

## Sección de Notas

### DELMIRA AGUSTINI Y ALFONSINA STORNI: DOS DESTINOS TRAGICOS

Entre otras muchas circunstancias, existe la de su muerte como corroboración absoluta del evidente paralelismo que hay en la tragedia de estas dos mujeres. Ahora, al cumplirse el veinticinco aniversario del suicidio de Alfonsina, aquel suicidio que dió lugar a tan bella leyenda, y hallarnos casi en vísperas del cincuentenario de la dramática muerte de Delmira, sus nombres vuelven a nuestra memoria cargados de muchos sucesos, pequeños y grandes, que dejan constancia de las analogías que los unen.

Nos encontramos ante dos criaturas marcadas por el signo de una tragedia que parte de una realidad común: su erotismo. Bien es verdad que en cada una de ellas se manifiesta de un modo diferente. En Delmira es casi una entelequia. Yo diría que una consecuencia más literaria que biológica. En Alfonsina, en cambio, es una manifestación de su vitalidad, de sus ansias de vida. He aquí la diferencia: Alfonsina se rodea de seres vivos; Delmira, de fantasmas. Alfonsina vive en un mundo real, de hechos concretos, apurados a veces hasta las últimas consecuencias; Delmira se desenvuelve dentro de sus propios sueños. Es el suyo un mundo onírico donde los espectros sustituyen a los hombres, donde sus enfermizos impulsos se resuelven en una histeria que habrá de ser tal vez el motivo de su muerte.

Mucho se ha escrito sobre Delmira Agustini desde el día, allá por 1907, en que tuvo lugar la aparición de su primera entrega poética, aquella que tituló *El libro blanco*. Este libro produjo un movimiento de asombro que recorrió como un escalofrío los círculos literarios de Montevideo. Si tenemos en cuenta que su autora tenía apenas veinte años, comprenderemos la sorpresa con que el público lector y aun los intelectuales acogieron sus versos no sólo por los valores estéticos y literarios que descubrían, sino también por el evidente signo erótico, ya fácilmente perceptible a través de unos poemas que emergían con cierta dificultad entre las frondas del modernismo, arrastrando consigo claras reminiscencias rubenianas.

Pese a sus lastres, al descuido de su léxico, a sus graves caídas expresivas, la poesía de Delmira era casi un milagro de intuición poética;

una voz misteriosa y profunda cuyo acento filosófico fué, sin duda, el mayor motivo de sorpresa, máxime cuando se sabía que Delmira desconocía la filosofía didáctica. Se sabía también que la autora de *El libro blanco* no poseía más estudios que las enseñanzas de su madre, dama cultísima, aprendidas dentro del ámbito hogareño; que no había frecuentado, por tanto, ningún centro de estudios. Esto parecía casi inconcebible para los intelectuales del momento, que tenían puestos los ojos en la Universidad como única cantera de valores. Y, sin embargo, no tuvieron más remedio que aceptar aquella realidad poética, según su criterio, al margen de la legalidad intelectual, que apuntaba luminosamente en *El libro blanco* y se consolidaba, tres años más tarde, en *Cantos de la mañana*. Con este segundo libro, Delmira ofreció no sólo una poesía más hecha, más depurada y personal, sino también el lírico testimonio del ancho y terrible panorama de sus alucinaciones, aquellas que habían de definirla como a una poetisa erótica. Definición que más tarde fué revalidada por el tercero de sus libros, *Los cálices vacíos*, y por un cuarto grupo de poemas, publicado después de su muerte, con el título de *El rosario de Eros*.

La aparición de cada uno de sus libros fué saludada con un movimiento de sorpresa y también de escándalo. Era difícil aceptar, en el Montevideo de primeros de siglo, aquel lenguaje desnudo, apasionado, audaz, con que la poetisa descubría el insólito mundo de sus sueños. Y era más difícil aún comprender el que una mujer, casi una adolescente, fuese capaz de experimentar y exteriorizar todo cuanto en sus poemas se exponía.

Se ha presentado a Delmira Agustini como a una criatura atormentada desde la niñez por visiones que la arrastraban hacia los abismos del sueño, arrancándola de su propia realidad humana, desligándola de su contorno vital para conducirla a través de una fronda onírica y erótica, convirtiéndola en una amante sonámbula capaz, por la fuerza de su intuición, de cantar lo que necesariamente debía hurtarse a su inexperiencia.

