

Leer a Delmira (y la sombra de Rodó)

Carina Blixen

Biblioteca Nacional del Uruguay

Resumen

Este artículo se pregunta por la incidencia de los movimientos y estudios feministas en la lectura de la vida, la muerte y la obra de Delmira Agustini. Señala la presencia de la figura de la poeta en el espacio público, en gran parte gracias a estas intervenciones, y se plantea el problema de la fijeza de las imágenes que logran expandirse más allá de la esfera de la literatura y sus lectores habituales. Considera la necesidad del trabajo con el archivo para mantener la vitalidad del ícono con relación a la obra. Tiene en cuenta la relación de Delmira con sus contemporáneos y rastrea en la Colección Delmira Agustini del Archivo literario de la Biblioteca Nacional las huellas de su relación con José E. Rodó.

Palabras clave: Delmira Agustini - feminismos - archivo - José E. Rodó.

Reading Delmira (and the shadow of Rodó)

Abstract

This article interrogates the incidence of feminist movements and studies in approaches to the life, death and work of Delmira Agustini. It points out the presence of the poet's figure in public space largely thanks to these interventions and poses the problem of the fixity of images that expand beyond the sphere of literature and its regular readers. It stresses the need to consider the archive of the author to maintain the vitality of the icon in relation to her poetry. It takes into account Delmira's relationship with her contemporaries and tracks the traces of her relationship with José E. Rodó in the Delmira Agustini Collection of the Literary Archive of the National Library.

Keywords: Delmira Agustini - feminisms - archive - José E. Rodó.

En este año de conmemoración de José E. Rodó quisiera evocar brevemente su labor de crítico literario y, según señalara Emir Rodríguez Monegal (1967) —otro homenajead 50 años menor—, el «carácter de creación» con que la concibió (p. 123). Tal vez la vigencia de sus artículos de crítica, además de su aporte a cada uno de los temas que aborda, surja del despliegue de una actitud para la que cada asunto parece interpe- lar toda su sensibilidad y su inteligencia. A partir de una obra, una figura, una situación, un problema, Rodó entabla un diálogo personal que suscita no una opinión, sino una nueva perspectiva macerada en su visión del mundo (aunque esté un poco en desuso, mantengo esta expresión). Sus críticas no son un margen de su literatura, sino que la integran de pleno derecho.

Leer, pensar, escribir son inescindibles para muchos escritores e inevitables para el crítico. Puede consi- derarse que leer/escribir son las dos caras de un mismo proceso que ha generado diferentes formas literarias. Se ha señalado que la integración de ensayo y ficción define el espacio que ocupa Ricardo Piglia en la litera- tura del Río de la Plata. En otra escala, con prioridades diferentes, este es un juego que ha estado presente en varias obras dedicadas a Delmira Agustini, por ejemplo, en *La otra mitad* (1966), de Carlos Martínez Moreno. Son diferentes las posturas del crítico/escritor (Rodó crítico literario), las del narrador que crea ficciones que simulan ser críticas o «pesquisas» literarias (el Piglia de «Homenaje a Roberto Arlt») o de quien crea un relato que pone en juego sus conocimientos de crítico (el Martínez Moreno citado). En sus variaciones, son manifes- taciones de un espacio literario que entiende imposible separar imaginación, investigación y análisis.

No es la intención de este trabajo presentar los vínculos múltiples entre crítica y literatura; el motivo que lo inspira es el intento de pensar la relación entre literatura y derechos humanos a propósito de la figura y la obra de Delmira Agustini. Como esta perspectiva comprende tanto la vida y la obra de Delmira como lo que sobre ella se ha escrito, parece inevitable mencionar la pluralidad de dimensiones convocadas por este punto de partida. Los movimientos feministas han puesto en el centro de la escena pública las represiones, postergaciones y violencias que han condicionado la vida de la mujer en nuestras sociedades hasta el presente. La crítica feminista ha acompañado, con sus especificidades, las reivindicaciones y la presencia de los feminis- mos en el espacio público. Toril Moi afirmó de una manera contundente: «El principal objetivo de la crítica feminista ha sido siempre político: tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas» (1988, p. 10). Tal vez la mayor eficiencia en la realización del objetivo político señalado por Moi dependa de la posibilidad de preservar la noción de la complejidad inherente a la literatura y a la manera de pensarla. Esta dificultad no depende de que se entienda o no fácilmente, sino de su amplitud, del impulso que lleva a abarcar la existencia en sus múltiples e imprevistas facetas, en sus contradicciones y dobleces.

La figura de Delmira Agustini (1886-1914) y el crimen que puso fin a su vida brindaron a la lucha por los derechos de las mujeres un símbolo potente y removedor. Asesinada a los 27 años, niña precoz, joven talen- tosa, acunada por una familia burguesa solvente, Delmira fue un *caso* reconocido en su tiempo por la excep- cionalidad de su poesía, y devino un triste caso policial que ocupó la prensa de 1914 durante varios días y no ha dejado de volver desde entonces. Los hechos de su vida y su muerte sedujeron la imaginación de cronistas, narradores, dramaturgos, poetas. Esa presencia avasallante de su historia personal generó en la crítica el recla- mo por la vuelta a su obra, pero no es posible soslayar al ícono Delmira. Por otro lado, no es ninguna novedad que, desde el Novecientos hasta la fecha, la literatura ha ido perdiendo el lugar predominante que supo tener y que el decaimiento de la lectura de poesía es un aspecto de ese proceso. Delmira está presente en gran medida gracias a que fue y sigue siendo un *escándalo* y a la atención que los feminismos le han prestado. Es bastante común que sea inversamente proporcional la relación entre la presencia pública del escritor y el conocimiento de su obra. El desafío sería tratar de entender de qué manera las creaciones que han reconstruido su historia, hace más de un siglo, pueden constituir atajos para la lectura de una poesía que sigue siendo perturbadora por su manera de hacer presente el cuerpo de la mujer y su deseo. El pedido por el retorno a su obra puede entenderse, también, como otro intento de hacerle justicia: sacarla de la fijeza de la imagen trágica del final y correr el foco a su escritura: su apasionada y definitiva apuesta intelectual. No debería quedar escondida la figura de la joven de inteligencia audaz, decidida a ocupar un lugar en las letras y capaz de transformar el lenguaje literario de su tiempo.



