sexo y poesía en el 900

emir rodríguez monegal

31

LIBROS POPULARES alfa

colección
libros
populares

31

emir
rodríguez
monegal

sexo y poesía en el 900 uruguayo

los extraños destinos de roberto y delmira

ensayo

editorial alfa
montevideo

Queda hecho el depósito que marca la ley

Copyrigth by Editorial Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo
Printed in Uruguay Impreso en el Uruguay

Para Carlos Martínez Moreno y Severo Sarduy, con quienes he compartido el entusiasmo por esta época.

—¡Delira Ud. señor de las Carreras!
—¡Es propio de los cuerdos!

Roberto de las Carreras:
Interview político (1903).

I - doble cincuentenario

Cuando se cumplieron, en 1963, los cincuenta años de la primera publicación de *Los cálices vacíos* (libro que recoge lo mejor de Delmira Agustini y que certifica la madurez de su poesía y de su juicio autocrítico), también se cumplió el cincuentenario de la locura de Roberto de las Carreras, amigo y coetáneo suyo que ya en el mismo 1913 comenzara a dar síntomas indisimulables de una perturbación que lo obligaría a recluirse en diversos sanatorios y casas particulares durante un lapso de medio siglo. Por eso, mientras se festejaba con los acostumbrados homenajes el cincuentenario del libro de Delmira, la vida literaria en el Uruguay fue conmovida por la noticia de que Roberto de las Carreras, a los noventa años, había cesado su lucha con el mundo. Su muerte, en la misma hora en que

se hacía balance de la obra de Delmira, adquirió así un carácter casi tan espectacular como su vida.

Algo más que la coincidencia de fechas une a estos dos poetas. Ambos representaron para el Novecientos uruguayo (nuestra remotísima "Belle Epoque") un doble escándalo. El de Roberto de las Carreras empezó muy pronto, hacia 1894, con esos poemas en que se declaraba hijo ilegítimo, amenazaba corromper a todas las mujeres casadas de la alta burguesía y se burlaba sangrientamente de la sacrosanta institución matrimonial. Como además de escribir poemas, Roberto perseguía a doncellas y señoras por las calles, asediaba sus balcones y lucía un desparpajo de Don Juan d'annunziano, pronto coaguló en torno de su nombre una leyenda erótica que habría de perseguirlo hasta su locura para resucitar en las chismosas necrológicas de estos días.

A su manera, también Delmira escandalizó a la aldea (como les gustaba decir a los iconoclastas de entonces) y paseó sus arrebatos de pitonisa en celo, de hembra ardida, por las páginas de libros que se iban poniendo más y más incandescentes a medida que la autora (joven pero no niña) libraba poéticamente sus combates. Con la publicación de *Los cálices vacíos* en 1913, las damas de la mejor sociedad empezaron a evitar a Delmira. Sus vislumbres metafóricos llegaban demasiado cerca del hueso. De ahí que la poesía de Delmira y el escándalo de su matrimonio (que duró un mes y veintitrés días) y de su divorcio (que terminó en asesinato por mano del marido, en una casa propicia a

reuniones clandestinas), hayan contribuído a fijar para siempre la imagen de esta obsesa sexual, en el aire provinciano del Montevideo de preguerra.

Roberto y Delmira (así se les sigue llamando) han quedado amonedados en esa doble imagen: el Don Juan satánico, la ninfomaniaca del verso. Se ha querido explicar la leyenda (desmitificarla) por un análisis de la sociedad que produjo estas dos flores exóticas. Desde los trabajos liminares de Alberto Zum Felde, que fue amigo de ambos, hasta los sociólogos populares de estos últimos tiempos, se ha intentado explicar por la presión del medio las estampas de estos poetas malditos. Pero la explicación que sólo busque por este lado estará fatalmente condenada a la superficialidad. Había en los casos de Roberto y Delmira mucho más que una rebeldía contra las valoraciones sexuales y poéticas del medio burgués. Aunque el medio influyó decisivamente en la forma de sus destinos.

II - un dandy del 900

Roberto de las Carreras había nacido en 1873. Su madre, Doña Clara García de Zúñiga, era una de las mujeres más ricas y extravagantes del Río de la Plata. Hija y heredera de un señor feudal de Entre Ríos (Argentina), Clara se dio todos los lujos que la inmoralidad puede anhelar. Se casa a los 15 años con José María Zuviría, pero ese acontecimiento resulta apenas el origen de una larga carrera de adulterios que la llevará (entre otros) a los brazos de Ernesto de las Carreras, secretario de Leandro Gómez en Paysandú. Cuando nace Roberto, la madre no interrumpe su vocación. Por el contrario, continúa acumulando amantes (en un expediente judicial se jacta de no haber nunca negado su cuerpo a quien le gustara), ostentándose con ellos en las veladas del Solís, el principal teatro montevideano, y dando escándalos públicos a toda hora. Su apoteosis llega el día en que desde un balcón del Hotel Oriental (residencia entonces de diplomáticos) comienza a arrojar a la calle unas libras esterlinas que llevaba en una bandeja. Se dice que estaba casi desnuda. Era en 1874, cuando Roberto tenía apenas un año.

Es comprensible que Ernesto de las Carreras no haya creído necesario asumir ninguna responsabilidad paterna. Abandonó al niño a su destino de bastardo y sólo se preocupó (cuando era más grande) de darle alguna lección de moral, que Roberto transcribe en una de sus obras más famosas, *Amor libre* (1902). Allí cuenta: *"Un hombre enérgico, decíame, refiriendo el caso de un marido que, al encontrar a su mujer «in fraganti», la había arrojado por el balcón: «Es el único medio de contener a la mujer». El hombre que así hablaba era mi padre. Yo sentí protestar en mí, desde entonces, el alma de mi madre que me inspira, de la mujer de pasión y de aventura, de la desvanecida soñadora que la educación burguesa me enseñaba a odiar. Al defender el sexo siento que la defiendo. Mi esfuerzo libertario es un tributo altivo y vengador a sus dolores de Amorosa!"*. La lección del padre se hundió bien hondo en Roberto y provocó los extraños frutos que enuncian estas palabras. Convertido en bastardo por la voluntad o desaprensión de sus padres, Roberto decidió asumir públicamente el título. En vez de ocultarlo y ocultarse, Roberto de las Carreras, con una audacia que habría de costarle al cabo la sanidad, se proclama (y en verso) hijo natural.

