

# Ser mujer. Consideraciones sobre lo femenino en el Novecientos

Néstor Sanguinetti

Antes de publicar sus libros de poesía, Delmira Agustini se dio a conocer en el medio cultural montevideano a través de la difusión que tuvieron sus poemas en las revistas literarias de la época, principalmente *La Alborada* y *Rojo y Blanco*. Además de publicar su producción lírica, tuvo a su cargo una página –*Legión etérea*– donde realizó retratos de mujeres de aquella pacata sociedad del Novecientos.

Este trabajo pretende profundizar en la imagen –como mujer y como poeta– que se formó de Delmira en los primeros años de su recepción y cuáles fueron las representaciones de lo femenino en algunos retratos de las mujeres presentadas en sociedad en *Legión etérea*.

## La “mujer con dedal”, ¿único modelo posible?

Siguiendo el planteo que realiza Gilles Lipovetsky en *La tercera mujer*, a lo largo de la historia de Occidente han existido tres tipos de mujeres distintas. El primer modelo sería el de la mitad maldita de la humanidad –la bruja, la hechicera–, un mal necesario hasta el Renacimiento, cuando la mujer pasó a ser un ícono: la personificación máxima de la belleza –la *donna angelicata*, la mujer-ángel–, pero que debía todo su prestigio social primero a su padre y luego a su marido. Por último, el siglo XX habría dado paso a un tercer modelo, el de la mujer que puede hacerlo todo igual a los hombres: “nuestra época ha desencadenado una conmoción sin precedentes en el modo de socialización y de individualización de la mujer, una generalización del principio de libre gobierno de sí, una nueva economía de los poderes femeninos” (213).

En nuestro país, Delmira Agustini es una de las pioneras en ese campo. Fue una de las primeras mujeres en adquirir visibilidad en un terreno cultural dominado por los hombres y el machismo. Junto a María Eugenia Vaz Ferreira conforman la dupla de “las poetisas del Novecientos”, a pesar de que sus destinos (literario y personal) siguieron sendas distintas. Para la crítica ha sido inevitable estudiarlas en conjunto y a veces como anverso y reverso de una misma moneda: Delmira,

la Nena / María Eugenia, la bohemia; Delmira, la poeta precoz / María Eugenia, una poeta de obra póstuma. Gabriela Mistral reconoce a ambas como las fundadoras del espacio diferencial de la literatura de mujeres latinoamericanas: “Pensemos en Delmira Agustini, maestra de todas nosotras [...] y pensemos en María Eugenia, alma heroica y clásica” (Romiti:120).

Si bien es cierto que estas dos mujeres debieron abrirse camino en un ambiente cultural en donde parecía no haber lugar para ellas, a fines del siglo XIX la mujer no estuvo del todo ajena al ámbito intelectual. En *El Uruguay del Novecientos*, Barrán y Nahum señalan que “en 1876 ya el 47,56% del personal docente en las escuelas estatales era femenino. Ello se acentuó ininterrumpidamente en los años siguientes hasta llegar a ser el 90,26% en 1915” (77). Aún hoy, el magisterio parece ser una tarea destinada a la mujer; tal vez por la asociación de lo maternal con la figura de la maestra. La maternidad habría sido el destino “natural” de las mujeres de aquella época, y el magisterio –por extensión– uno de los pocos oficios públicos permitidos.

En *El desván del Novecientos. Mujeres solas* Carina Blixen hace referencia a *Los orígenes del feminismo en*

*Uruguay*, estudio de Virginia Cánova, donde se señala la existencia de un “feminismo socialista” y un “feminismo cultural” desde 1857 y 1869, que podría explicar el ingreso de las escritoras del Novecientos en el ámbito público. El momento histórico que vivieron Delmira y María Eugenia habría sido propicio para la aparición de figuras como las suyas, y en definitiva, de sus discursos poéticos.

En aquellos años en los que Batlle y Ordóñez tenía la intención de crear un “país modelo”, la lucha de grupos sociales relegados –como lo eran las mujeres– no encontró mayores oposiciones. Por el contrario, en ese entonces la posibilidad de las mujeres de acceder a la educación formal se expandió: en 1911 llegó al Parlamento el proyecto de ley que creó la Universidad de Mujeres y en 1912 se abrió la sección femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria; por otra parte aumentó el número de funcionarias estatales con el ingreso de mujeres al trabajo asalariado (Giardone:21). En 1916 Paulina Luisi, primera mujer en obtener en nuestro país el título de Doctora en Medicina, fundó el Consejo Nacional de la Mujer.