Se ha querido también—especialmente aquellos que quisieron hacer de Delmira un mito y preservarla de conclusiones más reveladoras—situar a la poetisa en un ángulo simbólico que podría cambiar en una actitud mística lo que a simple vista parece erotismo.

Cualquiera de estas dos versiones, consideradas al pie de la letra, sobrepasa los propios límites de Delmira. Es muy difícil, en todo caso, creer en alguna de estas versiones tras haber leído su sorprendente poema «El cisne», que más bien nos da testimonio de una sensibilidad enfermiza, obsesa, que de una actitud metafísica o mística. Porque el cisne del poema no es, como en el mito de Leda, la transformación

a que el amado se somete para llegar a ella, sino el simple motivo en el que la imaginación de Delmira se apoya para dar rienda suelta a su erotismo.

Recordemos aquel fragmento:

*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 su pico en mis manos;  
ninguna testa ha caído  
tan lánguida en mi regazo;  
ninguna carne tan viva  
he padecido o gozado...*

Acaso no haya que penetrar en ningún territorio metafísico ni simbólico para desentrañar el misterio de su poesía, sino, sencillamente, remitirnos a una realidad menos compleja, más acorde con los motivos humanos que determinan a los seres. No quiero con esto aceptar del todo esa tercera versión de una Delmira que actuó bajo el imperativo de un temperamento ardiente, que transforma su poesía en una mera consecuencia de sus obsesiones eróticas. Hay que aceptar, sin embargo, la existencia de ese temperamento. Aceptarlo en la misma medida que ella nos lo descubre a través de esa confesión que son sus versos. Producto de ese temperamento, de esa sensibilidad exacerbada, de sus lecturas—sabemos que había leído con verdadera fruición a los escritores más amargos y decadentes—, producto de todo esto y de sus insomnios—ella misma confiesa en una carta escrita a Rubén Darío que el sueño le había sido negado desde siempre—, producto de tantas cosas puede ser ese mundo denso, irrespirable, que Delmira compartió con sus fantasmas. Poco a poco, de sus largas horas nocturnas, de sus prietos y melancólicos silencios, de sus ensueños, fué surgiendo una extraña mitología de la que ella fué como una diosa predestinada al sacrificio. La realidad y el sueño se encuentran y combaten por esa diosa bella y torturada que ya no sabe delimitar sus propias sensaciones, que no sabe distinguir la frontera donde esa realidad concluye y ese sueño empieza. Y así la vemos debatirse dentro de un terreno falso, sin más apoyatura que sus ideales estéticos, sin más verdad que la que ella misma se inventa para no perecer en el fracaso.

No tenemos ninguna noticia de que sus poemas tuviesen un destinatario real. Es más, en casi ninguno de ellos tiene cabida el amor

como sentimiento. Delmira canta únicamente la vertiente pagana del amor. Sublimiza el deseo al trasmutarlo en alta materia poética, en puro anhelo estético, en una suprema actitud de belleza: en literatura al fin. He aquí una prueba: el soneto «Otra estirpe»:

*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 tu 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 corriente  
de otra Estirpe, sublimemente loca.*

Algo hay en este soneto que nos previene. Algo que nos advierte que tiene más de especulación literaria que de auténtico desgarró. Algo que nos descubre más letra que 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. Porque, por extraordinaria que sea, la imaginación de la poetisa no es más que un profundo y doloroso fracaso, útero y tumba de sus ensueños. En ella los vemos nacer y morir dentro de la frustración más absoluta. Y es este fracaso que resume y anula su feminidad, y esa consunción de posibilidades, lo que en la voz de Delmira nos conmueve. Como Prometeo, el amante quimérico lucha inútilmente para liberarse de sus cadenas. Ella lo siente dentro de sí, sublimizado por el alto vuelo de su inspiración erótica y cada vez más imposible para su estricta naturaleza de mujer. Sabe que ha rebasado ya los límites de la carne, que ha superado la fuerza oscura, destructora, del deseo para trascender a una suprarrealidad que nada tiene que ver con la inmediata evidencia de sus sentidos. Su erotismo es ya sobrehumano; su deseo, una llama que se conmueve sin consumarse; su carne, la vasta extensión de su desmedido fracaso.

