comunes. Eso me entristece un poco. Sería muy lindo autorizar una leyenda y rodearse de una aureola espectacular. Una señora me preguntó una vez, cuando aún usaba mi corona de trenzas:

- ¿Se suelta usted el pelo para hacer versos?

- No -le contesté torpemente-. Mi moño no me impide recibir el mensaje de los dioses.

Resentida y decepcionada me dio vuelta la espalda. Estoy segura que nunca más abrió mis libros."²¹⁸

Tantos años de literatura, sirvieron para variar la tonalidad cromática de su discurso, pero no la intención del mismo, ni en lo relativo a su continente, ni en lo relativo a su contenido específico.

En lo atinente a la tonalidad cromática de su discurso, sería demasiado fácil simplificar aportando una imagen temporal para cada una de sus entregas primordiales, como alguna vez se hizo: *A Las Lenguas de Diamante* correspondería una mañana lúcida

²¹⁸ "Casi en Pantuflas", trabajo leído por Juana de Ibarbourou en los primeros Cursos de vacaciones, celebrados en la Universidad de Montevideo, en enero de 1938. *O.C.*, pp.964-965.

de primavera; *Ralz Salvaje* se reflejaría en una cálida hora del mediodía estival; *La Rosa de los Vientos* coincidiría con algún crepúsculo místico de otoño; *Perdida*, en fin, habría de albergar el instante más largo de una noche de invierno.

Todo ello se nos antoja una acumulación de metáforas:

La realidad de ese tono cromático se supeditó principalmente al estado anímico de nuestra poetisa, misteriosamente velado desde su primera madurez. El paso del tiempo no haría sino acentuar su tendencia ciclotímica.

Es la hora de fundir dicha tendencia ciclotímica, autocontemplativa, con la intención del discurso en sí: la autocomplacencia oscilante entre el narcisismo y la melancolía, y abocada siempre a un gesto estético provocador de lo amanerado.

El continente en el que Juana de Ibarbourou encerró su mensaje, es básicamente clásico, con la excepción de su poemario *La Rosa de los Vientos*, en el que probó los moldes lineales y sonoros introducidos por los diversas escuelas "ísmicas" de Europa y América. Su resultado, como queda visto, fue desigual: La consecución de algunas imágenes originales y brillantes en detrimento de la emotividad, el punto esencial de su poética.

La forma clásica y la lengua literaria ancestral fueron pilares que ella defendió a lo largo de su vida por encima de cualquier otra modernidad u ocasionalismo: "No importa el oscurecimiento de una hora, el extravío de un momento, los **ismos** importados por la inevitable curiosidad de los jóvenes. Es recio el Arcipreste de Hita; dominan, con su pura maestría, Fray Luis, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Miguel de Cervantes, todas las piedras sillares que sostienen el magnífico edificio de nuestra lengua. América hace el aporte de las sentencias y palabras que le dan propio color y fuerza expresiva. La Real Academia no desdeña ya esta riqueza con que el continente hijo de España aumenta su caudal."²¹⁹

Por encima de cualquier otra consideración, un simple detalle la dignifica como componente de la Historia de la Poesía Hispana: la aceptación sin condiciones de su

²¹⁹ Del Discurso pronunciado el 7 de Noviembre de 1947 con motivo de su incorporación a la Academia de Letras del Uruguay. *O.C.*, p.975.

signo de poetisa: "...Bendito don, que sólo yo sé cuánto ha sido para mí misma de alivio y descanso, de gracia del alma. El melancólico ejercicio de hacer un alto para mirar hacia atrás, jalona de cantos el largo camino andado, como si bandadas de pájaros inefables me dieran su melodía desde el principio de mi adolescencia hasta ahora."²²⁰

"Nuestra posteridad podrá recoger, mejor que nosotros, lo que nosotros apenas adivinamos: la perdurable resonancia de una voz de mujer que cumple su vocación lírica, aceptando con sencillez la tarea de su destino."²²¹

220

²²¹ RUSSELL, Dora Isella, *O.C.*, 3ª ed. p.82.

PARTE VI

Sintesis Integradora

1. EL MODERNISMO COMO RAÍZ PURIFICANTE.

Hasta el arribo del siglo XX, el "nuevo mundo" se había nutrido casi exclusivamente de las raíces culturales de la metrópoli. Las colonias americanas surgidas con el Descubrimiento, se consolidaron como tales al albur de los poderosos efectos de la lengua castellana.

En este sentido, los sacerdotes católicos fueron los primeros rebeldes de América "(los indios no eran rebeldes, se defendían del invasor)"¹. Muchos de ellos se negaron a predicar en castellano, como era preceptivo, y se dedicaron a ejercer su misión en las lenguas nativas que habían aprendido. A partir de esta divergencia, nacieron dos tipos de poesía que se desarrollaron con distinta suerte: la poesía indigenista y la poesía culta.

La primera, de carácter popular, surgió en el siglo XVI con la consiguiente evangelización, entroncaría en el siglo XVII con una lírica de matices picarescos, y, ya en el XVIII, devendría en otra de tintes satíricos. Esta misma línea poética habría sido el germen de la poesía gauchesca y patriótica en el siglo XIX y de la subsiguiente poesía de protesta social ya entrado este siglo.

Por otra parte, la poesía culta encerró el verdadero academicismo: Fue escolástica más que renacentista en el siglo XVI, asumió el humanismo europeo en el XVII y el barroco culterano en el XVIII. En los dos últimos siglos, el devenir de esta poesía

¹ FERRO, Hellén. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Las Americas Publishing Co. Mew York, 1964, p.11.

respondería a estéticas e idiosincrasias diferentes: Hubo poetas residentes exclusivos en su torre de marfil (en el XIX) o que dieron la espalda a una realidad muy concreta (en el XX). Otros intelectuales americanos, en cambio, no delegaron sus compromisos y se obligaron a elegir entre valores adquiridos, foráneos, y valores propios, de la tierra.²

Los últimos años del siglo XIX suponen la génesis del Modernismo, primer movimiento literario alumbrado en los distintos países de la América hispana antes que en la metrópoli. El Modernismo trae inagotables riquezas, como el sentido exquisito del simbolismo francés -movimiento donde se entreveran pensamiento y forma-, y, por otra parte, "el ancho verbo de Whitman, que, tocando casi el suelo de la prosa, como en el mito de Anteo, da nueva fuerza a la poesía."³

El Modernismo se circunscribe en su primera etapa a los siguientes rasgos fundamentales:

-Recreación del pasado.

-Evasión hacia el mundo de los sueños, al tiempo que se deja de lado la realidad transitoria ("La Torre de los Panoramas" de Herrera y Reissig es un ejemplo).

-Lenguaje elitista tocante con el cosmopolitismo y el estilo mundano que profesan los hacedores del movimiento.

² Esta esquema histórico de la poesía hispanoamericana, lo recogemos de la obra citada de Hellén Ferro. pp.11 y ss.

³ VALVERDE, José María, en su prólogo a *la Antología de la poesía española e hispanoamericana*, vol.I. Editorial Anthropos. Colección Ambitos Literarios. Barcelona, 1986. p.15.

-Consideración del artista como un ser extraordinario que logra adivinar el "alma de las cosas" e introducirse en el Misterio. Precisamente, el artista ha de ser aquél a quien se le revele el Enigma de la Esfinge; así pues, el artista concuerda con la idea del genio o del superhombre nietzchiano.

En una segunda etapa del Modernismo, es posible vislumbrar una vuelta a la Naturaleza, como lo prueban *Los éxtasis de la montaña* (1907) de Herrera y Reissig y las *Odas seculares* (1910) de Leopoldo Lugones. Aunque este aspecto de vuelta a la Naturaleza parece marcado indeleblemente por *Alma América* (1906) de José Santos Chocano, poemario poderosamente colorista y adecuado para la celebración orgullosa del mundo americano.

Del mismo modo, surge en esta segunda etapa el tema de la Raza en *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, sugeridor de numerosas actitudes posteriores.

Sin duda alguna, el arte fundamental de Rubén Darío es el que aporta originalidad indiscutible a la lírica hispanoamericana del novecientos. Esta adquiere vigor a la sombra larguísima del maestro, e inicia una ascensión por cuenta propia que continúa aún hoy.

Indudablemente, él lo abarca **todo** sin aparente dificultad. Bastan tres libros de su vasta obra para poner de manifiesto "la amplitud extraordinaria de su orquestación"⁴: *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905):

⁴ BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Castalia. Madrid, 1985. p.295.

En el primero de ellos, por ejemplo, se revelan los esquejes transplantados de la fornida planta de la sensualidad clásica, y también un sensibilísimo panteísmo, sugeridor de versos posteriores, como los de Juana de Ibarbourou, que atañen a este estudio.⁵

Y si con *Azul* Darío vuelca definitivamente la expresión poética hispana de nuestro siglo, en *Prosas profanas* el poeta se descubre como adquiridor profuso: Toma nota creacionista del alejandrino francés moderno, de versos de nueve sílabas, de una acentuación inusual del endecasílabo, de combinaciones estróficas inusitadas, hasta el punto de que algunas de ellas reactualizaban formas primitivas de la poesía hispánica de los *Cancioneros*.

