

Delmira: el “sensitivo espejo”

Carina Blixen*

*Departamento de Investigaciones
de la Biblioteca Nacional*



179

Es posible entresacar del *Diario de juventud* de Idea Vilariño datos y rasgos significativos que trenzan un fuerte lazo con Delmira Agustini, la poeta y la joven que desafió las cortas miras de sus contemporáneos con su poesía conceptual y erótica. Una anotación del diario, cuando Idea tenía 23 años y ya había empezado a escribir en serio –lejanos los ejercicios infantiles–¹ integra la lectura de Delmira a una vivencia íntima de la cotidianidad: “Estoy bien. Vainillo un pañuelo, leo Delmira, miro cien palomas que cruzan y cruzan rozando los árboles, sobre el lago, y se hunden en un claro” (357). Lo más fácil de detectar es el entusiasmo compartido por algunos autores (Baudelaire y Nietzsche sobre todo); además, Idea la hace cómplice en su amor por Manuel Claps al encuadernar *Los astros del abismo* para regalarle a quien era entonces su amante. (366)

Las dos escribieron desde la infancia, pero ¿cuándo un niño prodigio se transforma en un escritor? Está la predisposición, la gracia, el don, el ambiente familiar propicio, pero no alcanza; en algún momento todo eso cuaja en un proceso de madurez y crecimiento que hace que la escritura sea la forma de estar en el mundo. Para Idea la poesía está unida en principio a la voz del padre que recita sus poemas, los de Delmira, de Julio Herrera y

* Es doctora en Letras por la Universidad de Lille 3 e Investigadora de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Dirige la revista *Lo que los archivos cuentan*. Para el número 3 coordinó una Separata en homenaje a Delmira Agustini. En 2014 publicó una reedición corregida y aumentada de *El desván del Novecientos. Mujeres solas*.

1. Los que han sido editados como “Poemas anteriores” cubren los años 1937-1944. Tengo como referencia la *Poesía Completa*, Montevideo, Cal y Canto, 2012.



Delmira Agustini
última imagen.
Fotografía
tomada por su
padre.
Colección
Delmira
Agustini.

Reissig y Darío, entre otros. Idea no solo leyó a Delmira de niña sino que la poeta novecentista la acompañó en el difícil proceso de devenir escritora.

¿Recortar a Delmira del conjunto del temprano conocimiento que Idea tuvo de poetas y escritores supone una identificación mayor entre ambas por su condición de mujeres que escriben? En una sociedad de rasgos patriarcales, aunque mucho haya cambiado desde los comienzos a mediados del siglo xx, la transgresión de estas mujeres parece inevitable. El episodio de Idea Vilariño con Carlos Quijano, director del semanario *Marcha*, establece un límite de tolerancia de lo que se podía esperar de una escritora más de cuarenta años después del asesinato de Delmira. El 9 de noviembre de 1956 Idea renunció al semanario en una carta pública dirigida a Emir Rodríguez Monegal porque Quijano había objetado el verso “Un pañuelo con sangre, semen, lágrimas” del poema “El amor” (207). (Rocca, 1997: 116).

Pero más allá de esta identificación posible con la transgresora, creo que Idea reconoce en Delmira personales formas de la inspiración y la entrega amorosa e intelectual. Anoto algunas semejanzas a desarrollar: la manera tumultuosa de escribir pisándose, la conciencia del poema como una entidad sonora y la búsqueda acuciosa de una idea o un concepto al que se llega a través de un proceso que parece provocar iluminaciones, la concepción de sus libros como un todo: la particular manera que tiene cada una de recogerse a sí misma en cada publicación.

Las diferencias de los estilos son muy notorias: si Ida Vitale pudo decir que la forma de rebeldía de Delmira fue la imaginación a la que caracterizó como una potencia “amplificadora” (64), Idea Vilariño trabaja el lenguaje despojándolo: afina el ritmo y realiza a lo largo del tiempo una intensa exploración para decir cada vez más con menos.

Entre poetas

En su “Memoria primera”, escrita a los 57 años, Vilariño recreó una escena de lectura iniciática de la poesía de Delmira:

Por los 10-11 me dieron *El libro blanco*, creo, de Delmira, o una recopilación de sus poemas infantiles. Envidié su vocabulario, algunas palabras misteriosas y difíciles, carbunco. La envidié, pero ni se me ocurrió imitarla. Yo escribía poesía desde que supe escribir, y desde antes. Cuando supe escribir anoté algunos de los versitos, absurdas cuartetos, que recordaba de mis composiciones pre-escolares. Por los 9-10 escribí bastante. Ingenuidades que tengo por ahí: “Mariposas en mi jardín”, un poema sobre un vendedor de globos que propuso una revista infantil, envió Inés y salió publicado. Papá los veía y me alentaba. (“Memoria primera” en *Diario de juventud*: 76)

Es importante tener en cuenta la precisión que realiza Vilariño al pensar su relación con Delmira: la envidió pero no la imitó. La envidia parece surgir de la capacidad de Idea de medir la enormidad del desafío que enfrentó la novecentista y su arrojo para lidiar con la dificultad. Esa “envidia” que siente al leer a Delmira, esa apetencia de algo que todavía no tiene pero descubre en ella un sentido apretado en la palabra *carbuncho*, dice su propio anhelo de enfrentar lo desconocido con formas imprevistas. Por caminos escriturales muy diferentes la poesía de Idea se nutre también del misterio, aunque no utilice palabras como *carbuncho*. Tampoco he encontrado un poema de Delmira que mencione esa palabra. Supongo que refiere a la búsqueda de la disonancia, la creación de un desnivel entre el lenguaje del arte y otro que –es el desafío– también puede integrarse a una noción de lo artístico.

