

BIBLIOTECA NACIONAL  
MONTAVIDEO

REVISTA DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL

Nº 9  
MONTEVIDEO  
JULIO 1975

AÑO DE LA ORIENTALIDAD



MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

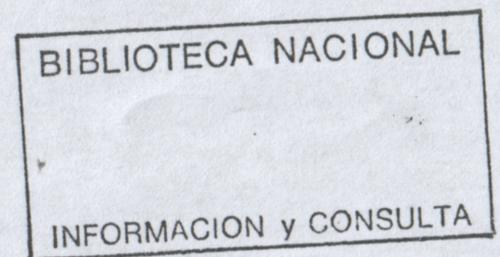
Secretario de Estado:

**Dr. DANIEL DARRACQ**

BIBLIOTECA NACIONAL

Director General

**Prof. ADOLFO SILVA DELGADO**



Carátula: **Martha Restuccia**

Cuidado de la edición: **Alicia Casas de Barrán**

TRES VERSIONES DE "LO INEFABLE"  
DE DELMIRA AGUSTINI

por ARTURO SERGIO VISCA

## TRES VERSIONES DE "LO INEFABLE", DE DELMIRA AGUSTINI

por ARTURO SERGIO VISCA

### 1. Un manuscrito

En el muy valioso Archivo "Delmira Agustini", que se custodia en la Biblioteca Nacional (Departamento de Investigaciones — Sección Literatura Uruguaya), se preserva un cuantioso conjunto de apuntes, borradores y originales correspondientes a la obra poética de la autora de *Los cálices vacíos*. Entre ellos, hay uno que destaca —aunque, desde luego, no es el único del que cabe esta afirmación— por el singular interés que su estudio ofrece para ver, hasta donde es posible ver en lo que por su propia naturaleza queda siempre circuido de misterio, el proceso creador que culminó en uno de los poemas más famosos de la poetisa: *Lo inefable*, cuya versión definitiva integra el segundo libro de la autora, *Cantos de la mañana* (Orsini M. Bertani, Montevideo, 1910).

Ha sido dicho, por quienes la conocieron, que cuando la poetisa sentía el impulso creador escribía en el primer papel que hallaba a mano. En este caso, se sirvió del dorso de la carátula de una pieza musical, sugestivamente titulada *La pecadora*, habanera del con injusticia olvidado músico uruguayo Dalmiro Costa. (1) Es interesante observar que la poetisa dejó en blanco, en la parte superior, un amplio espacio, destinado, sin duda, a escribir allí posteriormente, el título del poema, que, en este manuscrito, no aparece escrito por ella misma sino por mano ajena, y muchos años después, y anotado de este modo: (*Lo inefable*)/Pág. 21 "*Los astros del abismo*"/(*célebre poema*). En cuanto al manuscrito mismo aparece, a primera vista, como el borrador de un poema al que se le han hecho numerosas correcciones, pero un estudio cuidadoso permite discernir dos versiones perfectamente separables, y en algunos versos radicalmente distintas, del poema publicado en *Cantos de la mañana*, que difiere, también notablemente, de estas dos versiones iniciales. Y de ahí, precisamente, el interés de este manuscrito en cuanto indicio de un proceso de creación poética. La primera versión evidencia que lo que sintió la poetisa en el arranque del acto creador fue algo sustancialmente distinto al resultado final, obtenido a través de distintos momentos de reelaboración.

No es posible, desde luego, seguir paso a paso el proceso creador que condujo de la versión inicial a la final. Pero de ese proceso son indicios o huellas las dos versiones que surgen del ma-

nuscrito. El cotejo de esas dos versiones entre sí y con la definitiva permite formular observaciones no carentes de interés, aún cuando se prescindiera, como en esta nota, del análisis de aspectos importantes que podrían hacerse mediante un estudio más afinado.