Figura 1. Delmira Agustini. Colección Delmira Agustini, Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay

Delmira entre centenarios

Los números redondos son una tentación y una oportunidad de intervención en el espacio público. Entre los centenarios de nacimiento y muerte (1986-2014) de Delmira han variado las imágenes de la poeta que se han puesto a circular. También se han transformado la presencia y los planteos de los feminismos. Cuando se cumplieron cien años de su nacimiento, la cultura uruguaya había empezado a andar el camino de recuperación de la democracia. La incorporación de las teorías feministas al análisis literario, en nuestro medio, era muy reciente. De los diferentes abordajes realizados por los estudios de género, tal vez los que tuvieron mayor resonancia fueron los que se propusieron desmontar las estrategias patriarcales de la crítica contemporánea de la poeta. Al infantilizarla, estos críticos pudieron a un tiempo admirarla y deslegitimarla. Con un tono que desafiaba a aquel presente de los ochenta, fue sacudidora también la puesta en evidencia del carácter central del sexo en su obra. «¿Dónde está la concha de Delmira Agustini?» era el título del artículo de Uruguay Cortazzo publicado en 1988.

En 2014 los feminismos habían adquirido otro protagonismo en nuestra sociedad. Se había agudizado, y socializado más, la conciencia de los crímenes diarios contra las mujeres. El colectivo Mujeres de Negro

había sido fundado en 2006, en Uruguay, para luchar contra el femicidio. A cien años del asesinato se impuso la figura de la víctima de la violencia del sistema patriarcal. En 2014 se publicó toda la documentación sobre el crimen (Rocca, 2014). Más allá o más acá de esta Delmira, símbolo de una lucha que no cesa, tal vez los estudios de género puedan ayudar a explicar los gestos mezclados de liberación y sumisión del último tramo de su vida. Sigue abierta la pregunta sobre si entró Delmira en la relación de sujeción de las mujeres golpeadas. Lo que señala la comprensión más reciente sobre estos procesos de violencia es que para salir hay que romper el aislamiento. Y Delmira, rodeada por sus íntimos y en diálogo con sus contemporáneos, estuvo, sin embargo, siempre sola.

Un artículo de Ida Vitale publicado en *Vuelta* cuando el homenaje a los cien años del nacimiento de Delmira fue colgado por la Biblioteca Virtual Cervantes al cumplirse el centenario de su muerte (Vitale, 2014). Esta nueva difusión, a escala global, proyectó las preocupaciones del primer centenario en el segundo. Esto trazaría una marca de persistencia en una vía de interpretación que no se debería abandonar. Vitale se refería al añejamiento de la poeta, detalladamente documentado por la crítica de los años ochenta y noventa, como a un fenómeno característico de la consideración de la mujer en el Novecientos: «se atribuía a la mujer la precariedad biológica de un niño y el mismo límite a su desenvolvimiento intelectual» (Vitale, como se citó en Rocca, 2019, p. 89).¹ Escribió:

No sólo cantó el amor abiertamente sino que adoptó una actitud de igualdad ante el hombre. Su erotismo celebra un voluble rito de sometimiento y de autonomía, de entrega y de pasional enfrentamiento, cuyo vaivén, inusual en la poesía femenina de su tiempo, le da un acento propio y nuevo (Vitale, 2014, «La imaginación como rebeldía», párr. 3).

Inscrita en el Modernismo, Delmira recorrió un camino singular que le permitió descubrir un erotismo oscuro, magnético, obsesivo. Fue la más joven de su generación, hizo suyos los símbolos del lenguaje modernista y los renovó al llegar a crear una perspectiva femenina capaz de exhibir su pensamiento y su deseo.

Ida Vitale señalaba el recurso a una «imaginación amplificadora» en su poesía. Agregaba: «Dijimos que la experiencia, además de prematura era riesgosa, riesgosa en el terreno literario. Delmira debió hacer su revolución con armas ajenas» (V., 2014, párr. 6). Percibió los evidentes perjuicios de esta situación, pero también la inesperada potencia que podía surgir de ella:

En su entrega total a su verdad interior, a las consecuencias más extremadas de su excepcional circunstancia de mujer gran poeta en un mundo en donde eso era todavía insólito. Sería una falsa superación del problema decir que Delmira era simplemente una gran poeta y que eso bastaba. Era decisiva, complementariamente mujer y esto, pese a las oposiciones que despertaba en un medio no habituado, tenía mucho de favorable. Ello le permitía un enfoque inédito, el aporte de una sensibilidad sin uso, de un decir sin prejuicios (Vitale, 2014, párr. 6).

Entre ambos centenarios, numerosos estudios abordaron el misterio Delmira desde múltiples ángulos. Sin ser exhaustiva: se ha reinterpretado la figura de la madre de Delmira (del rol de monstruo controlador al de mujer adelantada a su tiempo y propiciadora del desarrollo intelectual de su hija); ha sido colocada en el lugar de la fundadora con relación a otras escritoras uruguayas y latinoamericanas; se la ha considerado primordialmente en el contexto de los desafíos de la cultura de su tiempo, señalando su apropiación de las tradiciones de la cultura occidental; ha sido reevaluada la dimensión de su creación a partir de la inmersión en su archivo.²

Escritura, archivo, biografía

Con su escritura Delmira realizó un viaje interior del que no salió indemne. Nutrida de la lectura de otros escritores —sobre todo poetas— dedicó sus horas a una apasionada y dolorosa exploración de sí y fue capaz de crear un mundo nuevo de palabras. Cada día se zambullía en esa experiencia que la volvió otra. Fue moderna por su *ambición intelectual*, en un momento en que estas dos palabras no tenían nunca como sujeto a una mujer. La puesta en línea de cinco de sus cuadernos, que se encuentran en el Archivo de la Biblioteca Na-

1 Rocca llamó la atención sobre la lectura feminista que hiciera Ida Vitale de Delmira Agustini, que se anticipó a algunos de los conceptos enarbolados por los feminismos posteriores a la dictadura.