Las dos poetisas estuvieron habitadas por un deseo de conocimiento total. En la entrevista que le realizó Mario Benedetti, al preguntarle por su interés en el estudio de la “masa sonora” del poema, Vilariño le contesta que tiene “algo de eso que llaman ‘espíritu científico’ (pensaba dedicarme a la investigación científica). Quise saber qué pasaba con los versos...” (62). Entre sus papeles hay un cuaderno de tapa dura y hojas cuadrículadas en el que estudia la “masa sonora” de algunos de sus versos: en la parte interior (lo repite hacia la mitad del cuaderno) escribió: “En lo más implacable de la noche”, “Yo quisiera”, “No sos mío no estás”, “No sé quién soy”, “Quisiera”, “Sabés”, “Eso mi cansancio”, “No te amaba”, “Por qué”, “No sos mío”, “Me voy a morir”, “Los adioses”.

La “envidia” traduce el impacto que la poesía le provoca. Después de esa “Memoria primera”, cuando el diario fluye en su escritura periódica, vuelve a aparecer en una anotación la impresión de vitalidad causada por la escritura de Delmira. Idea tiene 24 años y ya es poeta.

Tuve entre mis manos los cuadernos en que escribió, en que creó sus poemas Delmira. La leí entre gentes, voces -Mirta, Odette. Tampoco pude verlo todo. Hay analogías que me conmueven. Eso de escribir con lápiz comenzando por las hojas últimas en blanco de un cuaderno en cuyas primeras páginas hay poemas prolijamente pasados en tinta por su padre. Esa manera de anotar versos sueltos, de escribir una palabra sobre y otra debajo de la primera anotada. Dicen que era frágil, pero parece tan viva, tan plena. No hay tristeza en ese cuaderno, en lo que vi, salvo en un poema: “nadie sabrá lo que sufro al no verte” (448).

No vi en los manuscritos de Vilariño que consulté nada parecido al caos de la escritura de Delmira. Al leer los cuadernos parecería, identificarse con lo que estos revelan del impulso primero que genera la escritura y que habitualmente se nombra “inspiración”. En una anotación del diario de 1943, escribe lacónicamente: “ahora se usa negarla”. Sigue siendo la

manera de decir el misterio de la creación que persiste aunque haya caído la fe. Transcribo:

Después de almorzar, terminé de vainillar mi famosa sábana. Luego quedé inmóvil recibiendo la sombra cada vez más honda de la tarde, en una especie de estado de gracia poética? Que a veces me sucede. Inspiración? Y sí, inspiración aunque se la entienda de maneras diversas. Ahora se usa negarla. Yo la siento desde chica como algo que me embarga? indefinible, que puede ser asfixiante si no lo vuelco en versos. (2007: 120).

Vilariño le dijo, en una entrevista, a Elena Poniatowska que escribía de manera “compulsiva”. (131) ¿No es otra forma de llamar a la “inspiración”? La misma idea de algo irrefrenable, que está más allá de la voluntad y el sentido común percibe el lector que revisa los manuscritos de Delmira.

Parecen compartir también otro rasgo, más sutil o que merece un estudio más detenido. Si uno sigue en el quinto cuaderno de los manuscritos de Delmira las versiones del poema “Visión” es posible entender que la poeta avanza por golpes de escritura: tiene el poema en la cabeza, escribe, realiza un hallazgo, se detiene, y vuelve a escribir desde el comienzo y a transformar. En tres oportunidades llega al mismo final, pero en cada uno de los trayectos el poema cambió sustancialmente. Todo parece indicar que no pasa mucho tiempo entre una corrección y otra. Tal vez Delmira se recitara interiormente el poema y tentara posibilidades en un mismo impulso, hasta llegar a, y reconocer, lo que está buscando.² En la entrevista que le hizo Mario Benedetti, Vilariño le cuenta sobre su manera de escribir en soledad: “A menudo, a la mañana siguiente me olvidé y pueden pasar meses antes que encuentre esas líneas, el poema, escrito de una vez, aunque a veces escrito ocho o diez veces seguidas”. (63)

En 1944 Vilariño fue asistente como profesora agregada a las clases de Ofelia Machado, quien publicó ese año su libro con los manuscritos de Delmira. (Machado, 1944). En su diario anotó el lunes 28 de mayo de 1945:

Leo el Delmira Agustini de Ofelia [Machado] “Que ella era vulgar, cursi. Sus cartas a Reyes y su poesía. Me deja cavilosa. Sus cartitas tan execradas. Y sin embargo siento algo detrás de todo eso. Ese matrimonio de un mes y días, una sensual. “Tanta vulgaridad”. Tal vez la suya misma frente a él; con él sería la de las esquelitas? Ella era corriente. Su trato? Pero casi hija única, esa madre, quién sabe qué modales de niña mimada, qué pudor de las palabras. Yo soy vulgar. Por otra parte es tan engañoso, parcial lo que dicen los papeles [...]

2. Hago un estudio de este proceso en “Gestación y nacimiento de *Los cálices vacíos*”, *Delmira Agustini en sus papeles*, separata de *Lo que los archivos cuentan* 3, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2014.

Solo quiero decirme que los papeles no muestran sino una –o más– Delmira, pero parcial, y que nunca sabremos de ella. (417)

Es interesantísimo el juego que hace con la palabra “vulgar”: está su-
mando juicios a tres personas diferentes: por un lado, dice que Delmira
era vulgar y cursi, como señaló buena parte de la crítica (Emir Rodríguez
Monegal, Clara Silva); por otro, reproduce parcialmente lo que se supone
dijo Delmira cuando volvió a la casa de los padres después del fracaso del
matrimonio (no podía soportar tanta vulgaridad); y finalmente, se autode-
fine “vulgar”. ¿Qué quiere decir? ¿Por qué identificarse en la vulgaridad en
lugar de la excepcionalidad cuando la idea de inspiración remite a ella? La
vulgaridad no consciente de Delmira la enlaza a Enrique Job Reyes. ¿Será
esa la vulgaridad que Idea encuentra en sí? ¿La carnalidad que supuesta-
mente justifica la relación de Delmira con Reyes?

