Las miradas de Delmira Agustini: dandismo y fotografía en el Montevideo del Novecientos

María José Bruña Bragado*

Parece como si los libros que aún leemos nos resultaran más ajenos e incomprensibles cuando no podemos echar un vistazo a las cabezas que los compusieron; parece como si nuestro tiempo, en el que nada carece de su correspondiente imagen se sintiera incómodo ante aquello cuya responsabilidad no puede atribuirse a un rostro; parece, incluso, como si las facciones de los escritores formaran parte de su obra.

Javier Marías, *Vidas escritas*

RESUMEN

Con el advenimiento de la Modernidad, la tecnología en forma de fotografía ofrece nuevas posibilidades más democráticas de representación del propio cuerpo a sujetos que hasta ese momento carecen de él en un sentido simbólico. El "dandy", figura que frecuentemente se identifica con el artista o intelectual, percibe el poder de este nuevo instrumento para construir su personaje y vender su imagen como corresponde a la época precapitalista. En este contexto, surge la pregunta sobre si la mujer artista puede, asimismo, utilizar este nuevo medio de expresión para forjar una variante femenina del "dandy" que, en su caso, sería doblemente problemática pero también mucho más sugerente y enriquecedora al estar dotada esa tarea de indudables implicaciones de género. Esta mentalidad moderna y transgresora se evidencia en todas y cada una de las fotografías de Delmira Agustini en las que la autora uruguaya de comienzos del siglo XX, a través del recurso del distanciamiento, anhela representarse como mito y construir su "aura", consciente de la importancia de la configuración estética del artista a la hora de venderse, de publicitarse, de mostrarse y consciente, igualmente, del reto que entraña esa construcción, predominantemente masculina hasta el momento, desde una posición de mujer. Cuánto más y más variada se represente tanto menor será su clasificación estricta en una categoría de mujer o de artista y tanto mayor, por tanto, su vindicación de la heterogénea identidad femenina, de las diferentes formas de asumir lo subalterno.

Palabras clave: Agustini, Montevideo, Novecientos, Dandismo, Género.

ABSTRACT

As son as Modernity starts, some new ways of technology, such as photography, are discovered and show their incredible possibilities in

* Universidad de Salamanca. Paris 8.

order to create other self-representation means, more democratic and accessible. The dandy, a kind of Modernity's new character related to the artist, realize it and he decides to use this new instrument of power in order to built his own personality and to sell his image like it is usual at the pre-capitalist age. In this context, we can ask ourselves about if the woman artist can use photography in a similar way in order to create her own version of "dandysme", more complicated but more fascinating because of gender involvements. This modern and trasgressive mentality has à decisive place in all Delmira Agustini's photographies and imaginarium. At the beginning of the XX Century, the Uruguayan creator knows about the importance of constructing the "aura" for an artist, whatever his/her gender is and, in the other hand, she wants to show how diverse and heterogeneous feminine identity can be.

Key words: Agustini, Montevideo, Fin de siècle, Dandysme, Gender.

En el período previo al advenimiento de la Modernidad, las representaciones del cuerpo se realizaban a través del dibujo o de la pintura y, por tanto, eran un lujo sólo accesible a las clases dominantes. Hasta el momento en que el ejercicio o la posibilidad de la fotografía se amplía al conjunto de la sociedad, podría decirse que la mayoría de las personas carecía de un discurso sobre su imagen o no tenía constancia diferida de su propio cuerpo, de su representación.[1] Así, el invento de la fotografía, la reproducción *mecánica* y compulsiva de la imagen, que tan vinculada estaba a la percepción fragmentaria, impresionista y efímera del fenómeno urbano implícita en el proceso ideológico de lo moderno, supuso por vez primera la toma de conciencia colectiva de un cuerpo al que se podía dotar de pronto de

[1] La filiación estrecha entre pintura y fotografía como medios expresivos afines es obvia, así como el carácter ancilar al servicio de otras artes que se ha querido, en ocasiones, atribuir a ambas. Recordemos que algunas de las discusiones que han vertebrado el pensamiento crítico sobre la fotografía han estado ligadas a su aceptación como forma artística independiente o al impacto en otros medios más tradicionales, en especial la pintura. Por otro lado, será importante recordar que para la ideología estética de *fin de siècle*, según refleja una opinión paradigmática de Oscar Wilde, la gran diferencia entre ambas manifestaciones reside en el hecho de que la pintura captaría el alma, la esencia del retratado, lo atemporal, mientras que la fotografía atraparía un momento fugaz en el tiempo, un gesto, un giro de la cabeza, etc... Véase un recorrido exhaustivo por la historia de las relaciones entre pintura, fotografía y literatura en Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

una gran cantidad de significados.[2] En concreto, esta apertura de posibilidades en la tarea de configuración y reinterpretación del propio yo se reveló de gran importancia para tejer la figura y la proyección del dandy, personaje que hacía de la imagen un ejercicio erótico de narcisismo y que se exponía ante los demás mediante fotografías de cuerpos aparentemente perfectos, bellos, eternamente jóvenes.[3] El cuerpo, y la manera de vestirlo, de cubrirlo, constituía, pues, para tan peculiar sujeto una especie de sueño de inmortalidad, una invitación al deseo, a la seducción de otros cuerpos y, sobre todo, un espectáculo. En este sentido, en el contexto de un siglo XIX que significó una dependencia cada vez mayor de la tecnología y maquinaria suponiendo tal auge, como hace notar Benjamin, una uniformización en todos los ámbitos de la vida (en el vestir, en el comportarse, incluso en las expresiones del rostro), esta nueva forma artística de la fotografía iba siendo percibida paulatinamente como un modo de diferenciación, a medida que se arrogaba de un discurso autolegitimador y de una autoridad estética.

Así pues, y de manera progresiva y cada vez más intencional, el dandy, ese ocioso que hacía del perder el tiempo con elegancia y del excesivo cuidado personal su oficio y su bandera y que muchas veces -aunque no siempre- se podía identificar con el artista, se sirvió de la fotografía para tales fines de búsqueda de la distinción y el aristocratismo.[4] En consecuencia, si bien es cierto que la fotografía constituyó un sutil confinamiento de los dominios de la fantasía y la imaginación, en el sentido de que se apropiaría de la parte externa de la memoria pero no del alma, según la sugerencia de Wilde, y si bien es cierto también que la difusión de este nuevo instrumento dio lugar en un primer momento a fenómenos determinantes para el desarrollo del arte moderno, como la democratización aparente del mismo o la *perte d'auréole*, consecuencia inevitable de la existencia de una pluralidad de copias que reemplazaba al original único, ausente o perdido ya sin remedio, la propia fotografía propiciará más adelante una rearticulación del concepto de aura.[5] Que ciertos dandis, y en nuestro caso una escritora también

2 Los análisis de Benjamin sobre el París de la segunda mitad del siglo XIX y algunos temas de Baudelaire desentrañan lúcidamente esta relación de la Modernidad y la ciudad con el retrato y el medio fotográfico, por ejemplo, en los trabajos recogidos en Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 1999 o en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1978. Sobre la idea del cuerpo como nuevo código y discurso, véase Roland Barthes "Un texte inédit de Roland Barthes: encore le corps", en *Critique*, 423-424 (1982), págs. 645-654.

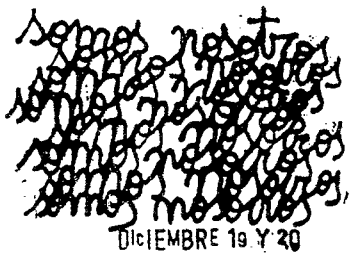
3 Aunque son numerosos los estudios a propósito del fenómeno estético y social del dandismo, es preciso no perder de vista algunos de los textos fundacionales que nos ofrecen intuiciones duraderas sobre el mismo, como los de Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et du George Brummell* [1851], Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997, o Honoré de Balzac, "Tratado de la vida elegante", en *Obras completas*, tomo VI, Madrid: Aguilar, 1972, págs. 1049-1077; y, para el contexto latinoamericano, Rubén Darío, *Los raros* [1898], Zaragoza: Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados, 1998.

4 Hasta qué punto sería significativa la utilización de la imagen si el propio Verlaine no confió sólo a las capacidades de su escritura el esbozo y definición de los poetas malditos y, en una decisión juiciosa y atinada, incluyó, bien fotografías bien retratos, para complementar su visión de estos autores excéntricos y geniales. (Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982).

5 Véase Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* [1989], Madrid: Visor, 1995.

dandy como Delmira Agustini, abrazasen sin paliativos una forma innovadora en sus medios y marginal en el sistema del arte no sería, entonces, sino un gesto más de provocación, de elitismo, frente a los usos puramente utilitarios y económicos de la fotografía por parte de la clase burguesa, que trataba de recrear con ella las posibilidades y logros de un grupo social que se proponía como emprendedor y poderoso. Captar una imagen de sí, un momento, algo efímero y circunstancial para hacerlo circular más tarde era la consigna a seguir por estos dandis, quienes se encontraban a sí mismos primero y después se vendían como tales: en el momento del surgimiento del capitalismo y del desarrollo de todas sus estructuras y presupuestos, podría decirse que ellos fueron los primeros y más visionarios publicistas. Sin embargo, la plusvalía de tales mercancías no será ya de orden económico sino aurático.