Pero la aportación de este poemario también trasciende a su contenido: Podríase calificar de un libro escéptico y desunido armónicamente del mundo que lo ampara. Calas anímicas de un hombre nítido, "niño grande, inmensamente bueno" (Valle-Inclán) que se entreveran con el hombre "meditabundo; filigranas y abismo, erotismo intenso y

⁵ Atengámonos al poema "Primaveral", donde versos mediocres se alternan con otros de indudable gracia epicúrea no del todo mesurada, casi hedonista:

Mi dulce Musa Delicia
me trajo un ánfora griega
cincelada en alabastro
de vino de Naxos llena;
.....
No quiero el vino de Naxos,
ni el ánfora de asas bellas,
ni la copa donde Cipria
al gallardo Adonis ruega.
Quiero beber el Amor
sólo en tu boca bermeja,
¡oh, amada mía, es el dulce
tiempo de la primavera!

(En sus *Poesías completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1967. p.517.)

conciencia de la muerte. El poeta 'exterior', el poeta sensual que vibraba apasionadamente al contacto con la belleza, descubre 'El reino interior' donde el alma debate consigo misma."⁶

Cantos de vida y esperanza es el balance final de su andadura creativa (lo demás no iba a dejar de ser sino una vuelta de tuerca a lo ya urdido y desandado). *Cantos* significa la conjunción esencial y diferenciadora de uno y otro mundo lírico.

Al pergeñar su ensayo sobre *Prosas profanas*, José Enrique Rodó "cometió el error de decir que Rubén Darío no era el poeta de América, sólo porque en el libro faltaban los temas americanos... El valor y la originalidad de Rubén Darío, lo que constituye la esencia de su poesía, es algo genuinamente americano, aunque proceda, como América misma, de orígenes europeo. Pero en *Cantos de vida y esperanza* y en otras obras posteriores encontramos, no ya la sensibilidad americana, sino el sentimiento de América."⁷

Dos tendencias incontestables dentro del movimiento modernista son el "preciosismo" y el "mundonovismo", pero ambas se rigen por dos motivos comunes: superar la civilización colonialista y -algo aun más importante- sentir la necesidad de superarla conforme a las tendencias europeas nuevas.

Rubén Darío se aplicó a ambos empeños, los cuales terminaron por encuadrarse en estas dos obras claves:

⁶ GULLON, Ricardo, ed. *Rubén Darío. Poesías escogidas*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1979. p.16.

⁷ ONIS, Federico de. *España en América*. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico, 1968. pp. 203-204.

El "mundonovismo" asoma, sobre todo, en los *Cantos...*, su libro más hispánico. En él declara su amor a Nicaragua - donde naciera- y a la Argentina, nación con la que se identificó siempre porque encerraba la mayor promesa de América. *Cantos...* comprende también la causa indigenista y el paisaje americano, evocados ambos a raíz de sus recuerdos de infancia, y asume, igualmente, el sentimiento contradictorio hacia los Estados Unidos, mezcla de amor y odio, de admiración y resentimiento, que se resumen en la oda "A Roosevelt", el mejor poema político de Darío:

Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,
que habría que llegar hasta ti, Cazador,
primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Washington y cuatro de Nemrod.
Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.⁸

El "preciosismo", lógicamente, mira a Verlaine y a los simbolistas franceses, pero también a los parnasianos y a los románticos, pertenecientes a escuelas de distintas épocas y de carácter contradictorio. Y no fue menor que esta influencia francesa la de los poetas españoles del siglo XIX. Todo esto confluye en un poema como "Sonatina" (*Prosas profanas*), de cita ineludible a la hora de hablar de poesía hispana, incluso si se quiere dejar de lado su historia crítica:

⁸ DARIO, Rubén *Poesías completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1967. pp.639-640.

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?

Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.⁹

Convengamos con el profesor Bellini en que Darío, máxima expresión del Modernismo, en realidad fue el formulador de una orientación personalísima, pero también es cierto que su obra invita a comprender mejor la única definición posible de este singular movimiento formulada por Federico de Onís: "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy."¹⁰

En conclusión, el Modernismo significó "no sólo la incorporación de América a la literatura europea y universal, sino el logro por primera vez de su plena independencia literaria."¹¹

Por su valor trascendental, hemos comenzado esta síntesis con un primer apunte sobre el movimiento modernista. Con el Modernismo, pues, la lírica hispanoamericana se caracteriza sin confusión ninguna, adquiere personalidad, sale de sus límites continentales

⁹ DARIO, Rubén. Op. cit. p.556.

¹⁰ ONIS, Federico de. En su "Introducción" a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Revista de Occidente. Madrid, 1935. p.XV.

¹¹ ONIS, Federico de. *España en América*. p.178.

e inicia un movimiento ascendente y promotor de la lírica de nuestros días. Bajo nuevas formas y nuevas corrientes, muchos nombres de grandes poetas de nuestro siglo deben al Modernismo buena parte de su quehacer y gloria: César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Vicente Huidobro.

Toda la poesía hispanoamericana del novecientos, incluida la poesía escrita por mujeres, motivo de nuestro estudio, debe sus orígenes al movimiento modernista. Y paradójicamente, la inmolación del movimiento mismo suscitará, de modo inevitable, el germen de las nuevas tendencias del siglo.

2. DISTINTAS TENDENCIAS DEL POSMODERNISMO POÉTICO HISPANOAMERICANO.

El Modernismo se mueve dentro de unos límites cronológicos variables, pero más o menos precisos. La bienvenida de *Azul* por parte de Juan Valera, se ha valorado convencionalmente como inicio del movimiento. Hacia 1905, los primeros síntomas de protesta empezaban a vislumbrarse en el horizonte cultural de la América hispana; en 1911, el poeta mexicano Enrique González Martínez entonaba su famoso "Tuércele el cuello al cisne" (en *Los senderos ocultos*), al tiempo que abogaba por el búho como símbolo latente de poesía profunda y de una actitud serena y contemplativa desde la que poder interpretar "el misterioso libro del silencio nocturno." Para buena parte de la crítica, ese soneto ha significado la liquidación del Modernismo. Pero ese fin no es fácil de precisar, "ni siquiera apelando a la muerte de Darío, en 1916. Entre el modernismo más característico y la irrupción en Hispanoamérica de los movimientos de vanguardia que decretan su extinción definitiva, transcurren algunos años que se resisten a una definición, y que suponen lo que vagamente se conoce como *posmodernismo*."¹²

Podría identificarse el Posmodernismo con un "cajón de sastre" en el que se admite casi todo¹³, y es que existen varios motivos por los que "la tiranía de las fechas y

¹² FERNANDEZ, Teodosio. *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Ediciones Taurus. Madrid, 1987. p.15.

¹³ Basta cotejar las fechas de primera edición de dos poemarios como *Raíz Salvaje* (1921) de Juana de Ibarbourou y *Trilce* (1922), de César Vallejo para cerciorarnos de que el "momento poético" era

los límites biográficos en manuales y antologías no coinciden del todo con el ensamble de afinidades artísticas o de tendencias (mejor que 'épocas') en el paisaje literario posmodernista".¹⁴

1. La edad de los escritores, rémora importante por la que alguno de ellos no lograron asociar su nombre a la época brillante del Modernismo, como es el caso del argentino Evaristo Carriego (1883-1912).

2. El que muchos de ellos pasaran de una época a otra persiguiendo un proceso de autorrenovación o de regeneración. Este es el caso, por ejemplo, de Jorge Luis Borges: En sus años de adolescencia se erigió como adalid incontestable del ultraísmo rioplatense. A sus veintipocos años, en revistas poco menos que estafalarias como "Prisma", "Proa" y "Martín Fierro", había defendido su primer y casi exclusivo mandamiento ultraísta: la reducción obligada de la lírica a su elemento primordial, la metáfora. Pergeñó líneas aisladas al amparo de la novedad, pero tardó muy poco tiempo en aceptar ese lirismo intelectual, tendente al humanismo, que impregna toda su obra. Su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, es buena prueba de ello.¹⁵ Lo mismo le ocurre a otro argentino,

de por sí heterodoxo: La mujer rediviva y extasiada, estremecida por el amor y la naturaleza, compone versos gozosos marcados con el signo de lo convencional. Enfrente, el poeta peruano, el hombre afín a la tristeza, prepara un estallido. Con *Trilce*, "volaron a pedazos las tradiciones literarias y el poeta avanzó en busca de su libertad. Versos libres..., con imágenes en libertad que huyen en todas direcciones casi sin mirarse entre sí, y con tal rapidez que a veces se pierden en la oscuridad sin que el lector haya podido reconocerlas. ¿Cubismo? ¿Creacionismo? ¿Ultraísmo? ¿Superrealismo?" (ANDERSON IMBERT, Enrique. *Literatura hispanoamericana*. Volumen II. Sexta edición. Fondo de Cultura Económica. México, 1974. p.49.)

Por supuesto, el posmodernismo y el vanguardismo quedan aquí esquematizados, pero ¿de qué manera?

¹⁴ REYES, Graciela y RODRIGUEZ, Orlando. *Literatura hispanoamericana en imágenes*. Editorial La Muralla. Madrid, 1979. p.3.

¹⁵ Comprobemos cuán lejos de cualquier tendencia vanguardista (o ultramodernista, como la denominó Federico de Onís) queda el siguiente poema casi juvenil del maestro argentino: "Libre de la

Leopoldo Lugones (1874-1938), cuya obra final ya ni siquiera toca tangencialmente los contenidos poéticos modernistas.¹⁶

3. Un proceso cronológico dentro del cual un cierto grupo de poetas rompe con sus antecesores sólo en unos aspectos, mientras que en otro exagera las conquistas que esa misma generación había realizado.

