

Delmira Agustini: narraciones de vida y de muerte*

Fecha de recepción 10 de marzo de 2019
Fecha de aprobación: 21 de octubre de 2019

Resumen

Delmira Agustini (1886-1914) había publicado tres libros de poesía y ganado el reconocimiento de la crítica y el público cuando fue asesinada, el 6 de julio de 1914, por quien había sido su esposo. Este acontecimiento que ha tenido un lugar destacado en la crónica policial y en la historia literaria uruguaya, fue narrado por biografías y ficciones durante más de un siglo. Esta historia ha sido contada con algunas variantes que han reiterado un nudo de conflictos en torno a algunos protagonistas: Delmira, su madre, su novio-marido-amante-asesino, y Manuel Ugarte como el enamorado imposible. Sin embargo, la lectura de los manuscritos señala la relevancia de la figura de su padre: Santiago Agustini, casi una sombra en los relatos de la “tragedia”. Este trabajo intenta plantear la importancia de esta relación para comprender la producción poética de Delmira y abrir, desde esa perspectiva, la trama de relaciones emocionales e intelectuales que alimentaron vida y poesía.

Palabras clave: Delmira Agustini; manuscritos; relato; Santiago Agustini.

Citar: Blixen, N. (enero-marzo de 2020) Delmira Agustini: narraciones de vida y de muerte. *La Palabra*, (36), 41-57.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n36.2020.10634>

Carina Blixen

Doctora en Letras en la Universidad Lille3. Es responsable de la revista *Lo que los archivos cuentan* de la Biblioteca Nacional de Uruguay. En los últimos años publicó: *Cuando la literatura es el surco, Figuras del desplazamiento en la narrativa de Carlos Liscano. Ficción, autoficción, testimonio* (2016) y trabajos sobre los manuscritos de Delmira Agustini, Felisberto Hernández y Mario Levrero, entre otros. Biblioteca Nacional de Uruguay. blixenbrando@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0027-2531>

*Artículo de investigación

Delmira Agustini: Narrations of Life and Death

Abstract

Delmira Agustini (1886-1914) had already published three books of poetry and had won the recognition of critics and the public when she was murdered in July 6, 1914 by who had been her husband. This event, which has had a prominent place in the Uruguayan police chronicle and in the literary history, was narrated by biographies and fictions for more than a century. This story has been told with some variants that have been reiterated a knot of conflicts around some protagonists: Delmira, her mother, her boyfriend-husband-lover-murderer, and Manuel Ugarte as the impossible lover. However, the reading of the manuscripts indicates the relevance of the figure of his father: Santiago Agustini, almost an unmentioned shadow in the stories about this “tragedy”. This work tries to raise the importance of this relationship to understand the poetic production of Agustini and to open, from that perspective, the plot of this emotional and intellectual relationships that fed the author’s life and poetry.

Keywords: Delmira Agustini; Manuscripts; Santiago Agustini; Story.

La crónica policial fue la primera en contar la vida y la muerte de Delmira Agustini. Empezó el 7 de julio de 1914, al otro día de su asesinato en manos de Enrique Job Reyes, el que había sido su novio por cinco años, su marido por un mes y veintidós días, su amante mientras se tramitaba el divorcio y después de la separación legal, que había sido otorgada el 5 de junio. Delmira había publicado tres libros: *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913) y era una poeta reconocida. Las crónicas policiales dieron cuenta de la sorpresa ante lo que calificaron de “tragedia” y comenzaron a desgranar en los días siguientes explicaciones sobre los motivos de Reyes para matarla y matarse. Enseguida, Delmira Agustini se convirtió en un caso policial cuyo enigma no es quién cometió el crimen ni las circunstancias materiales que lo hicieron posible, sino cómo se llegó a él.

Apoyadas en algunos datos repetidos, las interpretaciones sobre el papel que jugaron los protagonistas y actores secundarios en la “tragedia”, se fueron consolidando en un relato con versiones que se fueron sucediendo a lo largo de más de un siglo. Biografías y ficciones se centraron fundamentalmente en algunas personas-personajes en torno a la figura de la poeta de erotismo turbador, la joven burguesa y la niña mimada. Documentos y testimonios permitieron fundamentar la rivalidad entre el novio, esposo y amante y la madre de Delmira, María Murtfeldt: la carta de Reyes a Delmira, después de la separación, en la que le habla de las “revelaciones monstruosas” de la madre el día de la boda (Agustini, 2006, pp. 44-46), las fotos del casamiento recortadas en un tiempo que no se ha podido precisar, cierto consenso sobre el rechazo del pretendiente por parte de los padres de Delmira, fundado en las escasas “dotes” de Reyes ante las extraordinarias de “la Nena”¹. Con matices,

críticos y escritores recrearon un conflicto familiar centrado en una madre posesiva o sobreprotectora (entre represora y de avanzada) y un novio-marido simple, previsible (que reproducía los prejuicios y la violencia de la sociedad uruguaya de comienzos del siglo XX), ajeno al mundo intelectual y poético de Delmira². Como desencadenante del drama también se otorgó un papel a la abrupta pasión despertada por el escritor e intelectual Manuel Ugarte, a quien Delmira escribió en una carta: “Ud. hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel” (2006, p. 56). En un sentido más amplio, ha sido analizado el contexto de la sociedad patriarcal del novecientos que, de manera más o menos encubierta, justificaba el crimen de la mujer por celos. No quiero proponer una nueva explicación para el desenlace del “drama”, sino plantear, a partir de la lectura de los manuscritos de Delmira Agustini, la necesidad de abrir el juego de relaciones en

¹ Así se referían a Delmira en familia y así firmó ella muchas de las cartas enviadas a Enrique Job Reyes escritas en una media lengua amorosa-infantil.

² Alejandro Cáceres (2014) coteja dos versiones de la carta que Enrique Job Reyes envía a Delmira después de la separación en la que se refiere a las “revelaciones monstruosas” de la madre el día de la boda (Agustini, 2006, p. 44): una versión censurada, publicada por Ofelia Machado en su libro *Delmira Agustini* y otra, sin censura, publicada por Clara Silva por primera vez en *Genio y figura de Delmira Agustini* (Buenos Aires: Eudeba, 1968). Cáceres (2014) entiende que María Murtfeldt tuvo “una importancia positiva” para su hija. Cita a la investigadora Elina Norandi y afirma: “A diferencia de la interpretación tradicional vertida por críticos, biógrafos, familiares y el público en general respecto de la conducta de la madre, concibiéndola como un ser dominante que no le permitió a Delmira crecer como poeta y madurar como mujer, la investigadora sostiene que doña María Murtfeldt era una mujer sumamente avanzada para su época, que supo reconocer el talento de su hija, vislumbrar la importancia histórica que su mensaje tendría para el mundo, y darse cuenta que todo su futuro sería destruido si Delmira tomaba el camino tradicional que se le ofrecía a la mujer: el matrimonio y los hijos. Por lo tanto, doña María Murtfeldt habría actuado como una celosa guardiana del genio y la misión de su hija, ejerciendo un dominio que para sí misma interpretaría como protección, y tratando así a cualquier precio de mantenerla fuera de todo aquello que pudiera distraerla de su cometido” (p. 602).

que se han sostenido las interpretaciones hace más de un siglo³.



