

SYLVIA MOLLOY

DOS LECTURAS DEL CISNE: RUBÉN DARÍO Y DELMIRA AGUSTINI

I

La lectura de Delmira Agustini lleva a la confirmación, siempre renovada, de su fundamental exceso, de su fundamental rareza. Aquí abro un paréntesis: ¿se habrá pensado suficientemente en el Uruguay como tierra privilegiada de raros y precursores de veras originales? Piénsese, más allá de Lautréamont cuya nacionalidad puede discutirse, en Herrera y Reissig, en Felisberto Hernández, en Onetti, nombres a los que debe añadirse, por la ruptura que marca, el de Delmira Agustini.

Para señalar la condición de *misfit* de Delmira Agustini recuerdo primero brevemente cómo se ubica en su época. Nacida en 1886, a los dieciséis años comienza a publicar poesía en pequeñas revistas y también crónicas bajo el seudónimo espléndidamente cursi de Joujou. En 1907 da a conocer su primer volumen de poemas, *El libro blanco*, subtítulo "Frágil". En 1910, se publica su segundo libro, *Cantos de la mañana*, y por fin en 1913 su tercer y último libro editado en vida, *Los cálices vacíos*, con un prólogo de Rubén Darío. En él se anuncia un próximo volumen, *Los astros del abismo*, que se publicará póstumamente, en 1924, con el título de *El rosario de Eros*. Muere en 1914 a los veintiocho años.

Emir Rodríguez Monegal ha estudiado acertadamente el sistemático *añiñamiento* al que fue sometida Agustini desde sus primeras publicaciones.¹ En 1902, cuando le publica su primer poema, Samuel Blixen habla de ella como "niña de doce años" cuando en realidad tiene dieciséis. Al año siguiente, en la revista *La alborada*, se la describe así:

(...) Una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa revuelta, y que nos leyó después con una entonación delicada, suave, de cristal, como si temiera romper la madeja fina de su canto, desenvuelta en la rueda de un papel delicado y quebradizo como su cuerpecito rosado, como el encaje de sus versos (*RM*, 35).

De la misma época es este otro recuerdo de Raúl Montero Bustamante:

(...) sonreía tímidamente en silencio, mientras su padre exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras de la época. Nada agregó ella y luego de dejar la colección sobre la mesa se fue en silencio (...) (*RM*, 37).

Por fin, Darío, en su Prólogo a *Los cálices vacíos*, ejemplar invitación al *misreading*, la saluda como "esta niña bella"

cuando Agustini cuenta veintisiete años. Lo notable de esta infantilización, que retoma una vez más el *cliché* de la mujer-niña,² es que se observa tanto en el afuera —por parte de esos "hombres de letras de la época" que señala Montero Bustamante, es decir el *establishment* paternalista del modernismo— como en el adentro, en la imagen que de sí se forja la propia Agustini.

Algún día habría que analizar con detenimiento el cuidado, la energía que dedican ciertos escritores a construir su imagen, a fabricar —a aderezar— su *persona*. El problema es interesante, no sólo por lo que revela del escritor o de la escritora —eterno Narciso entregado a su proyección— sino por lo que revela del público a quien va dirigida esa imagen y de las relaciones de mercado entre escritor y lector. La imagen proyectada es el escritor y también es su máscara: hecha de lo que se es, lo que se busca ser, lo que queda bien que se sea y lo que se sacrifica para ser. Es espejo revelador pero también puede ser escudo opaco, defensa. Estas consideraciones, válidas para todo escritor, merecen especial atención, creo, en el caso de las mujeres, cuya imagen profesional —me refiero a la producción literaria— es de por sí más fluctuante, menos estereotipada, que la de los hombres. (Al no saber con exactitud qué lugar ocupan, o creen ocupar, en el mundo, menos sabrán qué lugar ocupan en la literatura.) Pienso en otras constructoras de imágenes cuya labor sería útil indagar, una Gabriela Mistral, por ejemplo, estudiando una sexualidad poco convencional con la figura pública de la maestra y madre adoptiva, o una Victoria Ocampo, escudando sus inseguridades en su papel de difusora de lo ya canonizado.