Después de un libro de *Poesía* (1892) que publica con seudónimo y que nadie lee, su carrera de escándalo se inaugura con un largo poema en alejandrinos que titula *Al lector* (1894). Está publicado bajo su propio nombre y, como el primero, lleva una dedicatoria al filósofo Carlos Vaz Ferreira, su gran amigo de entonces. El joven que publica este poema ya ha elegido la

estampa d'annunziana que será su marca de fábrica: rubio, alto, hermoso, pasea su insolente figura decorada por un bigote en punta, un sombrero requintado, la flor en el ojal, por las calles de esa Montevideo que terminaba (para la gente bien) en Ejido. Más allá, era la selva; es decir, la ciudad que iban construyendo poco a poco los inmigrantes, los gallegos y napolitanos a los que ignoraba tan minuciosamente la clase patricia. Su base de operaciones era la Ciudad Vieja, con la Plaza Matriz como centro, el Café Moka como punto de referencia obligada, el Hotel Oriental y el Club Uruguay como núcleos sociales. Era un Montevideo pequeño, compacto, asfixiante. En ese charco, arroja Roberto la primera piedra: *Al lector*, al que empieza por calificar de *"bestia"*.

Allí se declara discípulo de Byron y de Musset; ostenta su narcisismo (*"Una poesía que hago en frente del espejo..."*); anuncia su pánico a envejecer y a la inevitable muerte; comenta el fracaso de su amigo Vaz Ferreira al recomendarle un licor para *"curar mis gastados nervios debilitados"*- se jacta de gastar la mitad de su vigor en mujeres; instaura su capricho como única ley; revela casi involuntariamente un temor morboso a la impotencia poética. (*"...y me tiento el brazo; pero al ver / Que apenas tengo en él un proyecto de músculo, / No me siento capaz ni de hacer un opúsculo".*); pavonea su satanismo (*"Y yo soy un malvado, un eterno burlón, / Que todo satirizo, hasta la religión / A mí nada me impone y nada me gobierna"*); anuncia su proyecto de escribir *"un poema del diablo, / Inmenso, colosal"*; resume una pieza de teatro que

nunca ha escrito y en que tiene papel central él mismo; juega con la idea del suicidio; afirma que Dios es sordomudo; se burla del patriotismo pero al cabo admite que tal vez está hablando solo; para terminar reconociendo que *"no sé vivir"*, que la Naturaleza se ha equivocado pues *"yo soy una parte / Bien enferma de su obra, un caso patológico"*. El poema se cierra con una larga tirada en que se advierte (tras la burla literaria) el horrible encono de haber sido engendrado: *"Esta vida fetal, fruto del egoísmo y de un olvido atroces. / Pues nuestros padres nunca han de haber ignorado / Que nuestro sufrimiento estaba destinado. / A ser, por nuestro mal, el precio de sus goces"*. Y aunque transfiere la culpa, resulta evidente que la Naturaleza (esa madrastra indiferente de Vigny) es para él una metáfora de la madre.

Si bien el arsenal revolucionario que utiliza aquí Roberto es de segunda mano y tiene casi un siglo de antigüedad, para la lírica uruguaya de su época anunciaba el decadentismo. Ya circulaban los poetas malditos en algunas manos (como las de Samuel Blixen, crítico curioso más que profundo); Darío habría de dar, dos años más tarde, en *Los raros*, un buen manual para la literatura de ese capitoso fin de siglo europeo; pronto Rodó fundaría con algunos amigos la *Revista Nacional* (1895-1897) que permite difundir algunos nombres claves; a fines de siglo, en 1899, Horacio Quiroga fundaría en Salto la primera publicación totalmente decadente del país, la *Revista del Salto*. Pero la novedad de Roberto de las Carreras es más vital que literaria. Su genealogía en 1894 no está en Poe ni en Baude-

laire a los que todavía no conoce (como apunta correctamente Blixen en un artículo coetáneo), sino en la intuición dolorosa de ciertas esencias románticas que ya están en Byron y en Musset. Por eso, este muchacho bastardo, hijo del amor, de un salto se coloca a la vanguardia de la lírica uruguaya de su tiempo.

Aunque a él le interesaba la poesía sólo como medio. Sus otros poemas tienen más que ver con la biografía que con la poética. El más sonado es *Mi herencia*, que publica en el diario *El Día* (4 de diciembre de 1894). Allí denuncia ante sus ochocientos mil compatriotas su condición de hijo natural que había sido insinuada en el poema *Al lector*:

Es mi crimen, lector, no haber nacido
En toda regla... Y quedo sin herencia!...

En el poema habla con equívoco respeto de su padre:

Teníamos, es cierto, divergencias
De opiniones. Severo, reservado,
Él siempre respetó las conveniencias,
Y era, además, político exaltado.
Firme y recio, me hubiera dedicado
Por su gusto, al comercio o a las ciencias.

Pero ese respeto de 1894, que se convertirá en desafío en 1902 cuando escribe *Amor libre*, ya está teñido de la ironía del poeta por las ocupaciones burguesas:

Mas, yo lleno de sueños y lirismo,
Soy un gran holgazán... Siempre lo fui.
Y si comprendo, con un gran cinismo,
Que los demás trabajen para mí,
Aseguro que nunca concebí
Que ellos pudieran también pensar lo mismo.

Más adelante se declara:

Sin ideal, de condición suicida,
Suelo escribir, esto es, desperezarme.