Figura 1. Boda de Delmira Agustini con Enrique Job Reyes. Hacia la izquierda de la novia, se encuentra Manuel Ugarte.

Fuente: Colección Delmira Agustini, Archivo literario Biblioteca Nacional de Uruguay.



Figura 2. Foto recortada que hace desaparecer a Enrique Job Reyes y sus hermanas.

Fuente: Colección Delmira Agustini, Archivo literario Biblioteca Nacional de Uruguay.

Sin la posibilidad de hacer un repaso de la crítica de la obra y la figura de Delmira Agustini, quisiera brevemente anotar valoraciones e ideas con el fin de acercar algunas de las perspectivas que se han manejado. Carlos Vaz Ferreira (1872-1958) — un intelectual de referencia en la generación del Novecientos y posteriores— publicó en la prensa cuando salió *El libro blanco* (1907) un juicio que se volvió un tópico en las lecturas de la obra de la poeta: “Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseñé, no debería de ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro”.⁴ Es posible que Vaz Ferreira se refiriera tanto a la índole de los temas intelectuales planteados en el libro (la inspiración y el creador) como al contenido erótico de los poemas de la sección final del libro, reunidos bajo el subtítulo “Orla rosa”. El juicio se entendió preferentemente en este último sentido. Era tan inesperado que una mujer pusiera en palabras su deseo que la insólita interpretación de Vaz Ferreira tuvo un tan extendido predicamento, que necesitó del trabajo crítico de sucesivas generaciones para que se considerara su inoperancia y el grado de su absurdo. La primera en aceptarlo fue Delmira, que tuvo una gran conciencia profesional y una relación fluida con el ambiente intelectual del Novecientos, y recogió en *Cantos de la mañana* (1910) el juicio del filósofo.

Las poetas del 45: Idea Vilariño, Ida Vitale, Amanda Berenguer, admiraron sin pudorosos asombros la poesía de Delmira y alumbraron una personalidad potente ahogada por la pacatería y chatura de su entorno. Pero, hasta la década de 1980, fue habitual que críticos y narradores atribuyeran a la poeta una identidad escindida de tipo esquizofrénico (aunque no siempre se formulara en estos términos): la psiquiatría (manejada con criterio

³ Sin ser exhaustiva, hago una lista de obras que han realizado una interpretación de la vida y la muerte de Delmira Agustini. Novelas: Vicente Salaverri, *La mujer inmolada*, Montevideo: Pegaso, 1920; Carlos Martínez Moreno, *La otra mitad*, México: Joaquín Mortiz, 1966; Pedro Orgambide, *Un amor imprudente*, Colombia: Norma, 1994; Guillermo Giucci, *Fiera de amor. La otra muerte de Delmira Agustini*, Montevideo: Vintén editor, 1995; Omar Prego, *Delmira*, Montevideo: Alfaguara, 1996. Obras de teatro: Milton Schinca, *Delmira*, Montevideo: Banda Oriental, 1977; Eduardo Sarlós, *Delmira. La dama de Knossos*, Montevideo: Luz de ensayo, 1988; Marianella Morena, *No daré hijos, daré versos. Sobre Delmira Agustini*, Montevideo: criatura editora, 2019.

⁴ Fue publicado en *La Tribuna Popular*, Montevideo, 09 de marzo de 1908.

doméstico) podía ayudar a desresponsabilizar a la poeta de sus versos. Clara Silva, su principal biógrafa, dedicó en su último libro sobre la poeta *Pasión y gloria de Delmira Agustini* (1972) un capítulo a “La doble personalidad de Delmira Agustini”. Milton Schinca creó la obra de teatro *Delmira* para ser representada por dos actrices presentes en la escena⁵. Después de la dictadura, la acumulación de miradas feministas fue dando paso a una concepción más compleja y plural de la identidad y se fueron abandonando los ribetes patológicos implícitos en la perspectiva anterior. Uruguay Cortazzo (1996), desmontó los halagos paternalistas con que había sido considerada la poeta excepcional, cuestionó la interpretación de una personalidad dividida (presente en las obras de Alberto Zum Felde, Emir Rodríguez Monegal, Arturo Sergio Visca) y confirmó “la estética sexual de Delmira” (p. 6).

Una de las imágenes de Delmira que surge de los manuscritos es la de la poeta en trance: es casi inevitable pensar en un estado “alterado” ante los trazos que se superponen, se cruzan, se disparan sin ningún respeto por la distribución espacial de la página⁶. Pero, la transitoria pérdida de contacto con la realidad más inmediata, pasible de ser dicha con la palabra “trance”, no intenta reproducir la noción de una división patológica o de orden divino, sino pensar en una situación de “pasaje”. El “trance” puede ser una manera de nombrar la inspiración y de resguardar el misterio de la creación. Más adelante, voy a comparar algunos manuscritos de Mario Levrero con otros de Delmira, pero quiero anotar aquí que Levrero utiliza la misma palabra para referirse al estado que hace surgir al escritor que lo habita⁷. El término para describir el acto de creación de ambos escritores es el mismo, pero las diferencias de sentido entre

los dos casos son muy significativas. Es posible considerar que Delmira admitiera ese “estado” como una fatalidad de su condición de poeta, a pesar de que, en su poesía, cuestiona el papel de ser un mero vehículo de la Musa. “Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja” dice el primer verso del poema “La Musa” de *El libro blanco* (2019, p. 90.). Para Levrero el “trance” es una situación buscada, con mayor disciplina y trabajo en la última etapa de su obra (la de los diarios y *La novela luminosa* (2005)). Mientras Delmira encarna el mito y lo transforma en su poesía, Levrero lo produce, se detiene en él y muestra el proceso en el que el escritor se manifiesta.



Figura 3. María Murtfeldt, madre de Delmira, con ella en brazos y su hijo Antonio Luciano Agustini.

Fuente: Colección Delmira Agustini, Archivo literario Biblioteca Nacional de Uruguay

⁵ Fue estrenada por la Comedia Nacional, en 1986, dirigida por Dumas Lerena. En 2014, cuando se cumplieron cien años de la muerte de Delmira, la obra fue dirigida por Luis Vidal, teniendo siempre una gran afluencia de público.

⁶ Resulta servicial para ilustrar lo que digo, la imagen de la tapa interior del quinto cuaderno de manuscritos. Disponible en <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/786>. Pero en realidad una recorrida por los cuadernos 3 y 4 puede resultar en la misma idea sobre la manera de crear.

⁷ De las muchas declaraciones, tomo de una entrevista: “Tengo que llegar a un estado casi de trance para que aflore esa otra persona que escribe [...]” (Gandolfo, p. 41).