A pesar de estos lugares públicos ganados por la



Plaza Independencia. Década de 1910.

## Néstor Sanguinetti

Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores “Artigas”. Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Participó de la elaboración de las colecciones *Biblioteca Básica de la Literatura Uruguaya* y *Biblioteca Básica de la Literatura Española* editadas por Banda Oriental en 2012 y 2013, respectivamente. Participa del proyecto de investigación que está trabajando en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional con los manuscritos de Delmira Agustini.

mujer, ni Delmira ni María Eugenia tuvieron modelos literarios femeninos a seguir; no había antecedentes visibles. Debieron pelear (acaso negociar) con la cultura hegemónica, con el patriarcado que imperaba. El caso estudiado por Cánova, la publicación en 1860 de la primera novela escrita por una mujer en nuestro país –*Por una fortuna una cruz*, de Marcelina Almeida–, sería una excepción que confirmaría la regla: la mujer estaba ajena al ámbito cultural público. Más bien estaba alejada de todo ámbito social, ya que lo privado (el cuidado de los niños y del hogar) era lo que le correspondía a su sexo, mientras que lo público (el trabajo, la vida social) estaba reservado para el hombre.

También en la literatura el espacio reservado para lo femenino era lo íntimo: las cartas, los diarios íntimos, la poesía como desahogo de los sentimientos más profundos. “Es en el género menor de la escritura íntima donde –como figura marginada– [la mujer] encuentra un canal para hacer escuchar su voz silenciada durante siglos de reclusión en el espacio de la vida privada” (Romiti:70). Del mismo modo, Teresa Porzecanski en “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino” señala que: “La palabra ha sido entonces anatema para la mujer: usarla en el discurso oral y en el escrito, hacerla pública. De allí la larga relación de la mujer con los diarios íntimos, con los epistolarios encerrados en cofres, con la poesía como desahogo en la intimidad. De allí también la sospecha de la sociedad patriarcal por lo que pueda ser y hacer la mujer con la palabra” (14).

No en vano, una de las mejores crónicas de Montevideo a comienzos de siglo XX la hizo una mujer: Josefina Lerena Acevedo de Blixen; aunque hay que señalar que la escribió muchos años después, por lo que es un relato teñido de la nostalgia del “paraíso perdido”. Esta testigo presencial de la *belle époque* montevideana nos describe el lugar que debía ocupar la mujer en aquella sociedad conservadora, y nos muestra los rituales que debían guardar hombres y mujeres en su trato por la vía pública:

Yo era todavía una colegial, pero debía acompañar a una tía, ya que ninguna mujer soltera debía salir sola a esas horas; aunque esa parienta viviera en calle tan céntrica como Sarandí, igual debía salir acompañada. Las señoritas paseaban en grupos o de a dos. Mi tía, yendo siempre seria, digna, distinguida, iba como quien sabe que está cumpliendo con el rito del paseo. Aún me parece verla vestida de terciopelo negro, con su toca de encaje de plata y algún collar largo, de azabache o de oro, que se llevaba entonces hasta la

cintura. Iba saludando a los transeúntes y me los nombraba. Ellos se levantaban los sombreros muy hacia arriba, a un tiempo, ya estuvieran detenidos en la calzada, junto a la vereda, o pasearan en grupos de cuatro, seis o diez (24).

En aquella sociedad ordenada, todo tenía su lugar, todo estaba controlado: los gestos, los movimientos, las miradas. Era el Uruguay de la modernización, del disciplinamiento y la domesticación de la sensibilidad bárbara del siglo XIX. Era el tiempo de la “mujer con dedal”, la mujer del hogar: primero hija de, luego esposa de y por último madre de.