Hay mucho de pose en estos desplantes pero también hay mucho de verdad a contrapelo. Si bien el poema continúa subrayando su lamentable condición de bastardo, su redacción y hasta publicación en un diario importante obedecen a la necesidad de presionar a su familia para que le reconozca su parte en la herencia paterna. La actitud es doblemente bufonesca, ya que se presenta como destituído pero lo hace con terrible insolencia; pide alimentos y ropa, y al mismo tiempo se burla de las convenciones burguesas para proclamar:

Pero no creo ni por un momento,
Que ser bastardo sea denigrante.
Al contrario, me encuentro muy contento
Por ello. Me parece interesante,
Original, feliz, hasta elegante!
Te lo digo, lector, como lo siento.
Mi nacimiento es muy decadentista,
Y viene bien a un hombre que no anhela
Nada más que ser nuevo y ser artista,
A un poeta sin reglas, sin escuela...
A más, puedo ser héroe de novela
Romántica... y también naturalista.
Para nacer, según es muy sabido,
Es de necesidad, generalmente,
Que dos personas hayan consentido
En casarse, a lo menos civilmente.
Mas yo, siempre discorde con la gente,
Para nacer de todo he prescindido.
La ley, la religión y la moral
No han tenido, lector, nada que ver

Con mi cuna. Eso ha sido algo infernal;
Pero se relaciona, a mi entender,
Con mi estilo. Ese modo de nacer
Es muy mío. Lo encuentro personal.

Antes que Jean Genet, antes que Sartre, Roberto de las Carreras descubre que su única salida es asumir la imagen que los otros le han impuesto: lo han hecho bastardo, y empezará por proclamarlo, transformándose de víctima en victimario. De aquí nace su poesía, de aquí su desafío, de aquí sus desplantes y escándalo. Todo lo que sigue es la natural consecuencia de esta elección: los encendidos poemas a mujeres casadas a las que quiere rescatar de la brutalidad, de *"las ferocidades lúbricas"* de sus maridos *(Poema sentimental);* el horrible poema *Desolación* (publicado también en *El Día*, 18 de junio de 1895) en que desnuda su condición de niño desamparado, sin amor, despreciado por una Naturaleza a la que invoca como madre, envidioso de la fiesta ajena; esa oda a *Mi italiana* que inaugura una serie de descripciones más o menos ideales y en la que se encuentra ya la experiencia de llegar siempre demasiado tarde a la fiesta del amor. De aquí nace también ese viaje a París, que realiza en 1895 y del que queda una copiosa leyenda erótica, sin duda más falsa que verdadera, y que él alimentó en cartas a los amigos y crónicas de viaje para *El Día*. Allí se habla de sus amores con la Bella Otero y de una cocotte que habría disputado (y ganado) a Alfonso XII; de su ingreso, disfrazado, a un harem argelino. Es difícil saber qué hay de verdad en tanta exhibición literaria. Al fin y al cabo, la verdad es aquí lo de menos.

Cuando vuelve en 1898, Roberto de las Carreras es un bastardo de 25 años, un poeta maldito que ha leído (por fin) a Poe y a Baudelaire, que ha ostentado la más ardiente necrofilia en un poema en forma de cuestionario *(En un álbum de confesiones,* 15 de setiembre de 1896) y que viene dispuesto a convertir en realidad su sueño erótico. El poeta que ha aprendido a manejar el alejandrino, que llegará a dominar el endecasílabo, que trabajará oralmente cada línea, se revela sin embargo como torrencial prosista. Sus mejores composiciones de esta época están en prosa y son motivadas por sus ensoñadas aventuras. En Montevideo ésa es la hora de un anarquismo intelectual que arrastra a muchos niños bien, como lo hará décadas más tarde el Frente Popular de 1936 o más recientemente la literatura comprometida de salón. Roberto se proclamará anarquista, predicará el amor libre (que él entendía como libertad de corromper a señoras casadas) y sostendrá en los hechos y en el verso un desarreglo sistemático de los sentidos, aunque tal vez le fuera desconocida esta expresión de Rimbaud. Ocurren aquí esos incidentes pintorescos que ha registrado la chismografía literaria de esta aldea montevideana: en primer lugar, su persecución de una mujer casada que él llama Lisette d'Armanville y a la que dedica su folleto, *"Sueño de Oriente"* (1900); exaltada crónica de su derrota como candidato al adulterio (la señora lo amenaza con revelar sus importunidades al marido) pero también fastuosa venganza metafórica contra la santidad del tálamo nupcial. Desafiando las convenciones de la época, Roberto no sólo describe, con voluptuo-

sidades de voyeur, las caderas y otras regiones adyacentes de las muy honorables burguesas montevideanas que paseaban por la rambla de Pocitos, sino que se imagina en encendida prosa Art Nouveau a su Lisette en pornográficas poses de hurí y hasta la proyecta sometida a las brutalidades del abrazo conyugal. Por debajo del escándalo y de la perversidad, lo que asoma a una lectura actual es sobre todo la rebelión edípica de Roberto contra una sociedad que niega a la mujer lo que autoriza al marido, que tolera la lascivia si está respaldada por una bendición, que pervierte la libertad del sexo. Identificado con su madre, Roberto quiere romper una lanza por el amor libre. Lo que consigue, sin embargo, es parecer apenas un obseso.

Lo malo es que este seductor, este Amante por antonomasia, este Lucifer de todos los maridos, habrá de casarse un día. Es un casamiento impuesto por la misma ley burguesa de la que abomina. Como ha seducido a una mujer (o tal vez ha sido seducido por ella), debe casarse para evitar que la muchacha sea enviada al Buen Pastor y pierda la herencia que le correspondía. En una insolente carta abierta a Julio Herrera y Reissig (que se publica en el periódico anarquista *El Trabajo*, 8 de octubre de 1901), Roberto explica su acatamiento aparente de las convenciones pero invierte en su favor los términos: la unión es un insulto, una bofetada resonante en la faz de esa sociedad hipócrita. Se casa con su amante para redimirla de "las garras zahareñas de la tiranía burguesa". Al casarse, no hace sino llevar aún más lejos sus postulados anárquicos: el hijo de su

unión será bastardo como él, etc., etc. Ni aun cuando debe aceptar la ley, Roberto es capaz de callarse: sigue asumiendo su papel de réprobo, de marginal, de hijo ilegítimo.