La denominada "cultura de la imagen" apareció, pues, bajo su forma industrial más elemental, en el siglo XIX, con la fotografía, si bien su vertiginosa trayectoria fue precedida, con unos métodos y orientaciones parecidas, por la expansión del grabado y la invención de la litografía (1796). La difusión de los retratos de artistas se puso



de moda en los años 1850, y confirmó el papel decisivo de la imagen en su reconocimiento por el público. Cuando el artista se hacía fotografiar le costaba admitir, con frecuencia, la semejanza con la realidad, prueba de que esta cuestión revestía, a sus ojos, gran importancia. Pero aunque había autores que querían mercantilizar su imagen existían también otros, como por ejemplo Flaubert, que se negaban a ello, pues se consideró en un principio que quien utilizara el medio burgués de representación pondría en peligro parte de su reconocimiento público. Así, el escritor que sólo buscaba ser leído se excluía en parte del campo social, sólo mostraba una imagen incompleta de sí mismo y por eso continuaba teniendo un aura simbólica frente al que se mostraba en foto, en la creencia de que, de lo contrario, mientras aseguraba su posición y popularidad estaba devaluando su prestigio literario. A este respecto, la duda de Balzac sobre si dejarse hacer o no un daguerrotipo ilustra la trascendencia del dilema. Sin embargo, como dirá poco después con algo de exageración e ironía el excelente fotógrafo Felix Nadar, posar se convirtió muy pronto en la obsesión de todo artista:

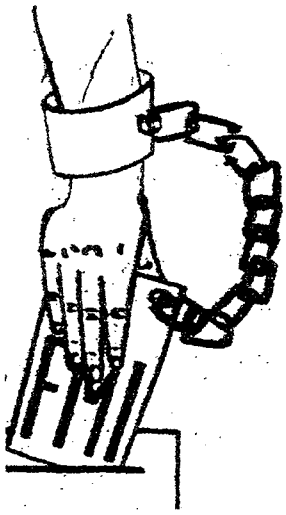
Le désir d'étonner fut très longtemps le péché courant de nos esprits d'élite. Telles originalités bien réelles [...] semblent si bien jouir du plaisir de s'affabler paradoxalement devant nous qu'on a dû trouver une appellation à cette maladie du cerveau "la pose". [6]

Cuando posaba, el escritor no sólo debía ser natural como cualquiera, sino que era asimismo fundamental atender a cualidades como la expresividad, el estilo, la intención. Además, la fotografía tomaba un valor casi alegórico, reproducía

[6] Tomo la cita de Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, cit., pág. 290. Con todo, la imagen, mítica o realista, del poeta, del escritor, había sido en muchos casos una obsesión del propio discurso literario, véase David Pipper, *The image of the poet. British poets and their portarits*, Oxford: Clarendon Press, 1982, donde se recogen y comentan retratos e imágenes de poetas ingleses desde la época isabelina hasta T. S. Eliot y otros escritores modernos.

la difícil posición del hombre moderno, prisionero de la técnica y la revolución industrial. Pero la verdadera cuestión era cómo pasar de una pose retórica, cómoda para un escritor, a una pose fotográfica que significaba una dependencia de la técnica y la imagen. La fotografía iba adquiriendo un estatus de verdad, la imagen atestiguaba que un matrimonio se había efectuado, que alguien era culpable o no ante la ley, etc., porque la llegada de la técnica significó una crisis de valores en rituales y la conversión de ésta en institución social, en nueva ley del orden simbólico. Esto provocó en su aplicación a la literatura una contaminación de géneros y, además, que la crítica literaria se fuera haciendo cada vez más psicológica y menos biográfica o anecdótica. Era, en principio, un verdadero descubrimiento que cambiaba completamente las prácticas de lectura y abría un nuevo camino de investigación pues inauguraba el parentesco o identidad entre poeta y poema, obra y artista.

El análisis del archivo fotográfico de Delmira Agustini demuestra que la autora siguió de cerca el ideario estético surgido en el siglo XIX y que con tanta habilidad recogió y recreó Rubén Darío en *Los raros:* se trataba de que el artista comenzara a crear su vida en función de su obra con el deseo o el ideal de poder llegar a identificar ambas, se trataba, en definitiva, de llevar a la realidad la "leyenda del artista".[8] La construcción del propio mito contenía así unas posibilidades lúdicas y críticas inagotables e implicaba, al mismo tiempo, una indagación personal. Sin embargo, la lógica teatral que había servido al dandy masculino para hacer de lo excéntrico y periférico una nueva suerte de centralidad y canon estéticos mediante la exageración de determinados rasgos circunscritos hasta ese momento casi exclusivamente al género femenino -la elegancia extrema, el cuidado del cuerpo-, no pudo ser asumida sin problemas cuando el género del fenómeno del dandismo pasó a poder ser también el de una mujer. En efecto, no es en absoluto trivial la consideración en este punto de que simplemente el cambio del enfoque, el hecho de hacer rotar todos los conceptos e imágenes del dandismo en torno a ella supone un logro, independientemente de la complejidad del proceso, pues significa una transformación performativa de numerosos ejes en la configuración del artista moderno.[9] Dejarse fotografiar, posar, suponía, por consiguiente, que se aceptaba



Véase Griselda Pollock, "Artists mythologies and media genius, madness and art history", *Screen*, 21 (1980), págs. 57-96, sobre la manera en que soportes como la fotografía o el cine recogen o determinan ciertas estructuras hermenéuticas: con todo, en este trabajo, me interesaré más por la manera en que los mismos artistas manejaron estos medios expresivos como dispositivos para crear un contexto de lectura propia que por el modo en que tales medios fueron usados luego para acercarse a una imagen de dichos creadores.

En los términos del clásico estudio sobre las biografías de artistas escrito por Ernst Kris & Otto Kurz, *La leyenda del artista* [1979], Madrid: Cátedra, 1995.

Véase, sobre el carácter performativo del género, Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Londres, Routledge, 1993, y para el contexto que nos ocupa, Carina Blixen *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2002.

tácitamente existir visualmente, iconográficamente y no solamente a través de la escritura, de modo que la exposición visual de la artista se convirtió cada vez más, como lo era para los hombres, en una estrategia en términos de comunicación. Desde este ángulo, tan controvertido como significativo, estudiaremos la articulación del dandismo en Delmira Agustini a través de algunas de sus fotografías, en ocasiones muy poco conocidas.

Como recuerda la cita inicial de Javier Marías, mirar una fotografía es a menudo reactivar el diálogo entre la fotografía y su modelo, imaginando la circunstancia en que fue tomada la imagen y, en esta misma línea, el lugar de la creación se erige en símbolo fundamental, en el espejo de las costumbres del artista, de las herramientas que emplea y de su posición en relación a otros actores de la vida artística.[10] En consecuencia, no se puede evocar una figura sin recordar su taller. Se dio, así pues, un proceso doble en la nueva era que se inicia con el siglo XX: el positivismo dominante creó un medio favorable para la difusión de imágenes materiales pero éstas a su vez aceleraron la transformación de valores e ideas favoreciendo una desacralización de las cosas representadas. Había también, como ya señalamos, un plan político: el acceso al poder de la burguesía explicaba el nacimiento de unas artes visuales más democráticas y más prácticas de uso que la pintura. Éstas fortalecieron, en un segundo momento, tanto los aspectos económicos y pragmáticos como los valores teóricos necesarios para su estabilidad como clase. Por todo ello, el lugar que ocupa en esta compleja coyuntura una escritora como Delmira Agustini ha de ser examinado desde una posición que incluya puntos de vista relacionados con los usos de la propia tradición, con la sociología literaria y también con los estudios de género.

Si el rostro de la poeta era ya un ícono demasiado legendario en el Montevideo de los años veinte como para observarlo con candidez o ingenuidad, la mirada del lector actual es absolutamente consciente de todas las sugerencias dramáticas que el mismo evoca, sobre todo porque cuando se sabe que alguien murió, o mejor fue asesinado, se tiende a ver en todos sus retratos de cualquier época el rostro del muerto o asesinado, como si

se tiñera de una suerte de predestinación retrospectiva.[11] Cabe, no obstante, situarse en la zona liminar entre el conocimiento previo de su trágico destino y un intento deliberado -aunque falaz- de elisión del mismo para estudiar cuál era la imagen que la autora quería transmitir a la posteridad. Y es preciso considerar que dicha imagen de creadora convivía necesariamente, y lo sigue haciendo, con otra de niña prodigio y atroces vivencias que pasó a la memoria colectiva por una razón: el abandono forzoso de la poesía y lo misterioso del caso.[12]

[10] Véanse los singulares ejercicios de écfrasis fotográfica que realiza Javier Marías en dos de sus libros. *Vidas escritas*, Madrid: Siruela, 1992, especialmente la sección titulada "Artistas perfectos" (págs. 151-166), y *Miramientos*, Madrid: Alfaguara, 1997.

[11] Una hermosa reflexión sobre el impacto o la perspectiva de la muerte de un escritor en la lectura de su obra, en Hélène Cixous, *Three steps on the ladder of writing*, Nueva York: Columbia University Press, 1993, págs. 35-36.

[12] Para un acercamiento a la obra de Delmira Agustini desde presupuestos cercanos a los que aquí esbozo, véase Jacqueline Girón Alvarado *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Nueva York: Peter Lang, 1995.