En el caso de Delmira Agustini, el deliberado *añiñamiento* —*anenamiento*, habría que decir, puesto que le decían (y se firmaba) La Nena— es pasible de interpretaciones diversas en las que la conjetura tiene su buena parte. Es un hecho que fue siempre sobreprotegida por los suyos, que pesa sobre ella, ominosamente, la presencia en más de un sentido voluminosa de Mamita. Las fotografías que quedan de su dormitorio, con una muñeca entronizada en su centro, son cifra de esa infantilización voluntariosa que, por lo caricatural, recuerda ciertos relatos de Silvina Ocampo. El mismo *añiñamiento* se observa en su correspondencia amorosa, en la que se dirige a Enrique Job Reyes (el novio al que a veces llama *Papito* o *mi viejo*) con la media lengua de la Nena. Esa media lengua arroja ocasionalmente una luz monstruosa sobre el mensaje. Así esta carta

¡Mi vida! yo tiero, yo tiero ... yo tiero una cabecita de mi Quique que *caba* men aquí adento.

(figura dibujada de un corazón)

Yo se portó bien mucho; yo le digo mucho "mena noche, mi viejo", yo piensa sempe en Quique y ... yo tiero la cabecita de Quique men chiquita. ¡Ponto!

Mena tade, mi viejo.

Tu Nena.³

Piénsese esta carta en relación con lo que sorprende y atrae a Unamuno al leer los *Cantos de la mañana*: "esa extraña obsesión que tiene usted de tener entre las manos, unas veces la cabeza muerta del amado, otras la de Dios".⁴ Aquí la infantilización, al volver juguete la cabeza del amado, acrecienta la extrañeza de la obsesión.

La figura de la Nena, en su evidente deliberación, es claramente máscara para Agustini. Así lo ve Rodríguez Monegal al observar que "la Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante" (RM, 41). Arturo Sergio Visca, en su prólogo a la correspondencia de Agustini, abunda en el mismo sentido, viendo en el discurso añinado una escritura en clave que vela, ante los suspicaces ojos maternos, la verdadera naturaleza de la relación entre Delmira Agustini y Enrique Job Reyes (C, 6). Pero más allá de estas circunstancias puramente privadas que justifican la máscara de la Nena, creo que Delmira Agustini recurrió al disfraz —a la postura si no de Nena, de mujer frágil e ingenua— también en su representación pública, como protección y solución de comodidad. Me interesa aislar un ejemplo, en sus intercambios con Rubén Darío.

Lectora y admiradora de Darío, Agustini conoce al poeta en 1912, cuando éste viaja por América como director de la revista *Mundial*. A consecuencia de ese encuentro, y durante la permanencia de Darío en el Río de la Plata, se da un breve intercambio epistolar, interesante por lo que revela de la actitud de uno y otro, o más bien de uno *ante* otro. Hay una carta de Agustini a Darío, elocuente en su lucidez, donde se describe a la vez que pide consejo. Cito dos fragmentos:

(...) Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo —contra el mismo Yo, sobre todo— a otro espíritu mártir del mismo martirio.

(...) Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez. ¿Cómo hacerle creer en ella a usted, que sólo conoce la valentía de mi inconsciencia? Tal vez porque le reconocí más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora. Y por lo tanto más indulgencia. A veces me reprocho mi osadía; y a veces ¿a qué negarlo? me reprocho el desastre de mi orgullo. Me parece una bella estatua despedazada a sus pies (C, 43).

La carta concluye con un doble anuncio: en octubre "pienso internar mi neurosis en un sanatorio" y en noviembre o diciembre resuelve "arrojarme al abismo medroso del casamiento". Se cierra con un pedido de respuesta, "una sola palabra paternal" (C, 43).