4. La existencia paralela de ideologías y estilos contrapuestos que se entrecruzan y se fecundan mutuamente, hasta provocar que varios escritores se pasen varias veces de una acera a la de enfrente.¹⁷

5. La distinta fecha en que cada país, sobre todos Uruguay, accede a esta tendencia renovadora, por causas explicables desde el punto de vista sociológico.

6. Al igual que en Europa, ciertos temas y motivos retornan cíclicamente en el devenir de la tendencia posmodernista, como sucede con el *nativismo*.

El Posmodernismo en sí mismo no tuvo relevancia lustral en la poesía del siglo XX. Pasó casi de puntillas, como queriendo ser fiel en todos los aspectos a su vena antirretórica y antielocuente, al tiempo que quedó difuminado ante el arribo vertiginoso de los "ismos" de vanguardia.

memoria y de la esperanza,/ ilimitado, abstracto, casi futuro,/ el muerto no es un muerto: es la muerte. Como el Dios de los místicos,/ de Quien deben negarse todos los predicados,/ el muerto ubicuamente ajeno/ no es sino la perdición y ausencia del mundo..." (De "Remordimiento por cualquier muerte", en *Fervor de Buenos Aires* (1923). Nosotros retomamos el poema de su *Obra poética* (1923/1977). Alianza Editorial. Colección Alianza Tres. Tercera edición. Madrid, 1983. p.46.)

¹⁶ Muchos años después de sus devaneos vanguardistas, el propio Borges puntualizaría que todas las innovaciones del grupo estaban ya contenidas en el *Lunario sentimental* (1909) de Lugones.

¹⁷ Sin ir más lejos, y como queda expuesto, Juana de Ibarbourou lo intentó y fracasó sonoramente con su ultramodernista *La Rosa de los Vientos*.

En este período posmodernista, que Federico de Onís restringe al máximo acotándolo entre los años 1905-1914¹⁸, "si avverte nel campo della poesia una forte reazione contro i moduli propri del movimento trionfante, nel tentativo di restaurare quanto il Modernismo al suo apogeo sembrava aver negato."¹⁹ De cualquier forma, ningún gran poeta (que sí poetisas) surge o se perfila como figura esencial. ¿Por qué? El poeta que atesora cierta originalidad creadora, se conforma con la satisfacción de lo pulcramente hecho, se refugia en los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la sencillez de lo cotidiano, en el prosaísmo, en el humorismo y la ironía. Es una reacción conservadora, restauradora de lo que el Modernismo había negado. "Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia."²⁰

Estos "diversos modos de huida", los agrupa el propio Federico de Onís en seis corrientes determinadas que se han venido repitiendo con más o menos modificaciones: el "Modernismo refrenado" (reacción hacia la sencillez lírica), la "Reacción hacia la tradición clásica", la "Reacción hacia el romanticismo", la "Reacción hacia el prosaísmo sentimental", la "Reacción hacia la ironía sentimental" y la "Poesía femenina". Con

¹⁸ El mismo Federico de Onís traiciona estos límites cronológicos. Entre las seis corrientes que atribuye a esta época (en su *Antología...*), aparece como última de ellas la "poesía femenina", en la que incluye, por ejemplo, a Juana de Ibarbourou, que publica su primer poemario, *Las Lenguas de Diamante*, en 1919, o a María Eugenia Vaz Ferreira, muerta en 1924, y que no publicó en vida volumen alguno.

¹⁹ BELLINI, Giuseppe. *Figure della lirica femminile ispanoamericana*. La Goliardica. Edizioni Universitarie. Milano, 1975. p.12.

²⁰ ONIS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Op. cit. p.XVIII.

excepción de la última -por razones obvias-, los límites entre esas corrientes son difíciles de fijar. "Ninguna de ellas estuvo ausente de la poesía inmediatamente anterior, ni en la de los modernistas ni en la de quienes -y fueron muchos- se mantuvieron al margen de las novedades finiseculares. Tampoco desaparecerían con la irrupción de las vanguardias, con lo que ese 'posmodernismo conservador' podría prolongarse indefinidamente."²¹ Sea como fuere, y según afirma la profesora Oviedo, "estas tendencias no se excluyen en el tiempo, sino que se yuxtaponen."²²

De hecho se prolongó. Y si tenemos en cuenta que la antología de Onís data de 1934, a estas alturas de siglo no cabe discutir una reordenación tanto cronológica como nominal de las corrientes citadas²³:

1. LA LINEA ANTILOCUENTE:

Quizás fue ésta la opción más frecuentada por los poetas adscritos al Posmodernismo. Prueba de ello es que las ramas de dicha línea antielocuente se diversifican y tan sólo mantienen el tronco común del antirretoricismo. "Tuércele el cuello al cisne" sería su máxima, y Amado Nervo, su precursor.

1.1. El "espontaneísmo": Enrique Banchs y Córdoba Iturburu.

²¹ FERNANDEZ, Teodosio. Op. cit. p.18.

²² OVIEDO PEREZ DE TUDELA, Rocío. 'Uruguay en la poesía del siglo XX', en "Anales de la literatura hispanoamericana". Editorial Complutense. Madrid, año 1995, n.21. p.234.

²³ Para este propósito, seguimos en lo fundamental la división propuesta por Graciela Reyes y Orlando Rodríguez en su obra *Literatura hispanoamericana en imágenes*, ya citada.

Con el propósito de evitar la profusión de datos ajenos al presente estudio, nos limitamos a esquematizar las distintas corrientes y sus principales autores.

1.2. El "estilismo": Rafael Alberto Arrieta.

1.3. El "tradicionalismo popular hispano": Max Jara, Mariano Brull, Alfonso Reyes.

1.4. La "melancolía modernista atemperado": José Galvéz.

1.5. El "prosaísmo poético": Arévalo Martínez.

1.6. La "ironía sentimental": Evaristo Carriego.

1.7. El "sencilismo": Baldomero Fernández Moreno, Ezequiel Martínez Estrada, Emilio Frugoni, Andrés Eloy Blanco y Arturo Capdevila.

2. LA LINEA POSRRROMANTICA CON REMINISCENCIAS CLASICAS:

Arturo Marasso, Arturo Capdevila, Rafael Heliodoro Valle, Miguel Angel Osorio y Medardo Angel Silva fueron poetas citados por Federico de Onís en la corriente que él denominó "Reacción hacia el romanticismo". En alguno de ellos casi podríamos referirnos a un romanticismo rezagado, si no fuera porque siempre se advierte, aquí o allá, el decoro formal aprendido en la lección modernista y un código idiomático más afín con los tiempos nuevos.

Una vertiente distinta de esta línea se da en la "exaltación himnica" con que poetas como Carlos Sabat Ercaasty se empaparon de la poesía de Walt Whitman y celebraron la libertad del hombre y de las fuerzas naturales.

3. EL POSTMODERNISMO TRANSICIONAL:

Esta corriente permite reconocer una evolución de la poesía hispanoamericana hasta enlazar con el vanguardismo. Desde el *Lunario sentimental* (1909) de Lugones, que "se anticipa en más de una década al metaforismo desaforado que caracterizaría a los ultraístas en los años veinte"²⁴, a *Romances de Río Seco* (1938), obra póstuma, los cuales adquieren, sin duda, una nueva modulación. También Julio Herrera y Reissig (1875-1910) es elemento importante de esta renovación. Tanto en *Los maitines de la noche* (1902), como en *La torre de las esfinges* (1909) y *Los éxtasis de la montaña* (1910), surgen climas oníricos, envueltos en una expresión compleja, que prefiguran el surrealismo. El lenguaje de estos poemarios se toma autónomo, autosuficiente y ajeno a cualquier pretensión referencial.

Otros poetas de esta corriente posmodernista: León de Greiff, Adolfo García, José Juan Tablada (que incorporó a la poesía castellana el *haikai*, la estrofa de origen japonés, como "una reacción contra la zarrapastrosa retórica"), Ramón López Velarde y Ricardo Güiraldes.

4. LA RENOVACION NATIVISTA:

La reacción americanista había ya comenzado entre los propios modernistas (el último Darío, Santos Chocano o el Lugones postrero). En esta corriente, cabe desde la naturaleza americana hasta el indígena y sus costumbres, junto con el problema económico- político y el drama de la injusticia social.

²⁴ FERNANDEZ, Teodosio. Op. cit. p.16.

Otros poetas a tener en cuenta dentro del nativismo nacionalista o regionalista, y que probaron a exaltar la verdadera esencia definitoria de su pueblo, fueron el portorriqueño Luis Llorens Torres, el colombiano José Eustasio Rivera y el cubano Felipe Pichardo Moya, poeta éste de notoria combatividad contra el imperialismo americano.

3. LA POESÍA POSMODERNISTA HISPANOAMERICANA ESCRITA POR MUJERES.

A finales del siglo XIX, la nómina de mujeres escritoras en la América Hispana se reducía a un pilar esencial, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), y a otros pocos ejemplos de indiscutible menor consideración: Hubo una casi apócrifa Amarilis peruana que respondió a Lope de Vega "en una Epístola con tal sentido y estilo que si existió, seguramente la plana le fue enmendada por el propio Fénix de los ingenios"²⁵; también apuntamos a otras dos religiosas, la peruana Santa Rosa de Lima (1586-1617) y la colombiana Sor Francisca del Castillo y Guevara (1671-1742); ya en el mismo siglo XIX, hallamos a Gertrudis Gómez de Avellaneda (cubana, 1814-1873) entre las que rebasan las fronteras del lugar natal.