En su estudio introductorio a *Las letras de tango* utiliza también el
término “vulgar” y resulta muy claro que no tiene un sentido peyorativo.
Simplemente expresa algo propio del hombre:

El tango está justificado, explicado, por sus mejores obras, por aquellas *ex-*
cepcionales que solo tienen parangón en alguna vieja letra de *jazz*, en algún
negro spiritual, en el cante, porque tocan el pobre dolor, la *vulgar* miseria del
hombre, porque hablan de las cosas de la vida, patéticas, sucias, desamparadas,
ridículas... (8) (Subrayado mío)

Las obras “excepcionales” saben decir la “vulgaridad”, entendida como
algo inherente a la condición humana. Las personas “vulgares” gracias
a la inspiración y algunas cualidades que Vilaríño valora especialmente,
como la lucidez, la audacia, la capacidad de entrega, logran producciones
excepcionales.

Idea Vilaríño: crítica literaria

Idea Vilaríño no fue solo lectora de Delmira, también la estudió y
escribió sobre ella. Su atención puede ser considerada en relación a la de
otras escritoras de la Generación del 45 que también quisieron compren-
der la poesía y la figura de nuestra precoz novecentista. La afirmación,
bastante desconcertante, de que Delmira no entendía lo que escribía se
siguió reiterando hasta que Arturo Sergio Visca, Clara Silva, Ida Vitale,
Amanda Berenguer e Idea Vilaríño, empezaron a realizar una lectura de la
obra que no pretendía justificar su existencia. Se dieron cuenta de algo que
hoy rompe los ojos: Delmira leía, aprendía y transformaba rápidamente
aquello que había recibido.

Interesa en este estudio centrarse en la relación entre Idea y Delmira que, como señalé antes, comenzó en la infancia con las emociones fuertes de las lecturas iniciales. Pero Idea Vilariño no fue solo poeta. Tal vez sea el deslumbramiento que provoca su poesía lo que explique que la dimensión crítica de su obra no haya tenido la atención que merece. Me parece necesario brindar una idea de sus intereses como crítica para calibrar mejor su atención a la vida y la obra de Delmira.

Tuvo afinidades muy marcadas que determinaron que volviera una y otra vez sobre un puñado de temas: el tango, la literatura bíblica, la dimensión sonora de la poesía, algunos poetas modernistas que conoció en la infancia y otros en los que descubrió íntimos lazos en otros momentos de su vida. Una recurrencia que se puede pensar en paralelo a su manera de publicar su poesía: reincide con agregados y modificaciones.

Le interesó la condición oral de la literatura que en poesía se realiza en el canto y en narrativa en la voz que cuenta las historias. Exigente y exquisita en sus gustos, amó la expresión popular: creó canciones que alimentaron el “cantar opinando” de los años de esperanza revolucionaria y estudió el tango: las letras, la música, el entorno en que surgió y evolucionó. Con una conciencia filológica ya muy poco habitual entre nuestros estudiosos hizo un seguimiento, erudito y servicial para el lector, del proceso de formación de los textos bíblicos.

“Un poema es un franco hecho sonoro –sonidos, timbres, estructuras, ritmos–. O no es”: le dijo a Jorge Albístur en una de las pocas entrevistas que concedió (21). Por esto, a destiempo de los intereses de una cultura que se desligaba de rigores, regularidades y oralidades complejas, estudió a lo largo de años y autores el “ritmo de intensidad”: los juegos de las rimas externas e internas, de las vocales, de las consonantes y los grupos fónicos.³ Sostuvo que la “masa sonora del poema” “es no su razón pero sí su condición de ser” (15).

Se “enamorado” de dos poetas de “vida breve”: Juan Parra del Riego y Humberto Megget. Estimó en estos dos vanguardistas el “placer del canto” y tal vez, más oscuramente, el proyecto trunco, la pelea entre la escritura y la muerte que ambos encarnaron. Vilariño abominó del versolibrismo y sintió reparos ante la poesía vanguardista porque sus dificultades, su poca capacidad de seducción alejaron al lector habitual de poesía. Admiró en Parra y Megget además del canto, el trabajo con el lenguaje y la entrega.

En sus ensayos creó un estilo: rotundo, inteligente, riguroso, emocionado, peleador. Establece una distancia muy particular con aquello que trata: no mira desde lejos sino de cerca y discriminando. En el prólogo a

3. Dictó un curso sobre el tema en 1970 en el Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades. Publicó: *Grupos simétricos en poesía*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1958. *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*, Montevideo, Arca, 1989.

Nocturnos y otros poemas de Juan Parra del Riego dijo su deseo de “acercarlo”, “de hacerlo leer de nuevo” y de “proponerlo como ejemplo” porque –escribió con pasión digna de Parra– “ninguno se atreve ya a ser tan poeta”. Pensando en sus estudios, nadie es ya –podríamos decir parafraseándola– a la vez tan crítica y “tan poeta”, por la búsqueda de la palabra exacta, por el entusiasmo austero, por la actitud intensa y jugada. En sus concentradísimos ensayos no sobra nada.

Además de la ya señalada sabiduría sonora, la sensibilidad de Vilariño coincide con el cosmopolitismo, la ambición de novedad, el impulso libertario, el amor a la lengua, propios de los poetas modernistas. Puso en relación, en múltiples asedios transversales, la biografía y la obra: deseó rescatar la complejidad y las incongruencias entre ambas. Le gustaba desconcertar y jugar. Por ejemplo, al presentar al letrista Celedonio Esteban Flores escribe: “Por su juventud y, tal vez porque, como decía Rosita Quiroga en un reportaje, al oír sus tangos se pensaría que se trataba de ‘un mugriento’. No. El “negro” Flores era una niña...”. (*El tango*: 43).