## 2. Las tres versiones

La primera versión del poema corresponde, sin lugar a dudas, a un estado de inspiración que permitió que la poetisa volcara los versos sobre el papel de un golpe y casi sin vacilaciones. Sólo es perceptible una. Se manifiesta en el cuarto verso del primer cuarteto, verso del que solamente escribió el final, dejando un blanco para completarlo posteriormente. Esta versión inicial queda bien patente a través del análisis gráfico del manuscrito y se comprueba con el análisis lógico del resultado obtenido. No se expondrán aquí las distintas etapas —exigentes en tiempo y atención— cumplidas para llegar a este resultado, ni se procederá a la justificación del mismo. Pero conviene señalar que entre los versos de esta primera versión la poetisa dejó amplios espacios, destinados a futuras correcciones (que fueron hechas interlineadas siempre en orden ascendente). Esta previsora conducta hace ostensible que la poetisa, aunque dominada por el impulso creador, tenía clara conciencia de que éste no era aún el poema que buscaba. Esta primera versión dice así:

Mío, mi alma está triste, triste como la Vida,  
Triste como la Muerte. **Es raro mi dolor.**  
**Como a una rosa riega las bocas a mi herida.**  
/Espacio en blanco/ como una loca flor.

**Es el dolor de un sueño que corta como una herida.**  
Ah! No sentiste nunca un extraño dolor  
De un pensamiento inmenso que **germina** en la vida  
**Toda con sus raíces y no alcanza a dar flor?**

No **sentiste** las ansias de ahondar la horrible herida  
Ebria de la grandeza loca de su dolor?

Yo rugiente, anhelante, los dientes apretados,  
De los **nervios**, del pecho, con los dedos crispados,  
Quiero, quiero arrancarlo y la angustia es atroz.

**Pero vencer un día ...** La sola idea expande  
**La vida toda, toda! ...** Ah no fuera más grande  
Tener entre las manos la cabeza de Dios.

La segunda versión aporta variantes fundamentales con respecto a la primera, variantes que se destacan en negrita:

**Oid**, mi alma está triste como la Vida,  
Triste como la Muerte, **triste como el Amor.**  
Parece que **sonríen** los labios de mi herida.  
/Espacio en blanco/ como una loca flor.

**Yo muero de un sueño mudo como una herida.**  
Ah! No sentiste nunca el extraño dolor  
De un pensamiento inmenso que **germina** en la vida  
**Devorando alma y carne y no alcanza a dar flor?**

No os **crispaban** las ansias de ahondar la horrible herida  
Ebria de la grandeza loca de su dolor?

Yo rugiente, anhelante, los dientes apretados,  
De **la frente**, del pecho, con los dedos crispados,  
Quiero, quiero arrancarlo y la angustia es atroz.

**De descuajarlo un día como una flor que expande**  
**Milagrosa, impoluta ...** Ah no fuera más grande  
**Sentir entre los dedos la cabeza de Dios.**

Entre esta segunda versión y la tercera, definitiva, de **Cantos de la mañana**, hay asimismo diferencias sustanciales. Es evidente que el pasaje de la segunda a la tercera versión supuso un trabajo de ahondamiento fundamental. Pero, desdichadamente, no existen manuscritos que permitan seguir paso a paso ese trabajo. Es preciso, pues, limitarse a la transcripción del texto definitivo de **Cantos de la mañana**, que es la siguiente:

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? (2)

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 un fulgor?

Cumbre de los Martirios!... Llevar eternamente  
Desgarradora y árida, la trágica simiente  
Clavada en las entrañas como un diente feroz!...

Pero arrancarla un día en una flor que abriera  
Milagrosa, inviolable!... Ah, más grande no fuera  
Tener entre las manos la cabeza de Dios!

Cabe, todavía, sentar las siguientes observaciones: a) el poema adopta, desde la primera versión, la forma del soneto, pero en las dos primeras, como en otros de la poetisa (véanse **Las coronas** o **Fiera de amor**, por ejemplo) se agregan versos (en este caso, dos, entre los cuartetos y los tercetos). b) La segunda versión, sometida a un ajuste, presenta nuevas variantes: 1) **sonríen** (verso 3) es sustituido por **ensilencian**; 2) **devora** (verso 7) pasa a ser **se arraiga en**; 3) interlineado sobre **Yo muero** (verso 5) se lee **agonizo**, antecedido de dos palabras ilegibles. c) Hay, además, indicios de variantes que fueron desechadas. Se evidencian en: 1) interlineado sobre la palabra **rosa** (verso 3 de la primera ver-

sión) se lee **flor**; 2) interlineado sobre **Ah! No sentiste nunca** (verso 6 de ambas versiones) aparece testado **Ah! Quien lo ha sentido nunca**; 3) interlineado sobre **devorando** (verso 8 de la segunda versión) hay tres sílabas separadas ilegibles; 4) interlineado entre **quiero, quiero** (verso 13 de ambas versiones) se lee **arra**, iniciación del **arrancarlo** que viene después.