2 Ejemplos cercanos de estas posibilidades señaladas: Cáceres (1996); Larre Borges (1997); Bruña Bragado (2005); García Gutiérrez (2013); Romiti (2013, 2014).

cional, volvió pública la desmesura de su trabajo de escritora.³ Sus manuscritos convocan la noción de trance. En el espacio creado por su psiquis era alguien diferente a la joven del Novecientos que también fue. Supongo que la conciliación del trance y la vida cotidiana de la familia fue posible gracias a la admiración y cuidado con que Delmira fue considerada por los suyos. Tal vez valga la pena precisar que aceptar la noción de trance no implica entender que Delmira fuera una iluminada o una espontánea. Pueden documentarse sus lecturas, su preocupación por lo que debía ser la literatura, lo que esperaba de la crítica y de la poesía. Sus manuscritos dan testimonio, a un tiempo, de momentos fulgurantes en los que surge un poema y de la tenacidad sostenida con que corrigió y preparó sus libros y su imagen de escritora.

Mientras se ejercitaba en la escritura, Delmira debe haber descubierto que la figura normalizada de la mujer en el Novecientos (hija, esposa, madre) no le alcanzaba. Es posible suponer que su temprana toma de la palabra fue determinante en la elaboración de una subjetividad que, dados los prejuicios de su tiempo, solo podía ser disidente. Los cuadernos y las hojas sueltas en las que escribía son testimonio, también, de una vida familiar de la que ella fue el centro, y con la que contó para lograr *producir* su poesía y su figura. Pero Delmira no parecía dispuesta a sacrificar a la mujer por la escritora, a pesar de ser esta central en su cotidianidad y su realización personal.

Sus manuscritos dan testimonio de que mientras organizaba su primer libro con su padre (se apoyaba en sus transcripciones, lo necesitaba para leerse, corregir y seguir escribiendo) irrumpió una poesía de gran empuje vital, centrada en un sujeto lírico desprendido cada vez más de algunos de sus velos, que será la que marque el rumbo a seguir. En los cuadernos tercero y cuarto (de los siete que se encuentran en su Colección) se puede percibir la lenta elaboración de la primera parte de *El libro blanco* en las transcripciones con la letra de Santiago Agustini y la emergencia de los poemas que integrarán la pequeña, imprevista, última sección titulada «Orla rosa» y algunos que pasarán a su segundo libro, *Cantos de la mañana*.⁴ La crítica ha coincidido en la originalidad de esa «Orla rosa» que cierra *El libro blanco*. Los poemas de la primera parte —conceptuales, inquisitivos— hablan de la poesía y la inspiración con la actitud de una inteligencia y una sensibilidad que tantea buscando su lugar, su posibilidad de ser; los poemas de «Orla rosa» dejan irrumpir la dimensión erótica y sensorial que definirá a su poesía y materializan tanteos de la primera parte del libro.

¿Es posible detectar una incidencia de los hechos de su vida en este vuelco de su poesía gestado durante la composición de *El libro blanco*? El surgimiento de esos poemas debe haberse producido en un día igual a otro en la rutina de escritura de Delmira. ¿Se podría pensar que el desencadenante fue su romance frustrado con Amancio Solliers? Imposible saberlo. Se conoce muy poco de esa relación que ha sido anotada por Ofelia Machado y Clara Silva como ocurrida en 1906. Parece que duró un año y que Delmira quedó apesadumbreada después de la ruptura.⁵ Delmira comenzó la preparación de su primer libro en 1904 y lo publicó en 1907. Es evidente, aunque no haya fechas en sus manuscritos, que los poemas de «Orla rosa» aparecieron cuando estaba terminando el libro proyectado.

El archivo es el lugar en el que la figura del escritor se hace más viva y dinámica. Es un espacio anti-monumental por excelencia. La manera de evitar cualquier fijeza en la imagen pública de Delmira ha sido volver una y otra vez a sus documentos.

Entre libros

La lectura de *Calibán y la bruja* (2015), de Silvia Federici, me llevó a volver a pensar a Delmira con relación a nuestro presente y al suyo, de comienzos del siglo XX. Historiadora y feminista, Federici ha explicado que el fenómeno de la caza de brujas no ocurrió en la «supersticiosa» Edad Media, sino que fue un dispositivo

3 Biblioteca Nacional de Uruguay. Colección Delmira Agustini: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>

4 En la Colección Delmira Agustini del Archivo literario de la Biblioteca Nacional hay siete cuadernos manuscritos de la poeta. Los cinco primeros, en los que se puede ver el proceso de elaboración de los tres libros publicados en vida, se encuentran disponibles en <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>. A vía de ejemplo, se puede detectar en el cuaderno 3 el contraste entre la transcripción de Santiago Agustini de la primera parte de *El libro blanco* y la aparición, en el F. 39v., con la letra de Delmira, de una primera versión del poema «Desde lejos», que será integrado a «Orla rosa». Me he detenido en esta irrupción en «Archivo digital Delmira Agustini. Pasos de un proyecto. Manuscritos y poesía», disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/78752>. Hay, además, otro cuaderno, el VIII, que está compuesto sobre todo por recortes de prensa y otros textos referidos a la poeta.

