

*A leitura do cisne que propõe Agustini é tão sacrílega quanto o célebre soneto de González Martínez, publicado três anos antes. Talvez um pouco mais subversiva: no caso de González Martínez, o texto, claramente didático, descarta-se de um ícone para substituí-lo por outro. O cisne que "no siente/el alma de las cosas ni la voz del paisaje" é substituído pela coruja, intérprete do mistério. No entanto, os poemas de Agustini não se descartam, não substituem, mas se empenham em semantizar o ícone — e até o encontro de Leda e o cisne — de outra maneira. Rompem com Darío usando seu texto, não desfazendo-se ao esvaziar os signos para carregá-los segundo outras pulsões. Não é em vão que estes poemas pertençam a Los cálices vacíos, título que já anuncia, ao recordar os cálices "cheios" de Darío — Las ánforas de Epicuro, por exemplo —, o propósito divergente, inquisidor dos textos que encabeça.*

*O caráter emblemático do cisne que se inscreve cedo em Darío, precisamente em "Blasón" de Prosas profanas. Imagem heráldica, se erige como símbolo que operará, segundo o poema, de modo diverso. Assim, para dar só uns exemplos, o cisne — e note-se que para Darío, arquetipicamente, é o cisne — é cultura ("Blasón"), é a nova poesia ("El cisne"), é enigma da criação artística ("Yo persigo una forma..."), é erotismo (os poemas sobre Leda), é hispanismo (o primeiro poema da série Los Cisnes), é em suma símbolo volante que Darío, com sua habitual tendência a encher, motivar, com todas as cargas possíveis.*

*O cisne de Agustini, no poema do mesmo nome, é, notavelmente, um cisne. Reduz-se assim o campo simbólico, desculturiza-se o emblema dariano, literalmente desprestigiado.<sup>1</sup> O procedimento que segue o poema é pontualmente inverso ao dos textos de Darío. [...] Em Darío, o encontro de Leda e o cisne se apresenta como espetáculo, cena ritual, com sua plena carga sagrada. O poema dá a ver: tanto falante como leitor estão "ante el celeste, supremo acto", como observadores, adoradores, e partícipes vicários. Esta participação, claramente indicada em "Leda" com o voyeurismo dos dois últimos versos — "del fondo verdoso de fronda tupida/ chispean turbados los ojos de Pan" —, se manifesta também ao fim de Cisnes IV, na melancolia de ter amado de que se queixa o falante, e diretamente em Cisnes III, poema em primeira pessoa fundado na identificação: "Por un momento, oh, Cisne, juntaré mis anhelos/ a los de tus dos alas que abrazaron a Leda". Em outras palavras: em Darío se escolhe uma cena já*

<sup>1</sup> Nota traduzida, da autora: Desprestigiado, por assim dizer, de maneira boa, sem a animosidade que se vê no próprio Darío - "el cisne entre los charcos" do primeiro "Nocturno — nem em Neruda: "un cisne de fieltro" ("Walking Around").

*construída, já marcada — distanciada pelo mito — para observá-la, espíá-la, celebrá-la, e, eventualmente, reconhecer-se nela.*

*A dinâmica do texto de Agustini é muito diferente.*

*"Duas leituras do cisne: Ruben Darío e Delmira Agustini"*  
*Sylvia Molloy\**

\* Fragmento de *La Sartén por el mango*, encuentro de escritoras latinoamericanas, edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985. Tradução ao português de Ana Luiza Andrade.

## T(R)OPOLOGÍAS: El "caso" Delmira Agustini\*

Eleonora Crocker Pedrón

Poetisa:

(...)

*Ignoro aún quién eres... Tu musical riqueza  
sombra es de tu ensueño, mas no el ensueño mismo  
en tí el verso sonoro es como un exorcismo  
contra un mal que envenena tu prístina pureza.*

*Hierofóntida! nunca revelarás la clave  
de tu oráculo... Sola, como un enigma grave  
cruzarás por la Vida hacia la eterna calma*

(...)

Aurelio del Hebrón

"Un soneto a Delmira Agustini"

*La pregunta pues sería ¿cuál es el motor de esa transgresión llamada Salomé? En un camino abierto por Joyce, cuando escribe que el logro de Wilde con su Salomé fue el de proponer una variación polifónica sobre las relaciones entre arte y naturaleza pero también, simultáneamente, una revelación de la propia personalidad creadora, leo en Salomé una fábula política, en el sentido que le presta Rancière, es decir, la asociación ambigua de astucia y vanidad de lo moderno que le confiere al arte su estructura abusiva y enigmática. En este sentido, medio racional, medio instintiva, Salomé es centaúrica. Un ser imaginario digno de figurar en el libro de Borges. O mejor, Salomé es araña. Salomé es pulpo.*

Raúl Antelo. "Elementos de una ficción pos-significante"

En su *Breve historia del modernismo* (1954), Max Henríquez Ureña introduce así su nota sobre Delmira Agustini: "A aquella época [el entre siglos uruguayo] pertenecen, fuera de los grupos literarios, algunas *figuras independientes*, entre las cuales se des-

\* Quiero señalar la colaboración infinita del Profesor Daniel Rinaldi de la Universidad de la República de Montevideo quien no sólo me ha facilitado gran parte del material de y sobre la autora, sino que ha guiado y puntualizado en todo momento mis reflexiones. Asimismo, enfatizo la orientación de la Dra. Sonia Mattalía, quien actualmente dirige una investigación de la cual este texto es, apenas, un primer avance.