Se trata de una carta atormentada, excesiva si se quiere, pero de un adulto que reconoce un espíritu afín y le pide ayuda.⁵ La respuesta de Darío es atenta, notablemente despersonalizada, y curiosa en la diferencia que establece entre el genio del hombre y el genio de la mujer. Dice:

Tranquilidad. Tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: "Ante todo, ninguna perturbación en tí". Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría, el gozo bueno. Si el genio es una montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente.⁶

Concuerdan los críticos —superficiales— de esta correspondencia en señalar que la carta de Darío produjo su efecto en Agustini, que respondió "en tono más sereno y resignado" (S, 15). Añade Clara Silva que la segunda carta de Agustini, "de tono ya más contenido, es también de carácter más literario" (S, 42). Acaso resignada, seguramente literaria y sobre todo enmascarada es esa respuesta, donde Delmira Agustini logra lo que en otra ocasión le reprocha Manuel Ugarte: "que la tinta (...) sirva de antifaz" (C, 36). En ella se presenta esencialmente frágil y "femenina", hablando "con el corazón" (C, 46), coqueteando con el hombre y con el poeta a quien halaga con su fingida entrega. Ofrezco dos fragmentos que apuntalan notablemente el *cliché*; en el primero nótese de paso con qué tono diferente del de la carta previa habla de su matrimonio:

(...) Como pensaba casarme muy pronto, ya había dicho a mi novio que pensaba sostener correspondencia con usted, el más genial y profundo guía espiritual. Ayer él me preguntó, casualmente, si le había escrito o si tenía noticias suyas. Me turbé tanto, divagué tanto, que llegó a imaginar lo imposible. Hoy me pregunto, ¿por qué? Es que hoy soy otra, *al menos quiero ser otra*. Seré dúctil, pero sea usted suave. Escúlpame sonriendo.

En el segundo fragmento de la misma carta, Agustini halaga al poeta, único en brindarle la "exquisita y suma sensación artística":

Y usted, maestro, me la da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su "Sinfonía en gris" (C, 46).

Nótese bien: *entre una muñeca y un dulce*, es decir asumiendo plenamente (aunque no en media lengua) el *cliché* ibseniano, la *nenidad*. (En carta de Manuel Ugarte a Delmira Agustini se observa el mismo *cliché* "¿Merezco un bombón, es decir, letra suya?" (C, 33).

Acaso sea exagerado ver esta segunda carta de Agustini exclusivamente como respuesta a la somera e indirecta esquila de Darío que la pone —como a las demás mujeres que escriben— "en su lugar". Pero que hay conciencia en esa carta del papel que se representa, que ambos representan, me parece claro. Basta comparar esta deliberada autodisminución de Agustini, y el concomitante ensalzamiento del Maestro, con la nota lacónica y desprovista de aderezos en que Agustini registró "para la historia" su último encuentro con Darío pronto a zarpar para Europa:

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 traje color

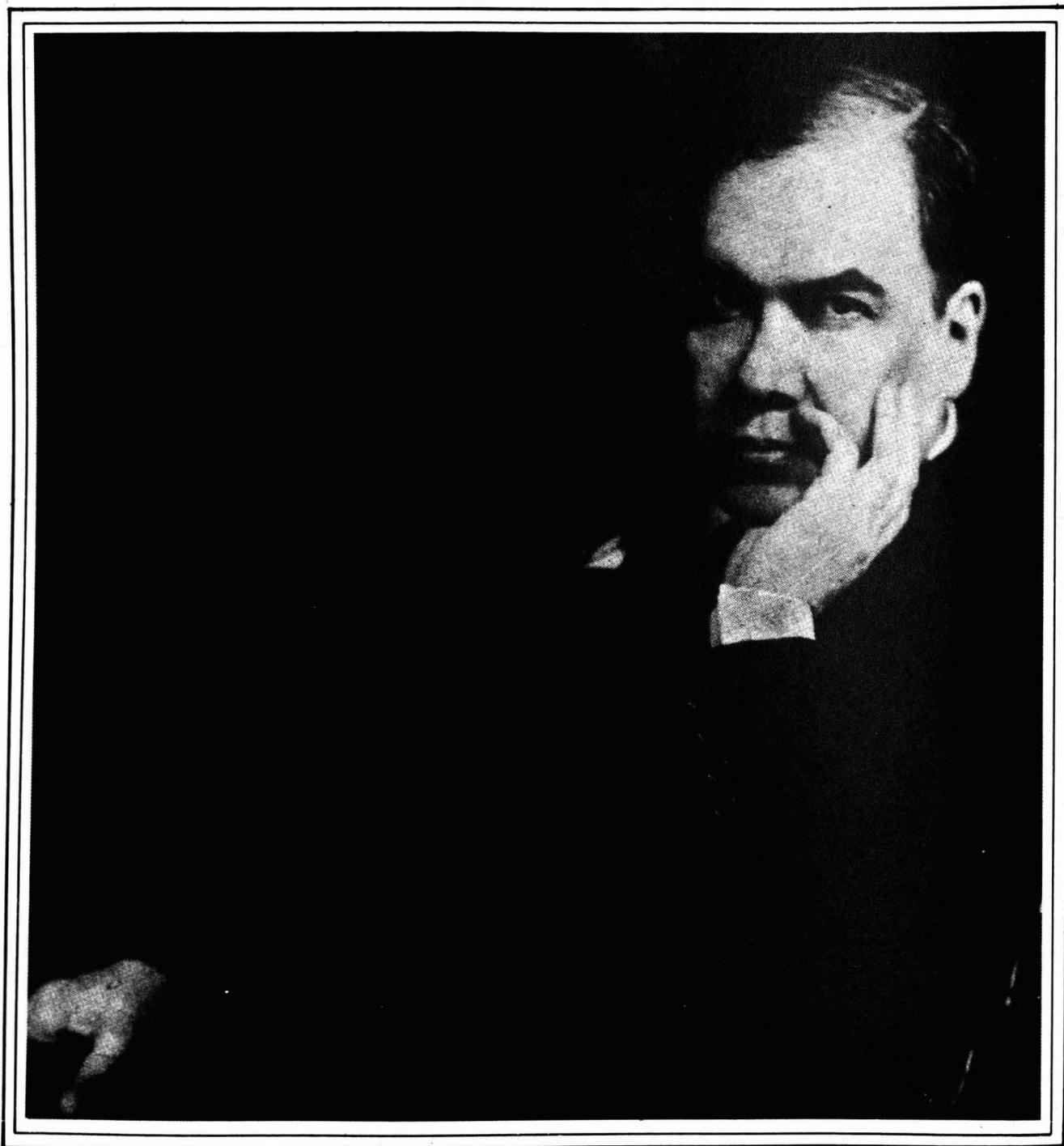
“piel de pantera”, llevaba gorrita a lo maquinista; las manos en la espalda y se chupaba los labios y la lengua, indefinidamente; miró la ciudad unos cuantos minutos y volvió a la cámara. A las 10 y 32 sonó la primera pitada. A las 10 y 36 en la calle Solís, pasando Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al puerto (C, 9).

II

Paso ahora a los textos y a otro tipo de encuentro entre Darío y Agustini, en un plano donde los papeles se modifican: donde Agustini, ya no la Nena sino escritora, reacciona de muy otro modo ante su precursor poético. Quiero señalar cómo cada poeta hace de la leyenda de Leda y el cisne, y por

extensión del cisne como figura icónica, una lectura peculiar y significativamente distinta de la otra. Más precisamente, quiero mostrar cómo Agustini, al escribir “El cisne” y “Nocturno” (*Los cálices vacíos*, 1913), forzosamente tiene en cuenta —y corrige— el texto precursor de Darío.

La lectura del cisne que propone Agustini es tan sacrilega como el célebre soneto de González Martínez, publicado tres años antes. Acaso aun más subversiva: en el caso de González Martínez, el texto, claramente didáctico, descarta un ícono para reemplazarlo con otro. El cisne que “no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje” es sustituido por el búho, intérprete del misterio. En cambio los dos poemas de Agustini no descartan, no reemplazan, sino se empeñan en semantizar el ícono —y aun el encuentro emblemático de Leda y el cisne— de otra manera. Rompen con Darío usan-



Rubén Darío

do su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones. No en vano pertenecen estos dos poemas a *Los cálices vacíos*, título que ya anuncia, al recordar los cálices “llenos” de Darío —*Las ánforas de Epicuro*, por ejemplo—, el propósito divergente, inquisidor de los textos que encabeza.

