

Carina Blixen

Carina Blixen

Delmira Agustini

Delmira Agustini

Grañas y biografías

De los inicios a *El libro blanco* (1907)



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE URUGUAY

Delmira Agustini:

Grafías y biografías

De los inicios a *El libro blanco* (1907)

Carina Blixen

Delmira Agustini:

Grafías y biografías

De los inicios a *El libro blanco* (1907)



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE URUGUAY

Ministro de Educación y Cultura
Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura
Ana Ribeiro

Director General de Secretaría
Pablo Landoni

Director de la Biblioteca Nacional del Uruguay
Valentín Trujillo

Diseño gráfico y publicación:
Tradinco

Corrección:
Laura Zavala

Digitalización de imágenes:
Carla Fusaro y Graciela Guffanti

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legales previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito del titular del *copyright*.

Contacto: cblixen@bibna.gub.uy

ISBN 978-9974-xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Queda hecho el depósito que marca la ley
Impreso en Tradinco, octubre 2022

Advertencia

En cierto sentido este estudio sobre Delmira Agustini comenzó cuando en 2013, en el marco de mi trabajo en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay, propuse realizar una edición genética digital de la Colección de Delmira Agustini que se encuentra en el Archivo literario. Experimentamos con los manuscritos de Delmira sobre un formato de plataforma digital que Fatiha Idmhand (profesora de la Universidad de Poitiers) estaba probando en el ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes) de París. Fue un trabajo colectivo e interdisciplinario que dio su fruto en 2016, cuando, con el nombre “Archivo Delmira Agustini” se pusieron a disposición, en la página web de la Biblioteca, cinco cuadernos de manuscritos fundamentales para entender el proceso de creación de la poeta y su inscripción en el contexto de su familia y la cultura del Novecientos. Además del apoyo institucional, desde el comienzo conté con el esfuerzo entusiasta de profesores y estudiantes de Literatura que colaboraron en forma honoraria con las múltiples tareas que el proyecto exigía. Quiero agradecer una vez más su participación (sus nombres están indicados en la web de la Biblioteca Nacional). En el tramo final de esta investigación he seguido conversando sobre Delmira Agustini con Néstor Sanguinetti y Alejandra Dopico.

El trabajo con los manuscritos, deslumbrante, arduo, complejo, fue descubriendo una relación singularísima entre la

escritura y la vida de la familia de Delmira. La idea de recoger en un libro estas reflexiones maduró durante la pandemia. Como es sabido, un libro es el resultado de la contribución de muchos. No quiero olvidarme de señalar que desde los inicios de este proyecto fue fundamental el apoyo de Virginia Friedman, responsable del Archivo de la Biblioteca Nacional hasta 2021. Seguí contando con la ayuda de Gastón Borges, cuando se hizo cargo del Archivo. Carla Fusaro, conservadora de colecciones fotográficas, está acondicionando las fotos de la Colección Delmira Agustini. El acceso a algunas de la familia Agustini que no conocía me abrió perspectivas y determinó el ajuste y la ampliación de este estudio. Graciela Guffanti ha colaborado aportando el material gráfico que es parte de este libro. La lectura final de Ignacio Bajter enriqueció lo realizado.

Aclaraciones previas

Las imágenes que muestra este libro pertenecen a la Colección Delmira Agustini (CDA) del Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Me voy a referir reiteradamente al Archivo Delmira Agustini que se encuentra en la página web de la Biblioteca Nacional con la indicación: Web ADA seguida del Cuaderno en que se encuentra y el folio de referencia con la indicación de si es recto o verso. Un ejemplo: Web ADA C.2, F.1r.

El código utilizado para la transcripción de los manuscritos se reproduce en el Apéndice. Los manuscritos transcritos no se corrigen.

INTRODUCCIÓN

Mito y archivo

Delmira Agustini no sufrió las asperezas que eran parte de la realidad del Uruguay a comienzos del siglo XX: la inmigración, la pobreza, la guerra civil, las huelgas, las luchas electorales. Pero fue asesinada. Una vida breve, un final de escándalo: una historia que este trabajo no va a contar. El deseo que lo guía es bucear en la formación de la escritora a partir de las huellas que guarda su archivo y convocar el contexto familiar y social para iluminar un proceso de creación muy particular. Pero no es posible desconocer la violencia. Tal vez debería partirse de la consideración de sus facetas múltiples, entre las que se podría deslindar la que proviene de una realidad conflictiva y caótica, fácil de señalar y que a Delmira parece no tocarla; y otra que tiene un núcleo más duro, más oscuro y que tiene que ver con la sociedad patriarcal. Actúa como una “naturaleza” en hombres y mujeres: estructura sus subjetividades, consolida un sentido común. Por eso, esta muchacha que había nacido en un medio que le hacía posible prescindir de los rigores del mundo, que no necesitaba pensar en su subsistencia y que tenía, además, unos padres que amparaban su desarrollo intelectual (fenómeno raro en esos años), no escapó a la violencia.

En los comienzos, la “burbuja” familiar le permitió descubrir su vocación por la escritura. No se satisfizo solo con el

placer o la agonía de escribir, sino que se proyectó profesionalmente en el medio. Quiso publicar, ser leída por sus valores, tener un lugar en la cultura. Los intelectuales con los que dialogó manifestaron reiteradamente la admiración y extrañeza que les producía lo que escribía. Delmira se reconoció, en un principio, en ese asombro, se apoyó en su excepcionalidad y logró un lugar entre la crítica y el público. Néstor Sanguinetti señaló que resulta interesante percibir “cómo Delmira entró y salió del modelo femenino que promovía la época. Formó parte de él –al menos intentó hacerlo– pero no se dejó encasillar totalmente; quebró algunos tabúes y al mismo tiempo contribuyó a consolidar esa imagen femenina estereotipada del Novecientos” (2014 54). Quisiera desarrollar una mirada que fuera capaz de recuperar el contexto de Delmira, para comprenderla mejor, y que, al mismo tiempo, diera lugar a la renovada actualidad de su figura.

Su imagen ha crecido ligada a su condición de víctima. Desde el día después de su asesinato, el 6 de julio de 1914, su “tragedia” ha sido recreada reiteradamente en novelas, obras de teatro, artículos de prensa que han intentado entender el crimen. Basándose en la abundante documentación preservada sobre la vida y la obra de la poeta, narradores y dramaturgos pusieron en juego un elenco bastante estable de personajes: los padres de Delmira (Santiago Agustini, María Murtfeldt), el marido-amante-asesino (Enrique Job Reyes), el enamorado fugaz (Manuel Ugarte), aunque la función de cada uno en la trama que lleva al desenlace varía según los autores. Ha sido soslayada la presencia del hermano de Delmira: Antonio Luciano. Sería necesario pensar en las singularidades de esta relación fraterna y revisar los estereotipos con que se han compuesto las personalidades del padre y la madre. El archivo brinda información que permitiría empezar a mover estas figuras. Mi intención es aportar algunos datos y miradas que

desestabilizan lo dado por sabido y acercar experiencias que puedan abrir otros caminos de comprensión de actitudes e intereses de Delmira.

Los cuadernos de manuscritos de Delmira están cargados con las huellas de la vida de la autora y de su entorno. Registran una forma de creación compartida con su padre. Obligan, creo, a reconsiderar la figura de Santiago Agustini, que ha sido casi una sombra en las diversas narraciones sobre la vida y muerte de Delmira.¹ Esto no pretende rebajar la responsabilidad de la autoría de Delmira: es la artífice y la creadora, pero necesitó de su padre, de su presencia y su letra para iniciarse y persistir en la creación, y creo que vale la pena tratar de comprender este lazo de producción de escritura, por la originalidad de esta experiencia y porque arroja luz sobre la personalidad de la poeta.

El mito de Delmira está compuesto fundamentalmente de su juventud, su belleza, su potencia erótica, su talento poético y el crimen. La imagen de la gran poeta moderna asesinada ha estado acompañada, desde 2016, por la edición digital de sus manuscritos accesible en la página web de la Biblioteca Nacional de Uruguay. El archivo interpela al mito al mostrar su escritura en acto, su obra en proceso, sus indecisiones, sus cortes, sus trabas, sus hallazgos. Los manuscritos vuelven visible a la poeta poseída por el delirio de escribir. Esta imagen

1 Sin ser exhaustiva, hago una lista de obras que han realizado una interpretación de la vida y la muerte de Delmira Agustini. Novelas: Vicente Salaverrri, *La mujer inmolada*, Pegaso, Montevideo, 1920; Carlos Martínez Moreno, *La otra mitad*, Joaquín Mortiz, México, 1966; Pedro Orgambide, *Un amor imprudente*, Norma, Colombia, 1994; Guillermo Giucci, *Fiera de amor. La otra muerte de Delmira Agustini*, Vintén editor, Montevideo, 1995; Omar Prego, *Delmira*, Alfaguara, Montevideo, 1996. Obras de teatro: Milton Schinca, *Delmira*, Banda Oriental, Montevideo, 1977; Eduardo Sarlós, *Delmira. La dama de Knossos* Luz de ensayo, Montevideo, 1988; Marianella Morena, *No daré hijos, daré versos. Sobre Delmira Agustini*, criatura editora, Montevideo, 2019.

romántica no puede ocultar el enorme trabajo que también se hace evidente al seguir su escritura. Aceptar la existencia de estados de trance productores de escritura no implica negar la importancia del esfuerzo y la racionalidad presentes en el acto de crear. El impulso primero, en sí indescifrable, se percibe en sus manuscritos junto a la obsesiva búsqueda de la palabra, de la música con que expresar esa voz interior que parece habitarla. Vitalidad e inacabamiento: dos nociones que surgen del archivo y que invitan a continuar el juego de inventarla.

Este libro se propone indagar en los comienzos de la poeta: sus lecturas, su vocación artística, su decisión por la escritura y su voluntad de ser escritora. Elegir los inicios es una manera de desplazar la imagen de la víctima, no para minimizar el crimen, sino para hacer justicia a su inteligencia, su capacidad creadora y su persistencia. Propongo un desvío de la sangrienta “escena final” para buscar el ángulo que haga emerger su “desactualizada actualidad” (Hartog, 2007 8).² Sigo, en parte, el pensamiento de William Marx cuando plantea las diferentes posibilidades de apropiarnos de textos lejanos: la “lectura literaria” es una manera de proyectarnos en las obras, de hacerlas cargar con nuestras propias interrogaciones, de sentirnos comprendidos por ellas. Pero, agrega, también existe otra lectura, que desafía nuestra capacidad de alteridad: la que plantea leer las obras en su contexto para captar su sentido en su dimensión histórica.³ Quisiera que este acercamiento a la vida y la escritura de Delmira Agustini se alimentara tanto de la

2 Escribe Hartog: “La desviación es justamente lo que interesa porque ofrece un punto de apoyo para poner en tela de juicio nuestras certezas y, por lo tanto, volver sobre nuestras dudas” (2007 8).

3 William Marx es profesor de Literatura Comparada en el Collège de France. Se pueden encontrar conferencias y entrevistas en Internet. Por ejemplo: “Sommes-ce que nous lisons?”, 21.01.2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/sommes-nous-ce-quon-lit>

empatía como de la conciencia de la distancia que existe entre su mundo y el nuestro.

Emir Rodríguez Monegal, desde la crítica, Carlos Martínez Moreno, desde la ficción, con énfasis diferentes, interpretaron la vida y la obra de Delmira en torno a la noción de destino. No fueron los únicos, la perspectiva es tentadora y ha dado buenos resultados. La fatalidad parece rodear a la mujer poeta asesinada a los 27 años. Centrar la mirada en los primeros años de escritura hace posible poner entre paréntesis este destino trágico. Antes de *El libro blanco* (1907), Delmira no conocía a Enrique Job Reyes. Había tenido un amor con Amancio Solliers (en 1906), un *dandy* de Minas y había sufrido cuando se produjo la separación. Voy a seguir los años de inicio de la escritura en 1902 y 1903, con una participación importante en las revistas de la época. Emir Rodríguez Monegal destacó el año 1902 como central para la etapa de “gestación” de la “Generación del 900”: es “el momento en que la generación accede a la vida pública, señala una actitud de revisión de valores e intenta imponer su sistema de vigencias. Es un momento polémico, que apunta contra la anterior generación” (1950 58). Si bien Delmira es considerada como tardía con relación al modernismo, parecería que su precocidad posibilitó que participara de lleno en el movimiento espiritual transformador (complejo y plural) que marcó la irrupción de la llamada Generación del 900. A comienzos de 1904 Delmira dejó de colaborar en revistas: se sucedieron tres años de larga preparación –para los tiempos de su vida– de *El libro blanco* (1907). Las resonancias de este libro fueron inmediatas y contundentes.

Leer los manuscritos como testimonio de un proceso de escritura, más que continuidad, puede evidenciar cortes, saltos, disrupciones. Escribir fue para Delmira una manera de afirmar su subjetividad: de explorarla y encauzarla, porque

la escritura responde a una pulsión íntima pero, para alguien que quería ser escritora y por lo tanto tener un lugar en el mundo de las letras, fue también un diálogo con las reglas del lenguaje, con las tradiciones de una cultura, con los otros escritores presentes o convocados en el acto de trazar letras en un papel. Es un devenir que, una vez iniciado, no depende totalmente de la voluntad del sujeto que escribe. Porque quien va confirmando su subjetividad en la tarea, es también el que experimenta la fuerza impersonalizadora del acto de escribir.

Esa pulsión por escribir ha sido en la cultura occidental identificada con la Musa. Delmira la invocó casi obsesivamente en su poesía. En *Crítica genética e psicanálise* Philippe Willemart dice que lo que parecía misterioso y atribuido a una Musa es más visible y más claro en el manuscrito, aunque persisten las oscuridades, ya que el manuscrito es el efecto de un trabajo mental desconocido (2005 4). Quisiera seguir la idea de Willemart de que la crítica genética pretende encontrar una racionalidad profunda entre los conjeturables mecanismos de pensamiento, los borradores, las múltiples correcciones y las reediciones (2005 7). Acepto también su idea de que el inconsciente aparece y desaparece en el discurso. La escritura literaria se constituye en el desarrollo del ir y venir de la mente del escritor al manuscrito (2005 68).

La Colección Delmira Agustini del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional está constituida por originales, correspondencia, tarjetas, documentos, revistas, diarios, fotos, objetos, dibujos y pinturas de la autora. Numerosos investigadores han recorrido este espacio y han aumentado no solo el conocimiento de la vida y la literatura de Delmira sino las dimensiones de su obra. A *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913), los libros que la poeta armó y quiso divulgar, se sumaron otras ediciones posteriores a su muerte que reunieron los poemas que no

llegó a publicar o los primeros dados a conocer en revistas. Lo que se llama “la obra de Delmira” ha ido variando gracias al trabajo de quienes se acercaron al archivo. Entones, cabe preguntarse cuál es la “obra de Delmira”. ¿Los tres libros publicados en vida? Una poeta asesinada a los 27 años en pleno impulso creador dejó para siempre la interrogante de qué es lo que, en el transcurso del tiempo, ella hubiera querido que permaneciera. Parecería que la latencia cada vez más expuesta –valga la paradoja– de la Colección Delmira Agustini (CDA en adelante) perturba la noción de “obra”, enturbia sus límites. Diría que la abre y la multiplica. Puede ser pensada como el mapa de lo que pudo ser.

CAPÍTULO 1

Narraciones de vida y de muerte

¿Dónde está el origen?

Delmira Agustini es hija de su talento, su voluntad, su empeño, sus obsesiones. Esta es una historia posible, una que enfatizaría el cariz heroico de los logros de Delmira. Pero la relación con su familia es muy importante, no solo para entender las posibilidades y los límites que pautaron su crecimiento, sino también porque le brindó un soporte sustancial para que pudiera realizar su deseo de ser escritora. ¿Cómo recuperar algo de la trama de sus primeros años sin cerrarla? Tratar de pensar, a partir de documentos, en cómo fueron estas relaciones exige entrar en el mundo de las alternativas y las hipótesis. El nacimiento puede ser un origen, pero también tiene sentido empezar antes, en las historias de los ancestros que alimentan la imaginación de las familias: narraciones de vida y muerte que acompañan el transcurso de los días. Abuelos inmigrantes, de origen alemán y francés, no corridos por la pobreza al parecer. ¿Por qué habrán dejado sus lugares propios? ¿Qué historias contarían? Ofelia Machado alude a problemas políticos de la familia de Luis Murtfeldt, pero falta saber más. Las figuras del padre y la madre persisten en su misterio, por más que se las ha explicado una y otra vez. O tal vez por eso, porque devinieron en estereotipo. De esta manera, dicen más sobre la sociedad que quiere comprenderlos que sobre ellos.

¿Cómo llegar a ellos? ¿Cómo llegar a Delmira después de tanta tinta derramada?

Santiago Agustini Medina y María Murtfeldt Triaca se casaron en Montevideo el 8 de febrero de 1882: él tenía 26 años y ella 21. Ese mismo año, el 24 de diciembre, nació Antonio Luciano. Delmira nació cuatro años después, el 24 de octubre de 1886. La familia de María Murtfeldt estaba asentada en Argentina. No se sabe por qué se establecieron una temporada en Montevideo. Se instalaron en una casa pegada a la de los Agustini. Hay una correspondencia amorosa que da cuenta de este período. Quedaron solo las cartas de Santiago: son cartas tiernas de las que surge la imagen de una María joven, delicada, insegura.⁴ Ella niega su belleza y el novio le asegura que es hermosa, pero que el amor se alimenta del espíritu. Las cartas revelan los mecanismos que tenían que poner en práctica para poder intercambiar sus mensajes, porque todo transcurría en el secreto. Es imposible no recordar al leerlas, el secreto de buena parte de la correspondencia amorosa de Delmira. Más que una transgresión, parece desde esta perspectiva la continuación de una forma de relación establecida. El novio dice que va a hablar pronto con don Adolfo. Es de suponer que se refiere a Adolfo Triaca Zuasnábar (o Zuaznábar), hermano de Delmira Triaca, madre de María Murtfeldt, muerto en 1894.⁵

Que Santiago Agustini escribiera que iba a hablar con Adolfo para formalizar su relación con María, hace suponer

4 Las cartas no están fechadas. Son quince. Están manuscritas y pasadas a máquina. Se encuentran en CDA, Caja 4.

5 Adolfo Triaca se casó con Micaela Báez. Fueron padres de Delmira Triaca Báez, prima de María Murtfeldt Triaca y tía de Delmira Agustini. También en las cartas de Luis Murtfeldt Triaca, hermano de María, este se refiere a Adolfo como una figura de autoridad. Ver la carta, citada más adelante, enviada desde Quequay el 2 de noviembre de 1885. Se encuentra transcrita en el Apéndice. <https://gw.geneanet.org/jfina?n=triaca+zuasnabar&oc=6527&p=-delmira>

que el padre, Luis Guillermo Murtfeldt Sanders ya había muerto. Poco ha avanzado la investigación sobre información de la vida de Delmira y su familia desde los trabajos de Clara Silva (1968). Antes, en 1944, Ofelia Machado había juntado en un libro monumental y caótico datos, testimonios, transcripciones de manuscritos. Machado dice que Luis Murtfeldt fue “un acaudalado caballero de la nobleza alemana, gran aficionado a la música y ejecutante él mismo, natural de Bremen, que llega al Uruguay por los azares de las vicisitudes políticas (su padre había formado parte del senado de la ciudad libre de Bremen)” (16). Antes de comenzar su *Delmira Agustini* (1944) Machado presentó el trazado de un árbol genealógico de la familia sin fechas de nacimiento y muerte. Allí figura Luis Murtfeldt casado con Delmira Triaca. Es probable que el nombre completo de este abuelo que Delmira no conoció, haya sido Carlos Luis Guillermo Murtfeldt Sanders. A través de la página web de la Alcaldía de la ciudad de Bremen, llegué a tener el dato de la existencia de Carl Ludwig Wilhelm Murtfeldt, nacido el 8 de septiembre de 1832 en Bremen. Fue el noveno y menor hijo del fiscal Dr. Georg Carl Ludwig Murtfeldt y Henriette Amalie de soltera Sanders.⁶ En Argentina, Luis Murtfeldt se casó con Delmira Cipriana Triaca Zuasnábar (1838 - ¿?).

6 Quiero agradecer a Delfina Cabrera de la Universidad de La Plata (en 2020 se encontraba haciendo un doctorado en Berlín) que con solicitud me brindó todo tipo de ayuda. Me puso en contacto con Victoria Torres, investigadora argentina, residente en Alemania, quien me proporcionó la dirección en línea de la Alcaldía de Bremen: <https://www.staatsarchiv.bremen.de/finnen/familienforschung-1580>.

Desde esta dirección me enviaron la información que transcribí en el cuerpo de este trabajo y agregaron que desafortunadamente, no pudieron determinar más datos: ningún matrimonio, fecha de fallecimiento y de su emigración. (Personenforschung Murtfeldt; Az.: 258-81-B 2021 B-34).

María Murtfeldt, la madre

María Murtfeldt Triaca nació en Buenos Aires el 24 de agosto de 1859 y murió en Montevideo el 18 de julio de 1934.⁷ Sobrevivió veinte años a Delmira. Según opinión unánime, tuvo una gran incidencia en la formación afectiva e intelectual de su hija. Delmira creció envuelta en el cuidado y la atención amorosa de los suyos, durante cincuenta y tres días habitó con Enrique Job Reyes, su esposo, lo dejó y volvió a su hogar primero. Tal vez necesitara esta salida para iniciar un nuevo camino. Pero esto solo puede ser una hipótesis. La manera de ejercer la maternidad de María Murtfeldt, al menos en relación a su hija, fue diferente a lo que era esperable de una madre burguesa del Novecientos. Transformó el modelo: en vez de educarla para tener el hogar como horizonte, apoyó sus dotes de artista.

La consideración de su figura ha ido variando a lo largo de los años. En la CDA es posible encontrar expresiones de reconocimiento y aún de admiración realizadas en vida de María Murtfeldt. Vicente Salaverri participó en la edición que, como homenaje a los diez años de la muerte de la poeta, preparó la familia Agustini Murtfeldt. Dejó constancia de su visita a propósito de esta circunstancia en el prólogo al volumen. Allí trazó una imagen del padre y la madre en ese momento y brindó información que evidentemente ellos le facilitaron. En este texto, que tituló “Rumbo”, Salaverri se refirió al “insomnio” que se apoderó de la casa luego de la muerte de Delmira. Dice que Santiago Agustini “se casó por amor en el año 1882. Su joven compañera, entonces de una sugestiva belleza, había nacido en Buenos Aires” (Fernández, 2019 245). Señala que María Murtfeldt se ocupó de la instrucción de su hija a partir

7 Datos tomados de www.ancestry.com

de que cumpliera siete años y la describe: “Mujer ilustrada, realmente culta, enseñó a leer y a escribir a la niña, se preocupó de familiarizarla con todas las materias imprescindibles, sin excluir la aritmética” (Fernández, 2019 245). La doble imagen de una madre monstruosa y un padre nulo parece haberse instalado en las narraciones sobre la vida de Delmira Agustini después de la muerte de ambos. En lo que concierne a María Murtfeldt se llegó a considerarla el motor de la enemistad con Enrique Job Reyes.⁸

En el artículo “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto” Alejandro Cáceres hizo un estudio minucioso de las dos versiones de la carta que Enrique Job Reyes envirara a Delmira después de la separación, en la que, perturbado, le dice que la madre le hizo “revelaciones monstruosas de impureza y deshonor” el día de su boda.⁹ Hay cierto consenso en pensar que esas “revelaciones” referían al deseo materno de que su hija no procreara, o, por lo menos, que no lo hiciera inmediatamente. Cáceres dice que fue el maestro cubano Alberto Alonso que dirigió el ballet *Delmira* (estrenado en 1987), primero, y la investigadora española Elina Norandi, después, “quienes reflexionaron acerca de la importancia positiva que doña María Murtfeldt había tenido en su hija”. A diferencia de la interpretación más difundida vertida por críticos, biógrafos, familiares y el público en general respecto a la conducta de la madre –afirmó Cáceres– la investigadora sostuvo:

que doña María Murtfeldt era una mujer sumamente avanzada para su época, que supo reconocer el talento de su hija, vislumbrar

8 Diego Fischer hace una interpretación extrema de María Murtfeldt, que carga aún más la leyenda negra, en *Serás mía o de nadie. La verdadera muerte de Delmira Agustini*, Montevideo, Random House Mondadori, 2013.

9 Cáceres compara la versión censurada transcrita por Ofelia Machado (1944 44-46) y la completa de Clara Silva (1968 63-65).



María Murtfeldt de Agustini con sus hijos: Antonio Luciano y Delmira (de 8 meses).

la importancia histórica que su mensaje tendría para el mundo, y darse cuenta que todo su futuro sería destruido si Delmira tomaba el camino tradicional que se le ofrecía a la mujer: el matrimonio y los hijos. (1996 38)

El estereotipo que se elaboró con la imagen de la madre de Delmira tal vez hable más de los prejuicios y temores de los uruguayos que de María Murtfeldt. Los feminismos han insistido en la importancia de la solidaridad entre mujeres. Tal vez gracias a su análisis y su predica se haya vuelto más visible el apoyo fundamental que María Murtfeldt significó para su hija. Los investigadores de la obra y la vida de Delmira Agustini se afilian cada vez más a la tesis de la madre propiciadora.

En CDA hay dos postales pertenecientes a María Murtfeldt, que me hacen pensar que tal vez Delmira haya podido compartir con su madre estas imágenes de mujeres en actitudes distintas a las esperables del “ángel del hogar”. Una es una foto de “La Bella Otero”.¹⁰ La otra, dirigida a la madre de Delmira en 1907, es la foto de una mujer muy arreglada que mira un poco inclinada, de costado, a la cámara, y que fuma. La actitud es sinuosa, tal vez provocadora.¹¹

10 La imagen y la historia de La Bella Otero alimentó las fantasías eróticas del Novecientos. Roberto de las Carreras, a la vuelta de su viaje por Europa hizo circular la leyenda de que había tenido una relación con ella. Xavier Costa Clavell precisó datos sobre su origen y trayectoria. Nació en Galicia como Agustina Otero Iglesias, hija de madre soltera y pobre. Fue violada a los 11 años, lo que determinó el alejamiento de su casa y su pueblo. Logró mantenerse con amantes y ocasional prostitución. Aprendió a bailar, cantar y actuar y entró al mundo del Music-Hall y el cuplé. En París fue estrella del Moulin Rouge, el Folies Bergère, el Olympia. Murió en la pobreza en Niza en 1965. (pdf. 1979 110-119)

11 La postal fue enviada por Juan Ulises T. Pereira, desde Sayago, el 25.10.1907. Las dos postales se encuentran en CDA A.8 P.120-N.º 40.

En 2006, en el prólogo a la edición de *Cartas de amor* de Delmira Agustini, Idea Vilariño recogió el estereotipo de madre controladora y lo puso en duda. Sospecha que la madre –“la Murtfeldt” la llama– haya mutilado parte de las cartas intercambiadas con Enrique Job Reyes, como lo hiciera con algunas fotos. Hace suya la leyenda negra al mismo tiempo en que la relativiza. Vilariño se detiene en el temor de Delmira de ser descubierta en su correspondencia secreta. “Yo no le creo siempre a Delmira; puede estar dramatizando. Y, además, aunque sepamos que la señora era una madre neurótica y dominante y, según sus fotografías una mujer fea y descomunal, hay suficientes datos para creer que Delmira la quería y que no vivió aterrorizada” (2006 6). Nadie tiene solo una cara. Idea Vilariño lo sabía y delineó una imagen que ya había comenzado a complejizarse.

Simone de Beauvoir, en el capítulo titulado “De la madurez a la vejez” de *El segundo sexo*, señala el caso de las madres que se identifican apasionadamente con sus hijas y las tiranizan, pues proyectan en ellas el deseo de empezar de nuevo, la posibilidad de tener lo que no fue. Es una manera de “apropiarse” de una juventud que perdieron. De Beauvoir dice que la hija se rebela cuando encuentra un novio-marido. “La suegra que había empezado a querer a su yerno, se le vuelve hostil; gime por la ingratitud humana, adopta el papel de víctima, se convierte, a su vez, en una madre enemiga” (2018 580). No creo que se pueda trasladar al pie de la letra la interpretación de De Beauvoir, pero permite acercarse a la comprensión de la desmejora de la relación entre Enrique Job Reyes y María Murtfeldt. Muchos



La madre de Delmira, María Murtfeldt en su juventud. Impreso al dorso:
J. P. Chabalgoity / Fotógrafo / Calle 18 de Julio N.º 175, Montevideo.



Foto de postal con mujer fumando. La envió Juan Ulises Pereira a María M. de Agustini, desde Sayago, el 25 de octubre de 1907.



Postal con imagen de “La Bella Otero”, perteneciente a María Murtfeldt.

documentos dan indicios de que en el inicio de su relación existió el aprecio.¹²

En el poema que dedicó a su madre, Delmira trazó una imagen poderosa cuya cualidad más destacable es el “Pensamiento”.¹³ No asiste ninguna de las características tan ensalzadas en la época como modelo femenino: belleza, delicadeza, abnegación, gracia, encanto. Parecería que el atributo que liga madre e hija es el intelecto: para la época, esto es un desvío radical de la norma.

Ojos-nidos
Para mi madre

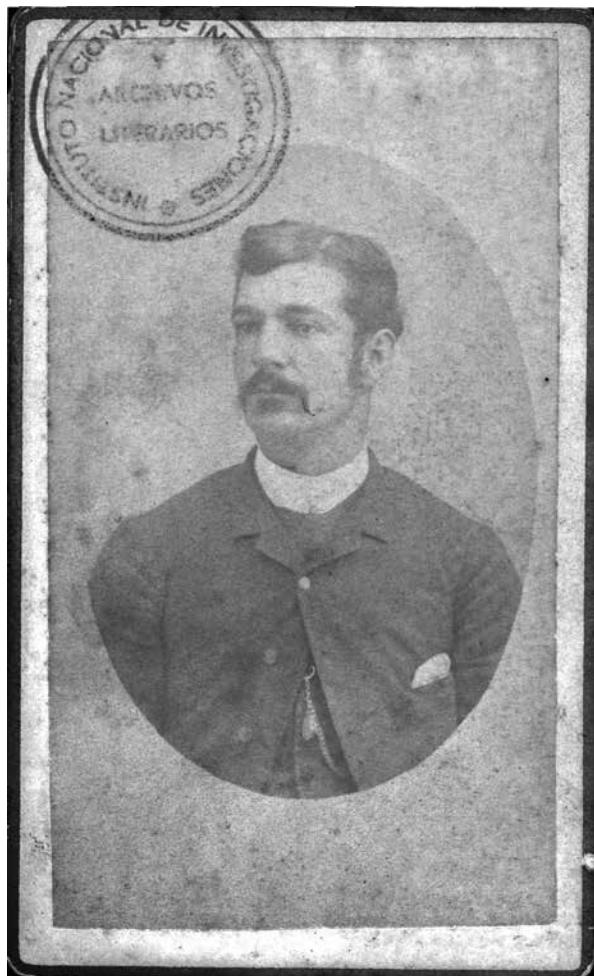
Entre el espeso follaje
De una selva de pestañas,
Hay dos nidos luminosos
Como dos flores fantásticas.
¡Nidos de negros fulgores!
¡De oscuras, vibrantes llamas!

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!

Prestar atención a otros documentos de la CDA, diferentes a los considerados habitualmente, permite sumar perspectivas

12 El hermano de María, Luis Murtfeldt, le escribe en una carta del 2.12.1910 (desde la estancia de Bares): “con verdadero gusto recibo la nueva del compromiso de mi querida sobrina con un joven tan meritorio como tú dices”.

13 Fue publicado en *La Alborada* N.º 281, 3.8.1903.



Luis Murtfeldt Triaca, hermano mayor de María.
Impreso al dorso: Aurora fotográfica de A. Mautone, Paysandú.

y zonas de la sensibilidad que vuelven más compleja la personalidad de María Murtfeldt. Sobre todo, dos juegos de cartas: las intercambiadas con Santiago Agustini cuando eran novios y las que mantuvo con su hermano mayor Luis entre 1884 y 1910 amplían el registro de la historia de la madre de Delmira.¹⁴ Las cartas recibidas de Santiago Agustini fueron referidas antes: son cartas de amor de las que surge una imagen frágil, insegura de María. Las de su hermano mayor revelan la existencia de una tragedia familiar ocurrida el año de nacimiento de Delmira, que bien pudo condicionar la relación que se establecería entre ambas.

En el árbol genealógico de la familia realizado por Ofelia Machado, antes citado, los hermanos son, del mayor al menor: Luis, Carlos, Dolores (Lola), Elisa, María. Según información que se encuentra en línea, el lugar de Carlos sería otro: habría nacido el 6.6.1870 y muerto en 1886 (www.ancestry.ca). Si esta información sobre su nacimiento fuese cierta, Carlos sería el menor de los hermanos. El año de muerte es confirmado por el envés de una foto y por las cartas de Luis, que se encuentra viviendo en Paysandú, a cargo de diferentes estancias.¹⁵ Entre dos cartas puede leerse una tragedia que estalló en la familia. Transcribo las cartas en apéndice y cito algunos fragmentos:

Queguay, el 2 de noviembre de 1885

Muy disgustado estoy por otro lado, pues he sabido que Carlos está hecho un perdido y que ya nadie se acuerda de él, que anda sin paradero viviendo en las ruletas y casas de perdición; esto todavía tendría remedio, pero sería necesario atajarlo a tiempo, que si no va a ser hombre y va a seguir en esa vida, lo cual vendría a manchar el apellido honrado que nos legó nuestro padre, por lo tanto

14 La correspondencia de Luis Murtfeldt a María Murtfeldt está compuesta por 15 piezas, entre 1884 y 1910. (CDA, caja 4).

15 En la Caja 6 de CDA se encuentra una foto de Carlos Murtfeldt Triaca. En la parte de atrás está anotado: “muerto en el Quebracho”.

querida María es preciso hablar con alguna persona, como Adolfo por ejemplo, para que lo meta en algún batallón o buque de guerra, donde lo compondrán pronto yo prefiero mil veces verlo soldado y no hecho un jugador. Si yo estuviera en Montevideo no hubiera llevado esa vida ni una semana, porque o se corregía o estaba en algún cuartel. Todo esto que te digo a ti al particular también les digo a Elisa y Lola, para ver si pueden evitar de algún modo tan tremenda catástrofe. (Subrayado mío).¹⁶

La carta siguiente es del 6 de mayo de 1886, desde la estancia San Antonio:

No te he escrito antes debido a la honda impresión de que se halla poseído mi ánimo, con la fatal nueva del fallecimiento de nuestro desgraciado hermano Carlos Q.E.P.D. Esta tristísima noticia hace recién unos quince días que lo sé de positivo, al principio yo estaba lleno de esperanzas, pues me dijeron que estaba prisionero, vi las listas y él no figuraba, después me dijeron que había conseguido huir en un grupo de a caballo, todo esto me alentaba, pero a los pocos días la desgarradora, de que había muerto de un balazo en el pecho, lo cual infortunadamente me lo confirmó una carta de Justino,¹⁷ donde me dice que Julio le vio caer a su lado sin tener tiempo de exhalar ni una queja. Esto es doloroso, querida María, pero no hay más remedio que resignarse y conformarse con lo que Dios dispone, y tratar de no afligirse mucho, que esto no conduce a nada, ni disminuye el dolor que nos embarga, sino a acarrear alguna enfermedad, mucho más tratándose de una persona sensible como tú. (Subrayado mío)

16 Cuando Luis escribió esta carta María estaba casada con Santiago Agustini y era madre de Antonio Luciano. Por el texto que está subrayado parecería que el padre de ambos ya había muerto y que la referencia cercana al lugar del padre es Adolfo. Seguramente fuese Adolfo Triaca Suasnábar (o Zuasnábar) (referido en nota 5), tío de María por parte de madre. María vivió en su casa de Montevideo siendo soltera.

17 Podría ser Justino Muñoz, cuñado de ambos correspondientes, casado con Dolores (Lola).

En la llamada Revolución del Quebracho, ocurrida entre el 30 y el 31 de marzo de 1886, blancos y colorados se enfrentaron, en desigual batalla, a las fuerzas del gobierno de Máximo Santos, que venció a los insurrectos. La ausencia de toda referencia política o partidaria en las cartas puede leerse como un síntoma de ajenidad hacia el contexto por el peso, todavía prevalente, de la cultura de origen. En ningún momento se dice en qué bando pudo estar Carlos Murtfeldt. No hay indicios de compromiso político fuerte en la familia Agustini-Murtfeldt. Aunque se puede señalar que el interés y/o la simpatía los llevó a conectarse con el Partido Colorado. En una carta a su hermana, Luis Murtfeldt supone una relación de Santiago Agustini con José Batlle y Ordóñez, presidente de la República entre 1903-1907 y 1911-1915.¹⁸ Su gestión fue decisiva en la historia uruguaya, pues propició mejoras importantes en derechos laborales y en la condición de la mujer. En el cuaderno 2, Delmira escribió el nunca publicado poema “Al General F. Rivera”, el fundador del Partido Colorado y primer presidente del Uruguay (1830), una figura de caudillo compleja y controvertida dentro y fuera de filas partidarias.¹⁹ El de Delmira es un homenaje desprovisto de toda sustancia concreta: parece un mero ejercicio de elogio.

18 En cartas a su hermana, Luis Murtfeldt pide dinero a Santiago Agustini. Establece una suma, obtiene otra menor. Se puede seguir la secuencia de la dilación de la devolución o de la no cancelación de la deuda. En la penúltima del conjunto, enviada desde Paysandú el 19.10.1903 Luis Mutfeldt presume que Santiago tenga relaciones con José Batlle y Ordóñez, y le pide recomienda de unas canteras que estaba instalando. Transcribo: “Le agradecería infinito a Santiago, si como me lo supongo tiene relación con Batlle o algún otro personaje de la situación, para que les hiciera presente y le recomendara mis canteras como lo más aparente” (CDA, Caja 4. Cartas: “Paysandú, 3.3.1898”; “Queguay, 22.3.1898”; “Queguay, 6.4.1898” (Dirigida a Santiago Agustini); “Paysandú, 3.5.1902”; “Paysandú, 19.10.1903”).

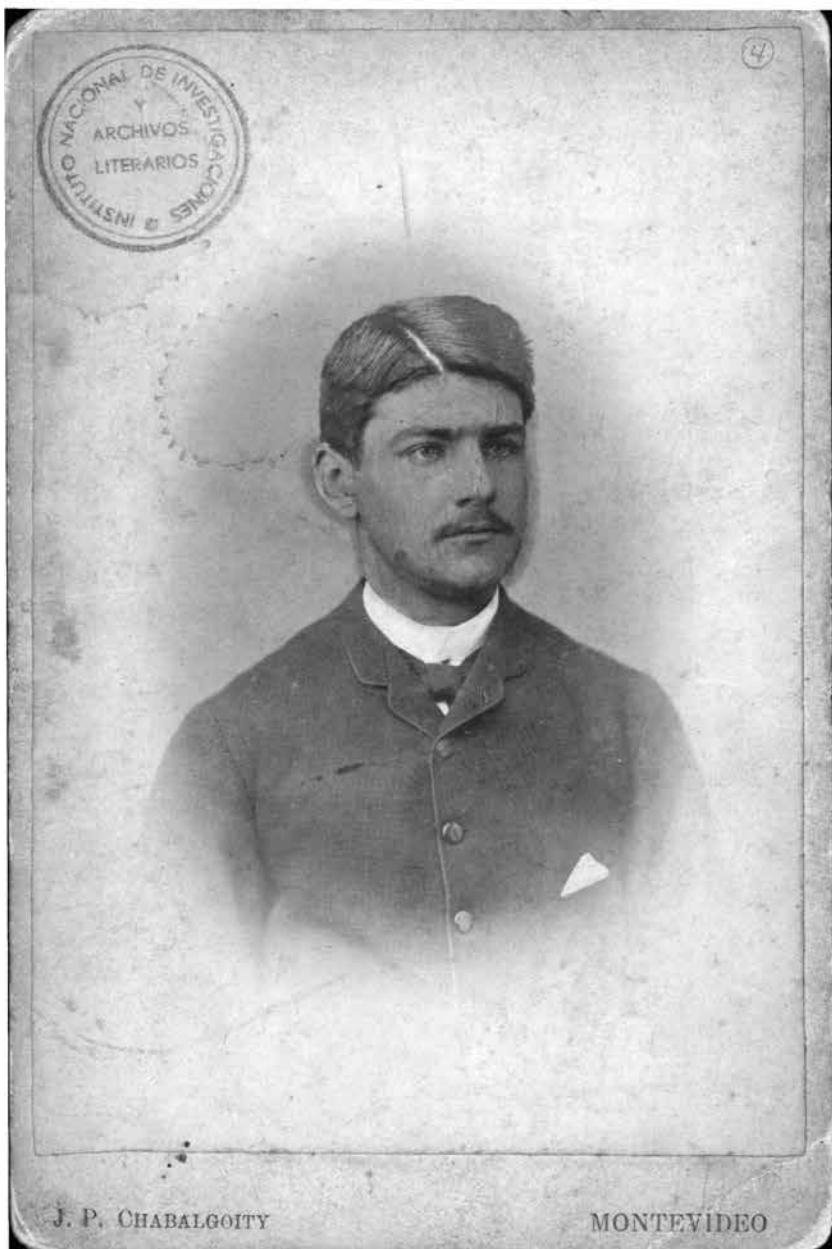
19 Web ADA, C2, F.6r.