Delmira —criatura hecha de contradicciones y de esperanzas— puso también su amor—o quién sabe si fueron sólo sus ansias de amor—

en hombres de carne y hueso. Un noviazgo frustrado a los veinte años la llevó a la enfermedad, al desequilibrio nervioso, superado gracias al cariño y a la solicitud de sus padres, que sintieron por ella una apasionada veneración. Se dice que más tarde estuvo enamorada del poeta Manuel Ugarte, que no correspondió a su afecto. Y, finalmente, surge la trágica historia de sus amores con Enrique Reyes, el que fué su esposo por tan breve tiempo y fiel y definitivo compañero en la muerte.

Resulta curioso observar cómo la poetisa atormentada y trágica, aquel ser lleno de complicación y misterio, nada tiene en común con aquella Delmira enamorada de Enrique Reyes. He leído con apasionada atención aquellas deliciosas cartas que la poetisa escribió durante los años de noviazgo. Son, en su mayoría, breves, llenas de ternura y sencillez, exentas de toda literatura, en las que es del todo imposible identificar a la autora de *Los cálices vacíos*. Hay en esas cartas testimonios amorosos, trivialidades, pequeños problemas, riñas, reconciliaciones. Todo ese mundo tierno, ingenuo y conmovedor que puede descubrirse en las cartas de una muchacha enamorada. Nada tienen que ver tampoco esas cartas con las que escribió, por ejemplo, a Rubén Darío. En estas últimas sí que encontramos a la Delmira Agustini que el mundo conoce a través de sus versos. Allí está su atmósfera angustiada, sus crisis más abiertamente histéricas, frases cargadas de sentido, de rendida y apasionada entrega, por las que el gran poeta del modernismo debió sentir, sintió sin duda, cierta incomodidad... ¿Amó Delmira a Rubén Darío? ¿Vió acaso en él a ese ser mítico, hombre o símbolo de sus anhelaciones? En una de esas cartas habla de su próxima boda con un escepticismo impropio en una mujer que va al matrimonio con amor. «He resuelto—dice—arrojarme al abismo medroso del casamiento. No sé; tal vez en el fondo me espera la felicidad. ¡La vida es tan rara!»

Si repasamos toda esta sucesión de posturas distintas y contradictorias llegaremos a la conclusión de que Delmira se definió en dos vertientes: aquella de su poesía, apoyada en una base irreal, estrictamente literaria, como lo fueron su erotismo y sus torturas, y aquella otra que nos muestra una Delmira ingenua, afectuosa y dulce que acabó siendo víctima de sus propias alucinaciones. Porque lo que sí es evidente es que la Delmira auténtica fué absorbida por la Delmira literaria; que la verdadera tragedia de esta mujer fué la de dejarse arrastrar por sus quimeras. Tan absoluta fué esta fusión, que nos resulta imposible separar a la Delmira real de la falsa. Tan profundo se nos ofrece este misterio, que apenas si podemos sacar de él otra cosa que conjeturas. Ella murió llevándose el secreto de su vida y el motivo de su muerte.

Se ha querido presentar a Enrique Reyes como un ser brutal que actuó impelido por sus impulsos elementales. No es cierto. El era un hombre enamorado, sano de espíritu y dueño de una sensibilidad poco común. Lo prueba el hecho de haber amado a la criatura extraordinaria que tomó por esposa. No me parece lícito presentar a Reyes como el verdugo cuando fué, en realidad, la auténtica víctima, esa víctima que la tragedia necesita para alcanzar toda su dimensión. El ser arrollado por las fuerzas oscuras, ante las cuales toda defensa es inútil. ¿Hasta qué punto podemos hacerle responsable de la muerte de Delmira y de la suya propia? ¿Por qué no pensar que fué tan sólo la mano designada para llevar a cabo el sacrificio? Lo que define a la tragedia es lo inexorable de los caminos que conducen a ella. Es esa concatenación de circunstancias cuyo desenlace escapa a la voluntad de los hombres. Delmira llevaba dentro de sí los gérmenes de la tragedia y arrastró consigo al ser que más la había amado.