En 2014, al cumplirse cien años del asesinato de Delmira, la sociedad uruguaya le rindió homenaje en un marco de denuncias crecientes sobre la violencia contra la mujer. Una vez más, Delmira fue recordada en su condición de víctima. Lo fue, pero es un papel que no hace justicia a su capacidad creadora y a la fuerza de transformación que la impulsaba. Para el centenario, la Biblioteca Nacional preparó la edición digital de sus manuscritos, que se concretó dos años después. El material que puso a disposición el *Archivo digital Delmira Agustini* (<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>) podía ser consultado en forma física por quien se acercara al Archivo literario de la Biblioteca Nacional, antes de que fuese puesto en línea, pero, tal vez, el trabajo de revisión e interrelación del conjunto de los manuscritos haya creado una nueva posibilidad de indagación sobre el modo de producción de la poeta y las relaciones afectivas e intelectuales en que se gestó su obra

A partir de la lectura de los cuadernos de manuscritos quisiera borrar el relato habitual sobre la vida y la muerte de Delmira, propiciar, de manera fragmentaria, un juego más libre de

relaciones entre la experiencia y los textos; además, de poner el foco sobre la relación con su padre, secundaria siempre en biografías y ficciones, pero fundamental para la producción de su poesía, en el sentido material del trabajo de transcripción que realizaba, y figura clave para que su hija elaborara su identidad de poeta y mujer.

Los borradores no son solo el camino para entender la obra que llegó a ser, a hacerse pública, a ponerse ante ojos no íntimos, no son solo el archivo de posibilidades trucas, de experimentaciones necesarias y abandonadas, de buenas y malas decisiones, pueden ser también la trama secreta de la vida, el rastro de emociones, pensamientos, maneras de ser y hacer que completan un diseño de la identidad, sin cerrarla. No proporcionan otra dimensión u otra cara: son una latencia que se manifiesta al elegir un sesgo o una perspectiva que les dé sentido.

La familia, los cuadernos, la escritura

En la Colección Delmira Agustini del Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uru-

guay hay siete cuadernos de manuscritos⁸. Si hubiera que explicar la funcionalidad de los cuadernos, se podría decir que son laboratorio de creación, preparación del libro futuro y de la figura de autora de Delmira. Pueden ser leídos como un documento de una escritura en trance, de la gestación a un tiempo caótica y precisa de ciclos de escritura y como el desconcertante testimonio de una intimidad compartida, de orden familiar, en la que surgía la escritura de Delmira. El cuaderno quinto es el único que contiene solo la letra de Delmira. En los otros convive siempre la letra de Santiago Agustini, padre de Delmira, y la de su hija. En los cuadernos tercero y cuarto se suman, en forma muy esporádica, las letras de María Murtfeldt, la madre (listas de lavado de ropa), y Antonio Luciano Agustini, el hermano (listas de nombres a quienes enviar libros, anotaciones posteriores para una edición)⁹. En estos cuadernos (3 y 4) se elabora, fundamentalmente, la creación y publicación de *El libro blanco*. De los dos es posible percibir la sumatoria gradual de poemas de la extensa primera sección del libro y la violenta irrupción de algunos que formarán parte del subconjunto

⁸ Los cuadernos no fueron numerados por Delmira ni están fechados. Roberto Ibáñez fue quien organizó la Colección y numeró los cuadernos siguiendo un criterio cronológico según el desarrollo de la poesía de Delmira.

⁹ El carácter familiar de los cuadernos 3 y 4 se hace evidente con una rápida revisión. Para una búsqueda más específica: en el tercer cuaderno la lista de ropa para lavar realizada por María Murtfeldt (<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/755>) o la lista de intelectuales a quienes mandar sus libros, comenzada por Antonio Luciano Agustini y continuada por Delmira (<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/775>); en el cuaderno 4, otra lista de lavado con letra de Delmira (<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/929>).

“Orla rosa” y del segundo libro *Cantos de la mañana*¹⁰. Además de ampliarse al núcleo familiar, en estos cuadernos es más visible la huella de lo “social” pues contienen los rastros de la elaboración del “lugar” que Delmira tendría como escritora en el sistema literario de su tiempo: las listas de intelectuales y publicaciones a quienes mandar su libro, ya señaladas, y borradores de cartas a críticos y escritores reconocidos para pedirles un juicio. Hay también, en el tercer cuaderno una transcripción, con letra de Santiago Agustini, de un cuestionario, que después llevaría el nombre de Proust.

La primera biógrafa de Delmira, Ofelia Machado (M.B. de Benvenuto), conoció a la familia, y ha descrito la experiencia de escritura de la poeta en el hogar:

Y es la madre la que, fuera de otras consagradas atenciones, obliga a respetar religiosamente el sueño matinal de su hija que ha pasado la noche en la angustia de la creación poética, en la tortura de dar forma a un poema, en el pulimento de una imagen rebelde a la experiencia lírica. (Benvenuto, 1944, p. 19)

La escena pone en evidencia que el primer reconocimiento que se hizo de Delmira como poeta fue en la familia. A diferencia de otras mujeres escritoras de esa época, no tuvo que esconderse para saciar su deseo de escribir; por el contrario, fue considerada, respetada, “mimada” en el reducto de su intimidad. Muy pronto sería alabada en el medio intelectual con las características “paternales” que se han señalado y sus consecuencias: al mismo tiempo que se aceptaba su poesía, se neutralizaba su contenido erótico. Tal vez, esta situación primera de amparo y contención pueda, en principio, explicar el carácter colectivo familiar de los cuadernos. Delmira necesitaba de la soledad y el silencio para crear, pero admitía compartir el espacio de la página con sus próximos. Aunque no los utilizaran de manera simultánea, los cuadernos revelan la aceptación de un espacio de escritura compartida, en la que los roles de cada uno de los escribientes aparecen bastante definidos. Sería necesario, con más detenimiento, analizar los cuadernos hacia afuera: en relación con el contexto cultural de Delmira; y hacia adentro: para

pensar en la gestación y surgimiento de la poesía.