¿Qué es posible suponer que sucedió entre las dos cartas transcritas parcialmente más arriba? ¿Los hermanos llamaron a juicio a Carlos y le impusieron integrarse al ejército, para enderezarse? Esta fue una respuesta de la moral familiar burguesa tradicional ante los hijos descarriados. En esta perspectiva debería haber entrado al ejército regular, pero Luis cuenta que Carlos había sido hecho prisionero (subrayado): y fueron las fuerzas revolucionarias las derrotadas en la Revolución del Quebracho. En su *Crónica de la Revolución del Quebracho* Javier de Viana, ya seguro de la derrota, hace una lista de bajas:

Ya muchos compañeros habían caído, y otros seguían cayendo en aquel callejón funesto. Teófilo Gil, el valiente periodista; Sampere, Ximénez, Murfer, Zulueta, Baldomero Taladriz, Julio de Viana y el inimitable Ermo, habían muerto ya, y todos nosotros esperábamos por momentos que nos tocara la misma suerte. (Subrayado mío) (1944 208)

¿Será posible pensar que “Murfer” es la grafía improvisada para referir a Murtfeldt? Es probable que el cronista no hubiera visto escrito el nombre y se guiara por el oído.

La muerte de Carlos quedó ligada al designio familiar de disciplinamiento. Luis dice el impacto que causó la noticia de su fallecimiento. No tenemos las palabras de María, pero podemos suponer su desesperación. Ese mismo año nació Delmira, bajo el signo de la tragedia familiar. Es probable que su nacimiento haya sido vivido como una vía de salvación. Además, la niña, en poco tiempo, comenzó a mostrar su precocidad y su talento. En otra carta enviada desde Paysandú el 24.8.1901, Luis pide: “Dime qué estudia Antuco y si se acuerda del tío Luis y la preciosa rubia si siempre es estudiosa” (CDA, Caja 4).



Carlos Murtfeldt Triaca, el otro hermano de María, muerto en la Revolución del Quebracho.

Enfermedades y terapias compartidas. En la clínica de Luis Curbelo Báez

El archivo aporta datos sobre la “neurastenia” de María Murtfeldt. Fue vivida por todos los integrantes de la familia. La alusión o la mención a una enfermedad de los “nervios” se reitera en las cartas que recibe la madre o en otras que la tienen como sujeto de atención. Luis le escribe desde Paysandú el 3 de marzo de 1898, al costado de la carta, como posdata: “Dime cómo sigues de los nervios, yo ya no siento tanto”. Y también desde Paysandú, el 24.8.1901: “lamento sobremanera que hayas estado enferma” [...] “me figuro serán siempre los malditos nervios”. El tema de la salud de María Murtfeldt es el centro de la correspondencia intercambiada entre Santiago Agustini y Luis Curbelo Báez o su hijo Jacinto E. Curbelo.²⁰ No sabemos cómo afectó a Delmira esa “neurastenia” de la madre, pero sí que la vivió de cerca, que compartió con ella sufrimientos y curas. Hay una foto que muestra a Delmira adolescente junto a su madre en el sanatorio que dirigía el doctor Luis Curbelo Báez en la ciudad de Minas. Analía Lavín aportó datos interesantes sobre esta figura: era masón y se consideraba parte del paradigma científico de su tiempo. Lavín señala que los practicantes de una medicina alternativa, como Curbelo, con conexiones activas con los movimientos ocultistas, debían ser cuidadosos y astutamente navegar por leyes y regulaciones para evitar persecuciones. Reproduce una anécdota conocida

²⁰ Se encuentran en el conjunto denominado Cartas a Santiago Agustini 1896-1924. 30 piezas. (CDA, caja 4). Los nervios y las “almorranas” son los problemas que trata Curbelo de María Murtfeldt. Uno de los tratamientos indicados es la hidroterapia. En una carta enviada a Santiago Agustini desde Minas el 14.7.1898 le indica: “ablución de toalla empapada en vez del baño de sábana. A las once baño de asiento de un cuarto de hora y de tarde las toallas parciales al vientre por un cuarto de hora mojándolas cada cinco minutos y tomando tres tragos de agua cada vez que moje las toallas”.

sobre el desempeño de Curbelo: en 1878 estaba en prisión por la práctica ilegal de la medicina. A pedido de las autoridades de la cárcel, ayudó a combatir con hidroterapia y tés de hierba, con éxito, una epidemia de tifus. Gracias a esto fue liberado y se le permitió continuar con sus prácticas terapéuticas, al menos por un tiempo, pues la medicina alternativa estaba criminalizada. Años después de este episodio, dice Lavín, Curbelo dirigió una clínica de hidroterapia en Minas. Famoso por su cura con agua magnetizada que trasmítia con sus manos (2022).²¹

Luis Curbelo es una referencia importante en varios sentidos: por un lado, la hija de Curbelo, Aurora, llegará a ser una doctora destacada, será amiga de Delmira y merecerá un lugar en la serie de siluetas que, puesta en cronista social, Delmira realizará para la revista *La Alborada* (ver capítulo 2); por otro, abre un espacio de contacto temprano de Delmira con un tratamiento curativo alternativo. Soledad Quereilhac estudió la relación entre ciencias ocultas y literatura en el Buenos Aires de entre los siglos XIX y XX. Documentó los cruces que realizaron, entre otros, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. Del lado oriental del río, se podría sumar a Julio Herrera y Reissig, entre los cercanos a Delmira. Parecería que por vías diferentes Delmira estuvo cerca de experimentaciones que cubrieron una amplia gama de saberes, que involucraron a la ciencia, la filosofía, la poesía. No escribió sobre esto, no parece haber abrazado una convicción que la llevara a alguna forma de participación activa, pero, tampoco fue del todo ajena. (Ver capítulo 3, “La otra escritura”).

21 Alejandra Dopico me puso en contacto con Analía Lavín que está terminando su tesis sobre “La religión de la naturaleza: Espiritualidad, secularización y cultura científica en el Uruguay del 900”. Se prestó amablemente a conversar sobre el tema de su tesis y pasó un trabajo suyo sobre Medicina alternativa, ciencia y espiritualidad en el Uruguay, que es el que estoy citando.



José R. Salgueiro

Minas

María Murtfeldt y Delmira en el sanatorio del Dr. Curbelo en Minas.

Delmira se referirá a su “neurastenia” en la carta que envía a Rubén Darío después de su visita, en 1912, cuando duda sobre su casamiento con Enrique Job Reyes:

Y estas son mis horas más tristes. En ellas llego a la conciencia de mi inconciencia. Y no sé si su neurastenia ha alcanzado nunca el grado de la mía. Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. (2006 65)

La “enfermedad de los nervios” fue considerada mayormente una respuesta, patologizada y aceptada, a los conflictos y las ataduras que sufrían las mujeres. Delmira hace suya la experiencia de su madre y da un paso: saca la “neurastenia” del ámbito femenino y sugiere la posibilidad de que Darío pudiera compartirla.

Familia, cuadernos, escritura²²

En la CDA hay siete cuadernos de manuscritos. Si hubiera que explicar la funcionalidad de los cuadernos, se podría decir que son laboratorio de creación, preparación del libro futuro y de la figura de autora de Delmira. Pueden ser leídos como documentos de estados de trance, de la gestación a un tiempo caótica y precisa de ciclos de escritura y como el desconcertante testimonio de una intimidad compartida, de orden familiar, en la que se gestaba también la poesía de Delmira. Entiendo lo íntimo no en el sentido de secreto o en el de un doblez mayor de lo privado, sino como espacio en el que el sujeto que escribe despliega su incertidumbre, su posibilidad de llegar a ser. El cuaderno 5 es el único que contiene solo la letra de Delmira:

22 Parte del contenido de este capítulo fue adelantado en el artículo “Delmira Agustini: narraciones de vida y de muerte” en *La Palabra* N.º 37, Colombia, 2020.

es el que muestra el germen de *Los cálices vacíos* (1913). En los cuadernos anteriores su letra convive, sobre todo, con la de Santiago Agustini.²³ ¿Cómo surgía la escritura de Delmira? Por lo general, lo primero que muestran los cuadernos son las transcripciones del padre. Es posible que Delmira escribiera en soledad, que hayan existido primeras versiones perdidas que su padre pasó en limpio en los cuatro primeros cuadernos; o que, en ocasiones, dictara a su padre un poema que venía elaborando en su mente. Después, Delmira, en principio, corregía lo que su padre había transcrita, y, con frecuencia, incontrolable, seguía rescribiendo. En muchas ocasiones volvía al caos lo que había sido pasado en limpio. En los cuadernos tercero y cuarto se suman, en forma muy esporádica, las letras de María Murtfeldt (listas de lavado de ropa), y Antonio Luciano Agustini (listas de nombres a quienes enviar libros, anotaciones posteriores para una edición).

Los cuadernos crean un espacio que conjuga lo íntimo, la vida cotidiana de una familia y la proyección hacia el entorno. Los testimonios recogidos de los familiares refieren la necesidad de soledad de Delmira para crear, pero, paradójicamente, aunque sea necesario pensar en bloques de escritura independientes y yuxtapuestos, los cuadernos se presentan como una forma de creación en compañía. Como señalé antes, Delmira escribió con el amparo de su familia. Los padres se dieron cuenta –muy pronto– de la excepcionalidad de la niña. Habría que leer la escritura de los cuadernos como una metáfora de esa situación. Delmira escribe con los suyos: rodeada de sus letras, conviviendo con los trajines de la casa que se trasladan a listas de tareas y necesidades cotidianas.

23 En el margen superior del F. 25v. del cuaderno 5 aparece escrito, con letra de Antonio Luciano Agustini: “Visión”. “El Rosario de Eros Pág. 62”. Es una anotación hecha *a posteriori*, seguramente para preparar la edición de homenaje a Delmira de 1924.

Si consideramos los cuadernos en relación al contexto cultural al que aluden de múltiples maneras, se podría pensar que Delmira proyectó en el ambiente intelectual al que aspiraba pertenecer formas de familiaridad que están en los soportes de su escritura. Su actitud en el mundo intelectual (las revistas, los libros, las cartas, los juicios recibidos) parece una expansión del espacio familiar de creación que los cuadernos superaron abrir. Su padre intermedió para que hiciera sus primeras publicaciones en las revistas de la época, participó en el contacto con el editor, Orsini Bertani, transcribió los juicios que Delmira recibía en las cartas que respondían a la entrega de sus libros para que fueran reproducidos en la prensa.²⁴ ¿Será posible pensar que Delmira, con ese sostén, se comportó en principio en ese mundo profesional que se le abría de forma ambigua, sin distinguir demasiado lo familiar de lo que no lo era? El espacio cultural del Novecientos parece tener un funcionamiento al mismo tiempo provinciano e internacional. El mundo es de “cercanías”, pero se conocía y se intercambiaba con lo que se producía en ese presente en Latinoamérica y Europa. Tal vez esta perspectiva ayude a pensar la desconcertante polémica que tuvo Delmira con el periodista argentino Alejandro Sux, en setiembre de 1911. A destiempo, pues Delmira había publicado ya su segundo libro: *Cantos de la mañana* (1910), Sux publicó en la revista *Mundial*, dirigida por Rubén

24 Mirta Fernández supone que Santiago Agustini lo hacía para facilitarles la lectura a los periodistas. Fernández señala las cartas que aparecen en la CDA transcritas por el padre de Delmira. (2019 147, 186, 190). Se pueden seguir las gestiones de contacto de Santiago Agustini para la difusión de la figura y la obra de su hija en la carta de Julio Alberto Lista, director de la revista *Bohemia*, del 19.10.1908. Dado que se había publicado una errata, Lista le dice a Delmira que le había mostrado “a su señor padre” etc. (2019 164). Otra carta, esta de Carlos Martínez Vigil del 30.4.1913, le pide disculpas a Delmira por no haber podido recibir “a Ud. y a su señor padre” porque estaba enfermo (2019 171).

Darío en París para un público de habla hispana, un artículo elogioso sobre *El libro blanco* (1907) que establecía reparos a la crítica uruguaya. El artículo fue reproducido en *La Razón* de Montevideo; Delmira mandó una carta a su director defendiendo a la crítica uruguaya. Trató a Sux de blasfemo y afirmó: “La crítica de mi país me ha mimado, como hija predilecta. Puedo exhibir las firmas más ilustres al pie de los elogios más estupendos” (Rocca, 2013 58). Delmira fue la predilecta de su familia, la “mimada” por todos: parece mantener interiormente ese lugar en el espacio intelectual. (Volveré a esta polémica en el último capítulo).

Tal vez valga la pena señalar que no hay en la CDA ni, más específicamente, en los cuadernos, ninguna anotación de diario íntimo, de confesión o autoexamen. Pudo perderse o destruirse, pero también es posible que nunca haya escrito algo similar a un diario, pues la manera de ser ella misma, de individualizarse era escribir poesía.²⁵ Dos versos escritos en un margen del segundo cuaderno refieren a una “lengua poderosa y bella” que era la que, junto a sus cofrades modernistas, quería elaborar y habitar.²⁶

Dos figuras en la sombra: Santiago Agustini, el padre, y Antonio Luciano, el hermano

En los cuadernos adquiere protagonismo el padre de Delmira, una figura espectral en las biografías y ficciones sobre la poeta. La voz padre/hija, marginal en los relatos, se vuelve

25 Para pensar la ausencia de diario es necesario considerar también el rechazo de DA de la cronología. Su manera de escribir parece querer eludir la secuencia, el tiempo y su inevitable progresión.

26 “(ileg.) en una lengua poderosa y bella./ Como un gran vaso de oro y bronce:” (F.11r.) Los versos se encuentran al costado del poema “Viene...” antetexto del poema “Mi musa triste” que será publicado en *El libro blanco* (1907). Web ADA C2, F.11r.

preponderante en la grafía. Conocemos poco de Santiago Agustini Medina (1856-1925). Ofelia Machado dice que “era uruguayo, descendiente de corsos franceses” (1944: 17).²⁷ Tenía treinta años cuando nació su hija. En la partida de nacimiento de Delmira figura como “comerciante, Oriental, domiciliado en la calle Río Negro 254” (CDA. Caja 16). Era hijo de Domingo Agustini, de 78 años al nacer Delmira, que, en la citada partida, aparece como “viudo, rentista, francés y domiciliado en la calle Río Negro 257”.



Santiago Agustini a los 12 años.

27 Esta información de Machado es retomada por Clara Silva, *Pasión y gloria de Delmira Agustini* (1972) Buenos Aires: Editorial Losada, p. 9.

Tuvo un hermano, Antonio S. Agustini, que fue su socio de negocios durante algunos años. En el archivo se encuentra el acta de disolución (fechada en 1894) de la sociedad que mantuvieron y las cartas dirigidas a ambos en las que se les informa de depósitos de dinero o se les pide que se pague a un tercero.²⁸ Como “corredor de bolsa y prestamista” presenta Pablo Armand Ugon a Santiago Agustini en un trabajo realizado a partir de un minucioso relevamiento documental (2015 183). Su correspondencia con algunos representantes de bancos de Londres revela que manejaba bien el inglés. Las referencias a las actividades económicas del padre de Delmira son abundantes. En CDA están los “Libros de Registro” y los cuadernos de contabilidad en los que llenaba, con la misma letra impecable con que transcribía la poesía de su hija, las columnas de Debe y Haber.²⁹

¿Cuál era la imagen social en el Novecientos de alguien que hacía su fortuna “trabajando” el dinero? La hacienda, la industria, el comercio eran actividades legitimadas, pero cómo se representaría a quien negociaba con intereses, plazos, y los apuros de los otros, es aún tema de debate. La literatura, la cultura trae la figura del judío rico, marginado a pesar de, o por, su riqueza. Hay un gran silencio en torno a Santiago Agustini

28 Las cartas se encuentran en la carpeta caratulada: “Santiago Agustini/ Correspondencia comercial/años 1891-1895”.

29 Por ejemplo, está el que lleva el título “Libro perteneciente a Santiago Agustini 1887” que registra transacciones bursátiles 1894-96 en las que Santiago Agustini figura como Corredor de la Cámara de Comercio. (CDA Caja 16). Es cuantiosa la documentación sobre la actividad comercial de Santiago Agustini: hay recibos, notas de crédito, libros de contabilidad, libretas de depósito y cuenta corriente de diferentes bancos, 2 copiadores de cartas comerciales, etc. Además de los numerosos registros guardados, hay referencias en la correspondencia entre María Murtfeldt y su hermano Luis. El 13 de julio de 1884 Luis escribe que felicite a Santiago “por la suba en las Deudas, que supongo le habrán reportado algunas buenas utilidades” (Ver Apéndice).

que hace difícil comprender cuál pudo ser su peso social. Me referí antes a la carta que Luis Murtfeldt enviara a su hermana en la que suponía una relación entre Santiago Agustini y José Batlle y Ordóñez. El hecho de que sea una suposición estaría indicando que, si hubiera existido ese lazo, no se manifestaba en público. O que la desesperación financiera de Luis Murtfeldt lo llevaba a fantasear sobre el poder de su cuñado.

Como anoté antes, el mismo año que se casaron Santiago Agustini y María Murtfeldt nació el primogénito: Antonio Luciano, el 24 de diciembre de 1882. El primer nombre viene del hermano de Santiago: Antonio S. Agustini. Siempre ladeado en la historia familiar, Antonio Luciano fue un alumno pasable en el liceo, con sobresaliente en matemáticas.³⁰ Tuvo una inteligencia despierta e intereses múltiples. Sabía francés y, en CDA, hay rastros de sus estudios de inglés y de su sostenido interés por la historia uruguaya, latinoamericana y europea.³¹ Hizo sus aportes en los cuadernos de Delmira (listas de intelectuales a quienes mandar libros) y cuidó la memoria de su hermana después de su muerte. No parece haber heredado nada del espíritu comercial de su padre o del tío Antonio, sí la afición por la fotografía. A diferencia de su padre, que sacó fundamentalmente fotos de la familia, Antonio Luciano fotografió, preferentemente, las ciudades que recorrió, incluida Montevideo. Tal vez aportara a su hermana un registro cultural más amplio que el que le podían dar sus padres y cierta despreocupación que parecía faltarles casi siempre.

30 En CDA hay certificados de estudios emitidos por la Universidad/Sección de Enseñanza Secundaria de los años 1897 y 1898 en los que constan las notas: Regular en Latín Castellano, Bueno en Geografía, Sobresaliente en Matemáticas. Se encuentra en la carpeta “IX Delmira Agustini (2C3)”.

31 Hay apuntes con transcripciones de información y comentarios, y cuadernos de recortes de acontecimientos históricos.

Parecería que la manera de sostener a su familia dejó a Santiago Agustini suficiente tiempo libre para dedicar a la escritura de Delmira, a la salud de su esposa, al desarrollo de su interés por la fotografía. Los cuadernos 3 y 4 pueden remitir al uso habitual en Francia del llamado “Libro de razón” (*Livre de raison*): un cuaderno en el que se registraba la contabilidad doméstica con anotaciones de carácter familiar o local.³² Se ha documentado su existencia desde el siglo XIV hasta finales del siglo XIX. Era llevado por el padre de la familia: constituía una especie de ayuda-memoria y estaba fundamentalmente destinado a enseñar a los herederos. Cada padre de familia tenía uno. Su contenido era muy variado: todo lo que fuera de interés del redactor: gestión del patrimonio familiar, genealogías, acontecimientos familiares, meteorología, viajes, acontecimientos políticos, salud.³³ Tal vez Santiago Agustini conociera los “Libros de razón”. Si pueden ser un modelo desde el que pensar estos cuadernos, en seguida surgen las transgresiones: los cuadernos comenzados por el padre con su letra impecable, son invadidos, sumergidos bajo la letra de su hija, y, más marginalmente, ocupados también por la de su hijo y su esposa. Hay una delegación de letra/voz que no es la propia de los “Libros de razón”. El otro desvío es la presencia de la poesía, no la poesía transcrita por el padre (que tiene su aspecto contable, en la medida en que muchas veces enumera los poemas que integrarán un libro), sino la que Delmira va creando, haciendo surgir de la nada en cualquier lugar, sobre cualquier letra, en cualquier dirección.

¿Cómo puede haber incidido en la formación de Delmira la ascendencia francesa del padre? No hay testimonios que

32 Los cuadernos 3 y 4 se pueden ver en Web ADA.

33 Se puede ver un registro de *Livres de raison* en: <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/AP-pdf/Livres-de-raison.pdf>.

indiquen que en la casa de los Agustini se hablara francés (según línea paterna) o alemán (según la materna).³⁴ Por otro lado, el peso de la cultura francesa en el Novecientos fue muy grande. Tanto Antonio Luciano como Delmira leían y escribían en francés. Ambos colaboraron con *La Petite Revue. Financière, Economique, Commerciale, Littéraire. Organe du Crédit Français* que recibía Santiago.³⁵ La revista, bilingüe, estaba destinada, en principio, a quienes querían preservar o aumentar un “pequeño” capital. En todos los números se promocionaba el ahorro. Al interés por el comercio y las operaciones con dinero sumaba una atención muy general a la cultura. En ella Delmira publicó por primera vez un poema (“La violeta”, 18.9.1902) y algunos textos en prosa, ensayo y creación en francés. Por su parte, Antonio Luciano Agustini publicó un extenso artículo sobre “Le Japon” (28.2.1902), y en la revista homenaje *La Petite Revue 14 juillet 1789, 18 de julio 1830* (Julio 1904) escribió, en español, sobre la “Guerra ruso-japonesa” “Causa de los desastres rusos”.³⁶

34 En carta a su hermana María, Luis Murtfeldt dice que sigue en contacto con la “tía Elizabeth” que está en Alemania (Enviada desde Queguay, el 2.11.1885. CDA caja 4). Es posible, entonces, que el hermano mayor haya conservado el alemán de la familia paterna, pero nada indica que también lo hiciera la madre de Delmira.

35 En *La Petite Revue. Financière, économique, commerciale et littéraire. Organe du Crédit Français* figura una dirección en París y otra en Montevideo: Siège Social: 9 rue de l’Isly, Paris-Agence de Montevideo, 200 rue Misiones. Se anuncia como quincenario: “Paraissant les 5 et 20 de chaque mois”. “Publication gratis”. En el segundo número aparece como Director: Alberto Jourdin. Los números que se encuentran en la Biblioteca Nacional están en la Sala General y en la CDA. Se señala las cajas en que se encuentran en la CDA.

36 En la CDA (Caja 20) se encuentra también un ejemplar de esta revista con una dedicatoria del Dr. Constant Willens (integrante de *La Petite Revue* y profesor de francés de Delmira) a Antonio Luciano y Delmira Agustini: “A nos distingués collaborateurs Melle Delmira et Mr Antonio Agustini”.

En CDA hay una libreta en la que Santiago Agustini transcribió un estudio sobre los colores. Posiblemente se informara para contribuir al desarrollo artístico de su hija, que se interesó en la pintura, asistió al taller de Domingo Laporte y dejó numerosos cuadros, que adornaron su casa, y dibujos en sus cuadernos. Se encuentran también otras dos libretas que son manuales con indicaciones para hacer fotografías.³⁷ La fotografía parece una afición personal que le permitió a Santiago Agustini apropiarse de una técnica novedosa y canalizar sus inclinaciones artísticas y documentalistas. Las revistas y los diarios del Novecientos hacen presente la amplia difusión que tuvo la fotografía: por un lado, la imagen ocupa un lugar cada vez más importante, por otro, los avisos y artículos publicados al respecto dan cuenta de un uso frecuente entre las familias burguesas. Durante el tiempo que Delmira colaboró en la revista *La Alborada*, por ejemplo, se puede encontrar una reseña sobre “El Foto-Club” que empieza: “No hay duda alguna de que el Foto-Club es uno de los principales centros de Montevideo, tanto por su índole artística, cuanto por el elemento que lo constituye” (*La Alborada* N.º 250, 28.12.1902). O dos páginas tituladas “Fotografía y arte” que testimonian el éxito del estudio fotográfico de los señores Ramón Blanco y Alfonso Padilla (*La Alborada* N.º 302, 1.1.1904).

Las fotos que Santiago Agustini sacó a los suyos (son su asunto casi exclusivo) podrían aportar indicios también de

³⁷ Libreta: 12 folios, 13,5 cm x 21,5 cm/5 folios escritos. Santiago Agustini hace largas listas de colores que establece para cada uno la manera de conseguirlo (CDA, Caja 16). Libreta con una carátula que dice “Varios Apuntes” (15 folios, 13,5 cm X 21,5 cm./ Toda escrita, menos 1 folio y la carátula). Es como un manual de indicaciones para hacer fotografías. En los folios 7v. y 8 r. (contando también la portada) se encuentran indicaciones como “Para hacer un retrato” y “Tiempo para fotografías de Pose y empleo para ellas del DIAFRAGMA”. (CDA, Caja 16).

cómo fueron los lazos que los unieron. Son pocas las fotos que representan a la familia como grupo; hay de María Murtfeldt y de cada uno de sus hijos, aunque la mayoría son fotos de Delmira. Algunas son fotos teatrales, realizadas en un escenario casero: con una sábana de fondo, una alfombra para los pies y algún otro elemento con el que se buscaba crear una pose. María José Bruña ha estudiado las fotos del archivo de Delmira con relación al dandismo: ha analizado su manera de auto-construirse, de contribuir a crear su propio mito, de elaborar una pose decadente (2005). No hay duda que Delmira utilizó a la fotografía para conquistar un lugar en el medio intelectual de su tiempo.



Foto de Delmira con dedicatoria a André Giot de Badet.



Foto casera de Delmira.



Foto de Delmira, en su casa, con piano atrás.



Antonio Luciano Agustini, hermano de Delmira. Foto casera: de frente, con mantilla blanca.



Antonio Luciano Agustini. Foto casera: de perfil, con mantilla blanca.

Estas fotos que Santiago Agustini sacó a sus hijos no son las clásicas del padre de familia burgués. Ante sus ojos y su cámara, Delmira podía ensayar poses de diva, sugerir el glamour de las grandes actrices, ser otra en la foto. Es un proceso paralelo al de la proyección de sus libros en el medio cultural del Novecientos. ¿Pero las fotos en que Antonio Luciano posa con un chal blanco por delante? Él no estaba preparando una carrera de artista. En un contexto con un código de vestimenta tan rígido como fue el medio burgués del Novecientos, resulta extraña la suma de ese chal, prenda femenina, y la cara seria, formal del primogénito. Santiago Agustini parece prestarse al juego de “disfraces” de sus hijos, promover el despliegue de sus personalidades, sus maneras de ser múltiples.

En el marco de la sociedad del Novecientos, las huellas que han quedado de la personalidad de Santiago Agustini no coinciden con el modelo de padre autoritario y represivo. Es evidente que no censuró la escritura erótica de su hija. En el cuaderno cuarto hay dos versiones del poema “El Intruso”, excelso logro de imaginación sexual: una con la letra de Delmira (F. 100r.), otra transcrita por Santiago Agustini (F. 103r.). Tal vez pueda abonar esta imagen de su liberalidad el recuerdo de André Giot de Badet de las frecuentes idas al teatro con Delmira “acompañados por el padre de ella y por Ángel Falco” (Entrevista de Carlos Brandy en 1955, 1961 201). Giot y Falco mantuvieron una relación amorosa, de manera bastante más ostensible de lo que era habitual en la época. Delmira formó con ellos durante un tiempo un trío que se reconocía en los apelativos “hermanita”/“hermanito” (Ver final del Capítulo 3). Hay un fluir entre amigos y familia que crea la imagen de una frágil isla en la que era posible vivir libremente los afectos.

Otra pieza a tener en cuenta en este puzzle inconcluso de la figura de Santiago Agustini, con la neutralidad propia de su

oficio anotó en la última página de una de sus libretas sobre fotografía:

Día fatal de la nena/6 de Julio de 1914, su/Cajón número 316 – nicho/(ileg.) 2º cuerpo/del Cementerio Central a/~~Con entrada al tercer cuerpo, a la derecha de esa en- trada a los 15 o 20 metros/ de ella, en <la hilera de> los nichos mas/altos./No 311 segundo/ cuerpo, en el rincón/que mira al Oeste/Segunda línea/de nichos.³⁸~~

Solo el tachado delata la perturbación del, hasta ese momento, impecable escriba. También guardó las facturas del pago del nicho de Delmira, los avisos en los diarios, el coche fúnebre.

El espacio y las letras

La primera referencia a las transcripciones de Santiago Agustini se encuentra en el prólogo de Vicente Salaverri (“Rumbo”) a la edición de homenaje de 1924.³⁹ Los investigadores de la obra de Delmira señalaron reiteradamente el contraste entre la letra caótica de la poeta y la limpida de Santiago Agustini. De alguna manera era un conocimiento “naturalizado” para quien se acercara a su archivo. Cuando, llevada por la necesidad de hacer un trabajo sobre Mario Levrero, accedió a los manuscritos de “El discurso vacío” que se encontraban

38 La carátula de la libreta dice “Varios apuntes” arriba, y abajo: “para llevar cuando vamos a Sayago” (10 folios, 13,5 cm X 21,5 cm). Contiene un capitolito “Del Retrato” y “Tiempo para fotografías de pose y empleo del diafragma”. La anotación de SA está en el último folio, 10r. En F.10v. una lista de ropa con letra de la madre en sentido inverso y cuentas. (CDA Caja 16).

39 Dice Salaverri: “El primer original solo Delmira habría podido desifrarlo; luego, en las copias, era el modificar palabras, el retocar los versos. El padre ponía en limpio estos. Su principal lucha era con ella misma, para vencer la facilidad: –Escribir mucho es fácil –confesaba–. Lo difícil es hacer poco, quedarse solo con la esencia de lo que se nos ha ido ocurriendo” (Fernández 2019 248).

en la SADIL, pude percibir la extrañeza de la situación que los cuadernos de Delmira ponen en escena.⁴⁰ Me refiero a dos problemas que Levrero trata obsesivamente en su texto: la importancia de los “ejercicios caligráficos” (el escribir bien y claro) para lograr un equilibrio interior que anhela y el maníaco rechazo de la interrupción/irrupción de otro (familiar y cercano) en su espacio de escritura. La obsesión por la soledad es común a otros escritores. Son muy conocidas las historias de Franz Kafka o Felisberto Hernández que refieren a la reclusión, el aislamiento y la escritura. Una soledad anhelada y realizada que tiene como contrapartida obvia la letra de los manuscritos.

La letra grande y esforzada, de buscada estabilidad de “El discurso vacío” es muy distinta a la apretada, nerviosa y difícil de leer que se muestra en otros manuscritos. A través de la letra, Levrero pone en escena maneras de verse, de pensarse, de ser sí mismo. Quiere que una remita al pasado y la otra, gracias al arduo trabajo del presente, cree un futuro diferente. Este juego gráfico a ser dos y uno al mismo tiempo, y su manera de necesitar la nueva letra para conservar su existencia y la continuidad de la escritura me llevó a pensar en las letras del padre y la hija que los cuadernos muestran no solo como el juego de versiones primitivas y pasadas en limpio, sino como la manera en que le fue posible a Delmira realizar su identidad de creadora, al menos, en el tiempo de sus inicios y la edición de sus dos primeros libros.

Hay una diferencia fundamental entre el proceso de creación de estos dos escritores: mientras Levrero recrea arduamente las condiciones necesarias para que la creación emerja, los cuadernos de Delmira ponen de manifiesto el surgimiento

40 Durante 2018 concurrió la SADIL a consultar la Colección Mario Levrero que, en ese momento, se encontraba depositada allí en régimen de comodato.

incontrolable del impulso creador. En *El discurso vacío*, quien escribe explica que la idea es que los hábitos positivos (generados con los ejercicios caligráficos) vayan desplazando a los negativos.⁴¹ Este deseo y esta voluntad no están en Delmira. Tal vez sea posible pensar la situación de escritura planteada por los cuadernos de Delmira como un juego de fuerzas, no conscientes, en el que la letra de Santiago Agustini opera como la imagen necesaria del hábito de producción bueno. ¿Podría interpretarse que, en el sentido de Levrero, la letra del padre aportaba la claridad, la contención, las reglas, imprescindibles al proceso creador de su hija, para que los proyectos llegaran a término? ¿Que entre padre e hija trazaban, sin proponérselo deliberadamente, la figura del creador en lucha consigo mismo? Los cuadernos abren la pregunta sobre la autoría; no para poner en duda la responsabilidad y la potencia creadora de Delmira, sino para pensar de qué manera se constituía en autora. Parecería que por lo menos durante un tiempo importante el padre fue indispensable: su presencia, su mente, su escritura. Ahora no creo que Santiago Agustini fuera solo la “máquina de escribir” de su hija como afirmé en 2014 (Introducción a *Delmira Agustini en sus papeles*), con todo lo fundamental que puede ser para un escritor tener una.

41 SADIL, CML, Caja 9, carpetín 10, entrada del 24/8.

CAPÍTULO 2

La escritora en sus comienzos

En su hermoso estudio *Beginnings*, Edward Said plantea que “la vieja Musa” es todavía necesaria para señalar la redireccionalidad de la energía humana desde el “mundo” hacia la “página” (24). En sus poemas, Delmira no cesó de invocarla, ponerla a prueba, exigirle, interrogarla. “Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja” dice el primer verso del poema “La Musa” de *El libro blanco* (2019 90). Fue enorme la “energía” que Delmira concentró en su libro inicial. Estuvo tres años, de 1904 a 1907, trabajando en él, arduamente, con su padre. El comienzo es una puerta que determina el lenguaje, la forma y el tono de lo que será su continuación. Es un campo de fuerzas que propiciará algunos desarrollos e inhibirá otros. Esto es fácilmente comprobable en la narrativa; más difícil resulta trasladarlo a un libro de poesía, por la autonomía de cada poema. Sin embargo, es posible considerar que *El libro blanco* marca su umbral pues está pensado como un conjunto estructurado con gran conciencia. En el inicio, el poema “El poeta leva el ancla” impone el escenario grandioso, el tono exaltado del arranque y los temas de la extensa primera parte del libro. El poema es una invitación al viaje realizada con desbordante entusiasmo: “En ancla de oro canta... la vela azul asciende/ Como el ala de un sueño abierta al nuevo día. / Partamos, musa mía!” (2019 74). La Musa y la maga aparecen una y otra vez en esta

obra: son la potencia creadora en un despliegue imaginativo cargado de símbolos de trascendencia y de ambición cósmica. La imagen de la “sed” parece sintetizar el ansia de creación dicha una y otra vez. Pero este empuje de gran aiento pautado por el poema/umbral se interrumpe.

En los cuadernos de manuscritos tercero y cuarto es posible percibir que la última parte de *El libro blanco*, subtitulada “Orla rosa” y constituida por siete poemas, irrumpen en forma imprevista y desarma el diseño que la poeta fue dibujando a lo largo de tres años, apoyada en la letra de Santiago Agustini. Parecería que surgen al mismo tiempo que otros poemas que integrarán el segundo libro de Delmira: *Cantos de la mañana* (1910). Lo que quedó como la primera parte de *El libro blanco* (45 poemas) era ya lo suficientemente voluminoso para proponerse como libro autónomo. Delmira hubiera podido disponer de esa nueva voz para un próximo libro, pero decidió integrar los poemas de “Orla rosa”. Volveré sobre este punto en el capítulo siguiente.

Resulta problemático pensar en los inicios de una escritura a partir de los materiales que el archivo puede aportar. En el de Delmira Agustini están los borradores del primer libro, también los de las publicaciones en revistas anteriores al libro: ¿estará ahí su comienzo, en lo primero que trazó pensando en una publicación? La familia Agustini guardó los poemas escritos en la infancia y los publicó en la edición homenaje realizada al cumplirse diez años de la muerte de la poeta (1924). Diría que forman parte de sus tanteos en el mundo del arte, pero no son todavía una entrada al mundo de la poesía. El comienzo no es solo una acción, es también un marco mental, un tipo de trabajo, una actitud, un estado de conciencia, dice Said (XXI). Sabemos que Delmira estudió música y pintura y

que se probó como actriz en una obra de teatro.⁴² Los escritos infantiles forman parte de un despertar de afinidades artísticas. Colocaría esos poemas en el lugar de antecedentes, no son en sí un inicio. Habrá que esperar a que Delmira dé cuenta de su voluntad de ser escritora para determinar un comienzo que generará otros: el de cada libro, cada texto.

La lectura ¿otro comienzo?

Leía y escribía desde niña. La lectura debe haber sido un deslumbramiento, una incitante apertura de su imaginación. En algún momento que no podemos determinar la lectura pasó a ser también parte de una exploración estética. Tal vez ya lo fuera cuando Luis Murtfeldt en la citada carta enviada a su hermana pide que le cuente sobre “la preciosa rubia si siempre es estudiosa” (Paysandú, 24.8.1901, CDA, caja 4). La conexión lectura/escritura como una acción en espejo presupone un desarrollo interior, una búsqueda de expresión y de modelos que tal vez se haya producido cuando a los 16 años comunicó a su madre que quería ser escritora.⁴³

42 María José Bruña (2005 75) y Mirta Fernández (2019 58) anotan la actuación de Delmira en la obra *Luthier de Crémone* de François Coppée, traducida al español por Samuel Blixen con el título “El violín mágico”, fue puesta en escena en 1907.

43 Hice referencia antes a que la familia de Delmira junto al editor Maximino García preparó, a los diez años de su muerte, unas *Obras Completas* (1924). Es una edición caótica, paradójicamente, “autorizada y revisada” por los familiares. El prólogo de Vicente Salaverri, titulado “Rumbo”, contiene informaciones que solo pudieron ser brindadas por la familia: “En general, Delmira Agustini logró hacer todo cuanto se proponía, fuera en el piano, junto a las cuartillas o sobre el bastidor de bordar. A los doce años dominaba la música clásica, pasándose hasta tres horas seguidas con los ejercicios de piano. Fue a los 16 cuando, con una seriedad impropia de su juventud, le confesaba a la madre: -Voy a dejar todo para dedicarme a escribir”. Es el relato familiar. No tiene sentido la desconfianza ni es posible descomponerlo tantos años después.

