

**Archivo digital Delmira Agustini. Pasos de un proyecto.
Manuscritos y poesía**

Por Carina Blixen (Biblioteca Nacional de Uruguay)

Anotaciones sobre el lugar de Delmira Agustini

Delmira Agustini (1886-1914) nació en una familia burguesa que, contra lo que era habitual en la sociedad patriarcal del Novecientos, mimó sus dotes artísticas y alentó su escritura. Para Delmira la poesía no fue un pasatiempo o un adorno como pudo ser para buena parte de las señoritas de buen pasar, con ambiciones literarias, de su época. Fue precoz y tuvo desde muy temprano una idea de lo que debía ser la figura del escritor y de sí misma como tal. Se dio a conocer como poeta en 1902 en la revista *Rojo y blanco*. Continuó publicando regularmente en diversos medios escritos de la época y conquistó muy pronto el elogio de la crítica y la admiración de los lectores. Durante su breve vida editó: *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910), *Los cálices vacíos* (1913). Cuando el 6 de julio de 1914 Enrique Job Reyes la mató, para matarse enseguida, ya estaban divorciados. El suceso tuvo y sigue teniendo una dimensión de acontecimiento en la sociedad uruguaya por la identidad de sus protagonistas (una poeta destacada de un medio burgués en una ciudad todavía pequeña) y porque parece anudar una serie de contradicciones actualizables más allá de los grandes cambios que ha vivido nuestra cultura en el siglo transcurrido. A la ley de divorcio aprobada en 1907, se había añadido en 1913 la posibilidad de separación por la sola voluntad de la mujer. Aunque discutible (la ley seguía considerando diferente el adulterio del hombre y la mujer) la legislación quería compensar la postergación en derechos y posibilidades reales de las mujeres. Es en esa situación de flamante uso de un instrumento, que fue de avanzada para la época, que Delmira fue asesinada por Enrique Job Reyes. El suceso hizo visible el hiato entre una racionalidad progresista (que quería actuar sobre la realidad para transformarla) y la desigualdad, la brutalidad instalada en la vida cotidiana de los hombres y mujeres de ese tiempo.

En los últimos años se ha vuelto cada vez más visible en el Uruguay una violencia de género que cuesta, en su versión más extrema, la vida de decenas de mujeres al año. Se ha legislado sobre el problema: se promulgó una ley sobre la violencia doméstica el 2 de julio de 2002 y este año 2017 se configuró el delito de "femicidio" (un agravante del homicidio si se considera que está motivado por odio hacia la mujer). En este contexto,

es casi imposible leer a Delmira sin su muerte o desligada de una reflexión sobre la situación de la mujer en el Novecientos y en la actualidad. El crimen y el suicidio la instalaron en la crónica roja y, a lo largo del siglo XX, además, en la fantasía de numerosos narradores, poetas y dramaturgos.

Hay un consenso sobre el valor de la poesía de Delmira Agustini en la literatura latinoamericana y la literatura a secas que ha sido generado por una bibliografía crítica siempre creciente y en debate, fundamentalmente gracias a los aportes del feminismo de dentro y fuera de fronteras. A la salida de la dictadura uruguaya en 1984 y fundamentalmente al cumplirse los cien años del nacimiento de la poeta en 1986, comenzó, en Uruguay, una revisión crítica que priorizó el análisis de la recepción que tuvo su poesía a lo largo del siglo XX y el estudio del lugar excepcional que como mujer y poeta tuvo Agustini en las letras y la sociedad del Novecientos. La crítica centró buena parte de sus baterías en desmontar una mirada patriarcal que la elogió disminuyéndola, transformándola en una especie de ángel o ser ajeno a este mundo que no podía entender aquello que escribía, dada la carga erótica de sus versos. La inmersión en su archivo muestra hasta qué punto se formó, concibió su poesía en relación a los grandes modelos literarios de su época y fue absorbida por el deseo de ir más allá.

Hace un tiempo que la crítica feminista viene desplazando su atención hacia la poesía de Agustini y su proceso de creación. De esta manera se ha adensado la mirada sobre su surgimiento en el Modernismo y la elaboración de su poética en contacto con los escritores de su tiempo. Uno de los puntos en discusión que ha emergido es la relación, compleja y ambigua que tuvo Delmira con la poesía y el liderazgo de Rubén Darío.