En el primer sentido, es posible pensar que Delmira proyectó en el ambiente intelectual, al que aspiraba pertenecer, formas de familiaridad que pudieron nutrirse de la particular manera de producción que los cuadernos testimonian. Así como creaba en el hogar, cuidada por las personas más allegadas, algunas actitudes públicas parecen indicar que proyectaba su presencia en el entorno más amplio con similares parámetros. Clara Silva ha registrado la polémica que tuvo Delmira con Alejandro Sux, en septiembre de 1911. El periodista argentino publicó en la revista *Mundial* de París un artículo elogioso sobre *El libro blanco* que establecía reparos a la crítica uruguaya. Este fue reproducido en *La Razón* de Montevideo: Delmira mandó una carta a su director defendiendo a la crítica uruguaya. Trató a Sux de blasfemo y afirmó: “La crítica de mi país me ha ‘mimado’, como hija predilecta. Puedo exhibir las firmas más ilustres al pie de los elogios más estupendos” (Silva, 1972, p. 118). Más allá de las formas de cortesía, hoy en desuso, que

¹⁰ *El Libro blanco* tiene 52 poemas divididos en dos partes de desigual extensión: una primera, con 45 poemas cuyo tema central es la poesía, el poeta, la inspiración; y una segunda, con 7 poemas diferenciados por el subtítulo “Orla rosa”: “Íntima”, “Explosión”, “Amor”, “El Intruso”, “La copa del Amor”, “Mi Aurora” y “Desde lejos”, en los que la poeta descubre un lenguaje para decir el deseo y la pasión. Si cotejamos este primer libro con los 4 primeros cuadernos, es posible percibir que, de los 52, no hay ninguno en el cuaderno 1; en el segundo puede plantearse -aunque habría un margen de discusión- que hay 8 antetextos de poemas que integrarán la primera parte de *El libro blanco*; en el cuaderno 3 hay 28 borradores de la primera parte más 1 de “Orla rosa” (“Desde lejos”) y 5 de *Cantos de la mañana*. El cuaderno 4 contiene 50 poemas de la primera parte, 6 poemas de “Orla rosa” y 9 de *Cantos de la mañana*. Hago este recuento numérico, en algún caso dudoso, para resaltar que los cuadernos 3 y 4 son decisivos si se intenta comprender la gestación de los dos primeros libros de la poeta. En ellos está la configuración del primero y el inicio del segundo.

eran frecuentes en el intercambio intelectual de comienzos de 1900, esta apropiación que hace Delmira de la imagen de hija “mimada” y “predilecta” resulta significativa porque reproduce en el espacio intelectual, en forma de espejo, el lugar en que había sido colocada en su casa. El gesto puede leerse como una forma de desconocer, de manera aparentemente no deliberada, la división al uso entre lo público y lo privado. Los cuadernos son un ámbito colectivo e íntimo, cruzado por listas que indican la elaboración de estrategias en relación con el mundo circundante que, a la vez, es concebido, en la acción, en una dimensión de resonancia del ambiente hogareño.

Si pensamos los cuadernos hacia adentro, en relación con la creación, ellos muestran procesos complejos, difíciles de desentrañar, que solo permiten aventurar algunas hipótesis. En algunos momentos es posible percibir el surgimiento de la escritura de Delmira, en otros, lo que aparece como primera versión son las transcripciones de Santiago Agustini, que serán objeto de corrección o reescritura. Es posible suponer que

Delmira escribiera en soledad, que, en muchos casos, existirían primeras versiones que se perdieron, que su padre pasó en limpio en los cuadernos, o que, en ocasiones, pudo haber dictado a su padre un poema que venía elaborando en su mente. Después, Delmira, en principio, corregía lo que su padre había transcrito, pero, en muchas oportunidades, incontrolable, seguía escribiendo: volvía al caos lo que había sido pasado en limpio¹¹.

Tal vez sea pertinente señalar que no hay en los cuadernos ninguna anotación que pareciera guardar relación o tuviera forma de diario íntimo, de confesión o autoexamen. No se ha encontrado en la Colección Delmira Agustini. Siempre se puede pensar que pudo perderse o destruirse, pero también es posible que Delmira nunca haya escrito algo similar a un diario. Además de que sus manuscritos ponen en evidencia un rechazo persistente a la datación y la cronología, la manera de ser ella misma, era escribir poesía. En este sentido, vale la pena detenerse en dos versos escritos en un margen del segundo cuaderno que refieren a

una “lengua poderosa y bella” que era la que, junto a sus cofrades modernistas, quería elaborar y habitar¹². Y cabe señalar que el “Álbum de confesiones” (antecedente del “Cuestionario Proust”), que se encuentra en el cuaderno tercero, se presenta con la letra de Santiago Agustini y las respuestas —genéricas, impersonales— están en verso.

En la letra del padre

En los cuadernos adquiere protagonismo el padre de Delmira, casi una sombra en las biografías y ficciones sobre la poeta. La voz padre/hija, marginal en las narraciones conocidas, se vuelve preponderante en los manuscritos. Conocemos poco de Santiago Agustini Medina (1856-1925). Fue corredor de bolsa de comercio: en el archivo están los “Libros de Registro” y los cuadernos de contabilidad en los que llenaba, con la misma letra impecable con que transcribía la poesía de su hija, las columnas de Debe y Haber¹³. También está la correspondencia con María Murfeldt, cuando todavía no era su esposa: son cartas de amor, sensibles y emocionadas. Sabemos que “era uruguayo, descendiente de

¹¹ A manera de ejemplo: en el cuaderno 2, F. 11r., hacia la mitad de la página está el comienzo del poema “Viene” antetexto de “Mi musa triste” (*El libro blanco*) transcrito por Santiago Agustini. Las correcciones de Delmira parecen inundar la letra del padre. Ver <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/496>.

¹² “(ileg.) en una lengua poderosa y bella”. (F.11r.). Al costado del poema “Viene...”, antetexto del poema “Mi musa triste” que será publicado en *El libro blanco* (1907). Ver <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/496>.

¹³ La comparación de las letras surge apenas se abre cualquiera de los cuadernos. Como ejemplo, en el cuaderno 3, F.30r. se puede leer el poema “Variaciones” de *El libro blanco* transcrito por Santiago Agustini y en el margen superior unos versos de Delmira de otro poema. Ver <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/700>.

corsos franceses”¹⁴, pero poco del significado de esa ascendencia.

Los cuadernos 3 y 4 podrían remitir al uso habitual en Francia del llamado “Libro de razón” (*Livre de raison*): un cuaderno en el que se registraba la contabilidad doméstica con anotaciones de carácter familiar o local. Se ha documentado su existencia desde el siglo XIV hasta finales del siglo XIX. Era llevado por el padre de la familia, constituía una especie de ayuda-memoria y estaba fundamentalmente destinado a enseñar a los herederos. Cada padre de familia tenía uno. Su contenido era muy variado: información de todo lo que fuera de interés para el redactor; así como la gestión del patrimonio, genealogías, acontecimientos familiares y políticos, meteorología, viajes, salud¹⁵.

Tal vez Santiago Agustini hubiera conocido los “Libros de razón”. Si pudieran ser un modelo desde el cual pensar la elaboración de estos cuadernos, habría que señalar que en seguida surgen las transgresiones: los cuadernos comenzados por el

padre, con su letra impecable, son invadidos y sumergidos por la letra de su hija, y, marginalmente, ocupados también por la de su hijo y su esposa. Hay una delegación de letra/voz que no es la propia de los libros de razón. El otro desvío es la presencia de la poesía, no tanto la poesía transcrita por el padre (que tiene su aspecto contable, en la medida en que muchas veces enumera los poemas que integrarán un libro), sino la que Delmira va creando, haciendo surgir de la nada en cualquier lugar, sobre cualquier letra, en cualquier dirección.