Reproduzco una cita de Carlos Vaz Ferreira que considero iluminadora pues alerta contra toda simplificación mecánica en la relación a la lectura. Vaz Ferreira señala que la lectura de Nietzsche no hace nietzscheanos:

El efecto de las lecturas es mucho más complejo, depende de los planos mentales, a saber, de la realidad psicológica, de las actitudes culturales y sociales que forman parte de la mentalidad del sujeto: no hay, pues, una correlación directa entre lo que se lee y lo que afirma el texto, sino que en el proceso de la lectura inciden múltiples factores, tales como los intereses personales, la altura de los planos mentales y “la nobleza del material de la orientación misma de las ideas”.⁴⁴

Es difícil saber qué es lo que se cimenta en cada uno al leer. Pero, de todas maneras, los libros leídos por un escritor son valiosas huellas de intereses momentáneos o duraderos. Un camino lateral o la punta de un iceberg: poder determinarlo es sustancial al trabajo crítico. Algunos escritores escriben acompañados por los libros de otros, en un diálogo explícito o aludido (el caso de Borges es paradigmático), otros se abastecen de sus lecturas de una manera menos deliberada: son un alimento espiritual y, posiblemente, también una conversación inconsciente. Creo que así leían Delmira y Felisberto Hernández, para seguir con ejemplos. La poesía de Delmira proporciona indicios de unas lecturas que la muestran en consonancia con los intereses de la cultura de su tiempo. Dispuso del acervo común al modernismo sin ocultarlo y sin hacer especial exhibición de preferencias. Mario Álvarez percibió el dinamismo de las lecturas de Delmira al referirse al carácter

44 Citado por Pablo Drews en *Nietzsche en Uruguay, 1900-1920* (2016 84). Tomado de VF, *Lecciones de pedagogía y cuestiones de enseñanza* (1918) (1963 192).

heterogéneo de *El libro blanco* y anotó la “exacerbación de las imágenes” como rasgo distintivo de su estilo:

La oscilación es continua, al compás de esta o aquella nueva lectura (desde los románticos, que siguen estando presentes –Hugo y Musset sobre todo–, hasta los más nuevos como Díaz Mirón o Darío o María Eugenia, pasando por las lecturas sueltas de *Las Mil y Una Noches*, el *Cyrano* de Rostand, etc., etc. Sin embargo, por entre tantos lenguajes y temas prestados o, más bien, suscitados por las lecturas, a cada paso se deja presentir ya su timbre propio, el que luego será el suyo, especialmente en la exacerbación de las imágenes, ya nítidas y de sobrecogedora presencia cuando la carga emocional del verso se sobreexcita; o también en esa estructura dialógica, tan suya, con que se dirige a un Tú, que ya no es más el del lector-confidente, como en los románticos, sino actor en un oscuro diálogo con la autora, del cual somos simples espectadores. (18)

Delmira no parece especialmente interesada en “autorizarse” con sus escritores preferidos, como parece haberlo hecho con sus críticos a través de los juicios que recortó y sumó a *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Excepcionalmente rinde homenaje a algunos autores en el poema “Gama exquisita”, posiblemente escrito durante 1902 o antes; pero no lo publicó. Cito este poema que revela una preocupación inicial por ubicarse, por señalar de dónde venía, en qué marco quería ser leída:

Gama exquisita

Tin tines, finos tintines,
(El loco cascabeleo tiene claridades de oro)
Acaricia mis pupilas una suave luz de plata
Y pasa, riendo, Darío
En frágil litera azul que llevan traviesos gnomos...
Un mar solemne, solemne
Tendiendo infinitamente la vaguedad de su espejo,
La noble línea profunda de una marfileña góndola,

Y pasa, febril, D'Annunzio,
Persigue inmensas visiones de mil continentes nuevos...

Ojos subrayados, grises
En extraños rostros lívidos de graves Profundidades.
El ademán formidable de una amplia ala apocalíptica

Y pasa, tremendo, Herrera
Busca la fuente Castalia por mundos impenetrables
Nueve mujeres muy pálidas
Horrendos fantasmas raros de colosales siluetas
Llevando en cadencia fúnebre un jeroglífico féretro...
Atroz, enlutado Poe marcha detrás... llego, miro,
Un cristal cierra la caja
Y en su entraña... también Poe! blanco, amortajado, yerto!!⁴⁵

La creación vinculada al agua purificadora de la fuente Castalia, consagrada a Apolo, la representación de las Musas en las “nueve mujeres”, los nombres de los que en ese momento debían ser los autores que más pesaban en ella marcan a este poema como un paso casi inevitable para aproximarse a la estética que la poeta fue elaborando a golpes de intuición y lecturas. Edgar Allan Poe parece el de más peso: es el que cierra el cortejo fúnebre y el muerto. Es una etapa de estética decadente que quedará como sustrato de su creación futura. Los tres últimos adjetivos referidos a Poe fueron corregidos. Cito la última estrofa manuscrita:

Atroz, enlutado Poë marcha detrás... llego, miro,
Un cristal cierra la caja
Y en su entraña... también Poe! atroz, enlutado, muerto!! [<blanco, amortajado, yerto!!>] (Web ADA C2, F.32 r. y v.)

En la perspectiva de una estética del exceso con que se ha caracterizado a Delmira resulta un poco desconcertante la corrección del último verso porque elige tres adjetivos más fríos.

45 Este poema fue publicado por Magdalena García Pinto en Delmira Agustini, *Obras Completas*, Madrid, Cátedra, 1993 336.

Decide no repetir “atroz” y pone en su lugar “blanco”. Es un cambio radical, que parece arrastrar los términos que siguen porque convoca la “mortaja” y su inmovilidad. La sustitución de “atroz” por “blanco” pudo haber sido convocada por un texto del mismo Poe. *El relato de Arthur Gordon Pym* fue publicado en libro en 1838. En la última de las aventuras, la del viaje a la Antártida, el protagonista y el otro sobreviviente del naufragio, el hambre, la sed, la antropofagia, los tiburones se encuentran a merced de los “atroces” nativos de Tsalal a quienes aterroriza lo blanco.⁴⁶ A partir de esta lectura, el término “blanco” acentúa el horror en lugar de amortiguarlo o disolverlo.

Por otra parte, el término “jeroglífico” (en la cuarta estrofa), usado en este caso como adjetivo (“jeroglífico féretro”), reiterado con funciones diferentes en la obra de Delmira, permite filiar otras lecturas, como se verá más adelante.

La biblioteca real y “mental” de Delmira

En CDA hay unos pocos libros que no es fácil determinar si eran de Delmira o de la familia Agustini. En los libros, salvo una excepción, no hay subrayados u otras marcas que signifiquen comentarios a lo leído. Hay, sí, libros invadidos por la

46 Dice el párrafo final de la novela: “!Tekeli-li! era el grito de los aterrados nativos de Tsalal al descubrir el cuerpo del animal *blanco* cazado en alta mar. La misma exclamación la profería el cautivo tsalaliano al ver las telas *blancas* a que alude Mr. Pym. Está también el grito de los gigantescos, veloces y *blancos* pájaros que salían de la vaporosa cortina *blanca* del Sur” (Edgar Allan Poe, *El relato de Arthur Gordon Pym*, Montevideo, Banda Oriental, 2012, p. 191).

escritura de Delmira (sobre todo portadas).⁴⁷ Como pasa con los cuadernos de manuscritos, el límite entre lo personal y lo familiar es incierto. Hay libros de literatura europea y novelas policiales que tal vez leyeron todos; hay una Biblia, de la que podemos suponer lo mismo o adjudicar a María Murtfeldt; hay ejemplares de la revista *La Petite Revue* que leían Santiago Agustini y sus hijos (seguramente también María). Está *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y *El hombre que ríe*, de Víctor Hugo, lecturas posiblemente también de toda la familia. *Prosas profanas* de Rubén Darío pudo ser un libro de lectura compartida, dada la popularidad alcanzada por el poeta, pero es indudable que las repercusiones en Delmira fueron distintas a las que pudo tener en los otros lectores del grupo familiar. Hay una antología de poetas modernistas editada por Emilio Carrere que,

47 Delmira solía arrancar las portadas de los libros y escribir en ellas como si fueran hojas sueltas. Han quedado en su archivo y son, además de manuscritos, un documento de lecturas. No he podido completar todas las referencias, pero transcribo igual los títulos y los datos obtenidos porque son pistas valiosas en las que habrá que seguir trabajando. En las cajas 2 y 3 Originales, están la portada de *La conquête de plassans* (Es la cuarta novela de los veinte volúmenes que escribió Émile Zola), *Les revenants* (Existe *Les Revenants. Maison de Poupée* de Henrik Ibsen. Dramas traduits par M. Prozor. Con prefacio de Edouard Rod, 18^a edición, Paris, Perrin, 1912), Gastón Leroux, *Un homme dans la nuit*, Paris, A. Fayard Éditeur, 1911, *Memorias íntimas de Sherlock Holmes. Atentado en un velódromo de Hamburgo. La logia anarquista. El terror de Baltimore*, Granada. Está también la hoja final de *Oeuvres Complètes* de Victor Hugo. Collection Nelson, Paris. *Un joven misterioso* (La anticuaria. Librería y papelería Adolfo Ossi): posiblemente de Paul de Kock, A. Conan-Doyle, *Aventuras de Sherlock Holmes. El problema final*, Madrid, La Editorial Española-American; Aventuras de John C. Raffles, *El secreto del tesoro. El suplantador de la herencia, el arruinado. El aeroplano misterioso*, Barcelona, F. Granada y C.A. Editores; Alfred Capus, *Notre jeunesse. Le beau jeune homme*, Paris, Modern-Théâtre, Arthème Fayard et Cia Éditeurs, Édition illustrée (la primera edición es de 1904); Gastón Leroux, *La Reina del Aquelarre. Tomo segundo*, París/Méjico, Librería de la Vda de Ch. Bouret, 1912.

en la actualidad, es considerada una joya. Se titula *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas modernas* (Madrid, 1906). Es la “primera antología del modernismo hispánico publicada en España”.⁴⁸ El único libro que tiene un subrayado es un estudio sobre Baudelaire de Alfonso Seche y Julio Bertaut, *Vida anecdótica y pintoresca de los Grandes Escritores. C. Baudelaire*. En la página 19 está marcado: “Sentimiento de soledad desde mi infancia, a pesar de la familia y en medio de mis compañeros, sobre todo, sentimiento de destino eternamente solitario. No obstante eso, gusto muy vivo por la vida y el placer”.⁴⁹

Sigo la distinción de Daniel Ferrer entre biblioteca real y virtual. La primera, material y concreta, consiste en los volúmenes que pertenecieron al escritor, la segunda, mental, representa un conjunto de experiencias intertextuales que señalan un corpus de títulos de los que habrá que realizar una reconstrucción dinámica. Las dos bibliotecas no coinciden nunca exactamente. Tanto si se trata de la biblioteca real o mental la evocación solo puede ser lacunar (2001). Por otra parte, el equipo integrado, entre otros, por Oliver Belin, señala que si las bibliotecas de escritores suscitan fascinación es porque permiten interrogarse sobre el rol de la lectura y de la

48 Hay una edición facsimilar, edición y prólogo a cargo de Marta Palenque. Sevilla: Renacimiento, 2009. Ver reseña en https://www.academia.edu/24605158/Emilio_Carrere._La_Corte_de_los_Poetas._Florilegio_de_Rimas_modernas

49 Completo los datos de las ediciones: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Manuel de Cervantes en una Edición ilustrada en dos tomos (Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1901); *El hombre que ríe*, de Víctor Hugo (Barcelona, Maucci, 1904. Traducción de F. Luis Obiols. Tercera edición. Tomo Primero); *Prosas profanas* de Rubén Darío (México-Bs. As., Maucci, 1902); *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas modernas*. Emilio Carrere (Madrid, Librería de Gregorio Pueyo, 1906); Alfonso Seche y Julio Bertaut, *Vida anecdótica y pintoresca de los Grandes Escritores. C. Baudelaire* Portada: “40 retratos y documentos”. Traducción de Jesús Amber. Foto de Baudelaire (Paris, Louis Michaud, s/f.).

cultura en el proceso creador (2019). Agregan que sin querer hacer derivar la obra de la biblioteca, es posible considerar ese lugar singular como la antesala o la prolongación de la mesa de trabajo del autor.

Friedrich Nietzsche forma parte sustancial de la “biblioteca mental” de Delmira. No pudo, como María Eugenia Vaz Ferreira leerlo en alemán.⁵⁰ Sin duda lo leyó en francés. Fueron muy numerosas las traducciones de la obra de Nietzsche que circularon en los años de iniciación de la poeta: en su mayor parte fragmentarias, en antologías y revistas.⁵¹ No hay libros de Nietzsche en la CDA ni referencias concretas a obras o testimonios de lectura. Pero Nietzsche era una remisión casi obligada para

50 Elena Romiti dice que María Eugenia Vaz Ferreira “leyó y tradujo a Nietzsche y muy probablemente a Kierkegaard” (2019 203).

51 De la página [62](https://www.nietzsche-en-france.fr/ Nietzsche et la France, Laure Verbaere, extraigo las ediciones de los años en que Delmira pudo haber leído: “L’Antéchrist. Essai d’une critique du christianisme”, traducido por Henri Albert, en <i>Société nouvelle</i>, 7, janvier 1895, p. 87-104; “Au-delà du Bien et du Mal” en <i>Le Banquet</i> avril 1892, p. 36-40; “Fragments”, en <i>Revue Blanche</i>, tome 3, n.º 11, août-septembre 1892, p. 95-100; “De l’homme supérieur”, traducido por Hugues Rebelle Ph. Otten, en <i>L’Ermitage</i>, tome 6, avril 1893, p. 263-271; De la vertu qui rapetisse, en <i>L’Ermitage</i>, tome 8, février 1894, p. 65-70. Traducido por Hugues Rebelle S. Brandeis; “Zarathoustra devant le Roi”, en <i>L’Epreuve littéraire</i>, supplément français de PAN, n.º 1, avril 1895, p. 2; “De la pauvreté du plus riche”, en <i>L’idée moderne</i>, mai-juin 1895, p. 135-139. Traducción d’Henri Albert; “Le géant” en <i>Supplément français de PAN</i>, n.º 2, juin 1895, p. 9. Traducido por Henri Albert con un dibujo de Ernst Moritz Geyger; “Lire et écrire”, en <i>L’idée moderne</i>, 15 septiembre 1895, p. 180-181; “La jeune critique” en <i>Supplément français de PAN</i>, n.º 3, octubre 1895, p. 21. Traducido por Henri Albert; “Nietzsche contre Wagner” en <i>Revue Blanche</i>, tome 13, n.º 100, 1er agosto 1897, p. 167-178. Traducido por H. Lasvignes; “Pensées vagabondes d’un intempestif” en <i>Revue Blanche</i> tomo 13, n.º 103, 15 septiembre 1897, p. 401-415. Traducido por H. Lasvignes (Consultado 5.6.2019).</p></div><div data-bbox=)

escritores y periodistas en el Novecientos.⁵² La crítica ha señalado reiteradamente la presencia de Nietzsche en la poesía de Delmira. Algunos términos que su obra reitera: “estirpe”, “vencedor”, “suprahumano”, provienen de su pensamiento. Sería posible señalar la existencia de un lenguaje literario compuesto por series de palabras y nociones que parecían funcionar como un reservorio común a los escritores. Circularon en la prensa, las revistas, las cartas y pudieron ser utilizadas desligadas de su fuente original. Marcan la pertenencia al ámbito de la literatura, que era, en ese entonces, central. Con Nietzsche, en dimensión reducida, se produjo algo similar a lo que sucedería con el pensamiento de Freud: la expansión del uso de sus términos y conceptos los volvió una referencia habitual, aunque las lecturas directas de sus libros fueran limitadas.

Más allá de las citas, creo posible encontrar a Nietzsche en el vitalismo de Delmira, en su capacidad de metamorfosis, en su manera de ligar la creación a una concepción trágica del arte y la vida. Tal vez los escritos de Nietzsche hayan contribuido a que Delmira entendiera la poesía como una forma de pensamiento y la animaron a encarar la vida como potencialidad en transformación. Delmira se lanzó a crear y crearse como escritora. La filosofía de Nietzsche pudo haber sido un alimento espiritual fundamental para la muchacha que a los 16 años sabía

52 Por ejemplo, cuando en 1901 Julio Herrera y Reissig escribe un prólogo para el libro *Palingenesia* de Óscar Tiberio lo presenta como un decadente y no puede dejar de nombrarlo. Escribió: “Hijo de esta época de escepticismo lánguido, de agostamiento y de fiebre, Óscar Tiberio, por indumentaria artística, pertenece a la congregación luz bética de los trabajadores viciosos, de los pontífices de la neurastenia, de los que enferman a la luz, que diría Max Nordau; de los caballeros ojerosos ungidos por Baudelaire y amamantados por Nietzsche” (2011b 72). Pablo Drews señala que José Enrique Rodó y Carlos Reyles no fueron lectores sistemáticos de Nietzsche, aunque sí lo habían leído. Dice que “en ningún caso llevan a cabo una lectura atenta y rigurosa puesto que no citan sus textos ni dan referencias bibliográficas” (19).

qué quería y qué no quería ser. La manera nietzscheana, dinámica, de relacionar vida y pensamiento parece fértil para entender que las lecturas que Delmira realizó en su primera juventud germinaron en formas de comportamiento, en deseo de emancipación, en decisiones sobre su práctica de la escritura. Delmira tal vez sacara provecho también de la noción de “máscara” planteada en la filosofía de Nietzsche. No entendida como parte de una moral de ocultamiento y duplicidad, sino en el sentido de fuerza y transformación (Deleuze 20).

La voluntad “de afirmación” de Delmira le dio alas para lograr ocupar el lugar, no previsto, de la escritora “profesional”, reconocida.⁵³ Por otra parte, el tema de la voluntad está muy presente en la literatura del Novecientos. Resulta interesante que en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini se plantee, sobre todo, en la dimensión de una afirmación del sujeto que escribe, mientras que en los escritores hombres de su Generación la voluntad suele aparecer como carencia. Es un tema reiterado en el teatro de Florencio Sánchez (“En familia”, “El pasado”, “Los muertos”), en la narrativa de Carlos Reyles (*El extraño*, *La raza de Caín*) y Javier de Viana (“Facundo Imperial”).

Cómo leería Delmira

Delmira no parece haberse preocupado por tener una biblioteca, como la tuvieron José E. Rodó, Alberto Nin Frías o Carlos Vaz Ferreira, por nombrar algunos intelectuales

53 Gilles Deleuze explica que “la voluntad de poder” en Nietzsche no es “deseo de dominar” sino “una potencia de actuar, una potencia de pensamiento, una fuerza activa, moviente y vital, como algo distinto de un poder cristalizado o fijo, y distinto también de un deseo de dominación, un “querer dominar” (24 nota 8). Aclara que “no consiste en codiciar, ni siquiera en tomar, sino en crear, en dar” (25). Más adelante, agrega: “La afirmación es la potencia más alta de la voluntad” (31). Se afirma lo múltiple, el devenir.

coetáneos. De las huellas que proporciona su archivo surge la idea de que su vínculo con los libros fue tan intenso como ajeno a cualquier tipo de orden. Resulta notable el poco respeto que la poeta tuvo del objeto libro. Arrancó hojas o los usó como si fueran simplemente papel para escribir lo que venía a su mente. Escribió lo que estuviera en determinado momento en su cabeza en cualquier lugar de cualquier libro, hoja suelta, cuaderno, partitura, etc. Cortó las portadas con dedicatorias para quedarse con lo escrito por otro escritor amigo, admirado o admirador. Por ejemplo, conservó las de Ángel Falco, Ovidio Fernández Ríos, Emilio Oribe. Para una historia de sus amores: también la de *La novela de las horas y de los días* de Manuel Ugarte, libro con el que se fue de la casa de su esposo, según contó Delmira a Ugarte en una carta (2006 53). O, para una historia de las ambigüedades de sus relaciones con algunos intelectuales: cercenó la portada de *Motivos de Proteo* que José E. Rodó le enviara con una dedicatoria y la pegó en el Cuaderno en el que juntaba las críticas sobre su obra (CDA, Cuaderno VIII, p. 24).⁵⁴

Se ha señalado el carácter autodidacta de la cultura de gran parte de los escritores del Novecientos. Los centros de

54 Ángel Falco, *Vida que canta*, Montevideo, OM Bertani Editor, 1908. “A la eximia y dulce poetisa DA, a modo de ofrenda/Su poeta/A. Falco”; Ovidio Fernández Ríos, *Por los jardines del alma*, Montevideo, Ed. Apolo, 1908: “A la delicada y notable poetisa DA. Homenaje de admiración de su humilde compañero Ovidio Fernández Ríos/1909”; Emilio Oribe, *Alucinaciones de Belleza*, Montevideo, 1912: “A la Divina Poetisa DA afectuosamente, Emilio Oribe” (CDA. Caja 15). Manuel Ugarte, *La novela de las horas y los días: (notas íntimas de un pintor)*, Paris: Garnier Hnos., Libreros editores, 1903. Tiene la dedicatoria firmada: “Al espíritu divinamente superior de Delmira Agustini” (CDA. Caja 15). José E. Rodó, *Motivos de Proteo*, Montevideo, José María Serrano, 1909: “A la inspiradísima poetisa Delmira Agustini. Su admirador, José Enrique Rodó. Montevideo, abril de 1909”. Escribió sobre la relación de Delmira con Rodó en “Leer a Delmira (y la sombra de Rodó)” en Revista [SIC] N.º 30, Montevideo, 2021.

intercambio y difusión de conocimientos fueron los cafés, las revistas, los periódicos. Todos espacios de los que las mujeres estaban excluidas. Sin embargo, a través de la lectura en casa, la correspondencia, el trasiego de encuentros familiares o de amigos, la información divulgada por la prensa y las numerosas revistas que circularon en la época, las escritoras (pienso en Delmira y María Eugenia Vaz Ferreira) estuvieron al día, participaron en las inquietudes de los creadores de su tiempo.

Los contactos personales, los viajes de conocidos, eran imprescindibles para estar al día. Una carta enviada por Julio Herrera y Reissig, el 1 de junio de 1902, a su amigo Edmundo Montagne, que vivía en Buenos Aires, resulta un documento valiosísimo para hacerse una idea de las lecturas de los escritores del Novecientos y de la manera de llegar a los libros extranjeros. Herrera le dice que su enfermedad le impidió terminar el *“Tratado de la Imbecilidad de mi país”*, que está traduciendo *Aux flancs du vase* (1898) de Albert Samain, manifiesta su enemistad hacia Horacio Quiroga, junta chismes sobre otros colegas, y hace para Montagne una lista con recomendaciones de lecturas de autores franceses. Sigue Julio Herrera: “Dichos autores casi no vienen a América. Le será a Ud. difícil hallarlos en las librerías. Yo más los he leído en ilustraciones de París, y en las colecciones del Gil Blas, *La Revue des revues* y el *Mercurio*” (1999: 818). José Pereira Rodríguez hizo una lista –corregida y completada– con las citas de Julio Herrera en la carta a Montagne.⁵⁵ Remito a ese valioso trabajo que enumera 37 autores con sus libros. Quiero señalar la presencia infaltable

55 Cito por la edición Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas* (Edición crítica Ángeles Estévez). Las cartas de Julio Herrera y Reissig a Edmundo Montagne fueron anotadas por Wilfredo Penco y A. Estévez. Refieren al trabajo de José Pereira Rodríguez. “Cartas desconocidas de Julio Herrera y Reissig” en *Ensayos. Tomo II* (1965), Montevideo: Ministerio de instrucción Pública y Previsión Social.

de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, Arthur Rimbaud, Catulle Mendès.

Como para la mayoría de los escritores del Novecientos, el conocimiento de Delmira de lo que se editaba en otros países vendría fundamentalmente de las revistas y la prensa y los viajes de conocidos. Como muestra, espigo algunos textos publicados en la revista *La Alborada* que es seguro que Delmira leía. En el N.º 279 (19.7.1903) una misma página está ocupada por el poema “Ave de luz” de Delmira (el tercio superior) y una crónica, sin firma, titulada “Una fiesta en casa de Pierre Loti” (los otros dos tercios). Con fotos de los participantes disfrazados se da cuenta de las curiosidades del encuentro en la casa del escritor en Rochefort: “Todas las costumbres aprendidas en sus viajes a través del Oriente, las ha aplicado, con una gracia exquisita, ofreciendo así un singular conjunto de damas y personajes franceses cubiertos con las más extravagantes vestimentas de China y Japón”. En el Capítulo 4 me voy a referir al “Álbum de confesiones” o “Formulario Proust” que Delmira llenó parcialmente en el Cuaderno 3. A la pregunta sobre qué país prefiere habitar, responde: “un rincón de Oriente”. El ensayo con este “Formulario Proust” debe haber sido muy cercano en el tiempo a este artículo sobre Loti publicado en *La Alborada*. Creo que sus resonancias pueden leerse en la respuesta de la poeta. Anoto también que en *La Alborada* N.º 289 (27.9.1903) se publica una página de la serie “Legión etérea” firmada por *Joujou* (ver un poco más adelante) y el poema “Brisa marina” de Stéphane Mallarmé, traducido por Guillermo Valencia. En la lista de autores referida antes, Pereira Rodríguez incluía también a Stéphane Mallarmé: *L'après midi d'un faune* (1876). Delmira nunca nombra a Mallarmé, aunque sin duda había leído lo que se publicaba en las revistas, y es probable que conociera el libro de 1876. Delmira “masticó” estas lecturas junto a la poesía de Darío y empezó a crear

algo distinto cuando hizo coincidir su voz de mujer y poeta en su primer libro. Al volverse conocida su obra circuló por los canales habituales en su tiempo.⁵⁶

En su estudio *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*, Elena Romiti señaló la atención sostenida prestada por la crítica hacia las “poetas eróticas” y la mayor marginación, en términos comparativos, que sufriera la autora de *La isla de los cánticos*:

Se trata de ver en la obra de esta poeta el comienzo de una tradición de poesía filosófica escrita por mujeres, que no ha sido reconocida, tal vez porque el ingreso de las mujeres en el mundo masculino de la filosofía siempre ha sido mucho más difícil que el efectuado por ellas en el mundo literario. (2019 10)

Aceptando el planteo de Romiti, quisiera precisar que Delmira Agustini fue muy atendida como “poeta erótica” –sin duda lo es– pero de una manera que la cercena, en la medida en que deslinda el erotismo del pensamiento y de la sabiduría cultural y lingüística puesta en juego en su creación. La dimensión de una Delmira estudiosa, más allá del ámbito familiar, interesada en las ideas, además de la poesía, ha resultado difícil de apreciar. Alberto Zum Felde, antes

56 Una dedicatoria, un poco más extensa de lo habitual, puede dar una idea de cómo circularon sus libros. El poeta vasco Manuel Munoa mandó a Delmira su libro *Poesías*, en el que después del esperable: “A Delmira Agustini, insigne poetisa, Manuel Munoa. S.S. 15/11/913”, agregó información que permite precisar las formas de difusión de obras y autores: “Hace unos 4 años vi por primera vez su nombre en el diccionario Ibero-americano de la casa Espasa. Después he leído poesías sueltas en las revistas de esa república”. La dedicatoria sigue con un pedido y la declaración de amistad con otros escritores uruguayos: “Mándeme alguno de sus libros de versos. Puede dirigirlo a mi nombre – Canciller del Consulado del Uruguay – S. Sebastián. Conozco personalmente a varios poetas orientales. Con algunos como Casal y Vasseur tengo gran amistad. Le ruego, pues, envíeme algo, para leerla en conjunto. Le saluda atentamente / M Munoa” (CDA Caja 15).

de convertirse en el gran crítico de su generación, escribió una elogiosa e incendiaria “Carta abierta” cuando Delmira publicó *Los cálices vacíos* (1913). Años después, dejó testimonio de su desconfianza ante su formación intelectual. En un artículo publicado cuando se cumplieron veinticinco años de la muerte de Delmira, escribió: “No era Delmira una estudiosa, no poseía gran cultura, apenas conocía a los filósofos; tenía una vaga noción de doctrinas...”⁵⁷ Zum Felde está elaborando la imagen, siempre parcial, de la intuitiva. Creo que, salvo de los pensadores o filósofos, como José E. Rodó, Carlos Vaz Ferreira y Alberto Nin Frías, de los otros escritores del Novecientos, en general, podría decirse que tenían “una vaga noción de doctrinas”. A los cincuenta años de su asesinato, Arturo Sergio Visca fue más tajante, aunque apreciara su poesía: “Su fuerte no era, ciertamente, el pensamiento”.⁵⁸

A diferencia de los críticos citados, la carta que Carlos Vaz Ferreira envió a Delmira cuando recién se publicó *El libro blanco* apuntaba a la capacidad de la poeta para elaborar conceptos y hacer una poesía de pensamiento. Tal vez deba leerse de nuevo esa carta y confiar más en la admiración que manifestaba, a pesar de que el tono de Vaz Ferreira pueda ser interpretado como condescendiente. Su juicio se volvió un tópico en las interpretaciones de la obra de Delmira que señalaron la actitud patriarcal de los primeros críticos. Escribió CVF: “Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseño, no debería de ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su

57 Alberto Zum Felde, “Una dominadora del concepto abstracto”, Montevideo, *El Debate*, 6.7.1939.

58 Arturo Sergio Visca, “Llega Eros”, Montevideo, *El País*, 23.8.64.

libro”.⁵⁹ La inferioridad de la mujer, su destino doméstico, era una “evidencia” aún para las mentes más avanzadas de la época. Por eso Vaz Ferreira podía sentir a un tiempo asombro y admiración. Apreció el talento excepcional de Delmira y, a su manera, le rindió homenaje. En un escrito publicado más de treinta años después de la muerte de la poeta, al plantear el problema de los “efectos de la muerte de un autor” sobre la apreciación de la obra, puso el ejemplo de Delmira a la que consideró en “lo más alto” en la escala de creadores, en “la verdadera genialidad”:

nadie podrá ni siquiera imaginar lo que ella hubiera hecho. Lo que hacía a cada momento era tan distinto de lo anterior, y tan inesperado y tan inexplicable, que seguramente aunque se combinaran por siglos los átomos de un sistema nervioso no volverían a reproducir aquellas condiciones; y lo que no hizo no se hará más. (108-109)

Con algunas lecturas desordenadas, pero intensas, Delmira fue abriendo caminos en la poesía de sus contemporáneos. Supongo que era sobre todo lectora de poesía, que encontraba en libros, revistas y diarios. Como decidió desde muy joven que sería escritora, leería como hacen los escritores: preguntándose cómo se hace, cómo se logró decir lo que se dice. En

59 El juicio de Carlos Vaz Ferreira se publicó por primera vez en *La Tribuna Popular*, Montevideo, 9.3.1908. Fue citado reiteradamente en los años ochenta y noventa del siglo XX por la crítica feminista que se abocó a analizar la mirada paternalista de los primeros comentadores de la obra de Delmira. En “Una hermenéutica machista” Uruguay Cortazzo discrepó con la advertencia de Emir Rodríguez Monegal realizada en *Sexo y poesía en el 900*: la publicación parcial del juicio, la evidente oscuridad de ciertas alusiones de Vaz Ferreira, su propia concepción positivista de la psicología humana, facilitaron una confusión que fue tomando cuerpo con el tiempo. Se creyó que él aludía al contenido sexual de varios poemas, cuando lo que quería decir –y decía– era que le parecía milagrosa la comprensión de la vida que otros poemas –nada sexuales– revelaban” (38). Cortazzo señala que la afirmación de Vaz Ferreira “le quitaba voluntad reflexiva a la escritora” (53).

La genealogía de la moral Nietzsche dice que para “practicar la lectura como arte” se necesita “una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no ‘hombre moderno’: el rumiar...” (1972 26). Delmira fue una lectora de este tipo: no una lectora en cantidad sino una lectora/artista. Fue una buena lectora de fragmentos, sobre todo por la posibilidad de “rumiación” que estos proporcionan. Se enamoraba de algunas palabras que quedaban resonando en ella. La obra de Delmira hace visible que entendió rápidamente cuál era el sistema literario del Novecientos, utilizó sus reglas para insertarse en él y las fue transformando a medida que escribía. Se apropió de ideas, formas, sensibilidades y, al mismo tiempo en que las transformaba en poesía y prosa, se leía mientras escribía. Se escuchaba y sopesaba. Fue capaz de cambiar el rumbo de lo que estaba escribiendo cuando proyectaba su primer libro. También preparó la recepción de sus obras.

1902-1904. Años de experimentación⁶⁰

Entre 1902 y 1904 Delmira se desplegó como una promesa, sostenida en un talento que afinaba sus medios de expresión, la fe inquebrantable de su familia y la benevolencia prejuiciosa de allegados partícipes del mundo letrado.⁶¹ En su hogar madura,

60 Parte de lo aquí expuesto fue adelantado en el artículo “Delmira Agustini. 1902-1904. Años de experimentación: la prosa y la escritura en francés” en *Lo que los archivos cuentan 7*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2019.

61 Hasta la década del noventa se aceptó como fecha de iniciación en las publicaciones de la época el 27 de setiembre de 1902, cuando la revista *Rojo y blanco. Semanario ilustrado. Año III, No 95*, fundada por Samuel Blixen, dio a conocer el poema “¡Poesía!” con un colgado que fue ampliamente comentado por los trabajos de perspectiva feminista: “(La autora de esta composición es una niña de doce años, y aunque aquella no necesite disculpa, creemos oportuno hacer una advertencia que realce su valor)”. Creo que fue Magdalena García Pinto la primera en señalar que se había inaugurado unos días antes, el 18 de setiembre, con “La violeta”, publicada en *La Petite Revue* (1993 59). Apareció sin firma y es imposible saber si esto fue deliberado o un error.

lee y escribe. La precocidad de Delmira es una evidencia para cualquiera que se acerque a su archivo. Fue un relato de sus familiares,⁶² del profesor de francés Constant Willens y una insistencia de los primeros juicios sobre su obra y su figura. La crítica feminista ha puesto al descubierto la trampa encerrada en la imagen primera –aniñada y precoz– de Delmira. Quierea en este momento, tratar de pensar cómo funcionó esa “opinión común” sobre sí misma. La noción de “genio” tuvo gran circulación en el Novecientos. Delmira Agustini la hizo suya. En el segundo cuaderno de manuscritos, escrito en 1902, 1903 y 1904, se encuentran borradores de poemas en los que Delmira trabaja esta idea. Las distintas versiones del poema “Ave de luz”: una exaltación del genio, la expresión del deseo de poseerlo, permiten seguir el trabajo de Delmira con esta noción. Hay un borrador en el Cuaderno 2 (F.8r. y v.), una versión publicada en *La Alborada* N.º 279 (12.7.1903) y la recogida en *El libro blanco* (1907).

Lo primero en el proceso de escritura es el borrador que se encuentra en el F. 8 r. y v. del segundo Cuaderno de manuscritos. En esa versión la dedicatoria tiene un desarrollo que después desaparece. Dice:

Al doctor José P. Ramirez, a esa personalidad descollante, incomparablemente simpática, a ese Hércules de la idea, a ese titán de la palabra hacia cuya figura me han atraído siempre los lazos de la admiración aún más que los del parentesco, dedico esta pálida poesía nacida de una imaginación demasiado joven y tal vez demasiado absoluta. ¡Ah! Si mis pobres

62 Vicente Salaverri, en el prólogo citado (“Rumbo”) a la edición homenaje de 1924, integra palabras de la madre: “–Fue precoz, muy precoz –nos dice la madre. –No incurro en trivial vanagloria de familia. Yo afirmo que mi hija fue excepcional” (Fernández, 2019 245). En esa edición figuran poemas escritos a los 10 y 11 años.

versos pudieran convertirse en astros, con cuánto gusto formaría con ellos una corona para ceñir la frente del querido pacificador, del talentoso abogado uruguayo!

El texto de esta dedicatoria, que no llegó a la edición en libro, valdría como un ejemplo más del juicio, citado al comienzo de este trabajo, de Néstor Sanguinetti sobre cómo “Delmira entró y salió del modelo femenino que promovía la época” (2014 54), de qué manera hizo suyo y tomó distancia del estereotipo de la niña-muchacha-mujer prevalente en el Novecientos. La voz de la poeta se coloca en el lugar de la inferioridad y el exceso: “demasiado joven”/“demasiado absoluta”. No tenemos por qué dudar de la admiración manifiesta, ella es también una vía para ser aceptada en el recinto reconocido de la sabiduría.

El borrador permite acercar las vacilaciones de la escritura. Por ejemplo, el inicio fue muy trabajado:

Existe [<Yo he visto>] [<He visto>] un ave extraña de vuelo inconcebible,

Los tachados permiten seguir el proceso desde la impersonalidad de la constatación “Existe” a la reafirmación del “yo” que ve “Yo he visto”, a la supresión del “yo” redundante para poner el foco en la mirada, en el sujeto en tanto mirada. En la versión final, la poeta volvió al inicio. Quedó: “Existe un ave extraña de vuelo inconcebible”.

También un verso de la estrofa quinta fue corregido:

Postraos ante el hombre que lleva en su cerebro
Esa ave misteriosa ¡manojo de fulgor!
Que el genio es una antorcha que en todo vierte lumbre! [<Que mata que enloquece que crea y que ilumina>]
¡Aquel que la posee es émulo de Dios!

Cotejar este borrador con la versión publicada en *La Alborada* N.º 279 hace posible señalar que Delmira escribió la versión del Cuaderno 2, después la publicó en la revista, que funcionó como un nuevo borrador, y siguió trabajando el verso en el Cuaderno. Hay una fecha al pie del poema en *La Alborada*: “Junio de 1902”. En esta versión Delmira conserva la extensa dedicatoria y el verso que en el Cuaderno 2 aparece tachado: “Que el genio es una antorcha que en todo vierte lumbre!”. La versión que será publicada en libro es la que mantiene la corrección transcrita más arriba:

Ave de luz

Al doctor José P. Ramírez

Existe un ave extraña de vuelo inconcebible,
De regias esbelteces, de olímpica actitud;
Sus alas al batirse desflecan resplandores
¡Sus ojos insondables son piélagos de luz!

Es toda luz, su sangre es un licor de fuego;
De briznas de fulgores su rica plumazón;
Su pico al entreabrirse desgrana sartas de astros:
¡Como ella es toda lumbre, de lumbre es su canción!

¡Su vuelo inconcebible ignora los obstáculos!
Abarca lo infinito en toda su extensión,
Arranca negras sombras del fondo del abismo,
¡Collares de destellos a veces trae del sol!

Con filamentos de astros y polvos de diamantes,
Labra bello su nido: ¡lucífero joyel!
Lo teje en los cerebros más claros: allí encuentra
La esencia de la lumbre que es savia de su ser!

Postrados ante el hombre que lleva en su cerebro
Esa ave misteriosa, ¡manojo de fulgor!
Que mata, que enloquece, que crea y que ilumina
¡Aquel en quien anida es émulo de Dios!

.....

Oh Genio! extraña ave de vuelo inconcebible!
De regias esbelteces, de olímpica actitud;
Escucha: yo te brindo mis frescas ilusiones,
Mis pálidos ensueños, mi rica juventud;
¡A cambio de un instante de vida en mi cerebro!
¡A cambio de un arpegio de tu canción de luz! (2019 132-133)

Como muestra el borrador del Cuaderno 2, en la quinta estrofa, la poeta tachó el lugar común que establece la equiparación del “genio” con la “antorchas”. El verso que lo sustituye, y que quedó en el libro publicado, forma parte de una visión más dinámica que es propia de la poesía de Delmira. El genio es descrito por acciones contrapuestas: matar, enloquecer, crear, iluminar.

En la última estrofa del poema el sujeto lírico da todo, hasta la juventud, a cambio del genio. Es una simplificación pensar la “poesía erótica” de Delmira sin tener en cuenta esta idea de la personalidad que pone la inteligencia y la inspiración en el centro. El intercambio fáustico está intensificado al máximo: “¡A cambio de un instante de vida en mi cerebro!”. La imagen del cerebro, de su vida y su actividad recorre esta poesía. Es una imagen material, biológica que sorprende en el inicio del Cuaderno 5, por ejemplo.⁶³

Tal vez el atributo de la “precocidad”, vinculado a la idea de la “genialidad” hayan funcionado como estructuras de sentido y emocionales en las que Delmira pudo sostenerse. Era una “elegida” y tenía, por lo tanto, una misión que cumplir. En esos primeros años, definió su pertenencia al modernismo que, en pleno empuje, debió actuar como gran

63 Analizo el comienzo del Cuaderno 5 y la imagen del “cerebro” en “Gestación de Los cálices vacíos”, *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Lo que los archivos cuentan 3*, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50523>

aliciente para la creación: “un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”, así lo caracterizó Juan Ramón Jiménez (*La Voz*, Madrid, 18.3.1935). En 1903, cuando recién empezaba a publicar en revistas, Delmira se midió con Darío en el poema “Capricho” (*La Alborada* N.º 298, 29.11). Esta temprana iniciación de un diálogo textual con el líder del modernismo fue anotada por el profesor Roberto Bonada, en una conferencia, dada en 1956. En ese momento, señaló de qué manera el poema “Capricho” se apropió y cambia a “Sonatina” y “Divagación” de *Prosas profanas* y “La muerte de la Emperatriz de la China” de *Azul*. Dijo que Delmira “ha transformado las ilusiones no realizadas en ilusiones perdidas. Nuestra poetisa compuso el epílogo, en el drama del que Darío escribiera el prólogo”.⁶⁴ Unos meses antes de “Capricho”, posiblemente en julio, Delmira había publicado, en *La Petite Revue*, el poema “Homère”, en el que, en cuatro versos, a través del lenguaje de la música, se medía con el bardo griego.⁶⁵ Con maravillosa arrogancia lo descarta en el final del poema: “¡A fuerza de ser grande deviene aun un poco pesado!”. Desestima en un verso el mundo de la épica. Queda la poesía. Con audacia, midiéndose con los “grandes”, de manera fragmentaria escribía su poética. La de esos años iniciales.

Escribir en francés

El francés, que Delmira manejaba con solvencia a fines de 1902, cuando empezó a publicar en *La Petite Revue*, la

⁶⁴ El título de la conferencia es “En torno al Modernismo literario”. “Delmira Agustini replica a Rubén Darío”. Fue dada el 26 de octubre de 1956 en la Galería de Arte “Sureña”. Palacio Salvo (CDA Caja 16).