Sorprendente y significativa es, sin duda, la ingente y nada casual cantidad de retratos que se conservan de la poeta, lo que parece traducir una compulsiva necesidad de identificarse con una figuración en absoluto unívoca o plana, sino más bien poliédrica, polifacética y versátil del mito del/a artista. Tales imágenes expresarían, de forma velada y metonímica, su deseo de ser "muchas", ya que no podía ser plenamente "ella", ya que ese "ella" no se puede ser plenamente: "Labios que nunca fueron, / Que no apresaron nunca / Un vampiro de fuego / Con más sed y más hambre que un abismo".[13] Es como si se hubiera cansado de ser lo que era y, siguiendo el dictado de un Rimbaud también precoz, decidiera ser otra o, más bien, otras: "estatuas, lirios, astros, dioses..." (pág. 277), un catálogo caótico y desigual de nombres tan sobresignificados como inertes; búsqueda situada en una región "donde sólo se alza incomprensiblemente sobre sí misma como un ídolo primitivo una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantomática inasibilidad del viviente".[14] La diseminación de instantáneas de Delmira Agustini, como la de su propia poesía, se resuelve en una dialéctica que envuelve lo real y lo figurado, lo material y lo inmaterial, lo humano y lo inhumano: "Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego, / Apagando mis sienes en frío y blanco ruego..." (pág. 277).

Pero, por otra parte, al margen de las paradojas que signarían su exploración de la propia identidad, el proyecto de una imagen pública iba unido indefectiblemente a la mentalidad de la nueva sociedad capitalista que se iba poco a poco afianzando y a la que ella, de una u otra forma, pertenecía. Parece innegable que el Montevideo de las primeras décadas del siglo XX era un hervidero cultural y artístico y, como tal, no era en absoluto ajeno a las nuevas tecnologías, entre las cuales la fotografía ocupaba un lugar privilegiado. Los estratos con poder económico e ideológico se habían percatado a tiempo de que, gracias a esta novedosa manera de captar imágenes, éstas se volvían intelectualmente reflexivas y, por tanto, adquirían una función de agitación social. El retrato fue el género pictórico más vulnerable, desde el principio, a las intromisiones de la fotografía pues a través del mismo se forjaban e inventaban identidades sobre las que asentar una nueva visión de la vida y la cultura, circunstancias que acabaron convirtiendo el retrato en un codiciado instrumento de manipulación para las élites.[15] De esta manera, los fines propagandísticos de las imágenes fotográficas vincularían las fuerzas tecnológicas y las inquietudes y deseos sociales.

Esta mentalidad moderna se evidencia en todas y cada una de las instantáneas de Delmira Agustini en las que la autora, a través del recurso del distanciamiento, anhela representarse como mito y construir su aura, consciente de la importancia de la configuración estética del artista a la hora de venderse,

[13] Estos versos se encuentran en el poema "Plegaria". Delmira Agustini. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1993, pág. 259 (en adelante cito siempre por esta edición indicando solamente la página). Por otro lado, la frase "La femme n'existe pas" pertenece a Jacques Lacan y con ella pretendía aclarar la imposibilidad de clasificar a "la" mujer, de definirla como Uno, como concepto universal; para un recorrido por la teoría feminista francesa, véase Marta Segarra, "Crítica feminista y escritura femenina en Francia", en *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX (Estudios sobre crítica feminista, postestructuralismo y psicoanálisis)*. Burgos: Universidad de Burgos, 2002, págs. 81-108.

[14] Giorgio Agamben. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* [1977]. Valencia: Pre-textos, 1995, pág. 99.

[15] Para completar esta reflexión con una digresión más amplia sobre la pintura, la fotografía, la literatura y el periodismo en la era precapitalista, consúltese el libro de Susan Buck-Morss *Dialéctica de la mirada*, cit.

de publicitarse, de mostrarse. Pues, como señala Steiner, "lo que nos rige no es el pasado literal [...] Lo que nos rige son las imágenes del pasado, las cuales a menudo están en alto grado estructuradas y son muy selectivas, como los mitos".[16] La poeta uruguaya sabía, no obstante, que inventarse como artista era doblemente complejo en su caso, no sólo por el temor siempre presente a ser encasillada como creadora que se vende en ese afán de alcanzar la gloria literaria, sino porque la configuración del artista había sido predominantemente masculina y entrañaba un reto reconstruirla desde la posición de la mujer. La artista es consciente, para empezar, de que diversificando su imagen, dando múltiples visiones, su cuerpo y su obra no estarán limitados o tendrán una única lectura. Cuánto más y más variada se represente tanto menor será su clasificación estricta en una categoría de mujer o de artista y tanto mayor, por tanto, su vindicación de la heterogénea identidad femenina, de las diferentes formas de asumir lo subalterno.[17]

Del archivo fotográfico de Delmira Agustini extraeremos cinco fotografías.[18] No fueron escogidas al azar y ciertamente se precisó una selección exhaustiva que no puede sino dar cuenta del abundante número de retratos y de lo sustancial y esclarecedor que resultan los mismos para nuestros propósitos.[19] Dichas imágenes merecen especial atención ya que son representativas de cinco actitudes, cinco miradas, cinco poses. Me atrevería a afirmar que todas ellas tienen en común un planteamiento que Delmira Agustini poetiza magníficamente en sus tres libros fundamentales con sutiles variaciones: me refiero a la dialéctica, ya señalada con anterioridad, entre lo que se es y lo que se aspira a ser, a la oscilación permanente que su subjetividad femenina experimenta con dolor y ansiedad entre la identidad real y las identidades soñadas. Tal vacilación entre la adecuación a los

16 G. Steiner. "El gran ennui", en *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona: Gedisa, 1993.

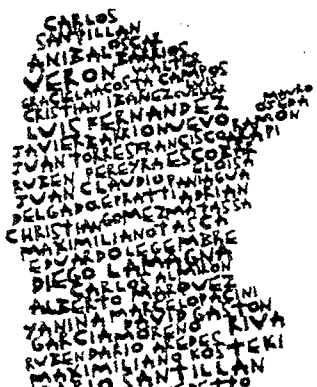
17 "No tener ningún cuerpo es no tener ningún límite para la extensión de uno mismo hacia el mundo. Consecuentemente, estar intensamente incorporado es el equivalente a estar no representado y (aquí como en muchos contextos seculares) es casi siempre la condición de aquellos que no tienen poder", Gwen Kirkpatrick, *"Prodigios de almas y de cuerpos*: Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo", en *Delmira Agustini y el Modernismo*, ed. Tina Escaja, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000, pág. 182.

18 El archivo fotográfico de la poeta, conservado en dos gruesos y cuidados álbumes en la Biblioteca Nacional de Montevideo, Uruguay, se compone de un centenar de imágenes aproximadamente. La selección de las adjuntadas en este trabajo fue totalmente personal pero no caprichosa, ya que obedeció a dos criterios. Por un lado, tuve en cuenta la escasa difusión de algunas de ellas y, en segundo lugar, valoré el interés que encontré en otras a la hora de escribir sobre el dandismo de la autora. Debo, en este punto, agradecer encarecidamente tanto a Virginia Friedman como a Rómulo Cosse, encargada y director respectivamente del Departamento de Investigaciones Literarias de dicha biblioteca, las incontables facilidades que me dieron para acceder a dicho material y el haber podido incluso hacer acopio de las imágenes que me parecieron más significativas.

19 Delmira Agustini fue una experimentada pionera en este nuevo arte de autoconfigurarse como artista y elaborar la propia identidad, ya que su padre fue un temprano aficionado a la fotografía y contaba, lo que no era muy común en el Montevideo del Novecientos, con un equipo que puso a disposición de la compulsiva necesidad de retratarse de su hija.

rígidos moldes sociales ("Érase una cadena fuerte como un destino", pág. 235) y la transgresión de los mismos ("La corté con un lirio y sigo mi camino", pág. 235) se refleja asimismo en sus versos mediante la constante ambigüedad del yo entre lo inerte y lo vivo, entre lo divino y lo terrenal, entre las "dos alas fugaces" y los "raros ojos humanos" (pág. 257), entre los *lys blancs* y las *roses de flamme* (pág. 225). Se intuye asimismo lo paradójico de su situación tanto estética como vital en la permanente disolución de fronteras de su universo poético que no constituye en ningún caso un todo homogéneo o sistema ni está dotado del carácter progresivo o evolutivo de muchas trayectorias líricas, sino que es un círculo de luz que rota en los dos sentidos, se enriquece y explora, da y recibe y está en perpetuo movimiento. Ella se sabe y se teme heterogénea y múltiple, escindida y diversa pero confía ciegamente en una "raza futura", en "otra estirpe" femenina nueva que rompa con condicionamientos y limitaciones y "leve el ancla". Su alma errante y su don poético curioso, activo e inconformista ansían aventurarse en "tierras nunca vistas", alcanzar la plenitud en todas sus maneras, pero ha de conformarse con morir "de vivir y soñar" para el futuro una liberación femenina, tanto desde un punto de vista social o ideológico, como en términos de escritura.