taca la de Delmira Agustini (1886-1914), que introdujo una nota de honda y sensual femineidad en la poesía modernista" (Henríquez Ureña, 1978: 275). Más allá de este casi "cliché" de la crítica sobre la escritora uruguaya, después de referir fragmentos de los también muchas veces citados comentarios laudatorios del argentino Manuel Ugarte y de Rubén Darío ("la espontaneidad salvaje y el fuego sensual de sus versos" —dijo, en su momento, el primero—; "un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia", el segundo), de enumerar los tres libros que la "inspirada" mujer publicó en vida (*El libro blanco*, 1907; *Cantos de la mañana*, 1910 y *Los cálices vacíos*, 1913) y de atribuirle alguna cualidad "fundacional" a su escritura (con ella "se inicia, un nuevo tipo de poesía femenina, en el que se hermanan sensualidad y espiritualidad" o ella "envuelve su impulso pasional bajo un símbolo elegante"), dedica un extenso párrafo a su biografía:

"Delmira Agustini era en extremo atrayente por su belleza y por su inteligencia. *Todo parecía sonreírle*: Su vida, sin embargo, terminó en tragedia. Había contraído matrimonio en agosto de 1913 con Enrique Job Reyes, hombre sin relieve intelectual, pero que sentía por ella una pasión rayana en el delirio. A los veintiún días de la boda, Delmira se reintegró al hogar de sus padres. 'No puedo soportar tanta vulgaridad', dijo. No retornó a casa de su marido, aunque éste imploraba constantemente una reconciliación, pero le escribía cartas en las que no faltaban frases halagüeñas y prometedoras. *¿Le faltó decisión para desoir a sus familiares, que así como se opusieron a la boda, se oponían a la reconciliación? Lo cierto es que en su manera de actuar frente a este problema había algo extraño; pues si bien acudió al juzgado y presentó demanda de divorcio, hasta obtener el fallo de disolución del vínculo matrimonial en junio de 1914, no sólo seguía escribiendo cartas a su marido, sino que tenía con él citas ocultas. Em 16 de julio de 1914 sobrevino la catástrofe: reunidos ambos en la habitación en que el marido, ya divorciado, solía recibiría ocultamente, sonaron varios disparos: Delmira fue encontrada, ya exánime, con dos balazos en el cráneo, mientras Enrique Job Reyes agonizaba, pues se había disparado un tiro después de haber dado muerte a la que fue su esposa*" (Ibid: 278-279; énfasis nuestro).

Aunque resulta significativo, no es el "escamoteo" del análisis literario el problema sobre el cual queremos llamar aquí la atención: se trata de una "breve historia del modernismo" y no sorprende —por breve y/o por historia— el hecho de que se desatiendan las figuras "menores" y se enfatizen las "mayores"<sup>1</sup>. Lo

<sup>1</sup> De hecho, tanto María Eugenia Vaz Ferreira como Roberto de las Carreras (ambos uruguayos contemporáneos de Delmira) reciben un tratamiento superficial: de Vaz Ferreira apenas se enumeran algunos poemas relevantes, de de las Carreras —más allá de su relación con Herrera y Reissig— se admite abiertamente que en él "Lo

que intentamos subrayar con respecto a esta *construcción* del apartado "Delmira Agustini" —que es una inclusión de la autora dentro del corpus del modernismo uruguayo, pero como "figura independiente" (es decir, menor)— es, por una parte, la sensación de que los poemas que de ella aparecen son apenas un "pretexto" para narrar el "extraño" caso de su biografía y, al mismo tiempo, de que es la biografía la que "justifica" una atención especial para con la escritura. Por otra, la evidente atipicidad de una estructura narrativa (se trata de un "discurso crítico") que oscila entre la crónica periodística y la novela policial, y de un tono indagatorio — casi tendencioso, diríamos— que acompaña en todo momento el recuento de los "hechos" referidos. Ambos rasgos resultan sobre todo relevantes en la medida en que constituyen tópicos reiterados —más o menos manifiestos, más o menos extremos— tanto en las diversas historias literarias que la mencionan como en los estudios monográficos que le dedican una específica atención.

Al respecto, sólo para referir uno de los ejemplos más recientes, bastaría revisar la colección de ensayos *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas* dirigida por Uruguay Cortazzo<sup>2</sup>. En la introducción del volumen, el autor expone:

"Nuevos tiempos parecen anunciarse para Delmira Agustini; una revisión iniciada a fines de los 80 promete consolidarse con mayor fuerza. El año 93 significó un punto alto en este trayecto: en España aparecían sus *Poesías Completas*, en la editorial Cátedra, al cuidado de Magdalena García Pinto. Esto significó un *relanzamiento* en todo el ámbito hispánico y es de esperar, en consecuencia, un aumento del interés por su obra. Pues, contra todo lo que suponemos en Uruguay, Delmira es prácticamente desconocida, incluso en ámbitos académicos hispánicos, donde de tanto en tanto, alguien tropieza con su obra, por casualidad, y presenta algún trabajo (...)"

El interés por Delmira, también parece crecer como personaje estético, como lo documentan las dos novelas que aparecieron recientemente: *Un amor imprudente* de Pedro Orgambide (1994) y *Fiera de amor* (1995) de Guillermo Glucci [a la que deberíamos nosotros sumar la aún más reciente *Delmira* de Omar Prego Gadea (1996)] y que complementan su pasaje por el teatro (Schinca y Sariós) y el ballet (Alonso) (Ibid.: 5).