Poco después habrá de exponer en público un nuevo avatar de su carrera donjuanesca: este Amante que debió aceptar ser Marido habrá de conocer también la última forma de la servidumbre burguesa: ser traicionado por su mujer legítima. El folleto que dedica en 1902 a contar su Waterloo de marido y amante se titula: *Amor libre, interviews voluptuosas con Roberto de las Carreras*. Allí reconoce que de regreso de un viaje a Buenos Aires encuentra a su esposa en brazos de otro hombre (también llamado Roberto) y que en vez de arrojarla por el balcón (como proclamó su padre ilegítimo) la exalta como verdadera discípula en la causa del amor libre.

Este folleto es el punto culminante de su carrera de cronista. Es uno de los libros pornográficos más deliciosos de la literatura uruguaya. Como había sucedido antes con su condición de bastardo, ahora Roberto exalta sus cuernos. Dando un doble salto mortal en el aire, asume la imagen que otros le han impuesto, la hace suya, la elige. En vez del papel de marido engañado prefiere el de iniciador; afirma que al entregarse a otro hombre, su mujer no hace más que poner en práctica sus enseñanzas. Y para salvar su hombría detalla con cómicos epítetos los copiosos sacrificios a que somete a su mujer para que ésta advierta y reconozca la diferencia entre el maestro y el rival. De esta paradójica manera

recupera su papel de Amante y convierte al "amante" en "marido".

El erotismo literario de Roberto de las Carreras llega en este opúsculo a su punto máximo. Hasta entonces se había limitado a anunciar sus proyectos de conquistador; ahora historia sus triunfos y lo hace con un brío que levanta su prosa, por lo general demasiado caótica y delirante, a una precisión admirable.

Al convertir en victoria una derrota (la máxima para el machismo latino), Roberto de las Carreras pone otra vez en marcha el mecanismo de conversiones que le permitió superar desde la adolescencia el estigma de bastardo. Pronto una nueva producción habría de devolverlo a la notoriedad del escándalo aldeano. Roberto pertenecía a una época en que se odiaba lo directo y despojado, se acumulaban cosas sobre cosas por un horror culpable al vacío, se convertía todo objeto en metáfora de otro. El "Art Nuveau", señaló con acierto una vez Octavio Paz, es la apoteosis de la metáfora material; sillas en forma de conchas marinas o de nenúfares, mesas que parecen lirios de madera, camas que proliferan como selvas. Basta mirar el libro que en 1905 publica Roberto de las Carreras: *Psalmo a Venus Cavalieri.*

Es un álbum en formato mayor y está dedicado a una famosa belleza de la época —que el poeta no conocía personalmente y no vendría al Plata hasta 1920—. Impreso en 1905, nada menos que por *Barreiro y Ramos,* casa respetable si las hay, sus hojas son púrpura, el texto está en negro, las iniciales en dorado. En las páginas impares había la encendida verba de

Roberto, desafiando a la *púgil del sensualismo* (así la llama) al combate venéreo; en las páginas pares, en tarjetas postales de la época, se luce en distintos avatares la belleza (aún hoy impresionante) de Lina Cavalieri. En una de las tarjetas, Lina, el rostro de Lina, de perfil, emerge de un tulipán y está coronado por otro. El libro es un disparate poético tan metafórico como los vestidos que luce la belleza y que la hacen aparecer sucesivamente como diosa griega, como curvilíneo jarrón de mayólica, como viva enredadera. Es un libro pero es también un sueño de erotismo sangriento y cerebral, un torrente de cursilería, una explosión de oropeles. La Venus no contestó al reto. Probablemente ni se enteró de él, pero para Roberto era suficiente el desafío. Este poema en prosa es su fabricación más perfecta.

Hay otros dos folletos del mismo período en que se revela idéntica ambición de escándalo: *Yo no soy culpable...* (1905), impreso en rojo sobre blanco, delirante confesión de amor satánico; y *Don Juan (Balmaceda)*, algo posterior, sobre un amante inmolado por el hermano de su amada. Pero ninguno de estos dos poemas en prosa alcanza la temperatura del *Psalmo*. Sin embargo, su hora cumbre estaba por llegar.

Es el episodio tantas veces contado de su asedio a una mujer soltera que solía pasar, envuelta en un traje azul de corte griego, frente a la ventana del Café Moka que Roberto ocupaba con sus adláteres boquiabiertos. La vanidad del poeta le hace creer que ella cruza por allí para verlo, pronto la está cubriendo literalmente de piropos, escribe y publica un largo poema en

prosa (*En onda azul*, 1905) para celebrar su belleza, asciende peligrosamente hasta su balcón y allí lo deposita con canastas de rosas y se dice que también deja una carta de minuciosa pornografía.

El gesto tiene una réplica previsible. Un hermano de la asediada lo increpa en la calle, Roberto se le insolenta, el hermano saca un revólver, Roberto lo golpea irónicamente con una fusta que siempre llevaba en la mano mientras el hermano (que no entendía de dandysmos) le descerraja dos tiros en el pecho. Roberto cae con una sonrisa en los labios y una frase: *"Esta noche cenaré con los dioses"*. Pero no muere, se sobrevive para poder ostentar en el chaleco *"sus condecoraciones"*: los dos agujeros por donde penetraron las balas. También escribe (es claro) otro folleto: *Diadema fúnebre*, que luce una previsible mancha de sangre en la carátula. Todo era metáfora. (Hay otra versión: la de los partes policiales que en su confuso estilo permiten suponer que no hubo tal fusta, o por lo menos que desapareció después del incidente, y que Roberto huyó, dejando por el suelo unos manuscritos. Estas precisiones de la mera realidad no importan: lo que sí importa es cómo *vivió* Roberto el episodio.)