Con los albores del novecientos, en cambio, una pléyade de mujeres se abre paso en el ámbito de la poesía hispanoamericana, sobre todo en la franja austral de América del Sur. El fenómeno trasciende meramente a lo social, puesto que éste es el punto de partida de la emancipación femenina, la cual arraiga relativa pero firmemente en el seno de sociedades aún plenas de prejuicios. Llama la atención, además, el ingreso de estas mujeres en el campo profesional de las letras: participaban junto con los hombres en las

²⁵ FERRO, Hellén. *Historia de la poesía hispanoamericana*. p.314.

tertulias e intercambios artísticos, se codeaban con ellos y se permitían superar tabúes literarios o sociales como mero ejercicio de provocación.

La mayoría de los estudiosos ha tenido a bien agrupar a estas mujeres bajo el epígrafe de "Poesía femenina". En este sentido, las poetisas de verdadero peso que allanaron el camino a sus seguidoras, suelen aparecer reunidas, con posible menoscabo de sus intereses puramente poéticos o sin que se les haya tenido en cuenta el que buena parte de su obra sea adscribible a una u otra corriente determinada. Aun así, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Luisa Luisi, Juana de Ibarbourou, se permiten apartarse de los hilos comunes que entrelazan a sus coetáneos varones por una simple razón de contenidos. Su poesía es amorosa, agresiva y matriarcal en esencia. Ellas "irrumper en nuestras letras como un torrente de agua clara en un momento del posmodernismo que pudiéramos llamar Nuevo Primitivismo, herencia freudiana, aunque bastarda. Negaban la expresión artificiosa y puramente artística, la crudeza y violencia del mundo físico y de la guerra, para levantar la antorcha de la poeticidad. Se presenta la mujer entonces rompiendo moldes y toda clase de convenciones sociales y literarias..."²⁶

En verdad, estas mujeres se decidieron -voluntariamente, unas; otras, no- a intercambiar posturas y costumbres hasta entonces exclusivas del sexo opuesto. De deseadas se convirtieron en deseantes, de humilladas en dominadoras, de despreciadas en imprecantes. Léase, si no, el poema "Hombre pequeñito", de Alfonsina Storni, más que

²⁶ KOCH, Dolores. 'Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela'. "Revista Iberoamericana". Números 132-133. Julio-Diciembre, 1985. p.724.

probable paradigma de un sentimiento común a la mayoría de mujeres "adelantadas" de entonces:

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,
suelta a tu canario que quiere volar...
Yo soy el canario, hombre pequeñito,
déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,
hombre pequeñito que jaula me das,
digo pequeñito porque no me entiendes,
ni me entenderás.

Tampoco te entiendo, pero mientras tanto
ábreme la jaula que quiero escapar;
hombre pequeñito, te amé media hora,
no me pidas más.²⁷

Ellas abrieron rumbo a pesar de que los hombres, aún admirándolas, destilaron desconfianza y menosprecio ante sus logros. El mismo menosprecio y desconfianza tuvieron que aguantar, seguramente, por parte de sus pacatas y asustadizas compañeras de sexo. Pero éste era el pago por intentar conocer y fomentar sus propias peculiaridades "dentro del universo, ya que la existencia plasmada debe basarse en nuestra capacidad de sentir, pensar y actuar con toda sinceridad en busca del propio yo y de la propia vida."²⁸

Tengamos también en cuenta que ésta fue una época de criticismo agudo y de escepticismo general nunca igualado. Las creencias filosóficas y religiosas se hallaban

²⁷ SANTIAGO, José Alberto, ed. *Antología de la poesía argentina*. Editora Nacional. Colección Escalada. Madrid, 1973. p.249.

²⁸ DAVIS, Michel S. 'Dos aspectos de la mujer en sí misma y en contra de la sociedad'. *Números* 132-133. Julio-Diciembre, 1985. p.626.

postradas; marginados los principios morales y estéticos; después de desaparecer cualquier atisbo espiritual gozoso propio de un tiempo de esplendor, "sólo había quedado en pie el individuo entregado a su arbitrio y desorientado entre la multitud heterogénea; el individualismo en moral y en arte, es el rasgo propio típico de la época."²⁹

"Sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica"³⁰, y es natural que con semejantes premisas, su Yo exaltado, sobrecogido por el pesimismo triunfante, preso de una realidad dura e inestable, se retrayese de nuevo hacia un romanticismo egocéntrico y fundamentalmente atrabiliario. Su Yo se siente irremediabilmente solo, y ya no bastan exóticas atmósferas para alejar de sí la soledad, para atenuar, si no destruir, el sufrimiento. Así que ellas son las que se encargan de reflejar a su manera el drama del momento "en irrupción desbordante"³¹, su íntima desolación acumulada durante tanto silencio al que se vieron sometidas.

En cada una de estas poetisas, el Yo sufre y se revela acunado a menudo por un decadentismo hecho a fuerza de oscuros reclamos y esperanzas. Aún aparecen raros momentos de confianza expresada a partir de sensaciones sutiles, pero, al cabo, la resolución acaece en contra de voluntades e ilusiones, y, de inmediato, la lírica femenina acaba por convertirse en fiel expresión del tiempo que la ha visto presentarse al mundo.

²⁹ ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Volumen II. Ediciones del Nuevo Mundo. Montevideo, 1987. p.11.

³⁰ ONIS, Federico de. p.XVIII.

³¹ LEGUIZAMON, J.A. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ediciones Reunidas. Tomo 2× Buenos Aires, 1945. p.378.

En el verso de las escritoras de esta época reina, empero, ese dolor egoísta que nunca logra manifestarse como visión más amplia del dolor humano. Es este el "leitmotiv" de la lírica femenina hispanoamericana moderna, excepción hecha de alguna poetisa que alcanza a vislumbrar otros motivos merecedores de ser invocados. Así ocurre con la chilena Gabriela Mistral (1889-1957), la poeta de mayor renombre en esta primera época del posmodernismo (también en las siguientes), que, en un principio, elevó su voz apasionada, herida por el drama del suicidio de su amado, para luego quietarse sólo aparentemente y dejarse mecer en una dulce cantilena de amor hacia toda la humanidad infantil, en un sueño de fraternidad universal:

El mar sus millares de olas
mece, divino.
Oyendo a los mares amantes
mezo a mi niño.

El viento errabundo en la noche
mece los trigos.
Oyendo a los vientos amantes
mezo a mi niño.

Dios Padre sus miles de mundos
mece sin ruido.
Sintiendo su mano en la sombra
mezo a mi niño.³²

Torres Ríoseco explica el surgir imprevisto de esta poderosa generación de mujeres escritoras a partir de una prosperidad material alcanzada por algunos países

³² MISTRAL, Gabriela. *Desolación*. Espasa-Calpe S.A. Colección Austral. Cuarta edición. Madrid, 1972. p.149.

sudamericanos a inicios del presente siglo: el hombre, demasiado ocupado en labores prácticas, no habría tenido tiempo para prestar atención a la poesía, "a la que ha permitido convertirse en arte femenino."³³ Pero esta explicación se nos antoja apresurada apenas observamos el gran número de poetas válidos aparecidos en aquella época y en cualquiera de los países americanos. El surgir de la poesía femenina se debe, a nuestro parecer, a esa relativa emancipación social de la mujer, ya apuntada más arriba, y también, por qué no, a la feliz casualidad de que en ese mismo período salió a la luz un puñado de vigorosas voces femeninas que permitieron la continuidad artística y sentimental de otras que las siguieron.

Es ahora, por tanto, cuando empieza a asomar la libertad moral y social de la mujer, por obra de del arribo a su libertad de pensamiento.

³³ TORRES-RIOSECO, Arturo. *La gran literatura iberoamericana*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1945. pp.137-138.

4. LA POESÍA POSMODERNISTA DE HISPANOAMÉRICA ESCRITA POR MUJERES URUGUAYAS.

Uruguay es, desde inicios del siglo XX, el núcleo de la poesía femenina en Hispanoamérica. Ya en 1967, Carmen Conde valoraba tres generaciones poéticas femeninas al mismo tiempo: la de Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, la de Clara Silva y Dora Isella Russell y la de Amanda Berenguer e Ida Vitale; y apuntaba: "En nada se parecen las unas a las otras pues todas poseen indiscutible personalidad y personalísimo estilo. Lo notable del aprecio de sus valores radica, precisamente, en la diversidad de voces, en lo diferente de los temas: en el sucesivo grado de pasión erótica-mística-humano-social que cada generación pone en su obra."³⁴

Esa pasión erótica a la que alude Conde, asoma aun antes en las poetisas uruguayas que en sus contemporáneas de otros países. ¿Cuál es el motivo? Seguramente el grado de desacralización cultural del Uruguay, unido a un laicismo verdaderamente regenerador y que repercutió de forma positiva en estas autoras. Si no fueron comprendidas, sí al menos respetadas. Con el tiempo, las revistas rioplatenses se obligaron a rendir homenaje a la mujer intelectual. Además, se vinculaban entre ellas, se

³⁴ CONDE, Carmen. *Once grandes poetisas américohispanas*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1967. p.13.