### Delmira y la/s máscara/s de lo femenino

Delmira no estuvo ajena a ese modelo de mujer. Al contrario, intentó encajar en él. Fue la novia que, tras un noviazgo de cinco años, se casó con Enrique Job Reyes. Sin embargo, después de convivir algunos meses con su marido volvió a la casa paterna “harta de tanta vulgaridad” e inició los trámites de divorcio con el abogado Carlos Onetto y Viana, uno de los responsables de la ley de divorcio que se había aprobado recientemente. Todo parece indicar que el espíritu rebelde e irreverente de Delmira no estaba hecho para la vida doméstica, burguesa y aburrida de una simple ama de casa. Ya lo habían dicho en 1871 los católicos del periódico *El Mensajero del Pueblo*: “La mujer sin dedal es un ser horrible. En la casa de la mujer sin dedal reina un espantoso desorden, el desaseo y hasta la licencia. Desgraciado el marido de una mujer sin dedal. Esa mujer sueña con el divorcio” (Barrán, 2008:350). El Código Civil de 1868 establecía que “Durante el matrimonio, y mejor dicho, ejerciendo el marido el patrio poder, es forzosamente pasivo el rol de la mujer; con que tenga la intervención propia de su estado, logre hacerse escuchar e influya, como no puede menos, con su consejo, basta” (Barrán, 2008:348). Estaba claro que el marido debía “protección a la mujer” y ella debía “obediencia al marido”. La desigualdad jurídica entre ambos géneros estaba amparada, explícitamente, por la propia ley. El lugar social destinado a la mujer era muy rígido, se trataba de una relación asimétrica que no le dejaba otro espacio más que el de la subordinación frente al hombre.

Resulta interesante señalar cómo Delmira entró y salió del modelo femenino que promovía la época. Formó parte de él –al menos intentó hacerlo– pero no se dejó encasillar totalmente; quebró algunos tabúes y al mismo tiempo contribuyó a consolidar esa imagen femenina estereotipada del Novecientos. En *Las poetas fundacionales del Cono Sur*, Elena Romiti señala cómo el

concepto de la identidad nómada o móvil fue una de las estrategias que utilizaron las poetas de principios del siglo pasado para definirse y autorrepresentarse, un constante (des)dibujamiento de su identidad que les permitía negociar con el poder hegemónico: “Las poetas de comienzos del siglo XX, en tanto mujeres que ingresaban por primera vez al espacio público, tuvieron clara conciencia de su alteridad y de la necesidad de configurar su imagen social en razón de su diferencia. Fueron traductoras de sí mismas y para traducirse y ser reconocidas dentro del sistema literario se nombraron y clasificaron en razón de una retórica del *alter*” (183).

Delmira fue una y fue varias, o tal vez fueron varias las máscaras que debió usar para enfrentar ese mundo dominado por hombres. En la construcción del yo que Delmira hizo de sí misma coexisten *la Nena* que le escribe cartas al novio en una media lengua que imita el habla infantil (“estuve mu tiste”), *la Joujou* que escribe retratos de mujeres de la época y la voz poética fuerte que en pocos años dio muestras de una gran madurez en su obra, para algunos incluso fue una *pitonisa* que escribía sus poemas en arrebatos de delirio y locura.

El poder performativo de la palabra le permitió generar múltiples imágenes que se superponían y a la vez coincidían o se alejaban de ellas mismas. Se aprecia el doble movimiento de responder al estereotipo logofalocéntrico del poder hegemónico y al mismo tiempo apartarse de él. La superposición de facetas de una misma personalidad convergerían en la ambigüedad, característica propia de “los discursos emergentes que deben negociar con los discursos del poder” (Romiti:261). Fueron varias las *máscaras* detrás de las cuales se escondía/mostraba Delmira Agustini.

### La (re)creación de una imagen femenina

En el Novecientos las revistas literarias constituían un medio de divulgación más eficaz que el libro, mucho más teniendo en cuenta la masificación de los medios de comunicación y el acelerado crecimiento de los centros urbanos del Río de la Plata que se vivía en ese entonces. Las revistas fueron una forma de difusión masiva que también contempló a la mujer, quien se incorporaba a la cultura de masas a través de la lectura de folletines y secciones femeninas dedicadas al cuidado de la belleza, la moda y los acontecimientos sociales.

Al respecto, importa señalar el espacio dedicado a lo visual en muchas de estas publicaciones, ya sea a través de fotografías, caricaturas o simples dibujos. La posibilidad de ser retratado, de capturar el instante en una fotografía, pasó a formar parte de los medios disponibles para crear una imagen social, una forma de *ser visto* (literal y simbólicamente).