Rosa García Gutiérrez (2016, p. 31) ha planteado que

los esfuerzos por resaltar la militancia feminista de Agustini han acabado ocultando o negando su no menos militante comunión con los presupuestos esenciales del modernismo y transformado en contralectura lo que más bien fue un profundo, complejo y fructífero magisterio con el que llamó “mi Dios en el arte”

Después del trabajo de denuncia realizado, tal vez se esté abriendo una nueva etapa en la comprensión de su obra, más atenta a las especificidades de su poesía.

La fuerza simbólica de la figura y la poesía de Delmira Agustini se ha reflejado también en su lugar en el archivo de la Biblioteca Nacional. De las 140 colecciones que lo forman, la de Agustini es la más consultada. La historia del archivo y de lo que se

conoce hoy como Departamento de Investigaciones se retrotrae al año fundacional de 1944 cuando fueron donadas 40.000 piezas documentales de José E. Rodó. Existe un registro de usuarios desde el año 1997 hasta hoy, del que surge que 81 personas consultaron la Colección Delmira Agustini (DA). Si se realiza el cotejo con los otros grandes escritores de la Generación del Novecientos, la cifra más que duplica al más recurrido de ellos.¹ Pregunté a la actual encargada, la archivóloga Virginia Friedman, que empezó a trabajar en 1979, cuál había sido -a lo largo de los años de que podía dar testimonio- la Colección más consultada y sin dudar afirmó que la de Delmira Agustini. Para explicar esta superior frecuentación, Friedman destaca su riqueza cualitativa. Dice que tiene lo que a la gente más interesa: correspondencia íntima, pinturas, fotos, y sobre todo algunos objetos que se han vuelto casi de culto: la muñeca o el vestido de novia de la poeta.²

Los manuscritos son muy difíciles de leer, pero este hecho, en lugar de desalentar, parece haber incentivado el empeño de investigadores y críticos. Razones de distinto orden podrían explicar lo intrincado de su escritura: Agustini parecía crear en trance, sin considerar en dónde, usando la página (de cuaderno, de libro, hoja suelta, partitura, etc.) en cualquier dirección, en momentos superpuestos. Su letra es irregular, muchas veces apresurada. Usó indistintamente la tinta y el lápiz. La tinta generaba irregularidades en el trazo y el lápiz se ha ido desvaneciendo a lo largo de los años.

Fue pionero el trabajo de Ofelia Machado B. de Benvenuto que publicó la transcripción de cinco cuadernos en el libro *Delmira Agustini*, Montevideo, Ceibo, 1944.³ Entre 1952 y 1953 la Biblioteca Nacional recibió la donación y compró el conjunto de documentos que forman hoy la Colección DA. Inmediatamente, Roberto Ibáñez (desde 1950 al frente del INIAL, antecedente del actual Departamento de Investigaciones) con un equipo de investigadores, comenzó otra tarea de transcripción que corrigió errores de Machado y sumó dos cuadernos, las hojas sueltas y lo que Delmira escribía en libros de otros que le pertenecían. El grupo realizó una tarea enorme que quedó casi terminada. Esta inconclusión es, hasta ahora, un misterio.

¹Horacio Quiroga: 35, José E. Rodó: 32, Julio Herrera y Reissig: 17, Florencio Sánchez: 14, María Eugenia Vaz Ferreira: 13.

²La Colección DA consta de: 318 originales (7 cuadernos manuscritos, manuscritos, fotocopias, transcripciones del equipo de Roberto Ibáñez (79 doc.), 606 piezas de correspondencia entre recibida y enviada, íntima y personal, 116 documentos personales (partida de nacimiento, libro de misa, carné de baile), 329 impresos: recortes y revistas en las que se escribe sobre DA o en las que colabora, 215 fotografías, 47 objetos. Además de la muñeca y el vestido de novia son recordables algunos juguetes en madera, un canario embalsamado en un cofre, un mechón de pelo de Delmira, etc., 35 cuadros

³Son los numerados actualmente como 1, 2, 4, 5 y 6.