La "confusión" de principios en este comentario (donde no queda muy claro si se habla de la inclusión de Delmira en el "canon" de la literatura occidental, de la cantidad de lectores de sus

interesante y curioso (...) no era su producción literaria sino su temperamento y su vida misma" (Ibid.: 269).

<sup>2</sup> Cosa curiosa en una colección de "ensayos críticos", el autor incluye una nota al pie de su "Presentación crítica" que apunta la dirección postal a la cual se puede enviar " (...) cualquier tipo de información sobre Delmira" (Cortazzo, 1996:5).

poemas o de su relevancia como personaje literario), unida a la ingenua creencia de que cuanto más popular sea un autor más atención se le prestará en los espacios académicos, se suma a la desproporción de los artículos recopilados en el colectivo. Salvo dos o tres<sup>3</sup>, los demás textos repiten lo que ya anotamos con respecto a Max Henríquez Ureña: una especie de economía textual en la cual *escritura* y *biografía* ocupan lugares no tanto intercambiables cuanto *simbióticos*, y una *actitud* entre mitificante y suspicaz que no permite siquiera establecer esa, aunque falsa, convención de la "objetividad" crítica. En todo caso, bien se hable de la obra, bien se hable de la vida, Delmira Agustini funciona frente a la crítica como un detonante para la fabulación. Basta leer el título del primer artículo del mencionado volumen, "Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto", para suponer el resto<sup>4</sup>.

Pablo Rocca, quien precisamente introduce su lectura de Delmira Agustini (no sin ironía) a partir de esta tendencia a (con)fundir el *lugar-autor* con el *texto-del-autor* (o, mejor, a *usar* el lugar-autor a manera de personaje), afirma al respecto:

"A ningún otro artista uruguayo se le han dispensado tantos 'homenajes'. La vida de ninguno —ni siquiera la de los muy recorridos Horacio Quiroga, Roberto de las Carreras y Florencio Sánchez— motivó tanta materia literaria. De objeto de culto casi sagrado, ('¡Oh Delmira, tan casta para el viento/ como deseada para el pensamiento, remató su soneto Ortiz Saralegui) se trocó en paradigma de los conflictos sexuales y afectivos más complejos de la naturaleza femenina, en ejemplo ilustrativo de las represiones uruguayas.

En la década final los relatos literarios y aun historiográficos se animaron con su figura, dada la mayor permeabilidad que hoy existe para discutir los asuntos referidos a lo sexual, la marginalidad y la violencia ejercida contra ella. Para la nueva ola local de la historia de las mentalidades, Delmira ha sido un motivo privilegiado de estudio, no tanto porque se trate de una poeta notable sino

<sup>3</sup> Entre ellos "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", de Silvia Molloy, publicado anteriormente en el ya clásico libro *La sartén por el mango* (Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1984).

<sup>4</sup> Expone Cortazzo: "Los estudios que ha reunido en este volumen son representativos de esa tendencia revisionista. Dos aspectos surgen con claridad en ellos: a) en el plano biográfico se abandona la tesis de la doble personalidad que iniciara Carlos Vaz Ferreira, legitimara Zum Felde y repitieran luego los principales críticos: 'suerte de esquizofrenia' (Rodríguez Monegal), tres personalidades en A. S. Visca; b) en el plano literario una afirmación rotunda de la estética sexual en Delmira, dejando de lado sofisticados, contradictorios o triviales intentos de interpretaciones espiritualizantes" (Ibid: 6). Si bien el comentario resulta esclarecedor, por cuanto ambas tendencias han sido efectivamente subrayadas por la crítica, el investigador no parece reconocer que, independientemente del contenido del mito, la construcción mitificante se repite como estructura en su propio texto.

porque se vio envuelta en una situación límite, destino que, tal vez, le reservaba la prepotencia de la sociedad uruguaya a quien osara traspasar el cordón sanitario del hogar. Esta muerte violenta hizo estallar algo muy delicado sobre lo que podía murmurarse en diálogos de salón o de café donde, al mismo tiempo, se custodiaba el secreto" (Rocca, 1997: 2).

Ahora bien, a pesar de que —con Rocca— coincidimos en el carácter de por sí novelesco que posee la vida de Delmira Agustini, en el presente apartado no nos interesa tanto explorar cómo ella se comporta en el seno de la ficción literaria, cuanto recorrer las elaboraciones —las ficciones— que, en una compleja dinámica de complicidades, la construyen como lugar autoral atípico dentro del Novecientos uruguayo —y dentro de la cultura latinoamericana—. Esto es: el *intercambio* de *deseos* y de *semblantes* a través del cual entre el "saber" académico y la escritora-escritura "diferente" (se trata de una mujer, y del deseo "femenino" en boca de una mujer) se desencadenan una serie de *tropos* que, en su fallido intento por circunscribir la diferencia, no hacen más que poner en escena el carácter para siempre falsificado/falsificable de la(s) identidad(es) de un yo que hace de su diferencia un lugar privilegiado para la fuga<sup>5</sup>.