Van a cumplirse ahora, el día 6 de julio, los cincuenta años de su muerte. Los cuerpos de Delmira y Enrique fueron encontrados exánimes en la alcoba donde tenían lugar sus entrevistas durante los trámites del divorcio y aun después de divorciados. Su matrimonio había durado veintiún días. ¿Qué pudo suceder para que vieran en apenas unos días la vertiginosa caída de sus sueños? ¿Cómo es posible en tan poco tiempo consumir tantas esperanzas? ¿Quiso Delmira llevar hasta la alcoba nupcial sus vivencias líricas, el lastre de sus alucinaciones cróticas? ¿Fué la realidad del amor un choque demasiado violento, un contraste demasiado brutal con sus oníricas experiencias? Y de ser así, ¿cómo comprender que aun en la ilegalidad, tras el divorcio que ella misma impuso, continuaran sus entrevistas?

Quede para ellos la más profunda verdad. Aceptemos nosotros el misterio como un agua oscura, inviolable, que se cierra sobre la vida y la muerte de Delmira Agustini, fielmente representada en estos versos:

*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  
devorando alma y carne y no alcanza a dar flor?  
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida  
que os abrasaba enteros y no daba fulgor?*

Dos años después de la muerte de Delmira aparece, en Buenos Aires, el primer libro de Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal*, que produce más asombro que admiración.

En el panorama de las letras argentinas habían surgido ya infinidad de nombres de mujer. Desde Manuelita Rosas, la hija del dictador, que durante el gobierno de su padre fué centro de la intelectualidad federal, hasta Alfonsina Storni hay un largo camino jalonado de voces femeninas, pero casi ninguna de ellas ofrece más valor que el de la mera referencia histórica, a excepción de Edclina Soto y Calvo, la más inmediata antecesora de Alfonsina.

Los acontecimientos políticos y sociales por los que el país atravesó durante muchos años, todos los que van desde las invasiones inglesas de 1806, hasta la caída de Rosas en 1852, pasando por las guerras de la independencia, dieron como resultado una literatura erizada de rebeldías. No olvidemos que de estos acontecimientos surge la auténtica literatura nacional. La que había de respaldar más tarde a la poetisa que vamos a recordar. Porque yo diría que Alfonsina Storni fué como un compendio de todas las legítimas rebeldías del país que la acogió desde los primeros años de su vida.

Surge su voz de uno de los últimos estratos sociales y trae consigo reminiscencias neoclásicas, románticas y modernistas, con el consiguiente lastre de influencias. No obstante, adquiere muy pronto un acento propio, independiente y rebelde, que asombra al público lector. Alfonsina es, sin duda, algo nuevo, sin apoyatura ni referencia alguna en la anterior poesía femenina argentina, a excepción de su veta feminista, aquella que afloraría más tarde y cuya precursora fué Juana Manso. Sus antecedentes estilísticos habría que ir a buscarlos, hilando muy fino, en Amado Nervo y Delmira Agustini. Su espíritu rebelde puede ser una herencia de los primeros poetas argentinos, tales como Vicente López y Planes, Juan Cruz Varela, o del uruguayo Bartolomé Hidalgo, primer poeta de actitud gauchesca. Y también del grupo romántico que les siguió. Aquel movimiento que tuvo en la Argentina una especial repercusión y que es de por sí un espléndido tema histórico.

Para comprender a Alfonsina es preciso situarse no sólo en la Argentina del primer cuarto de nuestro siglo, en ese momento de transición en que rompe las viejas ataduras patriarcales para incorporarse a la vida moderna, sino también en el cuenco de la difícil existencia de la poetisa, que imprimió en sus versos un matiz autobiográfico, aunque en muchas ocasiones no responden exactamente a su propia biografía.