Un homenaje y un proyecto: dificultades y logros

El 6 de julio de 2014 se cumplieron 100 años de la muerte de Agustini. El Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional se propuso rendirle homenaje y, en ese marco, en julio de 2013 propuse realizar una edición genética digital de sus manuscritos. El conocimiento de que esto era posible había surgido del seminario “Manuscritos hispánicos. Siglos XIX-XXI” organizado por Fatiha Idmhand y Bénédicte Vauthier en el ITEM (Paris) al que asistí entre 2011 y 2013.⁴ Tener en perspectiva una edición genética digital de los manuscritos exigió concebir el proceso de investigación como un trabajo en equipo, para integrar disciplinas y conocimientos múltiples: el archivo, la crítica literaria, la informática. Uno de los problemas más serios enfrentados fue la imprescindible perduración de los equipos en el tiempo.⁵ La evaluación del proceso y el resultado obtenido es muy positivo, aunque llevó más tiempo que el calculado en un principio. Comenzamos a trabajar en julio de 2013 para colgar la plataforma en 2014 y pudimos realizar una primera parte (de dos) en octubre de 2016.

El plan primero fue volver a leer los manuscritos cotejando lo escrito con las transcripciones dejadas por el equipo de Roberto Ibáñez. Como el trazo a lápiz se ha ido perdiendo, en algunos casos el equipo de Ibáñez vio más que el nuestro. Cuando esto sucedía decidimos dejar consignada en la transcripción que reproducíamos algo que no veíamos y que tomábamos de “RI” (así lo consignamos). Pero lo habitual fue que nosotros pudiéramos ver mejor gracias a los instrumentos de que ahora disponemos para ampliar la imagen o manejar el contraste. La transcripción se hizo, entonces, a partir de los manuscritos escaneados, cotejando con la transcripción de Ibáñez, incorporando el código de transcripción genética del ITEM.

La imposibilidad de sostener el equipo volvió imprescindible colgar el material en etapas. Con Fatiha Idmhand evaluamos que lo transcrito en ese tiempo era en sí mismo significativo. Decidí que debíamos dividir el proyecto en dos partes. Lo que estaba ya hecho, sería la primera: cinco de los siete cuadernos de la poeta.

4 La posibilidad surgió gracias a Norah Giraldi quien dirigió mi tesis de doctorado en esos años desde la Universidad de Lille3.

5 Para realizar el trabajo de transcripción se contó con gente especializada (investigadores y docentes) en gran parte voluntarios. En la pestaña “Equipo editorial” de la plataforma (<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>) se puede consultar la nómina. De la lista de 15 personas que allí se encuentra, 4 son investigadores del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca (es decir rentadas) y los otros 11 trabajaron en forma gratuita.

Los siete cuadernos de manuscritos no están fechados: fueron numerados por Roberto Ibáñez con criterio cronológico según la evolución de lo escrito en relación a los libros publicados por Agustini. En los cuatro primeros cuadernos convive la letra de Delmira con las transcripciones de su padre, Santiago Agustini, y, esporádicamente, la de su hermano: Antonio Luciano Agustini y algún otro transcriptor más o menos reconocible. El quinto presenta solo la escritura de la poeta y los dos últimos recogen las transcripciones del padre con correcciones de la hija. El cuaderno 6 contiene un momento en la organización del último libro: *Los cálices vacíos*, y el cuaderno 7 poemas posteriores, lo que la poeta estaba escribiendo cuando fue asesinada. Los cinco primeros cuadernos son un testimonio de la escritura inicial y de varios aspectos de la sensibilidad y las costumbres de Delmira y su familia. En ellos se encuentra la gestación y el proceso de crecimiento de los tres libros editados en vida. Fueron un espacio de creación, y son en la actualidad un instrumento imprescindible para comprender el surgimiento y la maduración de su poesía y la construcción de su subjetividad de artista. Constituían una unidad en sí misma, muy valiosa, que podía ser puesta a disposición de investigadores y público en general. En una segunda etapa se pondrá a disposición los dos cuadernos restantes, las hojas sueltas, lo escrito en libros varios y la transcripción del libro *Los cálices vacíos* realizada por Santiago Agustini para el editor Orsini Bertani.