En este sentido, y en un intento por revisar rápidamente —dado que éste es sólo un momento de nuestro acercamiento— el amplio material que existe en torno a ese *lugar-textualidad* que es para nosotros Delmira Agustini —como marca de propiedad de una obra poética y como modo de producción escritural<sup>6</sup>, pero también como superficie semiótica—, podemos reconocer cuatro grandes *t(r)opos* que han marcado —y *significado*— históricamente su recepción/elaboración<sup>7</sup>.

El primero, inaugurado por Carlos Vaz Ferreira y sustentado por sus primeros lectores, es el de *la niña milagrosa*. Dice el filósofo uruguayo en una carta a la escritora —que ella misma incluye,

<sup>5</sup> Al respecto, puede resultar interesante revisar las proposiciones que hace Sylvia Molloy sobre "(...) la fuerza desestabilizadora de la pose [en el fin de siglo], fuerza que hace de ella un gesto político" (Molloy, 1994: 129).

<sup>6</sup> En un muy lúcido texto, Michel Foucault describe el lugar-autor como una categoría específicamente moderna que sirve para atribuir una propiedad individual a un discurso que, desde su perspectiva, es siempre producto de una elaboración colectiva. En este sentido, responde a las estrategias de poder que determinan y diseñan la cultura (Foucault, 1984: 1). No obstante coincidimos con esta posición, pensamos que, si bien este lugar-autor es marca de propiedad, funciona como superficie capaz de convocar sentidos y, por ende, de usar sentidos para producir significaciones otras a partir de ellos.

<sup>7</sup> El interrogante que justifica, en última instancia, nuestro acercamiento tiene que ver con la puesta en duda del lugar autónomo del texto literario. Nos preguntamos, por ejemplo, si podemos disociar el conocimiento que tenemos de la "figura" Delmira Agustini —o los contenidos que sus fotografías sugieren— de la lectura misma de sus poemas.

junto con otros comentarios de intelectuales respetados de la época, como apartado final tanto en *Cantos de la mañana* como en *Los cálices vacíos*—: “Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc. diría que su libro es simplemente 'un milagro'... No debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de 'entender' su libro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías suyas (...) es algo completamente inexplicable” (En: Agustini: 1993: 211). Milagro de una escritura impensable, en efecto, para una mujer (el diplomático “etc.” parece remitirnos directamente a esto) quien, además, si leemos el “Prólogo” de Manuel Medina Betancort a *El libro blanco* (1907), es una “adorable niña”:

“Una mañana de septiembre, hace cuatro años, golpeó a la puerta de mi cuarto de trabajo en la revista *La Alborada*, una niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi sobrehumana, suave y quebradiza como un ángel encarnado y como un ángel, lleno de encanto y de inocencia. Su aparición inesperada en el revuelto y severo ambiente de mis labores literarias (...) me llevó a una precipitada y deslumbrante explosión de imágenes, a ver delante de mis ojos sorprendidos, algo que fuera como un *milagro*, o como un *prodigio*, o como un sortilegio, algo extraño y divino, a la vez que fuera una figura hecha con carne y sangre de rosas, con rayos de sol en cabellera, y con gotas de cielo celeste que tuvieran pupilas. Traía en la mano un manuscrito, como un envío” (...) (Ibid: 89; énfasis nuestro).

La sinestésica descripción de la “aurática” autora<sup>8</sup>, quien llega como una “explosión de imágenes” a interrumpir la aridez del “trabajo” literario del intelectual, no sólo nos comunica esa característica experiencia de la “subjetividad” moderna — baudelaireanamente concebida— entregada al “spleen” de sus percepciones, sino que nos remite al archivo mismo de la cultura finisecular: al catálogo de formas que asume “lo femenino” a partir de la segunda mitad del siglo XIX<sup>9</sup>.

En efecto, entre las imágenes que acompañan en este momento el “cambio de lugar” de la mujer occidental —un espacio social diferente en función del nuevo orden de trabajo instaurado por el capitalismo industrial, pero también un espacio simbólico diferenciado en cuanto al nuevo orden de las representaciones

<sup>8</sup> Que se completa con la imagen del retrato, también incluido en este libro, o con el afiche que se elaboró a raíz de su publicación y que coronó desde entonces *la escena* de su escritura.

<sup>9</sup> Al respecto, tres libros resultan fundamentales: el primero de ellos, dado su carácter casi precursor es el de Hans Hinterhäuser (1977). *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980. Después están el excelente texto de Bram Dijkstra (1986). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994 y el de Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.



surgido de la inestable convivencia entre una aristocracia decadente y una nueva burguesía urbana— Erika Bornay destaca “ (...) un peculiar y casto culto a la joven púber y a la niña, que se desarrollará a partir de la admiración por la inocencia y la pureza de la infancia (...) (Bornay, 1995: 143)<sup>10</sup>. En su opinión, la imagen de la niña —aunque condescendiente, misógina— era para algunos románticos tardíos, los prerrafaelitas, los decadentes y los estetas, una respuesta frente a la “voraz industrialización” y una propuesta alternativa de feminidad frente a la “mujer nueva” que comenzaba a manifestarse y a exigir reivindicaciones en el mundo moderno. Desde esta perspectiva, resulta significativo que la *desconcertante* escritura-mujer Delmira Agustini encuentre un espacio editorial *atípico* a partir del deseo del otro que la nombra (y del uso de ese deseo): es el relato amoroso del editor (y de sus contemporáneos) el que le cede la palabra a esta niña-milagrosa quien, *paradójicamente*, aparece más como “musa” que como poeta.