Delmira no fue ajena a esta nueva tecnología y la



Colección *Delmira Agustini* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

usó para crear su imagen, construyó una figura social –fotográfica y discursiva– para ingresar al mundo del patriarcado. En la Colección *Delmira Agustini* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional son muchas las fotografías de la poeta, ya sea de estudio o familiares, por ejemplo tomadas por su amigo André Giot de Badet en su casa-quinta de Villa Colón. Delmira era consciente de *la pose* que implicaba ser mujer en aquella sociedad. En algunos casos se la ve posando para la cámara: con los ojos hacia arriba –como “ida” de la realidad–, apoyando delicadamente sus manos o sosteniendo una sombrilla. También están las fotografías (por ejemplo las que le tomó su padre poco antes de su muerte) que la muestran en una actitud más “masculina”, leyendo el diario en la intimidad de su casa, o en las que se la ve leyendo en el parque de la casa de Giot de Badet. Había allí una intención, y también una necesidad, de mostrar una imagen de mujer intelectual.

Delmira se movió sinuosamente por el estereotipo femenino de la época, respetó algunas convenciones pero introdujo otras posibilidades. Como señala Rodríguez Monegal en *Sexo y poesía en el 900*, Delmira “abre el camino que recorrerán luego la chilena Gabriela Mistral, la argentina Alfonsina Storni y la uruguaya Juana de Ibarbourou” (44). Abrió la brecha en el ámbito literario y también anunció (y enunció) una nueva forma de ser mujer.

Desde varias aristas –prensa, poesía, fotografía– la poeta construyó una imagen, mostró una forma

de ser y estar en el mundo del sujeto femenino. Pero también sus contemporáneos y quienes la sobrevivieron construyeron una imagen en torno a ella. En reiteradas oportunidades, y sobre todo en los primeros tiempos, la crítica delmiriana hizo referencia a los “raptos”, a los “trances” en los que escribía: “guardaba bajo su diaria apariencia, la divina posibilidad de transportarse en trances poéticos (según testimonio de sus familiares escribía como poseída [...] pasaba a ser un ente visionario, una divina criatura asombrada con la entraña develada de las pasiones humanas” (Cabrera:175). La crítica –ejercida en su amplia mayoría por hombres– no vio, no quiso (o no pudo) ver cómo la jovencita de una “familia de bien” escribía aquella poesía erótica. *Los cálices vacíos* fueron, según esa mirada, un “milagro”, más provocado por el dictado de alguna voz profética que por la técnica y el trabajo constante de una poeta que se superaba libro a libro.

### **(De)construyendo a la Nena**

Desde el primer momento, Delmira fue vista como la niña prodigio que escribía versos excepcionales; para comprobarlo basta con leer algunas líneas del prólogo de *El libro blanco* (1907) firmado por Medina Betancort. El director de la revista *La Alborada* narra en ese prólogo su primer encuentro con Delmira y realiza un retrato de aquella

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. [...] Era una candorosa niña, Delmira Agustini, adorable como una virgencita de carne [...] Sus manos, de cinco azucenas de cinco pétalos, tocaban por igual la tierra como el cielo, para buscar los gloriosos atributos con qué recamar sus versos esplendentes. [...] Pequeña maga [cuyas] palabras [sonaban] en los oídos suavemente, menudas, cristalinas, como si apenas las tocara para decirlas, como si en su garganta de virgencita hubiera gorjeos en vez de vocablos, ecos de vibraciones en vez de músicas de sonidos (Agustini, 1993:89).

Más etérea que terrenal, más angelical que humana, así era *la Nena* para los ojos del patriarcado: un milagro de la naturaleza, y de la poesía.

Los tres libros que publicó tienen un prólogo escrito por un representante del patriarcado, siempre fue una voz masculina la que le dio el aval, la presentó y

la celebró. *Cantos de la mañana* (1910) fue prologado por Pérez y Curis, quien expresa: “Yo no encuentro entre las poetisas autóctonas de América una sola comparable a ella por su originalidad de buena cepa y por la arrogancia viril de sus cantos” (Agustini, 1993:178). La poeta angelical, la mujer etérea escribe versos dignos de un hombre: son viriles. Incluso se refiere a ella como “el poeta”. Tal vez esta equiparación con lo masculino sea similar a la explicación “milagrosa” que otros encontraron para justificar su poesía. Para sus contemporáneos fue una *poetisa* –al decir de la época– nada fácil de clasificar ni de explicar.