El paso siguiente fue subir todas las imágenes y sus transcripciones a una plataforma de Manuscritos Hispánicos organizada por Fatiha Idmhand en el ITEM. (<http://eman-archives.org>). Este trabajo no se mostró al público. Se adaptó la barra de estilo original de la plataforma a las necesidades de estos manuscritos (diferentes letras/indicaciones). Una vez subidos los manuscritos y sus transcripciones nos planteamos con Fatiha Idmhand y Federico Bello (informático de la Biblioteca) la creación de una plataforma para la Biblioteca Nacional que abriera el camino a la digitalización de su archivo. En octubre de 2016, gracias a la reunión de Idmhand, Alejandro Bia (informático especializado en Humanidades Digitales) y Federico Bello se creó una plataforma Omeka para la Biblioteca. A diferencia de la plataforma e-man que reunía un conjunto de colecciones de diferentes escritores, se consideró valioso pensar una plataforma por escritor. La presencia de varios archivos de escritores en una única plataforma planteaba problemas en el momento de activar el motor de búsqueda, porque se realizaba en todos las colecciones al mismo tiempo y eso hacía que los resultados fueran excesivos y, por lo tanto, poco útiles. La plataforma para Delmira

Agustini bajó un nivel respecto a la e-man. El traslado de la información de una a otra se realizó sin problemas.

El *Archivo digital Delmira Agustini* traslada al ámbito digital los viejos criterios de la edición crítica en papel, de manera de favorecer una lectura comprensiva del conjunto y contrarrestar la fragmentación inevitable de la consulta a través de la pantalla. Tiene una introducción general y cada cuaderno un índice y una explicación de su contenido. Cada página está representada por una imagen y una transcripción de lo escrito en ella, en la que se anotan sus relaciones en la secuencia que integra. Lo que se ofrece al lector es, entonces, una copia intervenida por aclaraciones múltiples (transcripción, ubicación, relaciones) para acercar un material muy difícil de leer. Las intervenciones señaladas tienen una doble finalidad: por un lado, que los curiosos puedan atisbar la escena de escritura de la poeta, conocer su letra, algo de su manera de crear. Por otro, facilitar el trabajo inicial de los investigadores. El *Archivo digital Delmira Agustini* ha tenido 125.361 entradas al once de setiembre de 2017 (a las 19 hs.) Es una cifra llamativa que se puede desglosar y que merece un análisis más detenido.

Cuadernos tercero y cuarto: Escritura en ciclos

El Libro blanco (1907) tiene 52 poemas⁶ divididos en dos partes de desigual extensión: una primera, con 45 poemas cuyo tema central es la poesía, el poeta, la inspiración, y una segunda, con 7 poemas diferenciados por el subtítulo “Orla rosa”, “Íntima”, “Explosión”, “Amor”, “El Intruso”, “La copa del Amor”, “Mi Aurora” y “Desde lejos”, en los que la poeta encuentra un lenguaje para decir el deseo y la pasión, que será, según la crítica, la gran renovación que realiza su poesía.

Cantos de la mañana (1910) tiene 20 poemas. En algunos de los poemas del segundo libro que se encuentran en estos cuadernos (“Lo inefable”, “La barca milagrosa”, “¿De qué andaluza simiente...”) Delmira vuelve al tema de la reflexión sobre la poética y lo realiza de manera diferente; se aleja de la figura obsesiva de la Musa tal como aparecía en la primera parte de *El libro blanco*.⁷

⁶La primera edición tiene 51 poemas en el índice pero en realidad son 52 si desglosamos el poema “Llora, mi musa, llora en el silencio” (1907: 70) que quedó integrado a “Variaciones” (1907: 68).