No muy alejado, pero ligeramente diferente es el segundo t(r)opo, proferido desde la mirada —también amorosa— de Alberto Zum Felde: el de una especie de *mujer-posesa* que, también dual, convoca tanto la fascinación por aquello que es específicamente “femenino” —el misterio— como la sorpresa frente a eso que lo excede —un saber sobre sí misma y sobre su propio género—. En una “Carta abierta”, publicada el 21 de febrero de 1914 en el periódico *El Día* de Montevideo, el “milagro de la precocidad” se desplaza, en efecto, hacia la “excepcionalidad reveladora” o, en otros términos, del “misterio” de la palabra de/en una mujer a la palabra *enviada* (por el destino) para develar el misterio de la mujer:

“Elegida:

(...)

No hago hipérbole. Sois para mí un *milagro*; un *ser de excepción*; una criatura de privilegio, *ungida por el destino con el don de las revelaciones*. Siento por vos el respeto y el amor que inspiran los Elegidos; y vos, *sois una Elegida*, porque traéis a la vida la *misión de decir* lo que nadie había dicho, porque habláis el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda, porque *descorréis* con vuestras manos pálidas de sacerdotisa, *los velos del misterio* inquietante.

(...)

*Sois la poetisa de vuestro sexo*. Lo sois por excelencia, más que Safo de Lesbos, más que Teresa de Ávila. Ni Safo en sus sublimes arrebatos, ni Teresa en su amor visionario, llegaron a expresar

<sup>10</sup> Para la autora, tal culto “(...) se sospecha soterradamente contaminado de la misma morbosa e inmadura fijación erótica que existió en los que se procuraban menores para satisfacer sus deseos sexuales” (p. 143). Y, al respecto, cita un comentario de O. Wilde quien diría del editor Leonard Smithers: “He loves first editions, especially of women: little girls are his passion” (p. 144).

como vos lo hacéis *lo recóndito del ser femenino*, desentrañando de vos misma la esencia vital que os anima.

(...)

*Sois la conciencia de vuestro Sexo. Sois la palabra del enigma-mujer.* En vos, y por vos, hablan todas las mujeres que en el mundo han sido. Tenéis el don de la palabra y habláis por ellas, que, siendo mudas no supieron decimos su secreto. Y habláis por aquellas que, pudiendo hablar no lo hicieron, sellados sus labios por la prohibición tremenda. (...)” (Zum Felde, 1914).

Diferente de la acotada figura lésbica y diferente también de la mística exaltada, Delmira Agustini es aquí la intermediaria entre el enigma-mujer que hasta ese momento había permanecido oculto y su “supuesta” revelación: “Hasta vos, y antes de vos, las poetisas eran pálidas sombras veladas en una subconsciencia lunar. Sentían el amor pero no sabían expresarlo. El deseo mordía sus carnes pero no se atrevieron a decirlo” (Ibid). Por el contrario: “Vos sois el amor mismo. *Eros arde con llama perenne dentro de vos*, tornándoos flamígera. Vuestro erotismo arde y se consume en su propia llama. Así estáis hecha *para el Arte*” (Ibid). O, podríamos decir, mejor, *a imagen y semejanza del arte*. De hecho, aunque Agustín Cortazzo (Cortazzo, 1996) insiste en ver en esta carta una “interpretación libertaria” de Delmira Agustini que se convertirá luego en la “interpretación represiva” del mismo autor<sup>11</sup>, ella no deja de resaltar el carácter “único” de esta mujer “elegida” por Eros para transmitir a los hombres el lenguaje (des)cifrado del deseo femenino (¿no ha sido el “goce” de la mujer una de las grandes —y frustradas— interrogantes planteadas por distintas áreas del “saber” de los hombres?). Eros habla *a través* de la escritura de Delmira Agustini quien, como una *posesa*, se deja arrastrar por él<sup>12</sup>. Y habla a través de esta mujer que, adornada por flores y con la mirada perdida en una especie de inmovilidad mortuoria, puede también transformarse en una otra mujer, semidesnuda y diabólica, que se deja arrastrar por las sombras de lo perverso.

Tal visión de Zum Felde no es, sin embargo, absolutamente original. En ella convergen las fuertes y ambiguas pulsiones de su época<sup>13</sup> en torno a la femineidad, que influyeron también en otras

<sup>11</sup> Cortazzo hace referencia a una serie de artículos aparecidos en *El Día* de Montevideo, 15, 20, 22 y 25 de diciembre de 1919 y que recogen la perspectiva que dominará en el famoso *Proceso Intelectual del Uruguay* (1930). Cf. Montevideo: Editorial claridad, 1941. En ellos, efectivamente, la ya represiva imagen de una mujer portavoz del deseo absoluto de “la Mujer” y reveladora de su enigma, se complementa con una deserotización de la escritura y una justificación metafísica del deseo.

<sup>12</sup> Sobre las vinculaciones que en el fin de siglo se establecen entre la luna y la mujer, cf. Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1986, p. 120 y ss.