Su pensamiento avanzaba planteándose dificultades. Escribió contra los presupuestos que rondan las vidas y la poesía de Julio Herrera y Reissig o Rubén Darío. En el prólogo a Julio Herrera y Reissig, *Poesía Completa y prosa selecta*, y en *Conocimiento de Darío* siguió un criterio similar: discutir rigurosa y minuciosamente los juicios de los otros críticos y de los mismos poetas. Leyendo sus críticas, es posible percibir que Vilariño se planteaba casi siempre las mismas preguntas. Quiso saber quiénes eran y qué buscaron estos poetas. El libro que dedicó al nicaragüense comienza con el subtítulo: “Darío. ¿Cuál Darío?”.

Creó una forma para su actitud inquisitiva: la recurrencia obsesiva, con su “oído absoluto” –como dijo de sí– para el ritmo. Así empieza su trabajo sobre Julio Herrera y Reissig: “Este hombre de tan breve vida, este poeta de tan corto plazo, esta personalidad de una sola y clara pieza, este escritor que parece meterse en tan francas categorías, este Julio Herrera y Reissig es casi un desconocido” (1978: IX). Parece convocar al poeta para escribir sobre él. Las frases yuxtapuestas en ritmo creciente desembocan en el nombre, ese Julio Herrera y Reissig que se propone como cifra a develar.

Estudiar y escribir sobre Delmira

El diario da cuenta del intenso trato de Idea con la poesía de Delmira, pero es recién en la década de los ochenta cuando comienza a darse a conocer su reflexión sobre la vida y la obra de la novecentista. Idea elaboró para el *Diccionario de Literatura Uruguaya* una ficha sobre Delmira Agustini (Tomo I) y otra sobre *Los cálices vacíos* (Tomo III) que se editaron en 1987 y 1991 respectivamente. El Diccionario tuvo una larga gestación

y la entrega de las fichas se debe haber realizado en los primeros años de la década de los setenta.⁴ Sería entonces este el material ensayístico más antiguo sobre Delmira.

En la ficha dedicada a Delmira Agustini del *Diccionario*, Vilaríño sigue los criterios de información y síntesis establecidos y considera vida y obra con apretada originalidad. Trastoca el uso habitual de la palabra “víctima” recurrente para explicar el “caso” Delmira. La presenta y escribe: “Es, de buena gana, la víctima mimada de una madre excesiva, de un hogar autosuficiente”. Retoma la idea de “vulgaridad” que había utilizado en su diario. No cuenta el noviazgo con Enrique Job Reyes, lo sobreentiende y cambia de lugar a la “víctima”. Escribe:

De tal modo que, a menos de dos meses de la boda, vuelve a arrojarse al seno de ese nido asfixiante y protector. Y vulgar, aunque aduce que vuelve huyendo de la vulgaridad. Porque el cuadro es más oscuro y complejo de lo que a primera vista parece: ha quedado documentada su pasión por Enrique Job Reyes, su novio, su marido, su amante, su asesino y su víctima...

Al señalar la vulgaridad en el hogar del marido y en el de los padres queda planteada, aunque no formulada, la pregunta sobre de qué huye Delmira. Hace después una reflexión sobre la posibilidad de conocer la vida de una persona y señala como único posible lugar de sinceridad a la poesía y “algunas cartas”: en esa contigüidad se sostiene la atención equivalente que Vilaríño prestó a estas formas de escritura:

A pesar de un libro muy completo y esclarecedor de Clara Silva, y de algunos otros intentos más recientes, su poesía sigue proponiendo el enigma provocativo de una personalidad que parece entregarse sin velos y que, sin embargo, se nos escapa; esa personalidad enclaustrada en la incomunicación, en la cárcel, en la soledad, en la coacción de los afectos familiares, deformada, enmascarada por ellos, tuvo su única formulación en algunos poemas, en unas pocas cartas de patética autenticidad. Su misma poesía debió, a veces, enmascararse, alegorizando, aduciendo la ficción o el sueño, pero consiguió, de todas maneras,

4. En respuesta a una reseña sobre el *Diccionario*, de Nelson Di Maggio, Wilfredo Penco publicó en el diario *Alternativa* (Montevideo, 8 de octubre de 1987) una carta titulada “Sobre el *Diccionario de Literatura Uruguaya*. En respuesta a la crítica” en la que dice: “Ángel Rama [...] a pesar de haber sido director de la editorial Arca en el momento en que el proyecto del *Diccionario* empezó a prepararse, nunca cumplió la tarea de coordinador. Lo fueron, en cambio, Mario Benedetti e Idea Vilaríño al principio, José Pedro Díaz más tarde, Milton Fornaro después del golpe de Estado y quien esto escribe a partir de 1979”. Participé en el tramo final de ese trabajo y apelé a la memoria de Penco para saber cuándo Vilaríño había escrito sobre “Delmira Agustini” y “*Los cálices vacíos*”. Me contestó que al hacerse cargo él de la coordinación estas fichas ya estaban hechas, que probablemente Benedetti se las hubiera pedido a Idea y que por lo tanto debían haber sido preparadas en los primeros años de la década de los setenta.

comunicar, con una intensidad a veces tremenda, instancias de enajenada pasión, hondas vivencias.

El amor y la muerte obsedieron a ambas poetas. Vilaríño rastrea con precisión y complicidad las lecturas de Delmira. Entiende las fuentes literarias en las que abrevan las pulsiones. Cita a Alberto Zum Felde: “También obró sobre ella una influencia nietzscheana, directa o indirecta, y de ella proviene, sin duda, su heroica idealidad de una aristocracia superativa del hombre”. Sigue analizando lecturas:

Los poetas franceses, desde los románticos en adelante, le fueron familiares; entre ellos, seguramente, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Samain, Leconte de Lisle, Laforgue, Verhaeren, Rimbaud. Los puso más a su alcance su amistad juvenil con André Giot de Badet. Tal vez de ellos le vienen sus mármoles parnasianos, sus “momentos hiperestésicos”, su osadía de animarse al verso irregular. En ellos pudo, por otra parte, ponerse en contacto con un lirismo erótico bastante desnudo. Algunas imágenes de inesperada grandeza nos recuerdan más a Hugo que a sus preferidos Verlaine o Darío. De los románticos tiene, además, esa conjunción de amor y de muerte que señorea en sus versos, y la insistencia del sueño, como ámbito, como materia, como tema.