⁷ El esbozo de una generalización, siempre cauta y puesta en duda, llevaría a afirmar que los poemas de *Cantos de la mañana* que no aparecen en estos cuadernos son los más melancólicos. En ellos predomina la idea de “Él” como fuente de inspiración y creación y se produce una identificación cada vez más inquietante de ese “Él” con la muerte: “La intensa realidad de un sueño lúgubre/Puso en mis manos tu cabeza muerta” (331) empieza un poema sin título de *Cantos de la mañana*. La estrofa final de “Tú dormías...” le atribuye efectos siniestros: “Ah! Tu cabeza me asustó...Fluía/de ella una ignota vida... Parecía/no sé qué mundo anónimo y nocturno...” (345). El poema “Un alma” se refiere al sujeto lírico y dice: “Arropada en el manto/ Pálido y torrencial de mi melancolía” (342).

Si cotejamos estos dos libros con los 4 primeros cuadernos,⁸ es posible percibir que no hay ningún borrador en el cuaderno primero;⁹ en el segundo hay 8 poemas que integrarán la primera parte de *El libro blanco*; en el tercero hay 28 de la primera parte más 1 de “Orla rosa” (“Desde lejos”) y 5 de *Cantos de la mañana*.¹⁰ El cuarto contiene 50 poemas de la primera parte, 6 poemas de “Orla rosa” y 9 de *Cantos de la mañana*. Entre el tercer y el cuarto cuaderno, entonces, hay 7 poemas de “Orla rosa” y 13 de *Cantos de la mañana* (en ambos hay diferentes versiones de un mismo poema).¹¹ Estos dos cuadernos son decisivos si se intenta comprender la gestación de los dos primeros libros de la poeta. En ellos está la configuración del primero y el inicio del segundo.

Los cuadernos son iguales entre sí (el tercero tiene menos hojas, posiblemente arrancadas);¹² en ambos, en la guarda anterior, a manera de portada, está escrito a mano por Delmira: “El Libro Blanco. (Frágil)” y su firma.¹³ Vale la pena recordar que la tapa de *El libro blanco (Frágil)* (1907) ostenta la firma de la poeta.

En los dos cuadernos, Santiago Agustini transcribe los poemas de su hija en el recto de los folios, sin llegar hasta el final del cuaderno. Quedó, así, para ser usado, un resto de hojas en blanco, el verso de los folios, las portadas, el interior de las tapas. Todo fue ocupado por la letra de Delmira, además de superponerla de todas las maneras posibles a la letra de su padre y, en algunas ocasiones, a la propia. Se impone a la vista el contraste entre el orden de la letra de Santiago Agustini y su transcripción de lo que será, fundamentalmente, la primera parte de *El libro blanco* y el desorden de la letra de Delmira. Estos cuadernos tercero y cuarto muestran, en las transcripciones en tinta del padre, algunas con correcciones de Delmira, un relativamente largo proceso de producción de los poemas de la primera parte del libro inicial.

8 El cuaderno 5 contiene solo la letra de Delmira con poemas de *Los cálices vacíos*, los 6 y 7 solo la letra del padre con poemas posteriores.

9 En el margen superior del folio 13r. en el que se encuentra el manuscrito del poema “¡Artistas!” aparece escrito a lápiz con letra de Delmira “*Gracias maga y ben*”. Elena Romiti señala que “resulta evidente que estas palabras no interactúan con el poema que sigue debajo, pero al buscar contactos con textos posteriores se descubre que reaparecen en el último verso del poema “La sed” de *El libro blanco*” (82).

10 Serían seis si consideramos un posible antetexto de “Las alas”: “*como si hubiera/ sobre/ los hombros dos alas/ alas amplias bellas an/siosas pero inútiles*” (CDA, C.3, F. 52r.).

11 En la plataforma, en el análisis de los cuadernos 3 y 4 se señala los que integrarán *El libro blanco* y *Cantos de la mañana*: <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/103> <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/104>

12 Ambos son de 21,3 x 17 cm., de tapas duras, encuadradas en tela roja y la tapa anterior está labrada en los cuatro ángulos. El cuaderno 3 tiene 71 folios, y está escrito también en la guarda anterior y la parte interior de tapa anterior y posterior. El cuaderno 4 tiene 112 folios, y está escrito además en la guarda anterior y lado interno de las dos tapas.