Entre estas once poetisas, estudia y ofrece una antología de Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou; a María Eugenia Vaz Ferreira, la menciona en el prólogo y transcribe su poema "El Regreso"; a Luisa Luisi, como apuntamos en su capítulo correspondiente, ni siquiera la nombra.

dedicaban mutuamente obras y llegaron a admirarse entre sí. Dentro de semejante línea, el evento culminante acaeció el 10 de agosto de 1929, cuando Juana de Ibarbourou fue proclamada en acto oficial y multitudinario "Juana de América".

La expresión franca de lo sexual llevaba dentro un germen común a las cuatro poetisas tratadas en nuestro estudio: la espontaneidad, consecuencia de la libertad misma. No importaba su actitud externa ante la vida. En el instante de la creación, cesan rubores y otras rémoras y el verso se precipita rumoroso y encauzado hacia su único destino de convertirse en arte. Cualquier estado de ánimo se perfila como circunstancia marginal ante la desnudez de la expresión poética sustanciada por sus propias raíces. Estamos refiriéndonos a poemas como "Los Desterrados" (María Eugenia Vaz Ferreira), "El Intruso" (Delmira Agustini), "El Gato" (Luisa Luisi) o "La Cita" (Juana de Ibarbourou), donde el motivo erótico queda sometido a su ego, poseedor incalculable de cualquier área vital de relieve que ellas quieran ocupar.

Proponemos la espontaneidad, pues, como elemento clave que diferencia a estas poetisas de las de generaciones sucesivas, más academicistas, y cuyo tecnicismo verbal resulte acaso muy sugerente, pero que también se sienten limitadas por un aprendizaje poético uniforme y por una educación literaria convencional.³⁵

³⁵ Estamos aludiendo a poetisas de indudable capacidad y genio: Clara Silva, Esther de Cáceres, Sara Ibañez, Dora Isella Russell, Amanda Berenguer o Ida Vitale.

En su *Exposición de la Poesía Uruguaya. Desde sus orígenes hasta 1940* (Editorial Claridad. Montevideo, 1940), Julio J. Casal reúne a una cuarentena de poetisas, mas habiéndose justificado previamente en su "Propósito": "La poesía habrá de perdonarnos, sabe ella que este libro, aparte de salvarse y dar solvencia de sí por la presencia de unos cuantos poetas de rara virtud y de probada identidad, aspira a dar una visión, que más que reflejar los valores propios, puede servir de guía a los que deseen conocer lo que en poesía fue creado, producido o perpetrado." (s/p)

"Después de esta confesión no resulta extraño que el volumen sea conocido familiarmente como Guía Telefónica de la Poesía Uruguaya." (RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Editorial Alfa. Montevideo, 1966. pp. 111-112)

Al tratar sobre "Los problemas de la poesía femenina" en el novecientos uruguayo, Jorge Medina Vidal afirma que, en general, la preocupación lírica más importante de estas poetisas fue "la 'motivación' de sus delirios amorosos, pergeñados alrededor de idealizaciones; y por otro lado un ambiente interno o paisajístico que les hacía eco."³⁶ Sin embargo, también son llamativos sus intentos de desviarse aparentemente de esta tentación de sublimizar sobre todos sus fantasías amorosas:

Luisa Luisi, por ejemplo, procura constantemente pulsar motivos más intelectuales, lo cual desemboca en una desviación expresiva hacia lo meramente conceptual.

Juana de Ibarbourou prueba a estilizar su verso según los cánones vanguardistas entonces al uso, y su intento resulta fallido: En efecto, *La Rosa de los Vientos* resulta en todo caso un poemario marginal, si no chocante, a la hora del balance general de su obra.

María Eugenia Vaz Ferreira querrá llevar hasta las últimas consecuencias su condición de mujer rebelde. Pero esa isla iconoclasta desde la que divisa la ortodoxia vital de Montevideo y sus coetáneos, desaparecerá finalmente para quedar sumida en el abismo de sus sentimientos más primarios y elementales.

Delmira es la única que no renuncia en ningún momento a urdir el verso, partiendo de ese incesante ideal dramático en el que convierte la pasión amorosa.

Otras razones concretas confieren forma y materia singular a la obra de nuestras poetisas:

³⁶ MEDINA VIDAL, Jorge. *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*. Editorial Diaco, Colección Estudio. Montevideo, 1967. p.97.

En primer lugar, la transgresión de lo acostumbrado y convencional. No sólo el verso surge desmedido cuando la inspiración lo requiere, sino que también el carácter de cada una de ellas se rebela contra la cotidianeidad sin reparar en el decir ajeno. El proceso inicial de emancipación femenina en la sociedad uruguaya, se convirtió paradójicamente en el origen del proceso terminal de la obra de María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Giot de Badet, amigo personal de Delmira, la recordó de esta manera mucho después de su muerte: "Te ahogaba el deseo de lo contrario de lo que no se debía hacer, en el Montevideo de esa época lejana. Así maldecías: -Si estuviera en Europa, tendría el derecho, sin que la mitad de los ciudadanos se escandalizaran, de ir a instalarme sola en la terraza de un café."³⁷

Otra razón primordial de su escritura es, sin duda, la estirpe como don negado por la naturaleza. Únicamente Juana de Ibarbourou engendra un hijo. Sus compañeras se

³⁷ AA.VV. "Delmira y su mundo". Cuaderno n°12. Editores del Club del Libro. Montevideo, 1982. p.91.

Tampoco nos resistimos a transcribir la siguiente columna de un tal Ramón Collazo, titulada "Señorita encopetada", y de cuya fecha y periódico de publicación primera carecemos: "Yo era un niño, pero me acuerdo perfectamente de una señorita bien que alguna mañana que otra se tomaba una copita en nuestro negocio.

Andaba muy bien vestida y la copa que tomaba, era una cosa 'de apuro'; tenía vergüenza de que la descubrieran. Decían que era una mujer inteligente, pero la consideraban no muy normal, pues los vecinos del barrio no comprendían cómo una dama de su categoría, podía tomar en un boliche.

Esta señorita tenía un apellido que no sé si puedo llamar ilustre, y era hermana de un famoso abogado sumamente inteligente. La excusa de esta dama para tomar un poco de alcohol, era que al pasar por la calle Camacú, para visitar a unas amigas, aprovechaba la ocasión. Bastante floja la excusa.

Una vez, estando en la puerta de nuestro negocio un carro cervecero tirado por caballos percherones, le pidió al conductor si no tenía inconveniente de llevarla hasta su casa. El conductor accedió y la condujo hasta su domicilio, que era en la ciudad vieja, en los alrededores de la Iglesia Matriz. Yo la vi subir al carro y la recuerdo con muchas enaguas, pollera larga y un sombrero con muchos adornos. Hubo dificultad en la subida, pues esos carros que creo aún existen, tienen el estribo de subida muy alto.

¿Uds. se imaginan cómo quedaba esa señorita sentada al lado de un conductor de carro cervecero?

Esta cliente de poco gasto dejó de venir, pero yo crecí y mi padre me dijo quién era. La inicial de su nombre propio no la sé, pero su apellido es compuesto y comienza con las siguientes letras: V.F." (Cuaderno n°12. p.93.)

conforman con la ensoñación. La "estirpe sublimemente loca" delmiriana deviene inmediatamente en reflejo de supremo fracaso por ser una realidad imposible, sólo concretable como alegoría de ser ideal. Desde este punto de vista, entendemos mejor sus causas y condiciones. Imponen el canon de su inteligencia para un afán imposible, y lo aprovechan poéticamente porque ese afán se traduce en el logro superior de su obra; y sufren ese afán de querer ser raíz de vida porque Naturaleza las castiga con la suprema esterilidad en cuanto amor y raíces se insinúan.

Esta última coyuntura es una de las más importantes al concretar el hecho de su previsto fracaso: Su opulencia sensual queda negada para la causa de engendrar vida desde los albores de su labor creativa; su conciencia de ser las elegidas queda desecha de manera fulminante al primer contacto con la realidad; y su amor resulta siempre amagado, nunca vivido. Así, "nuestras poetisas salen de la fila uniforme de sus semejantes...; pero con la conciencia de que su elección es para volverse a su sitio como una vida tronchada, o una esperanza inútil."³⁸

Quedémonos con lo que resta, un puñado de versos antológicos escritos por mujeres de vida singular y excepcionalmente comprometidas consigo mismas, que no con el mundo que las circundaba. Su obra es lo que perdura, y buena parte de ella, a estas alturas de siglo, sigue siendo considerada arte; y el arte, a fin de balances, es lo único que hemos de agradecer.

Quedémonos con la reivindicación y la defensa de la aceptación de un puesto para la mujer en la literatura durante estos primeros años del siglo. En realidad, ellas

³⁸ MEDINA VIDAL, Jorge. Op. cit. p.98.

fueron el eslabón necesario que permitió el acceso de la mujer a la literatura hispanoamericana.

Bibliografía

I. BIBLIOGRAFIA GENERAL DE AUTORAS

AGUSTINI, DELMIRA. *Los cálices vacíos*. O.M. Bertani editor. Montevideo, 1913.

1924. *El rosario de Eros*. Maximino García, editor. Montevideo.

1924. *Los astros del abismo*. Maximino García de., Montevideo,

Edición oficial, Montevideo, 1940. *Obras poéticas*. Prólogo de Raúl Montero Bustamante.