<sup>13</sup> María Julia Daroqui propone esta noción —“pulsión de época”—, de tono evidentemente lacaniano, para referirse a los discursos que atraviesan —y determinan— la cultura de este fin de siglo. Ellas son, en este sentido, continente del cual (y frente al

voces que, como la de él, calificaron la excepcionalidad de Delmira Agustini. Así, por ejemplo, Roberto de las Carreras expresa: "(...) admiro tanto como su luz, su miel y su color, la fluidez de la Poetisa que aparece en el Pórtico, la sien alumbrada por el Verbo; la mirada cegada por la *divina alucinación interior*, por el andar en su espíritu de los Cielos; la trencha suavemente olvidada en las esfumaduras de un ritmo vago, de una contemplación etérea de un arcano sentimental, con una unción y una blandura de ala (...) dejad caer, homenaje de un Ensueño, a la *Iniciada vehemente!*" (En: Agustini: 210; énfasis nuestro). Y Rubén Darío, en una carta que luego aparecerá como "Pórtico" de *Los cálices vacíos*: "De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por *su alma sin velos* y su corazón de flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina (...)" (Ibid: 223; énfasis nuestro).

Encarnación de un "eterno femenino" atípico (porque descurre aquí sus característicos "velos"), portadora de una palabra que contiene, a la vez, la pureza estática de los lirios y la pasión enardecida de las rosas, esta teatralizada esfinge posa y enamora (o enamora a través de sus poses), mientras escribe la "verdad" de (su ser) un enigma. De esta manera, mientras sus formas remiten a la mujer adorada por los prerrafaelitas —una hierática y desde siempre muda Ofelia, aprisionada por el deseo del Outro— y a la mujer codiciada por el *Art Nouveau* y la nueva sensibilidad urbana —falsificada y falsificadora Sarah Bernhard, intermediaria de una palabra para siempre ajena—, Delmira Agustini será simultáneamente la niña y la mujer, la musa y la escritora, la mujer y la posesa; pero, básicamente, la mujer escrita que escribe (y se deja escribir) entre los deseos de su época y su deseo de recurrir a ellos para garantizarse un espacio<sup>14</sup>.

cual) surgen y se manifiestan las diversas propuestas narrativas y líricas en el caribe hispano (Daroqui, 1997).

<sup>14</sup> En el apartado "Las mujeres de cera y luz de luna; el espejo de Venus y el cristal sáfico" de *Ídolos de perversidad*, Dijkstra incluye tanto a la mujer atrapada en su completitud narcisista (la mujer que se besa en el espejo) como a la actriz. A pesar de la evidente diferencia que tiende a oponer ambas representaciones de lo femenino, ellas forman parte —para el autor— de una misma concepción de la mujer "lunar" que compartía con el astro " (...) su debilidad, su naturaleza imitativa, su emotividad creciente y menguante (...)" (123); y, si bien tal noción condujo, en una dirección, hacia la fetichización de la belleza pálida y detenida del rostro hierático, en otras derivó bien hacia la imagen de la histérica atrapada en la locura de su búsqueda de un saber (sobre la mujer), bien hacia la de la actriz " (...) de las que se pensaba que eran quienes mejor expresaban la 'inherente tendencia imitativa' de las mujeres (...)" (135).

Más adelante, y a partir de dos hechos específicos —el asesinato y la posterior publicación de su correspondencia privada—, encontraremos el tercer t(r)opo a partir del cual la crítica ha nombrado la "excepcionalidad" de la escritora uruguaya. En un giro más contenidista que estructural (hasta más "científico", si se quiere, por su tono psicologizante) se impondrá la hipótesis de la *doble personalidad* de Delmira Agustini. En 1968 Clara Silva edita su *Delmira Agustini*, en la colección Genio y Figura de la Editorial universitaria de Buenos Aires, inspirada en el texto precursor, *Delmira Agustini* (1944), de Ofelia Machado. En él, desde una perspectiva evidentemente mitificante Clara Silva, luego de puntualizar la rigidez moral tanto de la burguesía montevideana del entre siglos como del hogar de la escritora —protagonizado por la figura en muchos sentidos omniabarcante de su madre—, y después también de subrayar la extraña y paradójica convivencia entre una Delmira-pública que transitaba cómoda por las costumbres de su época y una Delmira-íntima que se dejaba arrastrar por los delirios de la escritura, sentencia que su

"(...) doble personalidad se manifiesta desde temprano, *separando su vida del arte*. En la vida es 'La Nena', esa señorita hogareña, bajo la tutela de la madre, apartada del mundo, sin amigas, que no concurre a fiestas ni reuniones que no sean estrictamente familiares, y que recibe de vez en cuando la visita de algún escritor que admira sus versos. Y con un novio simple y reglamentario. En la soledad de su cuarto era donde *surgía la otra*, la introvertida, la inspirada, la que pensaba y escribía cosas que nada tenían que ver con aquella" (Silva, 1968: 30; énfasis nuestro).

Dos Delmiras, entonces, que no sin denunciar la visión tar-dorromántica de la biógrafa —es en la noche cuando se desencadena la "verdad" del alma de la artista inspirada— se dividen en la división misma de los escenarios que cada una ocupa: la escena de la vida —regida por los valores de la época— la escena de la escritura —permeada por la intervención del deseo—.