En el marco de la sociedad de inicios de 1900, patriarcal y violenta, las huellas que han quedado de la personalidad de Santiago Agustini no coinciden con la figura de padre autoritario. En el archivo, se encuentran múltiples testimonios de su dedicación y su interés por incentivar la veta artística de su hija. Hay que recordar que, además de escribir, Delmira pintó hasta el último día de su vida y que tuvo una conciencia muy clara de la importancia de su imagen para conquistar un lugar como

escritora en el ámbito intelectual uruguayo. Su padre le sacó muchas fotos, entre las que es fácil establecer una serie en la que, ante su mirada, Delmira posaba para elaborar su figura en el mundo de las letras.

Hay, en la Colección, una libreta en la que Santiago Agustini transcribió un estudio sobre los colores¹⁶ y otras dos libretas que son manuales para el uso de la máquina de fotos¹⁷. En esta libreta, Santiago Agustini registró la muerte de su hija. En el último folio (10r.) anotó:

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

Asimismo, como los cuadernos, la libreta fue invadida por la le-

¹⁴ Ofelia Machado es quien aporta la información primera y fundamental de Santiago Agustini.

¹⁵ Se puede ver un registro de *Livres de raison* en: <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/AP-pdf/Livres-de-raison.pdf>

¹⁶ Libreta: 12 folios, 13,5 cm. x 21,5 cm./5 folios escritos. Santiago Agustini hizo largas listas de colores que establecen para cada uno la manera de conseguirlo. Delmira pintaba, así como tocaba el piano.

¹⁷ Hay una libreta con una carátula que dice “Varios Apuntes” (15 folios, 13,5 cm x 21,5 cm. Toda escrita, menos 1 folio y la carátula). Es como un manual de indicaciones para hacer fotografías. En los folios 7v. y 8r. (contando también la portada) se encuentran indicaciones “Para hacer un retrato” y “Tiempo para fotografías de Pose y empleo para ellas del diafragma”. La carátula de la otra libreta dice: “Varios apuntes” arriba, y abajo: “para llevar cuando vamos a Sayago” (10 folios, 13,5 cm x 21,5 cm). Contiene también un capitulo “Del Retrato” y “Tiempo para fotografías de pose y empleo del diafragma”.

tra de María Murtfeldt: una lista de ropa cruza el folio 10v. con su letra en sentido inverso y cuentas.



Figura 4. Delmira hacia 1912.

Fuente: Colección Delmira Agustini, Archivo Biblioteca Nacional de Uruguay.



Figura 5. Delmira Agustini

Fuente: Colección Delmira Agustini, Archivo literario Biblioteca Nacional de Uruguay.

La letra en escena

Ofelia Machado, la primera investigadora que accedió a los manuscritos de Delmira, llamó la atención sobre las transcripciones del padre¹⁸. Estudiosos posteriores no dejaron de anotar el contraste entre la letra caótica de la poeta y la límpida de Santiago Agustini. Este era un conocimiento “naturalizado” para quien se acercara a su archivo. Mientras trabajaba en los cuadernos de Delmira, empecé a estudiar la obra última de Mario Levrero y accedí a la Colección que guarda el SADIL (Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República

Oriental del Uruguay. Leer los manuscritos de los “Ejercicios caligráficos” me permitió darme cuenta de la extrañeza de la situación que los cuadernos de la Colección Delmira Agustini ponen en escena¹⁹. Me refiero a dos problemas que Levrero trata obsesivamente en su texto: la importancia de escribir bien y claro para lograr un equilibrio interior que anhela y el maníaco rechazo de la interrupción/irrupción de otro (familiar y cercano) en su espacio de creación. No está solo Levrero en la obsesión por la soledad como escena de escritura. Son muy conocidas las historias de Franz Kafka²⁰ o Felisberto Hernández²¹, entre otros, que refieren a la reclusión, el aislamiento y la escritura. Si Kafka, Felisberto o Levrero sienten al familiar cercano como un potencial enemigo del que es necesario desprenderse o, por lo menos, controlar; estos sentimientos son ajenos a la “escena de escritura” de Delmira. Los escritores citados, en lugar de “trabajar afuera”, como se espera de su condición masculina, utilizan el espacio del hogar y lo sien-

ten adverso. La joven burguesa Delmira, sin posibilidad de trabajar o estudiar fuera de su casa, sin un rol de escritora en el que pudiera ubicarse fácil o trabajosamente, logró, con su familia, fundar un espacio en el que la creación era posible. La exigencia de soledad está también en el hogar de Delmira, pero es una soledad cuidada y amparada por los suyos.

El otro asunto es la letra. Así como, en la época de la computadora, Levrero investiga las posibilidades que surgen del escribir a mano, Felisberto Hernández, en la era de la máquina de escribir, practicó dos sistemas de taquigrafía (con los que creó una modalidad propia) y dos tipos de letra. A principios de la década de 1940, cambió la cursiva por la *script*. Es difícil entender la funcionalidad de su elección. Avenir Rosell, taquígrafo y conocedor de Felisberto y su obra, hizo una interpretación que puso en relación la experimentación con los signos de escritura y algunas cualidades que el músico-escritor deseaba cultivar, como la constancia y la

regularidad (1983, p. 44). A diferencia de Delmira, la escritura a mano no es, para ellos, una fatalidad, sino una opción que practican, analizan, y transforman en asunto literario. Es más deliberada e irónica la actitud de Levrero que la de Felisberto. El autor de *El discurso vacío* está más acechado por la idea de que la literatura no puede ser ya un fin en sí misma y carga de manera más sombría, y, al mismo tiempo, humorística, el alivio terapéutico del acto de escribir.

Pero más allá de la intencionalidad, siempre ambigua, de la práctica de la caligrafía para obtener algunos resultados espirituales, la incursión en la Colección de Levrero hizo surgir un espacio en el que los tipos de letra manuscritas, por un lado, y el uso de la lapicera o la máquina de escribir, por otro, adquirirían un sentido que hacía a la obra y que era necesario desentrañar. El archivo de Levrero confirma lo que su obra plantea: sus fechas, sus escrituras diversas, su fragmentarismo, el proceso de llegar a ser. La letra grande y esforzada, de buscada estabilidad

¹⁹ Los “Ejercicios caligráficos”, escritos a mano, constituyen una serie del libro *El discurso vacío*, Montevideo: Trilce, 1996. La otra serie lleva el título del libro “El discurso vacío” y fue escrita a máquina.

²⁰ Quiero citar un fragmento de la carta que Kafka envía a Felice, del 14 al 15 de enero de 1913, porque no creo que se pueda decir mejor la necesidad de soledad del escritor: “Por eso nunca puede estar uno lo bastante solo cuando escribe, por eso nunca puede uno rodearse de bastante silencio cuando escribe, la noche resulta poco nocturna, incluso [...] Con frecuencia he pensado que la mejor forma de vida para mí consistiría en encerrarme en lo más hondo de una vasta cueva con una lámpara y todo lo necesario para escribir. Me traerían la comida y me la dejarían siempre lejos de donde yo estuviera instalado, detrás de la puerta más exterior de la cueva [...]” (Kafka, 2013 p. 238).