Tantas victorias a lo Pirro acabarían por convertir a Roberto de las Carreras en objeto de irrisión. Además se le acababa el dinero, y un dandy pobre es un ripio. Recurre a las amistades políticas (contaba con el apoyo de Arturo Santa Anna y con la condescendencia, inesperada, de José Batlle y Ordóñez), y se le envía a un oscuro consulado en el Sur del Brasil, en

Paranaguá. Desde allí continúa escribiendo poemas cada vez más incoherentes y confusos en que algunos críticos han creído descifrar pensamientos abismales. Se titulan *La visión del Arcángel* (1908), *La Venus celeste* (1909), *Suspiro a una palmera* (1912). Proyecta varios libros imposibles, las crisis de desvarío son cada vez más frecuentes, en sus cartas se queja del infierno tropical en que vive, hasta que un día de 1913 se firma la orden que lo reempatria definitivamente. A partir de esa fecha sale de circulación: recorre todavía solitario los barrios suburbanos de Montevideo que antes soslayara, no quiere hablar con nadie, unas tías viejas lo recogen hasta que se hace cargo de él su hijo. Se hunde cada vez más empecinadamente en una locura que llega a cubrir medio siglo.

En realidad, los cuarenta años de la vida pública de Roberto de las Carerras (1873-1913) no abarcan sino su vida imaginaria, la vida que él asume y elige como respuesta a un nacimiento que su orgullo burgués no podía aceptar. Son los años de la gran comedia de su vida. Este exhibicionismo delirante, esta necesidad de proclamar a los cuatro vientos su condición de hijo ilegítimo, de pormenorizar los copiosos adulterios de su madre (*"Ha sido la única gran señora de este pueblo. Paseaba insolentemente sus conquistas por la faz de la miserable aldea"*), de registrar fanáticamente el número y circunstancias de sus hazañas amorosas, tienen una clave fácil. En el Montevideo del Novecientos la moralidad imponía la frustración visible, el soterramiento de

los instintos, el silencio de toda irregularidad. Todo se barría debajo de la alfombra grande y generosa, por cierto. El pecado de escándalo atemorizaba a quienes con entusiasmo cedían en privado a otros pecados. En ese medio y en esa hora crespuscular de la sociedad burguesa, Roberto eligió la exhibición. Era una forma de aliviar las horribles tensiones interiores, la lucha del hombre contra sus demonios, su negativa más honda (sólo por él conocida) de aceptarse como era: hijo sin padre, con una madre prostituída; amante que siempre llegaba tarde o no llegaba del todo; marido burlado al fin. Detallaba ávidamente sus copiosos sacrificios en el altar de Venus tal vez porque era sólo ocasionalmente potente. De Rousseau se ha llegado a decir que en las *Confesiones* se pavonea de los hijos que había puesto en el asilo para no tener que admitir que era incapaz de engendrarlos.

Por eso, y esta es la última paradoja de la existencia brillante y absurda de Roberto de las Carreras, los años más trágicos, los años verdaderamente horribles, no son esos cincuenta últimos en que vive recluído dentro de un mundo voluntariamente petrificado, sino esos otros cuarenta en que circula al aire libre, expuesto a las miradas de todos, desgarrado por las miradas de todos, gritando más fuerte que todos para acallar el infierno interior, exhibiendo sin pudor sus lacras (más imaginarias que reales), alborotando el ambiente, haciéndose insultar, balear, crucificar hasta su destierro definitivo en el purgatorio tropical. Esos años de escándalo y gloria son los años realmente negros, los años de la gran humillación cotidiana, del castigo infligido por el

más implacable verdugo: su propia conciencia insomne. La primera liberación llega en 1913, cuando al fin Roberto se inventa una salida, abre la puerta que da a otro mundo mágico, y se refugia en la locura como en el definitivo, acogedor, seno materno. También su madre había acabado por encontrar ese camino. Ese día de 1913, Roberto encuentra al fin la puerta, hace girar el picaporte, empuja, penetra en un mundo perfectamente entero y coherente, un mundo propio e inefable como el Paraíso dantesco. Allí descansa y calla —cincuenta años casi— hasta la hora de otra liberación. En el universo de objetos metafóricos de la "Belle Epoque" había encontrado por fin su metáfora última.

III - el pleito de los decadentes

Una mirada crítica salvará tal vez muy poco de la copiosa y caótica producción en prosa y verso que lleva la firma de Roberto de las Carreras. Es la suya una curiosidad de la literatura uruguaya. Aunque tiene algunos méritos. Como versificador era generalmente insufrible y disimulaba con un prosaísmo a lo Byron la infelicidad general de sus ritmos. Pero como prosista (sobre todo en *Amor libre* y en *Psalmo a Venus Cavalieri)* registra aciertos. Salvada la voluntad de escándalo, y el desafío deliberado de algunos pormenores, la prosa de *Amor libre* tiene vida, tiene ritmo, tiene calor. Es algo más que un documento aunque sea sobre todo documental. En el *Psalmo* hay tiradas que se levantan sobre la utilería "Art Nouveau" para alcanzar una vibración singular. El *Reto* en que culmina el poema está lleno de pasión verbal. Pero la mayor gloria literaria de Roberto de las Carreras no radica en lo que ha creado, sino en lo que supo despertar en otro. De la pléyade de almas dóciles que lo seguían, que copiaban sus frases, sus corbatas floridas, sus bigotes engomados, su sombrero requintado, su sobada estampa d'annunziana, hay uno que es un gran

poeta y que recibirá de manos de Roberto la antorcha del decadentismo. Es Julio Herrera y Reissig, dos años menor.