### 3. Análisis

Se ha indicado antes, y ahora se reitera, que no es posible seguir paso a paso el proceso creador que lleva de la primera a la tercera versión. Los indicios de ese proceso, sin embargo, quedan fijados con precisión en las tres versiones que dan motivo a esta nota y ellas definen netamente tres momentos rescatables dentro de un proceso psicológico que, sin lugar a dudas, fue extremadamente complejo. Presuntivamente, esos tres momentos fueron: 1) de **súbita inspiración** (la poetisa tradujo casi espontáneamente un estado emocional vivamente sentido pero todavía difuso); 2) de **ajuste y corrección estilística** (la poetisa inició el trabajo de afinamiento verbal, pero, y esto es del mayor interés, a través de ese trabajo llegó a la entrevisión del núcleo creador de la versión definitiva); 3) de **construcción final** (ya en lúcida posesión del núcleo entrevisto antes, la poetisa reelaboró totalmente las dos versiones anteriores). Hay algo, sin embargo, que fue hallado definitivamente desde el comienzo: el verso final y su comienzo en el anterior (...**Ah no fuera más grande/Tener entre las manos la cabeza de Dios**). Sólo se da aquí un intento de variante (**sentir por tener y dedos por manos**) que fue acertadamente desechado.

En el primer momento, de **súbita inspiración**, lo que la poetisa quiere comunicar, y comunicar concretamente a un ser amado, como lo revela el vocativo **Mío** inicial, es un inquietante estado interior que se manifiesta en tristeza (**estoy triste como la Vida, / triste como la Muerte...**) y en extraño dolor (...**Es raro mi dolor**). Ese dolor y esa tristeza no tienen una causa externa sino íntima. Es dentro de la poetisa misma donde tristeza y dolor encuentran sus raíces. Nacen de un estado de ensoñación (**Es el dolor de un sueño**) sentido como algo desgarrante (...**corta como una herida...**), sin duda porque lo visto o entrevisto en lo soñado o ensoñado es deseado anhelantemente y pensado como casi inalcanzable. En esta primera versión, aparece ya la idea de ese "**pensamiento inmenso**" que constituye un elemento capital de la versión final, pero sin alcanzar el valor poético decisivo que adquiere después. En esta primera versión, el centro emocional poético se halla en el **dolor**, del que la poetisa quiere desprenderse (...**Quiero, quiero arrancarlo...**) y sobre el que espera triunfar (...**Pero vencer un día...**) para lograr ese goce supremo (...**Ah! No fuera más grande / tener entre las manos la cabeza de Dios!...**) vitalmente anhelado y que aparece como ingrediente inalterable ya desde la primera versión. En ésta, no se revela todavía, por lo menos en forma nítida, la idea de **lo inefable**. Es por eso sugestivo que la poetisa haya dejado un blanco

para el título del poema. El poema definitivo, aquí entrevisto, no se sentía aún **hecho**. No era posible, por consiguiente, tener un título, que, además, frecuentemente es lo último que se encuentra.