⁶⁵ “Homère” fue publicado en *Lo que los archivos cuentan* 7 (2019 95).

arraigaba en la filiación paterna.⁶⁶ Ofelia Machado nombra a dos maestros de francés: Mlle. Magdalaine Cassy, con quien estudió “durante tres meses, desde el 20 de enero al 20 de abril de 1902” (22), y Constant Willens: “empezando en 1902 o 1903 y continuando dos o tres años” (23-25).⁶⁷ Son los mismos años en que aparecen las publicaciones en francés. Es posible que, en principio, Delmira lo aprendiera sola, leyendo con un diccionario, como hizo María Eugenia Vaz Ferreira, y que los profesores ayudaran al perfeccionamiento de lo ya adquirido. “Hablabía francés a la perfección”, escribieron los familiares en unos “Datos biográficos” para la edición de homenaje de 1924 (CDA. Caja 3).

Willens, además, fue el que facilitó la colaboración de Delmira con *La Petite Revue*, el que tradujo poemas que estaban apareciendo, casi paralelamente, en *La Alborada*, y el que trasladó al francés la presentación que esta revista hizo de Delmira (“Una poetisa precoz”). La aumentó con un testimonio personal:⁶⁸ escribió que siguió muy de cerca el progreso de Delmira en la adquisición del francés y señaló que en algunos meses había sido capaz de escribir los artículos que la revista había publicado; destacó el estilo de Delmira y la abundancia, la profundidad y la justeza de

66 En *Lo que los archivos cuentan 7* (Biblioteca Nacional, 2019) se recuperan algunos textos publicados en francés, por Delmira, en *La Petite Revue*: dos artículos ensayísticos: “Nos critiques” y “Triste réalité”, una prosa: “Clair Obscur”, un poema: “Homère” y un cuento: “La Bague de Fiançailles”. Trabajé con Alma Bolón en las traducciones y decidí agregar al conjunto anterior la nueva versión en español, que hicimos con Alma, del poema que Delmira publicó en francés en *Los cálices vacíos*. Cuando me refiera a esos textos voy a citar esas traducciones.

67 El apellido aparece escrito Willems o Willens. Opté por esta última versión.

68 “Una poetisa precoz”, *La Alborada* N.º 259, 1.3.1903, “Une poète précoce” (firmado C.W.), *La Petite Revue* N.º 18, 7.4.1903.

sus pensamientos. Anotó, además, el “espíritu de trabajo” que acompañaba sus cualidades excepcionales.⁶⁹ Willens parece haber sido una figura importante para la formación y el crecimiento intelectual de Delmira. Escribió un poema en el Álbum que Delmira llevó, como muchas señoritas del Novecientos, en el que exaltaba la juventud y talento de la poeta y la exhortaba a preocuparse por los más humildes.⁷⁰ El poema es convencional, pero, en el conjunto de las poesías o consideraciones diversas escritas en el Álbum de Delmira, la de Willens se singulariza por señalar la capacidad intelectual de la joven y su deseo de que sea fecunda. El sentimiento de piedad hacia los más desposeídos concuerda con algunas de las colaboraciones de Willens en *La Petite Revue*. ¿Será una historia posible la de Willens/Pigmalión enamorado de Delmira? Publicó en *La Petite Revue* un poema de amor en el que esboza la figura de una dama

69 Constant Willens, “Une poëte précoce” en *La Petite Revue* N.º 18 (7.4.1903): “...il nous a été donné de suivre de près les progrès de Melle Agustini et nul ne nous contestera le droit de dire que quand une élève arrive en quelques mois à écrire, à manier une langue avec autant de correction que de facilité et à créer de toutes pièces des articles de la valeur de ceux que nous avons inserés, cela revèle chez elle des aptitudes remarquables. Ce qui nous plaît surtout dans le style de Melle. Agustini c'est à part sa pureté, l'abondance, la profondeur et la justesse des penseés. Ces qualités jointes à l'esprit de travail qu'elle possède au plus haut degré la mèneront loin. A tous égards elle en est digne”.

70 “A Mademoiselle Delmira Agustini//Vous avez la jeunesse/Vous avez le talent/Sans crainte ni faiblesse/Usez en largement//Mais que votre pensé/Se reporte souvent/Sur l'âme infortunée,/Sur l'humble, l'indigent//Votre voix éloquente/Doit savoir bien chanter/La Misère décevante/Et puis... la consoler//Les pauvres sont heureux/Du petit peu qu'on donne/Et en songeant à eux/Vousserez grande et bonne. Montevideo 18 Novembre 1903”.

con atributos físicos tan previsibles como los que habitualmente se utilizaron para referirse a la poeta.⁷¹

Dejando al profesor y volviendo al francés, no se debe olvidar que poder escribir y manejar con solvencia otra lengua no es solo una destreza: se habita una lengua y ello abre la posibilidad de ver el mundo de otra manera. A pesar de lo cercana que podía presentarse –dada la francofilia del Novecientos y la ascendencia paterna– escribir en francés es un ejercicio de ajenidad, un trabajo consigo misma que Delmira parece haber realizado intensamente en sus primeros años. En los cuadernos de Delmira no hay versiones en español de los textos que publicó en *La Petite Revue*. Lo más probable es que los haya escrito directamente en francés (en algunos casos hay más de una versión), pero no es posible afirmar que esta haya sido una práctica única, pues Ofelia Machado reproduce un texto en español (616) y su traducción al francés (617-618). En las hojas sueltas hay algunos textos en poesía y prosa escritos en francés que no es posible fechar. Un poema titulado “Rêve” lleva la impronta de Baudelaire: “l'étrange nostalgie de l'inconnu” dice un verso. En la parte interior de la tapa de *Memorias íntimas de Sherlock Holmes*, a la que me referí antes en nota, escribió en francés un poema cargado de melancolía en el que realiza una baudelairiana identificación del amor y el dolor.

71 En *La Petite Revue Año II*, N.º 23 (15 setiembre 1903, p. 3 “Celle que j'aime...//Celle que j'aime est blonde/Comme le blond épi/Enfant de la terre féconde/Qui dans nos champs s'épanouit/Ses yeux sont bleus, d'un bleu d'azur/Comme le ciel quand il est pur/ Et que serein et sans nuages/Il parait défier les orages//Son teint a du lys la blancheur/Ses levres sont de corail/ Et ses dents des perles d'émail//Pourtant que vendrait ta beauté/O ma belle maîtresse/Si l'amour n'avait effleuré/Ton cœur d'une caresse//Une statue de l'art merveille/N'est qu'un marbre glacé/Qui, en nos froids esprits néveille/Ni transport ni volupté/Tandis que, charmante déesse/Cupidon'a su t'animer/Et nous avons trouvé la tendresse/Et le bonheur sans nous lasser” C.W.

Está escrito en forma transversal. Las primeras seis líneas en lápiz, las otras en tinta:

Au verre le plus noir je verserai ma/vie.../C'est dans les verres noirs que je verse/ma vie.../C'est n'est qu'à ta douleur/que je donne ma vie/C'est parce qu'il sont si tristes, ta main/tes yeux – Ta tête et (leg.)
<Ton corps et tes> cheveux/Et C'est parce qu'il sont sot-si-laisd<tristes>/Que les veux!/Et c'est Au que/~~Tiens, tiens!~~ pour ta douleur je te donne ma vie. (DA D.127-1)

Servir la vida en un vaso: “el más negro”, entregar la vida al dolor, percibir el cuerpo a través de la tristeza y el deseo, entregar, finalmente, la vida (propia) al dolor del tú: trama de ideas e imágenes que Delmira fue trabajando, en compañía de Baudelaire, tal vez en forma paralela a la serie de la sed y del sujeto lírico que necesita beber en la fuente de la creación.

No encontré en la CDA traducciones de obras de otros autores. Parecería que Delmira no tuvo interés en realizar la tarea de acercar o recrear en su lengua a sus escritores admirados, como sí lo hizo Baudelaire, por ejemplo. No hay nada en ella de la reivindicación posterior de la traducción como un acto de apropiación. Eligió escribir en otra lengua. Si vivir la diferencia entre lenguas, “palpar la textura y la resistencia de lo que es otro equivale a vivir una nueva experiencia de la identidad” (Steiner 369), es posible señalar que, cuando escribía en francés, Delmira parecía asumir un rostro más intelectual, desafiante y experimentador; en español, en cambio, estaba más propensa a un juego de roles más ambiguo. Sería posible pensar que al escribir en francés los artículos de *La Petite Revue* usaba una máscara en el sentido nietzscheano: como una forma de aventurarse en zonas hasta ese momento desconocidas.

Dos revistas, dos lenguas, dos estrategias de inserción

La literatura “nueva” es aquella que no tiene lectores entrenados para comprenderla. El cortocircuito entre la crítica vigente y la obra inesperada es un *leitmotiv* de las historias de la literatura. También ha sido reiteradamente ficcionalizado. La novela *Amigos* (1894) de Roberto de las Carreras está centrada en la creación, en su misterio, en la vida de quienes se dedican al cultivo de las letras y en la preocupación por cómo es leída su obra. Alberto, un estudioso y un poeta mediocre, publicó algunos de sus poemas en un periódico de Montevideo. Dice el narrador que su poesía “Daba a la gente de talento una sensación de heladez, tal vez no podría dudarse de que el poeta nacía muerto. Pero la gente inteligente casi nunca habla en Montevideo y el triunfo de Alberto estaba asegurado por la crítica oficial” (2001: 19). El desprecio por la “crítica” que no entiende y merece, por lo tanto, el adjetivo de “oficial” está planteado también por la Delmira de 1902, aunque desde una perspectiva diferente. Fue la más joven de la generación modernista, no necesitó, por lo tanto, dar la batalla por preparar a los nuevos lectores en un lenguaje literario que ya estaba instalado cuando empezó a escribir.

Delmira estaba fundamentalmente preocupada por su situación de mujer escritora, pues no quería ser mecida por los lugares comunes que suscitaba las obras escritas por mujeres en los comienzos del siglo XX. No parece haber pensado en la posibilidad de vivir de la escritura. Su desafío de conquistar el profesionalismo se centró en el acto de publicar y la posibilidad subsecuente de ser reconocida por sus pares, escritores y críticos. 1902 es su año de iniciación en el mundo literario del Novecientos. No fue un paso librado al azar sino una decisión

compartida con su familia.⁷² Como era esperable para quien proyectaba una “carrera” en las letras, Delmira empezó a darse a conocer en revistas. No fue difícil ser admitida, lo arduo parece haber sido lograr una estima competente. De las revistas del Novecientos en las que Delmira publicó, me voy a enfocar en *La Petite Revue*⁷³ y *La Alborada*,⁷⁴ en las que colaboró en forma paralela en 1902 y 1903. Entre las dos, Delmira creó un espacio de reflexión para su arte, dio a conocer sus primeros textos en prosa y poesía y recibió como devolución juicios sobre sí misma y su obra que consolidaron una imagen de excepcionalidad. Es muy llamativo, en el pasaje entre la *Petite Revue* y *La Alborada* el cambio de estrategia en aras de su inclusión en el “ambiente espiritual del Novecientos”. Con dudas y tanteos, con astucias, renuncias y determinación Delmira fue creando su lugar de escritora. Tal vez también con algo de juego, con el placer del ir y venir entre lenguas y sensibilidades.

No hay nada cercano a lo cultural, en *La Petite Revue*, hasta el N.º 9 (18.6.1902) en el que se publica, en la sección uruguaya,

72 Mario Álvarez había anotado también esta fecha: “Los meses finales de 1902, y en particular 1903, marcan, pues, el momento de “lanzamiento” de Delmira a la consideración pública” (1979 13).

73 Delmira Agustini comienza a colaborar en *La Petite Revue* en el N.º 12, del 18 de setiembre de 1902 en que publica el poema “La violeta” sin firma. Parecería que siguió publicando hasta el número homenaje *14 Juillet 1789, 18 de Julio de 1830*. Es un número, sin fecha, que tiene escrito en lápiz en la tapa “Julio, 1904” (CDA. Caja 20). En la sección de revistas de la Biblioteca Nacional hay unos pocos números de *La Petite Revue* que no sobrepasan esta fecha. Delmira y/o sus familiares guardaban celosamente todo lo publicado, eso hace pensar que este puede haber sido el último número en que colaboró. No he podido saber si es el último de la revista.

74 Delmira Agustini comienza a publicar en *La Alborada* Año VI, N.º 245, el 30 de noviembre de 1902, con el poema “Crepúsculo” y termina con una de sus columnas denominadas “Legión etérea” en *La Alborada*, Año VII, N.º 303, 10 de enero de 1904.

la primera parte de un cuento.⁷⁵ En el N.º 12 (18.9.1902) aparece en la sección francesa un poema, muy malo, “La mort de l'enfant de la veuve” “Pauvre petit! Pauvre mère!” firmado por “G.W.” (¿Será una errata por C.W.: Constant Willens?), y en la sección uruguaya: “La violeta”, el poema de Delmira, sin firma. A partir de este número adquirirá más cuerpo la presencia de la cultura y la literatura.⁷⁶ A fines de 1902 Delmira publicó los únicos dos artículos ensayísticos que se conocen de ella: “Nos critiques” en noviembre y “Triste réalité” en diciembre. En el primero, desafiaba a quienes juzgaban la producción artística, en el segundo a quienes escribían poesía apurados por darse a conocer. El reclamo era el de mayor exigencia. Quería ser leída de manera rigurosa.

El cotejo del texto “Nos critiques” tal como fuera reproducido en *La Petite Revue* con la versión manuscrita que se encuentra en el Cuaderno 1⁷⁷ hace visible cierta vacilación de la poeta en el momento de enjuiciar a la crítica. Escribe en el F. 8r. y continúa en el F. 8v.:

La critique chez nous n'est qu'un
commerce, une possibilité de se ren-
dre agréable 'a quelqu'un ou un
moyen de vengeance. C'est effrayant

75 “La candor”. En el N.º 9 aparece sin firma, en el N.º 10 (15.7.1902) termina con la firma de Rafael Ruiz López.

76 Dejo constancia de las publicaciones de Delmira y de las traducciones de su obra: N.º 12 (18.9.1902) “La violeta”, N.º 14 (19.11.1902) “Nos critiques” y “¡Poesía!”, N.º 15 (23.12.1902) “Triste réalité” y “Crepúsculo”; N.º 16 (30.1.1903) aparece traducido “Flor Nocturna” con el título “Belle de Nuit” (traducción de C.W.); N.º 19 (8.5.1903) “Clair-Obscur”; ¿No? (¿julio? 1903) “Homère”; N.º 22 (20.8.1903) aparece traducido “¡Artistas!” con el título “Aux Artistes” (traducción de C.W.). En el número especial al que ya me referí en nota anterior, que no tiene fecha, pero que aparece escrito en lápiz en la tapa: julio de 1904 se publica el texto en prosa: “La bague de Fiançailles”.

77 Web ADA C1, F.8r. al 10v.

mais il faut l'avouer car il faut avouer toujours la vérité quoiqu'elle nous soit quelques fois douloureuse. Nous avons, il est vrai, deux ou trois critiques consciencieux; c'est très-peu il nous en faudrait davantage. (Subrayado mío)

A este párrafo sigue otra versión de lo mismo, sin estas últimas líneas subrayadas, que fueron tachadas. La versión que publicó es la que contiene lo subrayado. Entre las dos versiones que ella misma escribió, eligió dar a conocer la que “salvaba” a “dos o tres críticos concienzudos”. Delmira reconsideró su tajante negación de la existencia de críticos que merecieran este nombre. Más que alguien que está declamando desde su torre de marfil, la actitud que se podría deducir de los artículos de *La Petite Revue* es la de quien está ponderando el terreno y se siente con fuerzas y con derecho a pedir imperiosamente un espacio en el que los valores literarios sean considerados con un juicio fundado, por eso tiene que sopesar bien lo que existe.

En otro fragmento del artículo “Nos critiques” Delmira rechaza la manera habitual de los críticos de aludir a lo físico cuando lo que se debe evaluar es la obra. Toma un ejemplo del ámbito de la música: “para darse cuenta exacta de la falsa importancia que otorgamos al arte (!) en Uruguay, sería suficiente examinar las reseñas de algunos de nuestros conciertos. Se habla más de la belleza de la cabellera o los ojos del artista que de su habilidad” (2019 84). Con estos ensayos publicados en *La Petite Revue* Delmira parecía estar probando una estrategia de inserción en el medio literario a través de la polémica. A la posibilidad de “ser otra” en la “otra” lengua, hay que sumar como explicación posible de la mayor audacia mostrada en *La Petite Revue* el hecho de su circulación mínima en el medio intelectual uruguayo. Nadie parece haber leído en su momento lo que Delmira publicó en la revista franco-uruguaya. Esto

bien pudo ser un elemento más que facilitara su manera de “dejarse ser” en francés.

En cambio, en la *La Alborada*⁷⁸, una revista de amplia circulación, serían diferentes las armas a desplegar. Entre noviembre de 1902 y enero de 1904, cuando deja de publicar en revistas para abocarse a la preparación de *El Libro blanco*, Delmira dio a conocer en *La Alborada* veintitrés poemas, de los que solo dos pasarán a integrar su primer libro: “Ave de luz” y “Evocación”.⁷⁹ En *La Alborada* N.º 259 (1.3.1903), es

78 *La Alborada Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades* tiene una postura antiestadounidense (Ver N.º 246) En el N.º 258, del 22.2.1903 aparecen como responsables: Director: Arturo Salom, Redactor: Carlos F. Muñoz, Dibujante: José Olivella. (Las páginas de la revista no están numeradas). En el N.º 250 (Año VI) del 28 de diciembre de 1902 hay una página, sin firma, dedicada a un diálogo entre “El poeta y el obrero”. La posición del “obrero” es la de la lucha, la del “poeta” es contemporizadora: “es necesaria la reivindicación del obrero, pero ella se conseguirá por medio del trabajo bien remunerado; las sociedades del futuro han de nacer de las actuales, pero por medio de la evolución lenta pero segura del Progreso”.

79 Poemas publicados en *La Alborada*: “Crepúsculo”, Año VI, N.º 245, 30 nov. 1902; “La fantasía”, Año VI, N.º 248, 14 dic. 1902; “Flor Nocturna”. Para María C. R. de Blixen, Año VI, N.º 250, 28 dic. 1902; “En el álbum de la señorita E. T.” (enero de 1903), Año VII, N.º 253, 18 enero 1903; “¡Artistas!” Para M. E. Vaz Ferreira, Año VII, N.º 258, 22 febrero 1903; “Claro oscuro” (Montevideo, 1903), Año VII, N.º 272, 31 mayo 1903; “Fantasmas” (junio de 1903), Año VII, N.º 275, 21 junio 1903; “Ave de luz” (julio de 1902), Año VII, N.º 279, 19 julio 1903. Extensa dedicatoria al doctor José Pedro Ramírez; “Ojos-nidos”. “Para mi madre”, Año VII, N.º 281, 2 agosto 1903; “Evocación” (1903), Año VII, N.º 285, 30 agosto 1903; “La duda”. Firma: DA “Uruguaya”, Año VII, N.º 286, 6 setiembre 1903; “Átomos. En unas postales”, Firma: DA “Uruguaya”, Año VII, N.º 287, 13 setiembre 1903; “Monóstrofe” (setiembre de 1903). Firma DA “Uruguaya”, Año VII, N.º 289, 27 setiembre 1903; “Átomos” (setiembre 27 de 1903), Año VII, N.º 290, 4 octubre 1903; “Capricho”. “Al excelso escritor uruguayo Manuel M. Betancort”, Año VII, N.º 298, 29 noviembre 1903; “Viene (En una postal)” (diciembre 6 de 1903), Año VII, N.º 300, 13 diciembre de 1903; “Misterio ven...” (Diciembre de 1903), Año VII, N.º 302, 1 enero de 1904.

presentada como “Una poetisa precoz”. Es un suelto sin firma y con foto de la poeta de pelo largo, tiara y gargantilla, la misma que ilustrará su iniciación como cronista con “Legión etérea”. La descripción ocupa un tercio de página de la revista. Cito fragmentariamente:

Delmira Agustini, es una verdadera joya, un *bijou*: más que una niña, casi una señorita, se incorpora con decidida vocación al manjo de mujeres poetizas [sic] uruguayas, con todos los prestigios para hacerse valer de todos los encariñados de lo bello: una precoz inspiración surgida de lo hondo, del corazón sensible que ama y que llora, que ríe y desprecia con altiveces superiores, –y una belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa.

El conjunto es previsible y conocido, pero interesa reproducirlo, porque en el final de este texto citado, el articulista perpetra a Delmira lo que ella había rechazado explícitamente, unos meses antes, en “*Nos critiques*” (*La Petite Revue*). En ese lapso decidió aceptar e ironizar. En lugar de rechazar va, sutilmente, a cambiar las reglas del juego.

Antes de que Delmira iniciara su columna “Legión etérea” se puede percibir el interés de la revista por darle un lugar a las creaciones de mujeres. *La Alborada* (Año VI N.º 250) del 28 de diciembre de 1902 tituló su última página: “Intelectualidades uruguayas”. En ella figuran María H. Sabbiá y Oribe, Ernestina Méndez Reissig, Adela Castels y María Eugenia Vaz Ferreira. Hay cuatro fotos de las escritoras y el dibujo de una mujer, en túnica larga, con una palma en una mano y una corona de hojas en la otra. El cronista piensa que la página es “linda” y la bautiza como “rincón celeste”. Dice que ya son conocidas en “el mundo literario”, que se “impusieron con su talento vigoroso”, entre otros elogios. El articulista parece utilizar la poesía de estas “almas femeniles” como parte de una batalla contra el Romanticismo, ya en retaguardia. Tal vez estuviera apuntando, sin explicitarlo, al Decadentismo. Escribe:

Con la concepción grande que del arte se han formado, han sabido dejar de lado todo lo que es absurdo, todo lo que es ficticio, y sus obras, combinadas en el crisol de la realidad pura, se encuentran exentas del romanticismo chocante, que en los albores del siglo XIX inspiraron las páginas de autores geniales. (Las páginas de *La Alborada* no están numeradas)

Resulta significativo que eluda toda referencia al movimiento decadente que estaba muy presente en ese momento y que posiblemente lo irritara. El cronista remite al “romanticismo”, ya superado. La alusión a lo “ficticio” y “absurdo” fueron argumentos esgrimidos contra el decadentismo. Le contrapone “el crisol de la realidad pura” que caracterizaría la poesía de estas mujeres. ¿Qué querrá decir con esta expresión? ¿Será una manera de aludir a algo fuera de las corrientes de moda? ¿Algo tan esencial como inexistente?

Como poeta y columnista de *La Alborada* Delmira va a hacer algo distinto al encuadre que podría proporcionar esta página dedicada a las “Intelectualidades uruguayas”. En *La Alborada* N.º 258, del 22 de febrero de 1903, publicó el poema:

¡Artistas!
Para María Eugenia Vaz Ferreira

Cuando el nimbo de la gloria resplandece en vuestras frentes,
Veis que en pos de vuestros pasos van dos sombras que inclementes
Sin desmayos ni fatigas os persiguen con afán;
Son la envidia y la calumnia, dos hermanas maldecidas,
Siempre juntas van y vienen por la fiebre consumidas,
Impotentes y orgullosas -son dos sierpes venenosas
Cuya mísera ponzoña solo a ellas causa mal.

Alevosas y siniestras cuanto tratan de atacaros,
Temerosas de la lumbre, siempre buscan el misterio.
Más burlaos de sus iras: ¡nada pueden! Y el artista
Tiene un arma irresistible para ellas: ¡el desprecio!

Delmira era capaz de medir el talento de María Eugenia Vaz Ferreira, reconocer su originalidad, y, según puede interpretarse del poema, sentirse molesta por los rumores o maledicencias que la rodearon. Hace un frente común. El gesto podría ser leído como el paso inicial para comandar la “legión etérea”, la columna de la que se hará responsable algunos meses más tarde.⁸⁰

En *La Alborada* N.º 281, del 2 de agosto de 1903, un suelto titulado “Delmira Agustini. La sección a su cargo” informa que Delmira será responsable de “una sección de sociales que hemos dejado a su voluntad intitular” en la que hará “las siluetas” “de nuestras niñas más interesantes en cultura y belleza. La columna de una página, firmada por *Joujou*, comienza efectivamente el 9 de agosto en el N.º 282. Al título, “Legión etérea”, sigue un epígrafe que lo explica y que alude a la página de “Intelectualidades uruguayas”, referida antes, a partir de la insistencia en el color “celeste”. Una repetición “recargada”, un estilo que podría calificarse de decadente: so capa confirmatoria, Delmira está poniendo en cuestión la perspectiva previa de la revista. Dice el epígrafe:

Etérea, sí, celeste, es la delicada legión de personitas deliciosas con cuyo desfile nos proponemos encantar a nuestros lectores; celeste también es esta página, himno triunfal a la hermosura femenina; celeste porque está dedicada a la belleza, regio destello de la divinidad; celeste porque está dedicada a la mujer, encarnación sublime de la belleza!

Lo único combativo de “Legión etérea” es el sentido de la palabra “legión”, pero con las veintidós siluetas trazadas para

80 Son 11 columnas y presenta dos siluetas por vez. Detallo según número de *La Alborada* y fecha: N.º 282, 9.8.1903; N.º 284 23.8.1903; N.º 285 30.8.1903; N.º 286 6.9.1903; N.º 287 13.9.1903; N.º 288 20.9.1903; N.º 289 27.9.1903; N.º 290 4.10.1903; N.º 300 13.12.1903; N.º 302 1.1.1904; N.º 303 10.1.1904.

formar su “tropa”, Delmira vuelve visible, de una manera no exactamente como la esperada, un conjunto de mujeres que se distinguen por sus virtudes y que no tienen el atributo –supuestamente inherente a su condición– de la pasividad.

Delmira eligió firmar la puesta en discurso de su “Legión etérea” con el seudónimo *Joujou*. Esta manera de autodenominarse, redundantemente cursi, no es inocente. En principio, parece jugar con el calificativo de “bijou” con que fuera presentada en *La Alborada*: una reacción en espejo y potenciada.⁸¹ Pero no está, como en principio pudiera entenderse, jugando solo con la sonoridad de la palabra: “joujou” en francés quiere decir “juguete” y “jugar con muñecas”. En *Le Robert* dice: “Lang. Enfantin “Faire joujou avec une poupée: jouer”⁸² Es imposible que Delmira no conociera el sentido de la palabra en francés, pero mantiene para sí ese significado. Tal vez fuera su deleite ubicarse entre las dos lenguas, jugar con las “muñecas” que presentaba, entrenarse en la retórica y el ojo que observa y escribe. ¿Hacía un doble juego? Por un lado, reiteraba en sus siluetas una serie de virtudes previsibles para la época, aunque con un tono y un énfasis que alteraba su sentido, por otro, iba creando número a número esa “legión” femenina que necesitaba para que su obra y su figura tuvieran mejores posibilidades de ser aceptadas.

81 En CDA hay una carta dirigida a Delmira por Manuel Medina Bentancort, director de la revista *La Alborada*, del 20.1.1903. Supongo que Medina Bentancort se equivocó al escribir la fecha. Las referencias de la carta me hacen pensar que la escribió el 20.1.1904. No es raro, en el mes de enero, equivocarse el año con el anterior. El encabezamiento dice: “Interesante *Joujou*”. En principio pensé que Delmira utilizara el apelativo *Joujou* desde antes de sus columnas en el intercambio con amigos. Pero si se lee detenidamente la carta parece más sensato considerar que Medina Bentancort cometió un error. Su contexto es la guerra civil de 1904. (CDA. Caja 12. Correspondencia. D.434-1, D.434-2).

82 *Le Robert*, Troisième ed., 2006.

Hay un cuento de Baudelaire titulado “Morale du joujou” (1951 673-679), que es muy probable que Delmira hubiera leído. El narrador del relato recuerda una visita que de niño hizo con su madre a una señora importante. Después de un rato, la señora tomó al niño de la mano y lo llevó a una habitación llena de juguetes para que se quedara con uno. El niño elige uno hermoso y caro y –tras una negociación– su madre lo hace aceptar uno de menor precio. La anécdota despierta diversas reflexiones sobre el sentido del juguete en la infancia. Dice el narrador que el juguete es la primera iniciación que tiene el niño en el arte, o, más bien, su primera realización, las que después logre el adulto no darán a su espíritu los mismos calores, ni los mismos entusiasmos, ni la misma fe.⁸³ Cuando Delmira escribe los artículos en francés para *La Petite Revue* (“Triste réalité” y “Nos critiques”) y cuando firma *Joujou* la serie “Legión etérea” para *La Alborada* está probando “máscaras” en el sentido nietzscheano, es decir, está ensayando posturas posibles ante un mundo que no la esperaba.

Es posible rastrear en sus manuscritos una relación entre juguete y poesía. En el segundo cuaderno, en la guarda posterior, Delmira parece escribir el borrador de una carta en la que hace referencia a las poesías de *El libro blanco*. Dice que “han sido el juguete de mi vida”:⁸⁴

Tened en cuenta que muchas
de ellas datan de los días [[<casi>]]
[lejanos][<frescos>] de mi primera infancia
que ellos han sido el juguete de
mi vida y recordad la

83 Glosé el texto de Baudelaire: “Le joujou est la première initiation de l’enfant à l’art, ou plutôt ce n’est pour lui la première réalisation et, l’âge mûr venu, les réalisations perfectionnées ne donneront pas à son esprit les mêmes chaleurs, ni les mêmes enthouiasmes, ni la même croyance” (1951 675).

84 Web ADA, C2 Guarda posterior, r.

la leyenda del estuche en que
a vos llegan “Frágil” esto os
invita á tratar (~~ileg.~~) los con delicada blandura.
Por hoy, perdonad.
Un día, no lejano, Dios mediante
he de abrir el estuche de mi gema
y entonces ¡oh! Entonces vereis... Habra
de que hacer una corona...

Delmira abona la idea de su excepcionalidad: la poesía es también una manera de continuar la infancia. En forma paralela, las siluetas de las “muñecas” de su “Legión etérea” son una iniciación en el juego social del arte. Funcionan como escudo protector y hacen posible un avance.

En las siluetas trazadas *Joujou* resalta virtudes estéticas y morales de las mujeres presentadas, y se detiene en el aspecto físico: los rasgos anotados cubren una amplia gama de lo angelical a lo sensual. Helena Corbellini ha comparado la prosa de esta columna “Legión etérea” y las siluetas de mujeres de la alta sociedad titulada “Nuestras bellezas” que Julio Herrera y Reissig publicó en *La Prensa* en 1906. Señaló que mientras Delmira “no se desprende de sus referentes”, Julio Herrera realiza lo contrario: “sus prácticas exploratorias del lenguaje rebasan el referente” (2011 103-104). Es cierto que cada una de las mujeres presentadas por Delmira es distinta –dentro de una gama limitada de atributos– en sus condiciones espirituales y su aspecto. Más allá de este interés por ser fiel a sus singularidades, también puede pensarse que, al escribirlas, *Joujou* está jugando a proyectarse, a crear la imagen de sí tal como quisiera ser considerada: una joven capaz de reunir belleza, bondad, creatividad y capacidad de realización. La apuesta es sutil: las cualidades están todas en el registro de lo esperado de una joven burguesa, pero el dibujo que realiza al presentarlas

es mucho más dinámico de lo previsto: una y otra vez destaca su potencia, su energía para llegar a ser.

Hay un desconcierto básico producido por estas “crónicas sociales” que tal vez hiciera necesario el seudónimo, por razones distintas a las hasta ahora anotadas. En general adoptan el tono de un piropo elegante. ¿Una mujer piropeando a otra? Tal vez fuera una convención común, aunque no he encontrado ejemplo similar. Tal vez la fina retórica del elogio ocultara esta otra posibilidad escandalosa en su momento: una mujer mirando a otra con ojos que no eluden la sensualidad. Elijo, un poco al azar, el comienzo de la presentación de Aída Silva: “Cuando pasa enigmática, inefable, balanceando suave, rítmicamente la blanda y armoniosa curva de la cadera en su lágido, ondulante andar de gata perezosa, dijérase un hada soñolienta que arrastra en pos de sí un fantástico cortejo de visiones” (*La Alborada* N.º 300, 13.12.1903).

María Eugenia Vaz Ferreira y Aurora Curbelo fueron amigas de Delmira: ambas trascendieron la condición de “promesas” que puede leerse en las siluetas de las otras mujeres. En las figuras que de ellas traza *Joujou* es percible el peso mayor, el respeto intelectual con que las considera. En la presentación de la primera se puede leer el respaldo a su obra y figura, en disidencia de lo que la sociedad podía considerar como “extravagancias”. Está en la línea del poema “¡Artistas!”, dedicado a María Eugenia, citado antes. Empieza con una afirmación rotunda: “Es una criatura espléndida”. Y reafirma su respaldo:

Todo en ella es encantador, desde su vigoroso talento poético hasta sus deliciosas extravagancias de niña ligeramente voluntariosa: ¡y pensar que tal vez hay personas lo bastante malignas para reprobárselas! ¡ignorantes! Quitad el fulgor a un astro y dejará de serlo [...] quitad a María Eugenia sus caprichos y dejará de ser María Eugenia. (*La Alborada* N.º 284, 23.8.1903)

La segunda mitad de la presentación de María Eugenia, nos enteramos en el número siguiente de la revista, no es de la autoría de *Joujou*.⁸⁵

Aurora Curbelo Larrosa egresó de la Facultad de Medicina en 1911, fue una de las primeras médicas que tuvo el Uruguay. Como señalé en el capítulo anterior, el padre de Aurora, Luis Curbelo Báez, fue médico naturista y tuvo una clínica en Minas. Atendió durante años a María Murtfeldt, por correspondencia y en su sanatorio, al que concurría a veces acompañada de su hija. Las unía la amistad personal y la relación entre las familias. En su silueta, Delmira la presenta como “Bachillera en Ciencias y Letras”. Escribe:

Es hermosa, hermosísima y, más que hermosa, es inteligente y, más que inteligente, es buena. Aurora Curbelo no pertenece, felizmente, a esa falange deliciosamente frívola de personitas insustanciales, de *bibelots* vivientes, de coquetuelas ingenuamente perversas, inconscientemente egoístas, que se sienten felices al lucir una bonita dentadura o dos ojos expresivos, y que para conseguirlo no cesar de sonreír y mirar picarescamente. [...] No, Aurora no es de esas; lejos, muy lejos de parecerse a la mujer muñeca, tipo inevitablemente funesto para la familia, Aurora es la mujer grande, la mujer del porvenir, la mujer de la sociedad y del hogar, físicamente delicada y quebradiza, moralmente viril, la mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles, de las energías más férreas... (*La Alborada* N.º 288, 20.9.1903)

La cita es un poco larga, pero interesa la descripción de lo que Delmira entiende por “mujer muñeca” o “*bibelots*

85 Dice una nota a la página “Legión etérea” de *La Alborada* N.º 285 (30.8.1903): “N.B. Habiéndose extraviado en la imprenta una parte de la silueta de María E. Vaz Ferreira, publicada en el número anterior, hubo necesidad de alargarla a última hora, encargándose de ese trabajo uno de los miembros de esta redacción: por lo tanto, la silueta solo nos pertenece a medias; todo el principio hasta la frase ‘Como poetisa es ya muy conocida’, es nuestro, el resto es debido a otra pluma bastante más experta que la de *Joujou*”.



Mary Bemporat

Basta verla una sola vez para comprender que no es un ser vulgar; su frente diáfana, como una fina lámina de alabastro; sus ojos verdes y profundos, como dos océanos de esmeraldas líquidas, revelan un alma ultracomún, un espíritu artístico, iluminado por los fulgores del genio; y esa frente de alabastro, y esos claros ojos de esmeraldas, dicen verdad: Mary Bemporat es artista y como todo artista es un ser selecto, privilegiado. Su



Mary Bemporat

cuerpecito de marfil es el levisimo estuche de un alma inmensa; cuántas veces al verla hemos pensado en aquel Genio gigantesco de «Las mil y una noches», aprisionado, a pesar de sus dimensiones colosales, en la diminuta cárcel de una copa!

Dijérase á veces que la delicada envoltura de su cuerpo es demasiado débil para resistir tanto espíritu; su cabecita soñadora se dobla extenuada al peso de la idea; sus ojos inmensos se entornan dulcemente como para fijarse en alguna visión extraña, surgida del fondo de un ensueño; sus finos miembros languidecen en un suave desfallecimiento; y permanece así, anonadada por su misma grandeza; como un astro consumido por su propia lumbre, como una flor desmayada al peso de su propia fragancia...

Etérea, sf, celeste, es la delicada legión de personitas deliciosas con cuyo desfile nos proponemos encantar á nuestros lectores; celeste también es esta página, himno triunfal á la hermosura femenina; celeste, porque está dedicada á la belleza, regio destallo de la divinidad; celeste, porque está dedicada á la mujer, encarnación sublime de la belleza!

Anita Farriols

Es una de esas bellezas finas y pulidas cuya principal atracción consiste en la impecable pureza de las líneas; la perfección más nítida está impresa en toda su elegante persona.

Ella también es artista; sus dedos frágiles y sonrosados manejan el pincel con una destreza sorprendente; es una personalidad artística que se esboza y que no tardará en destacarse con relieves mágicos en el mundo pictórico uruguayo. La delicadeza de su nariz arada, la suavidad de su trato y la exquisita

distinción de todos sus movimientos, harían de ella una princesita deliciosa.

Es un ser aéreo, vaporoso; con transparencias de lirio, con vaguedades de ensueño; es una visión leve, brumosa, de esas que los poetas, los divinos clarovidentes, entrevén y describen en sus sublimes horas de delirio!

Toda ella, su andar, su silueta airosoamente serena, de garza blanca que se baña por el lago de ultra-cielo del arte, —esa ambrosía de las almas vibradoras de los elegidos,— le hacen un blasón escintilante que encandila y atrae al poeta y al viandante, al que sueña con los sueños y al que vive la vida desnuda y agria del prosaísmo. Tanto vale.

Joujou.



Anita Farriols

vivientes” porque parece jugar con ese modelo: lo convoca, lo desarma al exponerlo y se desvía. Aurora Curbelo no es eso. No es extraño que para elogiarla utilizara el adjetivo “viril”: esa “mujer del porvenir” que Aurora encarna, como también María Eugenia Vaz Ferreira reúne las mejores cualidades de lo femenino y lo masculino. La que escribía las columnas era la niña bonita y frívola y otra cosa. No quería o no podía ser solo “otra cosa”, su objetivo no era enfrentarse al medio sino conquistar un lugar en él.

CAPÍTULO 3

Escrituras

Tenemos pocos testimonios de la vida cotidiana de Delmira: ella no los dejó y sus familiares repitieron algunas imágenes que apuntaron siempre a su manera de ser excepcional. Sabemos que se quedaba de noche escribiendo, pero no hay descripciones de la manera en que trabajaba con el padre. Parecería que Santiago Agustini estaba disponible en la casa, y siempre para Delmira, ¿habrán creado rutinas para el intenso trabajo que realizaron juntos? No hay registro de horarios ni de cómo exactamente se generaba el trabajo entre el padre/secretario y la hija/creadora: dualidad a la que superpuso la del padre posibilitador y la hija necesitada de su presencia y de su estabilidad. Establecieron una forma de producción que tal vez haya durado más de diez años. Desde los 16 hasta los 27 de Delmira, cuando fue asesinada. El primer cuaderno de manuscritos, que probablemente sea de 1902, tiene transcripciones de Santiago Agustini. Del lapso señalado habría que descontar la vida de casada de Delmira, que duró cincuenta y tres días. Es probable que la preparación del casamiento y el retorno a la casa de los padres después de separarse de Enrique Job Reyes alteraran los hábitos de escritura.

En el capítulo 1 traté de entender algunos aspectos de la forma de producción peculiarísima que debieron establecer con Santiago Agustini. Quisiera plantear en este que a partir de

la lectura de los manuscritos parece posible percibir diferentes formas de escritura: una, fundamentalmente poesía, con miras a ser publicada, que trabajaba –supongo que después de un primer momento de irrupción– con su padre. Pero practicaba también otra escritura, de la que no hay transcripciones. Diría que es una escritura de experimentación con emociones que la poeta necesitaba explorar en soledad y que apunta a las zonas más febrilmente ficticias o delirantes de una estética que estaba en proceso.

En el borrador de una carta, en la que Delmira contesta a alguien que le pidió un “autógrafo”, se refiere a su letra y al placer que le produce la escritura que surge sin pensar en el público. Es necesario suponer una autora ya reconocida. Posiblemente este pedido de “autógrafo” sea posterior a la aparición de su primer libro.