El éxito póstumo de Herrera y Reissig (que muere en 1910, a los 35 años), la diligencia de sus acólitos, los anacronismos de la historia literaria, han invertido los términos de un proceso que sin embargo está bien documentado. Aunque Roberto de las Carreras fue el primero que practicó en verso y prosa el decadentismo en el Uruguay, otros poetas han intentado postularse para ese principado: Álvaro Armando Vasseur que ha dejado en *Los maestros cantores* (Madrid, 1936) una crónica sumamente parcial del conflicto; Herrera y Reissig que en medio de una polémica se empina como iniciador y maestro. La verdad es otra y ha sido restituida por los documentos. Cuando regresa Roberto de las Carreras de París (hacia 1898), trae consigo no sólo la leyenda de sus aventuras con famosas *cocottes* de la "Belle Epoque", sino un baúl con las últimas novedades literarias del decadentismo francés. Entre los libros que introduce hay un tomo de poesías de Albert Samain que pronto será confiscado por Herrera y Reissig. El contacto personal entre los dos poetas se produce sólo en 1900. Herrera todavía no acaba de salir del cascarón romántico, cuando funda *La Revista*, muy pobretona y ecléctica. Pero en su primer número (20 de octubre de 1899) ya aparece una colaboración de Roberto de las Carreras, la descripción erótica de una mujer que tiene todos los prestigios de su rara prosa: *"Hacía y deshacía sobre su frente peinados raros; se la rodeaba como las Circasianas con una diadema de medallitas...*

Tenía cojines de terciopelo en que se acostaba desnuda sobre el pecho como una gata rampante... Espejos a ras de suelo le devolvían cien veces la imagen de sus caprichosas actitudes, con las que superaba en secreto a las Odaliscas, a las misteriosas esclavas que adormecían a los Sultanes en sus mágicos brazos de favoritas... En el ruiseño desvarío de su imaginación, mecida por las fábulas, oscilaba bajo sus pies el puente de los navíos, y se sentía conducida en las literas de las reinas de Egipto"...

El fragmento la identifica como la misma Lisette a la que dedicará un año más tarde *Sueño de Oriente;* de hecho, el fragmento es un anticipo de esta obra. Cuando se publique, Herrera y Reissig lo leerá en éxtasis e irá a conocer a Roberto a su hotel, acompañado de su primo, Carlos Méndez Reissig. Desnudo dentro de su bañera, como un príncipe, los recibe Roberto. Este gesto perfecciona la admiración. Pronto Herrera estará escribiendo para *La Revista* (25 de abril de 1900) una entusiástica reseña bibliográfica sobre *Sueño de Oriente,* en que lo exalta en términos que revelan su influencia: *"Es un sibarita, que sienta mal en el rebaño burgués de nuestros literatos"; "Sueño de Oriente" constituye la nota artística más anticonvencional posible dada en el pequeño teatro de nuestra literatura"; "El autor —ya que por idiosincracia, es lo que daremos en llamar un tipo; que no se acoquina ante los tragaleones de la crítica de monasterio; que se ríe compasivamente de nuestra castidad social; que es filoso y audaz como un estilete; que tiene como Byron "doble lengua" para hablar; y que, estamos seguros, entregaría su alma al diablo a*

condición de conseguir su presa— se ha mostrado el "dandy" y no el hombre, y cualquiera que mire la fachada del libro —ya profese la estética de Taine o de Brunètière— y examine luego su lujoso interior de alcoba turca, convendrá con nosotros que se trata de un producto híbrido, deplorando, en buena lógica, que la Pompadour, ornada de "chrysanthèmes" haga hipócritamente, la presentación de Afrodita que esconde bajo un peplo de tul aéreo sus "crepitantes" carnosidades, como florecidas tuberosas del trópico, y que, para el artista enamorado, son voluptuosos modelos de concupiscente geometría que abarca todo el problema del placer inexhausto y del infernal emporio de los faunos". La reseña concluye con un brindis: *"Amigos de hipocresía, ¡acompañadme en el acto de celebrar el sacrificio de un libro el más inmundo y el más hermoso que se pueda ofrecer a Satanás!"*

Tal ditirambo explica que al día siguiente de aparecida *La Revista*, según cuenta Teodoro Herrera y Reissig, en una conferencia de 1933, el vate tan copiosamente incensado haya aparecido en casa de Julio y haya concedido el tuteo a su panegirista. Queda así sellada una amistad decadente. El resultado inmediato de esta vinculación en que Roberto asumía las funciones de súcubo y Julio las de íncubo, fue un interminable disparadero erótico-literario que adoptó la forma de un manuscrito en que ambos se burlaban de la *"toldería de Tontovideo"*. Cuando se llegó a anunciar por la prensa (*El Siglo*, 7 de junio de 1901) que ellos terminaban un libro de crítica literaria, Carlos Reyles que se había en-

terado que en él lo criticaban, anunció lapidariamente: *"Si esos dos me llegan a maltratar en lo más mínimo, los mataré como a perros, sin vacilación"*. Tal vez la amenaza de Reyles (hombre de armas llevar y disparar) los haya disuadido; tal vez para estos artífices del exhibicionismo bastaba con anunciar por la prensa la aparición de la obra. Escribirla, publicarla, ya daba pereza.

El erotismo de Roberto se trasmite sólo parcialmente a Julio. En este aspecto el maestro no encontraba el mismo eco en su discípulo. De sexualidad normal, algo moroso, Julio prefiere seguir de lejos a Roberto. Es cierto que al casarse tan precipitadamente, es a Julio a quien se dirige Roberto, bautizándolo de *"Pontífice del Libertinaje"*. Pero la carta que publica *El Trabajo* en 1901 es un tejido tal de disparates que no parece correcto tomar al pie de la letra ese título. Allí Roberto clama: *"En nombre de Afrodita, te debo una explicación. Qué anonadamiento el de tu espíritu, qué síncope fulminante de sorpresa, qué bramidos de indignación los tuyos viéndome con el dogal al cuello, en la picota ignominiosa de los edictos matrimoniales como cualquier pobre uruguayo que va a cumplir ceremoniosamente su misión prolífica en las cabañas de la sociedad."* Este exordio con sus alusiones a la reproducción ganadera (*"cabaña* no es aquí un toque bucólico, sino una expresión agropecuaria), continúa con la explicación del dilema en que se halla: casar con la menor deshonrada o permitir que la envíen a un reformatorio. *"He optado, como anarquista, por redimir a mi amante de las garras zahareñas de la tiranía burguesa."*

La carta se cierra con una tirada más delirante, si cabe: "*Yo, amante de nacimiento, hidrofobia de los maridos, duende de los hogares, enclaustrador de las cónyuges, sonámbulo de Lisette, me sujeto a tu dictamen, oh Lucifer de Lujuria, hermano mío por Byron, Parca fiera del país, obsesión del pecado, autopsista de una raza de charrúas disfrazados de europeos. Yo imploro tu absolución suprema, oh Pontífice del Libertinaje*".