Labor, Barcelona., 1971. *Poesías completas*, Prólogo y notas de Manuel Alvar. Ed.

Ediciones Cátedra, Col. Letras Hispánicas, Madrid, 1993. *Poesías completas*. Edición de Magdalena García Pinto,

IBARBOUROU, JUANA DE¹: *Las lenguas de diamante*. Sociedad Editorial Buenos Aires, Buenos Aires, 1919.

Uruguay, Montevideo, 1920. *El cántaro fresco*. Talleres Gráficos La Editorial

1922. *Ratz salvaje*. Maximino García editor, Montevideo,

1928. *Ejemplario*. Editorial Monterde, Montevideo,

Monterde, Montevideo, 1928. *Páginas de literatura contemporánea*. Editorial

Montevideo, 1930. *La rosa de los vientos*. Editorial Palacio del Libro,

¹ Clasificamos las obras de la poetisa por orden cronológico de aparición.

- Santiago de Chile, 1930. *Sus mejores poemas (Antología)*. Editorial Nascimento,
1944. *Chico-Carlo*. Editorial Barreiro y Ramos, Montevideo,
- Perdida*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1950.
- Obras completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 1953.
- Aguilar, Madrid, 1953. *Mensajes del escriba*, en sus *Obras Completas*. Editorial
- Azor*. Editorial Aguilar, Madrid, 1953.
- Madrid, 1955. *Romances del destino*. Edición de Cultura Hispánica,
1956. *Oro y tormenta*. Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile,
1960. *Obras completas* 2ª edición. Editorial Aguilar, Madrid,
1962. *Angor Dei*. Panamerican Union, edición. Washington,
- Madrid, 1963. *Tiempo (Antología poética)*. Plaza y Janés editores,
- La pasajera*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1967, 1967.
1968. *Obras completas*, 3ª edición. Editorial Aguilar, Madrid,
- Los mejores poemas*. Editorial Arca, Montevideo, 1968.
- Elegía*. Editorial UPR, Puerto Rico, 1968.
1969. *Antología poética*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid,
- Juana de Ibarbourou para niños*. Edición de Soledad López, Ediciones de La Torre, Madrid, 1991.
- LUISI, LUISA. *Sentir*. Imprenta y casa editorial Renacimiento, Montevideo, 1916.

Inquietud. Cooperativa editorial Pegaso, Montevideo, 1922.

Ideas sobre educación. Maximino García editor, Montevideo, 1922.

A través de libros y autores. Maximino García editor, Montevideo, 1925.

Poemas de la inmovilidad y Canciones al sol. Editorial Cervantes, Barcelona, 1926.

Polvo de días. Maximino García editor, Montevideo, 1935.

VAZ FERREIRA, M^a EUGENIA. *La isla de los cantos*. Prólogo de Esther de Cáceres; Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, vol. 20, Montevideo, 1976.

La otra isla de los cánticos. Prólogo de Emilio Oribe, Impresora Uruguaya, Montevideo, 1959.

Poesías completas. Edición, introducción y notas de Hugo Verani, Montevideo, 1982.

II. BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE LAS AUTORAS

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE DELMIRA AGUSTINI

ALVAR, Manuel. *La poesía de Delmira Agustini*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1958.

"Amado Teótimo (Carta de Unamuno a Delmira Agustini)", en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Ed. Gredos, B.R.H., Madrid, 1971.

BINNS, Niale: "Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando al cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)" en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, año 1992, nº 24, pp.159 y ss.

BOLLO, Sarah. *Delmira Agustini. Espíritu de su obra- Su significación*. Montevideo, 1963.

CACERES, Ester de, de. *Delmira Agustini. Antología*. Col. Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1965.

DA LUZ, M^a Alejandrina, y otros. *Delmira Agustini. Seis ensayos críticos*. Editorial Ciencias, Montevideo, 1972.

DIAZ BERENGUER, Alvaro, y otros. *Delmira y su mundo*. El Club del Libros editores, Montevideo, 1928.

GANDOLFO, Elvio, de. *Delmira Agustini. "El vampiro" y otros poemas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987.

GATELL, Angelina. 'Delmira Agustini y Alfonsina Storni. Dos destinos trágicos', en "Cuadernos Hispanoamericanos", nº174, Madrid, 1964.

GARET MAS, Julio. *Oda a Delmira Agustini y otros poemas*. Florensa/Lafón, Montevideo, 1952.

JIMENEZ, Guzmán. 'Cartas españolas a Delmira Agustini', en *Poesía Hispánica* nº249, Madrid, septiembre, 1973.

- JIMENEZ FARO, Luz M^a *Delmira Agustini: Manantial de la brasa*. Ediciones Torremozas. Madrid, 1991.
- LOINAZ, Dulce María, de.: *Delmira Agustini. Poesía*. Casa de las Américas. Col. Literatura Latinoamericana. Ciudad de la Habana, 1988.
- LOUREIRO DE RENFREW, Ileana *La imaginación en la obra de Delmira Agustini*. Editorial Letras Femeninas, Montevideo, 1987.
- LUISI, Luisa. Prólogo a *Poesías* de Delmira Agustini. Claudio y García editores, 2^a edición, Montevideo, 1944.
- MACHADO, Ofelia. *Delmira Agustini*. Editorial Ceibo, Montevideo, 1944.
- MAINEZ, CARLOS MARIA 'Delmira Agustini: Cien años de soledad', en el diario *Ya*, Madrid, 22-X.1986, pág.28, 1986.
- MEDINA VIDAL, Jorge, y otros *Delmira Agustini. Seis ensayos críticos*. Editorial Ciencias, Montevideo, 1972.
- PEDEMONTE, Hugo Emilio. 'Delmira Agustini', en *Cuadernos Hispanoamericanos* n°137, Madrid, 1961.
- PEREZ BLANCO, Lucrecio. 'Los temas universales en dos poetisas uruguayas' separata de *La ciudad de Dios*, vol. cxcii, n°3, pp.408-435, Real Monasterio de El Escorial, 1979.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Editorial Alfa, Montevideo, 1969.
- SILVA, Clara. *Genio y figura de Delmira Agustini*. EUDEBEBE, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1968.
- STEPHENS, Doris T. *Delmira Agustini and the Quest of Transcendence*. Diss. Tennessee, 1974.
- VISCA, Arturo Sergio, de. *Delmira Agustini. Correspondencia íntima*. Biblioteca Nacional, Montevideo, 1969.
- "La poesía de Delmira Agustini", en *Delmira Agustini*, Cuadernos de Literatura 1, F.C.E., Montevideo, 1968.
- ZAMBRANO, D. Presencia de Baudelaire en la poesía hispanoamericana. Darío, Lugones, Delmira Agustini', en *Cuadernos Americanos*, n° 49, 1958.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE JUANA DE IBARBOUROU

ALONSO, Martín "Juana de América y décima musa". Diario *ABC*, Madrid, 19 de abril 1985, p.40.

ARISTIGUIETA, Jean. 'Una antología de Juana de Ibarbourou', Revista *Equinoccio*, nº19, Caracas, julio-septiembre 1995, pp.8 y ss.

ARROYO, Ana. 'Sosegado dolor', en *El Mundo*, Montevideo, 14 de diciembre de 1968, p.25, 1968.

DIAZ CASANUEVA, H. Prólogo a *Sus mejores poemas*. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1930

DUTRA VIEYTO, Ethel. *Aproximación a Juana de Ibarbourou*. Edición del Ministerio de Educación y Ciencia, Montevideo, 1978.

FELICIANO MENDOZA, Ester: *Juana de Ibarbourou. Oficio de poesía* UPRED, Puerto Rico, 1981.

FERNANDEZ ALMAGRO, Manuel. Reseña acerca de la antología *Tiempo*, en el Diario *ABC*, Madrid 13 de octubre 1963. s/p.

GARET MAS, Julio "Un nuevo libro de Juana de Ibarbourou" en *La cigarra de Eunomo*. Ediciones de Numen, Montevideo, 1954.

GRACIA, Enrique. 'Carta a una poetisa que habría ahora cumplido cien años' en *Carta de la Poesía* nº44, Madrid, enero 1996, pp.4-5.

MURCIANO, Carlos. "Feliz no cumpleaños", en el Diario *ABC*, Madrid, 26-XII-95, p.20. 1995.

PICKENHAYN, Jorge Oscar: *Vida y obra de Juana de Ibarbourou*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1980.

PETRAGLIA AGUIRRE, Hugo editores, Prólogo a la antología *Tiempo*. Plaza y Janés, Barcelona, 1963.

PRILUTZKY FARNY, Julia. "Juana de América", Diario *ABC*, Madrid, 8 de octubre 1971, s/p.

RUSSELL, Dora Isella. Sendos prólogos a las *Obras completas* de Juana de Ibarbourou. Editorial Aguilar, Madrid, 1ª ed. 1953; 2ª ed. 1960; 3ª de. 1968.

UNAMUNO, Miguel de Carta a Juana de Ibarbourou, fechada el 18 de septiembre 1919, en Salamanca.

VITALE, Ida. "Juana de Ibarbourou. Vida y Obra", en *La historia de la Literatura Uruguaya*. Centro Editor de América Latina. Montevideo, 1968.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE LUISA LUISI

BENITEZ, Angel Ernesto. *Luisa Luisi.El ensueño dolorido*. Barreiro y Ramos ed., Montevideo, 1981.