¿Un autógrafo?... Los niego siempre. -Mi letra, ya se ve, no me llevará a la gloria... - Pero hoy es un amigo de Julieta⁸⁶ quien lo pide; Julieta es casi mi hermana, su amigo es casi mi amigo. Yo podría copiar algunos versos más o menos inéditos; yo podría improvisar un pensamiento más o menos sincero... Prefiero dejar hablar un momento al corazón. Yo adoro estos momentos. Cuando el papel es una carne púdica que no profanará el público es tan dulce impregnarle nuestra alma. Es tan dulce arrancar, así, inconscientemente las flores buenas o malas del

86 Probablemente se refiera a Julieta de la Fuente, novia y esposa de Julio Herrera y Reissig y amiga de Delmira.

jardín íntimo sin tiranías dolorosas
de selección.

Hay almas que al pasar nos
penetran como esencias
fuertes: Hoy quiero yo ser de estas
Es V. mi amigo en Julieta. Esto le dice mi simpatía ya que pocas
veces dejo
evaporar un alma. Que
yo sea alguna vez en su recuerdo. (CDA. Caja 11.D 397)⁸⁷ (Subra-
yado mío)

La carta es un juego de seducción, dice que habitualmente niega los “autógrafos”, pero, como excepción, va a acceder al pedido. La razón es la amistad y su expansión (el amigo de Julieta es su amigo), aunque la repetición de “casi” señala un límite de razonabilidad al desborde emocional. Revela un alto grado de conciencia de sí, de su lenguaje y su figura. Relativiza la oposición édito/inédito y la idea de qué significa improvisar. Delmira estaba inserta en un proceso de escritura complejo: numerosos borradores, provisorias publicaciones en revistas y libro que no significaban un cierre pues los poemas editados fueron abundantemente corregidos y reescritos. Duda sobre la posibilidad de identificar la sinceridad del pensamiento con lo espontáneo. Percibe el peso de la presencia fantasmal del lector y el público en el surgimiento de la escritura. Es muy elocuente en su enfática preferencia (“Yo adoro”) por los momentos en que la escritura, sin futuro ni objetivo, hace aflorar el “jardín íntimo”.

87 Transcribo la carta incorporando las correcciones de Delmira. Respeto los espacios del original. En otro folio, de manera transversal a la página, Delmira volvió a escribir el final. Transcribo: “penetran como esencias fuertes: hoy qui-/siera ser de estas para V... Yo que tan pocas/veces dejo evaporar mi alma. Esto le/dirá mi simpatía. Es V. mi amigo en/Julieta. Que yo sea alguna vez en su recuer-/do”.

Vale la pena detenerse mínimamente en el uso de la palabra “inconsciente” por parte de Delmira. No encontré ningún rastro de que hubiera leído o conocido las doctrinas de Freud que, por otra parte, estaba en plena producción en los años en que ella empezó a escribir. Jean Starobinski señala que “se hablaba corrientemente de inconsciente antes de Freud, pero se asimilaba el inconsciente al oscuro rumor de las funciones viscerales, de donde habían de emerger, de manera intermitente, los actos de la conciencia” (8). Supongo que Delmira lo utilizaba con el sentido que señala Starobinski. Desde esta perspectiva, es posible comprender la reiteración de la palabra “cerebro” en sus manuscritos. La noción de un cerebro que funciona por sí mismo y la de un lenguaje que parece fluir más allá de la voluntad del sujeto está presente en sus borradores: “*Poco a poco devoran <han ido devorando> mi cerebro*”. Así está escrito en la parte superior en el interior de la tapa del Cuaderno 5, el que contiene solo la letra de Delmira y poemas de “Los cálices vacíos” (Web ADA, C5).

Volviendo al borrador de la carta que responde a la solicitud de un “autógrafo”, la declaración del placer que le proporciona el momento en que el papel es todavía una “carne púdica” de la que la escritura arrancará “inconsciente” las “flores buenas o malas” es reveladora de esa búsqueda pulsional que la anima a escribir y que es central para comprender su poética. “Púdico” se puede entender en los dos sentidos de honesto y casto. La escritura rompe con los dos, transcurre en un nivel diferente al de la honestidad y destruye la castidad. De alguna manera ese placer de escribir por escribir justifica la existencia de la enormidad de los manuscritos que han quedado, mucho mayor y más diversa que la recogida en sus libros. En su archivo no solo hay borradores de lo que después publicó, sino también otras escrituras, que evidentemente fue probando y desecharlo. Es el goce del puro escribir, anterior

a la selección, impuesta por la normatividad lingüística y literaria de la época y/o por su conciencia. Este placer por dejarse ir en el papel/carne es un “motor” que participa del mundo nietzscheano, o de lo que creo Delmira captó, de la manera que fuera, del semillero de ideas, actitudes, valoraciones de los textos del filósofo. Parece haber hecho suyo el concepto de “embriaguez” de Nietzsche.

La otra escritura

Entre los manuscritos de Delmira es percible, a partir de 1904, en los cuadernos 3 y 4, la presencia del libro como objetivo de la escritura. Hasta 1907 se encuentra abocada, junto a su padre, a la elaboración de *El libro blanco*. Pero hay una escritura (poesía y prosa) ajena al libro que no debería dejarse de lado para entender el proceso creador de Delmira. Es una escritura de exploración, posiblemente realizada para soltar la mano e ir reconociendo sus posibilidades. La prosa de Delmira es marginal en el contexto de su obra, aunque tuvo una presencia significativa en sus inicios. Si sumamos “Clair-Obscur” (prosa poética); “La bague de Fiançailles” (“Anillo de compromiso”) y “¡¡Vengado!!” (más narrativas); las crónicas de la serie “Legión etérea” (*La Alborada*) y los dos ensayos publicados en *La Petite Revue* tendríamos 29 textos terminados sin contar los de su segundo libro.⁸⁸ Además, hay otra escritura: pequeños fragmentos, a veces migajas de textos recorren sus cuadernos y hojas sueltas. ¿Por qué prestarles atención? No por un placer morboso por lo inacabado y/o desecharlo. Para apreciar la aventura intelectual de Delmira es imprescindible recorrer en su archivo sus tanteos, sus búsquedas, sus detenciones, sus

88 A la cuenta habitual de 27 textos en prosa, sumamos “Clair-Obscur” (*La Petite Revue* N.º 19, 8.5.1903) y “¡¡Vengado!!”, relato del que quedó un borrador final. Fue publicado en *Lo que los archivos cuentan* 7.

saltos. Ellos hacen posible acercarse a su mente libre y desprejuiciada, a su ánimo para experimentar a la altura de los grandes creadores de su tiempo.

No voy a tener en cuenta la prosa de las cartas de Delmira, aunque algunas de las enviadas a Rubén Darío, Manuel Ugarte y Alberto Zum Felde, años más tarde que los que estoy abarcando, puedan ser consideradas literarias, por la densidad emocional y la precisión de su lenguaje. Voy a dejar de lado, también, en este momento, su prosa ensayística o de cronista social (ver Capítulo 2) para concentrarme en la prosa de creación. Esta escritura en borrador, inconclusa, tal vez conduzca a los reductos más íntimos de la poeta. No por ser confesional, sino por constituir “otro espacio” en donde la creación es más libre: ¿tal vez el primer impulso de su fantasía y su deseo? Se reiteran las imágenes de lo críptico, de lo difícil de descifrar (“jeroglífico”) y las figuras de Dea y María. Invocadas una y otra vez sugieren la existencia de un más allá. La presencia de esa doble imagen femenina: pagana (Dea) y cristiana (María) puede leerse como el indicio de una forma religiosidad personal que habría convivido con una práctica católica convencional. También pueden leerse como imágenes poéticas del proceso de inspiración/escritura, alternativas posibles a la Musa, la deidad de más larga tradición, que finalmente quedó en sus libros de poesía. Todas concreciones de una espiritualidad femenina anhelada. Señalé ya que Delmira conoció, a través de su madre, al Dr. Luis Curbelo, practicante de un saber terapéutico diferente al legitimado por la ciencia. Debe haber estado al tanto también, porque circularon con frecuencia en las publicaciones de ambos lados del Río de la Plata, de las concepciones ocultistas y teosóficas que captaron el interés, a veces la convicción, de varios escritores de su tiempo (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Julio Herrera y Reissig).

Por otro lado, hubo en el modernismo una prosa periodística que, sin despreocuparse por el estilo, entró en diálogo con la realidad. Susana Rotker dio una alerta al destacar que “más de la mitad de la obra escrita por José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos” (15). En Uruguay, en los últimos años, algunos estudios han revisitado el Novecientos incorporando la perspectiva del anarquismo y han realizado explícita o implícitamente una reconsideración de los géneros literarios en el período.⁸⁹ No he encontrado una escritura en prosa por la que Delmira se abriera a los problemas del mundo (salvo lo que incumbía a su figura de escritora) ni, como ya señalé, nada parecido a un diario. Algunas cartas dan testimonio de la sutileza con que podía ejercitar su capacidad de autobservación. Algo de una crónica familiar y personal se puede inferir de las anotaciones que realiza la familia en los cuadernos, pero ella no escribe sobre el acontecer diario. En sus inicios parece estar buscando su voz, tanto en verso como en prosa.

Delmira fue amiga de Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig: es casi seguro que leía lo que publicaban en revistas, diarios, libros, pero es dudoso que conociera la feroz sátira a la burguesía, que entre 1900 y 1902 escribieron juntos y que se publicó completa muchos años después de desaparecidos los escribientes y el mundo que condenaban.⁹⁰ En todo

89 Daniel Vidal, *Florencio Sánchez y el anarquismo* (2010) y *Flores negras* (2020); Marcos Wassen. *El amor libre en Montevideo* (2015); Leandro Delgado, *Anarquismo en el Novecientos rioplatense* (2017).

90 Julio Herrera y Reissig, *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*. Aldo Mazzucchelli (Transcripción, edición, estudio preliminar, postfacio crítico y notas), (2007), Montevideo, Taurus. Mazzucchelli informa que “el propio JHYR cita algunos pasajes del *Tratado de la imbecilidad...* en su “Epílogo wagneriano a *La política de fusión*, con surtidos de Psicología sobre el imperio de Zapicán”, publicado en *Vida Moderna*, tomo octavo, Montevideo, setiembre-noviembre 1902” (2007 26).

caso no hay en la prosa de Delmira nada de la sátira, la denuncia y la ironía de De las Carreras o Herrera y Reissig. Su prosa siguió otros caminos. Es bastante probable que conociera *Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*, publicado en 1902. Hay pedacitos de diálogos en los manuscritos de Delmira que tal vez se inspiraran en las posibilidades descubiertas por Roberto de las Carreras o, simplemente, coinciden en la consideración transgresora de la sexualidad. No hay nada similar al desafío erótico libertario planteado por de las Carreras, pero en los manuscritos fragmentarios de una obra de teatro y en “La bague de Fiançailles” (“Anillo de compromiso”) está planteada, entre la explicitud y la sugerencia, la posibilidad del amor que trascienda a la pareja. En *Amor libre...* Roberto de las Carreras desarrolla la idea de la realización femenina del “ideal de Nietzsche”: “una carnívora voluptuosa errando libremente!” (1967 69). Con “magnífica ironía”, en el “Tercer interview” hace señalar a la mujer que lo ha engañado el lazo que existe en su obra entre la vida, la escritura y su posible función terapéutica. Entresaco del diálogo entre el autor y Berta. Esta empieza a referirse a la escritura de Roberto:

“Te voy a decir una cosa linda para que pongas en el libro ‘Amor libre’” (103)

“La vida alimenta la obra, la escritura cura de la ‘neurastenia’” (103)

“Tú estás mejor, Roberto! Tienes el aire animado! Escribe! Te has vuelto trabajador! Eres otro hombre! ¡Quién te iba a decir que el acostarme yo con otro sería el remedio de tu neurastenia” (107).

La imagen de la mujer devoradora está en los manuscritos y en la poesía édita de Delmira, pero mientras Roberto de las Carreras hace literatura mostrando y transformando algunos acontecimientos de su vida, Delmira cierra la conexión entre lo vivido y la obra.

Tal vez, más que en los escritores uruguayos coetáneos los modelos de la prosa de Delmira puedan encontrarse en Baudelaire y Darío. Las escrituras de ambos se cruzaron. Por ejemplo, en la revista *La Alborada* se publica un texto de Rubén Darío que alude en el subtítulo a Baudelaire: “En el mar” (Pequeño poema en prosa)” (*La Alborada* N.º 289, 27.9.1903). En relación a Delmira, aunque muchas veces las influencias se superpongan en un mismo texto, parecería que cada uno incide, predominantemente, en líneas diferentes: un movimiento de exploración interior, con matices místicos, que es, al mismo tiempo, una inquisición sobre lo artístico (Baudelaire), y una prosa construida con mano de orfebre, con el lenguaje recargado y las referencias culturales del modernismo (Darío). La mezcla se produce con particular felicidad en la prosa “Clair-Obscur” que Delmira publicó en *La Petite Revue* el 8 de mayo de 1903 (2019 90). En ella la orfebrería del lenguaje no pesa como en otros textos, sino que logra recrear con delicadeza un misterio cósmico. Esta prosa tiene un correlato, no una traducción, en un poema, “Claro Oscuro” publicado en *La Alborada* el 31 del mismo mes y año.⁹¹ Es un ejercicio similar al que hiciera Baudelaire cuando en *Spleen de Paris* vuelve a escribir en prosa algunos poemas de *Las flores del mal*.⁹² Cabe destacar que suma al ejercicio de Baudelaire el cambio de lengua.⁹³

En la Navidad de 1861, Baudelaire le escribió a Arsène Houssaye –escritor, editor, entre otras, de las publicaciones

91 Otra versión del poema se encuentra en Web ADA C.2, F.4v. y F.6r.

92 El tomo IV de las *Obras* (1869) de Baudelaire, póstumas, es la primera edición en libro de *Spleen de Paris*. Reúne la serie de “poemas en prosa” que Baudelaire había ido dando a conocer en revistas los años previos a su muerte (1851-36).

93 “Clair-Obscur” fue publicado y traducido en *Lo que los archivos cuentan* 7, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/71279>

L'Artiste y *La Presse*– comunicándole su proyecto de reunir en un volumen sus “poemas en prosa” (1951 33). Ese texto quedó como prólogo de la primera edición de *Spleen de Paris* y de las sucesivas que cambiaron el título por el de *Pequeños poemas en prosa* (es el que seguiré usando). Baudelaire le explica qué es esa obra que le está enviando. Describe la falta de intriga de sus “pequeños fragmentos”, que existen por sí solos, y se pregunta: “¿Cuál de nosotros, en sus días de ambición, no llegó a soñar con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, bastante flexible y bastante truncada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia?”. Y continúa diciendo a Houssaye que “este ideal obsesionante nace principalmente cuando se frecuentan ciudades enormes y se entrecruza uno con sus innumerables relaciones” (1920 5-6).

No es posible, obviamente, encontrar en la obra de Delmira el peso deslumbrante y oscuro que tiene la ciudad en la de Baudelaire. La poeta conoció Buenos Aires (no hay registros de cómo pudo haberla impresionado la “gran ciudad”), pero su vida transcurrió en la recluida Montevideo. Sin la experiencia iluminadora y alienante de la gran urbe moderna, Delmira hizo suya la idea de una prosa que pudiera decir “los movimientos líricos del alma” y se inspiró en otros recursos de *Los pequeños poemas en prosa*: como la preocupación por la perspectiva, por la configuración del espacio a partir de la presencia de una luz y la noción de marco que desestabiliza los presupuestos habituales del adentro y el afuera. Por ejemplo, la manera de percibir contra la luz en el texto “La bella Dorotea”: “Sin embargo Dorotea, fuerte y fiera como el sol, avanza por la calle desierta, único ser vivo a aquella hora bajo el inmenso azul, haciendo en la luz una negra mancha” (1920 71). Delmira traslada y realiza variaciones sobre el eje luz/mancha. En la primera estrofa de “El Intruso” crea una imagen

invertida desconcertante: “Tu forma fue una mancha de luz y de blancura” (2019 148).

En el texto “Las ventanas” Baudelaire altera la relación previsible entre el adentro y el afuera:

Lo que se puede ver al aire libre es siempre menos interesante que lo que ocurre detrás de un vidrio [...] Más allá de las olas de tejados, distingo una mujer madura, arrugada ya, pobre, siempre inclinada y que nunca sale. Con su rostro, con su vestido, con su gesto, con casi nada, he rehecho la historia de esa mujer, mejor dicho su leyenda, y a veces me la cuento a mí mismo llorando. [...] ¿Qué importa lo que pueda ser la realidad que está fuera de mí, si me ayudó a vivir, a sentir que soy lo que soy? (1920 109)

La voz que cuenta mira a través del vidrio hacia adentro y roba así un fragmento de realidad que le permite fantasear una historia que lo commueve. En el ensayo “La vérité par la fenêtre”, Jacques Rancière señala que la ventana es una estructura determinada, una relación de cuatro términos: un adentro y un afuera, un encadenamiento y una interrupción (171). La relación es en sentido doble: el afuera puede presentarse como real o como fuga. El marco puede pensarse como correlativo al fragmento: un recorte y una contigüidad. En los manuscritos de Delmira hay algunas alusiones explícitas a la ventana. Señalo dos del cuarto Cuaderno. En el F. 35r. se encuentra un diálogo sin título, precedido de un epígrafe de la misma Delmira: “Por las amplias ventanas mi alma estremecida/Vio todo el miserable secreto de la vida!...”/D. Agustini”. ⁹⁴ Las “ventanas” están en los versos citados y son el eje conceptual del diálogo entre el yo lírico y un “sabio” en el que se repite el gesto del yo de querer cerrar la ventana porque le disgusta la visión del mundo que ella posibilita. El “sabio” insiste en que afuera también está la belleza. En el mismo Cuaderno 4 (F. 49r.) se

94 Se encuentra en Web ADA C.4, F.35r.

encuentran algunas anotaciones rápidas, para un texto futuro. Están marcadas dos voces que dialogan: una invita a la otra a salir y “embriagarse de sol”, la segunda voz responde que necesita cerrar la ventana para soñar.⁹⁵

Esta tensión contradictoria, no resuelta, habita una escritura que se caracteriza por su dinamismo, porque tiende a plantear las situaciones y las ideas en forma de lucha. En otros fragmentos, el ensueño y la fantasía crean, como señalé antes, el movimiento hacia una entidad superior (Dea o María) que se encuentra en el camino del arte. Sin duda Delmira conocía el soneto “La Dea” de Darío publicado en *Prosas profanas*, dedicado a Alberto Ghiraldo.⁹⁶ Como Baudelaire, Darío juega con la luz, su capacidad transformadora: “toda visión humana, a su luz es divina”. Beatriz Colombi señaló que “Dea” es un “modo cifrado de aludir a la droga en la poesía” (10). Y Elena Romiti relacionó la “Dea” que aparece en el Cuaderno 1 con la vivencia de autodeificación del consumidor de *haschich*, descrita por Baudelaire en *Los paraíso artificiales* (2014 88).⁹⁷ También llamó la atención sobre los dibujos de mujeres fumando que se encuentran entre los

95 Se encuentra en Web ADA C.4, F.49r.

96 Dicen los tercetos: “Sobre su altar de oro se levanta la Dea,/-tal en su aspecto icónico la virgen bizantina-/toda belleza humana ante su luz es fea;// toda visión humana, a su luz es divina:/y esa es la virtud sacra de la divina Idea/cuya alma es una sombra que todo lo ilumina” (1977 217).

97 Hay otros textos de escritores cercanos a Delmira que relatan una experiencia con drogas: “El haschich” de Horacio Quiroga se publicó en *El crimen del otro* (1904), “El humo de la pipa” de Rubén Darío en el diario *La Libertad Electoral*, Santiago, 19.10.1888. (Tomado de *Cuentos Completos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1994). Philip Clark Hollingsworth ha estudiado las imágenes del opio y la morfina en las representaciones literarias de escritores modernistas (2015).

manuscritos (2014 87).⁹⁸ Delmira parece reafirmarse como mujer en el juego de identificaciones perturbadoras surgidas de esta escritura secreta. Dea/María: símbolos de una espiritualidad femenina jerarquizada y suscitadora de adoración.

Como escritora, enfrenta lo desconocido. Como señalé antes, en los manuscritos se reitera la palabra “jeroglífico”, en forma sustantiva, adverbial o adjetiva, inspirada por algunos textos de Baudelaire y de Nietzsche.⁹⁹ Resulta particularmente significativa la explicación del término “jeroglífico” realizada por Baudelaire en su ensayo sobre Víctor Hugo. A través de Charles Fourier, Emanuel Swedenborg y Johann Caspar Lavater, Baudelaire se refiere a la analogía, a la correspondencia existente entre el mundo material y el espiritual. Sigue:

Si extendemos la demostración (no solamente tenemos el derecho, sino que nos sería infinitamente difícil hacerlo de otro modo), llegamos a esta verdad: todo es jeroglífico, y sabemos que los símbolos son oscuros solo de una manera relativa, es decir, según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia originaria de las almas.

98 En *La Petite Revue* N.º 10 (15.7.1902) hay una columna, sin firma, “Les femmes qui fument. La Fumeuse de l’Esposition”, de tono condenatorio hacia las mujeres que fuman. Resulta muy significativa, dado que es prácticamente seguro que Delmira la leyó y posiblemente la tuvo como referencia para realizar el acto transgresor de dibujar a sus fumadoras. Confirmando la interpretación de Romiti, encuentro en el Cuaderno 3, escrita la palabra “hatchi”: “Yo tengo en mis colmenas de ensueño las más raras/Mieles para tus labios/ Violetares fantásticos/Sereno besar de alas y petalos/en los nuevos crepúsculos!/ La noche enormemente despereza sus músculos/Y alza el ánfora obscura <de hatchi> florecida en visiones/O noches de la isla! [la que] [<A que>] sabor de estrella/En tus labios! tus ojos rompiéndose en caricia” (Web ADA C.3, F. 38v.).

99 Por ejemplo, en “La bague de Fiançailles” (“Anillo de compromiso”) (1904), texto en el que la narradora se refiere a la aparición de un “pequeño vagabundo”, que después hará el papel de príncipe de cuento de hadas, y para caracterizar su mirada escribe: “miró larga, jeroglíficamente a la dulce rubia de los ojos solemnes...”

Porque ¿qué es un poeta (tomo el término en su acepción más amplia) si no es un traductor, un descifrador?¹⁰⁰

Comprender no es imposible, es un difícil desafío que el poeta asume. No voy a citar todos los fragmentos en que concurre alguna variante de “jeroglífico”. (Se pueden recorrer con el Buscador en el Archivo digital Delmira Agustini). Se encuentra, por ejemplo, en dos variantes de un mismo texto que invoca a Dea en el primer Cuaderno (F. 15 v. y 16 r.), dice:

Cabe las aguas jeroglíficas del
mar de los destinos sobre <en> la playa
triste <poblada de spleen>, Dea espero. Y Dea, humano
lirio noble y suave (Web ADA C.1, F.15v.)

Cabe las aguas jeroglíficas
del mar de los <Destinos> se abre una playa
triste <blanca y> y spleenada como un
libro en blanco que lleno de los
Misterios y las nostalgias (mórbida
fiereza de las páginas vírgenes (Web ADA C.1, F.16r.)

En la segunda versión (F. 16r.) Delmira sigue probando imágenes y palabras. Agrega a “playa” el adjetivo “blanca”. Tal vez no esté funcionando ya la asociación con la blancura atroz de Poe, como señalé en el poema “Gama exquisita”. Tal vez Delmira se estaba inclinando más hacia la noción de la creación como un espejo a escrutar (“aguas jeroglíficas”) que arrastra,

100 Charles Baudelaire, “Réflexiones sur quelques-uns de mes contemporains. Victor Hugo” (1951 1074-1086). Transcribo el texto que traduje: “Si nous étendons la démonstration (non-seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des ames. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acceptation la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?” (1951 1077-1078).

en la segunda versión, la comparación con el “libro en blanco” en el que podía reflejarse una imagen misteriosa de sí misma, distinta a la de la señorita burguesa que supo ser. Pero tachó “como un libro en blanco” y agregó a “las páginas vírgenes”. Tal vez –contra lo que señalé al comienzo del párrafo– la adjetivación excesiva (“mórbida fiereza”) preserve, todavía, algo del mundo de Poe, aunque ya no referido al color blanco. Ese segmento puede ponerse en serie con la “carne púdica” de la hoja de la carta citada al comienzo de este capítulo: “Cuando el papel es una carne púdica que no profanará el público” escribía en respuesta al pedido de autógrafo. ¿Visiones interiores del momento de la inspiración? ¿Exploración de la posibilidad de escribir el advenimiento mismo de la palabra? La “playa” y, en la primera versión, la ambigüedad del “Dea espero”: soy la Dea que espera/espero a Dea ¿podrán leerse como metáfora del estado de trance? Son zonas de indeterminación y pasaje.

Encuentro en el Cuaderno 4 una línea que podría acercar una explicación a este viaje –tras Dea o María– que no tiene fin: “Me huyo y me persigo atrozmente yo misma” (Web ADA C.4, F. 65v.). La alternancia de la invocación a una u otra tiene sentido porque ambas son caminos hacia la Poesía: diosa verdadera, trascendencia última. La escritura es el tránsito entre mundos y figuras, la búsqueda del lenguaje que libere con su perfección. Delmira encontró más adelante las palabras para decir “lo inefable”, en el famoso poema de *Cantos de la mañana* (1910). En sus tercetos se concentra la identificación del llegar a decir con el dominio absoluto de la poeta/Dea:

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!

Tal vez, como apenas esbocé antes, esta libre exploración de sí se haya alimentado de las nociones circulantes del ocultismo. Si así lo hiciera, Delmira seguiría un camino transitado ya por varios modernistas, entre ellos Darío. Hay una mención –bastante oscura, haciendo honor al término– en el Cuaderno 2 que debe ser citada:

Hoy explorando vagamente las tinieblas en
mi suave litera de ópalo que cargan
cuatro formidables Misterios, he creído
sentir entre el silencio agudo y amenazante
como un oculismo de odio, el siniestro
rumor aterciopelado de muchas arañas invisibles
entretegiendo traidoras redes...

Anoche en el parque quimerizado por los pálidos
espectros del plenilunio bajo las cúpulas
místicas de los cipreses extáticos he tenido
la más extupenda, la más loca? alucinacion... (Web ADA C.2,
F.33v.)

La poeta descifradora acepta el Misterio. La poesía capaz de sondarlo solo puede ser “extraña”. En el mismo Cuaderno 2, escribe sobre la poesía utilizando también el término “jeroglífico”:

La ultrapoesía... la poesía vaga, brumosa del ensueño raro, del mito hondo del atroz jeroglífico, de la extravagancia excelsa; la poesía extraña de la musa extraña que misteria símbolos al oído del poeta duque de las manos diáfanas y los ojos místicos, tiene en su esencia algo así como la fruición estupendamente exquisita, estupendamente recóndita de un dulce oriental... (Web ADA C.2, F. 22r.).¹⁰¹

101 La reflexión sigue en el folio 22v. El fragmento fue recogido por Magdalena García Pinto en *Delmira Agustini Poesías Completas* (1993 356).

¿Una “ultrapoesía” será una poesía que está más allá, que incita al movimiento? ¿O que viene de un mundo oculto y mágico? El poeta es el contacto. El “jeroglífico”, también en la línea recargada de Poe, es “atroz”, pero este poeta delmiriano es sustancialmente delicado (“poeta duque de las manos diáfanas”) y fruitivo. Esta “otra escritura” de los manuscritos hace posible percibir el proceso zigzagueante de identificación del sujeto lírico con una voz de mujer. La crítica, en general, ha señalado que se produce de manera rotunda en los últimos poemas de *El libro blanco*, los que llevan el subtítulo de “Orla rosa”.

Una crítica y un camino que se cierra

La escritura en prosa que se encuentra en el Archivo de Delmira se detiene en 1904, cuando la poeta se aboca a la realización de su primer libro. Entre lo que puede calificarse de prosa hay ejemplos que admiten el adjetivo de “poética” y otros el de “narrativa”. Una carta de Manuel Medina Bentancort, futuro prologuista de *El libro blanco* resulta significativa porque en ella, el amigo y director de la revista *La Alborada*, realiza un juicio desfavorable de un texto en prosa que Delmira le había enviado.¹⁰² No sabemos cuál es, porque Medina Bentancort no considera necesario realizar especificaciones ni decir el título. No es habitual encontrar un juicio adverso a una obra de Delmira, aunque le fuera

102 Hice referencia a esta carta de Manuel Medina Bentancor que está fechada el 20 de enero de 1903, pero debe ser de 1904. El marco de la carta es la guerra civil de enero de 1904 en la que se enfrentaron el Partido Blanco (Nacional), liderado por Aparicio Saravia, y las fuerzas del gobierno de José Batlle y Ordóñez (Partido Colorado). Bentancort le dice a Delmira que tiene “dos composiciones en verso, tuyas” y que *La Alborada* “se ha aletargado en vida hasta después de la revuelta”. En realidad, el último número es del 10 de enero de 1904 (CDA Caja 12 Correspondencia).

brindado en tono amistoso. Cuánto podrá haber influido en el abandono de esta posibilidad de escritura queda en el ámbito de la especulación. Delmira era muy sensible a los juicios de los críticos que, en gran medida, fueron conocidos o amigos suyos. Medina Bentancort alude a “rarezas” del texto de Delmira que apuntan a una lectura que seguía siendo conflictiva.

Bentancort comienza con una justificación de peso para su demora en responder: “La Guardia Nacional me arrebató *despiadadamente* de mi literatura y mi ambiente literario y tuve que cambiar, muy a mi pesar, mi pobre pluma por un pesado fusil” (cursiva en el original). Cito el párrafo que se refiere a la prosa de Delmira:

En cuanto a su trabajo en prosa, le diré que no se lo he querido mandar y que no se lo mando, porque desearía que, de común acuerdo, como dos buenas almas que se estiman grandemente, le diéramos una lectura en confianza para librarla de algunas *rarezas* que usted dice, y que, en puridad de verdad, y atribuyéndome una dirección de su gusto y su pensar que no tengo, no son tales, sino algunas inclinaciones de inspiración que pueden parecer -no para mí, que la *comprendo* como almas afines-, sino al vulgo, exaltaciones *falsas* de fibra literaria...y de amor literario. ¿Me comprende? A mi entender, la prosa literaria debe llevar dentro de su rica vestidura recamada, un fondo grande de verdad que es lo que le da vida y sugestión. El buen literato debe llevar hermosamente a las cuartillas las infinitas incidencias del alma humana con *la verdad más bella* que le sea posible. Contar las propias venturanzas o desventuranzas y contarlas magníficamente; esa debe ser la ambición de todos los que escriben, ese es el secreto del éxito en la pública opinión. Porque creo que hay en su trabajo un fondo de insostenible, porque creo que en ese amor que usted exalta hasta las vibraciones más exquisitas, hay una mentirijilla de él, es que me inclino a observárselo. (CDA Caja 12 Correspondencia). (Cursivas en el original)

El reclamo de un “fondo grande de verdad” que realiza Medina Bentancort es una crítica que fue habitual hacer al decadentismo. Delmira –aparentemente inmune a la polémica– siguió identificándose como decadente. Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX el litigio en torno al decadentismo fue muy nutrido y cargado de matices. Contrapuso visiones nacionales y cosmopolitas de la literatura, relaciones entre el pasado y el futuro de América Latina. La oposición al decadentismo adquirió un matiz “científico”, moralizador y estigmatizante, con fuerte carga ideológica, en la noción de “degeneración”. Algunos argumentos sustanciales a favor fueron esgrimidos por Julio Herrera y Reissig en el artículo “Conceptos de crítica” en *La Revista* Año I, N.º 7, 20.11.1899. Dice que en la prosa el decadentismo colocó frente al cefíudo canon antiguo estas palabras: flexibilidad, elasticidad; bautizó el pincel con el prisma, y finalmente aumentó el cordaje de los instrumentos, dinamizando la lengua, muerta en su antiguo molde, a la manera que se enflorece un cadáver para llevarlo al sepulcro (Blixen, 2011: 121).

Delmira parece haber hecho suyos estos atributos que fueron centrales para la renovación lingüística que significó el modernismo. Experimentó con la prosa un tiempo breve. Tal vez, más que el juicio reticente de Medina Bentancort, incidiera, para que abandonara la prosa, la alianza entre verso y pensamiento que parece encontrar, sobre todo, cuando se aboca, a partir de 1904, a la preparación de *El libro blanco*. En los tres años que insume la elaboración de este libro primero, Delmira irá transformando en un lenguaje personal muchas de las imágenes y los tópicos del decadentismo.

En “6 de enero” y “Ana” parece explorar angustias de la primera juventud: el descubrimiento de la falta de sentido de algunas imágenes en las que se creyó (“6 de enero”) y una

primera experiencia, próxima, de la muerte (“Ana”).¹⁰³ Son pequeños textos en prosa que podrían ser descritos como “estampas” que buscan crear un clima, un estado emocional. “6 de enero” es en parte un adiós a la infancia realizado con destreza. Es un texto inquietante que narra un mundo sin dios y sin respuestas. Escrito a los quince años, permitiría considerar que Delmira ya había leído a Nietzsche o se había apropiado de algunas de sus ideas. Comienza con la imagen de los Reyes Magos presentados de una manera desmitificada como “pobres peregrinos espirituales”: “Media noche... Hacia Oriente, bella región –fábulas, diamantes, ojos negros, raros sueños, maravillas–, viajan tres tristes sombras de pálidos viejos que fueron bellos y reyes y magos y, hoy, son pobres peregrinos espirituales de una muerta estrella y de un muerto Dios” (1993 350). La voz narrativa expresa a esas figuras su deseo de ver a Dios. Eso no es posible, le responden. Los magos dicen que han visto y cargan “un dolor”. Es el dolor de conocer al que quiere acceder quien escribe.

Se conservan otras dos prosas, más extensas, más narrativas, fechadas en 1904. Serían las dos últimas que escribió Delmira: “La bague de Fiançailles” (“Anillo de compromiso”) y “¡¡¡Vengado!!!”.¹⁰⁴ Publicó “La bague de Fiançailles” en

103 “Ana” y “6 de enero” fueron publicados en las *Obras Completas*. Edición homenaje, Montevideo, Maximino García, 1924. Los volvió a recoger Magdalena García Pinto en *Delmira Agustini Poesías completas* (1993 349-351). Cito de esta última edición. Hay un manuscrito de “6 de enero” en el Cuaderno 1 (F. 22v.). En la edición homenaje de 1924, realizada con la supervisión de la familia, se dice que “6 de enero” fue escrito a los quince años.

104 “La bague de Fiançailles” y “¡¡¡Vengado!!!” fueron publicados en *Lo que los archivos cuentan 7*. Voy a citar por esta publicación. Con Alma Bolón tradujimos “La bague...”: se encuentra en esta revista con el título “Anillo de compromiso”. Una versión anterior de “¡¡¡Vengado!!!”, más breve, fue publicada por Magdalena García Pinto en su *Poesías completas* (1993 352-353).

un número especial de *La Petite Revue*, de julio de 1904.¹⁰⁵ En CDA se encuentra una nota enviada a la redacción de *La Petite Revue* en la que Delmira plantea la necesidad de realizar algunas modificaciones al relato. Una de ellas es un cambio de título: quiere que sea “Fiançailles étranges” (“Extraño compromiso”). No se produjo el cambio de título que había pedido, pero sí la corrección que señalaba debía realizarse. Tal vez al destinatario le haya parecido que la alternativa que planteaba Delmira para designar su texto no era mejor o que subrayaba un aspecto decadente, y la revista no se identificaba con el decadentismo. El título que Delmira deseó marcaba más claramente una filiación a la estética de lo raro y extraño que lo caracteriza.¹⁰⁶ Es un gesto transgresor que, tal vez para ser evaluado en su magnitud, alcance con recordar la página de presentación de “Intelectuales uruguayas” en la revista *La Alborada* del 28 de diciembre de 1902 –citada en el capítulo anterior–: el articulista exaltaba el arte de las mujeres que “han sabido dejar de lado todo lo que es absurdo, todo lo que es ficticio”.

105 *La Petite Revue 14 juillet 1789 18 de julio de 1830*. No tiene fecha. El ejemplar que se encuentra en CDA tiene escrito a mano, a lápiz, en la tapa: julio 1904.

106 Transcribo la nota en francés enviada por Delmira. Cuando hay una falta pongo el término correcto entre paréntesis rectos. “Monsieur: Je crois que vous aurez reçú [reçu] mon travail. Excusez en les fautes. Il y a longtemps que je ne pratique pas, et, du reste, je n'ai pas de dictionnaire. En parcourant l'original je vois que dans la copie que vous en ai envoyée j'ai ommis [omis] quelques mots. Par exemple là où il dit: ‘...et dans son front semblá [sembla] trembler une predestination’ il doit être [être] ‘...et dans son front froid sembla trembler la fatalité redoutable d'une predestination’. Je vous prie de le mettre comme ça si vous avez encore mon travail chez vous ou au moment de corriger les preuves du journal. Je vous prié [prie] aussi, Monsieur, de changer le titre ‘La bague de fiançailles’ par celuici ‘Fiançailles étranges’. Ce sera [sera] beaucoup mieux, je crois. Mon souvenir à Madame/Toujours devouée/ Delmira Agustini” (CDA. Caja 11. Correspondencia. D. 400).

De tono y ambientación muy diferentes, los relatos “La bague de Fiançailles” (“Anillo de compromiso”) y “¡¡Vengado!!” pueden leerse como exploraciones, con énfasis distintos, del amor y la figura del artista. Las protagonistas: Laura, la niña bondadosa, de “Anillo de compromiso” (sigo citando en español), y Lila, la joven pretenciosa, casada con un artista, de “¡¡Vengado!!!”, responden, con pequeñas variantes, a un mismo tópico de la mujer hermosa que caracteriza esta escritura primera de Delmira.

Así es presentada Laura:

“Una sola, la más pequeña, una dulce rubia de ojos solemnes...” (2019 101).

Y Lila:

“Lila, la suave rubia de los ojos hondos, parece meditar...” (2019 107).

En “Anillo de compromiso” el amor es, en principio, el de un cuento de hadas y, al pasar, se brinda una visión negativa de la figura del artista: el niño mendigo que se transformará en el príncipe azul, cuenta que fue abandonado, que vivía con artistas, pero que huyó porque quisieron pegarle. En “¡¡Vengado!!!” se desata una brutal violencia del marido hacia la esposa, que queda cargada con la imagen de lo que más odia el artista de la sociedad. El artista es el centro de la narración: es un “superhombre”, “el hombre-águila, el que siente en su cerebro la palpitación honda, el sacudimiento de vida del genio creador” (2019 108-109). Este es un texto desconcertante porque elige como imagen concentrada del odio masculino a quien se ha dedicado al arte, el más alto representante de los hombres del Novecientos en la mirada de Delmira. El relato retoma la figura del artista incomprendido, habitual en el modernismo, y lo transforma en un vengador. El escritor identifica a su esposa con su Musa y la destruye

porque entiende que ella se ha rendido a los valores de la sociedad burguesa. Toda su frustración se descarga contra ella cuando, en un descuido, deja emerger sus deseos mundanos. Quien narra no toma partido: muestra. Delmira, que no parece identificarse con ninguno de los protagonistas (ni con la mujer/Musa, ni con el artista) plasma con raro temple un acto atroz. Tal vez este relato fuera necesario para liberarse de algunos estereotipos. “¡¡¡Vengado!!!” es de los pocos textos de Delmira que tiene fecha: 1904. El mismo año en que comenzó a armar su futuro primer libro: en él va a elaborar una imagen personal de escritora y va a establecer una relación con la Musa que no tiene nada de las características que surgen de “¡¡¡Vengado!!!”. Tal vez pueda pensarse que en este texto Delmira aniquila la imagen de pasividad, dependencia y violencia escondida, habitual en el vínculo creador/Musa.

“Anillo de compromiso” reelabora las tradiciones culta y popular del cuento. Toma la estructura del cuento de hadas: el “príncipe” oculto tras la imagen del “pequeño vagabundo” se presentará al final, revelando su identidad, para desposar a quien lo merece por sus virtudes. En la línea culta, los protagonistas: Beppo y Laura remiten al poema narrativo de Lord Byron: *Beppo, a venetian story* (1818), cuyos protagonistas tienen los mismos nombres. El poema narrativo de Byron cuenta que Beppo, que ha estado ausente muchos años, vuelve disfrazado, una noche de carnaval, a su hogar y a su esposa, una dama que ha encontrado en ese tiempo a su *cavalier servente*. Con esta expresión se alude al amante de la mujer casada. La intención de Byron es atacar las convenciones morales que reprimen el amor compartido por más de dos. Nada de esto está en el relato de Delmira, pero la alusión a esta historia debía ser clara para los lectores de comienzos del siglo XX, cuando las traducciones de Byron circularon

ampliamente.¹⁰⁷ La historia del poema narrativo de Byron, está escondida, dispuesta para ser descifrada, en los nombres de sus protagonistas.