En primer lugar, la poeta se introduce voluntariamente en el imaginario masculino y aparece, se ofrece como objeto de deseo erótico [fotografía 1, "Delmira con vestido oscuro"]. Hasta el siglo XX, el regalo de la belleza supuso un lastre y un freno para una figura pública masculina que debía probar su inteligencia por encima de su aspecto. El caso de la mujer había sido diferente pues una imagen externa seductora era considerada como uno de los elementos para su aceptación dentro de la nómina de intelectuales; era una de las formas de convencer del interés o la calidad de su obra. Así, aunque Delmira Agustini podía entrever los malentendidos e interpretaciones parciales que implicaba la lectura de su cuerpo simbólico de mujer junto al cuerpo escritural de poeta, se diría, por un lado, que estaba interesada en fomentar tales malentendidos, en trabajar con tales errores, en ingresar sin ambages en el deseo masculino, y que, por otro, admitía y era connivente con las ventajas y el acicate para su carrera literaria que la adopción de tal doblez podía generar si consideraba su objetivo de ser admitida y aplaudida socialmente. De manera que la poeta se vendía como dandy, como artista provocadora -lo veremos más tarde- pero también como mujer bella. La faceta erótica -no ignoraba que su público era predominantemente masculino- se imbricaba por tanto hasta extremos indisolubles con la faceta intelectual o la pose de artista. Sus biógrafos lamentan con frecuencia la incomprensión que recibió por parte del mundo literario (bohemio o no) montevideano, pero a decir verdad resulta relativamente fácil entender que quienes podían ser sus colegas la rehuyeran en persona como a la peste y en cambio leyeran cómodamente sus poemas unos años más tarde.



La imagen 1, estereotipada y tópica, presenta, pues, a una hermosa joven de mirada distraída, tocado floral -que evoca inevitablemente en el observador contemporáneo la idea de la "mujer-naturaleza"- y generoso escote que deja ver cuello y hombros en un evidente afán insinuante. El artificio y el juego de la escena es palpable y muestra que gran parte del poder de seducción del "fetiche" reside en la atracción por lo fabricado, por la artificialidad relacionada con la cualidad mágica del encantamiento.[20] Delmira Agustini tolera, según lo dicho, verse inmersa en el estereo-

[20] Para ahondar en esta interesante noción ideada por Baudrillard consultar Jean Baudrillard. *De la seducción*. Buenos Aires: REI Argentina. 1989.

tipo de belleza en que una mujer de su momento debe estar ubicada y encarna la musa finisecular con el objetivo de poder hacer pública, más adelante, su faceta como artista.[21] Un reflejo en sus versos de esta actitud virginal de ofrecimiento aparece en dos de sus más tempranas composiciones, tituladas ambas curiosamente: "En un álbum", donde el retrato de mujer ideal identificada con un tú que se nos dibuja parece una trasposición casi literal de la actitud de casta sublime y hermosa doncella que trasluce esta primera fotografía de la propia poeta: "Cuando miro tu cuello alabastrino / Y tu cuerpo divino / Que al de Venus la diosa ha de igualar, / Del mármol la blancura, / Y del cisne la olímpica figura, / Me haces recordar". El primer poema concluye, además, manifestando una valoración positiva del modelo burgués ideal que se proponía para el sujeto femenino: el "Ángel del hogar": "¡Cuántas veces ligera como un hada, / Te he visto yo ocupada / En las dulces tareas del hogar, / Y entonces a mi madre / Y a Carlota de Werther heroína, / Me has hecho recordar!" (pág. 62). La segunda composición hace un repaso por todos y cada uno de los rasgos de la dama en cuestión: rostro, cabellera, ojos, labios, manos, mejillas en un claro ejercicio de idealización de filiación petrarquista (pág. 63) que espejea sin cesar sobre el cuerpo físico del propio sujeto lírico. Una sutil pero significativa variante aparece en otro de sus primeros poemas "Ojos-nidos", donde el aspecto externo -la mirada- es fundamental pero lo es también porque trasluce una capacidad intelectual portentosa: "Y allá: dentro de esa selva / de follaje negro, espléndido, / En el fondo de esos nidos / Como flores de destellos, / ¡Agita sus ígneas alas / El ave del Pensamiento!" (pág. 61).[22] Por otro lado, a Delmira Agustini no le resulta en absoluto difícil adoptar tal rol de objeto dada la índole sensual y erótica de unos versos plagados de una fauna y una flora que no son sino metáforas más o menos veladas del deseo. Sin embargo, hemos de diferenciar entre las diversas formas de enunciar dicho deseo pues en algunos poemas el yo lírico se declara activo y agresivo, es la amazona, la sádica, la Medusa, el "vampiro de amargura" que se de-

YA

[21] "La modalidad erótica, particularmente la de Agustini, fue interpretada como obra autobiográfica, probablemente motivada por el deseo de seducir al lector masculino, sin duda un gesto transgresor, ya que descubría en la esfera pública fragmentos de su intimidad, sólo desplegable en el espacio íntimo de la pareja". Magdalena García Pinto. "Género y poesía en el Uruguay de 1900", en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000, pág. 246.

[22] La misma convivencia de lo físico y lo intelectual es observable en los emblemas que Delmira Agustini escribió para la sección "Legión etérea" de la revista *La Alborada*. Tomemos un fragmento de la hermosa descripción del talento de su coetánea, la poeta Mª Eugenia Vaz Ferreira: "quien se atreva a indagar lo que dicen sus tranquilos ojos negros, piensa en que la naturaleza no se desmintió al darle un alma y un cerebro que sueña y crea por encima de su sexo" o de otra dama de sociedad, Mary Bemporat, más reveladora quizá por hallarse ésta ajena al mundo artístico o de la creación: "sus ojos verdes y profundos como dos océanos de esmeraldas líquidas, revelan un alma ultracomún, un espíritu artístico, iluminado por fulgores de genio", Ofelia M. B. de Benvenuto. *Delmira Agustini*, Montevideo: Ceibo, 1944, págs. 144 y 142 respectivamente.

leita en el dolor de su víctima, mientras que en otros el sujeto poético se ofrece, se da ("Mi alma desnuda temblará en tus manos", pág. 163), se somete a los dictados socialmente aceptados abriéndose como una flor ("Como una flor nocturna allá en la sombra / Yo abriré dulcemente para ti", pág. 164).[23] A veces la disociación entre ambas posturas precisa de una sutileza extraordinaria pues se llegan a imbricar en un mismo poema. En "El cisne" el yo lírico, metamorfoseado en el mítico animal, declara: "El ave cándida y grave / Tiene un maléfico encanto; / -Clavel vestido de lirio, / Trasciende a llama y milagro!" (pág. 255) y más adelante: "A veces ¡toda! soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo [...] El cisne asusta de rojo / Y yo de blanca doy miedo" (pág. 257). Es esta segunda línea la que nos interesa ahora pues, como en la fotografía, el yo lírico de sus poemas "florece" y "alumbra", imágenes ambas de la entrega sexual que se repiten especialmente, aunque no exclusivamente en "Orla rosa", apéndice de cariz más explícito en lo que al sexo se refiere de *El libro blanco*. En este sentido resulta esclarecedor, por ejemplo el conocido poema "El intruso" en que el sujeto poético se somete, consciente, al tú amado invocado y, sabedor de la subyugación, admite tales jerarquías sexuales con tal de gozar. Reproduzcamos algunos versos: "Amor, la noche estaba trágica y sollozante / Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura / Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante / Tu forma fue una mancha de luz y de blancura [...] Bebieron en mi copa tus labios de frescura, / Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante [...] Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas! [...] Y tiemblo si tu mano toca la cerradura" (pág. 168). El mismo discurso de sometimiento amoroso aparece en otros poemas de la misma serie, como "La copa del amor": "Abran mis rosas su frescura regia / A la sombra indeleble de tus palmas [...] ¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!" o "Mi aurora": "Amor! Amor! Bendita la noche salvadora / En que llamó a mi puerta tu manita florida". Pero la expresión más madurada y plena de este gesto de entrega la constituye sin duda el justamente célebre poema "Otra estirpe" donde la poeta despliega y disemina en sus versos toda una serie de imágenes eróticas que se corresponden con el ideario burgués convencional en el que el hombre encarna la actividad, el impulso pasional y la superioridad en la escala sexual, mientras que la mujer se identifica con la pasividad, la virtud y la espera ("Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego... / Pido a tus manos todopoderosas / Su cuerpo

[23] Me interesa destacar dos aspectos en este punto. Primero, no es cierto, como se ha venido afirmando que la creación de Agustini sea ajena a la coyuntura sociopolítica en que vio la luz: "A pesar de su fisicalidad -sin embargo- este mundo poético no intersecta en ningún punto con la representación de los importantes procesos de modernización, tanto económicos como sociales, de la época en que vivió" Gwen Kirkpatrick, *"Prodigios de almas y de cuerpos*: Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo", en *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*, comp. Tina Escaja. Buenos Aires: Beatriz Viterbo. 2000, pág. 179. Y no hay muestra más evidente de lo que afirmo que las contradicciones constantes de su discurso poético en que alternativamente se da y toma, se ofrece y agrede al tú masculino como reflejo directo de la dialéctica entre la concepción liberal de la sexualidad y de lo femenino y el tradicionalismo social en el Montevideo de las primeras décadas del siglo XX. La segunda puntualización que quería hacer apunta a la lectura, ya mencionada, del universo delmiriano como una constelación de símbolos, imágenes y concepciones dispares y hasta contrarias del amor, el deseo o la creación. Esta diversidad hace que encontremos sin seguir un estricto orden cronológico poemas en que el yo lírico ejerce de mujer fatal, de pasiva receptora del sexo o de subversivo y violento sujeto activo.

excelso derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas" (pág. 243). La mujer aparece "tendida" como "un surco ardiente" y "brinda el nectario de un jardín de esposas" o "todo un enjambre de palomas rosas" a los "buitres" que se nutren de su "corola". Pese a todo notamos aquí también la ambigüedad de su discurso puesto que confía en que en un futuro próximo la inversión de roles sea un hecho: "¡Así tendida soy un surco ardiente, / Donde pueda nutrirse la simiente, / De otra Estirpe, sublimemente loca!" (pág. 243). Es el mismo sujeto inestable y vacilante ante la subordinación de géneros y que alza la vista esperanzada al porvenir que aparece en "La estatua". Se describe a ésta, *alter ego* de la poeta y, por extensión, de toda la comunidad femenina de esta forma: "¿No parece el retoño prematuro / De una gran raza que será mañana?" (pág 101).