5 No he podido avanzar en el conocimiento de Solliers (periodista, *dandy*, oriundo de Minas, según informan) y menos en la relación que mantuvieron. Preguntando en Minas por él, hay quienes se acuerdan de una búsqueda de cartas, infructuosa, realizada por Roberto Ibáñez, en un tiempo no definido.

afianzado en el Renacimiento y sustancial a la estructuración e implantación del sistema capitalista a escala mundial. En su libro, icónico en los estudios y el activismo feminista, Federici estudió el desarrollo en Europa de esta forma institucionalizada de violencia extrema desatada contra las mujeres y su trasplante a América Latina luego de la conquista.

Me interesa señalar dos caminos por los que este libro ha entrado en diálogo con nuestra cultura. La cantante de hip hop Eli Almic declaró en una entrevista que leyó el libro de Federici y que «de movió estructuras». En 2018 compuso la canción «Brujas». Durante las manifestaciones del 8 de marzo, anteriores a la pandemia, en algún momento, solía escucharse su estribillo: «Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar» («Eli Almic», 2020).

El otro camino por el que me interesa volver a *Calibán y la bruja* es la lectura que realiza Federici del texto de Shakespeare *La tempestad* (1612) para entender una transformación de un sentido de lo humano. La obra de Shakespeare ha conocido innumerables versiones en teatro y cine. Tal vez valga la pena recordar, brevemente, que Próspero, el protagonista, «duque legítimo de Milán», «decidió dedicarse al estudio y vivió en su nación como un extranjero, completamente dado y aplicado a las ciencias ocultas» (Shakespeare, 1949, p. 2030). Su hermano usurpa el poder y lo exilia junto con su hija Miranda. El barco en que son transportados naufraga y Próspero y su hija llegan a una isla habitada por Calibán, «esclavo salvaje y deforme», hijo de la bruja Sycorax. Próspero toma posesión de la isla y hace de Calibán su sirviente. La obra comienza con un nuevo naufragio. En este segundo barco —en orden cronológico de la historia, no de la presentación del argumento— va, entre otros, el hermano usurpador. Los tripulantes logran también llegar a la isla y la obra cuenta la venganza de Próspero, el perdón que concede luego de su triunfo y la recuperación de su lugar en el mundo. En la trama del castigo a los poderosos ilegítimos y nuevos naufragos es fundamental la asistencia de Ariel, «genio del Aire».

Federici relaciona *La tempestad* con un nuevo concepto de persona que se fue elaborando a lo largo del siglo XVI: «Su encarnación ideal es el Próspero de Shakespeare (...) que combina la espiritualidad celestial de Ariel y la materialidad brutal de Calibán» (2015, pp. 211-212). Señala, también, que esta obra ha sido leída como metáfora del sistema colonial y se refiere a la reivindicación de la figura de Calibán que hiciera el escritor cubano Roberto Fernández Retamar. Dice que «en realidad, Sycorax —la bruja— no ha ingresado en la imaginación revolucionaria latinoamericana del mismo modo que Calibán» (Federici, 2015, p. 339). Federici entiende esa apropiación contestataria de Calibán «como símbolo de resistencia a la colonización» (2015, p. 365), como una ironía porque, argumenta, «Calibán solo pudo luchar contra su amo insultándolo en el lenguaje que de él había aprendido, haciendo de este modo que su rebelión dependiera de las “herramientas de su amo”» (2015, p. 365).

La tempestad tuvo una presencia gravitante en el Novecientos uruguayo gracias al *Ariel* (1900) de José E. Rodó, quien continuó jugando con la figura de Próspero y su elegida extranjería en el título del libro que recopiló sus críticas en 1913: *El mirador de Próspero*. En *Ariel*, el ensayo-ficción, de enorme e inmediata repercusión, el escritor retomó las figuras de *La tempestad* para pensar un futuro social, político, cultural para Latinoamérica. Lisa Block señaló la ausencia en el *Ariel* del personaje Miranda de *La tempestad*. Escribió dos artículos esclarecedores que fueron recogidos en el libro *Derroteros literarios* (Block, 2015a, 2015b). Sin reivindicación de género, a partir de su deslumbramiento por la figura de Miranda en la adaptación al cine de la obra de Shakespeare que hiciera Peter Greenaway, Block se pregunta por esa ausencia. Juega con los sentidos del mirar/imagen/fantasia derivados del nombre Miranda, con la idea de que está presente como posibilidad y juego. En «Miranda, una figura en fuga entre las lecturas de José Enrique Rodó», Block plantea que Rodó creó «un espacio en blanco»: «tal vez quiso dejar un espacio vacío por donde pudiera filtrarse el humor crítico, la sustancia secreta y personal que es condición literaria del autor, del lector, del personaje» (2015b, p. 114). Block entiende que Miranda está en el *Ariel* de otra manera: carece de la materialidad del personaje, pero se inscribe en otros niveles del texto rodoniano. Es una «figura» entre el pensamiento y la escritura (sigue a Genette), una posibilidad, una «visión», una manera de mirar (Genette, 1966, p. 207). Escribe:

Amparándome en una práctica crítica que el propio Rodó habilita, no dudaría en ver a Miranda, o a su fantasma, como esa *aparecida* que en las historias de misterio viene o vuelve desde el Más Allá. Si bien no la nombra ni la sugiere ni una vez en toda su obra, esa figura de aparecida insinúa la posibilidad de vislumbrarla como una expectativa o, tal vez, de conjeturarla solo en su condición de espectro. Según las formulaciones de una estética del vacío, la vacuidad no es la *falta*, sino una parte necesaria de la identidad, parte de su constitución (2015a, p. 98).