En el segundo momento, de **ajuste y corrección estilística**, hay ya, desde el comienzo, una variante importante. El **Mío** inicial es sustituido por un **Oid** que, diré así, desintimiza el mensaje poético, el cual no es ahora dirigido a **uno** sino a **muchos**. Es como si la poetisa sintiera que ese mensaje está destinado a tener eco o resonancia en un ámbito más amplio. También en los versos iniciales se da otra variante importante, porque, con un ajuste, quedará en la versión definitiva. La tristeza, que en la primera versión tenía sólo dos términos comparativos, **Vida y Muerte**, adquiere un tercero, el **Amor**. Esta trinidad, **Vida, Muerte y Amor**, perdura en el poema final. Una tercera variante, y ésta fundamental, se da en el primer verso del segundo cuarteto, donde se cambia **Es el dolor de un sueño** por **Yo muero de un sueño**. Ese **yo muero** es uno de los resortes que modificarán sustancialmente el poema, el cual en su versión definitiva se centrará no sobre **tristeza y dolor** sino sobre la íntima experiencia de un **estar muriendo**. Aunque sin la importancia de ésta, hay otra variante interesante en el verso 7, que cambia **germina en la vida** por **devora la vida**. El **pensamiento inmenso** que inicialmente **venía** de la vida a la poetisa **va** ahora de la poetisa a la vida, quien encuentra después una expresión más fuerte (...**se arraiga en la vida...**) que subsiste en la versión final. (3) Otra variante importante se halla en el terceto final: **Pero vencer un día... La sola idea expande / la vida toda, toda!...** se convierte en **De descuarjarlo un día como una flor que expande / Milagrosa, impoluta...** Esta variante pasa, aunque sometida a nuevo ajuste, a la versión definitiva. Hay aún otras variantes, de menor significación, que quedan aquí sin comentario y pueden ser verificadas mediante las transcripciones que figuran antes.

En la tercera versión, de **construcción final**, las variantes introducen, como ya se ha indicado, cambios capitales, tanto que, exagerando un poco, podría afirmarse que se está ante otro poema. El **yo muero** introducido en la segunda versión pasa a ser comienzo del soneto e invade al cuarteto inicial, cambiando la vivencia de la tristeza por la del morir: **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...** Al mismo tiempo, como se ve en el verso tercero del primer cuarteto, recién transcrito, ya no vive la poetisa, como en la primera versión, el **dolor de un sueño**, ni es, como en la segunda, un sueño quien la mata, sino un **pensamiento mudo como una herida**, apreciando así, ahora abiertamente, la presencia de **lo inefable**, si acaso sólo insinuada en las versiones iniciales. Los tres versos siguientes, bien ajustados, son los de la primera y segunda versiones. Desaparecen los dos versos sobreagregados al soneto, que insistían en la idea de ahondar la **horrible herida**, incongruente con la de vencer o descuarjar, un día, el desgarrante dolor, y, en cambio, aparecen dos versos incisivamente expresivos: **¿Nunca llevas-**

teis dentro una estrella dormida / Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor? El primer terceto es totalmente diverso al de las versiones iniciales. El estado de dolor se exagera y se convierte en **cumbre de los Martirios; el pensamiento mudo como una herida, en trágica simiente, desgarradora y árida, que se lleva en las entrañas como un diente feroz.** El sentimiento poético llega aquí a un máximo de tensión trágica que se apacigua, por la presencia de una anhelante esperanza, en el espléndido terceto final.

Las observaciones que anteceden podrían, como se ha dicho antes, ser ampliadas considerablemente, sobre todo, si se introdujeran consideraciones de carácter estilístico. Esas observaciones alcanzan, no obstante, para evidenciar, y tal era el objeto de esta nota, cómo el estado emocional generador de la primera versión fue distinto del expresado en la última. De la vivencia de un estado de tristeza y dolor provocado por un sueño o ensueño **mudo como una herida** se pasó a la experiencia de un morir en vida como consecuencia de llevar en sí lo indecible o inefable, aunque esta transformación no impide, desde luego, la persistencia de algunos elementos emocionales que vertebran el pasaje de una versión a otra. Estas anotaciones sobre la triple versión de **Lo inefable** podrían cerrarse aquí. Es posible, sin embargo, completar estos apuntes con algunas otras observaciones, relativas al **sentido** del poema, tal como se da en la versión definitiva y apoyando el análisis, además, en los datos que proporcionan las dos versiones anteriores.