Sin duda, y a pesar de que el cambio de tono y de perspectiva enunciativa (o los cambios de lugar operados en la disciplina a partir de estas últimas décadas) marcarán, en adelante, una diferencia importante, no dejamos de ver aquí el antecedente modificado del que consideramos un cuarto t(r)opo de la recepción: el de la *autora enmascarada*. En efecto, a partir de la propuesta de Silva, otros autores tratarán de matizar —y explicar— esta aparente contradicción en la personalidad de Delmira Agustini. En 1969, Emir Rodríguez Monegal publica *Sexo y poesía en el 900 uruguayo: los extraños destinos de Roberto y Delmira: ensayos* (Montevideo, Alfa), y en 1978 Arturo Sergio Visca *Correspondencia íntima de Delmira Agustini y tres versiones de "Lo inefable"*. De

ambos intentos es, quizá, el de Rodríguez Monegal el que resulta menos oscilante y, por categórico, más desmitificador —son muchas las acotaciones que puntualizan tanto la edad de esta especie de “eterna niña” como la obcecidad de su supuestamente grácil figura—. Allí, el autor expone: “Delmira no sólo era calificada de niña por los adustos hombres de letras de entonces: *ella misma se hacía la nena*. Aquí está la clave honda, íntima, del problema” (Rodríguez Monegal, 1969:39). Para concluir (y luego de demostrar que tanto “la nena” como “Joujou” —seudónimo que usó para publicar algunas “semblanzas femeninas” en revistas de la época— eran *máscaras* detrás de las cuales se escondía la “pitonisa” de los versos eróticos), afirma:

“Esa suerte de esquizofrenia explica la coetaneidad de las cartas de la Nena con los versos de Delmira, los raptos de la pitonisa con los balbucesos de la niña. Los muy sesudos hombres de letras del Novecientos no entendieron casi nunca el problema y prefirieron hablar de milagro psicológico. Pero hoy el misterio no parece oscuro. *Lo único oscuro es saber por qué*, durante tantos años y cuando ya era una mujer, *seguía Delmira haciéndose la Nena*” (Ibid: 43; énfasis nuestro).

Aunque se abre con una pregunta casi retórica, y subrayando el hecho de que la suya sigue siendo una de las lecturas más agudas sobre Delmira Agustini (entre otras cosas, porque apunta el carácter político de una posición enunciativa asumida —de género— y del uso estratégico del disfraz), el artículo de Sylvia Molloy “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini” responde —sin distanciarse completamente del mismo t(r)opo— a la interrogante de Monegal:

“Algún día habría que analizar con detenimiento el cuidado, la energía que dedican ciertos escritores a construir su imagen, a fabricar —a aderezar— su persona. El problema es interesante (...) por lo que revela del público a quien va dirigida esa imagen y de las relaciones de mercado entre escritor y lector. *La imagen proyectada es el escritor y también es su máscara*: hecha de lo que se es, lo que se busca ser, lo que queda bien que sea y lo que se sacrifica para ser. Es espejo revelador pero también puede ser escudo opaco, defensa” (En: Cortazzo: 93-94; énfasis nuestro).

En este sentido, continúa la autora, desde una perspectiva muy cercana a la que propone Josefina Ludmer en “Las tretas del débil” (1984): “(...) creo que Delmira Agustini *recurrió al disfraz* —a la postura si no de Nena, de mujer frágil e ingenua, como *protección y solución de comodidad* (...)” (Ibid: 95; énfasis nuestro). Esto es: utilizó la *máscara* de la Nena para encubrir tras ella un diálogo que oponía, al deseo callado de la mujer dariana, el ero-

tismo "feroz" de la mujer que, más allá del silencio al que ha sido tradicionalmente sometida, expresa no la voz de un Eros distante, sino su propia voz: su experiencia del deseo.

Niña milagrosa, posesa, doble personalidad, autora enmascarada... frente a este caleidoscopio de imágenes, relatos y proposiciones, la primera duda que se nos ocurre es de orden más metódico que metodológico. Se trata de un principio de aproximación y de una posición disciplinaria: ¿desde dónde leer a Delmira Agustini? Sin duda, más allá de la tentadora curiosidad que nos arrastra hacia la pesquisa casi policial en torno a la "verdad" de esta atípica biografía, se impone la sospecha que han sembrado algunas investigadoras contemporáneas sobre las especificidades que plantea la escritura de las mujeres en América Latina. Ludmer, Molloy, Sarlo, Mattalía, nos sugieren ver en la mujer escritora un sujeto problemático —que debe recurrir a otros mecanismos para garantizarse un lugar propio— y problematizador —que responde y propone nuevas maneras de concebirse como sujeto y de concebir al mundo que la rodea—<sup>15</sup>. En esta dirección, la escritura de las mujeres es un fenómeno cultural que no sólo se presenta confuso desde su propia y confusa formulación —es escritura hecha por mujeres, pero también son escrituras a través de las cuales éstas han sido nombradas—, sino que implica una dimensión en sí misma política: se trata de las estrategias de inscripción de un grupo minoritario en la lucha por el poder enunciativo —e interpretativo—. No obstante, y por encima de nuestra indiscutible filiación con esta línea de lectura, se imponen también otros interrogantes: ¿Podemos obviar la correspondencia de Delmira Agustini cuando leemos sus poemas? ¿Podemos obviar las marcas que ha escrito la recepción sobre su cuerpo cuando vemos sus imágenes? Más aún: ¿cuál es, en este "caso", la superficie sobre la cual se produce el fenómeno de la significación? ¿No se genera ésta, de manera particularmente explícita, en zonas de intersección: entre la correspondencia y la poesía, entre la recepción crítica y la imagen fotográfica? En otros términos, ¿qué límites construyen a Delmira Agustini como un fenómeno diferenciado dentro, incluso, del campo más abarcante de la escritura de mujeres? Y, en esta misma dirección ¿qué hay, más allá de lo político, en su funcionar

<sup>15</sup> En esta misma dirección, otros estudios sobre las escritoras del entre siglos en América Latina, aun cuando no se concentren específicamente en Delmira Agustini, resultan fundamentales. Entre ellos, "Decir y no decir: erotismo y represión" de Beatriz Sarlo (Sarlo, 1988: 69 y ss.) y "Escritura de mujeres: límites y márgenes de la vanguardia" de Sonia Mattalía (En: *Cancillería de San Carlos*, 1992: 68 y ss.). Ambos se proponen visualizar las diversas estrategias a las cuales recurren las escritoras de principios de siglo para construirse un lugar enunciativo y, con él, un espacio de expresión en sus respectivos campos culturales.

como escenario privilegiado para la amalgama de imágenes de lo femenino que sobre su superficie acontece?