13 Con letra de Delmira y con paréntesis para “Frágil” en el 3 y con letra de Santiago Agustini y el mismo calificativo entre comillas en el 4. Las dos guardas ostentan la firma de DelmiraAgustini (3 veces en el cuaderno 3).

Los poemas de la segunda parte de *El libro blanco*, “Orla rosa”, y los de *Cantos de la mañana* están escritos por Delmira a lápiz; parecen surgir cuando lo que iba a ser la primera parte de *El libro blanco* estaba llegando a su fin. Muchos aparecen en el verso de los folios, en sentido inverso a los cuadernos; en el cuaderno cuarto en algunos casos, como “Explosión” hay una versión primera de Delmira y la transcripción posterior de Santiago Agustini.

Estos dos cuadernos exigen ser leídos de dos maneras: por un lado, en un sentido secuencial porque es evidente que el cuarto avanza sobre lo escrito en el anterior pues casi completa lo que será *El libro blanco*. Es claramente perceptible el trabajo de revisión, ordenación y crecimiento desde el cuaderno tercero al cuarto. Por otro lado, para seguir el proceso de creación de algunos poemas de *Cantos de la mañana*, es necesario leer estos cuadernos en un sentido diferente: simultáneo y alternativo, pues puede suceder que las versiones que se encuentran en el cuaderno 3 sean posteriores a las del cuaderno 4. La poeta rompió y alteró la linealidad conseguida por la transcripción de su padre.

Para dar un ejemplo, entre los muchos que se pueden señalar: las versiones del poema que abre *Cantos de la mañana* (“¿De qué andaluza simiente...”) parecen indicar ese uso en paralelo de los dos cuadernos. Como hipótesis, se podría plantear la siguiente secuencia de escritura: una versión primera se encontraría una parte en el Cuaderno 3, F.12v. y se continuaría en el Cuaderno 4, F.77v. Una segunda versión se encontraría en el Cuaderno 3 en los folios 59r. y v.¹⁴

Parecería que hay un momento de inflexión en el proceso de creación de la poeta cuando está por terminar lo que venía trabajando -tal vez desde 1903- como “El libro blanco”, pues irrumpe una escritura diferente en los poemas que integrarán “Orla rosa” del primer libro y otros que formarán parte del segundo. Surgen algunas preguntas: ¿Por qué no publicó sólo lo que venía siendo “El libro blanco” (lo que en la edición se corresponde a los 45 poemas de la primera parte)? ¿Por qué decidió completar su primer libro incluyendo “Orla rosa”? y ¿por qué dejó afuera los que parecen haber surgido casi al mismo tiempo y que pasaron a integrar *Cantos de la mañana*?

¹⁴Primera versión: Primera parte: Cuaderno 3.

F.12v.<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/665>

Segunda parte: Cuaderno 4. F. 77v.<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/1047>

Segunda versión:Cuaderno 3. F.59r. y v. <http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/758>;
<http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/files/show/759>

Si bien la poesía de Delmira puede ser tomada como ejemplo de que la edición de la obra no es el fin del proceso de creación (en la Colección DA se guardan primeras ediciones de sus libros corregidos por ella), es indudable que la decisión de publicar es un momento de una significación especial. Hay una “necesidad de cierre” que implica una revisión y una selección que tiene un sentido de culminación, por más que después siga reescribiendo. La crítica ha señalado la alteración de tono y motivo que los poemas de “Orla rosa” significan en el primer libro. Deberíamos suponer que Delmira reconoció la diferencia y el valor de esta poesía “nueva” y la integró a su primer libro mientras seguía trabajando la otra línea que había surgido y que daría lugar a *Cantos de la mañana*. Más que lo homogéneo y congruente parecía entusiasmarla el impulso renovador y la disonancia. Delmira Agustini no concebía las poesías aisladas sino en series de poemas. Sus libros son testimonio de esa creación en conjuntos y de la heterogeneidad de líneas que es sustancial a su proceso de creación.

García Gutiérrez, R. (2016), “Mártir del mismo martirio”: Agustini y Darío”. En *Zama/Extraordinario Rubén Darío*, pp. 29-48.