Y, sin embargo, a pesar del esfuerzo que se percibe en la construcción de ese mito erótico y sensual tanto a través de su creación como del soporte iconográfico, Delmira destaca por encima de la retórica patriarcal que adopta en versos y vestimenta; su personalidad nada común, la fuerza de su rostro y de su pluma se salen del envoltorio un tanto tosco y simple en que se nos muestra; le basta esa mirada sesgada, ensimismada y lúcida para desconcertar al que se coloca al otro lado del objetivo, le basta ese situarse en una zona liminar y fronteriza en sus versos para que éstos constituyan un guiño hacia el lector futuro. Quedémonos, pues, con su cuello ligeramente alzado, con ese mentón nada

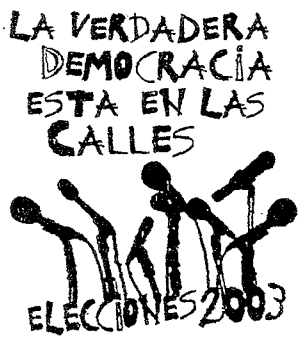
escritura de la HISTORIA

titubeante sino resuelto y, sobre todo, con el desgarro de una mirada que piensa, indaga, sabe; y no sólo sabe sino que conoce el sufrimiento que ese saber entraña y las frustraciones que trae consigo. En definitiva, tanto esta fotografía como parte de su producción sería, en última instancia, una impostura consciente, una concesión de la poeta a las necesidades del mercado y a la mentalidad de su tiempo, sin que por ello neguemos cierta verdad en tal concesión. Es la primera de las actitudes, la venta de la belleza como única forma de acceder a lo literario para una mujer en el origen de la modernidad. Aun teniendo en cuenta el distanciamiento y la falsedad de la pose, Delmira se siente relativamente cómoda en su elemento, en esa manifestación más social de la cultura como única puerta al parnaso. Su soltura y adecuación al medio es, por tanto, real porque entraña unos beneficios evidentes. Algo similar ocurre en la fotografía que comentaremos a continuación porque la poeta, a pesar de ser tan moderna en su visión del mundo, acepta disimular su rebeldía mediante su inscripción en el modelo de la "buena burguesa".

La segunda pose de Delmira Agustini [fotografía 2, "Delmira en la silla"] resulta particularmente significativa en relación al complejo proceso de asunción y adaptación progresiva del Uruguay a la Modernidad. Y es que, aunque ciertamente la zona rioplatense iría siempre a la vanguardia en la imposición de nuevas leyes y derechos y el Uruguay fuera una de las primeras naciones de América del Sur en implantar el "estado de bienestar", es indudable la esencia paradójica y contradictoria que vertebra este tipo de transformaciones radicales pues, es bien sabido que el esfuerzo ímprobo, la tarea más ardua es frecuentemente la que tiene que ver con modificar el pensamiento colectivo, con cambiar las ideas que perviven en la sociedad. Esta ambivalencia marcaría pues a toda una generación de uruguayos que asistían a una serie de insólitos y acelerados cambios sin que dispusieran del tiempo y de la mentalidad para asimilarlos en la mayoría de los casos. La sociedad se movía entre los dos polos: el tradicionalismo sustentado en la religión, la moralidad y todos los valores que la burguesía trataba de apuntalar como pilares claves de su edificio

simbólico y el espíritu liberal, aperturista, feminista incluso introducidos a través del anarquismo, el socialismo, etc.

Delmira Agustini manifiesta en esta fotografía hasta qué punto habitan en ella todas estas contradicciones ideológicas pues, si bien está decidida a acatar los convencionalismos externos que la sociedad burguesa le impone -acepta posar para un padre que la idolatra, admite hacerlo con una indumentaria un tanto *naïve* seguramente elegida por una madre posesiva que fabula sobre la imagen que una "poetisa" debe mostrar en sociedad-, no transige, sin embargo, con lo que considera relevante que no es sino su pensamiento a propósito de tal farsa. Aparentemente, pues, Delmira Agustini se pliega a los dictados de su clase; internamente, en cambio, discrepa con los mismos ya que es totalmente consciente de lo que quiere en la vida y en la creación y espera un mañana diferente. Si algo nos muestra, entonces, esta fotografía es la construcción meditadísima del personaje "Delmira Agustini", tanto por parte de todo su entorno, como por ella misma. En primer lugar, no podemos dejar de observar que siempre que existe un escenario en el retrato, amén de acrecentarse sustancialmente el carácter dramático y teatral de la representación, se da también un proceso de progresiva humanización del sujeto. Y esta cercanía premeditada que se busca en el retratado se aviene perfectamente con los intereses de una burguesía que, aun orgullosa de sus logros, no quiere sobresalir demasiado y prefiere la medianía de una hija despierta y estudiosa a la genialidad de una creadora fuera de lo común. La familia de Delmira Agustini no es en absoluto ajena a esta concepción, como lo demuestra la ambientación cuidada casi al milímetro y, como veremos, nada inocente de la fotografía: silla perfecta para acodar el brazo, alfombra y fondo claro que remiten indefectiblemente a un decorado burgués, etc. Con todo, no se nos pasa por alto tampoco el carácter improvisado, un tanto caótico y poco esmerado del conjunto, reflejado, especialmente, en un fondo que se logra colgando una simple sábana blanca y no oculta, en un efecto desagradable, unas floreadas cortinas de dudoso gusto ¿es esta impresión buscada conscientemente por el padre, que sin duda es el autor del retrato para revelar el carácter construido o artificial del mismo? Tal vez se trata sin más de un ensayo, de una prueba o tentativa en la construcción de la imagen idónea que debía dar Delmira, pues ésta parece que quisiera camuflarse, disfrazarse y lo que se ve no pareciera real: ella nos recuerda a una figurinista en un film o una estampa. Desde luego no sólo la calidad de la imagen deja mucho que desear sino que la pose de la retratada está lejos de ser natural. Pareciera que se la ha forzado a ponerse un vestido no elegante pero lo suficientemente pulcro como para no pasar por casero, a calzar unos zapatos, a tomar asiento, a sujetar no importa cuál libro -de ninguna manera se logra plasmar cierta espontaneidad en el acto de la lectura- y a mirar a la cámara. Pero Delmira esta vez se subleva ligeramente, desiste, desobedece porque no tiene ganas de posar; no quiere ser solícita ni hacer concesiones a la voluntad paterna y por eso no es capaz de orientar con firmeza su mirada o dejarla perdida -cualquiera de las dos opciones sería aceptable- y prefiere, en un gesto de incomodidad y desagrado, dirigir sus ojos hacia otra parte, como si la escena a representar no fuera con ella. Su mirada es casi malhumorada o al menos airada... ¿quién iba a creerse que ella leía en tales o parecidas condiciones? La importancia de la que está revestida esta imagen no reside, con ser muy interesante, en lo que consigue sino en lo que pretende conseguir: a pesar de las limitaciones se ve claro el objetivo oculto tras la misma, que no es otro que el de crear un personaje, el de la poeta que sencilla y llanamente lee con-



fortablemente en la soledad de una sala. La Delmira que se nos quiere transmitir en esta ocasión no es la de portentosa y enigmática belleza, ni la de la dandy elegante, sino la de mujer inteligente, culta, formada pero cercana, tanto que podría representar el papel de una maestra o una educadora sin más pretensiones. ¿Tal vez los padres conocen el dolor y aislamiento que entraña para nuestra poeta la genialidad y quieren evitarle parte de su sufrimiento? En cualquier caso, Delmira no se encuentra a sí misma en el papel que le quieren asignar de niña curiosa y con inquietudes intelectuales pero que no sale del recinto familiar, y parece inquieta, como si deseara íntimamente el fin de esta pantomima para encerrarse en su cuarto *a leer de verdad*, a escribir con desgarro y placer, con voluntad firme e inspiración, pues bien sabe que ambas son necesarias. Es, claramente, esta una foto de sociedad, una foto para que la familia pueda exhibir la imagen de muchacha avispada, trabajadora, incluso aguda lectora pero constreñida socialmente solamente a ese lugar secundario, subalterno. Si leemos el poema "La estatua" junto a la fotografía se evidencia que la actitud sutilmente rebelde y subversiva de Delmira se plantea, más que como una reivindicación del presente, como una promesa de futuro: "Miradla, así, sobre el follaje oscuro / Recortar la silueta soberana... / ¿No parece el *retoño prematuro / De una gran raza que será mañana?*" (pág. 101); o más adelante: *"De las vastas compañías del futuro / desalojan a la familia humana!"*. Al sujeto le consta su duro y resignado presente de "estatua" "inconmovible", "tallada a golpes sobre mármol duro" y "de hinojos!" ante una sociedad que no le permite levantarse, alzarse, emocionarse ("Dios!...Moved ese cuerpo, dadle un alma!", pág. 101). No obstante, también vislumbra el final del sacrificio actual pues sabe "la grandeza que en su forma duerme", esa estrella dormida que lanza destellos y hará posible su transformación de "gusano" en mariposa.