El carácter emblemático del cisne se inscribe tempranamente en Darío, precisamente en “Blasón” de *Prosas profanas*. Imagen heráldica, se erige como símbolo que operará, según el poema, de modo diverso. Así, por dar sólo unos ejemplos, el cisne —y nótese que para Darío, arquetípicamente, es el cisne— es cultura (“Blasón”), es la nueva poesía (“El cisne”), es enigma de la creación artística (“Yo persigo una forma...”), es erotismo (los poemas sobre Leda), es hispanismo (el primer poema de la serie *Los cisnes*), es en suma símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena, motiva, con todas las cargas posibles.

El cisne de Agustini, en el poema del mismo nombre, es, notablemente, un cisne. Se reduce así el campo simbólico, se desculturaliza el emblema dariano, literalmente se lo *desprestigia*.⁷ El procedimiento que sigue el poema es puntualmente inverso al de los textos de Darío. (Tendré en cuenta en este comentario, como pre-textos del poema de Agustini, sobre todo tres poemas de Darío: los poemas III y IV de la serie *Los cisnes*, y “Leda”, todos de *Cantos de vida y esperanza*.) En Darío, el encuentro entre Leda y el cisne se presenta como espectáculo, escena ritual, con su plena carga sagrada. *El poema da a ver*: tanto hablante como lector están “ante el celeste, supremo acto”,⁸ como observadores, adoradores y partícipes vicarios. Esta participación, claramente indicada en “Leda” con el voyeurismo de los dos últimos versos —“del fondo verdense de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan” (P, 277)—, se manifiesta también al final de Cisnes IV, en la melancolía de haber amado de que se duele el hablante, y directamente en Cisnes III, poema en primera persona fundado en la identificación: “Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos / a los de tus dos alas que abrazaron a Leda” (P, 264). En otras palabras: en Darío se escoge una escena ya construida, ya enmarcada —distanciada por el mito— para observarla, espiarla, celebrarla, y, eventualmente, reconocerse en ella.

La dinámica del texto de Agustini es muy distinta. No se parte de una escena consabida, no se parte del mito (ni una vez aparece la palabra Leda) sino de una primera persona que activamente fabrica un ámbito personal, un paisaje puramente artificial —proceso frecuente en la poesía modernista— que es fondo metonímico del yo. “Mi parque”, escribe Agustini; más abajo dirá: “mi lago”. He aquí la primera estrofa, que se abre con una metáfora de innegables reminiscencias darianas:

Pupila azul de mi parque
es el sensitivo espejo
de un lago claro, muy claro...
tan claro que a veces creo
que en su cristalina página
se imprime mi pensamiento.⁹

En ese campo abierto a lo imaginario, insustancial y casi inconsistente —es *espejo, claro, cristalino*— comienza a perfilarse un cisne. Si bien presenta, tan sólo al principio, características externas del prototípico cisne dariano —*príncipe, lirio, rosa, ave cándida*— ya en la segunda y la tercera estrofas queda claro que la pulsión erótica guía el poema, des-

viando progresivamente al cisne de su modelo. Así se lo dota, con precisión, de “dos pupilas humanas”, de “maléfico encanto”, de “pico de fuego” (cuando el cisne de Darío, se recordará, tiene “pico de ámbar, del alba al trasluz” (P, 276)) y de un abrazo claramente sexual:

sus alas blancas me turban
como dos cálidos brazos (PC, 56).

Nótese cómo estos versos centran la perspectiva del poema. Aquí la *turbación* del encuentro no está, como en Darío, en el observador externo al espectáculo (los mirones: Pan, el hablante, el lector del texto) sino en el yo mismo, autor y a la vez actor de la representación. La mujer (“Leda de fiebre” la llama Monegal) y no el cisne, y no el epiceno lector, dicta la pasión erótica creciente: desea y dice su deseo. Simplificando, podría decirse que el yo dice —y dice con exceso, con esa “femineidad feroz” que le atribuye Alfonsina Storni (S, 158)— lo que Darío dejó de lado. Da voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde, se desperdicia, por carecer de palabra. Leo en la última estrofa de “Leda”:

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van (P, 277)

El erotismo en Agustini necesita decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante —y temible— placer.