Establece enseguida una diferencia con Julio Herrera y Reissig, que puede conducirnos a comprender la íntima afinidad con Delmira. Culmina la relación con los románticos, señalando que como en ellos, la poesía de Delmira “desborda los moldes de la forma”. Sigue:

[...] en momentos en que Julio Herrera accede a tan límpidas perfecciones formales, ella solo atiende a las arquitecturas convencionales cuando le sirven o no la molestan. Busca, más que la belleza sonora o que la pulcra armazón métrica, traducir con exactitud la vivencia, la emoción, el trance; expresar con la mayor aproximación la hondura. En esa búsqueda arrasa con los juguetes modernistas y hace estallar las formas y el lenguaje heredados.

La ficha de *Los cálices vacíos* preparada para el tomo III del *Diccionario* completa y complementa lo que Vilaríño plantea en la dedicada a Agustini en el tomo I. Como es de esperar, hace un estudio más minucioso del libro: interpreta el título, el sentido de lo erótico en relación a Rubén Darío, se detiene en la dimensión formal de la poesía y su originalidad. Señala que si la crítica hubiera atendido más a su obra y menos a su vida, hubiera percibido:

En qué medida se despreocupó del mundo exterior, de la parnasiana o simbolista naturaleza (que solo le sirvieron para expresarse, no por sí mismos), de tanto contagioso morbo modernista, de la riqueza verbal y de la perfección formal, de la figura que había ido volviéndose soberana, la metáfora, volcándose con

preferencia a la comparación, en la que a menudo incrusta otras figuras y a la gran imagen [...] cuando desemboca en *Los cálices vacíos*, es evidente que lo que la seduce, lo que más le importa es decir, expresarse.

Se detiene en el poema “Visión” y señala algunos rasgos (el uso de la comparación, la libertad) que aparecerán más desarrollados en sus trabajos de preparación de clases:

[...] es el triunfo de la comparación, de sus espléndidas y enriquecidas comparaciones, pero es también el triunfo de esa rica, desenfadada, personal libertad, no sé si conquistada o hecha de falta de inhibiciones, de desapego y del poder de esa “imaginación lujosa, irreprimible que la lleva a pasar sobre los límites que los preceptos modernistas le imponían”, dice Ida Vitale.

En 1986, cuando el centenario del nacimiento de Delmira, Idea publicó en *Brecha* el artículo “Una amorosa” en cuyo copete se hace referencia a la ponencia presentada en el Cuarto Congreso Interamericano de Escritoras realizado en la ciudad de México en junio de 1981 que se tituló “El caso Delmira Agustini”. También en 1986 fue invitada por los Archivos de la UNESCO a preparar, en principio, una edición de Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira y Juana de Ibarbourou.⁵ No voy a seguir los pasos de este proyecto que se frustró, pero no dejo pasar el dato con el fin de señalar la continuidad del interés de Vilariño en Delmira que se mantuvo durante la dictadura y, en su manera parca, hizo eclosión a partir del centenario y el retorno a la democracia.

Vilariño había sido profesora de literatura en Enseñanza Secundaria desde 1952 hasta 1974 cuando la dictadura hizo que muchos docentes debieran abandonar sus clases. Se reconocía como “Profesora de Literatura (antigua, bíblica, medieval y renacentista)”, según escribió en un currículum. Volvió a las aulas, en la Facultad de Humanidades, desde 1987 hasta 1989, cuando se jubiló. Allí dio un curso de Literatura Uruguaya. En su archivo ha quedado el testimonio del cuidado con el que preparaba sus clases. Una vez que se abocaba al estudio de un tema, hacía síntesis –siempre críticas– de la bibliografía que consultaba y un desarrollo conceptual que supuestamente le serviría después de guía. Una lista somera de los temas incluiría: Siglo XVIII, Goethe, Voltaire, Balzac, Baudelaire, Literatura hispanoamericana del XIX, Decadentismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo, Horacio Quiroga.

Hay apuntes a mano, aunque la mayoría aparecen escritos a máquina, por lo general en pequeñas hojas de cuaderno que juntaba en biblioratos

5. En una carta dirigida a José Emilio Pacheco, fechada el 26.4.86, de la que guardó copia, le dice que ha sido encargada de dirigir la edición de las tres poetas uruguayas y le propone que se ocupe de Delmira Agustini. (Colección I.V.: Correspondencia de Idea).

de formato chico o medio.⁶ Solo excepcionalmente aparece una fecha entre esas páginas. Un conjunto dedicado a la literatura griega (información general, períodos, etc) tiene escrito al comienzo, en la parte superior: 1970. Otra serie de hojas en que se extiende sobre el Modernismo y Julio Herrera y Reissig parece decir arriba: 1981; unos apuntes sobre el estudio formal de la poesía a los que sigue un abordaje de la obra de Delmira Agustini: 1986; unas clases sobre narrativa uruguaya y Francisco Espínola están en un sobre en el que aparece: “¿1988?”.

En sus anotaciones sobre prosodia (1986) transcribe el concepto de “figuras” a partir del libro de Pierre Guiraud: *La stylistique*, resume las ideas de Coll y Vehí⁷ y reproduce la noción de comparación como “figura de pensamiento”. Utiliza ejemplos de la poesía de Delmira. Escribe:

A menudo se compara la manera de ser o la acción, y, en ese caso, lo comparado es el verbo: se clava como un diente feroz; apareció como un hongo gigante. Muchas veces pueden ser formas del verbo ser. Pero puede compararse el adjetivo: fuerte como un destino; mudo como una herida. O el nombre: una barca como un gran pensamiento. (Colección I.V. Carpeta Clases).