Por otro lado, la figura de maldito de Lord Byron (1788-1824) fue una referencia para los *dandys* del Novecientos. Vale la pena recordar que en 1901 Roberto de las Carreras había escrito una carta abierta a Julio Herrera y Reissig, en la que lo llama “hermano mío por Byron” (1967 32).¹⁰⁸ Byron parece encarnar al escritor disoluto, transgresor, en guerra con su medio. En la carta, de las Carreras cuenta las razones por las que un *dandy* como él, un defensor del amor libre se va a casar con su prima, Berta Bandinelli. Algunos meses después, el adulterio de Berta dará lugar al texto *Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*, ya citado. Las alusiones de “Anillo de compromiso” (1904) debían ser bastante evidentes para un lector del Novecientos. Debajo de la aparente inocencia o trivialidad del argumento del relato, Delmira está sugiriendo otra lectura: una que apela a un amor que rompe con las convenciones sociales aceptadas. A partir de esta alusión que el texto pone en juego cabría preguntarse quién hace el papel de amante en el texto de Delmira. La única figura textual posible es la del padre que, perdida su fortuna, acuerda el casamiento de su hija con un rico desconocido. Al considerar la alusión al relato de Byron, la figura del padre se vuelve más ambigua: realiza

107 Sara Medina Calzada señala dos tendencias en las traducciones de Byron al español realizadas entre 1818 y 1844: por un lado, las traducciones en prosa destinadas a satisfacer el mercado editorial en que se traduce del francés, por otro, las traducciones en verso, “menos literales, pero más literarias” “que aparecieron en la prensa de la época”. Consultado el 8 de agosto de 2019 en https://www.academia.edu/37965030/Una_aproximaci%C3%B3n_a_las_primeras_traducciones_de_Byron_al_espa%C3%B1ol_1818-1844

108 Citado por Ángel Rama: “Carta a Julio Herrera y Hobbes (Ex Reissig)” en *El Trabajo, Año I. N.º 20*, Montevideo: 8 octubre 1901.

el papel tradicional de entregar a su hija, pero se le superpone la imagen del *cavalier servente*. La expresión italiana, leída literalmente (el caballero a su servicio) remite a esa figura del padre de Delmira que hemos intentado esbozar: puesto a disposición de la tarea escritural de la hija. La imagen de la mujer adúltera se repite en los manuscritos de Delmira. Está en un fragmento manuscrito en el que el niño enfermo pregunta a su madre quién es su padre y en un borrador muy caótico de una obra de teatro.¹⁰⁹ La protagonista también se llama Laura. Parecería que, en esos años, entre 1902 y 1904, Delmira estaba experimentando en su escritura con fantasías de amor disidentes de la moral burguesa, en las que, en lugar de ser la engañada, la mujer es la que abre el juego cerrado de la pareja.

En forma paralela a la escritura, vale la pena señalar que en 1903 Delmira conoció a André Giot de Badet (1891-1977) en el taller del pintor Domingo Laporte (Silva 1968 9). Hay numerosos rastros en el archivo de la amistad que existió entre ellos: fotos, cartas, poemas. André Giot pertenecía a una aristocrática familia francesa, era bilingüe y viajaba con frecuencia a París. La amistad que surgió entre ambos se alimentó

109 El manuscrito sobre el niño enfermo que pregunta se puede ver en Web ADA C. 3, F. 65v., 66r., 66v., 67r., 67v. La obra de teatro se encuentra en CDA, es el documento D.160-1 - 160-2. Son 12 folios. Fue leída por Graciela Míguez y Abril Trigo cuando hacían una investigación sobre el teatro nacional. En la ficha que realizaron sobre esta obra consideran que fue escrita a comienzos del siglo XX y establecen como “Tema central”: “La mujer infiel que traiciona a su marido y a su hijo con el hermano de su esposo. La mujer coqueta que olvida sus amores y sus deberes”. Andrea Aquino presentó en el II Simposio de la Sección Cono Sur LASA (Montevideo, 2017) este borrador de obra de teatro hallado en CDA con el título: “Subalternidades en la dramaturgia uruguaya del 900: Revelaciones del archivo Delmira Agustini”. No leí el trabajo que está sin publicar.

de libros y cultura franceses.¹¹⁰ En Giot quedó el recuerdo de haber imaginado juntos “mil obras de teatro” (1961 191) y, como señalé al final del capítulo 1, de haber ido al teatro junto a Ángel Falco, poeta anarquista, y Santiago Agustini (1961 195). Aludí antes también a una relación amorosa entre Giot y Falco que, según Juan Álvarez Márquez, creció hacia 1913. En el juego de su pasión André y Ángel se autodenominaron el “hermano rubio” y el “hermano negro”, y cuando viajaron juntos a Río de Janeiro enviaron a Delmira una foto con la dedicatoria: “A la querida hermanita”. Juan Álvarez Márquez infiere, temerariamente, de este intercambio de apelativos una relación amorosa entre los tres.¹¹¹ El trío André-Ángel-Delmira ha sido tenido en cuenta también por Ana Inés Larre Borges, que lo evocó como ejemplo de un momento de libertad, en desajuste con la asfixiante moral del Novecientos (1997). Y por Daniel Vidal, quien, desde una moral anarquista, estudió

110 Muchos años después, André Giot recordó la muerte de Delmira Agustini y le rindió homenaje. En la revista *Fuentes* Año 1, N.º 1, 1961, en el Apéndice, bajo el título “Delmira Agustini y André Giot de Badet” se reúnen dos textos de Giot “Delmira Agustini” (uno publicado en la *Revue Mondiale*, París, 1^{er} Août, 1931, otro escrito en Escos en 1957) y dos entrevistas a Giot realizadas por Carlos Brandy y Clara Silva (183-206). En el recuerdo de agosto de 1957, Giot escribió: “Vous parliez assez couramment le français, chère Delmira. En tout cas vous le compreniez admirablement, le lisant aussi aisément que l’espagnol, l’écrivant même comme en témoignent certains de vos vers. N’avions nous pas commencé une pièce en collaboration, pièce au sujet mythologique...” (195).

111 En su *André de Badet. El principio del Jagüel* refiere también a una carta enviada por Ángel a André, cuando este se encontraba en viaje a Francia, en la que el primero le cuenta el casamiento de Delmira y se expresa con frialdad sobre la poeta: “Yo no la he visto ni la veré quizás en mucho tiempo. Porque si antes me interesaba un poco era por ti, ahora, te figurarás fácilmente que me interesa mucho menos” (2021 241). Tal vez, la separación de André reavivara en Falco cierto fastidio hacia Delmira surgido de su manera de polemizar con su amigo Alejandro Sux en 1911. Daniel Vidal anota esta amistad entre Falco y Sux (2020 29).

la expansión, a través de fronteras sociales e ideológicas, del sentimiento de amistad en el Novecientos.¹¹² Los manuscritos de Delmira, los textos en prosa de los que he dado cuenta en este capítulo, revelan la persistencia de una fantasía erótica cuya relación con su vida queda aún por desbrozar.

112 Escribe Vidal: “Amor y amistad vivieron durante meses, al menos entre 1913 y 1914, los entonces jóvenes Delmira Agustini, Ángel Falco y André Giot de Badet. Amor y amistad que denuncia las relaciones desprejuiciadas entre un orador y poeta anarquista, una poeta sutil, erótica, incomprendida, un intelectual afrancesado, exquisito en su encumbramiento aristocrático, hijo de una de las familias más adineradas e influyentes de Uruguay de inicios del siglo XX” (2020 32).

CAPÍTULO 4

Antes y después de *El libro blanco*

Como señalé antes, en los manuscritos de Delmira se encuentra una escritura que no llegó a la edición y que, tal vez, pueda considerarse intransitiva, pero la actitud que más la definió fue su voluntad de editar. El libro es la concreción de un proceso interior de afirmación de sí y de proyección hacia un mundo diferente al previsto para una mujer uruguaya del No-vecientos. El año 1904 marca el cierre de una etapa y un nuevo comienzo. El 1.º de enero aparece el último poema: “Misterio, ven”, de la serie que había comenzado para darse a conocer en la revista *La Alborada*. Queda sin publicar la prosa narrativa “¡¡¡Vengado!!!”, que parece el punto final de una experimentación con las posibilidades del relato. Durante tres años, Delmira se concentrará, con Santiago Agustini, en la preparación de *El libro blanco* (1907). Fue editado con la firma de Delmira en la tapa. Elena Romiti leyó este gesto a partir del cruce de las habilidades plásticas y literarias de Delmira (2014). Al revisar sus cuadernos de manuscritos, se comprueba que fue elaborando el libro primero fundamentalmente en los Cuadernos 3 y 4: en las carátulas de ambos Delmira juega con su firma. Al comienzo del Cuaderno 3 establece el título: “El Libro Blanco (Frágil)” y prueba su firma tres veces, en el del Cuaderno 4 aparece la versión que quedará.¹¹³ El libro futuro será carta de presentación

113 Ver en Web ADA C.3, Guarda anterior r. y C.4, Guarda anterior r.

y ostentación de la condición de autora. Los Cuadernos 3 y 4 vuelven visible las continuidades y los quiebres del proceso de escritura de *El libro blanco* y algunos elementos de la construcción de la figura de la escritora a partir, fundamentalmente, de un “Álbum de confesiones”: posiblemente un recurso publicitario no utilizado en el que vale la pena detenerse.

Lo pensado y lo imprevisible

En el Capítulo 2 enfoqué a la Delmira lectora de los libros de otros. Quisiera pensar en este a Delmira como “primera lectora” de sus escritos (Willemart). Con el proyecto del libro en la mente, Delmira escribe y se lee. La escritura es un develamiento y una confirmación de lo que perturba su “cerebro”. En principio su avance es gradual y de pausada acumulación, pero aparece una interrupción: emerge “otra” escritura, inesperada, que obliga a volver a leerse, a repensar lo proyectado. *El Libro blanco* (1907) quedó con 52 poemas¹¹⁴ divididos en dos partes de desigual extensión: una primera, con 45 poemas cuyo tema central es la poesía, el poeta, la inspiración, y una segunda, con 7 poemas diferenciados por el subtítulo “Orla rosa”: “Íntima”, “Explosión”, “Amor”, “El Intruso”, “La copa del Amor”, “Mi Aurora” y “Desde lejos”, en los que la poeta descubre un lenguaje para decir el deseo.

Entre los Cuadernos 3 y 4 se reúnen todos los poemas de *El libro blanco* y más de la mitad de *Cantos de la mañana*.¹¹⁵ En

114 La primera edición tiene 51 poemas en el índice, pero en realidad son 52 si desglosamos el poema “Llora, mi musa, llora en el silencio” (1907 70) que quedó integrado a “Variaciones” (1907 68).

115 *Cantos de la mañana* (1910) tiene 20 poemas. En algunos de los poemas de este segundo libro que se encuentran en estos cuadernos (“Lo inefable”, “La barca milagrosa”, “¿De qué andaluza simiente...?”) Delmira empezaba a crear una manera diferente de decir su pasión por la poesía y el sentido cósmico del acto creador, que suponía un alejamiento de la figura obsesiva de la Musa tal como aparecía en la primera parte de *El libro blanco*.

los dos cuadernos, Santiago Agustini transcribe los poemas de su hija en el recto de los folios, sin cubrirlos a todos. La escritura de Delmira ocupa el resto de las hojas libres y el verso de los folios transcritos por el padre, además de superponerse de todas las maneras posibles. Lo que a partir del libro publicado quedó como una segunda parte de siete poemas reunidos bajo el subtítulo “Orla rosa” y algunos que después pasaron a integrar el segundo libro están escritos por Delmira a lápiz, a veces en sentido inverso a los cuadernos.¹¹⁶ Estos cuadernos 3 y 4 exigen ser leídos de dos maneras: por un lado, en un sentido secuencial, dado que hay un trabajo de revisión, ordenación y crecimiento que vuelve evidente que el 4 avanza sobre lo escrito en el anterior. Por otro lado, para seguir el proceso de creación de los poemas de “Orla rosa” y de *Cantos de la mañana* es necesario leerlos en un sentido simultáneo y alternativo, pues puede suceder que las versiones que se encuentran en el Cuaderno 3 sean posteriores a las del cuaderno 4.¹¹⁷

Es un espacio de privilegiada concentración de significados el que, en los cuadernos 3 y 4, permite leer la irrupción de esa otra escritura, con letra de Delmira, pues hace posible imaginar a la poeta leyéndose a sí misma en plena producción. Hay un momento de inflexión en el proceso de creación cuando está por terminar lo que venía trabajando y la llevaba al libro pensado. En principio es inevitable preguntarse qué pasó que hizo emerger esos poemas que denuncian por la caligrafía

116 En el cuaderno 4 en algunos casos, además de la versión primera de Delmira está la transcripción de Santiago Agustini. Así sucede con “Explosión”. Esta duplicación no es lo habitual para lo que será la primera parte de *El libro blanco* porque los cuadernos empiezan con los poemas ya pasados en limpio por el padre, que en algunos casos, Delmira volvió a corregir.

117 Ver el poema de “Orla rosa” “Desde lejos” en Web ADA C. 3, F. 37v., 39v., 40v. y 41v. Escrito en el sentido inverso al habitual del cuaderno. No aparece en el Cuaderno 4. Es posible que lo escribiera al mismo tiempo que los otros poemas de “Orla rosa” que están en el Cuaderno 4.

y por el espacio en que fueron escritos su surgimiento abrupto, ajeno a la secuencia que Delmira venía elaborando con Santiago Agustini. ¿El amor por Amancio D. Solliers y su fin explicaría esa irrupción? Mario Álvarez dice que Amancio D. Solliers, “el primer amor o primer novio”, fue “periodista, nativo de Minas, *dandy* literario” y que su relación duró un año: 1906. Cita a Ofelia Machado que afirma “que estuvo profundamente enamorada y que la ruptura produjo tal conmoción en ella, que estuvo enferma mucho tiempo, fue por ese motivo que la familia se trasladó a Sayago” (1979 16). 1906 es el tercer año de elaboración de “El libro blanco”, que será editado en diciembre de 1907. Amancio D. Solliers ha quedado como un fantasma en la vida de Delmira, fundamentalmente por la imposibilidad de obtener más información sobre él. Si existieron cartas, los familiares de Delmira o ella misma las destruyeron.

Supongo que Delmira evaluó los nuevos poemas y decidió sobre la marcha cómo sería el libro que la proyectaría hacia el futuro. Ante el espectro de alternativas que se le abrían, cabe preguntar: ¿por qué no publicó solo lo que venía siendo “El libro blanco” (lo que en la edición se corresponde a los 45 poemas de la primera parte) que era ya un todo suficiente y coherente? ¿Por qué decidió completar su primer libro incluyendo “Orla rosa”? y ¿por qué dejó afuera los que parecen haber surgido casi al mismo tiempo y que pasaron a integrar *Cantos de la mañana*? No hay respuestas ciertas a estas preguntas, pero plantearlas tal vez nos acerque a las deliberaciones de Delmira en el proceso de realización de sus libros.

Mirta Fernández, en la Introducción a su edición de *Poesía completa* (1902-1924) retoma las consideraciones de la crítica a propósito de los poemas incluidos bajo el subtítulo “Orla rosa” y señala que “por primera vez Agustini deja de utilizar máscaras masculinas para negociar con su ansiedad de la autoría y enuncia en femenino y en primera persona” (2019 22). Se

podría pensar que quiso incluir en su primer libro esa aparición de una voz nueva y, también, que ella pudo surgir gracias a la experiencia de escribir y organizar la larga –para los tiempos de Delmira– primera parte de *El libro blanco*. Es lo que le permitió elaborar una imagen de sí como mujer que escribe.

Observando el conjunto de sus libros, parecería que hay un esquema que se repite. Cuando está programando lo que por un tiempo considera una segunda edición de *Cantos de la mañana* irrumpen los poemas de “Los cálices vacíos” (Cuaderno 5). Hay un ritmo pautado por la programación de una escritura y el asalto de otra, a la que Delmira atiende, se deja llevar y, a partir de ella, crea un libro diferente al previsto en el arranque. En *Los cálices vacíos* Delmira selecciona poemas de su primer libro, reproduce el segundo y agrega los poemas últimos que darán título al libro. En palabras de Rosa García Gutiérrez, hace la arqueología de sí misma (2013) y se acoge en una nueva arquitectura. En los dos casos está elaborando proyectos de edición cuando surge algo diferente. Ella no cierra lo que está haciendo para dedicarse totalmente a lo que emerge inesperadamente, sino que realiza una especie de conciliación entre lo que venía pensando y armando (con su padre, con los editores, con ella misma comprometida) y lo imprevisto. Crea una estructura que no era la que había pensado y que contempla el cambio.

Hacia la figura de escritora. El “Álbum de confesiones”

El “Álbum de confesiones”¹¹⁸ fue popular en la Inglaterra del siglo XIX y muy conocido en nuestra cultura a partir de los dos juegos de respuestas de Marcel Proust (1871-1922), que lo

118 Presenté una versión primitiva del análisis del “Álbum de confesiones” del Cuaderno 3 en las “Primeras Jornadas de la Red de Archivos Literarios Latinoamericanos” (5.9.2018).

contestó en 1886 (aproximadamente) y en 1890 (entre los 14 y los 18 años). Una fuente de información preciosa para sus biógrafos que han comparado las respuestas o han especulado con las diferencias y similitudes de las de Proust y su grupo de amigos.¹¹⁹ Cuando el escritor francés adquirió reconocimiento y todo lo suyo se volvió relevante, el antiguo “Álbum de confesiones” pasó a llamarse “Cuestionario Proust”: conservó el sentido de juego de sociedad y se fue circunscribiendo cada vez más a los “famosos”. No es posible precisar la fecha en que ese nombre se volvió habitual, pero Delmira no pudo conocerlo de esa manera (hay que recordar que el primer tomo de *En busca del tiempo perdido* es de 1913).

En el Novecientos el “Álbum de confesiones” no tenía tan definida la finalidad que después tuvo el “Cuestionario Proust”. Supongo que sería conocido por quienes gustaban de escribir. Un comentario de Emir Rodríguez Monegal sobre Roberto de las Carreras hace pensar que circuló en el Novecientos como forma de dar a conocer lo que se escribía. En *Sexo y poesía en el 900 uruguayo* Rodríguez Monegal dice que cuando Roberto de las Carreras volvió de París era: “un bastardo de 25 años, un poeta maldito que ha leído (por fin) a Poe y a Baudelaire, que ha ostentado la más ardiente necrofilia en un poema en forma de cuestionario (En un Álbum de confesiones, 15 setiembre de 1896)” y que venía “dispuesto a convertir en realidad su sueño erótico” (17). Cito la escueta referencia brindada por Rodríguez Monegal, pues me parece que vale la pena tratar de reconstruir (aunque no lo pueda hacer ahora) la apropiación que hicieron algunos escritores del Novecientos del “Álbum de confesiones”. Elena Romiti

119 En *Marcel Proust 1871-1903: Les années de jeunesse*, (Mercure de France, 1979) George D. Painter dice que son 25 preguntas impresas las primeras que respondió Proust. El primer juego ha sido preservado en un “Álbum de confesiones” perteneciente a Antoinette Faure, una de sus compañeras de juegos en los Champs-Élysées. (pp. 89-90).

dejó anotado, en su *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios* que las preguntas que formaban el “Álbum de confesiones” circulaban entre las jóvenes de alta sociedad y muchas veces funcionaban como disparadores de sus reflexiones y escritos” (2019 59). Delmira pudo haber accedido a una versión del “Álbum de confesiones” inglés o a la versión que según Rodríguez Monegal Roberto de las Carreras trajo de vuelta de su viaje a París. O tal vez a través de Giot de Badet, asiduo amigo desde 1903.

En el Cuaderno 3 de los manuscritos de Delmira se encuentra una serie de preguntas y respuestas, sin título ni advertencia, que se enmarcan en lo que se ha llamado “Álbum de confesiones”. Su finalidad parece ser el juego y el adiestramiento en la elaboración de una imagen de autora. Por ejemplo, Delmira echó mano de una pregunta y su respuesta para difundir su obra y su imagen. Publicó en el *Almanaque Ilustrado del Uruguay* (1910), bajo el subtítulo “De una Confesión”, la pregunta “¿Le gusta a Ud. la poesía?” y la respuesta.¹²⁰ En los años 1907 y 1908 en *Caras y Caretas* se realizaban “crónicas-entrevistas a celebridades”. Leonor Arfuch brinda esta información y anota que la entrevista es una “forma paradigmática en la configuración contemporánea del espacio biográfico” pues en ella –agrega– alguien dice, está presente (119). Delmira publicó *El libro blanco* en diciembre de 1907. Es probable que fuera lectora de entrevistas, y que con el “Álbum de confesiones” jugara a someterse a una y, al mismo tiempo, a hacer un movimiento de fuga, dejar un vacío. Es necesario tener en cuenta que el “Álbum de confesiones” omite la figura del entrevistador. ¿Podría pensarse en el padre como entrevistador fantasmal? De

120 “Mi torre de marfil, mi vida entera!/Frente al hado fatal, toda mi palma!/La pregunta es traidora, yo dijera/Lo mismo en otra forma: tenéis alma?”. El dato está tomado de Bonada Amigo. Dice en nota: “De una confesión” en *Almanaque Ilustrado del Uruguay*, 1910. Ricardo Sánchez, director. Dornaleche y Reyes editores, 197-199. (Bonada, 1974 7 y 66).

la misma manera que sacaba fotos a su hija en las que ambos buscaban una pose para ser difundida, podría haber ocupado circunstancialmente el lugar del periodista.

George D. Painter en su biografía de Proust, analiza las respuestas al primer cuestionario en relación con las de sus compañeros de juegos. Señala que no tienen nada de extraordinario, que su tono idealista debía ser compartido por todos, pero que la originalidad de Proust fue el haber tenido la fuerza de voluntad de persistir en su visión del bien y la belleza –profundizada pero inalterable– a lo largo de su vida (1979 89-90). Es muy probable también que algunas de las respuestas de Delmira fueran similares a las de otras jovencitas de su época. Por ejemplo, la obra y los personajes de Edmond de Rostand que ella declara preferir fueron muy populares en los primeros años del siglo XX.¹²¹ Pero el reconocimiento temprano de su identidad de poeta y la devoción a su propio talento marca una diferencia. En una perspectiva más amplia, es posible decir, con Painter, que lo que distinguió a Delmira fue la fidelidad a ese ideal de escritora que en forma muy temprana concibió para su vida.

La duplicación es una imagen y un movimiento obsesivo y constante en los Cuadernos de manuscritos de Delmira. El “Álbum de confesiones” está dos veces, en letra de Santiago Agustini y de Delmira, en el mismo Cuaderno 3.¹²² Como señalé antes, entre sus manuscritos hay fragmentos de prosa (cartas y creación), pero eligió responder a las preguntas en verso. O convino con su padre que así fuera. Tal vez el gesto pueda interpretarse como

121 Un indicio de esa popularidad lo da la sustantivación del nombre propio. En *La Alborada* N.º 296, 15 noviembre 1903 hay un artículo firmado por Enrique Rius Albes titulado “Cyranos”. Es una defensa de la actualidad de Rostand, de su verosimilitud. El articulista enumera los cyranos que ve: son jóvenes virtuosos y perseverantes.

122 Ver Web ADA C.3, F.50r. al F.57r.: Hay 29 preguntas. En C.3 F.62v., 63r. y 64r. están los versos/respuesta de Delmira.

parte del desafío autoimpuesto de crear una lengua que lo dijera todo en todas las circunstancias: “en una lengua poderosa y bella/ Como un gran vaso de oro y bronce” como dice una anotación del segundo cuaderno (Web ADA C.2, F.11r.). También puede entenderse que el lenguaje metafórico propio de esta poesía es una manera de ocultarse. Una vez más, el doble juego: Delmira parece jugar a la entrevista y esconderse. Por otro lado, las preguntas del “Álbum de confesiones” suponen una búsqueda de lo espontáneo, lo que se dice sin pensar mucho y puede revelar a la persona. Es exactamente lo que no hay en el de Delmira. En este Cuaderno 3 es visible la dimensión profesional de una Delmira en busca de un lugar en el sistema literario de su tiempo.¹²³ Ambos, padre e hija, pueden haber percibido la importancia del Cuestionario como instrumento de difusión. Sin embargo, en lugar de entrar en la lógica de la exhibición de su interioridad, Delmira se resguarda en la palabra poética. El “Álbum de confesiones” se

123 Por ejemplo: en los F. 25 v. y 26v. hay un borrador de una carta dirigida a Carlos Vaz Ferreira en la que le pide juicio sobre su primer libro. Delmira insiste en el aprecio que siente por el filósofo. Le dice que acaba de terminar su primer libro, que piensa mantenerlo alejado de los “ojos profanos” y reclama “una palabra salvadora”. La carta respuesta de Vaz Ferreira a propósito de *El libro blanco (Frágil)* (1907) fue publicada en *La Tribuna Popular*, Montevideo, 9. 3. 1908. En los folios 60v. y 61r. hay un borrador de carta a Ricardo Sánchez el director de *El Almanaque ilustrado del Uruguay* que publicó las citadas pregunta y respuesta sobre si le gustaba la poesía (1910) y “La ruptura” (1912). En los folios 70v. y 71r. hay otro borrador de carta a Ricardo Sánchez en la que comenta algo escrito por él. En los F. 61v. y 62 r. hay listas de escritores e intelectuales con la letra del hermano: Antonio Luciano Agustini, con agregados de Delmira. La lista es la reescritura de otras que con letra de Delmira se encuentra en los folios 67v. y 68r. En el pasado en limpio del hermano hubo ¿censura? ¿reconsideración?: aparece tachado Luis Curbelo. Y desaparecieron: Ángel Falco, Carlos Roxlo, Ricardo Sánchez, Daniel y Carlos Martínez Vigil, Luis Alberto de Herrera, Pedro Agorio (¿será Agorio?). En la lista está Julio Herrera y Reissig, que murió el 18 de marzo de 1910. La edición de *Cantos de la mañana* no dice mes, pero el prólogo de Pérez y Curis es de enero de 1910. ¿Pueden ser listas para difundir *Cantos de la mañana*, recién salido?

convierte gracias a las escrituras de la poeta y Santiago Agustini en un instrumento ambiguo: entre el juego y el uso profesional. El “Álbum...” pudo ser una manera de experimentar con la figura de la poeta y un inspirador de poesía.

Después que terminan las transcripciones de poemas de Santiago Agustini, entre los folios 50r. y 57r. del Cuaderno 3 se desarrollan las 29 preguntas.¹²⁴ Las transcribo y numero según su orden en el Cuaderno. Trece son respondidas con letra de Santiago Agustini. En el caso de otras dos: las respuestas a las preguntas 7 y 9, se percibe un espacio en blanco y la letra de Delmira que lo atraviesa. (Transcribo en cursiva). Lo que escribe podría considerarse relacionado o no con las preguntas. Entre los F. 62v., 63 r. y v. y 64 r. del mismo Cuaderno se encuentran los versos/respuesta escritos por Delmira, que Santiago Agustini transcribió.

1. ¿Cuál es el hombre que ha hecho más bien a la humanidad?

Ante un vértigo helante de la vida
Alguien abrió los brazos de la cruz...
Hombre, Dios o Misterio, su alma herida
Por todo el Mal fue todo el Bien: Jesús.

2. ¿Cuál es a su juicio el descubrimiento más admirable en el siglo pasado?

124 El primer problema que plantea este cuestionario es que sus respuestas fueron transcritas por Santiago Agustini, pero la letra de las preguntas no es suya. Es difícil pensar que alguien exterior al núcleo de los íntimos tuviera acceso al cuaderno. Virginia Friedman, la responsable hasta 2020 del Archivo literario de la Biblioteca Nacional y la persona que mejor conoció la letra de Delmira y su familia, me propuso que tal vez pudiera ser André Giot de Badet, además de amigo, con inclinaciones artísticas y frequentador del mundo de las “estrellas”, pero cotejamos la letra y no es la misma. Otra hipótesis de Friedman es que el padre cambiara la caligrafía para que las preguntas se distinguieran de las respuestas que están escritas con su letra habitual. Podría, tal vez, ser la letra del hermano, Antonio Luciano Agustini, en una caligrafía muy cuidadosa.

3. ¿De qué manera cumplirá la mujer mejor su misión sobre la tierra?

4. ¿Qué color y qué flor prefiere Vd?

5. ¿Qué perfume?

6. ¿Qué ojos prefiere Ud.?

Ojos cansados, ojos tristes, ojos
Como llagas de luz; aguas en calma
En cuyo fondo irisan los despojos
De un naufragio ideal... todos los ojos!
Los ojos son la carne y son el alma.

7. ¿Es Ud. Partidario del feminismo?

*como si hubiera sobre
los hombros dos alas
alas amplias bellas an*

8. ¿Qué país prefiere Ud. habitar?

Un rincón del Oriente, una comarca
De maravillas bajo un sol risueño
Y al capricho inefable de un monarca
De manos de marfil y ojos de ensueño

9. ¿Qué divisa elegiría Vd. si debiera elegir una?

siosas pero inútiles

10. ¿Qué personaje histórico le es a Ud. más simpático?

Napoleón! de las cumbres ardorosas,
Donde el imperio de su garra implanta,
Ve moverse a los hombres y las cosas

Como Dios los verá, bajo su planta!¹²⁵

11. ¿Qué personaje de novela o de teatro?

Bergerac – redivivo en el diseño
Mágico de Rostand – vivió por dos,
Amor, dolor, fealdad, soberbia, ensueño
Se cebaron en él como en un dios.

12. ¿Qué escritor y qué poeta prefiere Ud?

13. ¿Qué en la vida real?

14. ¿Cree Vd. que la dicha exista?

Como la espuma, en gasas tembladoras
Blancas hasta cegar, la dicha existe..
Espumas de la mar y de las horas...
Un sorbo amargo y el recuerdo triste!

15. ¿Cuál es el carácter más odioso en la historia?

16. ¿Cuál es para Ud. el ser más querido?

17. ¿En su sentir qué es Dios?

Todo y más...más...más...¹²⁶

18. ¿Cuál es según Ud. el ideal de la dicha terrestre?

La torre del Ensueño, las vidrieras
Magamente historiadas...Translúcida
Por un iris de diáfanas quimeras,¹²⁷
Como un sueño lejano, ver la vida.

125 Los cuatro versos están atravesados por una línea. El sentido puede ser que fueron tachados, es decir, suprimidos por razones diversas, o indicar –a alguien que está transcribiendo– que ya fueron utilizados. En la secuencia del “Album de confesiones” se usa reiteradamente la línea que atraviesa un texto: me inclino por la última interpretación anotada.

126 Aparece atravesado por una raya.

127 En el margen izquierdo de este verso se encuentra la anotación: “ojo”.

19. ¿Cuál es su principal esperanza?

...Nací en las cumbres de la vida, trágicas,
Con el sello maldito de lo raro;
Vivo siguiendo por sobre olas mágicas
El espejismo de un extraño faro.....

20. ¿Cuál es según Ud. la obra maestra de la naturaleza?

21. ¿Cuál es el descanso que prefiere?

22. ¿Qué animal le es a Ud. más simpático?

Sonrisa de los cielos bajo el ceño¹²⁸
Del invierno siniestro florecida,
La primera golondrina!... flor, ensueño,
Música, amor, azur, toda la vida!

23. ¿Qué cualidad prefiere Ud. en el hombre?

24. ¿Qué cualidad prefiere Ud. en la mujer?

25. ¿Qué destino es más digno de compasión?

-El beso de Roxana-... en el galano
Jardín que la orla de la noche alfombra,
Flor de martirio el alma de Cirano
Abre temblando a perfumar la sombra¹²⁹

26. ¿Cuál es el sentimiento moral que sufre el alma al separarse del cuerpo?

27. ¿Qué vicio detesta Ud. más?

Enfermedad del alma?... ley suprema?
Perversión voluntaria... o todo en uno?....
Yo no lo sé: suspensa ante el problema
Perdonó todos sin loar ninguno.

28. ¿Cuál es la virtud que más estima?

128 En el margen izquierdo de este verso está escrito: “ojo”.

129 Los versos están atravesados por tres líneas.

29. ¿Le gusta a Ud. la poesía?

Mi torre de marfil, mi vida entera!
Frente al hado fatal, toda mi palma!
—La pregunta es traidora, yo dijera
Lo mismo en otra forma: tenéis alma?

Más allá de la finalidad con que haya sido transcrita y parcialmente respondido, el Cuestionario ofrece valiosa información sobre intereses, opiniones y sensibilidades de la poeta en formación. No es posible distinguir entre lo que pensaba realmente y lo que consideraba mejor para su imagen de poeta. La poesía es un designio que todo lo cubre.

Responder a la primera pregunta invocando a Jesús, más que adscribir a Delmira a la religión católica, permite ponerla en relación con una revisión de la figura de Cristo que estaba muy presente en el Novecientos. Denostado por Nietzsche, a partir de la obra de Ernst Renan, *Vida de Jesús* (1863), en la que lo considera un anarquista, la figura de Jesús recuperó el halo inquietante, ligado a la piedad y la caridad, que había tenido en sus orígenes. Delmira duda sobre su condición divina y subraya el dolor y la bondad.

En la respuesta 6, en lugar de señalar un color de ojos o un rasgo que aludiera a la belleza, Delmira remite a la importancia de los ojos como develadores del mundo interior. Condensan la doble condición espiritual y carnal de su mundo poético.

La pregunta 7 sobre si se es partidario del feminismo no era habitual en el “Álbum de confesiones”. Estaría señalando una inquietud propia de ese “ambiente espiritual” del Novecientos y cierta permeabilidad de Delmira ;y también su padre? a ideas y movimientos disidentes que fermentaron a comienzos del siglo XX. La lectura de una posible respuesta está cargada de ambigüedades. En el espacio en blanco entre esta pregunta y la que sigue, de manera que sobrescribe, en parte, en forma transversal, están las tres líneas escritas por

Delmira. Es tentador entender que son una contestación y no tres versos que encontraron un lugar allí. Si fuera así, sería una manifestación de simpatía hacia el feminismo, cuando no se encuentra ninguna opinión sobre los movimientos de mujeres en su archivo. Esos versos podrían considerarse también un borrador primitivo del poema “Las alas” publicado en *Cantos de la mañana*. Dice la primera estrofa:

Yo tenía...
dos alas!...
Dos alas,
Que del Azur vivían como dos siderales
Raíces!...
Dos alas,
Con todos los milagros de la vida, la Muerte
Y la ilusión. Dos alas,
Fulmíneas
Como el velamen de una estrella en fuga;
Dos alas,
Como dos firmamentos
Con tormentas, con calmas y con astros... (2019 178)

Responde a la pregunta 8 con un tópico sobre el lugar del poeta en el modernismo: “Oriente”. Puede leerse como sinónimo de fantasía y, sobre todo, como la necesaria evocación de otro espacio. Como explica Alejandro Mejías-López, “la modernidad es siempre un concepto de otredad” (2010 34, traducción mía). El gesto implica una apertura hacia la vastedad y diversidad del mundo. En el Capítulo 2, señalé, para circundar lecturas posibles de Delmira, que en la revista *La Alborada* N.º 279 (19.7.1903) se publica en una misma página el poema “Ave de luz” y una crónica sobre “Una fiesta china en casa de Pierre Loti”. Julien Viaud (Francia 1850-1923), marino de profesión, recreó, usando el seudónimo Pierre Loti, lugares y personas conocidas en sus numerosos viajes. Los ambientes de ensueño y sensualidad con los que transformó sus recorridas

por China y Japón le aseguraron el éxito entre los lectores de su tiempo. Cuando Delmira escribe “Oriente” como respuesta al país que quisiera habitar debería considerarse como en eco la presencia de la figura y la obra de Loti en esos años, y la polémica que suscitó en Uruguay la irrupción del decadentismo (en el que se incluye el orientalismo). En esta perspectiva la contestación de Delmira puede resultar menos inocua de lo que aparenta. Fue cosmopolita y moderna.

Lo que podría leerse como respuesta a la pregunta 9 sobre las divisas es una prolongación de los versos sobre las alas que estaban en el espacio de la respuesta 7. La continuación de la palabra “ansiosas” y lo que sigue: “pero inútiles”. Es imposible saber si hay un sentido deliberado.

La preferencia por Napoleón como personaje histórico (pregunta 10, F. 53r.) parece responder a una admiración, común en la época, por los “grandes hombres”. En el caso de Delmira, Napoleón pudo ser una referencia más familiar, pues su abuelo, Domingo Agustini, fue corso francés e intervino muy joven en la batalla de Trafalgar (Silva, 1968 5). En el mismo cuaderno, hay cinco versos dedicados a Nerón (F. 64v.) que no pasaron al “Álbum de confesiones”. Tal vez, que no haya trasladado esta estrofa dedicada a una figura tan cuestionable, pueda entenderse como un borramiento para construir una figura de artista más edificante, con posibilidades de acceder a un público más amplio que el que le proporcionaron en los primeros años del siglo XX revistas, familiares y conocidos. No hay referencias políticas en el archivo de Delmira.

Las respuestas a las preguntas 11 y 25: ¿Qué personaje de novela y de teatro? y ¿Qué destino es más digno de compasión? remiten a *Cyrano de Bergerac* de Edmond de Rostand (1868-1918). Fue puesta en escena por primera vez, en París, el 28 de diciembre de 1897, en la Porte Saint-Martin. El papel protagónico fue realizado, en parte, sobre la base de las dotes del “gran actor” Benoît-Constant Coquelin (1841-1909),

conocido simplemente como Coquelin, que contribuyó al éxito inicial de la obra. Delmira pudo verla en Montevideo: en setiembre de 1903 fue representada en el Teatro Solís por la Compañía de Clara della Guardia (*La Alborada* N.º 286, 6.9.1903) y, con Coquelin como protagonista, en setiembre de 1905, en el Teatro Urquiza.¹³⁰ Un testimonio de André Giot de Badet, ya citado, recogido por Clara Silva, dice que Delmira escribía en verso como respiraba y recuerda su admiración, entre otros artistas, por las cadencias que le revelaba el *Cyrano* de Edmond Rostand.¹³¹

130 Ángel Curotto dice en su crónica sobre la “vida teatral montevideana” en el Novecientos: “El 5 de setiembre de 1905 se inaugura el teatro Urquiza, correspondiendo el honor a la gran Sarah Bernhardt, que lo hizo en una velada memorable con la obra de Sardou “La sorcière”. Como primer actor venía De Max, y la temporada que comprendía cinco funciones –el abono a la platea para los cinco espectáculos costaba veinte pesos– fue interrumpida dos días para ceder el escenario a otro elenco francés encabezado por el gran Coquelin, con su extraordinaria creación de “Cyrano de Bergerac”, el poema de Edmundo Rostand, que la misma noche interpretaba en español, en el teatro Cibils, el primer actor Emilio Thuiller y su conjunto del teatro Princesa de Madrid”. (55)

131 Giot dice que el *Cyrano* de Edmond Rostand le reveló milagrosas cadencias del verbo: “Elle avait appris à lire, à écrire, instinctivement, de même que d’autres petites filles jouent à la poupée et, -ayant su écrire- s’était mise à écrire en vers, ainsi qu’on respire, car dans son cœur tout n’était que rythmes, rythmes qui la jetaient extasié des nocturnes de Chopin à ces miraculeuses cadences du verbe que lui révélaient le *Cyrano* d’Edmond Rostand et *La Nave* de d’Annunzio, en passant par les poèmes “très XVIII^e siècle” de Rubén Darío, ce rossignol nicaraguayan” (1961 187). En *André de Badet. El principio del Jagüel* Juan Álvarez Márquez recoge una entrevista que le hicieran a Badet cuando en 1931 se representó en París la comedia en verso *La Vie Athénienne*. Recuerda su pasión de infancia por la obra de Rostand. André Giot de Badet conoció personalmente al autor de *Cyrano de Bergerac*, fue amigo de sus hijos, especialmente de Maurice. Este es quien realiza la crónica de la representación de *La Vie Athénienne*. Dice Giot de Badet: “Creciendo, adoraba la poesía y para mí no había habido más grande que Edmond Rostand. Desde “Romances” hasta “Cyrano” de “La Samaritaine” a “L'aiglon”, yo leía y releía sus obras” (2021, 167).