²¹ Ilustro con una anécdota de las muchas que circulan. Reina Reyes, en ese momento esposa de Felisberto, ha contado: “El 6 de enero de 1957, día que cumplí 53 años, mis hijos celebraron la fecha con un asado en la casa donde habíamos vivido antes del casamiento. Hay allí, en el fondo, un sótano iluminado solo por dos banderolas a ras del suelo. Detrás de ese sótano, más hacia abajo todavía, teníamos una cueva para depósito, sin forma alguna de ventilación, con el piso de tierra y los ladrillos a la vista. Hacia la medianoche, cuando llegó la hora de marcharnos, Felisberto me dijo: ‘Vete tú con mamá, Reina. Yo he decidido quedarme en el sótano’” (Díaz, 1999, pp. 139-140). Fue en ese lugar, sigue más adelante Reina Reyes, que Felisberto escribió el *Diario del sinvergüenza*.

de los “Ejercicios caligráficos” es muy distinta a la apretada, nerviosa y difícil de leer que se muestra en los manuscritos, anteriores, de la “Novela luminosa” o “Diario de un canalla”, por ejemplo. A través de la letra, Levrero pone en escena maneras de verse, de pensarse, de ser sí mismo. Quiere que una de estas letras remita al pasado y la otra, gracias al arduo trabajo del presente, cree un futuro diferente. Este juego gráfico a ser dos y uno, y su manera de necesitar la nueva letra para conservar su existencia y la continuidad de la escritura me llevó a pensar en las letras del padre y la hija, que los cuadernos de la Colección de Delmira ponen en escena, no solo como el juego de versiones primitivas y pasadas en limpio, sino como la manera en que le fue posible a Delmira realizar su identidad de creadora, al menos, en el tiempo del inicio de su actividad artística y de la edición de sus dos primeros libros.

Tal vez, sea posible pensar la situación de escritura planteada por los cuadernos de Delmira como un juego de fuerzas, no conscientes, en el que la letra de Santiago Agustini opera como la imagen necesaria del hábito de producción bueno. ¿Podría interpretarse que, en el sentido de Levrero, la letra del padre aportaba la claridad, la contención, las reglas, imprescindibles

al proceso creador de su hija, para que los proyectos lleguen a término? ¿Que entre padre e hija trazaban, sin proponérselo deliberadamente, la figura del creador en lucha consigo mismo? Los cuadernos abren la pregunta sobre la autoría, no para poner en duda la responsabilidad y la potencia creadora de Delmira, sino, para pensar de qué manera se constituía en autora. Parecería que, por lo menos, durante un tiempo importante el padre fue indispensable: su presencia, su mente, su escritura. Ahora no creo que Santiago Agustini fuera solo la “máquina de escribir” de su hija como afirmé en 2014, con todo lo fundamental que puede ser para un escritor tener una. A diferencia de la relación del archivo de Levrero con su obra, el de Delmira hace posible acercarse a una dimensión de su práctica de escritora absolutamente ajena a su obra editada.

Es difícil interpretar el sentido de la escritura diarística de Levrero. Pienso en “Diario de un canalla”, *El discurso vacío*, el “Diario de la beca” (que integrará la edición de *La novela luminosa* (2005)). Es un análisis que no corresponde realizar aquí, pero, al pasar, recuerdo que este conjunto se puede leer como una serie que “ejecuta” sucesivos intentos de terminar aquella “Novela luminosa” que escribiera en 1984 y dejara in-

conclusa. Por un lado, Levrero declara, por momentos, que necesita recrear arduamente las condiciones necesarias para que la creación emerja y para poder recuperar la situación espiritual del hombre que escribió la “Novela”. Por otro, es posible entender el registro entrecortado del diario como una manera deliberada de cortar el fluir, de generar una escritura diferente a la torrencial que caracterizara a su creación primera. Es evidente que el conjunto de los textos citados de Levrero realizan una reflexión sobre la literatura, sus límites, sus posibilidades de trascenderse, totalmente ajenas al momento de creación de Delmira. Levrero impugna los valores de la modernidad literaria, su autosuficiencia, sin poder prescindir de la literatura, mientras que Delmira encarna el esplendor moderno. Los cuadernos ponen de manifiesto el surgimiento incontrolable del impulso creador. Ese fluir arrebatado estaba en el primer Levrero, no en este último que estoy citando, en el que se expresa una nostalgia, tramposa, por el primero²².

Entre padres y maestros

El 6 de julio de 1912 Delmira recibió la visita de Rubén Darío. En el encuentro, el Maestro del Modernismo le prometió un “Pórtico” para el libro que Del-

²² En una entrevista, Levrero dijo que cuando la beca Guggenheim le solucionó los problemas, no tenía de qué escribir. “La novela”, agregó con un dejo de ironía, “tratará justamente de un autor que cuando lo tiene todo para concentrarse en la Gran Obra no puede escribir” (Gandolfo, p. 204).

mira proyectaba en ese momento y que se publicó a principios de abril de 1913 con el título: *Los cálices vacíos*. Es probable que hubiera escrito hacia poco o estuviera en proceso de escribir los poemas concentradamente eróticos del cuaderno quinto²³, el único que tiene solo su letra²⁴. Delmira dejó testimonio de la rapidez con que irrumpieron estos nuevos poemas²⁵. Al abrir el cuaderno, la parte interior de la tapa impone la idea de magma: hay una fusión y confusión de elementos que se irá despejando en las páginas siguientes. La poeta crea una “masa” de escritura para ir, poco a poco, trabajando líneas que darán lugar a poemas diferentes²⁶.

A partir del análisis del conjunto del cuaderno y más detenidamente del proceso de creación del poema “Visión” es posible conjeturar algunas características de la manera de crear de

Delmira: primero, surgen algunos versos que tienen en embrión crecimientos futuros. En la continuidad de la escritura se despliegan desarrollos independientes dentro de una estructura general que parece intuitiva de golpe. Se produce un salto enorme en términos del proceso de creación del libro *Los cálices vacíos* entre los cuadernos quinto y sexto, posiblemente muy próximos en el tiempo. El sexto está compuesto por transcripciones de Santiago Agustini con correcciones de Delmira. Ya está establecida lo sustancial de la estructura del libro futuro, con sus secciones, sus subtítulos, un fragmento del texto “Al lector”. Es un orden que no dudo que fuera Delmira quien lo establecía, pero, creo que el sexto cuaderno hace posible conjeturar que, después de la irrupción de los grandes poemas eróticos del cuaderno quinto y la escritura en soledad, Delmira parece

necesitar, todavía, la presencia del padre para establecer un orden, una legibilidad, un camino sensato hacia la edición.