Estudia a Delmira en el Modernismo, se detiene en cada uno de los tres libros y analiza minuciosamente algunos poemas: “Explosión”, “Lo inefable”, “Visión”, “La ruptura”. Parte de los aspectos formales y sonoros (estudia la “masa sonora” de “Lo inefable” y “La ruptura”, como había hecho con Darío), analiza el título y su relación con el contenido de la poesía, establece una estructura interior. Cuando está llegando al final del análisis de “Visión”, anota:

Se dice que es un poema de la frustración amorosa o erótica. Se lo plantea en los términos más crudos de la urgencia sexual femenina. Pero, aun suponiendo, aun aceptando que la vivencia original fuera de ese orden, no está dicha crudamente, está trasmutada poéticamente. Ni siquiera se puede afirmar que se está ante una situación típicamente femenina. La espera del amor, la expectación tensa del otro que al final no llega, no tiene sexo obligado; es una situación humana simplemente.

Tampoco en el estilo se pueden denunciar rasgos que se identifican con la femineidad. La situación no está dicha con un recato o con una falta de vigor que pudiera calificarse así. Todo lo contrario. (No hay quejas aunque, como el tango atestigua, pueden ser cosa muy masculina).

6. No voy a hacer una descripción exhaustiva de este material. Entre otros tamaños, hay numerosas hojas de 12 cm x 18, 5 cm y de 14 cm x 22 cm reunidas en biblioratos.

7. José Coll y Vehí (Barcelona 1823-Gerona 1876). Especialista en la obra de Miguel de Cervantes, escribió sobre teoría literaria y retórica. Tal vez Idea Vilariño esté utilizando su *Compendio de retórica poética o Nociones elementales de literatura* que tuvo numerosas ediciones.

Vilariño tuvo una relación compleja con el feminismo. Leyó y estuvo cerca del pensamiento de Simone de Beauvoir. En el fragmento antes citado, parece aceptar el estereotipo que le atribuye a la mujer el recato y la debilidad, aunque en seguida anota que la queja, supuestamente femenina, está muy presente en el tango, epítome de la mirada masculina. Parece discutir la existencia de rasgos femeninos en la literatura, pero cree, por ejemplo, que la intuición es fundamentalmente femenina. En una carta a Manuel Claps, transcrita en el diario, Idea le escribe que encontró papeles de Poema, su hermana. Dice:

Son serios, muy serios. En general se trata de esto: traducir sus intuiciones, o más bien su intuición, la intuición fundamental [...] Yo creo que su proceso, lo mismo que el mío tiene un carácter exclusivamente femenino. Los hombres, tú mismo, van por otro camino. Pero esto es serio, serio y triste para mí. (229-230).

El título del artículo de *Brecha* citado antes, “Una amorosa”, explicita la palabra que más claramente establece un puente entre ambas y que resuena en otras que a lo largo del artículo van explicando a Delmira en un movimiento de vuelta al núcleo central señalado en el título: “leona”, “hembra espléndida” la llama. Considera que llevó una “vida escindida”: dice que además de ser la “niña de la casa”, “en su poesía y en lo que nos queda de su correspondencia con algunos hombres era, desde temprano, una mujer, una seductora, una amorosa”.

El artículo se inicia con un desarrollo conceptual sobre las formas del amor en la literatura occidental desde Homero que aprieta en los dos párrafos iniciales para pasar en el tercero a la figura rectora de Rubén Darío y la revaluación del cuerpo de la mujer y su influencia. Se refiere a las cartas intercambiadas entre ambos y destaca la “lectura intensa y apasionada” de la poeta; anota que además de imágenes y formas del lenguaje, Delmira tomó de Darío un sentido de la libertad en el momento de crear.

Vilariño vio la “progresión” “en todo sentido” en los tres libros que publicó Delmira:

[...] en la calidad poética, en la hondura de su experiencia, y en las maneras intensas y desnudas de decirla. Pero como no hay antecedentes en la poesía previa y allí está Darío, admirado y amado, podemos tener en cuenta que la libertad que se tomó para expresar su erotismo y las osadías de su escritura fueron posibles por aquel erotismo y por aquellas osadías, aunque fueran muy otras, es más bien una actitud lo que el gran poeta hizo posible.

Insiste en la integración del alma y el cuerpo en la poesía delmiriana, destaca que el libro *Los cálices vacíos* “es una poesía del cuerpo, pero del

cuerpo como campo agónico de lo erótico. Y en esa agonía permanente se compromete a menudo el alma”. En 2001 para la *Antología poética de mujeres hispanoamericanas*, Vilariño eligió tres poemas de ese libro: “Ofrendando el libro”, “Visión” y “El cisne” de toda la obra de Delmira.

Poesía, correspondencia, tango

El *Diario de juventud* revela la importancia que tuvo la escritura epistolar en su crecimiento espiritual y en la experimentación con formas para decir su subjetividad. Con frecuencia el sujeto que escribe prescinde de registrar directamente sus peripecias y transcribe una carta que crea un interlocutor distinto al sujeto mismo que anota en el diario: establece una complicidad singular entre el emisor, el destinatario explícito, el sí mismo como escucha desdoblado y los otros potenciales lectores a quienes el acto de escribir siempre se abre. Esa experiencia temprana y sustantiva con la correspondencia está en la base de la atención que Vilariño presta a las cartas de Delmira Agustini. No parece nunca considerarlas como un documento más, como fue el criterio imperante en Uruguay hasta la década de los noventa: sabe que son una fragua privilegiada de la sensibilidad.