#### 4. Lo inefable

En **Lo inefable**, la poetisa se propone un fin incongruente en sí mismo, si se le considera desde un punto de vista lógico, ya que procura expresar lo que, por definición, es indecible. Pero lo que puede ser incongruente desde un punto de vista lógico no lo es desde un punto de vista poético, porque el poeta no opera con valores lógicos, y, por consiguiente, para transmitir lo inefable (esto es: lo inexpresable) le es suficiente con hacerlo **sentir**. Es posible afirmar que el poeta opera por contaminación: contagia, mediante la creación de un enjambre verbal, su propio estado de conciencia. Es así que ese estado interior, inexplicable e indecible lógicamente, que es lo inefable, puede, poéticamente, ser contagiado, haciendo que el lector viva un análogo estado. Para lograrlo, la poetisa tomó un camino muy preciso: dijo **lo decible** de un estado de conciencia o situación vital pero haciendo intuir que esa situación vital o estado de conciencia se genera en un trasfondo misterioso **no decible**. Es allí, por detrás de lo dicho, donde el lector encuentra, sintiéndolo, lo inefable, no dicho sino señalado. Este estado de conciencia o situación vital está inmejorablemente expresado en los cuartetos del soneto. Es un verdadero estado de agonía o de **vivir en muerte**, originado en un **pensamiento mudo como una herida**. Quizás quepa observar que con menos engolamiento pero mayor exactitud la poetisa debió escribir **sentimiento** en vez de **pensamiento**, ganando así en acuerdo con esa su íntima naturaleza (fue genial por su

capacidad para sentir pero no por su capacidad para pensar) que le hizo exclamar, en el cuarteto inicial de **Explosión**, y con total sinceridad, **“que no valen mil años de la idea / lo que un minuto azul del sentimiento”**. Esta observación no invalida, por otra parte, la calidad poética y el vigor expresivo de los cuartetos que preparan la eclosión magnífica de los tercetos. Sobre ellos se han hecho ya en líneas anteriores algunas observaciones. Conviene reiterar que el primero expresa un casi indecible sufrimiento (el **pensamiento mudo** se convierte en **trágica simiente** y ésta, **clavada en las entrañas**, en sugestiva localización anatómica, muerde **como un diente feroz**) y el segundo trasmite la esperanza de un goce insuperable (un día, quizás, la **trágica simiente** abra en **flor milagrosa**, y, entonces, se gozará de un éxtasis mayor que el de **tener entre las manos la cabeza de Dios**). Todo esto es **lo dicho** y, por consiguiente, no es **ún lo inefable**, que se halla, y así debe ser sentido al leerse el soneto, en el trasfondo de todas estas vivencias expresables.

En un primer nivel interpretativo, podría cerrarse aquí el análisis, manifestando que **Lo inefable** comunica lo indecible a través de lo expresable y sin preguntarse de qué sustancia está hecho ese indecible. Es posible, sin embargo, acceder a un segundo nivel interpretativo e interrogarse sobre la naturaleza de esa sustancia. No creo excesiva audacia afirmar que ella, como en todos los grandes poemas de la poetisa, es de naturaleza erótica. En éste, como en los más intensos y audaces de sus poemas eróticos anteriores a su casamiento, la poetisa transfiere a clave alegórica los impulsos que le comunica su dios Eros. Recuérdense, y es suficiente, **El cisne y Plegaria**. El **pensamiento mudo como una herida** alegoriza al deseo erótico reprimido. Por eso devora alma y carne y no alcanza a dar flor; por eso es como estrella dormida que abrasa enteramente pero sin dar un fulgor; por eso se convierte en trágica simiente, localizada en las entrañas, y que muerde como un diente feroz. El casi indecible sufrimiento es el de esa **Castidad** que, en **Plegaria**, se alegoriza en las estatuas que inspiran piedad a la poetisa. Y el goce supremo esperado (...**Ah, más grande no fuera / Tener entre las manos la cabeza de Dios!!**) es el de la realización erótica, que abrirá la trágica simiente en flor milagrosa. (4) No es raro, pues, que en su primera versión el poema comenzara con una invocación (**Mío**) dirigida al ser amado, a quien le expresa la tristeza y el dolor que provienen de un **sueño mudo como una herida**. Sueño que, en la segunda versión, se convierte en un estado de agonía, con la sustitución de **Es el dolor de un sueño** por **Yo muero de un sueño**. En ambas versiones, además, se expresa el deseo de **ahondar la horrible herida** (esto es, de no rehuir el deseo sino de ahondar en él). Y en el primer terceto de ambas versiones, se expresa el deseo de arrancarse el dolor que la horrible herida provoca (esto es: de no hacer de la **Castidad** un estado permanente). Estas conclusiones podrían tener más amplia corroboración si se procediera a un análisis comparativo entre **Lo inefable** y otros poemas de la poetisa. Piénsese, por ejemplo, en el estupendo soneto **La barca milagrosa**, donde tam-

bién aparecen el pensamiento (**Preparadme una barca como un gran pensamiento**), Dios (...he de sentirme en ella / fuerte como en los brazos de Dios) y el morir (...Yo ya muero de vivir y soñar...) y donde también se alegoriza la sustancia erótica de muy sutil manera.