Esa fe inquebrantable en una mañana donde el sujeto femenino pueda ser y crear plenamente sin ajustarse a los esquemas de la burguesía a veces se debilita, pese a todo, y el yo poético se muestra en ocasiones más escéptico y transgresor, más cínico a la hora de juzgar las estructuras socioeconómicas y de poder de la burguesía que la coartan y limitan. Hermosa muestra de este sentimiento sería el poema "La agonía de un sueño" donde se afirma: "En tierra ya *el castillo de mi orgullo* / Mi alma vencida en lo vulgar se aplasta: / Cuanto más alto el pedestal, si cae, / En más pedazos rodará la estatua!" (pág. 147). Pese a saberse vencido de antemano ("Nunca habéis visto agonizar un sueño?", pág. 148) el yo poético se reafirma en su posición de superioridad moral, ideológica y, desafiante, impasible, concluye afirmando: "¡Ah, no, no lloro más!. Pase el Destino, Pase el dolor del brazo de la Muerte, / Les miraré pasar desde mis torres / Con una calma atroz que desconcierte!"(pág. 148). Pero la composición que con más lucidez y belleza refleja, de entre las de Delmira, el encierro de su propio yo y la ansiedad por la liberación del mismo es "Plegaria" (pág. 258-259). El poema, que se estructura a la manera de una invocación o ruego a una divinidad profana, Eros, es una petición desesperada, por parte de una "estatua" que simbolizaría a toda una generación femenina, del deseo como arma para combatir la frialdad y opresión moral, intelectual, sexual a que se halla condenada: "-Eros, ¿acaso no sentiste nunca Piedad de las estatuas?". Verso a verso, el poema va ganando en hondura y dramatismo hasta llegar a un climax en que el sujeto lírico se muestra descarnado y feroz en su crítica: "Piedad para los ínclitos espíritus /

Tallados en diamante, / Altos, claros, extáticos / *Pararrayos de cúpulas morales*"; "Piedad para los *sexos sacrosantos* / Que acoraza de una / Hoja de viña astral la *Castidad*", inflexible en su demanda: "Apúntales tus soles o tus rayos!", para terminar la intensísima gradación con una reiteración de los versos que abren la composición que alcanza ahora mucho más relieve, significado y emoción: "Eros: ¿acaso no sentiste nunca / Piedad de las estatuas?..."

A continuación, la creadora se nos muestra en una imagen prototípica en el sentido de que se correspondería más directamente que ninguna otra con el retrato clásico del dandy -el paralelismo de esta fotografía con una célebre instantánea en que Oscar Wilde aparece con sombrero, bastón, capa y flor es considerable-. El título que le hemos dado a la fotografía, en esta ocasión, obedece a la obviedad del gesto, la postura y el traje en relación a la actitud lánguida, indolente y premeditadamente perezosa del sujeto, que nos parecieron iluminadoras. ¿Quién es esta muchacha más joven que en las anteriores estampas que sabe muy bien cómo posar?, ¿nos hallamos ante una dama burguesa de Montevideo o ante la glamourosa esposa de un lord inglés atacada vorazmente por el

spleen? Todo está minuciosamente calculado en esta instantánea probablemente tomada en un estudio profesional. Si empezamos por comentar la vestimenta observamos la elegancia y distinción del vestido que complementa un imponente mantón bajo el que se perfila el gesto grácil de la mano de Delmira que, con delicadeza y coquetería intuitiva, acaricia un detalle de la pechera del vestido, ¿una flor? [24] El desenfado y encanto de la retratada abarca esos lentos movimientos que casi podemos intuir, a pesar de la preparación evidente de la imagen. Se recuesta levemente y con refinamiento en un cojín de un sillón seguramente más propicio para la ocasión que los escogidos por su padre. El lazo sobrio sobre el cabello es el detalle perfecto pues seguramente un sombrero hubiera sido demasiado aditamento a su belleza y porte. Pero esta Delmira que se está sentando con infinita gracia y clase quiere dejarnos claro que no sólo es distinguida por sus ademanes y posturas sino que su rostro, además de hermoso, es interesante, es casi visionario: "Un camino ignorado para el *vulgo* / Y que sólo conocen *los poetas*, / Soñar es necesario para verlo / ¡Y *las almas vulgares nunca sueñan!*" (pág. 67) y adopta, pues, el gesto soñador y ensimismado de una *femme fatale* cuya extrema sensibilidad no escapa de la abulia tan *fin de siècle*.

El juego es doble, pues, en esta imagen porque el sujeto trastoca y mezcla las expectativas del espectador-lector: hace suya la configuración estética del artista masculino como dandy y, al mismo tiempo, asume también y proyecta en su persona la imagen femenina de la mujer idealizada *fin de siècle*, de "la suave niña de los ojos de ámbar", de la "musa enfermiza, la ojerosa, la más honda y precoz, la musa extraña!" (pág. 80). Su esencia, como ya

[24] No podemos sino tener muy en cuenta la importancia que en todos sus retratos Delmira Agustini concede a la moda, ese fenómeno de masas específico de la modernidad capitalista que revelará una nueva relación sujeto-objeto, así como una nueva naturaleza de la producción de mercancías. W. Benjamín, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica"[1935], Madrid: Taurus, 1973, págs. 15-57. El atuendo seguía siendo un signo social o un símbolo de enfrentamiento al sistema, como en el caso de la creadora uruguaya.

sabemos, es múltiple y diversa, heterogénea, monstruosa y divina, y entre bipolaridades y contradicciones encuentra su verdadero lugar. Sería particularmente pertinente entonces el análisis de la asunción de las cualidades, hasta entonces masculinas, del dandy para crear su figura, su retrato de artista. En prácticamente todas sus más tempranas composiciones es tema recurrente el de la creación como un don divino ("estrella blanca y luminosa" pág. 64) que el sujeto sólo aspira muy lejanamente a alcanzar ("Poesía", pág. 64, "La fantasía", pág. 67, "Monóstrofe", pág. 79, "Viene...", pág. 80...). Deslumbrada por la posibilidad aun remota de encontrar la luz de la inspiración, la genialidad, el yo poético se menosprecia e infravalora por su mediocridad para la creación y no confía en absoluto en sus posibilidades: "¿Y yo quién soy, que en mi delirio anhelo / Alzar mi voz para ensalzar tus galas? / ¡Un gusano que anhela ir hasta el cielo! / ¡Que pretende volar sin tener alas!" (pág.64). Con todo, a medida que avanzamos en su trayectoria poética observamos un sutil cambio en el posicionamiento del sujeto lírico que, tras pasar una fase intermedia de hermanamiento y comprensión de otras creadoras enfrentadas a la problemática de reajuste como artista, termina por postularse con cierta soberbia y un exceso de autoconfianza como artista y, puesto que todo artista es excéntrico, raro, distinto, como "maldita" que construye "un claro / Altar para el dios nuevo que reinó, simple y fuerte, / En la belleza austera del templo de *lo raro*" (pág. 157) y como "dandy" que desprecia el mundo burgués: "guarda el aguijón sonoro / *A la carne burguesa* que profana el vergel" (pág. 104).[25]

Esa mirada aristocrática, insolente y altiva va a ser nota distintiva desde ese momento del yo poético o de la musa -que identifica con su propia persona- en gran parte de los poemas de Agustini: "Les miraré pasar desde *mis torres*" (pág. 148), "como una destronada *reina exótica* / De *bellos gestos y palabras raras*" (pág. 149) que "vibra y se expande en *flor de aristocracias*" (pág. 150). En "Íntima" dicha actitud displicente y superior adquiere nuevas connotaciones y significados al asociar esa postura no sólo a su condición de artista sino a la de mujer que se rebela: "Yo encerré / Mis ansias en mí misma, y toda entera / Como una *torre de marfil me alcé*". "Ave de luz"-y su variante posterior "Las alas"- será uno de los poemas que más y mejor reelabora el tema de la inspiración y la creatividad poética, fruto siempre de un alma o espíritu de naturaleza superior. De hecho, la concepción romántica y simbolista que Baudelaire mitificó a través del poema "L'albatros" del poeta como ser solitario, visionario pero también melancólico y de extrema sensibilidad que roza los límites de lo incomprensible, late de fondo: "Existe un ave extraña de vuelo incomprensible, / De regias esbelteces, de olímpica actitud; / Sus alas al batirse desflecan resplandores / sus ojos insondables son piélagos de luz" (pág. 152). El yo lírico está dispuesto a sacrificarlo todo ("mis frescas ilusiones / Mis mágicos ensueños, mis rica juventud!") por "¡A cambio de un instante de vida en mi cerebro! / ¡A cambio de un arpegio de tu canción de luz!". En "Las alas" el final es más frustrante si cabe pues después de la experiencia del vuelo, de la genialidad, el yo

[25] El poema "¡Artistas!" dedicado significativamente a Mª Eugenia Vaz Ferreira, viene a plantear la dificultad doble que implica la pertenencia al género femenino -al que atacan "la envidia y la calumnia"- a la hora de adoptar el posicionamiento aristocrático y elitista que caracterizaría al artista: "y el artista Tiene un alma irresistible para ellas: ¡el desprecio!". (pág. 72)

lírico femenino, como nueva Ícara, siente deshacer sus alas y debe renunciar a su sueño: "Yo las vi deshacerse entre mis brazos..../¡Era como un deshielo!" (pág. 200). De *esa superioridad del artista a la* nuestra sólo le queda el pozo de melancolía, frustración y dolor inherentes a todo proceso de creación: "Yo soy la Aristocracia lívida del Dolor / Que forja los puñales, las cruces y las liras" (pág. 187).