Hija de emigrantes, emigrante ella también, tuvo que enfrentarse desde muy niña con todas las dificultades de una vida azarosa, repleta de adversidades económicas y familiares. Desde muy pronto se vió obligada a abandonar la escuela y a trabajar para colaborar al sostenimiento de un hogar triste y pobre. Más tarde, cumplidos apenas los

catorce años, se incorporó como actriz en la compañía del actor español José Tallaví, con el que recorrió toda la Argentina. De esta experiencia sacó como provecho el conocer las obras más importantes del teatro clásico y moderno. Finalmente pudo ingresar de nuevo en la escuela de Coronda, Santa Fe, y cabar su carrera de maestra. Para ayudarse a costear sus estudios cantaba secretamente en un local de barrio y, posiblemente, de escasa reputación. Un día fueron descubiertas sus escapadas y la maledicencia la puso, por primera vez, al borde del suicidio.

Su inclinación a las letras arranca del día en que robó un libro para aprender a leer. Sus primeros versos se dejan arrastrar por las últimas reminiscencias de un romanticismo decadente, y hablan de muerte—de su muerte—, de cementerios, de soledad. Estos versos, caídos en manos de su madre, le proporcionan muchas bofetadas que, según expresión de la poetisa, le eran propinadas para demostrarle que la vida es dulce.

Acaso por estas circunstancias la poesía de Alfonsina, al contrario que la de Delmira, no constituye en ningún momento una evasión de la realidad, sino la realidad misma. Nunca alcanza a deshacerse de su propio contorno para remontarse a esferas más altas, sino que, hostigada por todos los problemas, los asume y los canta a ras de tierra, en continua lucha, en eterna y lacerante rebeldía. Rebeldía contra todo lo establecido, contra las conveniencias sociales, contra la injusticia que constantemente la acecha. El valor fundamental de su poesía está en haberse hecho eco de las inquietudes de su generación, especialmente cuando toma partido en el proceso de la emancipación femenina. Y acaso lo más sorprendente sea, en Alfonsina, ese afán de ennoblecer cuanto a su paso encuentra: temas y vocablos, que parecían inabordables se incorporan a su poética con un rango espiritual un tanto inesperado en aquellos momentos en que en Sudamérica la poesía vibraba casi exclusivamente al son de las músicas rubenianas.

También, a diferencia de Delmira, la poesía de Alfonsina no se limita a una única temática, sino que, por lo contrario, se define en varias vertientes: la erótica o amorosa, la feminista y la que yo llamaría de actitud social. Pero sea cual sea el ángulo donde nos situemos, la característica más acentuada en la obra de Alfonsina será siempre la disconformidad. Disconformidad es su feminismo, su posición frente a la sociedad, su maternidad al margen de la ley. Disconformidad es aquel su último gesto perpetrado en la madrugada del día 25 de octubre de 1938. Y pese a las diversas temáticas de su poesía, es evidente que su argumento fundamental fué el amor. Y éste es el aspecto que hoy nos interesa.

¿Qué fué el amor para Alfonsina? Una fuerza oscura que la arras-



tra, una constante tortura que deshace sus nervios, que destroza su vida. He aquí el vértice donde su tragedia y la de Delmira convergen. Sólo que si Delmira busca el amor a través del deseo, Alfonsina necesita suprimir el deseo para encontrar el amor. No puede pasarnos desapercibida la profunda ternura que se oculta tras el erotismo de sus versos. Por esa actitud de permanente ofrenda podemos llegar al alma de la poetisa, donde se acumulan intuiciones y sueños en su más alta expresión espiritual. Hemos de aceptar, sin embargo, la manifestación pasional del amor que la empujó repetidas veces al fracaso, que la condujo a través de sus sueños donde el instinto le tendía a cada paso sus trampas sutiles. El amor fué para Alfonsina una constante actitud de entrega, y en esa entrega radicaba la limpieza suma. Aceptó con absoluta naturalidad—yo diría mejor con absoluto sometimiento—la condición pagana del amor y buscó la redención en el mismo pecado. Conmueve en Alfonsina esta dolorosa claudicación, de la que más tarde nos hablará con una amargura que desemboca en el sarcasmo. Conmueve porque a través de esa claudicación percibimos un desesperado deseo del amor que no llegó nunca. No fué amada. El hombre se limitó a aprovechar para sí el profundo drama de la poetisa y no supo discernir entre su temperamento y su esperanza. Y ella, rebelde, irracional en muchos momentos, apremiada por sus propias ansias, urgida por su soledad, cambia en desenfado su tristeza, en ironía su ternura, en cinismo su desesperación.