CANSINOS ASSENS, Rafael. "La angustia metafisica en Luisa Luisi", en *Verde y dorado en las letras americanas*. Editorial Aguilar, Madrid, 1947.

MURCIANO, Carlos. 'Memoria de Luisa Luisi', en *Escuela Española* n° 3182, Madrid, Marzo, 1994.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE M^a EUGENIA VAZ FERREIRA

- BOLLO, Sarah. 'Conciencia estética de María Eugenia Vaz Ferreira', en "Entregas de la Licorne", Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, n^o3, Montevideo, mayo, 1954.
- CACERES, Esther de. "Ser y poesía de María Eugenia Vaz Ferreira". Prólogo a *La isla de los cánticos*. Biblioteca Artigas, Col. de Clásicos Uruguayos, vol. 20, Montevideo 1976.
- 'María Eugenia Vaz Ferreira y la experiencia poética', en *Entregas de la Licorne*, Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, n^o3, Montevideo, mayo, 1954.
- CAMPANELLA, Hortensia "Unico poema" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc. 2, Montevideo, 1975.
- COCA, Susana 'Memoria', en *Entregas de la Licorne*, 2^a época, año 2, n^o3, Montevideo, 1954.
- CORTAZZO, Uruguay "Enmudecer" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc. 2, Montevideo, 1975.
- FERNANDEZ ALONSO, M^a Rosa. "La muerte como liberación en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira", en *Una visión de la muerte en la lírica española*. Editorial Gredos, B.R.H., Madrid, 1971.
- FIGUEIRA, Gastón. 'Armonía en vida y obra', en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.1, Montevideo, 1975.
- GIRALT DE MARIANI, M^a Catalina. *María Eugenia Vaz Ferreira: Poesía de la soledad*. Editorial A. Monteverde y cia. S.A., Montevideo, 1975.
- JAUREGUI, Susana de. "Los desterrados" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.
- LEGIDO, Juan Carlos. *María Eugenia Vaz Ferreira*. Editorial S.R.L., Montevideo, 1976.

LONGO ARMENDARIZ, Lilia. "Invocación" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

MENDILAHRSU, M.B.A. 'María Eugenia Vaz Ferreira', en *Entregas de la Licorne*, Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, n°3, Montevideo, mayo, 1954.

MIERES, Celia. "Sólo tú" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

MURCIANO, Carlos. "Desde el olvido", Diario *ABC*, Madrid, 2 de abril 1976, pág. 27.

MOREIRA, Rubinstein. *Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira*. Editorial Montesexto, Montevideo, 1976.

NIN FRIAS, Alberto. 'Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira', en *Vida moderna*, mayo-junio 1903.

OBLIGADO, Pedro Miguel. 'María Eugenia Vaz Ferreira en el recuerdo', en *El Observador*, Montevideo, 1941.

PAGANINI, Alberto. Prólogo a *María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Poesías*. Ediciones De la Plaza, Col. Biblioteca Básica Estudiantil, Montevideo, 1982.

"El ataúd flotante" (Comentario), en "El País de los Jueves", número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

PENCO, Wilfredo. "La estrella misteriosa" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

RAMA, Angel. 'Espiritualidad creadora', en *Entregas de la Licorne*, Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, n°3, Montevideo, 1954.

ROSA, Juan Justino da. "El regreso" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

SABATERCASTY, Carlos. *Retratos del fuego. María Eugenia Vaz Ferreira*. Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, Santiago de Chile, 1954.

"Elegía exaltada a María Eugenia Vaz Ferreira" en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

SALAVERRI, Vicente A. "De los primeros vuelos en el cielo uruguayo", Suplemento dominical de *El Día*, nº 1603, Montevideo 6-X, 1963.

SILVA, Clara. 'Apuntes biográficos', en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

"Heroica" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

TEJERA PIETRA, Alba. "Barcarola de un escéptico" (Comentario), en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.2, Montevideo, 1975.

VISCA, Arturo Sergio. 'Hacia una nueva imagen de la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira', en *El País de los Jueves*, número extraordinario en homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, fasc.1, Montevideo, 1975.

ZUM FELDE, Alberto. 'Las dos islas de los cánticos', en *Entregas de la Licorne*, Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira, nº3, Montevideo, mayo, 1954.

III. BIBLIOGRAFIA SOBRE MODERNISMO

- AA.VV. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Editorial Gredos, Madrid, 1968.
- ARRIETA, Rafael Alberto *Introducción al modernismo literario*. Editorial Columba, Col. Esquemas, Buenos Aires s/f.
- BELLINI, Giuseppe. *La poesía modernista*. Istituto editoriale cisalpino, Milano, 1967.
- BLANCO FOMBONA, Rufino. *El Modernismo y los poetas modernistas*. Editorial Mundo Latino. Madrid, 1929.
- BOLLO, Sarah. *El modernismo en el Uruguay*. Impresora Uruguaya, S.A., Montevideo, 1951.
- FERNANDEZ MOLINA, Antonio, de. *Antología de la poesía modernista*. Editorial Júcar, Barcelona, 1982.
- GARCIA PRADA, Carlos, de. *Poetas modernistas hispanoamericanos*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1954.
- GIMFERRER, Pere, de. *Antología de la poesía modernista*. Barral Editores, Barcelona, 1969.
- GULLON, Ricardo. *La invención del 98 y otros ensayos*. Editorial Gredos, B.R.H., Madrid, 1969.
- JIMENEZ, Juan Ramón. *El modernismo (Notas de un curso)*. Prólogo de Ricardo Gullón. Editorial Aguilar, Col. Ensayistas Hispánicos, Méjico, 1962.
- LITVAK, Lily. *El Modernismo*. Editorial Taurus. Madrid, 1975.
- OLIVIO JIMENEZ, José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Ediciones Hiperión, Madrid, 1985.
- SELUJA CELIN, Antonio. *El modernismo literario en el Río de la Plata*. Montevideo, 1965.

TEJADA, Jose Luis. 'Anécdota y tragedia en la poesía postmodernista hispanoamericana', en "Anales de la Universidad de Cádiz". Cádiz, 1985.

IV. BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Cia. Gral. Fabril Editora, Buenos Aires, 1957.
- ALEIXANDRE, Vicente. 'Mundo poético', *Verso y prosa* n° 12, Murcia, octubre, 1928.
- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Editoria Gredos, Madrid, 1969.
- ALONSO, Dámaso. "Una generación poética", en *Poetas españoles contemporáneos*. Editorial Gredos, Madrid, 1965.
- "Permanencia del soneto", ensayo publicado como prólogo a las *Poesías completas* de Vicente Gaos. Ediciones Giner, Madrid, 1959.
- ANDERSON IMBERT, Enrique *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, 2 vol. Fondo de Cultura Económica, 6ªed., Méjico, 1964.
- ARREGUINE, Víctor. *Colección de poesías uruguayas*, Montevideo, 1985.
- AZUA, Félix de. *Baudelaire*. Editorial Dopesa, Barcelona, 1968.
- BADAKIAN, Anna *El movimiento simbolista*. Editorial Guadarrama, Col. Punto Omega, Madrid, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del Mal*. Traducción de Carlos Pujol, Editorial Planeta, Barcelona, 1984.
- BELLINI, Giuseppe. *Figure della lirica femminile ispanoamericana*. La Goliardica, Edizioni Universitarie, Milano, 1975.
- BEUTIN, Wolfgang, y otros. *Historia de la literatura alemana*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis. *El otro. El mismo*, en *Poesías Completas*. Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético (El símbolo)*. Editorial Gredos, B.R.H., Madrid, 1977.
- Superrealismo poético y simbolización*. Editorial Gredos, B.R.H., Madrid, 1978.

- CASAL, Julio J. *Exposición de la Poesía Uruguaya*. Editorial Claridad, Montevideo 1940.
- CASSIRER, Ernst. "Art", en *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams, Harcourt Brace, New York, 1971.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1968.
- CONDE, Carmen *Once grandes poetisas americanohispanas*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1967.
- CRISPO ACOSTA, Osvaldo (Lauxar) *Motivos de crítica*. Col. de Clásicos Uruguayos, Palacio del Libro, Montevideo, 1929.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Alcyone*. Aldondo Mondadori Editore, Milano, 1982.
- DARIO, Rubén. *Poesías completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 1967.
- DAVIS, Michel S. 'Dos aspectos de la mujer en sí misma y en contra de la sociedad', en *Revista Iberoamericana*, nos. 132-133, julio-diciembre, 1985.
- FRUGONI, Emilio. *El libro de los elogios*. Editorial Afirmación, Montevideo, 1953.
- GALLINAL, Gustavo. *Letras uruguayas*. Col. de Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1967.
- GARCIA DE LA CONCHA, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. 4 vol. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- GARCIA LORCA, Federico. "La imagen poética en Góngora", en sus *Obras Completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 1955.
- GARET MAS, Julio. *Bocetos y semblanzas*. Salto, 1992.
- La cigarra de Eumomo*. Ediciones de Numen, Montevideo, 1954.
- GULLON, Ricardo, edición. *Rubén Darío. Poesías escogidas*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.
- HEINE, Henrich. *Poemas*. Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispana*. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1940.
- HERRERA Y REISSIG, Julio. 'Epílogo wagneriano a la política de fusión', en *Vida Moderna*, Montevideo, septiembre 1902, tomo VIII, n°22, pp. 19-63, 1902.
- JIMENEZ, Juan Ramón. *Españoles de tres mundos*. Afrodísio Aguado, S.A.-editores. Madrid, 1960.
- Ideología (1897-1957)*. Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1990.
- LUGONES, Leopoldo. *Obras poéticas completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 1959.
- MACHADO, Ofelia. *Circunstanciales*. Edición de la autora, imprenta Rosgal, Montevideo, 1950.
- MALLARME, Stéphane. *La siesta de un fauno*. Edición y traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Ediciones de la Rama Florida, Lima, 1971.
- MARCO, Joaquín. *Literatura Hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Espasa Calpe S.A., Col. Austral, Madrid, 1987.
- MEDINA VIDAL, Jorge. *Visión de la poesía uruguaya*. Editorial Biaco Limitada, Montevideo, 1967.
- MIRANDA S., Estela. *Poetisas de Chile y Uruguay*. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1937.
- MISTRAL, Gabriela. *Desolación*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.
- MONGUIO, Luis. "El concepto de Poesía en algunos autores hispanoamericanos representativos" en *Estudios Críticos sobre el Modernismo*. Editorial Gredos, Madrid, 1968.
- MONTERO BUSTAMANTE, Raúl. *El Parnaso Oriental*. Maucci Hnos. e hijos editores, Montevideo, 1905.
- MONVEL, María. *Poetisas de América*. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1929.
- MORATORIO, Arsinoe. *Mujeres del Uruguay*. Editorial Independencia, Montevideo, 1946.