Tal vez sea posible pensar que algo describible como: “situación de hija” es lo que se plasma en los cuatro primeros cuadernos y que la experiencia de escribir sola el quinto creó la posibilidad de dejar atrás ese papel. Como se ha señalado para Kafka, podría decirse que Delmira vivió en un “estado de infancia”, que, hipotéticamente, estuviera abandonando en ese año anterior a su muerte²⁷. Sería este un camino de desprendimiento que la letra del padre de los cuadernos sexto y séptimo no desmiente, pues no hay linealidad posible en el crecimiento emocional que estoy considerando. La perspectiva de una “situación de hija” que desborda el ámbito de la familia hacia el de la creación, las rela-

²³ Delmira había escrito ya grandes poemas apasionados que Santiago Agustini había transcrito, pero si en los libros anteriores y en los cuadernos previos al quinto, el erotismo es un componente junto a otros (fundamentalmente la reflexión sobre la poesía), en el cuaderno 5 es la obsesión que todo domina. En el cuaderno 4 hay dos versiones de “El Intruso” (*El libro blanco*): una con la letra de Delmira (F. 100r.), otra transcrita por Santiago Agustini (F. 103r.) Ver: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/1092> y <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/1098>.

²⁴ Vale la pena anotar que en el margen superior del poema “Visión”, está escrito el título con la letra del hermano de Delmira (Antonio Luciano Agustini: ALA), pero la anotación es de un momento posterior al de creación, cuando se estaba preparando la edición póstuma de 1924. Ver <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/836>. El cuaderno 5 contiene algunos poemas que no formarán parte de *Los cálices vacíos* y un núcleo fundamental que integrará la parte nueva del próximo libro, en el que Delmira presenta también una selección de poemas de sus libros anteriores. Hay borradores de “Ofrendando el libro. A Eros”, “El surtidor de oro”, “Tu boca”, “¡Oh, tú!”, “Tres pétalos a tu perfil”, “Otra Estirpe”, “La ruptura”, “Visión”, “Plegaria”, “Con tu retrato”.

²⁵ En el Folio 20r. del cuaderno 5, en un borrador de carta fragmentario, escribió “pocos días surgieron mis “Cálices Vacíos”. Ver: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/825>

²⁶ En el interior de la tapa inicial se pueden descubrir versos de “Ofrendando el libro. A Eros”, “El surtidor de oro” y “Tu boca”. Ver: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/105>. Hago un análisis detallado en “Gestión de *Los cálices vacíos*” en *Separata de Lo que los archivos cuentan 3. Delmira en sus papeles*, Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2014. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50523>

²⁷ Florence Baucaud-Maènen en un trabajo sobre los diarios de Kafka dice que en la “Carta al padre” Kafka construye “como escritor una imagen tardía de hijo” y escribe en “estado de infancia permanente” (Citado por Catelli, 2007, p. 132). Delmira no construye como escritora una imagen de “hija”, pero sus manuscritos parecen mostrar que se constituye en autora elaborando un lazo de sujeción emocional y práctico con su padre, que estoy tratando de describir. Con la frase “situación de hija” quiero aludir a una íntima relación de dependencia, que no es ajena a la edad y al hecho de vivir en el hogar paterno, pero que no se reduce a estas condiciones.

ciones de pareja y aún la recepción crítica permite leer con otro énfasis las cartas que Delmira enviara a Enrique Job Reyes con lenguaje infantil, firmadas como “Nena” (y variantes). A mantener ese “estado de infancia” también contribuyó la cortesía reductora de la crítica primera, que necesitó anifiarla y maravillarse del “milagro” de que ella pudiera escribir eso que escribía.

La interpretación de otro dato, vinculado con el nombre, puede contribuir a delinear este frágil estado de tránsito, de afirmación de sí misma, que estoy tratando de delimitar. Delmira estuvo casada un mes y 22 días: en su Colección no hay ningún registro de una firma que responda a ese estado. En Francia, la mujer sigue perdiendo su apellido una vez que contrae matrimonio, en Uruguay nunca fue así, pero, en la época de Delmira, las esposas agregaban a su apellido un “de” al que seguía el del marido. Sabemos que la firma es el registro gráfico de la identidad y que para quien se considera autor es un sello, una certificación de autenticidad. Tal vez, pueda leerse la ausencia del apellido de la esposa como la asunción plena del nombre del padre y, como parte de este proceso, el reconocimiento, en esa línea de pertenencia, de un camino posible de libertad y realización personal. El padre era parte o había sido parte de su función de autora, y parecería que Enrique Job Reyes tuvo una actitud entre la prescindencia y la oposición. En la carátula del cuaderno tercero está escrito con letra de Delmira el título del primer libro: “El libro blanco (Frágil) y, más abajo, repetido tres veces: “DelmiraAgustini”²⁸. Está probando la firma que será reproducida en la tapa de su primer libro. Un gesto “recargado” de autoría, pues el nombre esperable en la tapa es enfatizado por la firma; una manera también de transgredir la edición, de hacer presente la letra manuscrita en el espacio en donde no se la espera. Delmira publicó sus tres libros de poesía siendo soltera, pero me atrevería a pensar que “DelmiraAgustini” no es solo “el

nombre de pluma” que permitiría distinguir a la poeta de la mujer y su estado civil, sino que, es el nombre finalmente elegido para determinar su lugar en el mundo. La “prueba” del matrimonio podría haber definido su aceptación del padre y de sí misma con su nombre y su genealogía. ¿Habrá descubierto Delmira en el breve tiempo de casada que no podía crear fuera de la casa paterna? Y, aventuro, contra toda evidencia fáctica, ¿que la vuelta a la familia era el paso necesario para crecer en su obra e independizarse realmente?



Figura 6. Delmira Agustini, *El libro blanco*, Montevideo, Orsini Bertani, 1907.

Fuente: Colección Delmira Agustini. Archivo literario Biblioteca Nacional de Uruguay

Pero, volviendo un año y un poco más hacia atrás, a la probable coincidencia temporal entre la escritura del cuaderno quinto y la visita de Darío, es necesario entender que el acto íntimo de liberación

²⁸ Ver <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/639>. Carátula y firma vuelven a aparecer impecablemente transcritas por Santiago Agustini en el cuaderno 4. Ver <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/892>.

de la figura del padre habría sucedido antes del casamiento, aunque tal vez su significado le fuera en ese momento ajeno. Esta nueva disponibilidad interior de Delmira, que posiblemente la asustara, madura cuando conoce personalmente al Maestro Darío (el 6 de julio de 1912) y, poco después, a Manuel Ugarte (principios de agosto de 1912), del que parece enamorarse enseguida.

Me atrevo a suponer que la relación de Delmira con su padre la preparó para ubicarse como una poeta en diálogo, en un nivel de compleja igualdad, con el admirado Rubén Darío. Si la identificación de la figura del padre y el Maestro es obvia, es razonable pensar que Delmira pudiera haber trasladado la particular forma de interdependencia generada con el primero, al segundo. Silvia Molloy (1983) escribió un trabajo que se volvió una referencia ineludible sobre la relación de ambos escritores y mostró cómo Delmira en los poemas “El cisne” y “Nocturno” de *Los cálices vacíos* “tiene en cuenta” y “corrige” a Darío²⁹. Rosa García Gutiérrez, recientemente, ha revisado las

lecturas feministas que necesitan de una Delmira que mata al “padre” Darío y la colocan en un lugar de avanzada respecto al Modernismo. Dice que Darío fue “un modelo al que aspiró —aspiración que en sí ya fue audacia— y que fue el espejo frente al que erigió después su individualidad, pero sin parricidio” (2016, p. 31).