El análisis de Block es sutil y está amparado por una estética de la lectura que actualiza sentidos con relación al contexto de recepción. Creo que, en un mismo presente de lectura, una mirada feminista puede acercar otras interpretaciones no menos convincentes. En principio, aceptar que si Miranda no está en el *Ariel* es porque no es relevante para la mirada de Rodó. ¿Es de Pero Grullo señalarlo? Tal vez, pero es también necesario para poder pensar con el mayor número de cartas a la vista, cuando una intención de este artículo —todavía no claramente explicitada— es poner en relación a Delmira y Rodó.

Si, como hipótesis de trabajo, pensamos la obra de Shakespeare en relación con la figura y la creación de Delmira, la escritora no parece poder identificarse con los personajes femeninos que son parte de *La tempestad*. Delmira no ocupa el lugar de Miranda (a pesar del peso del rol de hija en ambas), pues el papel que asume la poeta es paralelo al de Próspero. Delmira es hechicera, maga, creadora de mundos. Se repiten en su poesía las figuras de la musa y la maga. Una musa que no es invocada pasivamente, sino que actúa en espejo de quien escribe: «Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja», dice el primer verso del poema «La musa». La maga aparece una y otra vez en los cuatro primeros cuadernos de manuscritos: es la dadora de la potencia para crear. Elena Romiti analizó la presencia de «la sed y los brebajes como conducto a la visión poética» en la obra de Delmira y puso en relación estas imágenes con las desplegadas por Charles Baudelaire en *Los paraísos artificiales* (2014, p. 86). Ida Vitale (2014), en el artículo citado, anotaba la sofocación de Delmira en el recinto sobreprotector de su familia y la ponía en relación a la «sed» manifiesta en varios poemas; y en el que lleva ese título («La sed») dialoga con una maga. Me interesa sobre todo la noción de una fuerza que puede transformar el mundo ligada a la palabra creadora. Esa es la figura que Delmira busca representar y, en ese sentido, compite con Próspero. Tampoco puede identificarse con Sycorax. Delmira no estuvo —ni quiso estar— en un margen o afuera del juego. Como dice Federici de Calibán: Delmira habla con el lenguaje del amo. Utilizó «armas ajenas», en palabras de Vitale (2014), pero fue capaz de transformar el lenguaje de la poesía de su tiempo y logró ser reconocida por eso.

Entre escritores

Delmira mantuvo una intensa relación con los escritores contemporáneos. La profusa correspondencia y las dedicatorias de libros enviados y recibidos son un testimonio de este tránsito intelectual al que entregó tiempo y esfuerzo. Entre los uruguayos, tuvo un trato cercano con María Eugenia Vaz Ferreira, Carlos Vaz Ferreira, Alberto Zum Felde, Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras. Su amistad con André Giot de Badet y Ángel Falco ha merecido una atención especial por la singularidad de la proyección artística de Giot de Badet, y porque Delmira fue partícipe del romance vivido entre los dos hombres, con una libertad excepcional en la época. André Giot tuvo un papel importante en el crecimiento intelectual y sensible de Delmira. Pudo con él ejercitar su francés y mantener un diálogo fermental sobre literatura, plástica y música.

En contraste a estas relaciones, la que existió entre Delmira y Rodó parece marcada por la escasez. Más allá de la diferencia de sensibilidades que podría justificar la distancia personal, resulta llamativo lo raleado de los testimonios sobre sus intercambios, si se tiene en cuenta que ambos fueron habilísimos y eficaces comunicadores de su obra. No hay juicios de uno sobre otro, salvo algunos pocos adjetivos usados en fórmulas elegantes, propias de la cortesía literaria de la época.

Es imprescindible tener en cuenta la «jefatura espiritual» de Rodó, aun cuando, como señala Rodríguez Monegal (1967), «las grandes cabezas de la Generación fueron independientes de él» (p. 81) y no la aceptaron. Pero —sigue Rodríguez Monegal— «una jefatura no se ejerce solo por la dócil aceptación de los discípulos; se ejerce también (y este es el caso de Rodó) por la resistencia que levanta una personalidad» (p. 78). Por su parte, Roberto Ibáñez (2014) señaló en su *Imagen documental de José Enrique Rodó*, exhumada en fragmentos por Ignacio Bajter, el «silencio de Rodó sobre ciertas figuras excepcionales que respiraron el aire de su tiempo y de su tierra (Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Florencio Sánchez, Javier de Viana, por ejemplo)» (p. 85) y puntualizó, al mismo tiempo, «que Rodó no quiso ser árbitro; y solo en el árbitro (que también se pronuncia, no cuando calla, sino cuando quiere callar) es justo echar de menos la palabra debida o esperada» (p. 85). Parece bastante significativo que Ibáñez no nombre entre las omisiones a Delmira ni a María Eugenia. Una ceguera que también se encuentra en el que fue su ácido contrincante: Emir Rodríguez Monegal.⁶

6 «Con la solitaria excepción de Carlos Reyles (al que dedicó por lo menos, dos valiosos trabajos, en 1900 y en 1916, Rodó no se pronunció ni sobre Florencio Sánchez ni sobre Julio Herrera y Reissig en artículo de crítica que merezca registrarse. No dejó, sin embargo, de reconocer su valor, como lo demuestra el hecho de que haya seleccionado páginas de ambos para la discutida

Es posible conjeturar que existieron resistencias entre Delmira y Rodó. El archivo proporciona algunas huellas de un intercambio cargado de silencios y ambigüedades. En la Colección Delmira Agustini hay un cuaderno de tapas negras en el que la poeta pegó recortes de juicios sobre su obra. En él se encuentra una portada arrancada de *Motivos de Proteo* de Rodó, con una dedicatoria: «A la inspiradísima poetisa Delmira Agustini. Su admirador, José Enrique Rodó. Montevideo, abril de 1909» (Agustini, s. f., p. 24). Delmira recortó de cartas y artículos lo que otros escritores y críticos decían sobre su poesía y los juntó con esmero en *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Extrañamente, dada la atención y el uso que hacía de las opiniones sobre sí y su obra, la expresión de admiración de Rodó no fue reproducida en sus libros, aunque sí la enarboló como culminación de una serie de juicios encomiásticos en la *controversia literaria* que mantuvo con Vicente Salaverri a propósito de un artículo de Alejandro Sux que quiso elogiarla (Rocca, 2013, p. 62). La frase y la firma de Rodó fue recogida por los familiares de la poeta en la edición póstuma de sus *Obras completas* preparada para los 10 años de su muerte (Agustini, 1924, p. 159).⁷