En su libro *El dulce daño*, publicado en 1918, se nos muestra con todo el impudor y la grandeza de sus pasiones. Su poesía es un reflejo fiel y dolorido de la constante y tempestuosa lucha que tiene lugar dentro de sí. A través de sus versos la vemos buscar el amor con urgencia, con precipitación, arrojarse ciegamente a la aventura y regresar desesperanzada, cada vez más consciente de su destino de ave de paso para el hombre que no sabe adivinar el inmenso caudal que ella le ofrece. Y la vemos también rebelarse contra la fuerza de su temperamento, que la conduce inexorablemente a la claudicación y al fracaso. Recordemos un fragmento del soneto «El divino amor»:

*Mira que estoy de pie sobre los leños  
que a veces bastan unos pocos sueños  
para encender la llama que me pierde.  
Sálvame, amor, y con tus manos puras  
trueca este fuego en limpidas dulzuras  
y haz de mis leños una rama verde.*

Es, a mi juicio, este soneto, casi plegaria, uno de los poemas que mejor expresan la tragedia de Alfonsina. Hay en él un deseo de libe-

rarse de su triste destino. Y es este mismo deseo el que la conduce hacia nuevos intentos con el afán de buscar diferentes perspectivas. La soledad le resulta intolerable y busca empecinadamente la suprema razón de su vida.

En cada uno de sus fracasos ha soñado al hombre generoso capaz de llevarla de la mano. Si Alfonsina hubiese encontrado a ese hombre, el panorama de su existencia hubiera sido muy diferente. Cuando una mujer de su temperamento y de su espiritualidad ve colmadas sus ansias, no precisa más horizontes. Alfonsina fué víctima de su feminidad, de su desesperado afán de darse entera y definitiva. Sufrió la humillación de verse desdeñada y renunció al compañero en el que su amarga sed hubiera podido sosegar. Amó siempre y en cada uno de sus encuentros con generosidad infinita y no recibió a cambio más que la vehemencia del deseo en el que parece condensarse un oscuro y secreto sentimiento de destrucción.

De aquella tristeza suya, habitual y dulce, fué pasando, en dramático proceso, a la confusión y al dolor más acendrado. A un estado de exaltación, de irratibilidad. De aquel silencio suyo que era como un remanso, como una infinita expectación, pasó a la amargura de un silencio denso, sordo, impenetrable. Aquella constante lucha de su naturaleza, unida a la percepción espiritual, acabó por destrozarla. Se encontró sola, cada vez más sola, más incrédula, más hostigada por el instinto. Se tornó agresiva, nerviosa, contradictoria. Perdió el resto de su equilibrio. Su susceptibilidad fué agrandándose por momentos. Se sintió rodeada de enemigos imaginarios o verdaderos. Sufrió el ataque de quienes no supieron ver en ella más que el lado turbio de sus pasiones. Y aquella rebeldía, innata y hermosa, último reducto de su vida, afloró copiosamente en sus versos.

Es entonces cuando, decepcionada y respondiendo a la ley eterna, se vuelve contra el hombre dispuesta a destruir lo que más ha amado. Desde siempre ha dejado una puerta abierta al feminismo, a la causa feminista, por donde su poesía va adquiriendo una veta social. Se precipita por esa puerta con la pasión que caracteriza cada uno de sus actos. Su verbo ha perdido, hace ya mucho tiempo, aquel dulzor empalagoso que advertimos en muchos momentos de *La inquietud del rosal* y en *El dulce daño* incluso. En *Ocre*, libro publicado en 1925, de tendencia claramente feminista, su palabra aparece ya más escueta, su expresión más sobria. Muchas veces seguirá demasiado sometida al tema que la conduce al final del poema impelida por el rencor, sin apenas equilibrio, sin más voluntad que la de gritar lo que la hiere, exenta de preocupaciones estéticas. Así la vemos atravesar toda la poética del momento, aquellos últimos vestigios del modernismo, para ir a incor-