En Agustini el yo erotizado va deseando, por así decirlo, el poema: hay un erotismo de lo móvil, de lo cambiante —de lo desequilibrado, si se quiere— mientras que en Darío hay el erotismo de lo fijo, o más bien de lo que se busca fijar. (Piénsese en la poderosa imagen sexual que cierra serenamente, después del vértigo geográfico, el texto de “Divagación”.) Bien observó Alfonsina Storni que tenía Agustini “en grado de exaltación esas cualidades femeninas: la pasión, la imaginación y determinadas sensaciones femeninas, entre ellas *el horror a la inmovilidad*” (subrayado mío) (S, 158). En conexión con esta dinámica del deseo que anima al cisne en Agustini como no lo hace en Darío, cabe observar cómo, a partir del abrazo ya citado, se multiplican en el poema las manifestaciones del ardor, cifradas en el fuego y en lo rojo: *ardieron, viborean en sus venas, rubí, fuego, rojo, pico quemante, pico de fuego, asusta de rojo*. Compárese esta fiebre creciente, este enrojecimiento invasor, con el vaciamiento de color que practica Darío en “Leda”, como técnica de distanciamiento; el momento de la violación es, precisamente, el menos sanguíneo:

Y luego, en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata, bañado de sol (P, 277).

El erotismo de Agustini es urgente mientras que el de Darío es dilatado. Urgente y temible como lo indica el final del poema:

el cisne asusta de rojo,
y yo de blanca doy miedo! (PC, 57)

Por una suerte de vampirismo erótico —ha dicho antes: “Agua le doy en mis manos / y él parece beber fuego”— el yo deseante se ha vaciado de sustancia, ha hecho expensa de “todo el vaso de mi cuerpo”. La habitual imagen erótica —el verse masculino en el cuerpo femenino glorificado— que

aparece en Darío en conexión con Leda ("tu dulce vientre" (P, 265); "el huevo azul de Leda" (P, 213)) y también diseminada en toda su poesía, se subvierte en Agustini: es el yo, la mujer, quien ha llenado al cisne blanco —la traslúcida "flor del aire, flor de agua" del comienzo— dándole sustancia (sangre, fuego) y a la vez gastándose. Nótese además que ese traspaso de sustancia, indicio de plenitud en Darío —un gasto bueno, por así decirlo—, está signado de manera muy otra en Agustini; el yo se gasta al darse (yo/blanca/exangüe) pero agota también al objeto (deseante) de su deseo:

Hunde el pico en mi regazo
y se queda como muerto... (PC, 57)

Esta curiosa colaboración erótica, libremente asumida ("Pero en su carne me habla / y yo en mi carne le entiendo") nos aleja de modo decisivo de Leda y el cisne tales como los ve Darío. Nos deja claramente *del otro lado* de la armonía, del otro lado de la dicha ("Amor será dichoso", P, 264), del otro lado de la "celestes melancolía" (P, 265), en pleno y terrible exceso donde el placer se confunde con —donde el placer *es*— el dolor. Remito a la lectura de dos poemas del libro póstumo de Agustini, *El rosario de Eros*. Tanto en "Tu amor, esclavo" como en "Boca a boca" reaparece el instrumento del deseo bajo el signo inconfundible de la destrucción placentera. "Pico de cuervo con olor a rosas" (PC, 160), se lee en el primero. Y del segundo cito:

Pico rojo del buitre del deseo
que hubiste sangre y alma entre mi boca,
de tu largo y sonante picoteo
brotó una llaga como flor de roca (PC, 163)

III

Queda un segundo texto de Delmira Agustini que remite al cisne y que puede leerse, creo, como definitiva y secreta despedida. Me refiero al poema titulado, significativamente, "Nocturno":

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
diríase una tela de cristal y de calma
tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
espejo de pureza que abrillantas los astros,
y reflejas la sima de la Vida en un cielo...

Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
voy manchando los lagos y remontando el vuelo (PC, 60)

El "reino interior" queda aquí reducido a su mínimo exponente: un lago, un cisne; un tú y un yo. El lago fijo, calmo, con una tranquilidad rara en Agustini, detenido y ritualizado —nótese: *engarzado, cristal, agua lustral, vaso de alabastros, espejo*—, como agrandado por la desvelada visión nocturna. La quietud de ese lago simbólico —"lago de tu alma"— por fin turbada por un yo discordante que *es* el cisne. El cisne, y no un cisne, es destructor de armonía, violador de pureza, maculador: mancha (borronea, corrige) y escapa. Hay identificación total con el cisne —pero con el cisne cambiado de signo— en Agustini como no la hay en Darío, donde el yo nunca es finalmente su emblema.

Subsiste una pregunta. ¿A quién se dice el texto, quién es

el tú invocado? Propongo adosar a este poema el soneto que cierra *Prosas profanas*:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa,
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga (P, 241)

Sugiero que este texto subyace al poema de Delmira Agustini. Sugiero leer el "Nocturno" como respuesta, violenta e iconoclasta, a un maestro de cuya poesía se separaba. Y por fin —para seguir con conjeturas que son el vergonzante placer del crítico— me gustaría ver, en la relación entre los dos poemas, la cifra del verdadero diálogo que hubo entre Agustini y Darío: más allá del intercambio entre el Dómine y la Nena, un diálogo entre textos.

Notas

1. Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo* (Montevideo: Alfa, 1969), pp. 35-43. Abreviaré: RM

2. Es, en Hispanoamérica, "la niña mística" de Martí, la "dulce niña pávida" de Silva, la Stella de Darío, la "muchachita mía" y la "niña triste" de Nervo. El cliché de la mujer-niña se completa con el de la mujer frágil. Ver en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos* (Madrid: Taurus, 1980), el capítulo 4, "Mujeres prerrafaelitas" (pp. 91-121).

3. Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Visca (Montevideo: Biblioteca Nacional, Publicaciones del Departamento de Investigaciones, 1969), p. 28. Abreviaré: C. La fotografía de esta carta que incluye Visca ofrece un detalle curioso: la palabra *tarde* parece reescrita, como si a lo escrito primero (acaso *tarde*) se le hubiera sobreimpuesto la ortografía añiñada. Sería necesario ver, desde luego, el original.

En su prólogo, Visca recalca la conveniencia de este añiñamiento simulado: "En cierto modo, son cartas escritas en clave. Pero hay más. Porque en los márgenes de muchas tarjetas postales, y con letra tan minúscula y disimulada que es preciso descifrarla con lupa, hay expresiones que revelan claramente la situación real. /.../ Delmira Agustini vive, ante su madre, una situación de enmascaramiento. Se enmascara en ese ser ficticio que es 'La Nena' /.../' (C, 6)

4. Citado en Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini* (Buenos Aires: Eudeba, 1968), p. 155. Abreviaré: S.

5. Es verdad que en la carta se le pide a Darío "una sola palabra *paternal*" (subrayo). Sin embargo, el reconocimiento de "autoridad" no implica aquí —el tono de la carta lo prueba— añiñamiento alguno. En cuanto a la paternidad o autoridad de otra índole —me refiero a la *anxiety of influence* de la letra misma que ha analizado Harold Bloom—, véase la ambigua posición de Agustini, ante las influencias de padres (Darío, Lugones, Nervo) que le señala la crítica, en S, 119-132.

6. Señalo aquí una divergencia importante entre la transcripción de la carta que hace Visca —"una mímica ardiente" (C, 46)— y la que hace Silva —"una túnica ardiente" (S, 39). Al no haber podido consultar el original, he elegido la segunda ("túnica"), que encuentro más acorde con Darío. "Mímica" requeriría, desde luego, un comentario extenso.

7. Se lo desprestigia buenamente, por así decirlo, sin la animosidad que se ve en el propio Darío —"el cisne entre los charcos" del primer "Nocturno"— ni en Neruda: "un cisne de fieltro" ("Walking around").

8. Rubén Darío, *Los cisnes IV*, en *Poesía* (Caracas: Ayacucho, 1977), p. 265. Abreviaré: P.

9. Delmira Agustini, *Poesías completas* (Buenos Aires: Losada, 1971), p. 55. Abreviaré: PC.