Arturo Sergio Visca

#### NOTAS

- 1) **La pecadora.** Habanera para piano por D. Costa. Propriété por tous pays MAYENCE, B. SCHOTT'S SOHNE, Londres, Schott & Co. 159 Regent Street. Paris, P. Schott. 70 rue du Faubourg S. Honoré. Bruxelles, Schott frères. 82 Montagne de la Cour.
- 2) Este verso aparece, en **Cantos de la mañana**, cerrado con un signo de interrogación. Es una errata evidente, corregida al reeditarse el soneto en **Los cálices vacíos** (Montevideo, O. M. Bertani, 1913).
- 3) ...se arraiga en la vida... Esta expresión es, hasta cierto punto, ambivalente. Puede ser interpretada de dos modos: el **pensamiento inmenso** tiene sus raíces en la vida y de allí va al ser humano o nace en éste y va a la vida para clavar allí sus raíces. Quizás esta ambivalencia comunique fuerza poética a la expresión.
- 4) **Flor** (y sus derivados, como, por ejemplo, **floración, florecer**) aparece con frecuencia en la poesía de Delmira Agustini con un sentido netamente erótico. Lo mismo ocurre con **herida y estatua**, aunque, desde luego, con un valor alegórico o simbólico distinto. Sería de gran rendimiento crítico un estudio del valor simbólico de ciertas palabras en la poesía de la autora de **Lo inefable**. A modo de somera indicación, anotaré aquí que en **Cantos de la mañana**, que se compone con 20 textos, 14 emplean el sustantivo **flor** o derivados, y en algunos poemas más de una vez, aunque no siempre la tensión del sentido erótico alcance igual intensidad.
- 5) Para finalizar, una pregunta. ¿Qué resonancia emocional o poética, no meramente conceptual o lógica, tenía para la poetisa el adjetivo **inefable**? Es ésta, claro está, una de esas preguntas que sólo pueden tener una respuesta presuntiva. A pesar de ello, no carecería de interés buscar esa respuesta. No se intentará aquí esa indagación. Es interesante consignar, sin embargo, que en **Cantos de la mañana**, libro en el que aparece la versión definitiva de **Lo inefable**, el adjetivo es utilizado en el título del soneto que motivó estos apuntes y en cuatro ocasiones más:

Pobre mi corazón que se desangra  
Como clepsidra trágica en silencio,  
Sin el milagro de inefables bálsamos  
En las vendas tremantes de tus dedos!

(De "Elegías dulces", II)

Y al amparo inefable de los cielos sembremos  
De besos extrahumanos las cumbres de la Vida!

(Supremo idilio)

Y la tierra inefable parecía  
Un sueño enorme de color de plata!

(A una cruz)

¿Te acuerdas de la gloria de mis alas?  
El áureo campaneo  
Del ritmo; el inefable  
Matiz atesorando  
El Iris todo, mas un Iris nuevo.

(Las alas)

Una única observación haré aquí: es indudable que la poetisa no emplea el adjetivo **inefable** para expresar una cualidad real de la cosa calificada sino para manifestar la resonancia que produce en ella, la poetisa, y, con toda precisión, dentro del contexto emocional del poema. El adjetivo más que pensado está sentido. Esto es bien evidente en el poema **A una cruz** (uno de los más hermosos de la poetisa y que, sin embargo, ha sido poco atendido). El adjetivo aparece con motivo de una descripción de una noche en que se vive una situación casi mágica. Es entonces que la tierra es sentida como inefable. La transcripción de toda la estrofa es suficiente para corroborar lo dicho.

La Luna alzaba dulce, dulcemente  
El velo blanco, blanco y transparente  
De prometida del Misterio; el cielo  
Estaba vivo como un alma!... el velo,  
El velo blanco y temblador crecía  
Como una blanca y tembladora nata...  
Y la tierra inefable parecía  
Un sueño enorme de color de plata!  
Fue un abismo de luz cada segundo,  
El límpido silencio se creería  
La voz de Dios que se explicara el Mundo!