Vale la pena recordar que la protagonista de *Cyrano de Bergerac*, Roxana, se enamora de la inteligencia y la sutileza del autor de las cartas que recibe. Está muy marcada en la obra la transformación de Roxana gracias a la seducción lograda por el lenguaje. Una inclinación similar podría haber alimentado los amores de Delmira con Amancio Solliers o Manuel Ugarte. También resulta significativa la preferencia por un autor y una obra que trabajan sustancialmente la duplicidad. En versión de Edmond de Rostand, *Cyrano de Bergerac*, feo, talentoso y perseverante, es el doble: el que escribe las cartas que el amado de Roxana le envía sin que la heroína lo sepa hasta un último y fatal momento en que termina la vida de Cyrano y la obra. El espectro de fechas en que puede haber sido escrito este Questionario coincide con los relatos de Delmira a que me referí en el capítulo anterior: los fragmentos de prosa sobre el niño enfermo que pregunta a la madre quién es su padre y “Anillo de compromiso” (1904). Delmira elige dos veces una obra cuyo argumento desarrolla un triángulo amoroso: una mujer que está entre dos hombres sin saberlo. El fantasma de Cyrano, el escribiente, ¿podrá también superponerse a la figura de Santiago Agustini?

Delmira es colocada en otra situación triangular cuando actúa en la obra “El violín mágico”. En 1907, mientras está preparando la edición de su primer libro, representa un papel en la obra de François Coppée.¹³² La historia sucede en Cremona a mediados del siglo XVIII. Los personajes son Tadeo Ferrari, padre de Giannina, compositor y fabricante de guitarras; Giannina, Sandro y Filipo, discípulos de Tadeo y miembros de la Cofradía de Guitarreros. Tadeo convocó a un concurso de

132 La obra fue dirigida por Samuel Blixen, quien también la tradujo. Fue publicada: F. Coppée, *El violín mágico* (1903), Montevideo: Imprenta y litografía *La Razón*. Dice la portada: El violín mágico (Le luthier de Cremona). Comedia en un acto. Traducción de Samuel Blixen.

instrumentos: el que presente el mejor violín se llevará de premio a su hija y su casa. Giannina y Sandro están enamorados. Filipo es jorobado, está también enamorado de Giannina y ha descubierto la fórmula para lograr un violín mágico con el que no puede perder el concurso. La comedia termina bien porque los enamorados quedan juntos y Filipo obtiene el reconocimiento por lo logrado antes de partir. Giannina quiere a Filipo como a un hermano. ¿Cómo habrá sido para Delmira hacer de Giannina? En esta obra como en *Cyrano de Bergerac* la mujer se encuentra ante la figura de un amante desdoblado: la belleza por un lado, la inteligencia y la sabiduría artística por otro.

Creo que las respuestas a las preguntas 14, 17, 18, 19, 22 y 27 son las más personales y las que aportan la dimensión ambivalente que está en la poesía de Delmira: el vitalismo y la carga melancólica ante la extrañeza del ser y la vida. Elude muchas respuestas, pero no puede no responder a dos preguntas que nombran la “dicha” (la 14 y la 18) y la “esperanza” (la 19). En el mismo sentido, elige a la primera “golondrina” que anuncia la primavera (pregunta 22). El impulso primero es entusiasta, expansivo. Recuerda el inicio de *El libro blanco*. La respuesta a la pregunta sobre el vicio que más detesta (la 27) establece una moral no condenatoria, coherente con la imagen de Jesús del inicio del Cuestionario.

La última respuesta es una exaltación de la poesía, su fe, su apuesta definitiva.

Otro ejemplo de tarea compartida

Además de la oportunidad de su uso y su contenido, importa la manera de realizar este “Álbum de confesiones” porque es otra muestra del trabajo juntos de padre e hija. Como señalé antes, entre los F. 50 y 57 del Cuaderno 3 se despliegan las 29 preguntas con algunas respuestas. Si se sigue leyendo

el cuaderno, se encuentra que las contestaciones transcritas por Santiago Agustini están tomadas de poemas escritos por Delmira, con su letra, que se encuentran entre los F. 62v. y 64v. Resulta visible que no hay una secuencia paralela entre la pregunta del Cuestionario y la respuesta de Delmira. Excepcionalmente, la primera estrofa del folio 62v. responde a la primera pregunta del Cuestionario. Pero, después, la poeta deja de regirse por la sucesión de las preguntas. Los versos parecen agruparse por asociaciones generadas en la poesía misma, aunque en una disposición diferente, alterada, propia, sigan respondiendo. Algunas estrofas están muy intensamente corregidas, otras parecen surgir con facilidad.

Para mostrar este despliegue transcribo las estrofas sucesivas escritas por Delmira entre los F. 62v. y 64v. Después señalo a qué pregunta responde cada estrofa. Pongo entre paréntesis el número de la pregunta y los folios en los que se encuentran.

* Lo escrito por Delmira en el F. 62v. proporciona las respuestas a tres preguntas.

A un vértigo <Ante un> anhelante <helante> de la vida
Alguien abrió los brazos de la cruz....
Hombre, [d][<D>]ios o [m][<M>]isterio su alma herida
Por todo el mal, fue, todo el bien: Jesus!¹³³

Sonrisa de los cielos bajo el ceño
Del invierno siniestro florecida,
La primer golondrina: ...flor, ensueño,
Música, amor, azur: toda la vida!

Mi torre de marfil, mi vida entera!
Frente al hado fatal toda mi palma! –

133 Al final del mismo folio, Delmira vuelve a escribir, corregida esta estrofa y la tacha: “[Ante un vértigo helante de la vida/Alguien abrió los brazos de la cruz.../Hombre, Dios o Misterio su alma herida/Por todo el mal fue todo el bien Jesús]...”

La pregunta es traidora, yo dijera
Lo mismo en otra forma: –teneis alma?

A la pregunta:

¿Cuál es el hombre que ha hecho más bien a la humanidad? (1) (F. 50r.) responde con la primera estrofa.

¿Qué animal le es a Ud. más simpático? (22) (F. 56r.) con la segunda estrofa.

¿Le gusta a Ud. la poesía? (29) (F. 57r.) con la tercera estrofa.

Se podría pensar que Delmira eligió contestar primero las preguntas que más la atraían o para las que tenía una contestación más rápida.

* Los versos del F. 63r. responden otras tres preguntas:

Como la espuma en gasas tembladoras
Blancas hasta cegar la dicha existe
O Espumas de la mar y de las horas...
Un sorbo amargo y un <el> recuerdo triste

Amo los tristes hondos dulces ojos <Ojos cansados ojos tristes>
Como llagas de luz aguas en calma
En cuyo fondo duermen <irisan> los despojos
De un naufragio <(ileg.)> de amor <ideal> que (ileg.) <amo los ojos>
Los ojos son la carne y son el alma
El color del ensueño y la flor grave
De una bola implorante como un rezó
Que abre en mis <los> sueños misteriando suave
Como un sahumerio <perfume excepcional> el beso

Un rincón del Oriente una comarca
De maravillas bajo un sol risueño
Y al capricho inefable de un monarca
De manos de marfil y ojos de ensueño—

A la pregunta:

¿Qué ojos prefiere Ud.? (6) (F. 51r.) contesta con los cinco primeros versos de la segunda unidad. En el manuscrito se presenta los 9 versos seguidos como si fueran una estrofa. Los versos fueron muy corregidos; la transcripción de Santiago Agustini incorpora estas correcciones.

¿Qué país prefiere Ud. habitar? (8) (F. 52r.) con la tercera.

¿Cree Vd. que la dicha exista? (14) (F. 54r.) con la primera.

Vuelve a alterar el orden del cuestionario. La secuencia de las estrofas podría señalar una organización de sentidos diferentes, alternativos a la serie de las preguntas: primero la afirmación de la “dicha”, en el contrapunto de lo amargo y lo triste. Esta evocación hecha de contrastes arrastra el motivo de los “ojos”, elaborado en base a contraposiciones. En la tercera estrofa, en cambio, el lugar fantaseado: “un rincón de Oriente” es una síntesis de ensueño, armonía y fuga.

* En el folio 63v. hay cuatro estrofas. La estrofa primera responde a la pregunta ¿Cuál es según Ud. el ideal de la dicha terrestre? (18) (F. 55 r.). Parece continuar la atmósfera de la última estrofa de F.63r.: los “ojos de ensueño” del monarca oriental y “la torre del ensueño” en este F.63v.

Las otras tres tienen un trazo distinto a esta: aparecen como una estructura independiente que reúne los motivos de Roxana, *Cyrano de Bergerac* y Napoleón. Roxana, personaje de *Cyrano...*, parece arrastrar la presencia de este en la estrofa que sigue (aunque las preguntas estén distanciadas). ¿El lazo con Napoleón sería Francia?

La torre del ensueño las vidrieras
Magamente historiada.... [t][<T>]ranslúcida <Al borde>
Por un iris de diáfanas quimeras
Como un sueño lejano ver la vida

La to
El beso de Roxana; en el galano
Jardin que la orla de la noche (ileg.)
Flor de martirio el alma de Cirano
Abre temblando á perfumar la sombra

Bergerac – redivivo en el diseño
Mágico de Rostand – vivió por dos
Amor dolor fealdad soberbia ensueño
Se cebaron en el como un dios.

Napoleon! el audaz de las radiosas <de las cumbres ardorosas>
Cumbres do el de su ley <Donde el imperio de su garra
levanta y> implanta
Ve moverse á los hombres y las cosas
Como Dios los vera, bajo su planta

A la pregunta:

¿Qué personaje histórico le es a Ud. más simpático? (10)
(F. 53r.) contesta con la última estrofa, dedicada a Napoleón.

¿Qué personaje de novela o de teatro? (11) (F. 53r.) responde con la tercera, Bergerac.

¿Qué destino es más digno de compasión? (25) (F. 56r.)
con la segunda, Roxana. Esta respuesta aparece también con
rayas transversales.

* En el F. 64 r. hay solo cuatro líneas escritas:

Es todo y más mucho más que todo
Es todo y más y mucho más que todo
y más y más
T Todo y más, más,

Santiago Agustini recorta la última línea y la pone como
respuesta a la pregunta: ¿En su sentir qué es Dios? (17) (F.
54r.). Queda: “Todo y más... más... más.....”

* Los versos que se encuentra en el folio 64v. parecen escritos en un mismo impulso, pueden ser el poema de lo raro y maldito. Está muy corregido. La primera y la cuarta estrofas no son utilizadas como respuestas al Cuestionario.

El orgullo que encumbra en <con> sus veloces
Alas, escala de fulgor <Jacob> que erguida
Hasta el (ileg.) azul desde la vida
Comunica á los hombres con los dioses.

En Nací en las cumbres de la vida trágicas
Con el sello maldito de lo raro.
Vivo siguiendo por los mares [<sobre olas>] mágicas
El espejismo brillador de un <extraño> faro.
Enfermedad del alma? ley suprema?
Perversidad consciente [<voluntaria>]...? o todo en uno
Yo no lo se, suspensa ante el <me espante ese> problema
Perdono todos sin amar ninguno

Neron el raro el colosal, su estrella
Repele y encandila, es un tesoro
De luz maldita su fanal encanta [<y ella maga y bella,>]
La cinta viva de una sierpe de oro <de la serpiente de oro>
Tal una sierpe como [<como la serpiente>] <la sierpe fatal> un
rayo de oro

A la pregunta:

¿Cuál es su principal esperanza? (19) (55r.) responde con la segunda estrofa.

¿Qué vicio detesta Ud. más? (27) (F. 57r.) con la tercera.

Tal vez el juego de espacios y escrituras que despliega este “Álbum de confesiones” sea una pista más para entender algo del funcionamiento del tandem padre/hija. No es posible saber a estas alturas de quién fue la idea; deben haber convenido en que valía la pena hacerlo. Santiago Agustini escribe las

preguntas, deja espacios para las contestaciones. En otro lugar del cuaderno, Delmira escribe, libremente inspirada por este acicate algunas estrofas, en algún momento, un poema. Después disponen qué estrofa contesta a cuál pregunta. Me interesa la disposición de armado, previsibilidad, juego y soltura. No creo que esta organización fuera trasladable a la producción de poesía; es solo un atisbo de una posibilidad de trabajo entre dos.

La autora, el libro, los lectores

La muchacha que a los 16 años escribió en *La Petite Revue* un reclamo a los críticos, pidiéndoles conocimiento de la obra y juicios fundados, cinco años después, a punto de editar *El libro blanco* y enseguida de su publicación, comenzó a tejer una red de intelectuales, periodistas, amigos que hicieron posible que su libro no cayera en el vacío. En los cuadernos 3 y 4 –lo señalé antes– están las listas de figuras públicas a quienes mandar su primer libro. Después, las ediciones de *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913) reproducirán fragmentos de los juicios obtenidos por sus obras.

Si Santiago Agustini fue el sostén de su escritura hasta, por lo menos, “Los cálices vacíos” (me refiero al libro en proceso), Delmira parece proyectar esa figura protectora en un medio pequeño en el que la literatura ocupaba un lugar central y muy valorado, y en el que todos se conocían. El funcionamiento de las cartas en un circuito literario local e internacional señala una proximidad entre lo privado y lo público, lo personal y lo profesional que pesó en juicios y opiniones. Los contactos establecidos por carta enlazan la lectura a la referencia personal, a las formas de la familiaridad y la cordialidad propias de la época. Lo más frecuente para Delmira fue recibir comentarios por carta. Ella extraía fragmentos para reproducirlos en sus

obras y/o las enviaba a algún diario para que las publicara. Santiago Agustini muchas veces transcribió esas cartas para entregar a la prensa. Después de publicados, los artículos eran recortados y pegados en un Cuaderno que su archivo preserva (Cuaderno VIII).¹³⁴

Delmira preparó el “modo” en que quería ser leída. La operación era compleja en la medida en que debía lograr que se pasara por encima de los prejuicios y de la forma sobreprotectora o commiserativa con que se consideraba a las mujeres escritoras, al mismo tiempo en que no dejaba de jugar a agradar. Consiguió ser leída y apreciada más allá de los reparos que el decadentismo, en principio, y la figura de una mujer en competencia con los escritores coetáneos, siempre, pudieran levantar.

Diálogo con los críticos. Decadentismo y anarquismo

En el capítulo 3 transcribí un fragmento de una carta de Manuel Medina Bentancort, en la que señalaba las “rarezas” de la prosa de Delmira. La misma expresión, referida a su poesía, se encuentra en una carta de Ricardo Sánchez (1860-1917), amigo de la familia, poeta y crítico, en diciembre de 1907, cuando la aparición de *El libro blanco* era inminente.¹³⁵ Sánchez había dado a conocer, probablemente hacia el 25 de agosto de 1907, el folleto: *En el día de la Patria Canto a su fraternidad y a su progreso. Las dos fechas 1825-1907* (Montevideo, 1907). Delmira le había escrito a propósito de esta

134 Mirta Fernández ha analizado con detalle este procedimiento en *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos* (2019).

135 La carta es del 12 de diciembre de 1907. Ricardo Sánchez puntualiza la pertenencia de ambos correspondenciales a “escuelas distintas” y le escribe a Delmira que dice las cosas “en una forma tan rara pero tan linda” (Mirta Fernández, 2019 201).

publicación. Reproduzco parcialmente la carta de Delmira para retener la valoración que hacía de su propia poesía poco antes de inaugurarse como autora de libro:¹³⁶

Señor Ricardo Sánchez. Mi estimado amigo: He bebido en la flor azul y blanca y roja de su canto el hálito deleitoso de los viejos y eternamente frescos vergeles literarios. Los vergeles blasonados de nobles huellas indelebles y que tantas almas bellas hoy deserten para enfermar misteriosamente, buscando la flor extraña por los jardines nuevos. La flor extraña, mala, fascinante como pupila de serpiente. Y yo, espíritu palidecido en la embriaguez venenosa de los cálices raros como milagros, he aspirado con cariño la flor balsámica de sus ricos vergeles y he bebido con delicia entre los pétalos frescos las gotas de rocío, puras como lágrimas, que hubieran fundido su cristal tremante en todos los fuegos del sentimiento. Siento no estar literariamente más cerca de usted para cantarle toda mi admiración. Así, tengo miedo. De los senderos comunes no se habla impunemente a la gloria. Tal vez ante su palabra de bronce yo hubiera debido callar... No sé; pero pienso que una voz amiga es siempre grata, ¿verdad? Aunque nos llegue como un eco medrosamente pálido desde penumbras lejanías. Admirativamente. Delmira Agustini (Fernández 2019 201) (Subrayado mío)

Me interesa la autoconciencia que revela esta carta y la capacidad de Delmira de pensarse en diálogo junto a otros creadores. Todas las imágenes con las que se identifica (subrayado) la sitúan en el ámbito del decadentismo. Le preocupa ubicarse, quiere distinguir líneas estéticas y no busca la confrontación. En este sentido, le corresponde la caracterización que Ángel Rama hiciera del movimiento modernista, cuando destaca su “tono filial”. Rama dice que los modernistas no reaccionan contra los escritores anteriores y que, para ellos, las

136 Interesa anotar que un borrador fragmentario de esa carta se encuentra en el Cuaderno 3 (F. 70v. y 71r.) por lo analizado de los cuadernos también como laboratorio de la proyección de la poeta en el medio. Mirta Fernández la reproduce y da detalles de su circulación (2019 201).

fuentes europeas “no se sustituyen sino que se superponen y se integran unas en otras” (1985 62). Para crear Delmira toma prestado con total libertad, “rumia”, mastica y hace otra cosa; al mismo tiempo convive con otras poéticas, sin guerra y también sin confusión.

En 1907 el poeta y anarquista de acción directa Ángel Falco dio a conocer *Cantos Rojos*. Falco tuvo actuaciones impactantes en esos años. Ovidio Fernández Ríos (1883-1963) consideró inolvidable la noche en que conoció a Falco, “en 1905, en el Teatro Stella de Italia, en un acto de homenaje a los mártires de Chicago. Me impresionó profundamente la recitación de su extraordinario poema “Al crujir de las horcas” (Zubillaga 15).¹³⁷ Todavía no integraba el trío con André Giot y Delmira al que aludí antes, pero no podía ser un desconocido para Delmira. La contraposición cromática de su obra con *El libro blanco* resulta obvia. Delmira ya había decidido el título bastante antes de 1907, el año de su edición. Y lo más seguro es que su elección tuviera que ver con sus lecturas de Mallarmé y Darío. Rodrigo Caresani señala que “Les Fleurs” de Mallarmé fue traducido por Darío y publicado en *La Nación* en noviembre de 1894. Analiza el poema de Darío “La página blanca” (1896) incluido en *Prosas profanas* en relación con “tres motivos mallarmeanos enlazados: el uso del blanco como energía de la composición, las formas del desdoblamiento en la instancia de la enunciación y la extensión de la escritura como

137 En la noticia sobre Falco Carlos Zubillaga dice: “En octubre de 1907 fue objeto de un atentado en el curso de una intervención en el Centro internacional de Estudios Sociales, y dos años más tarde fue remitido –herido– a la Cárcel Correccional por haber instigado a los manifestantes que atacaron la Legación de España en Montevideo, al término de una manifestación de protesta por el ajusticiamiento de Francisco Ferrer” (23). Una visión más amplia de la figura de Ángel Falco se puede encontrar en el libro de Daniel Vidal, *Flores negras* (2020).

jeroglífico” (137). Es posible pensar que el primer libro editado de Delmira de manera explícita se proponía en diálogo con estas nociones. También, que a Delmira no le molestara que se estableciera una contraposición con una obra emblemática del anarquismo. Con una actitud similar a la que señalé ante la obra de Ricardo Sánchez: no el enfrentamiento, pero sí la diferencia. Delmira no podía desconocer la presencia política y cultural del anarquismo en el Novecientos. Su amistad con Roberto de las Carreras, con Manuel Pérez y Curis (prologuista de su segundo libro), su conocimiento de Francisco C. Aratta, del editor Orsini Bertani, ¿tal vez de Alejandro Sux? son indicios de un diálogo personal e intelectual que supone un conocimiento, por lo menos, de manifestaciones culturales del anarquismo.¹³⁸

Es posible señalar una lectura contemporánea de Delmira que evaluó la fuerza transgresora de su poesía y su figura y que encontró la manera de hacerlo comparándola con la escritora –sobre todo poeta– y anarquista italiana Ada Negri (1870-1945). Daniel Vidal, en su estudio sobre *Florencio Sánchez y el anarquismo* nombra a Negri entre los artistas que contribuyen a otorgar una identidad internacional al anarquismo.¹³⁹ Ada

138 Daniel Vidal realiza un amplio panorama de la presencia del anarquismo y los anarquistas en *Flores negras* (2020). Leí su libro cuando estaba corrigiendo este trabajo sobre Delmira: de haberlo hecho antes, tal vez lo hubiera utilizado de otra manera.

139 “En literatura el anarquismo local se respaldó en los referentes mundiales de la cultura libertaria o de genérica denuncia social. En poesía fueron Ada Negri y Lorenzo Stecchetti (Italia), Guerra Junqueiro (Portugal) y Anselmo Lorenzo (España). En Hispanoamérica el impulso pionero correspondió al José Santos Chocano de *Iras Santas* (Perú), Salvador Díaz Mirón (México), Pedro B. Palacios, “Almafuerte” y Alberto Ghiraldo (Argentina). Este último también incursionó en la dramaturgia junto a Palmiro de Lidia (España) y Pietro Gori (Italia), entre los más representados. Fuera de las filas libertarias, Emilio Zola y Eduardo Zamacois, son dos entre tantos referentes intelectuales europeos admirados por el anarquismo” (39).

Negri fue maestra, y además de poesía de denuncia social, escribió una novela. En la Biblioteca Nacional se encuentra un ejemplar de *Fatalitá*¹⁴⁰ que perteneció a Víctor Pérez Petit, lector culto, interesado, de los muchos que parece haber tenido la poeta en el Novecientos y después.¹⁴¹ En el prólogo a *Fatalitá* Sofía Bisi Albini opina que los lectores de Negri comprendieron que el dolor de sus versos es verdadero. Sigue refiriéndose a Negri como “esta criatura joven” y afirmando que debe haber sufrido como si hubiera ya vivido una larga vida.¹⁴² Es un razonamiento similar al que hiciera Carlos Vaz Ferreira a propósito de *El libro blanco*, un asombro paralelo ante la profundidad hallada en la escritura de una mujer. Vidal agrega una información sobre Negri que debe haber sido conocida tardíamente: dice que “en sus primeros años estuvo vinculada con el partido socialista italiano, pero ya hacia 1905 trabó contacto con Benito Mussolini hasta integrarse al fascismo” (2020a, pie de foto). Muy poco se parecen, en realidad, la vida y la obra de Ada Negri y Delmira Agustini: simplemente son mujeres que escriben y hacen pensar, y eso alcanza, en ese

140 Ada Negri, *Fatalitá* (1900), Milano: Fratelli Treves Editori.

141 Paulina Luisi escribió sobre la vida y la poesía de Ada Negri para la revista *Ariel: Sobre Ada Negri* (Extractado de la Revista *Ariel*), Montevideo, El siglo ilustrado, 1919. Hacia el final de su breve ensayo, dice: “Ada Negri es un carácter de luchadora, es el temperamento indómito de los que no aceptan la parte que les asigna la vida con el fatalismo estéril y mutilante de evangélica paciencia; con la villana resignación que enmohece los más poderosos rodajes del espíritu procurándole la paz agostadora que rodea las mefíticas aguas del pantano...”. Mucho después, Ida Vitale recordó que en la biblioteca de su casa había un libro de poesía de Ada Negri (10.11.2021, en homenaje realizado en Venecia - Ufficio Promozione Culturale).

142 “I suo iletto risono andati man mano comprendendo che il dolore deis uoversi è dolore vero, che questa creatura giovane deve averso offerto come se avesse già vissuto una lunga vita, e finirono col tenersi sicuri che, consci del suo ingegno com'essa è, forte della sua triste esperienza, sarebbe balzata fuori da un momento all'altro al sole di quella gloria che sogna con tanto ardore”.

momento, para ponerlas del mismo lado. La sorpresa es la reacción ante la ruptura que solo con el acto de asumir sus voces de escritoras provocaron.

Las dos comparaciones con Ada Negri, que se encuentran en la correspondencia de Delmira, son a propósito de *El libro blanco*. En el Capítulo 2 me referí a la carta de Vaz Ferreira que responde a un pedido de “una palabra salvadora” realizado por Delmira. Fue publicada en *La Tribuna Popular* del 9.3.1908 y recortada para integrar los “juicios críticos” de los libros siguientes de Delmira Agustini. El filósofo supo valorar la originalidad de la poeta, más allá de que su lenguaje arrastre percepciones paternalistas que hoy se leen como desvalorizadoras. Carlos Vaz Ferreira dice que la poesía de Delmira “está pensada y sentida en profundidad” y agrega:

La poesía de Ud. tiene en un grado excepcional esta cualidad, y en las sucesivas lecturas se va enriqueciendo con una armonía profunda de resonancias intelectuales y afectivas. Siempre he creído que este es el tipo más elevado de arte. De orden muy elevado es también cierta ausencia de *pruderie*; un toque de esa cualidad, rara en las mujeres, que forma uno de los más nobles encantos de las poesías de Ada Negri (Fernández 2019 229).

La “ausencia de *pruderie*” (mojigatería) es una manera de saludar la audacia de Delmira que sería lo que la identifica con Ada Negri. Por su parte, Francisco Caracciolo Aratta, poeta, prosista, crítico literario y periodista, amigo de Julio Herrera y Reissig, según Fernández (2019 113), “librepensador”, según Vidal (2010 53) escribe también a Delmira a propósito de su lectura de *El libro blanco*, y le dice que “todo le augura el camino triunfal de una Ada Negri americana” (2019 112). No tengo duda de que Delmira comprendía las diferencias entre su estética y la de Ada Negri, pero, igualmente, recortó esta referencia que la menciona y la incorporó a los “juicios críticos” que acompañan sus dos últimas obras.

Existió una estética anarquista totalmente ajena a la concepción que tuvo Delmira de la poesía.¹⁴³ Pero la recepción de su obra estuvo encadenada a la de su figura de mujer: esto pudo llevar al halago de su juventud y hermosura y/o a colocarla en una perspectiva de ruptura por el solo hecho de escribir y de buscar un lugar entre los intelectuales de su tiempo. La obra y la imagen de Delmira se sumaron a posibilidades de transgresión ya abiertas: el *dandy* y la poesía de Darío prepararon la impronta sensual, el feminismo, preocupado por las libertades de la mujer y por su condición social (aunque, como el anarquismo, no fue unánime en el tratamiento de la liberación sexual de la mujer) abonó también el terreno.

Emilio Irigoyen ha señalado la necesidad de reconsiderar a Florencio Sánchez, de sacarlo del recorte del teatro realista/anárquico/libertario y leerlo en relación al lenguaje del Novecientos.¹⁴⁴ De la misma manera me interesa sacar a Delmira del estanco de la burguesa de alta cultura que hace poesía, no para borrar diferencias, que fueron importantes, sino para percibirlas en su manera de coexistir: sus contradicciones, sus solapamientos, sus convergencias o distancias. La existencia de un “anarquismo espiritual” fue un componente sustancial en la recepción de Delmira en el Novecientos. Además, la cultura burguesa universalista de Delmira dialogó con una zona de la cultura anarquista: la

143 Daniel Vidal señala: “La casi totalidad de la poesía ácrata editada en los periódicos sectoriales entre 1884 y 1920 responde a la estética anarquista que podría denominarse ortodoxa, exige el ejercicio mimético de la palabra y reduce al mínimo el uso de figuras retóricas” (2011 88).

144 Dice Irigoyen: “El dramaturgo, sin embargo, fue tanto un bicho de teatro como un típico hombre de letras del Novecientos. Sus textos deben entenderse tanto en un contexto teatral y espectacular como en uno literario y cultural: en diálogo con el sistema de producción del teatro criollo, por ejemplo, pero también con lo que la historiografía literaria y cultural suele llamar ‘modernismo’” (2).

que proponía una política de liberación sexual, encarnada emblemáticamente por Roberto de las Carreras. Nietzsche, de nuevo, puede ser el elemento aglutinante. El estudioso de su obra, José Rafael Hernández dice que “Nietzsche propone [...] una rectificación del mundo, pero no a través de la religión, sino a través de un evangelio del Arte que, como fenómeno nuevamente estético, justifique la existencia del hombre” (2012 30).

Cuando el diálogo se volvió polémica

Alejandro Sux es el seudónimo de Alejandro Maudet (1888-1959), escritor y periodista argentino que a los “dieciocho años se radicó por un tiempo en Montevideo”, donde publicó, en 1906, el libro de poemas *De mi yunque (Cantos al pueblo)*. Dos años después, se encontraba en Buenos Aires dirigiendo la revista *Germen*. Muy pronto se trasladó a Mendoza: estuvo preso por denunciar la corrupción “que había debido enfrentar en la capital cuyana”. En 1909 se radicó en Barcelona donde editó la novela *Bohemia revolucionaria* (Maucci). Su libro *Cantos de rebelión* (Granada, 1909) contiene producciones fechadas en Montevideo (Zubillaga 28). Leandro Delgado lo vincula al “anarquismo individualista”. A los datos anteriores agrega que “participó en *La protesta*, y dice que “tuvo una obra bastante profusa de poesía, novela y crónica. Luego de viajar por numerosos países de Europa y América, Sux se alejó del anarquismo” (2017 64). En *Flores negras*, Daniel Vidal realiza la presentación más completa de Sux. Anoto que su padre, Alejandro Maudet, “era descendiente de franceses, masón y librepensador”, que entre 1906 y 1907 dirigió la revista *En Marcha* en donde publicó “un segmento sobre “Los raros” de Rubén Darío” (2020a 2013) y que, desde esa publicación, en 1906, mantuvo una polémica

con sus cofrades anarquistas en la que condenaba a los “falsos revolucionarios” (2020a 96). Terciaba así en una batalla sobre las virtudes o la vacuidad de la retórica tribunicia. Me interesa recuperar este dato porque no sé cuánto pudo haber de guerra personal en su descalificación de los críticos de Delmira en el artículo al que me referiré en seguida publicado en 1911.

El respeto y el reconocimiento de las diferencias parecen caracterizar la actitud de Delmira hacia los escritores coetáneos. Con la crítica, en cambio, se “peleó” en dos oportunidades muy diferentes entre sí: en el artículo juvenil “Nos critiques” (1902) hizo una reconvención genérica con la que iniciaba su presentación en el medio, y en 1911 con Alejandro Sux, cuando ya era una autora reconocida con dos libros publicados. En la polémica con Sux, Delmira insistió en que su obra no necesitaba la defensa de nadie, y agregó: “hoy, después del triunfo, mucho menos” (Rocca, 2001 59). La situación es muy distinta a la de la muchacha que en 1902 se animaba a mostrarse en actitud beligerante, sí, pero en francés, en una revista de escasa circulación; en 1911 ha alcanzado el deseado lugar de escritora reconocida y no parece dispuesta a admitir sacudidas al cuidadoso andamiaje levantado con las críticas recibidas. Anoto uno de los múltiples gestos de homenaje que se encuentran en diarios y revistas de la época: en enero de 1911 su foto aparece en la tapa de la revista *Apolo*, Año VI, N.º 47.

El tono y los motivos de Delmira, en 1911, en lo que ella estableció como una disputa son un poco sorprendentes. Parecen excesivos y ajenos a lo que era su manera habitual de relacionarse con el medio literario. No tengo elementos para saber si hubo razones de índole personal que alimentaron la polémica. Se desarrolló en *La Razón* entre el 25 y 29 de

setiembre de 1911.¹⁴⁵ Gabriela Correa y Analía Marín, editoras de la polémica, han destacado que en esa época “el ámbito de debate fue reservado para la élite poética masculina. El territorio exclusivo para las mujeres era la poesía” (2000 3). El carácter excepcional de una mujer debatiendo, ¿tendrá que ver con el tono desmedido con que Delmira responde a Sux? No parece haber proporción entre su enojo y la intención de halago de Sux. Esto hace que se tienda a leer esta “controversia literaria” como un síntoma. Pero, ¿de qué? Tal vez valga la pena intentar responder.¹⁴⁶

Delmira envió a Sux los dos libros que había editado: *El libro blanco* (con una dedicatoria) y *Cantos de la mañana*. Sux, respondió publicando una crítica en la revista *Mundial* que, en París, dirigía Rubén Darío, que fue reproducida en *La Razón* del 25 de setiembre de 1911.¹⁴⁷ Sux analizó el primer libro de Delmira: recordó, al comenzar su artículo, que cuando salió “la crítica de Montevideo dijo frases comunes, halló influencias de Darío, de Nervo, de Lugones”; en contraposición dijo que “todo tendrá el libro menos influencias extrañas” (2001

145 Fue recogida fragmentariamente por Clara Silva (1972). La versión completa del intercambio entre Delmira, Sux y Vicente Salaverri (quien terció en defensa de Sux porque no se encontraba en el país) recién se publicó en el suplemento *Insomnia* el 28 de julio de 2000, gracias a una investigación de Gabriela Correa y Analía Marín. Pablo Roca la reditó en *Polémicas literarias del Novecientos* (2001).

146 El “caso Sux” sucede fuera del espectro de fechas planteado para este trabajo que debería cerrarse con la publicación de *El libro blanco* (1907), pero tiene por asunto una valoración de este primer libro de Delmira y pienso que puede ayudar a entender mejor la relación de Delmira con su familia y su proyección en el medio.

147 Alejandro Sux, “Una poetisa uruguaya”. “Delmira Agustini”, Montevideo, *La Razón*, lunes 25 de setiembre de 1911, p. 6.

APOLLO

AÑO VI

Número 47

VOS
KIOS
UAY

REVISTA DE ARTE Y SOCIOLOGÍA

— — — DE PÉREZ Y CURIS — — —

APOLLO acaba de entrar en el 6^o año de existencia. Su Dirección no señala nuevos rumbos ni ofrece ninguna imposible; ratifica, eso sí, sus ideas de siempre y su periodismo de siempre

Poetisas Uruguayas



DELMIRA AGUSTINI

MONTEVIDEO

ENERO DE 1911

Foto de Delmira en la tapa de la revista *Apolo* Año VI N.º 47, enero 1911.

56). Delmira respondió dos días después.¹⁴⁸ Decía que en el juicio de Sux había:

una protesta originalísima, monstruosa por lo injusta, contra la crítica de Montevideo. Según el señor Sux esta no apreció –quien sabe si por incompetencia o maldad...– mi obra en lo que hubiera debido... Luego, siempre según el señor Sux, se llegaron a inventar –no sé con qué siniestras intenciones– ciertas influencias de Darío, Lugones y Nervo... Yo no puedo otorgar con mi silencio esa blasfemia. La crítica de mi país me ha “mimado” como a hija predilecta. Puedo exhibir las firmas más ilustres al pie de los elogios más estupendos... (2001 58) (Subrayado mío).

Vicente A. Salaverri, amigo de Sux intercedió defendiéndolo, Delmira le respondió y dio por terminada la polémica. El intercambio es bastante desconcertante. El elogio de Sux es ambiguo, pero así fueron prácticamente todos los que recibió Delmira, sin que ella se permitiera mostrar fastidio. Sux insiste en la “ingenuidad” de *El libro blanco*. Le dice también que sus versos “encierran ideas poco sólidas tal vez, pero ideas atrevidas sin pretensiones de afirmación” (2001 56). No sé qué es especialmente lo que la irrita de las palabras de Sux. La concepción estética de Delmira no fue ingenua: como sus cofrades modernistas, entendió que la noción de originalidad no estaba reñida con el reconocimiento de modelos literarios. Desde 1902 Delmira se había lanzado a la escritura de una manera apasionada y muy consciente de las exigencias que crear dentro de una tradición le significaba. Hacía ya 9 años de ejercicio obsesivo, punzante, riguroso de la creación poética. Debe haber sabido siempre que su obra no era “sencilla” ni “ingenua”. Jugar a la joven cándida puede haber sido una necesidad aceptada para conseguir un lugar en el mundo al que

148 Delmira Agustini, “A propósito del juicio de Alejandro Sux”, *La Razón*, Montevideo, miércoles 27 setiembre 1911, p. 1.

quería pertenecer. Pero, ¿por cuánto tiempo? Tal vez, en ese 1911 que consideraba que había “triunfado” Delmira estuviera menos dispuesta a quedar impasible ante juicios que eran a la vez un reconocimiento y una desvalorización.

Quizás el pecado de Sux haya sido su inoportunidad en el tiempo. Encontré conceptos llamativamente similares a los suyos en un artículo de Manuel Pérez y Curis sobre Delmira Agustini publicado en la revista *Apolo* Año III, N.º 12 (febrero de 1908). Pérez y Curis fue director de la revista y dos años después el prologuista del segundo libro de Delmira: *Cantos de la mañana*. Delmira y Alejandro Sux colaboraron habitualmente con *Apolo*. En ese N.º 12 Delmira publicó “La barca milagrosa” (61) y Alejandro Sux “Crónica bonaerense” (69-70). Y Pérez y Curis: “Por jardines ajenos”. “El libro blanco” “(Por Delmira Agustini)” (72-75). El artículo empieza con una acusación, en términos fuertes, a los críticos por ser proclives a la “diatriba”. Escribe sobre la recepción de *El libro blanco*:

Sobre él cernióse el silencio, un silencio de hostilidad interrumpido de tanto en tanto por la obscura fraseología de algún Pedancio impotente que trafica con la pluma. “Que la obra es buena”; “Que la poetisa promete mucho”; “Que en algunas poesías se nota la influencia de Amado Nervo, de Lugones y de otros poetas contemporáneos” (72-73).

Esta última glosa de Pérez y Curis es muy similar a lo que tres años después volvió a escribir Sux. Se sabe que Sux se fue para Argentina en ese mismo 1908 y después siguió dando vueltas. No es difícil explicarse que cuando en 1911 en París, escribe para la revista *Mundial*, se haya quedado en aquella primera recepción del primer libro de Delmira.

En el capítulo 2 señalé que podría plantearse que Delmira proyectaba el espacio “familiar” de sus cuadernos a su entorno más próximo. Y que la afirmación que hace en la

respuesta a Sux de que la crítica la había “mimado” formaba parte de ese tránsito fácil que la literatura hacía posible entre el ámbito de los suyos y el afuera inmediato. ¿O no había sido tan fácil y ella necesitó crearse esa imagen? Hubo elogios importantes, otros demasiado cargados de la retórica trivial sobre su condición de mujer joven y hermosa; silencios también y reticencias. Sin duda prevaleció el juicio favorable. Este exabrupto de Delmira me hace pensar en su necesidad de borrar lo adverso. Agrego ahora el otro término de la comparación que utiliza en su defensa en la primera respuesta a Sux: “como a hija predilecta”. ¿Será posible pensar que Delmira puso a sus críticos en el lugar del padre, su primer lector, y no soportó que Sux hiciera surgir reticencias olvidadas? María José Bruña toma de S. Gilber y S. Gubar la noción de “ansiedad de la autoría” para explicar:

el hecho de que Agustini quiera legitimar su discurso a través de la opinión de críticos y escritores conocidos en el mundo intelectual de la época. Las ediciones de *Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos* con sus secciones de juicios seleccionados sobre la autora parecen confirmar esta “ansiedad” (2008 24).

Como señalé, Delmira cerró la polémica con un artículo dirigido a Vicente Salaverri en el que hizo una lista de los críticos, con los juicios respectivos, que la habían elogiado. En esa circunstancia agregó el de José E. Rodó, que no figura entre las opiniones sobre su obra recogida en los libros citados. Terminó así su enumeración: “Si se agrega que José E. Rodó llegó a llamarle ‘inspiradísima poetisa’ y a manifestarse mi ‘admirador’, creo que habrá suficiente” (2013 62).¹⁴⁹

149 Me detengo más en la paradójica relación establecida entre Delmira y Rodó en “Leer a Delmira (y la sombra de Rodó)” en [SIC] Año XI N.º 30, diciembre 2021, pp. 115-125.

Delmira pensaba estrategias para la difusión de sus libros y su figura. Tal vez el intercambio con Sux adquiera más sentido en la perspectiva de sus decisiones sobre sus libros y su imagen. ¿Por qué Sux habrá decidido comentar solo el primer libro? Delmira debe haber sentido una desilusión ante esa crítica que obviaba el segundo, el que particularmente le interesaba en ese momento. También pudo entender que era una importante oportunidad perdida: la crítica de Sux salió en la revista *Mundial* que dirigía Darío en París y Delmira cuidaba mucho la repercusión de su nombre dentro y fuera de Uruguay, y especialmente todo lo que implicara a Darío. Delmira está siempre lanzada hacia delante. En *Cantos de la mañana* (1910) anunciaba que estaba preparando “Los astros del abismo”. En 1911 posiblemente ya estuviera pensando en una reedición ampliada de su segundo libro. Mirta Fernández dos Santos, en *El profundo espejo del deseo* transcribe una posdata de una carta de Delmira que se encuentra en el Archivo de Rubén Darío, que se custodia en la Universidad Complutense de Madrid:

Decidme si leísteis mis “Cantos de la mañana”. Próximamente saldrá la segunda edición aumentada y depurada de algunas opiniones casi anónimas recopiladas ingenuamente por Pérez y Curis, que dirigió la publicación del libro en momentos [en] que yo estaba muy enferma. Esta vez -Dios mediante- irá solo con el pórtico vuestro, corona fúlgida de mi musa, y algunos párrafos seleccionados de escritores que, por ser de los mejores de nuestra lengua, talvez pueden hacer vuestro séquito de emperador (2020 37-38).