En el ya conocido “Pórtico” a *Los cálices vacíos* (1913) escrito por Rubén Darío, el poeta nicaragüense la llama “niña bella” y expresa que “es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor” (Agustini, 1993:223). Sin embargo, la compara con Santa Teresa, quien (¿también?) escribía extasiada. Del mismo modo, Darío cambia la expresión shakespereana “*that is a man*” por “*that is a woman*”, con lo que aparece otra vez ocupando un lugar “masculino”. Conviven en este último prólogo por lo menos dos de las visiones que se tuvieron de Delmira: la joven que escribe en trance y la mujer que, al igual que un hombre, se hace cargo de su deseo y escribe poesía erótica, ya no desde un lugar pasivo, no solo siendo objeto de deseo sino sujeto deseante.

La presentación que se hizo de la joven poeta de 18 años en *La Alborada* el 1º de marzo de 1903 está en consonancia con la imagen diáfana e inocente que muchos tuvieron de ella. *La Alborada. Semanario de actualidades, literario y festivo* presentó “a los consecuentes adoradores de las nueve Musas [...] a la novel poetisa Delmira Agustini, que ha hecho sus primeras armas en versos deleitosos e inspirados, en nuestra revista”. Allí se destaca que “es una verdadera joya, un *bijou*: más que una niña, casi una señorita”, con “una belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa”. Desde esa fecha comenzaron a aparecer semana a semana algunos poemas de la nueva poeta, y el 2 de agosto de 1903 se anunció una sección a su cargo:

Desde el número próximo, la inteligente y aprovechada poetisa señorita Delmira Agustini, que nuestros lectores han podido conocer en el curso de mucho tiempo a esta parte en sus bellas producciones poéticas, se hace cargo en nuestra revista de una sección social que hemos dejado a su voluntad intitular. En ella se ocupará de hacer las siluetas, que irán acompañadas del retrato, de nuestras

niñas más interesantes en cultura y belleza [...] Esperamos que nuestras simpáticas lectoras aplaudirán sin vacilaciones nuestra elección, y contribuirán en la medida de sus fuerzas á embellecer la sección que se inaugura bajo la delicada pluma y exquisita imaginación de nuestra interesante poetisa y compañera. (*La Alborada*, Año VII, N° 281)

Delmira no sería solamente la *poetisa* precoz sino la cronista social, encargada de hacer los retratos de las mujeres del Novecientos, una especie de álbum de la belleza femenina uruguaya. Cabe destacar que la sección no se restringía, al igual que el resto de la revista, a la actualidad capitalina. Pueden apreciarse varias páginas dedicadas a la vida social del interior del país. Así, por ejemplo, podemos ver un beneficio realizado en Tacuarembó destinado a recaudar fondos para la catedral o las fotos de una reunión en Mercedes. En ese sentido, las mujeres retratadas no solo son montevidéanas.

A pesar de que se la anunció con nombre y apellido, Delmira no firmó esta sección sino que usó el afrancesado seudónimo de *Joujou*. Recordemos que en este momento los poetas franceses simbolistas y parnasianos circulaban en los ambientes intelectuales del Novecientos. Años más tarde, también Juana de Ibarbourou usaría un seudónimo con reminiscencias francesas: *Janette D' Ibar*. El uso de seudónimos, el enmascaramiento, fue una estrategia común para estas mujeres de identidad “nómade”.

### **El género femenino en *Legión etérea***

Los dos primeros retratos que inauguran la sección corresponden a Mary Bemporat y Anita Farriols. Tal como prometía el anuncio realizado en la semana anterior, la semblanza estaba acompañada por una fotografía, probablemente para que los lectores juzgaran con sus propios ojos la belleza de las mujeres retratadas.