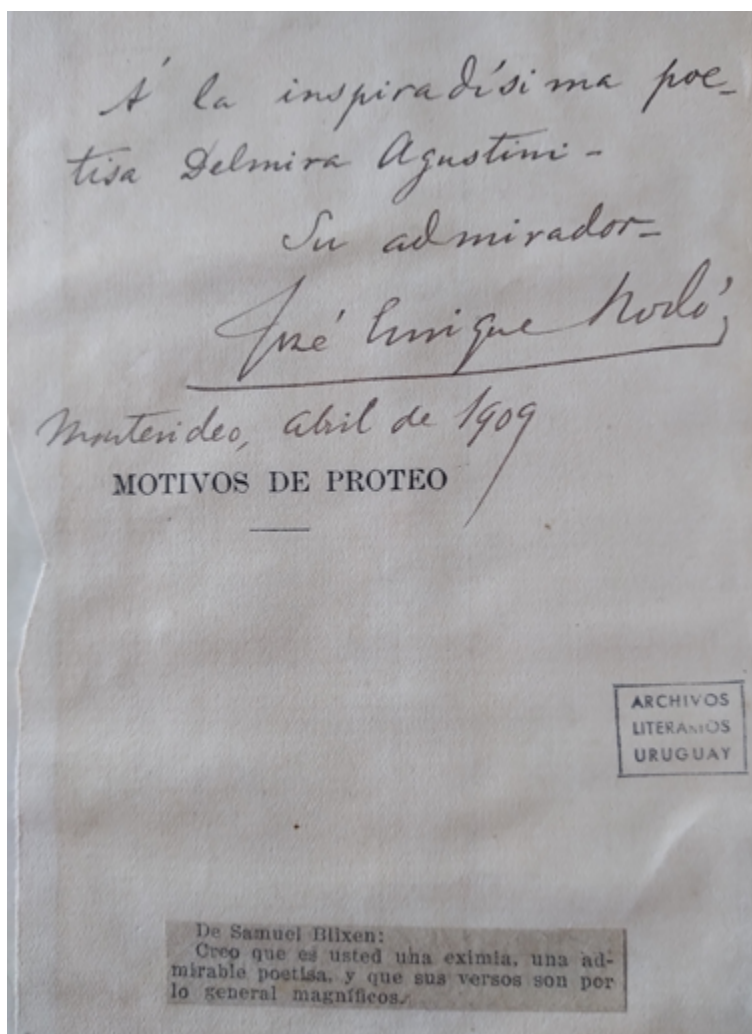


Figura 2. Portadilla de *Motivos de Proteo* de José E. Rodó con dedicatoria a Delmira Agustini. Agustini (s. f.)

En el mismo año 1909, unos meses después de las palabras que le dirigiera Rodó, Delmira publicó en la revista *Apolo*, el poema «El nudo» con la dedicatoria: «Para el inefable Rodó, entusiastamente» (p. 167). Es posible leer hoy el *inefable* como una ironía, pero, entendida así, rechina junto a la manifestación de entusiasmo que no tenemos por qué cuestionar. Por otro lado, posiblemente, Delmira estuviera trabajando en ese mismo tiempo con la noción de lo inefable que diera lugar al famoso poema que será publicado en *Cantos de la mañana*.⁸

Biblioteca Internacional de Obras Famosas de la que fue colaborador» (Rodríguez Monegal, 1967, p. 126).

7 En la edición homenaje (1914-1924) hay una sección final titulada «Opiniones» en la que figura esa frase de Rodó.

8 En el tercer cuaderno de manuscritos de Delmira, en el F. 58r., hay una versión del poema «Lo inefable» que no tiene título todavía y está tachado (<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/756>). Posiblemente Delmira ya hubiera

Una anotación más del archivo. En julio de 1912, Rubén Darío visitó a Delmira Agustini. El encuentro tuvo importantes consecuencias textuales y personales: el pórtico de *Los cálices vacíos*—libro que Delmira estaba preparando cuando la entrevista—, una correspondencia que ha sido muy analizada, y, según Rosa García, la decisión de Delmira de postergar un tiempo su matrimonio con Enrique Job Reyes. Darío se fue de Montevideo hacia Buenos Aires el 6 de octubre de 1912. En la Colección Delmira Agustini se encuentra una anotación en la que Delmira describe a Darío en el puerto, en el momento de su partida, y su cruce, en ese trayecto, con José E. Rodó.⁹

Para la Historia. Hoy domingo 6 de octubre a las 10 y 20 a.m. (hora de la Matriz) a bordo del vapor holandés «Zeelandia» atracado a la dársena A. vi al Sr. Rubén Darío. Vestía un traje color «piel de pantera», llevaba gorrita a lo maquinista; las manos en la espalda y se chupaba los labios y la lengua, indefinidamente; miró la ciudad unos cuantos minutos y volvió a la cámara. A las 10 y 32 sonó la primera pitada. A las 10 y 36 en la calle Solís, pasando Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al Puerto. Me miró con horrible genuflexión de su rostro encantador (2006, p. 64).