No es sólo un literario "spleen", marca corrosiva de la cultura de los siglos XIX y XX lo que se desdibuja en la mirada perdida del retrato, sino cierta angustia y un toque de tristeza real.[26] Delmira domina su personaje con serenidad y convencimiento, sabe cómo quiere ser caracterizada y eso dice mucho de sus conocimientos[27] pues reflexiona sobre la necesidad de esa abulia como marca del carácter si quiere ser considerada hija de su tiempo[28], pero hay algo de ella que siempre se le escapa, algo de ese dolor que la atrapa y se sale de la pose... Delmira quiere fingirse dama melancólica pero no acaba de persuadirnos en tal propósito, pues el engaño de la fotografía es, nuevamente, bien palpable y es perceptible cierto narcisismo en el cultivo del sentimiento; es la complacencia de los soñadores.[29] La comparación con la célebre estampa en que Oscar Wilde posa con capa y sombrero nos parece inevitable y tal vez esclarecedora en algún sentido. Como el escritor irlandés, cuida minuciosamente los detalles pues está segura, como él, de que lo iconográfico es la captación de un momento de eternidad. Sin embargo, su capacidad para engalanarse es tanta y le conduce a un extremismo tal que el disfraz acaba por convertirse en lo más auténtico y, a su vez, en lo que menos importa pues actúa sólo como el reclamo para luego reparar, y quedarse ya atrapado, nuevamente, en la mirada.

El cuarto de los ardides utilizados por Delmira Agustini como técnica de enmascaramiento es más controvertido y arriesgado pues la escritora lleva más lejos su audacia en su convencimiento y certeza de ser una artista y la imagen que proyecta ya no es la estereotipada de la dandy sino, en todo caso, la de una dandy diferente, genuina, auténtica. Autoirónica, busca desafiar y provoca con la mirada, la actitud o con la exageración de un sombrero, a sabiendas de que lo escandaloso es lícito especialmente en una época en que el carácter trágico -que en ella se da por añadidura- está desfasado y la atemporalidad de una estatua clásica no puede competir con el sensacionalismo y lo escabroso como marcas de la era capitalista ("Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros, / Voy manchando los lagos y remontan-

[26] Aunque Delmira Agustini abusa de símbolos y metáforas en relación al concepto de melancolía son contadas las referencias directas que hace a la noción, de raíz anglosajona, de "spleen". Sin embargo, una de sus composiciones inéditas titulada "Humo mítico" incorpora el término: "La suave evanescencia de una bruma de ópalo / Flotó sedosamente esplinándolo todo"; "Me enervé en sus *spleenes* y para disiparlos / Busqué en mi pajarera llena de mirlos albos" pág. 326.

[27] En sus crónicas de la sección "Legión etérea" en *La Alborada*, destaca en todo momento la lejanía de lo vulgar y el temperamento especial y sobrenatural de las almas femeninas que describe "no es un ser vulgar [...] sus ojos [...] revelan un alma ultracomún, un espíritu artístico, iluminado por fulgores del genio" . O. M. De Benvenuto. *Delmira Agustini*. Montevideo: Ceibo, 1944. pág. 142.

[28] "No se escapa fácilmente al aburrimiento. Amenaza al apostador, al drogadicto, al flâneur, y al dandy, a los que parecen elegir libremente su destino no menos que a los que no pueden hacerlo". Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada*. pág 123.

[29] Complacencia y al mismo tiempo sufrimiento: "la locura, la muerte son preferibles al interminable domingo y al sebo de la forma de vida burguesa". G. Steiner. "El gran ennui". pág. 34.

do el vuelo").[30] Delmira Agustini comienza a desafiar al sistema social, pero no sólo desde un punto de vista creativo sino sexual. Y es que no olvidemos que en este momento histórico hay una compulsión en la experimentación y teorización del deseo pues el "esclarecimiento de la vida sexual [...] correspondía a un fuerte y sutil eje de represión"[31] y además, "los ideales románticos de amor, especialmente el acento puesto en el incesto, dramatizan la creencia de que el extremismo sexual, el cultivo de lo patológico puede restaurar la existencia personal a la plenitud de la realidad y negar de algún modo el grisáceo mundo de la clase media"[32]. El tópico del deseo sexual exacerbado como nueva afirmación de la identidad y rechazo de la clase burguesa.

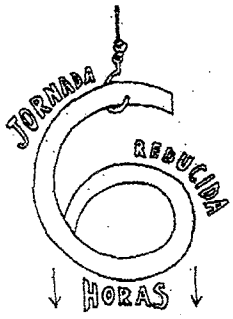
Sobrecogedora por la osadía y casi displicencia en la actitud es esta cuarta estampa [fotografía 4, "Delmira con sombrero"]. Delmira es ya una mujer segura y que se codifica como áspera, desabrida, indiferente (*Debout sur mon orgueil*... pág. 225). Esa seguridad y confianza explican que se estudie mucho a sí misma y elija atuendo y postura de esteta: ahora mira de frente descreída y sarcástica, dominante y dominadora, agresora y posesiva ("Y exprimí más, traidora, dulcemente / Tu corazón herido mortalmente", pág. 186; "La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta; / Yo la apresaba como hambriento buitre..." pág. 190). Pero ya no quiere dibujarse para los otros como dandy, se sabe dandy y lo que menos le importa es que la crean o no porque tiene claro que es más ella que nunca, más verdadera en el desafío y provocación de su intensa mirada, en esa firmeza y seguridad que revela la manera de apoyar su rostro sobre el brazo, la elección del histriónico sombrero con la pluma, el descaro en el cruce de piernas, etc. Lejos de adecuarse a la imagen de producto para la sociedad aunque el contexto siga siendo el de su propia casa, Delmira abruma casi por la autoconciencia de artista lúcida y capaz, por el reto a los dictados de la sociedad presentes en esa mirada inquisitiva, penetrante pero sosegada. Es una Delmira prácticamente invulnerable pero privada de resentimiento y llena, en cambio, de curiosidad. Es una Delmira juguetona, tramposa pues en su expresión se dan mezclas insólitas e indefinibles: fuerte y divertida, inconforme y enigmática. Quizá sea la mirada de coraje, arrogante y retadora de quien se aferra más a su papel de creadora cuánto más se le niega éste. En este sentido, me parece muy pertinente la interpretación del poema "La barca milagrosa" como trasposición poética de esta misma actitud vo-

[30] En este sentido, merecería comentario aparte la última foto de Delmira y no nos referimos a la que cierra la lista de las que le tomaron en vida sino a esa instantánea enormemente trágica archirreproducida en las crónicas de sucesos que representaba el cuerpo, ya sin vida, de la poeta sobre la sangre del catre en que se la halló momentos después de su asesinato.

[31] George Steiner, "El gran ennui".en *En el castillo de Barbazul*. Barcelona: Gedisa, 1993, pág. 22.

[32] *Ibid.*, pág. 39.

luntariosa y segura de sí misma adoptada en la pose. La lectura del mismo como una respuesta al magnífico "Le bateau ivre" de Rimbaud, no ofrece, a mi entender, ningún género de dudas. Sin embargo, frente al deseo que experimenta el sujeto poético en el poema del genial simbolista de eliminarse, de fundirse en los versos hasta difuminar toda autoría o personalidad y así vagar recogiendo lo que el barco-poema halle a su paso, el yo lírico en la composición de Agustini es fuerte, se mantiene como elemento que afirma su voluntad, su subjetividad femenina, de otra forma inestable y vacilante: "Preparadme una barca como un gran pensamiento[...] / No ha de estar al capricho de una mano o de un viento: / Yo la quiero *consciente*, indominable y bella!" (pág. 185). La barca, encarnación de un alma femenina segura y subversiva por fin, sería también símbolo de una creación que nacida de la inspiración ("la moverá el gran ritmo de un corazón sangriento / De vida sobrehumana") y traspasada de la melancolía propia del artista ("la cargaré de toda mi tristeza") es, empero, "consciente", controlada, meditada y se adentra en el terreno de lo desconocido, lo nuevo, esto es, acepta el reto de alcanzar otros estilos personales, originales ("Barca, alma hermana....¿hacia qué tierras nunca vistas, / De hondas revelaciones, de cosas imprevistas / Iremos?..."). En relación directa con esta interpretación del poema se halla la poética que abre *Los cálices vacíos* en francés. Marco de lectura de todo el poemario esta breve composición nos sitúa ante el convencimiento del sujeto de la funcion



terapéutica, catártica, que cumple una escritura que busca la plenitud y se encuentra con el vacío *malgré tout:* "Debout sur mon orgueil je veux montrer au soir / L'envers de mon manteau endeuillé de tes charmes, / Son mouchoir infini, son mouchoir noir et noir / Trait à trait, doucement, boira toutes mes larmes" pág. 225). El oficio de escritor requiere enorme esfuerzo, capacidad, inspiración pero son tales sus encantos, tan extraordinario su poder curativo y la estabilidad y arrogancia con que dota a un sujeto femenino inseguro que no hay mejor alternativa en la búsqueda de la propia identidad poética y personal.