El encuentro con Darío provocó una breve y valiosa correspondencia que ha sido muy estudiada. Delmira le escribe a Darío una carta honesta y arrojada, en la que le habla de su locura³⁰. Le dice que piensa “internarse” a mediados de octubre y arrojarse en noviembre o diciembre “al abismo medroso del casamiento”. Habría que tratar de entender la lógica interna de la “locura” de Delmira, pero no logro descubrirla: ¿la internación es la cura que le permite casarse? García anota que Delmira parece haber querido escuchar el consejo que le había pedido a Darío, puesto que posterga su matrimonio y prosigue con *Los cálices vacíos* (2016, p. 42). El lapso puede leerse como un frágil momento de madurez e independencia emocional e in-

telectual. Darío, su magisterio, podía ser el camino de su desarrollo como poeta: una figura, distinta a la del padre, que reconocía su intelecto y su condición de escritora.

Lo que siguió ha sido relatado muchas veces: en abril de 1913 la poeta publicó su libro, el 14 de agosto de ese año se casó con Enrique Job Reyes y el 6 de octubre se separó de su esposo y volvió a la casa de sus padres. En una carta dirigida a Manuel Ugarte, describía Delmira el episodio: “Dos o tres días después de salir V. de esta, huí de la vulgaridad... Llegué casi loca a refugiarme en mamá, con *La Novela de las Horas y los Días* por todo bagaje [...]” (Agustini, 2006, p.53). Como anoté al principio, el divorcio obtenido el 5 de junio no impidió el crimen.

La condescendencia patriarcal de Carlos Vaz Ferreira hacia la figura y la obra de Delmira convivió con una real admiración por su creación. En un escrito publicado más de treinta años después de la muerte de la poeta, el filósofo planteó el problema de los “efectos de la muerte

²⁹ El diálogo textual de Agustini con Darío había sido señalado desde las primeras composiciones de la poeta. En la CDA se guarda una conferencia del profesor Roberto Bonada, de 1956, en la que el conferencista señala de qué manera el poema “Capricho” de Delmira, publicado en *La Alborada No 298*, el 29 noviembre de 1903, se apropia y cambia a “Sonatina” y “Divagación” de *Prosas profanas* de Darío y “La muerte de la Emperatriz de la China” de *Azul*. Bonada señaló que Delmira “ha transformado las ilusiones no realizadas en ilusiones perdidas. Nuestra poetisa compuso el epílogo, en el drama del que Darío escribiera el prólogo”. El título de la conferencia es “En torno al Modernismo literario”. “Delmira Agustini replica a Rubén Darío”. Fue dada el 26 de octubre de 1956 en la Galería de Arte “Sureña” en el Palacio Salvo.

³⁰ No tiene fecha, posiblemente sea de fines de julio o principios de agosto de 1912.

de un autor” sobre la apreciación de la obra. Vaz Ferrerira puso el ejemplo de Delmira a la que consideró en “lo más alto” en la escala de creadores, en “la verdadera genialidad”:

[...] nadie podrá ni siquiera imaginar lo que ella hubiera hecho. Lo que hacía a cada momento era tan distinto de lo anterior, y tan inesperado y tan inexplicable, que seguramente, aunque se combinaran por siglos los átomos de un sistema nervioso no volverían a reproducir aquellas condiciones; y lo que no hizo no se hará más. (1963, pp. 108-109)

No sabemos qué hubiera llegado a escribir, ni cómo continuaría el camino de liberación que había iniciado. Plantear una alternativa posible al desenlace conocido sería entrar en una forma de crítica-ficción que no es lo que quiero hacer. Sí, desearía, a partir de una lectura del archivo, abrir la trama de esta historia demasiado consolidada, para tratar de entender mejor la vida y la escritura de esta poeta excepcional. La crítica genética incita a indagar lo que pudo haber sido una obra a partir de la interpretación de borradores y documentos. No para

inventar otra obra posible, sino, para entender mejor las opciones, las decisiones que llevaron a la concreción de un resultado. Tal vez, haya trasladado algo de este criterio en el intento de volver a leer la vida y la muerte de Delmira Agustini, a partir de lo mucho que se ha escrito sobre ambas. Este relato ha fascinado a la sociedad uruguaya, probablemente porque traslada a un escenario glamoroso (una poeta de la burguesía novecentista) algunas contradicciones dolorosas y persistentes.

Referencias

- Agustini, Delmira (2019) *Poesía completa (1902-1924)*. Edición de Mirta Fernández dos Santos, Madrid: Visor..
- Agustini, D. (2006). *Cartas de amor*. Montevideo: Cal y Canto.
- Benvenuto, O. M: B. de, (1944). *Delmira Agustini*. Montevideo: Editorial Ceibo.
- Biblioteca Nacional de Uruguay. (2013). *Colección Delmira Agustini*. [Recurso electrónico]. Biblioteca Nacional de Uruguay. Recuperado de <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Ed.
- Díaz, J. P. (1999). *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta.
- Gandolfo, E. (comp.). (2013) *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva.
- García, R. (2016). Mártir del mismo martirio: Agustini y Darío. *Revista Zama*. Número extraordinario.9-48. Doi: <https://doi.org/10.34096/zama.a0.n0.3407>

Kafka, F. (2013). *Cartas a Felice*. Salamanca: Nórdicalibros.

Levrero, Mario (2005). *La novela luminosa*, Montevideo: Santillana.

Molloy, S. (1983). Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. *Revista de la Universidad de México*, 29, 14-18. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/11734/12972

Silva, C. (1972). *Pasión y gloria de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Losada.

Uruguay Cortazzo, A. (coord.). (1996). *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén Editor.

Vaz Ferreira, C. (1963). Sobre la apreciación de la genialidad. *Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales. 2ª Serie. XII*. (pp. 108-109). Montevideo: Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay

ARTÍCULOS RECOMENDADOS:

Biancotto, N. (enero-junio de 2018). Una insensatez de dibujo animado. Las formas del nonsense en Viaje olvidado, de Silvina Ocampo. *La Palabra*, (32), 85-98. [doi:https://doi.org/10.19053/01218530.n32.2018.8166](https://doi.org/10.19053/01218530.n32.2018.8166).

Cárcano, E. (julio – diciembre de 2014). El cuerpo como via mystica en algunos textos de Blake y de Viel Temperley. *La Palabra* (25), 81-92. [doi:https://doi.org/10.19053/01218530.2873](https://doi.org/10.19053/01218530.2873)

Escobar Negri, M. B. (enero-junio de 2015). Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik. *La Palabra* (26), 129-136. [doi:https://doi.org/10.19053/01218530.3253](https://doi.org/10.19053/01218530.3253)