El texto es muy interesante: Delmira parece ejercitarse en crear una narración precisa, objetiva de un acontecimiento que mucho la removía, según puede entenderse de las cartas intercambiadas con Darío (en una de ellas, enviada al poeta en Buenos Aires, le dice que no sabe si lanzarse al «abismo» del matrimonio). Estaba en un momento de debilidad, y tal vez haya sentido el alejamiento del poeta como un abandono. Va hasta el puerto para verlo por última vez. Mira a Darío con detenimiento, desde afuera, y, en su manera de ceñirse a las superficies, su visión resulta implacable. En el cruce con Rodó las sugerencias son múltiples: ¿estaba llegando tarde a la despedida de Darío? En las relaciones entre los dos maestros del Modernismo abundaron los desencuentros y malentendidos. En la narración de Delmira queda la imagen desconcertante de la «horrible genuflexión» y el «rostro encantador». ¿El adjetivo *académico* tendrá una carga negativa? Delmira había probado escribir en prosa: algunos relatos artificiosos y fragmentos perdidos en su archivo en los que explora sus emociones y percepciones. El citado arriba tal vez sea un registro único de una mirada suya que se concentra en un exterior con conciencia de la separación y la distancia con lo mirado.

No es esperable que Delmira emitiera juicio sobre la obra de Rodó: no era su función y tal vez no le interesara especialmente. Por lo menos, no hay rastros de que le preocupara una proyección política latinoamericana como a Rodó. Del otro lado, no tiene sentido esgrimir una obligación de Rodó con respecto a los escritores de su tiempo: ejerció de crítico literario por un lapso breve y cuando la producción de los escritores del Novecientos era inexistente o incipiente.¹⁰ Además, si se considera la «política literaria» de Rodó, la obra de Delmira se inscribe en principio dentro del decadentismo, que era lo que no quería Rodó para las letras de América Latina.¹¹ Si la «libertad de criterio» y la «tolerancia crítica» (Rodríguez Monegal, 1967, p. 120) son rasgos sustanciales del Rodó crítico literario, desplegadas admirablemente para explicitar sus desavenencias con Rubén Darío en el ensayo de 1899, Delmira no fue merecedora de un paralelo ejercicio de ecuanimidad. Los tiempos de sus tareas e intereses no seacompararon.

A pesar de la dedicatoria de *Motivos de Proteo* citada antes no es difícil pensar que Rodó tuviera resistencias ante el protagonismo de Delmira y su escritura erótica manifiesta desde el primer libro. ¿Habría una secreta envidia dados los intentos de Rodó en la poesía o su señalada represión amorosa? Sus inhibiciones han sido apuntadas por Rodríguez Monegal:

escrito esa primera versión cuando dedica ese otro poema de su segundo libro: «El nudo» a Rodó. La versión de «Lo inefable» que se encuentra en el tercer cuaderno es más dramática que la que finalmente quedó. El hermoso poema de la última versión dice en el primer terceto: «Cumbre de los Martirios! Llevar eternamente, / Desgarradora y árida, la trágica simiente / Clavada en las entrañas como un diente feroz!...». ¿Suponía Delmira en Rodó un doloroso e impotente anhelo de expresión?

Por otra parte, los tercetos del poema «El nudo» refieren a la interposición del destino en el deseado encuentro entre dos: «Y el Destino interpuso sus dos manos heladas... / Ah! Los cuerpos cedieron, mas las almas trenzadas / Son el más intrincado nudo que nunca fué... /». No es forzoso que exista una relación entre el sentido de un poema y la persona a quien está dedicado, pero tal vez sea significativa, en este caso, esa imaginación dramática que contrapone el deseo y la fatalidad.

9 El fragmento ha sido reproducido en la edición de *Cartas de amor*, de Delmira Agustini (2006), preparada por Ana Inés Larre Borges.

10 Rodó ejerció la crítica literaria, sobre todo, el tiempo que duró la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897), fundada junto con Víctor Pérez Petit y Daniel y Carlos Martínez Vigil, que es anterior al surgimiento de Delmira.

11 Para la consideración de la idea de «política literaria» sigo a Rodríguez Monegal en el prólogo a las *Obras completas* de Rodó: «La calificación que merezca un crítico literario no depende solo de la calidad y cantidad de sus juicios, individualmente considerados, sino depende también de su conducta como crítico, lo que podría llamarse su *política literaria*» (1967, p. 119).

Sin duda, hay en la vida de Rodó una ausencia del amor como elemento erótico; lo que no significa que falten mujeres, ya sea en aventuras más o menos románticas o en contactos puramente sensuales. Todo este aspecto de su vida aparece deliberadamente sepultado en silencio, y lo poco que ha trascendido no permite ninguna conjetura seria (1967, p. 24).

Hugo Achugar alude también a este aspecto de su sensibilidad al analizar el *Diario de salud* que llevó Rodó en su viaje por Europa: «la reticencia de Rodó a tratar temas sexuales en general encuentra este modo recatado de consignar, digamos, la cenestesia de su cuerpo» (2020, p. 252).

Con la libertad que proporciona la ficción, Juan Introini, escritor, filólogo, latinista, escribió un hermoso relato —titulado «Enmascarado»— que recrea el final de Rodó. Introini ficciona los últimos días de Rodó en la ciudad italiana Palermo. En una especie de delirio, el escritor ve a María Eugenia Vaz Ferreira que le hace señas desde un tranvía. Piensa el Rodó en agonía:

Es una mujer extraña, llena de excentricidades y siempre al borde del escándalo pero la prefiero con mucho a la otra, esa falsa nena que hizo de su vulva un estandarte poético, esa loca escandalosa y desaforada, deslumbrada por el farabute porteño mientras que bien se montaba al rematador, pródiga en versos tan cursis como sus sombreros y que ni siquiera supo morir con recato (Introini, 2007, p. 78).