Por último, una quinta imagen rescatable de entre las de Delmira Agustini, valiosa en cuanto a su significado y mucho más intimista o personal, es la que refleja a una mujer inteligente, emprendedora y decidida pero que ya no necesita mostrar que lo es. Se trata de una fotografía elocuente en muchos sentidos, menos por la estética que por la actitud, que muestra no a una mujer atemporal y etérea, sino a una artista preocupada por su tiempo, "absolutamente moderna", según el dictamen de Rimbaud, sumergida en la vorágine de la "historia". Nos hallamos ante una de las instantáneas menos clasificables para el público de su época, pues "Delmira" ya no es la musa idealizada y bella, pero tampoco la dandy atípica y asocial, sino la mujer que intenta ir acompasada con su tiempo y busca en un diario, con avidez y curiosidad intelectual, la últimas noticias o tal vez una de sus propias crónicas periodísticas. Delmira ha sido sorprendida en un acto cotidiano y personal: la lectura del diario, tal y como muestra el ligero descuido de su peinado, el vestido bastante doméstico, la manera natural de doblar el periódico, su atenta mirada de concentración, la leve caída de unos labios que sugieren un susurro en una lectura en voz baja. Pero lo interesante es que esta imagen podría ser equiparada a la del artista que escribe, que toma la pluma en sus dedos y finge crear en el momento de ser retratado. No tenemos constancia de una fotografía así entre las de Delmira pero ésta contiene implicaciones muy similares a efectos de considerar el imaginario que evoca: el de la mujer en el mundo, consciente de la

importancia y gravedad de estar informada de las noticias y no ser una mera oyente pasiva -las noticias las solían leer los varones para toda la familia-; es una mujer que no sólo se limita a ojear revistas de moda, devocionarios o folletines sino que lee crónicas, tal vez incluso la crónica de uno de sus libros o una de las suyas. Así pues, se nos desvela o manifiesta, a través de la imagen de la lectora, la Delmira escritora, la Delmira periodista, la Delmira que trasciende la condición que se le asignaba a su género.

Una lectura aun superficial de sus poemarios refleja la preocupación recurrente en el sujeto poético por la creación como tarea, como oficio de artesano, de orfebre, si recurrimos a la célebre imagen, que debe labrar con sus manos ("Tenaz como una loca, / Seguía mi divina labor sobre la roca", pág. 228) hasta lograr la forma perfecta. Don divino, inspiración sí pero complementada siempre con el trabajo, la lectura, el perfeccionamiento; así, la "ceguera" es, en parte voluntaria, en parte impuesta: "¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa, / O en su disco de luz he quedado prendida?", pág. 249). Y me parece relevante subrayar este aspecto porque una de las estrategias más conocidas del androcentrismo aplicado a la crítica literaria consiste en la consideración del talante inspirado, mágico e incomprensible del don poético en las mujeres frente a

lo mucho que se debe a las lecturas y la reelaboración en el caso de los escritores varones. En esto Delmira Agustini se revela de nuevo moderna y vanguardista pues sabe de la importancia de la tradición que, aunque más compleja por ser un universo escrito en signos masculinos, debe ser el fundamento de toda obra posterior, mejorada mediante continuas reelaboraciones del mismo tópico, mediante errores, desvíos, desaciertos.... la autoexigencia es otro de los rasgos del poeta moderno ("eternamente incuba un gran huevo infecundo", pág. 229) Por otro lado, sus ideas respecto a la creación confirman ese punto de vista que no cede ante los facilismos de la rima y el ritmo modernista y prefiere dotar de contenido a la forma: "La rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo / Que acongoja la marcha de la Idea. / No aleguéis que es de oro! El Pensamiento / No se esclaviza a un vil cascabeleo!" dice en el poema titulado elocuentemente "Rebelión" (pág. 99). ¿Cómo explicamos entonces declaraciones como la que encabeza el prólogo que bajo el epígrafe "Al lector" inicia *Los cálices vacíos* y firma la propia autora?[33] Probablemente no se trataba más que de una argucia para dar autoridad y legitimar una obra que, por ser escrita por mujer, necesitaba de tales artimañas que la equipararan con lo biográfico para ser incluida

[33] "Y me seduce el declarar que si mis anteriores libros han sido sinceros y poco meditados, estos *Cálices vacíos*, surgidos en un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero, el más meditado... y el más querido" (pág. 261).

en el canon. Esta preocupación la sigue acuciando, atormentando como evidencias otros poemas: "Racha de cumbres" (pág. 105), "Al vuelo" (pág. 108) y sobre el todo el hermoso y metapoético "El cisne", donde la página en blanco de la escritura es un espejo, el espejo de un lago donde se refleja la interioridad del yo, la verdad del "cisne" (pág. 255). En definitiva, y volviendo a la fotografía, llaman la atención los ojos bajos, el rostro sereno que evocan una complacencia y calma que seguramente no habitaban en una mente llena de tensiones y complejidades intelectuales como la de Delmira Agustini; es como si una corriente subterránea de hondura atravesara su mente bajo su sosegada frente. Sus facciones delicadas y al mismo tiempo enérgicas saben de guardar secretos, saben de no herir a quien se quiere a pesar de salirse del margen estrecho de tonalidades sentimentales e ideológicas que se le ofrece.

Faltarían en este repaso algunas otras imágenes particularmente pertinentes para el estudio de la configuración del sujeto poético como tal y la del dandy, como por ejemplo la fotografía de una Delmira con pose oriental y fondo de abanico chino -el paralelismo con la "Delmira decadente" es interesante en el sentido de que se ajusta a los esquemas femeninos "fin de siglo"- o la fotografía, por último, de su asesinato. El recorrido que se puede hacer por vida y obra de la poeta podría ser, pues, mucho más extenso y completo sobre todo si ahondamos en la historia de la fotografía y relacionamos la construcción de su personaje con la de algunos de sus contemporáneos. Pero no es esta la ocasión para tal indagación que, aun perfilándose sugestiva y valiosa, queda emplazada a fecha próxima.

A modo de conclusión se me ocurre imaginar la cara que pondrían los contemporáneos de la poeta uruguaya al percatarse del uso particular y nada convencional que ésta hizo del medio fotográfico. Pensado como instrumento de poder, como arma ideológica en manos de la burguesía en tanto que reproducía el lujo y la ociosidad sobre los que se sustentaban como clase, este medio revolucionario adquiere significados muy diversos cuando es manipulado con inventiva, originalidad y un precoz anhelo propagandístico por Delmira Agustini.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 1995.

Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1993.

Aurevilly, Barbey d'. *Du dandysme et du George Brummell* [1851]. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.

Balzac, Honoré de, "Tratado de la vida elegante", en *Obras completas*, tomo VI. Madrid: Aguilar, 1972, págs. 1049-1077.

Barthes, Roland, "Un texte inédit de Roland Barthes: encore le corps", en *Critique* 423-424 (1982), págs. 645-654.

Baudelaire, Charles, "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres completes*, Paris: Gallimard, 1961, págs. 1152-1193.

Baudrillard, Jean *De la seducción*, Buenos Aires: REI Argentina, 1989.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1999.
-"La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" [1935]. Madrid: Taurus, 1973, págs. 15-57.

Benvenuto, Ofelia M. de, *Delmira Agustini*. Montevideo: Ceibo, 1944.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* [1989]. Madrid: Visor 1995.

Blixen, Carina. *El desván del Novecientos. Mujeres solas*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2002.

Cixous, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. Nueva York: Columbia University Press, 1993.

Darío, Rubén. *Los raros*, Zaragoza: Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados, 1998.

Escaja, Tina, *Delmira Agustini y el Modernismo*. Nuevas propuestas de género, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.

García Silva, Cecilia, "Delmira Agustini periodista. Modernismo e hiperfeminidad", Montevideo: Universidad de la República, 1990.

Girón Alvarado, Jacqueline, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. Nueva York: Peter Lang, 1995.

Huysmans, Joris-Karl, *Contra natura*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Kempf, Roger. "Les sexes", en *Dandies. Baudelaire et cie.*, Paris: Éditions du Seuil, 1977.

Kirkpatrick, Gwen "*Prodigios de almas y de cuerpos*: Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo", en *Delmira Agustini y el Modernismo*, ed. Tina Escaja, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000, págs. 175-195.

Kris, Ernst & Otto Kurz. *La leyenda del artista* [1979]. Madrid: Cátedra, 1995.

Marías, Javier, *Vidas escritas*. Madrid: Siruela, 1992.
-*Miramientos*, Madrid: Alfaguara, 1997.

Ortel, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

Pipper, David, *The image of the poet. British poets and their portraits*, Oxford: Clarendon Press, 1982,

Pollock, Griselda, "Artists mythologies and media genius, madness and art history", *Screen*, 21 (1980), págs. 57-96,

Segarra, Marta, "Crítica feminista y escritura femenina en Francia", en *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX (Estudios sobre crítica feminista, postestructuralismo y psicoanálisis)*, Burgos: Universidad de Burgos, 2002, págs. 81-108.

Soussioff, Catherine M., The Absolute Artist. *The Historiography of a concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Steiner, Georges, "El gran *ennui*", en *En el castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa, 1993.

Verlaine, Paul, *Les poètes maudits*, Paris: Société d'édition d'enseignment supérieur, 1989.

Delmira con vestido oscuro

Delmira en la silla

Delmira decadente

Delmira con sombrero

Delmira leyendo el diario