porarse a los movimientos poéticos de última hora en los que militará hasta el final. Su poesía, sin abandonar del todo su temática más lacerante, fué acercándose a todos los problemas, ensanchando el mundo de sus preocupaciones: la ciudad, la muerte, el hombre. En *El mundo de los siete pozos*, publicado en 1934, busca en el símbolo, en la abstracción, su medio expresivo, y en sus últimos poemas entra de lleno en el surrealismo. Pero sus lectores ya no la siguen. No consigue atraerlos a su nueva causa. Tras haber sido casi un ídolo, empieza a conocer otro aspecto de su fracaso. Su soledad es casi absoluta. Están ya muy lejos los días de *El dulce daño*. Ahora habla del amor con sarcasmo. Es ésa, sin duda, una actitud defensiva que no convence, porque sabemos que siempre alienta en ella un secreto deseo de aferrarse a una última posibilidad. O tal vez es su gran generosidad la que lucha para imponerse al rencor. Ha aprendido algo muy difícil: ser espectadora de sus propios sufrimientos, testigo de sus decepciones. Y desde ese ángulo objetivo empieza a contemplarse con dolorosa ironía.

Alfonsina ha luchado contra todo, contra todos. Ha hecho frente a la sociedad, a la pobreza, a la incomprensión. A medida que su soledad va siendo más grande y van siendo también más evidentes los signos de una enfermedad incurable, en la mente de la poetisa se abriga cada vez más clara la idea de la muerte. En muy poco tiempo dos de sus amigos, los poetas Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, se han suicidado. La muerte empieza a obsesionarla. Habla de ella con sencillez, como de algo que se aproxima y que ella aguarda serena. Algo que vendrá a ser como un descanso, una infinita paz. Empiezan a menudear las alusiones, y a través de sus poemas vamos adquiriendo la evidencia de que la partida se acerca. En una de sus últimas canciones leemos:

*Para fin de septiembre,  
cuando me vaya,  
urraquita, el que quiero  
vendrá a tu cátedra.*

Y tras escribir estos versos confiesa a una amiga: «Tal vez sea éste mi último poema.» En otro momento añade: «Todavía me falta valor, pero ya lo tendré.»

No fué en septiembre, sino un mes más tarde, cuando Alfonsina abandonó Buenos Aires para dirigirse a orillas del Mar del Plata. Un día antes había enviado al diario *La Nación* su último poema, un soneto cuyos últimos versos ponen fin a una larga cita de amor:

*Dientes de flores, cofia de rocío,  
manos de yerbas, tú, nodriza fina,  
tenme prestas las sábanas terrosas  
y el edredón de musgos escardados.*

*Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera;  
una constelación; la que te guste;  
todas son buenas; bájala un poquito.*

*Déjame sola: oyes romper los brotes...  
te acuna un pie celeste desde arriba  
y un pájaro te traza unos compases*

*para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:  
si él llama nuevamente por teléfono,  
le dices que no insista, que he salido.*

Fué en la mañana del día 25 de octubre de 1938 cuando su cuerpo apareció flotando sobre las aguas del Mar del Plata. Su muerte no se produjo como la leyenda cuenta, sino arrojándose al mar desde el espigón del puerto, donde a la mañana siguiente se encontró uno de sus zapatos. No había podido soportar el dolor ni la soledad. Ella había necesitado el amor como un bien supremo y no había encontrado más que —como ella misma había dicho— una trampa que decía «sexo». La trampa donde había caído también Delmira Agustini.—ANGELINA GATELL.

## UNAS NOTAS SOBRE «CINCO VARIACIONES»

Puede que mi conocimiento de la narrativa española de posguerra sea precario o insuficiente; también puede ser que la cosmovisión implícita en el enfoque y el desarrollo de *Cinco variaciones* (1) me resulte particularmente próxima y familiar, esto es, que refleje mis propios deseos literarios actuales. A la hora de justificar mi opinión sobre este libro, esas dos posibilidades señaladas acaso disminuyan mi objetividad, pero no creo que desautoricen por completo las razones de mi adhesión. Quiero hablar aquí de esas razones.

Para empezar, *Cinco variaciones* me parece uno de los libros mejor escritos de la actual narrativa española. Esta afirmación deja dos zonas

---

(1) ANTONIO MARTÍNEZ MENCHÉN: *Cinco variaciones*. Edit. Seix Barral, Barcelona.