Introini fue un profesor sabio, un investigador riguroso y un escritor que supo hundirse en las zonas oscuras de la subjetividad. El relato de la muerte de Rodó es especialmente límpido. Tal vez su literatura traiga una imagen que Rodó quiso esconder, que tal vez el mismo Introini profesor considerara eludible, pero que el escritor con sus antenas múltiples hace emerger. Su interpretación no solo puede dar la pauta de una contraposición por largo tiempo soterrada, una resistencia no dicha que produjo el desencuentro, sino que actualiza una persistente incomodidad ante la puesta en escena de la sexualidad femenina. El narrador del relato se pone en el lugar del hombre que agoniza: ¿quién es el enmascarado?

Hoy es tal vez más visible otra paradoja. Si, como se ha señalado, el tema de *Motivos de Proteo* «se relaciona con lo que podríamos llamar “la conquista de uno mismo”»: la formación y el perfeccionamiento de la propia personalidad» (Rodríguez Monegal, 1967, p. 301), tal vez no hubiera mejor ejemplo de conquista de sí que el realizado por Delmira al dedicarse a escribir de la manera en que lo hizo. Delmira era la Proteo que transformaba su condición de mujer para hacer lugar a la escritora. Rodó no vio a la Miranda de Próspero ni percibió que Delmira podía encarnar el ideal de su libro.

En los últimos años se ha producido casi una avalancha de biografías de mujeres. Rodríguez Monegal hizo un aporte fundamental en esa zona más específica que se llama la biografía literaria. Alguna vez explicó que no quiso contar una vida en un relato autónomo, sino explorar la zona de contacto entre vida y literatura. En el caso de Delmira, como en el de cualquier escritor, la información sobre sucesos, personas, acciones, actitudes proporcionan un acercamiento parcial, porque Delmira también está, de otra manera inescapable e imprevisible, en sus manuscritos y sus libros.

Una cita de Seán Burke tomada del libro de Marcelo Topuzian señala una línea de trabajo disponible: «La relación entre obra y vida es una interacción incesante y reactiva en la cual ni la vida *ni la obra* poseen ninguna pretensión de prioridad necesaria» (Burke, como se citó en Topuzian, 2014, p. 249). Sería necesario continuar trazando caminos de ida y vuelta entre una imagen pública que tiende a la fijeza y el archivo, abierto por definición, de manera de mantener un fluir de acercamientos que permitan entenderla cada vez un poco más, un poco mejor.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (2020). La muerte de Rodó: las muertes de Rodó o ¿está muerto Rodó? En *Piedra, papel o tijera: sobre cultura y literatura en América Latina* (pp. 249-268). Córdoba: Eduvim.
- Agustini, D. (s. f.). *Cuaderno VIII*. Colección Delmira Agustini. Archivo literario, Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo.
- Agustini, D. (1909). El nudo. *Apolo*, 29, 167.
- Agustini, D. (1924). *Obras completas de Delmira Agustini* (Tomo I: *El rosario de Eros*; tomo II: *Los astros del abismo*). Montevideo: Maximino García.
- Agustini, D. (2006). *Cartas de amor* (Prólogo de Idea Vilariño, edición, notas y epílogo de Ana Inés Larre Borges). Montevideo: Cal y Canto.

- Block de Behar, L. (2015a). América y la salvación del naufragio. En *Derroteros literarios: temas y autores que se cruzan en tierras del Uruguay* (pp. 93-105). Montevideo: Universidad de la República.
- Block de Behar, L. (2015b). Miranda, una figura en fuga entre las lecturas. En *Derroteros literarios: temas y autores que se cruzan en tierras del Uruguay* (pp. 107-123). Montevideo: Universidad de la República.
- Bruña Bragado, M. J. (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berlín: Peter Lang.
- Cáceres, A. (1996). Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto. En U. Cortazzo (Coord.) *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén.
- Cortazzo, U. (1988). ¿Dónde está la concha de Delmira Agustini? *La Oreja Cortada*, 2, 25-27.
- Cortazzo, U. (Coord.) (1996). *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén.
- Eli Almic: «Con mis canciones estoy siendo fiel a mí» (10 de mayo de 2020). *El País*. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/domingo/eli-almic-mis-canciones-fiel-mi.html>
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Trad. V. Hendel y L. S. Touza, 2.^a ed.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- García Gutiérrez, R. (2013). *Introducción y edición crítica de Los cálices vacíos de Delmira Agustini*. Sevilla: Point de Lunettes.
- García Gutiérrez, R. (2016). «Mártir del mismo martirio»: Agustini y Darío. *Zama/Extraordinario: Rubén Darío*, 29-48. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3407/3132>.
- Genette, G. (1966). *Figures: essais*. París: Seuil.
- Ibáñez, R. (2014). Imagen documental de José Enrique Rodó: un fragmento. *Lo que los Archivos Cuentan* (Ed. Ignacio Bajter), 3. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50524>
- Introini, J. (2007). *Enmascarado*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- Larre Borges, A. I. (1997). Delmira Agustini. En *Mujeres uruguayas: el lado femenino de nuestra historia*. Montevideo: Alfaguara.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Rocca, P. (2013). Recopilación, prólogo y notas. *Polémicas literarias del Novecientos*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rocca, P. (Ed.). (2014). *El crimen de Delmira Agustini*. Montevideo: Estuario.
- Rocca, P. (2019). A la crítica por la poesía: notas sobre la creación verbal en Ida Vitale. En J. Cañete Ochoa (Coord.), *Ida Vitale, palabras que me cantan: homenaje al Premio Cervantes*. Universidad de Alcalá.
- Rodríguez Monegal, E. (1967). Introducción general. En *Obras completas de José E. Rodó* (pp. 118-126). Madrid: Aguilar.
- Romiti, E. (2013). *Las poetas fundacionales del Cono Sur*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Romiti, E. (2014). Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini. *Lo que los Archivos Cuentan: Delmira Agustini en sus papeles*, 3, 61-106.
- Shakespeare, W. (1949). *Obras completas* (Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín). Madrid: Aguilar.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Vitale, I. (2014). *Los cien años de Delmira Agustini*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.