- OLIVER BELMAS, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Editorial Aedos, Barcelona, 1960.
- ONIS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Revista de Occidente, Madrid, 1935.
- ORIBE, Emilio. *Teoría del Nous*. Impresora Uruguaya, S.A., Montevideo, 1934.
- Poética y Plástica*. Biblioteca Artigas, Col. Clásicos Uruguayos, tomo I, Montevideo 1968.
- ORTEGA Y GASSET, José. "La elección en amor" en *Obras completas*. Revista de Occidente, tomo V, Madrid, 1970.
- OVIEDO PEREZ DE TUDELA, Rocio: "Uruguay en la poesía del s.XX", en *Anales de la Literatura Latinoamericana*, Editorial Complutense, año 1992, nº 21.
- "Recreación e iniciación: la imagen como consecuencia dariana". Editorial Complutense, año 1995, nº 24, pp. 281 y ss.
- PAREDES, Pedro Pablo. *El soneto en Venezuela*. Monte Avila editores, Venezuela, 1985.
- PARRA DEL RIEGO, Juan. *Antología de Poetisas Americanas*. Claudio García editor, Montevideo, 1923.
- PEDEMONTE, Hugo Emilio. *Nueva poesía uruguaya*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1958.
- PLACIDO, Antonio. *Cuatro figuras de la poesía sudamericana*. Ediciones Ciudadela, Montevideo, 1980.
- PUNTES DE OYENARD, Silvia. *Amor y muerte en la poesía femenina uruguaya*, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, Montevideo, noviembre, 1985.
- REYES, Alfonso. "Perennidad de la Poesía" en *La experiencia literaria*. Editorial Bruquera, Col. Narradores de Hoy, Barcelona, 1986.
- REYES, Graciela, y Rodríguez, Orlando. *Literatura Hispanoamericana en imágenes*. Editorial La Muralla, Madrid, 1979.
- RILKE, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*. Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- RIVERA-RODAS, Oscar. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Editorial Alhambra, Madrid, 1988.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Editorial Alfa, Montevideo, 1969.

Literatura Uruguaya del Medio Siglo. Editorial Alfa, Montevideo, 1968.

SAINZ DE MEDRANO, Luis *Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Taurus Universitaria, Madrid, 1992.

La conquista literaria del Cono Sur. Editorial Akal. Madrid, 1992.

SAINZ DE ROBLES, Federico *Ensayos de un Diccionario de la Literatura*, 2 vol., Editorial Aguilar, Madrid, 1964.

SALINAS, Pedro. *Literatura española siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Ensayos completos, vol I y II. Editorial Taurus, Madrid, 1981.

"El romancismo y el siglo XX", en *Ensayos de Literatura Hispánica*. Editorial Gredos, Madrid..

La Poesía de Rubén Darío. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1975.

SHRIVER, Mikel. *De poesía*. Editorial Las Naciones, Barcelona, 1972.

SUAREZ CALIMANO, Emilio. *Veintiún Ensayos*. Editorial de Nosotros, Buenos Aires, 1926.

VALVERDE, José María, de.: *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*, 2 volúmenes. Editorial Anthropos, Col. Ambitos Literarios, Barcelona, 1986.

WHITMAN, Walt. *Complete Poetry and Selected Prose*. ed. by E. Miller, Jr. Houghton Mifflin Company, Boston, 1959.

ZAMBRANO, D. 'Presencia de Baudelaire en la poesía hispanoamericana: Darío, Lugones, Delmira Agustini', en *Cuadernos Americanos*, nº 49, 1958.

ZUM FELDE, Alberto *Proceso Intelectual del Uruguay*, 3 vol., Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1987.

Crítica de la Literatura Uruguaya. Maximino García editor, Montevideo, 1921.

INDICE

PARTE I. MEMORIA	1
PARTE II. EL DRAMA DEL EGO, CLAVE EN LA POÉTICA DE MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA	7
Capítulo 1. - Vida y obra de M ^a Eugenia Vaz Ferreira.	8
Capítulo 2. - Primer período: poesía anterior a 1900. Influencias del romanticismo íntimo	23
Capítulo 3.- Segundo período: dos etapas	29
3.1.- “Invicta	29
3.2.- “El Mármol, la Carne de los Dioses”.	35
Capítulo 4.- La Isla de los Cánticos.	43
4.1.- La línea idílica.	45
4.2.- La línea existencial.	55
4.3.- La línea idílico-existencial	73
PARTE III. LA POESÍA INTELLECTUAL DE LUISA LUISI	79
Capítulo 1.- Vida y obra de Luisa Luisi.	80
Capítulo 2.- Una técnica poética convencional.	89
Capítulo 3.- La consolución por la naturaleza o la devoción panteísta.	92

Capítulo 4.- La vocación indagadora y la crisis intelectual.	101
Capítulo 5.- La ensoñación amorosa.	109
Capítulo 6.- La estirpe imposible.	118
PARTE IV. LA ESTÉTICA DEL ENSUEÑO EN LA POESÍA DE DELMIRA AGUSTINI: SUS CLAVES SIMBÓLICAS	127
Capítulo 1.- Vida y obra de Delmira Agustini.	128
Capítulo 2.- Claves simbólicas en la poesía de Delmira Agustini.	142
2.1.- Definición de Simbolismo.	142
2.2.- Introducción al simbolismo delmiriano.	145
2.3.- Claves simbólicas.	151
2.3.1.- La Noche. El Sueño.	151
2.3.2.- Idea.	166
2.3.3.- La Musa.	174
2.3.4.- Los Ojos.	179
2.3.5.- El Vampiro.	183
2.3.6.- La Serpiente.	188
2.3.7.- La Estirpe	193
2.3.8.- El Cisne	196
2.3.9.- El Búho.	201
2.3.10.- El Lirio.	208
2.3.11.- La Estatua.	213

PARTE IV. EL PANTEÍSMO COMO TENDENCIA PRIMIGENIA	221
EN LA POESÍA DE JUANA DE IBARBOUROU	
Capítulo 1.- Juana de Ibarbourou. Vida y Obra.	222
Capítulo 2.- Un primer ciclo poético:	235
2.1.- Las Lenguas del Diamante.	235
2.1.1.- Entre el alborazado panteísmo y la voluntad narcisista.	235
2.1.2.- La muerte como fondo unánime.	244
2.2.- Raíz Salvaje.	251
2.2.1.- La civilización como contrapunto.	251
2.2.2.- “Cenizas”: Amor, Naturaleza y Muerte en un poema.	262
2.3.- La Rosa de los Vientos.	264
2.3.1.- El porqué de un silencio poético de ocho años.	264
2.3.2.- La aventura interior enfrentada al oficio de ser poeta.	267
Capítulo 3.- Perdida y elegía: dos visiones paralelas del tiempo y de la muerte.	277
3.1.- Introducción.	277
3.2.- Perdida: La aceptación sensible del tiempo transmutada en sosiego.	281
3.3.- Elegía: El sosiego leve y sin olvido como signo de aceptación de la mortalidad.	291
Capítulo 4.- 1952-1956: Un ciclo vertiginoso signado por el soneto clásico.	297
4.1.- Introducción.	296
4.2.- Azor: “Divino Amor” y “Amor Divino”.	298
4.3.- Mensajes del Escriba: El dictador inexplicable.	302
4.4.- Romances del Destino: El oficio de la soledad y la soledad del oficiante.	305
4.5.- Oro y Tormenta: Setenta sonetos.	310

Capítulo 5.- Dualismo, La Pasajera y “Otras Poesías”:	319
Cajón de sastre o un intento fallido de compilación.	
5.1.- Dualismo: La poesía fronteriza con el ripio.	319
5.2.- La Pasajera: Motivo de una miscelánea.	324
5.3.- “Otras Poesías”.	327
Capítulo 6.- Conclusión.	329
PARTE VI. SÍNTESIS INTEGRADORA.	332
PARTE VII. BIBLIOGRAFÍA	361