Anita Farriols, de “dedos frágiles y sonrosados”, poseedora de un “nacarado cuerpo”, es mostrada como “un ser aéreo, vaporoso; con transparencias de lirio, con vaguedades de ensueño; es una visión leve, brumosa [...] Toda ella, su andar, su silueta airoosamente serena [es] de garza blanca” (*La Alborada*, Año VII, N° 282). Este retrato, con reminiscencias románticas, describe a una mujer etérea, leve, con una materialidad frágil y una belleza capaz de inspirar al poeta que se detenga a contemplarla o de cautivar al viandante que pase delante de ella. De acuerdo a los modelos dominantes de la época, la representación del cuerpo

femenino que aparece allí tiene que ver con la mujer-adorno fabricado por el patriarcado.

Esta página inaugural es compartida con Mary Bemporat, poseedora de una

frente diáfana, como una fina lámina de alabastros; sus ojos verdes y profundos como dos océanos de esmeraldas líquidas, revelan un alma utracomún, un espíritu artístico, iluminado por los fulgores de genio [...] Su cuerpecito de marfil es el levisimo estuche de un alma inmensa [...] Dijérase a veces que la delicada envoltura de su cuerpo es demasiado débil para resistir tanto espíritu; su cabecita soñadora se dobla extenuada al peso de la idea [...] y permanece así, anonadada por su misma grandeza; como un astro consumido por su propia lumbre, como una flor desmayada al peso de su propia fragancia... (Ibidem).

En este caso, se destaca la belleza exterior e interior de la mujer. Su cuerpo frágil, descrito a través de metáforas e imágenes tomadas de la naturaleza, alberga un alma inmensa, pues la mujer es puro espíritu.

La mayoría de las semblanzas de *Legión etérea* tienen este tenor. Muestran a la mujer dueña de “Belleza, bondad, elegancia, donosura, ¿qué más necesita para triunfar?” (*La Alborada*, Año VII, N° 290). De este modo, la mujer –poseedora de un areté que le habría otorgado la cultura masculina e inmersa en los postulados de una cultura dominada por hombres– también contribuyó a fabricar un concepto de sí misma que entendía lo femenino como sinónimo de delicadeza, ingenuidad, sensibilidad y, por supuesto, hermosura. La mujer se convirtió a sí misma en uno de los lujos de la cultura burguesa, en un *bibelot*. Como señala José Pedro Barrán: “La mujer atrapada por el sistema de la familia burguesa asumió el rol que le habían asignado los hombres que la dominaban. Se quiso bella y ociosa, se vio débil, dulce, tierna, delicada, pasiva, niña, adorno, histérica y tonta, en una palabra: «femenina»” (2008:360).

Parece ser que la representación discursiva de mujer que se plantea en estas semblanzas concuerda con la idea que se tenía en la época de “lo femenino”. Estos retratos están (re)construyendo un concepto de género, entendido como una formación social y discursiva de las relaciones sociales entre los sexos, es decir: “las identidades subjetivas de hombres y mujeres, como una categoría social impuesta en un cuerpo sexuado” (Gaudrone:10) y que se refiere a la construcción que cada época tiene de lo masculino y lo femenino.



La Alborada, 20 de setiembre de 1903.

Sin embargo, en algunos retratos se advierte la presencia de otro modelo posible, otra forma de encarnar lo femenino en el Novecientos. Un ejemplo de ello es el de Aurora Curbelo. Lo primero que se destaca es su belleza: “Es hermosa, hermosísima, y más que hermosa es inteligente”, un adjetivo que casi no se emplea en estas descripciones del sujeto femenino. A continuación se aclara que

Aurora no pertenece, felizmente a esa falange deliciosamente frívola de personitas insustanciales [...] está lejos muy lejos de parecerse a la muñeca, tipo

inevitablemente funesto para la familia [...] Aurora es la mujer grande, la mujer del porvenir, la mujer de la sociedad y del hogar, físicamente delicada y quebradiza, moralmente viril, la mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles, de las energías más férreas (La Alborada, Año VII, N° 288).

Queda en evidencia que Delmira reconocía por lo menos dos maneras de asumir la condición femenina: la esperada por la sociedad –la muñeca, el “deber ser”– y otra alternativa, una mujer que escapa

a ese modelo esperado, una mujer-viril pero no por eso menos femenina. En esta descripción se dice que Aurora es “moralmente viril” y al mismo tiempo “una mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles”. Los opuestos no se repelen, sino que se complementan.