Es interesante descubrir también de qué manera lo que pueden parecer intereses disímiles surgen de esa experiencia primera y fundante: escribió poemas que son cartas, leyó a Delmira en sus cartas además de en su poesía y la forma epistolar fue una referencia para entender las letras de tango. En uno de sus trabajos últimos sobre el tema, Vilariño explica que para plantear su asunto, el tango cantado “recurre prácticamente a todas las formas literarias” (El tango: 25). Analiza una serie de “diálogos mutilados” en las letras de tango y señala: “Estamos muy cerca del género epistolar que, igualmente, explica, exhorta, ruega, pero a un tú ausente” (27). Idea tuvo un exquisito conocimiento de los niveles formales de la poesía, nunca concebidos como una finalidad en sí. Valoró en la obra de Delmira algo similar a lo que señalara para las letras de tango: lo importante es que “expresen lo que buscan, que digan, trasmitan bien su objeto” (1965).

En el artículo publicado en *Brecha*, Vilariño desarrolla un poco más lo que había planteado en la ficha del *Diccionario de Literatura Uruguaya* cuando encontraba sinceridad, no en la vida de Delmira sino en algunos poemas y algunas cartas. Vuelve a considerar en un mismo nivel poesía y correspondencia. Señala en las cartas intercambiadas con Darío a la “lectora intensa y apasionada”. No es nada extraño que este artículo fuera recogido en 1998 como prólogo en la edición a *Poesía y correspondencia* en la que Idea realizó también la selección.⁸ La edición inauguró en nuestro



8. Hubo una reedición en 2012 que agrega una posdata de Néstor Sanguinetti: “Delmira

medio una idea de la literatura que al enfocar la escritura desdibuja los límites tradicionales de lo literario sin cuestionar la noción de valor.

En 2006 prologó la edición de *Cartas de amor* de Delmira Agustini, con epílogo de Ana Inés Larre Borges. Los trabajos de ambas coinciden en la reivindicación de la figura de Manuel Ugarte. Desde las fichas escritas para el *Diccionario* Vilariño había destacado la importancia del amor que Ugarte despertó en Delmira; en este prólogo rescata la dimensión intelectual y militante de su personalidad y sus escritos. Si recordamos el hermoso ensayo que escribió Idea en homenaje al *Che* al cumplirse un año de su muerte, tal vez se pueda percibir mejor su admiración por el hombre capaz de acción revolucionaria y su comprensión del posible deslumbramiento de Delmira (2007: 90-91).

Fotos y espejos

En el prólogo a *Poesía completa y prosa selecta* de Julio Herrera y Reissig ya citado, Vilariño comienza enumerando lo que “se dice” de Julio Herrera, que reitera, con variantes, una afirmación inicial: “su poca y opaca vida transcurrió sin mayores avatares...”, para pasar a discutir lo dicho: “Lo cierto es que así no pudo ser, que no se puede ser tan artista y tan vacío, tan poco interesante”. Su disentimiento incluye a lo que el mismo Herrera decía de sí mismo: “Tampoco se puede aceptar como bueno su pregonado dandismo”. Porque Vilariño entiende que “el dandismo modela la vida entera de un hombre; es una disciplina exigente y total que no se limita a una corbata blanca o a unos guantes de piel de Suecia” (1978: IX-X).

Más allá de las diferencias evidentes entre la figura del *dandy* y la del intelectual existencialista y comprometido, la comprensión íntima que parece tener Vilariño de los transgresores del Novecientos tiene que ver con una búsqueda radical que integra vida y literatura que se tradujo en la asunción de una actitud como escritora e intelectual ante la sociedad. La palabra “actitud” reúne el aspecto físico y el espiritual en una elaboración que siempre es difícil y que no puede escapar a la contradicción. Ese trabajo que hizo sobre sí misma tiene un correlato en el que hicieron los novecentistas aunque los objetivos de una y otros fueran diferentes.

En el espectro abierto por la figura del *dandy*, es posible pensar la afinidad entre las dos poetisas: ambas amaron fotografiarse. María José Bruña señaló el dandismo de Delmira a través de las poses elaboradas para que su padre la fotografiase. El libro *Idea Vilariño. La vida escrita* es un testimonio



Agustini: una mujer en el Novecientos”. Vilariño reduce su artículo al sacarle los dos párrafos iniciales en los que hacía una reflexión sobre el amor y las formas de representarlo en la cultura occidental desde Homero.

elocuente de su pasión por contemplarse en las fotos. En el diario registra maníaticamente su percepción de la mirada de los hombres. En un momento escribe: “los ojos de los hombres son hoy un espejo halagador” (129). Además del narcisismo evidente, el gesto parece responder a un obsesivo anhelo de autoconocimiento a través de la mirada y una conciencia agudísima de la fugacidad. La fotografía es un registro más de una siempre perdida batalla contra el tiempo.

Idea se describe a sí misma una y otra vez en su diario. No solo sus sentimientos, emociones, pensamientos, sino su aspecto: cómo tenía el pelo, qué vestía, cómo estaba su cara, su mirada aquel minuto, aquel instante que quiere guardar. En octubre de 1941, hace, al cabo del día, el recuento de lo vivido. Siente cansancio y plenitud. Escribe:

El día fue tan hermoso y yo estaba muy bien con el cabello recogido y el vestido azul ceniza. No sé: tal vez la última poesía de Oribe; la actitud de Sylvia; San Miguel y su compañera. Deseos insatisfechos, inconfesados, tal vez. O la tristeza de haber dejado pasar un día como este y lo que era (o parecía) yo esta tarde. (235).

Se escribe, crea su presencia de una manera similar a la que podría realizar una fotografía. Anota un poco más adelante, en octubre 25 de 1941, después de haber recibido carta de Claps:

Me veo linda con el cabello recogido y el vestido ceniza. Tan hermosamente sería. Hace mucho tiempo que no me veía tan bien. Quisiera fotografiarme. Estuve tan mal todo este invierno de aspecto. Y, ahora, ¿qué hago con estar bien? (240).