Tanto título satánico se correspondía mal con la naturaleza más poética que erótica de Julio, que se limitó a tener sólo una hija ilegítima después de todo y a casar burguesamente con una novia de muchos años. El mismo Roberto, cinco años más tarde, calificará a su discípulo de "*marido nato*" y hasta llegará a pavonearse de ser amante de la querida de Julio. Pero en 1901, Roberto prefería divulgar la ficción de un Herrera y Reissig, Lucifer de la Lujuria, de un Pontífice del Libertinaje, para aumentar aún más su propia aureola de escándalo. Al convertir a su compañero en sacerdote de insinuadas Misas Negras, su estatura de corruptor se alzaba más satánica aún. La verdad es que la única corrupción a que sometió Roberto a Julio fue la poética. Todos sus desplantes de dandy maldito valían menos que los libros que trajo en su baúl y que prestó al íncubo. Allí estaba el verdadero germen fatal. Por eso resulta más importante el aspecto literario de la relación que el puramente chismográfico.

Abortado el proyecto de un libro de crítica, Roberto y Julio llevan a cabo una polémica contra Alvaro Armando Vasseur, que se había atre-

vido a atacar al primero en una silueta periodística bastante reconocible. Bajo el seudónimo de *Esfumino*, Vasseur había publicado en *El Tiempo* (10 de junio de 1901) una página en que llamaba a Roberto de raté, calificaba su sensibilidad de *"exagerada como la de un andrógino de decadencia"*, lo comparaba con Gómez Carrillo con el que compartiría *"la vanidad cósmica y la maledicencia femenil"*, hacía alusión a su *"neurosis mental"* y lo abrumaba con otros insultos. La respuesta de Roberto (en la que parece haber colaborado Julio) es de inusitada violencia; se junta en ella el insulto más íntimo *("producto miserable de la inercia matrimonial, en cuya fisonomía 'hébéte' está inscrito el bostezo trivial con que fue engendrado")* con una verdadera felicidad para el epíteto que convierte la pieza en el más desagradable y brillante crescendo de injurias. Si Herrera contribuyó a ella, el mérito de su genial encono pertenece sin duda a Roberto. A pesar de la publicidad y del desafío con que Roberto acompañó sus insultos, no hubo duelo. Pero desde entonces se agravó aún más la guerrilla literaria en el Uruguay, el pleito por la hegemonía del decadentismo.

La amistad de Roberto con Julio conocería altibajos. Todavía en 1903, al publicarse en el número de junio de *Vida Moderna* una serie de poemas de Herrera, aparece uno dedicado a Roberto (es *Luna de miel*, de *Los maitines de la noche*). Pero ya en 1906, la pareja aparece escindida por una polémica absurda en que Roberto acusa a Julio del robo de una metáfora. En efecto, su folleto *En onda azul...* (1905) contiene una imagen *("Un no sé qué de vívido en sus ojos fun-*

diéndose en el relámpago nevado de su sonrisa") que Roberto cree ver plagiada en estos versos de *La Vida* publicados en *La Democracia* (15 de abril de 1906) por Herrera:

Cuando al azar en que giro
Me insinuó la profetisa
El relámpago luz perla
Que decora su sonrisa.

Aunque Herrera se defiende fechando su poema en 1903 y asegurando que Roberto ya lo había escuchado entonces, toda la polémica resulta absurda porque la imagen había sido utilizada antes por Toribio Vidal Belo en un poema aparecido precisamente en *La Revista* (20 de agosto de 1899):

suenan suaves las risas gris perla.

Por otra parte es una imagen que arranca de Quevedo *(Retrato de Lisi):*

Relámpago de risa carmesíes.

pasa por Bécquer y llega hasta Pablo Neruda como lo ha demostrado Amado Alonso en su libro sobre este último, aunque sin conocer el pleito de los decadentes uruguayos.

Si la reclamación era absurda, el tono de la polémica basta para mostrar que Herrera había abandonado del todo en 1906 su actitud de íncubo y que ahora se atrevía a tratar a su iniciador como un poeta algo caprichoso y hasta cargante. La reacción de Roberto es terrible: *"Es como si mi espejo me acusara de imitarlo"*, escribe. Pero es también estéril. Aunque Herrera no tuviera razón, aunque hubiera sido su espejo hacia 1900, la verdad es que ahora Herrera era ya un poeta hecho y derecho, estaba en plena madurez lírica, había superado todo terrorismo

y se encaminaba a la plenitud de sus últimos años. El maestro había quedado atrás. El pleito de los decadentes ya no tenía sentido. Aunque históricamente tuviera razón Roberto, y no Herrera y menos aún Vasseur, la razón estética la tenía el futuro creador de *La torre de las esfinges*.

Rota la amistad, confinado Roberto en Paranaguá, Herrera sigue creando hasta su temprana muerte en 1910. Entonces Roberto, cuando se entera de esta muerte, envía a Vasseur (el antiguo contrincante de 1901) un libro con una dedicatoria en que dice sencillamente: *"Julio ha muerto"*. A él mismo sólo le quedaban tres años de peleada lucidez. Tal vez no supo entonces ni haya llegado a saber nunca que su título para la gloria literaria no fue la publicación de esos numerosos folletos, en prosa y verso, en que ventiló su horrible resentimiento de bastardo, sino su breve y tempestuosa amistad con Herrera y Reissig. Boscán involuntario de este nuevo Garcilaso, Roberto de las Carreras se fue al otro mundo de la insanía sin saber la naturaleza exacta de su mayor hazaña poética. Su mejor acción es también pura metáfora.