Delmira alude a una enfermedad padecida en el momento de la preparación de la edición de *Cantos de la mañana*. Tal vez sea posible inferir una situación de fragilidad que acompañó también el tiempo posterior de circulación de su segundo libro. Ofrece para una proyectada segunda edición, que

llevaría el pórtico del “emperador” Darío, voces a la altura de su nombre.¹⁵⁰ Es evidente el esmero con que cuidaba su prestigio, cimentado, en parte, en los juicios con los que armó sus libros, y que reconocía en Darío una autoridad superior.¹⁵¹

En realidad, el escritor no tiene defensa ante una mala lectura, no hay argumentación posible. Delmira no quiso realizar el parricidio, sino que necesitaba a sus maestros para medirse. Además de compartir una “actitud filial” propia de sus contemporáneos, según señalara Ángel Rama, en lo personal, no parece haber renegado de su “situación de hija”. Pienso que esta noción puede ayudar a explicar el estado espiritual de Delmira, su manera de crecer, deslumbrar por sus capacidades y mantener una dependencia emocional propia de la infancia.

En una introducción al intercambio epistolar sucedido entre Julio Herrera y Reissig y Edmundo Montagne que, entre asuntos varios, trata de la relación conflictiva con Horacio Quiroga, Wilfredo Penco señala que “las amistades y enemistades se trababan y deshacían con facilidad y en esa fluidez el individualismo exacerbado por los brillos de la notoriedad literaria fue factor principal” (1999 802). Penco marca la muerte de Julio Herrera y Reissig, ocurrida en 1910, como un límite de esa efervescencia batalladora: “Ya empezaban a ser historia o leyenda las rencillas multiplicadas, el afán sostenido de lo lúdico, la ironía como instrumento principal, los excitables y cambiantes estados de ánimo, todos elementos decisivos en la

150 Esta segunda edición fue un proyecto alimentado un tiempo por Delmira. No se concretó así como estaba planteado en esta carta. Después de escribir los poemas que se encuentran en el quinto cuaderno de manuscritos Delmira decidió publicar *Los cálices vacíos* con una selección de *El libro blanco* y los poemas de *Cantos de la mañana*.

151 Esta carta fue escrita en el contexto del apartado que sigue, pero quise incluirla como remate de esa preocupación acentuadísima por las opiniones de aquellos que apreciaba y que podían acompañar sus obras.

conformación del ambiente espiritual del 1900” (1999 803). En ese marco, la rencilla de Delmira con Sux asume un carácter epigonal.

Al comienzo señalé que se podría encontrar un antecedente de la actitud beligerante de Delmira en los artículos que publicó en *La Petite Revue* en 1902 y 1903. En “Nos critiques” y “Triste réalité” se ponía en la actitud de quien buscaba incidir en el medio cultural de su tiempo y adoptaba la voz del polemista. Quiso contribuir a crear reglas justas de funcionamiento para el Arte, que siempre concibió con mayúscula. Para lograrlo, una adecuada apreciación crítica era fundamental. En el capítulo 2 planteé la situación en que se puso Delmira con sus artículos en *La Petite Revue* como una “máscara”, en el sentido de Nietzsche, que le permitía ensayar poses que después integrarían o no su conducta habitual. La escritura y la personalidad de Delmira parecen estar en continua metamorfosis. No hubo respuesta a aquellos artículos, tal vez nadie del medio intelectual los haya leído (por lo menos no hay rastro de esas posibles lecturas); pero si establecemos una proyección desde ellos, es más fácil explicar el tono abrupto que adopta Delmira en su respuesta a Sux. Aquella postura combativa temprana parece tener la oportunidad de manifestarse y tener repercusiones en la realidad, en 1911, cuando Sux escribe algo que la disgusta.

Una coda para Rubén Darío y Santiago Agustini

El 6 de julio de 1912 Delmira recibió la visita de Rubén Darío. Del encuentro surgió un “Pórtico” para una segunda edición de *Cantos de la mañana* que era el libro que Delmira proyectaba en ese momento. La visita tuvo su eco en la prensa: un artículo de *La Razón* da cuenta de ella, transcribe el “Pórtico” y

anuncia la segunda edición “aumentada”.¹⁵² Delmira transformó esta idea de reeditar el segundo libro por la de la publicar un tercer libro: *Los cálices vacíos* que aparecerá a principios de abril de 1913. Posiblemente estuviera escribiendo los poemas que están en el Cuaderno 5 de sus manuscritos, el único que tiene solo su letra, el que canta la entrega a Eros, y que son un núcleo fundamental del conjunto que llamará “Los cálices vacíos”. Dejó testimonio de la rapidez con que irrumpieron estos nuevos poemas.¹⁵³ Se dio cuenta de la novedad que significaban y decidió que el próximo libro tuviera ese título y que recogiera su producción anterior. ¿Será posible pensar que algo describible como “situación de hija” fue en los cuatro primeros cuadernos imprescindible para Delmira y que la experiencia de escribir en soledad el quinto cuaderno crea la posibilidad de empezar a abandonar ese papel?¹⁵⁴ Desde este ángulo adquieren nuevos sentidos algunos datos que aporta su archivo: la carta de Enrique Job Reyes en la que alude horrorizado a los

152 “De Rubén Darío a Delmira Agustini. Un alto y merecido elogio”, *La Razón*, 2.8.1912. El artículo transcribe el “Pórtico”. Dice: “Rubén Darío, que durante su permanencia en esta capital, rindió homenaje de admiración y estima a la notable poetisa Delmira Agustini le dejó la siguiente bella página, que servirá de pórtico a la segunda edición aumentada de *Cantos de la mañana*”.

153 En el Folio 20r. del cuaderno 5, en un borrador de carta fragmentario, escribió “pocos días surgieron mis ‘Cálices Vacíos’”. Analizo este cuaderno en “Gestación de los ‘Cálices vacíos’ en *Delmira Agustini en sus papeles. Separata de Lo que los archivos cuentan 3* <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50523>

154 Nora Catelli plantea la hipótesis que en la carta al padre Kafka se construiría “como escritor una imagen tardía de hijo” y escribiría en “estado de infancia permanente” (2007 132). Traslado esta noción a la relación de Delmira con su padre, absolutamente diferente a la estableciera Kafka con el suyo, marcada por una educación distante y autoritaria. Parecería que al autoritarismo (Kafka) o a la extrema solicitud (Delmira) el hijo/hija puede responder permaneciendo, parcialmente, en un “estado de infancia”.

consejos que le dio la madre el día de la boda para evitar tener hijos. Más allá de la pacatería del novio y de la voluntad de la madre de preservar a su hija para la poesía, es también una manera de mantener a Delmira en “situación de hija”. Por otro lado, la posición de niña (Nena) con que era tratada por familiares y amigos, y que Delmira hace suya en las cartas enviadas a su novio, puede entenderse como otra manera de perpetuar y jugar con el lenguaje de la niñez. Mantener este “estado de infancia” es algo que está más allá de la cortesía reductora de una crítica patriarcal que necesitó aníñarla.

Esta disponibilidad nueva, que la escritura sola del Cuaderno 5 testimonia, parecería coincidir con el conocimiento personal de Darío. ¿Se podrá pensar, entonces, que Delmira queda en una libertad interior que propicia que, cuando aparece Ugarte en su vida en agosto de 1913, pocos días antes del casamiento, la deslumbre la posibilidad de volver a juntar la pasión y el desafío intelectual? ¿Algo que tal vez hubiera tenido con Amancio Solliers y no con Enrique Job Reyes? Habría que entender entonces que una prueba íntima de liberación había sucedido antes del casamiento, aunque tal vez su significado fuera en ese momento indescifrable aún para Delmira. En la perspectiva de la relación de Delmira con su padre, tan distinta a la habitual en el Novecientos ¿podría pensarse que la experiencia de crear con él en una interdependencia excepcional la hubiese preparado para ubicarse como una poeta en diálogo, en un nivel de igualdad, con el admirado Rubén Darío?

Silvia Molloy escribió un trabajo que se volvió una referencia ineludible sobre la relación de ambos escritores, analizó su correspondencia, y mostró cómo Delmira en los poemas “El cisne” y “Nocturno” de *Los cálices vacíos* “tiene en cuenta” y “corrige” a Darío. Rosa García Gutiérrez ha revisado las lecturas feministas que necesitan de una Delmira que mata al

“padre” Darío y la colocan en un lugar de avanzada respecto al modernismo. Dice que Darío fue “un modelo al que aspiró –aspiración que en sí ya fue audacia– y que fue el espejo frente al que erigió después su individualidad, pero sin parricidio” (2016 31). El diálogo textual de Agustini con Darío había sido señalado desde las primeras composiciones de la poeta. En la CDA se guarda una conferencia del profesor Roberto Bonada, de 1956, ya citada, en la que el conferencista señala de qué manera el poema “Capricho” de Delmira, publicado en *La Alborada* No 298, el 29 noviembre de 1903, se apropió y cambia a “Sonatina” y “Divagación” de *Prosas profanas* de Darío y “La muerte de la Emperatriz de la China” de Azul.¹⁵⁵ Bonada señaló que Delmira había “transformado las ilusiones no realizadas en ilusiones perdidas. Nuestra poetisa compuso el epílogo, en el drama del que Darío escribiera el prólogo”.

El encuentro con Darío provocó una breve y valiosa correspondencia. Delmira le escribe a Darío una carta honesta y arrojada, en la que le habla de su locura.¹⁵⁶ Es una carta desesperada que dirige a quien recién conocía personalmente, pero admiraba profundamente como creador:

Y la primera vez que desborda mi locura es ante Ud. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez [...] A mediados de octubre pienso internar mi neurosis en un sanatorio, de dónde, bien o mal, saldré en noviembre o diciembre para casarme. (2006 66)

No sabemos qué quiere decir Delmira cuando mienta su “locura”. La locura, ¿será su manera de decir el precio del desprendimiento que estaba realizando?, ¿enfrentarse a una

155 El título de la conferencia es “En torno al Modernismo literario”. “Delmira Agustini replica a Rubén Darío”. Fue dada el 26 de octubre de 1956 en la Galería de Arte “Sureña”. Palacio Salvo, citada antes.

156 No tiene fecha, posiblemente sea de fines de julio o principios de agosto.

extrema soledad interior? Podría pensarse que el desborde que manifiesta esta carta surge ante Darío porque encarna lo máximo de ese Arte, en cuya persecución Delmira modeló una personalidad, una manera de ser y estar en el mundo. Esa práctica, esa vocación creció en dependencia de sus padres. En este sentido el matrimonio es un salto al vacío. Casada con Enrique Job Reyes pasaba a ser esposa, fundamentalmente. No sabemos cómo pensaría en seguir escribiendo, pero el sistema que tan minuciosa, elaborada y eficazmente fue perfeccionando con su familia no podía continuar. Por otro lado, Delmira vivió de cerca la “neurastenia” de su madre: una “enfermedad” que era propia de las mujeres en el Novecientos. Sin embargo, escribe a Darío: “No sé si su neurastenia ha alcanzado nunca el grado de la mía” (2006 65). Al colocar a Darío como posible espejo rompe el cerco femenino de la “neurastenia”. La contestación de Darío es casi una no-respuesta. Repite la palabra “tranquilidad”. ¿Esa “tranquilidad” que Darío pide, puede haberle proporcionado la confianza que encontraba en el trabajo con su padre?¹⁵⁷ Rosa García señala que después del intercambio epistolar con Darío, Delmira decidió postergar el casamiento y sacó primero el libro que estaba escribiendo (2013 116).

Los cálices vacíos será editado en abril de 1913; el matrimonio se realizará el 14 de agosto del mismo año. Tal vez esos meses previos al casamiento, en los que logra concretar su tercer libro, puedan leerse como un frágil momento de madurez e independencia emocional e intelectual.

157 Darío firma “El Confesor” una nota que le envía desde Buenos Aires el 9 de agosto. Empieza: “Tranquilidad, Tranquilidad, Recordar el principio de Marco Aurelio: ‘Ante todo, ninguna perturbación en ti’. Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino” (2006 67).

Escribió sola lo modular del tercer libro, experimentó un enamoramiento hacia otro escritor, logró un diálogo entre pares con Darío. El casamiento también podía ser un paso hacia el afuera, hacia una realidad a la que no podía acceder desde la casa de sus padres y su “situación de hija”. Lo que sigue ha sido contado reiteradamente: el 6 de octubre Delmira se separó de su esposo y volvió a la casa de sus padres. En una carta dirigida a Manuel Ugarte, describía así el episodio: “Dos o tres días después de salir V. de esta, huí de la vulgaridad... Llegué casi loca a refugiarme en mamá, con *La Novela de las Horas y los Días* por todo bagaje” (2006 53). El solapamiento de deseo y escritura no puede ser más explícito: lleva a Ugarte en su libro; un juego que no podía hacer con Reyes.

¿Habrá necesitado de nuevo la escritura con Santiago Agustini para crear? Posiblemente un tiempo más, antes de decidirse a continuar su camino sola. Creo que este motivo puede sumarse a los que se han aventurado para entender la vuelta de Delmira, desesperada, al hogar a los cincuenta y tres días de casada.¹⁵⁸ Santiago Agustini murió en 1925, un año después de que la familia junto al editor Maximino García y Vicente Salaverri preparara una edición de homenaje, tan lujosa como caótica. Es incomprensible que quien había estado tan interiorizado con el proceso creador de Delmira permitiera las incoherencias de esa edición que era un monumento a su poesía y su memoria. Es como si la

158 Delmira escribe sola en el Cuaderno 5 los poemas de “Los cálices vacíos”. El Cuaderno 6 muestra de nuevo las transcripciones del padre y el conjunto de poemas ya organizados con sus subtítulos. Después de la irrupción y la escritura en solitario testimoniada por el Cuaderno 5, Santiago Agustini siguió transcribiendo y ordenando lo que realizaba su hija. Pero ese quinto Cuaderno marca el quiebre de una dependencia, una posibilidad consumada de autonomía.

mente y el mundo interior de Santiago Agustini se hubieran derrumbado con la muerte de su hija. Habían logrado por breve tiempo una simbiosis para crear, irrepetible, y que los trascendía.

Pasado/Presente

Una obra de teatro de Marianella Morena, representada desde 2014, dio lugar, en 2019, a la publicación de un libro precedido por un “Diario de dirección”: *No daré hijos, daré versos. Sobre Delmira Agustini*.¹⁵⁹ El “Diario de dirección” es un diario de escritura y de preparación del trabajo escénico que hace visible la dimensión colectiva de un proyecto personal y testimonia el proceso de surgimiento y de realización de la obra. Logra un tono a un tiempo íntimo, reflexivo y de manifiesto político-poético. Morena afirma que la “la mirada contemporánea sobre el pasado” es política. Desde esta perspectiva la muerte de Delmira deja de ser un “crimen pasional” como lo consideró la prensa en su momento. O un *fait divers*, como llamaron los franceses a lo que entre violencias y singularidades de todo tipo no entraba en las columnas serias de información u opinión de la prensa, aunque, de otra manera, daba también cuenta de la actualidad. En “Estructura del suceso”. Roland Barthes consideró al *fait divers* como un mundo cerrado y autosuficiente. Es el suceso que perturba la causalidad, que no tiene explicación más allá de sí. Así comienza Barthes su ensayo: “Ha ocurrido un asesinato: si es político, es una información, si no lo es, es un *suceso*. ¿Por qué?” (1977

159 Marianella Morena preparó la representación escénica para el año 2014, cuando se cumplió el centenario de la muerte de Delmira. Mereció el Premio Florencio. Recorrió con la obra varios lugares del mundo y cosechó más premios.

225). La reconsideración de las relaciones entre los sujetos de la sociedad planteada por los feminismos ha transformado la mirada sobre los asesinatos de las mujeres: no son solo hechos puntuales condenables, son un problema político. Si seguimos con Barthes, en su ensayo dice que el asesinato político es “el término manifiesto de una estructura implícita que le es preexistente: no hay información política sin duración”. El asesinato político es “por definición, una información parcial; el suceso, por el contrario, es una información total, o, más exactamente, *inmanente*; contiene en sí todo su saber: no es preciso saber nada del mundo para consumir un suceso” (1977 226). Evidentemente Delmira es y no es una más de las mujeres asesinadas por su pareja. Su condición de gran poeta reconocida en su tiempo, y después, determina que todo lo suyo se despliegue en un ámbito que excede lo privado. A esta manera de estar en y fuera de contexto que tiene la literatura y quienes la escriben se suma su vigencia en un presente que ha vuelto político “sucesos” no considerados antes así. Por otro lado, desde el Novecientos a la actualidad, la literatura ha perdido la centralidad que otrora supo tener. El asesinato de Delmira es parte del mito que va más allá de su poesía y la ha instalado en la imaginación colectiva.

“La primera imagen que tengo es una bala atravesando cielos”: cuenta Marianella Morena en el prólogo del libro antes citado. Como dice en el diario de dirección el suyo es un teatro de pos-representación. Lo que se busca es elaborar “poesía que dialogue con el pasado”. El tercer acto de la obra es un gran remate en el que participa el público como posible comprador. Hay un lote-Delmira que contiene un grabador antiguo en el que está guardada una “confesión”: el relato de la hija de la mujer que alquilaba la pieza donde Delmira fue asesinada. Con las palabras grabadas y las cartas intercambiadas entre Manuel Ugarte y Delmira reproducidas al final, lo testimonial

aparece ficcionalizado. Los documentos están al servicio de la verdad poética. El aura, mágicamente conservada en el tránsito ciudadano, de la eternamente joven y amorosa poeta ultimada se encuentra también, por ejemplo, en la canción de Garo Arakelian: *Andes 1206* (el lugar del asesinato). La canción tiene otras posibilidades de síntesis y sugerencia. La obra de Morena transforma lo que ha sido la perspectiva prevalente entre los narradores y dramaturgos que han apostado a la recreación de su vida y su obra para explicar su crimen. No quiere reconstruir una historia, una figura, un contexto, una época. Sigue la imagen poética de una bala que recorre la ciudad, símbolo de una violencia presente y cotidiana.

Centrar el interés en los primeros años me permitió hacer una operación inversa y complementaria a la de la lectura que percibe la figura de Delmira como espejo del hoy: quise ir al contexto, a las formas de escritura, de publicación, de lectura y de circulación de principios del siglo XX y, sostenida en esa trama, traer al presente a la muchacha, su inteligencia, su voluntad de crear y ser reconocida. El archivo fue punto de partida y de vuelta en este estudio. Espero que la atención brindada a los andariveles paralelos de sus manuscritos y la imagen de escritora que tan íntimamente trabajó Delmira hayan permitido acercar algo del devenir de su subjetividad y su escritura.

Código de transcripción genética

Transcribo el código genético utilizado con los manuscritos de Delmira Agustini para facilitar la lectura de los textos tomados de su archivo.

F.: Folio

r.: recto

v.: verso

< >	Todo lo que se ha agregado en interlínea. No se diferencia si la interlínea es superior, inferior. En algunos casos el cambio de material (tinta, lápiz tinta o lápiz) puede indicar un añadido. Este signo también se usa para ese tipo de añadidos.
Riesgo	Las tachaduras serán reproducidas y los términos que las han reemplazado serán transcritos con [< >].
[< >]	Lo que fue agregado en interlínea y tachado previamente.
[]	Tachado, borrado. Se utiliza cuando lo tachado abarca un texto desarrollado. Es una eliminación o una suspensión que permite leer lo que está escrito. También se usa cuando lo tachado es un signo de puntuación. La forma habitual de marcar el tachado en este caso no sirve porque al quedar la línea por arriba del signo puede dar lugar a confusión.

« »	Agregado en margen.
(ileg.)	Ilegible.
[] [< >]	En caso de sobreescritura. Si se lee la palabra de abajo, aparece entre paréntesis rectos y al costado la palabra que se sobreescribe entre los signos de más y menos y los paréntesis rectos.
[[< >]]	Cuando algo está sobreescrito y no se lee lo escrito abajo.
/ /	Las indicaciones de quien transcribe.

APÉNDICE

Dos cartas de Luis Murtfeldt a su hermana

Queguay, Noviembre 2 de 1885

Querida María:

Me alegrará que esta te encuentre gozando de una completa salud en compañía de Santiago y Antonio.

Supongo debes estar resentida conmigo, por no haber contestado tu cariñosa carta, pero no lo he hecho por no saber el número de tu casa y también por no tener nada que contar, pues aquí no hay nada de qué hablar.

Yo actualmente estoy en otra estancia como una legua de donde estaba, que es en el campo que compró Bares, en cuyo paraje no encuentro nada digno de mencionarse, de cómo me irá más adelante veremos, por ahora no sé nada, de salud estoy bien, hace unos días estuve enfermo de la garganta, pero yo tuve la culpa, pues vine sudando a mares del campo y me bañé con agua fría, pero eso ya pasó.

Muy disgustado estoy por otro lado, pues he sabido que Carlos está hecho un perdido y que ya nadie se acuerda de él, que anda sin paradero viviendo en las ruletas y casas de perdición; esto todavía tendría remedio, pero sería necesario atajarlo a tiempo, que si no va a ser hombre y va a seguir en esa vida, lo cual vendría a manchar el apellido honrado que nos legó nuestro padre, por lo tanto querida María es preciso

hablar con alguna persona, como Adolfo por ejemplo, para que lo meta en algún batallón o buque de guerra, donde lo compondrán pronto yo prefiero mil veces verlo soldado y no hecho un jugador. Si yo estuviera en Montevideo no hubiera llevado esa vida ni una semana, porque o se corregía o estaba en algún cuartel. Todo esto que te digo a ti al particular también les digo a Elena y Lola, para ver si pueden evitar de algún modo tan tremenda catástrofe.

Contame cómo está Antoñito, me parece que ha de estar muy rico y muy crecido, ya hace más de 6 meses que no lo veo cuenta si se acuerda de mí etc!

Cuando me escribas dime cuando se casa Delmira y dale muchos cariños de mi parte y que si recibe alguna carta que no la comprenda bien, que me la mande que aquí hay un negrito Brasilero recién llegado, que se la puede traducir.

Las otras noches le escribí a la tía Elisabeth de Alemania.

Sin más que decirte y en espera de alguna tuya darás???? muchos recuerdos a Santiago, al sobrino muchos besos y tú recibe un abrazo de tu hermano

Luis

Estancia San Antonio mayo 6 1886

Querida María

No te he escrito antes debido a la honda impresión de que se halla poseído mi ánimo, con la fatal nueva del fallecimiento de nuestro desgraciado hermano Carlos Q.E.P.D. Esta tristísima noticia hace recién unos quince días que lo sé de positivo, al principio yo estaba lleno de esperanzas, pues me dijeron que estaba prisionero, vi las listas y él no figuraba, después me dijeron que había conseguido huir en un grupo de a caballo,

todo esto me alentaba, pero a los pocos días la desgarradora, de que había muerto de un balazo en el pecho, lo cual infortunadamente me lo confirmó una carta de Justino, donde me dice que Julio le vio caer a su lado sin tener tiempo de exhalar ni una queja. Esto es doloroso, querida María, pero no hay más remedio que resignarse y conformarse con lo que Dios dispone, y tratar de no afligirse mucho, que esto no conduce a nada, ni disminuye el dolor que nos embarga, sino a acarrear alguna enfermedad, mucho más tratándose de una persona sensible como tú.

Pero poco, muy poco ha faltado para que yo los hubiera acompañado en esta hecatombe a la infortunada juventud, sacrificada estérilmente. Debido (según mi razón lo alcanza) a la ineptitud, nulidad, o a lo que algún día se sabrá, de los muñecos que venían al frente de la juventud más heroica y perdida que se han sacrificado por su patria. Yo he hablado con muchos de los contrarios que fueron actores de esta lúgubre escena, y dicen que se han batido como leones, y esto sin tener quien los mandara...

Por tu carta veo que siempre sigues con tu debilidad, pero por esto no te aflijas, que no es nada, trata de alimentarte bien, aunque sea a la fuerza, y de seguir con los fortificantes.

También veo que Antoñito está muy lindo, crecido y vivaracho, esto ya me lo figuraba yo, pues hace un año en estos días, que me vine, y en este tiempo debe haber crecido mucho. De esa edad es cuando se ponen más graciosas las criaturas, pues suelen tener ocurrencias muy buenas... Me figuro lo que los distraerá a Uds.

Yo estoy con buena salud, por ahora, de los demás como siempre.

En estos días esperamos a Bares y Elisa, quienes traerán noticia de todos Uds.

Sin más por ahora, esperando me contestes con un poquito de mayor brevedad que la vez pasada, con muchos cariños a Santiago, unos besos a Antoñito y tú recibe un abrazo de tu hermano

Luis

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Delmira Agustini

- AGUSTINI, Delmira (1924). *El Rosario de Eros. Los Astros del Abismo*, Montevideo: Maximino García.
- AGUSTINI, Delmira (1993). *Poesías completas*, Edición de Magdalena García Pinto, Madrid: Cátedra.
- AGUSTINI, Delmira (2017) *Poesías completas*. Quinta edición. Edición crítica prologada y anotada por Alejandro Cáceres, Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- AGUSTINI, Delmira (2019) *Poesía completa* (1902-1924). Edición de Mirta Fernández dos Santos, Madrid: Visor. Esta es la edición utilizada como referencia para las citas.
- AGUSTINI, Delmira (2006). *Cartas de amor*. Prólogo Idea Vilariño. Edición notas y epílogo: Ana Inés Larre Borges, Montevideo: Cal y Canto, 2006

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ, Mario (1979). *Delmira Agustini*, Montevideo: Arca. Colección Figuras.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ (2021). *André de Badet. El príncipe del Jagüel*, Montevideo.
- ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- ARMAND UGON, Pablo (2015). “Enrique Job Reyes. Un hombre *vulgar* del Novecientos” en *El crimen de Delmira Agustini*, Pablo Rocca ed., Montevideo: Estuario.
- BARTHES, Roland (1977). “Estructura del suceso” (1962) en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- BARTHES, Roland (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collage de France 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Patricia Wilson.
- BAUDELAIRE, Charles (1920). *Pequeños poemas en prosa*, Montevideo: Claudio García. Traducción: Eusebio Heras.
- BAUDELAIRE, Charles (1951). *Œuvres complètes*, Paris: Bibliothèque de la PLEIADE. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec.
- BELLIN, Olivier, MAYAUX, Catherine, VERDURE-MARY, Anne (Editores) (2019). “Introduction” en *Bibliothèque d'écrivains. Lecture et création, histoire et transmission*, Turín, Italia: Rosenberg & Sellier; <https://books.openedition.org/res/1741#text>
- BLIXEN, Carina (2011). “Julio Herrera y Reissig: “artista exacerbado” en *Prosas herrerianas*. Coordinación: Carina Blixen. Montevideo: Biblioteca Nacional/Banda Oriental.
- BLIXEN, Carina (2014). Introducción a *Delmira Agustini en sus papeles*, Montevideo: Biblioteca Nacional, Separata de *Lo que los archivos cuentan 3*, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50519>.
- BONADA AMIGO, Roberto (1974). *Delmira Agustini en la vida y en la poesía*. 2.ª edición ampliada, Montevideo: Librería Selecta Editorial.
- BRANDY, Carlos (1961). “Recuerdos de Delmira Agustini (Una entrevista con M Giot de Badet” en *Fuentes N.º 1*, Montevideo, agosto, 198-202.

- BRUÑA BRAGADO, María José (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Berna: Peter Lang.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2008). *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Madrid: Editorial Verbum.
- CÁCERES, Alejandro (1996). “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto” en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Uruguay Cortazzo (Compilador), Montevideo: Vintén editor.
- CARESANI, Rodrigo (2017) “Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y “La página blanca”, *Revisita de Estudios Hispánicos*, Tomo 51, Número 1, Marzo, p. 127-147, <https://muse.jhu.edu/article/652642>
- CATELLI, Nora (2007). *En la era de la intimidad*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- COLOMBI, Beatriz (1999). “En el 900, a orillas del Plata”. Prólogo a *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini. Edición también de Beatriz Colombi, Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- CORBELLINI, Helena (2010). “Las bellas y la fiera. La mujer imaginaria del cronista social Herrera y Reissig”, *Prosas Herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig*. Coordinación: Carina Blixen/Biblioteca Nacional, Montevideo: Biblioteca Nacional/Ediciones de la Banda Oriental.
- CORREA, Gabriela, MARÍN, Analía (28.7.2000). “Dossier: Delmira Agustini. Una polémica inédita” en *Insomnia*. Separata Cultural de Posdata N.º 131.
- CORTAZZO, Uruguay (1996). “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde” en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Uruguay Cortazzo (Compilador), Montevideo: Vintén editor.
- COSTA CLAVELL, Xavier (1979). “Verdad y ficción en la historia de la Bella Otero” en *Tiempo de historia* Año V N.º 55, Universidad de Salamanca.

- CUROTTA, Ángel (1969). “Vida teatral montevideana” en *Cuadernos de Marcha* N.º 22, Montevideo, febrero 1969, pp. 45-62.
- DARÍO, Rubén (1977). *Poesía*, Caracas: Biblioteca Ayacucho. Prólogo: Ángel Rama, Edición: Ernesto Mejía Sánchez; Cronología: Julio Valle-Castillo.
- DE BEAUVOIR, Simone (2018). *El segundo sexo*, Buenos Aires: Penguin Random House-Lumen. Traducción de Juan García Puente. [1.ª ed. Gallimard, 1949]
- DE LAS CARRERAS, Roberto (1967). *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas*. Prólogo Ángel Rama, Montevideo: Arca.
- DE LAS CARRERAS, Roberto (2001). *Amigos*. Edición y prólogo de Pablo Rocca, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, Colección Socio Espectacular.
- DELEUZE, Gilles (2019). *Nietzsche*. Buenos Aires: Editorial Cactus. Traducción: Pablo Ires.
- DELGADO, Leandro (2017). *Anarquismo en el Novecientos Rioplatense. Cultura, literatura y escritura*, Montevideo: Estuario.
- DREWS, Pablo (2016). *Nietzsche en Uruguay, 1900-1920*. José Enrique Rodó, Carlos Reyles y Carlos Vaz Ferreira, Montevideo: bibliotecaplural-CSIC-Universidad de la República.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta (2019). *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos. A través de su correspondencia inédita y poco difundida*, Madrid: Iberoamericana.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta (2020). *El profundo espejo del deseo. Nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini*, Madrid: Editorial Verbum.
- FERRER, Daniel (2001). “Un imperceptible trait de gomme de tragacanthe”. Introducción a D’IORIO, P. y FERRER, D. (dir.), *Bibliothèque d’écrivains*, Paris: CNRS éditions.

- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2013). Introducción a Delmira Agustini. *Los cálices vacíos*, Granada: Editorial Point de Lunettes.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2016). “Mártir del mismo martirio: Agustini y Darío”, *Zama/Extraordinario: Rubén Darío*, 2016.
- GIOT DE BADET, André, “Delmira Agustini” en *Fuentes Año 1*, N.º 1, Montevideo, agosto, 1961. En el Apéndice de la revista, bajo el título “Delmira Agustini y André Giot de Badet” se reúne una aclaración de Roberto Ibáñez, dos textos de Giot “Delmira Agustini” (uno publicado en la *Revue Mondiale*, Paris, 1^{er} Août, 1931, otro escrito en Escos en 1957) y dos entrevistas a Giot realizadas por Carlos Brandy y Clara Silva (183-206).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia*, México: Universidad Iberoamericana. Traducción: Aldo Mazzucchelli.
- HARTOG, François (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. [1.^a ed. en francés 2003].
- HERRERA Y REISSIG, Julio (1999). *Poesía completa y prosas*. Edición crítica Ángeles Estévez. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- HERRERA Y REISSIG, Julio (2011b). *Prosa fundamental. Prosa desconocida. Correspondencia. Tomo I*. Prólogo y selección Aldo Mazzucchelli, Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos.
- HOLLINGSWORT, Philip Clark (2015). *The image of opium and morphine in hispanic modernista literature, 1876-1949*, Tesis presentada en la Universidad de North Carolina, Chapel Hill, <https://cdr.lib.unc.edu>

- IRIGOYEN, Emilio. “Barranca abajo como drama del lenguaje Palabra, silencio y escritura en un texto modernista”, <http://eva.fhuce.edu.uy/course/view.php?id=392>
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962). *El modernismo. Notas en torno a un curso* (1953). Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenia Fernández Méndez, México: Aguilar.
- LAVÍN, Analía (2022). “Holy Water: Alternative Medicine, Science and Spirituality in South America’s Most Secular Country”, <https://medicalhealthhumanities.com/2022/04/01/holy-water-alternative-medicine-science-and-spirituality-in-south-americas-most-secular-country/>.
- MAZZUCHELLI, Aldo (2006). Transcripción, edición, estudio preliminar, postfacio crítico y notas a *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*, Montevideo: Santillana/Taurus.
- LARRE BORGES, Ana Inés (1997). “Delmira Agustini. Primavera pagana” en *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo: Alfaguara, 17-41.
- LORD BYRON (2018). *Diarios*. Traducción, introducción y notas de Lorenzo Luengo, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MACHADO DE BENVENUTO, Ofelia (1944). *Delmira Agustini*, Montevideo: Editorial Ceibo.
- MEDINA CALZADA, Sara (2018). “Una aproximación a las primeras traducciones de Byron al español (1818-1844), Ibero-Americana Pragensia, Año XLVI N.º 1, 67-79, https://www.researchgate.net/publication/329553243_
- MEJÍAS-LÓPEZ, Alejandro (2010). *The inverted conquest. The myth of modernity and the transatlantic onset of modernism*, Nashville (Tennessee): Vanderbilt University Press.
- MORENA, Marianella (2019). *No daré hijos, daré versos. Sobre Delmira Agustini*, Montevideo: criatura editora.

- NIETZSCHE, Friedrich (1972). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, Madrid: Alianza editorial. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- NIETZSCHE, Friedrich (1973). *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza editorial. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- NIETZSCHE, Friedrich (2012). *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, Madrid: Valdemar. Edición de José Rafael Hernández.
- PAINTER, George D. (1979) *Marcel Proust 1871-1903: Les années de jeunesse*, Paris: Mercure de France. Traducido del inglés al francés por G. Cattaui et R.P. Vial, prólogo de Georges Cattaui) y de Jean-Yves Tadié.
- PENCO, Wilfredo (1999). Introducción a “Correspondencia de Julio Herrera y Reissig y Edmundo Montagne” en *Julio Herrera y Reissig, Poesía completa y prosas*. Edición crítica Ángeles Estévez, Madrid: Galaxia Gutenberg, 797-830.
- PREMAT, Julio (2016). Érase esta vez. Relatos de comienzo, Buenos Aires: Eduntref. Colección Estudios Americanos.
- QUERILHAC, Soledad (2010), *La imaginación científica Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entre-siglos (1875-1910)*, <http://repositorio.filos.uba.ar/handle/filodigital/1604>
- RAMA, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RANCIERE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*, Paris: Editions Galilée.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1965). Prólogo a *El Mirador de Próspero. Tomo 1*, Montevideo, Biblioteca Artigas. Colección Clásicos Uruguayos Vol. 79, 1965.
- ROCCA, Pablo. Edición, prólogo y notas (2001). *Polémicas literarias del Novecientos*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Socio espectacular.

- ROCCA, Pablo. Editor (2015). *El crimen de Delmira Agustini*, Montevideo: Estuario.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1950). “La Generación del 900” en *Literatura uruguaya del 900*, Montevideo: Número.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1951). “Cincuentenario de *Los arrecifes de coral* (1901-1951)” en *Número Año 3 N.º 15-16-17*, Montevideo, julio-diciembre 1951, 298-343.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1969). *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Ensayo, Montevideo: Alfa.
- ROMITI, Elena (2014). “Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini”, *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Lo que los archivos cuentan 3*, Montevideo: Biblioteca Nacional, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50522>
- ROMITI, Elena (2019). *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*, Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- ROSTAND, *Cyrano de Bergerac* (2021). Edición presentada, establecida y anotada por Patrick Besnier, París: Gallimard.
- ROTKER, Susana (1992). *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Ed. Letra Buena.
- SAID, Edward W. (2012). *Beginnings: intention & method*, Londres: Granta Publications.
- SANGUINETTI, Néstor (2014). “Ser mujer. Consideraciones sobre lo femenino en el Novecientos”, Revista [SIC] Año 4, N.º 8, abril, Montevideo.
- SILVA, Clara (1968). *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires: EUDEBA.
- SILVA, Clara (1972). *Pasión y gloria de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Losada.

- STAROBINSKI, Jean (1999). “Breve historia de la conciencia del cuerpo” en *Razones del cuerpo*, Ed Cuatro.
- STEINER, George (1995 [1975]). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, México: Fundación de Cultura Económica, 2.ª edición. Traducción: Adolfo Castaño y Aurelio Mayor.
- VAZ FERREIRA, Carlos. “Sobre la apreciación de la genialidad” en *Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales*. 2.ª Serie. XII, Montevideo: Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1963, 108-109.
- VIANA, Javier de (1944). *Crónicas de la Revolución del Quebracho*, Montevideo: Claudio García. Biblioteca Rodó.
- VIDAL, Daniel (2010). *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- VIDAL, Daniel (2020). “Amigxsanarquistxs” en *Revista de la Biblioteca Nacional N.º 16. Afinidades*, Montevideo: Biblioteca Nacional.
- VIDAL, Daniel (2020a). *Flores Negras. Poesía y anarquismos en el Uruguay del Novecientos*, Montevideo: Astromulo.
- WASEM, Marcos (2015). *El amor libre en Montevideo. Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- WILLEMART, Philippe (2005). *Crítica Genética e Psicanálise*, San Pablo: Editora Perspectiva.
- WILLEMART, Philippe (2009). *Os processos de criação. Na escritura, no arte e na psicanálise*, San Pablo: Perspectiva.
- ZUBILLAGA, Carlos. Compilación, prólogo y noticia sobre los autores (2000). *El otro 900*. Selección de poesía social uruguaya, Buenos Aires: Colihue Sepé Ediciones.

Índice

Advertencia	5
INTRODUCCIÓN. Mito y archivo	7
CAPÍTULO 1. Narraciones de vida y de muerte	15
CAPÍTULO 2. La escritora en sus comienzos.....	53
CAPÍTULO 3. Escrituras	97
CAPÍTULO 4. Antes y después de <i>El libro blanco</i>	125
Pasado/Presente.....	173
Código de transcripción genética	177
APÉNDICE	
Dos cartas de Luis Murtfeldt a su hermana	179
BIBLIOGRAFÍA	183

Treinta años después de la muerte de Delmira Agustini Carlos Vaz Ferreira la consideró ejemplo de “verdadera genialidad”: “nadie podrá ni siquiera imaginar lo que ella hubiera hecho. Lo que hacía a cada momento era tan distinto de lo anterior, y tan inesperado y tan inexplicable, que seguramente aunque se combinaran por siglos los átomos de un sistema nervioso no volverían a reproducir aquellas condiciones; y lo que no hizo no se hará más”.

La precocidad, el talento, la potencia creadora de Delmira asombraron a sus contemporáneos. La fuerza de su voluntad, el arrojo para afrontar el desafío de ser considerada una escritora en el mismo nivel de exigencia que los hombres de su tiempo son otros componentes de una personalidad y un acontecer que siguen siendo enigmáticos.

Este libro indaga en su entorno familiar y cultural para entender el proceso por el que se convirtió en una gran poeta, reconocida por críticos, pares y gran público. Para hacerlo revisa sus manuscritos, sus fotos, las cartas de la familia, las suyas con otros poetas, lectores sin más, amigos. Pone el foco en la forma de producción que crearon con el padre, Santiago Agustini, el perfecto escriba, el “caballero al servicio” de su hija, casi una sombra en las narraciones sobre la vida de la poeta. Además de los altibajos de la escritura, los cuadernos de Delmira, los registros en la prensa y otros testimonios ponen en evidencia la esmerada preparación del lugar de la escritora.



BIBLIOTECA
NACIONAL
D URUGUAY

barras