En el artículo citado, “Una amorosa”, Idea hizo una lectura osada de la imagen de Delmira:

Esta mujer, de algunas de cuyas fotos emana una sensualidad tremenda, desde las que nos enfrentan un cuerpo y unos ojos con una carga de erotismo que sobrecoge, debió avasallar con su sensualidad a su caballeresco novio y tendría que haber asustado a sus sobreprotectores padres. Su celosa; neurótica y monstruosa madre; su buen padre que copiaba con letra cuidadosa los desordenados borradores de “la nena”, y que tomó la mayor parte de esas fotos, no parecen haber sospechado a esa leona.⁹

Las fotos de Delmira parecen el “sensitivo espejo” –como dice el verso del poema “El cisne”– de la mirada “cargada” de Idea. Ambas poetas se

9. Cuando recupera el texto de *Brecha* para el prólogo de Banda Oriental hace desaparecer el adjetivo “monstruosa” referido a la madre, además de hacer algunos cambios de puntuación.

prestaron a encarnar una forma de la sensualidad: es casi inevitable que Idea se reconozca al reconocerla en Delmira. Pero además, la poesía de ambas crea un lenguaje que se mantiene en un nivel de abstracción en relación a las circunstancias concretas, al mismo tiempo en que sus vidas –en forma y por motivos muy diferentes– acceden, deshilvanadas en anécdotas amorosas y trágicas, a un público amplio. No hay nada en la poesía de Delmira que remita a un amante concreto y reconocible. En Vilariño hay algunos poemas en los que un lector del diario, las cartas o las entrevistas que ha dado, reconoce situaciones y alusiones a personas. Son los menos: establecen una complicidad con los entendidos que no deja afuera a los más.

En su ensayo sobre “Los ochenta años de Herrera y Reissig” Vilariño afirma que a “Herrera le faltó el gran público, como tuvieron Hugo, Darío, Neruda. Como Mallarmé, Valéry, Ezra Pound es un poeta para poetas, para intelectuales” (*La vida escrita*, 2007: 110). Por el contrario, Delmira Agustini e Idea Vilariño han sido poetas para entendidos y para el gran público: una afinidad, una complicidad no buscada, pero que también las une.



Obras de Idea Vilariño citadas en este trabajo:

- VILARIÑO, Idea, Introducción a *Las letras de tango*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1965.
- Selección y prólogo a *Nuevo sol partido* de Humberto Megget, Montevideo, Banda Oriental, 1965.
- Selección y prólogo a *Nocturnos y otros poemas* de Juan Parra del Riego, Montevideo, Siete poetas hispanoamericanos, 1965.
- *Los Salmos*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1974
- *Literatura bíblica. Antiguo Testamento*, Montevideo, Editorial Técnica, 1976, 1987.
- Prólogo a *Poesía completa y prosa selecta* de Julio Herrera y Reissig, Edición, notas y cronología de Alicia Migdal, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- «Delmira Agustini (1886-1914). Una amorosa», Montevideo, *Brecha*, 12.09.1986. Dibujo de Amalia Nieto.
- «Delmira Agustini» en *Diccionario de literatura uruguaya. Tomo I*. Dirección: Alberto F. Oreggioni, Coordinación: Wilfredo Penco, Montevideo, Arca-Credisol, 1987. (Fue reeditado con el título *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya. 2 tomos*. Dirección técnica: Pablo Rocca, Montevideo, Banda Oriental/Alberto Oreggioni, 2001).
- *Conocimiento de Darío*, Montevideo, Arca, 1988.
- *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*, Montevideo, Arca, 1989.
- «Los cálices vacíos» en *Diccionario de literatura uruguaya. Tomo III. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales*. Dirección: Alberto F. Oreggioni. Coordinación: Carina Blixen, Wilfredo Penco, Pablo Rocca. Montevideo, Arca, 1991.
- *El tango*, Montevideo, Cal y Canto, 1995.
- Prólogo y selección a Delmira Agustini, *Poesía y correspondencia*, Montevideo, Banda Oriental, 1998.
- Introducción y selección, *Antología poética de mujeres hispanoamericanas*, Montevideo, Banda Oriental, 2001. Edición al cuidado de Nicolás Gropp.
- Prólogo a Delmira Agustini, *Cartas de amor*. Edición, notas y epílogo de Ana Inés Larre Borges, Montevideo, Cal y Canto/Biblioteca Nacional, 2006.
- *Poesía completa*. 2.^a edición, Montevideo, Cal y Canto, 2006.
- VILARIÑO, Idea y otros autores, *Idea Vilariño. La vida escrita*. Concepción general, coordinación y textos: Ana Inés Larre Borges, Montevideo, Cal y Canto/Academia Nacional de Letras, 2007.
- VILARIÑO, Idea, *Diario de juventud*. Edición, estudios preliminares y notas Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, Montevideo, Cal y Canto, 2013.



Sobre Idea Vilariño:

- ALBISTUR, Jorge, «Entre la pasión y el escepticismo: partida en dos» en *Idea Vilariño. La vida escrita, op.cit.*

- BENEDETTI, Mario, «El amor y la muerte, esas certezas» en *Idea Vilariño: La vida escrita, op.cit.*
- PONIATOWSKA, Elena, «La suplicante» en *Idea Vilariño. La vida escrita, op.cit.*
- Rocca, Pablo, Bibliografía de Idea Vilariño en *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Tomo II. Una literatura en movimiento* (Poesía, teatro y otros géneros). Dirección: Heber Raviolo/Pablo Rocca. Asesoría: Wilfredo Penco, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Sobre Delmira Agustini:

- BRUÑA BRAGADO, María José, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Berna, Peter Lang, 2005.
- MACHADO, Ofelia, *Delmira Agustini*, Montevideo, Ceibo, 1944.
- VITALE, Ida, «Los cien años de Delmira Agustini» en *Vuelta 2* (Sudamericana), Buenos Aires, setiembre de 1986.