El retrato de Aurora también muestra a esta “mujer del porvenir” como “la que en el día de mañana podrá hacer a un padre el báculo de oro de su ancianidad; en la que en un día de prueba encontrará un esposo el sostén invaluable de su espíritu abatido, la maga eternamente cariñosa que empapará sus labios en el néctar divino del consuelo” (Ibidem).

El modelo femenino –por revolucionario que fuera– debía contemplar también a la mujer abnegada, la hija amorosa, la esposa comprensiva, la hembra que atendía al macho dominante (padre o marido). No era fácil romper los esquemas establecidos, un nuevo concepto de mujer no podía sustituir por completo al anterior. En este caso, se le permite a la mujer ser inteligente, poseedora de energías férreas: podía ser “viril”, pero no debía (no podía) olvidar que seguía viviendo en una sociedad machista.

Delmira era consciente de que otro modelo de mujer era posible: lo vivió en carne propia, lo describió en su *Legión etérea* y lo plasmó en su poesía. Sin embargo, debió ser cauta y tuvo que negociar con el poder hegemónico y, desde adentro, minar la estructura sólida del patriarcado.

En su obra lírica Delmira fue un poco más lejos, amparada –tal vez– por el lenguaje connotativo de la poesía. Sin embargo, esa mujer-viril encarnada por Aurora no es muy distinta al yo lírico de “Otra Estirpe”, al “surco ardiente, / Donde puede nutrirse la simiente, / De otra Estirpe sublimemente loca”, o al de “Serpentina” (poema originalmente titulado “Diabólica” que estaba destinado a *Los cálices vacíos* y finalmente se descartó) donde el yo lírico declara “En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!”. Como señala Carla Giaudrone en *La degeneración del 900*, esta voz poética se reapropió “de imágenes convencionales de la crueldad femenina autocreándose como la *femme fatale*” (83). A partir de imágenes asociadas a fantasías masculinas (re)construye una mujer fatal desde el deseo femenino, una mujer que está en pie de igualdad con el varón, que vive y se hace cargo de su deseo.

**Consideraciones finales**

La revista *La Alborada* fue para Delmira una forma de ingresar al circuito literario rioplatense del Novecientos, constituyó una forma de adquirir visibilidad, de forjar una imagen social que estuvo amparada por el patriarcado, que presentó y celebró la obra de *la Nena*.

Desde distintos lugares, Delmira construyó su figura social, que puede ser entendida como un modelo alternativo para los prototipos dominantes de la época. Subrepticamente, con su producción lírica o desde sus semblanzas en *Legión etérea*, desestabilizó los estereotipos de mujer de la época. Logró atacar desde adentro al sistema patriarcal, empoderándose desde allí. Construyó su imagen cuestionando el modelo socialmente válido de lo femenino: “la mujer con dedal”. La descripción de los perfiles femeninos que realizó fueron también una forma de (auto)representación femenina que se movía sinuosamente por el modelo hegemónico.

**Bibliografía**

AGUSTINI, Delmira (1993): *Poesías completas*. Madrid: Cátedra.

(---) “Legión etérea”, en *La Alborada*. Año VII. N° 281, 282, 288 y 290. Montevideo, 1903.

(---) (2006): *Cartas de amor*. Cal y Canto: Montevideo.

BARRÁN, José Pedro y NAHUM, Benjamín (1979): *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*. Tomo I “El Uruguay del Novecientos”. Montevideo: Banda Oriental.

BARRÁN, José Pedro (1999): *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos*. Tomo 3: “La invención del cuerpo”. Montevideo: Banda Oriental.

(---) (2008): *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.

BLIXEN, Carina (2002): *El desván del Novecientos*. Montevideo: El caballo perdido.

CABRERA, Sarandy (1950): “Las poetisas del 900”, en *La literatura uruguaya del 900*. Montevideo: Número.

ESCAJA, Tina (comp.) (2000): *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

GIAUDRONE, Carla (2005): *La degeneración del 900. Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Trilce.

LERENA ACEVEDO DE BLIXEN, Josefina (1967): *Novecientos*. Montevideo: Río de la Plata.

LIPOVETSKY, Gilles (1999): *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.

PORZECANSKI, Teresa (2005): “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino”, en *La palabra entre nosotras. Actas del primer encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres*. Montevideo: Banda Oriental.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1969): *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Alfa.

ROMITI, Elena (2013): *Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo: Biblioteca Nacional.