Desde la perspectiva que queremos adoptar, las lecturas críticas —en tanto construcciones imaginarias que definen (y determinan) su lugar “excéntrico” (pero considerado) dentro de la lírica uruguaya— forman parte —junto con las cartas, las imágenes y los poemas— de un mismo *lugar-textualidad* que llamamos Delmira Agustini. Todas estas escrituras (todos estos movimientos del deseo) componen la misma madriguera, la misma máquina, que es Delmira Agustini: un fenómeno semiótico —un signifiante cultural diferenciado— que se comporta como línea de fuga dentro del Novecientos Uruguayo y dentro del fin de siglo en América Latina. Éste, como punto de partida cuando menos, se nos presenta marcado por el signo del escándalo, amparado por una suerte de respeto sacramental; pero, al tiempo, extraña y significativamente huidizo: niña, posesa, dual, enmascarada, como la histérica para Freud, Delmira Agustini parece escribirse siempre alrededor del enigma<sup>16</sup>. Pero, además, y como si se tratara en sí mismo de una alegoría de lo moderno, el lugar-textualidad Delmira Agustini no sólo es *un espacio* capaz de (con)fundir imágenes —una superficie, o un escenario, capaz de convocar “visiones” de lo femenino que, en su ser coexistentes, cancelan cualquier valor de “verdad”, cualquier esencialidad—, sino también como el *signo* que, hecho cuerpo de mujer (variable objeto del deseo y complejo sobre todo para la modernidad occidental) pone en evidencia la hegemonía del disfraz, la desnaturalización del cuerpo y la multiplicidad del yo<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Al respecto, nuestro acercamiento a Delmira Agustini parte, precisamente, de su minoridad. En el sentido que le dan Deleuze y Guattari: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (Deleuze/Guattari, 1978: 28). Sin duda, el recorrido que pretendemos realizar pierde cualquier sentido si no se identifica el carácter minoritario de Agustini tanto dentro del modernismo —la suya no es exactamente una escritura modernista— como dentro del seno de su cultura —quien escribe es una mujer, y esto marca una diferencia—. Para volver a citar a los filósofos franceses: “(...) ‘menor no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)’” (Ibid: 31). Desde esta perspectiva, sin dejar de enfatizar la potencia política de este fenómeno cultural que llamamos Delmira Agustini, nos interesa explorar tanto las ficciones que se han construido a su alrededor como las que ella misma ha adoptado a través de los variables registros de su escritura. Tal multiplicidad de imágenes, Delmira Agustini convierte el fenómeno semiótico en una máquina deseante: cada parte es un fragmento de la máquina que necesita de la siguiente. Esto es: no hay *una subjetividad* Delmira Agustini, hay una máquina Delmira Agustini.

<sup>17</sup> Una interesante reflexión en torno a otra imagen femenina, Salomé —en tanto tópico de la representación en el fin de siglo y en cuanto línea de fuga a través de la cual se concentran y dispersan memorias e identidades culturales— la propone Raúl

## **Bibliografía**

- AGUSTINI, Delmira (1993). *Poesías completas* (Magdalena García Pinto de.), Madrid, Cátedra.
- ANTELO, Raul. "Elementos de una ficción pos-significante: tiempo vacío y violencia pulsional", en: *Estudios*, Caracas, en prensa.
- BORNAY, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- CORTAZZO, Uruguay (1996). *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, Montevideo, Vintén.
- DAROQUI, María Julia (1997). *(Dis)locaciones: narrativas híbridas del Caribe hispano*, Valencia, Estudios Iberoamericanos.
- DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era.
- DJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1954). *Breve historia del modernismo*, México. Fondo de Cultura Económica.
- HINTERHÄUSER, Hans (1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
- LUDMER, Josefina (1984). "Las tretas del débil", en: *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Ediciones Huracán.
- MATTALÍA, Sonia (1992). "Escritura de mujeres: límites y márgenes de la vanguardia", en: *Cancillería de San Carlos*, n° 13, Bogotá, mayo.
- MOLLOY, Silvia (1994). "La política de la pose", en: *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (Josefina Ludmer comp. ), Rosario, Beatriz Viterbo.
- ROCA, Pablo (1997). "La sangre de una poeta", en: *El País Cultural*, n° 382, 28 de febrero.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (s.d). *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo, Alfa.
- SARLO, Beatriz (1988). "Decir y no decir: erotismo y represión", en: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SILVA, Clara (1968). *Delmira Agustini*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- VISCA, Arturo (1978). *Correspondencia íntima de Delmira Agustini y tres versiones de "Lo inefable"*, Montevideo, Biblioteca Nacional.
- ZUM FELDE, Alberto (1941). *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Editorial Claridad.