IV - la pitonisa y la nena

Aunque a su muerte en 1914 habría de coagular una imagen violenta y trágica de Delmira Agustini, la verdad es que sólo un año antes de los dos pistoletazos de Enrique Job Reyes, Delmira seguía siendo presentada al público uruguayo como una niña. Sus primeros versos fueron publicados en el semanario ilustrado *Rojo y Blanco*, que dirigía Samuel Blixen en Montevideo, con estas palabras: *"La autora de esta composición es una niña de 12 años..."*. Eso era en 1902, cuando Delmira ya tenía 16 años. La pequeña superchería continúa al año siguiente con una nota más larga de otra revista, *La Alborada* (1 de marzo de 1903), en que se le califica de *"una verdadera joya, un 'bijou'; más que una niña, casi una señorita, se incorpora con decidida vocación al manojo de mujeres poetisas uruguayas"*. La nota continúa con otros lugares comunes, exalta su *"belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa"* y culmina en un párrafo memorable: *"Esta fue nuestra impresión cuando una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa revuelta, y que nos leyó*

después con una entonación delicada, suave, de cristal, como si temiera romper la madeja fina de su canto, desenvuelta en la rueca de un papel delicado y quebradizo como su cuerpecito rosado, como el encaje de sus versos".

La cursilería de la época quería que Delmira (16, 17 años) fuera una muñeca, que emitía versitos. Esta imagen se fija en el prólogo de su primera obra *(El Libro Blanco,* obviamente) en el que Manuel Medina Betancort vuelve a hablar de la niña *"de quince años, rubia, azul, ligera, casi sobrehumana, suave y quebradiza como un ángel encarnado y como un ángel lleno de encanto y de inocencia".* Como el prologuista escribe en 1907 y se refiere a un encuentro de *"hace cuatro años",* la fecha que evoca es un 1903 en que Delmira tenía no quince años, sino diecisiete y ya era (a juzgar por las fotografías) un *ángel bastante encarnado y robusto.* Pero esos detalles de la mera realidad no podían afectar a quien estaba embarcado en una tarea de mitificación prematura. En su prólogo, Medina Betancort cuenta también que Delmira se acerca hasta su mesa de trabajo y con ingenuo ademán extiende sus versos con unas frases muy simples. *"Las palabras sonaron en los oídos suavemente menudas, cristalinas, como si apenas las tocara para decirlas, como si en su garganta de virgencita hubiera gorjeos en vez de vocablos, ecos de vibraciones en vez de música de sonidos".*

También contribuye a la mitología de la niña Raúl Montero Bustamante con una evocación de 1906 (que recoge en un prólogo de 1940); allí cuenta que una tarde del año 1906 le fue anun-

ciada la visita de la poetisa a quien acompañaba su padre. *"La joven estaba en el esplendor de la juventud y de la belleza. Traía en sus manos su primera colección de versos y sonreía tímidamente en silencio, mientras su padre exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras de la época. Nada agregó ella y luego de dejar la colección sobre la mesa, se fue en silencio, como había llegado, mirando vagamente con sus ojos sonámbulos velados por el ensortijado cabello rubio que caía en ondas sobre su frente y le orlaba el rostro. Aquella pequeña Ofelia que pasó como una sombra por la sala, había dejado, sin embargo, una colección de cerillas incandescentes, como si en ellas Eros y Safo hubieran escrito con sangre sus amores. ¿No era esto, acaso, adivinación? ¿No lo siguió siendo en sus libros sucesivos? ¿No lo fueron todos esos poemas que creó su sensibilidad y su imaginación al margen de toda realidad objetiva?"*. Tal vez la memoria juega una mala pasada a Montero Bustamante. Porque si se refiere a un libro ya impreso cuando habla de *"la primera colección de versos"*, entonces el episodio sólo pudo haber ocurrido en 1907, fecha en que Delmira publica El *Libro Blanco*. Entonces la joven musa tiene 21 años, lo que agrava aún más la pretensión de presentarla como una pequeña Ofelia.

El texto de Montero Bustamante sintetiza por otra parte en términos muy claros el problema literario que a los hombres de letras de aquel entonces planteaba Delmira por su mera existencia. Porque esta niña, este *"bijou"*, esta cosita tierna y sonrosada, escribía una poesía impreg-

nada de los ardores de Safo. El primero que enunció el problema en sus términos correctos no fue, sin embargo, Montero Bustamante sino Carlos Vaz Ferreira que era amigo de la familia de Delmira, la conocía personalmente y estaba dotado de una singular intuición crítica. En una carta de marzo de 1908 que sólo parcialmente fue conocida en su época (Delmira recortó algunas frases, convirtiéndolas en juicios críticos, y las publicó en periódicos), Vaz Ferreira califica *El Libro Blanco* de "milagro". Tiene en cuenta para esta calificación la edad de la poetisa, su sexo, el ambiente en que ha vivido. *"Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseño, no debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro"*. La publicación parcial del juicio, la evidente oscuridad de ciertas alusiones de Vaz Ferreira, su propia concepción positivista de la psicología humana, facilitaron una confusión que fue tomando cuerpo con el tiempo. Se creyó que él aludía al contenido sexual de varios poemas, cuando lo que quería decir —y decía— era que le parecía milagrosa la comprensión de la vida que otros poemas —nada sexuales— revelaban.

Mal leída y entendida, penosamente mutilada, la carta de Vaz Ferreira contribuyó a la leyenda de la niña y alimentó lateralmente otras confusiones aún más cómicas: la de que Delmira Agustini trataba profundos temas filosóficos en sus poemas. En esa trampa cayeron críticos ilustres; algunos lograron rectificarse, como Alberto Zum Felde que más tarde tuvo que componer sucesivas palinodias. El tema, sin embargo, es secundario. Lo importante es que la leyenda de la

Nena continuó su marcha. Todavía en 1912 la exhuma nada menos que Rubén Darío en unas palabras que Delmira puso como prólogo a su libro de madurez, *Los cálices vacíos* (1913). Allí Darío, después de reconocer su excepcionalidad poética y compararla con Santa Teresa de Jesús (otro parentesco que traería confusiones y engendraría más tonterías), profetiza: *"Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española"*. En la fecha de ese lírico *Pórtico* la "bella niña" ya tenía 26 años.

Puede creerse que era convención de la época llamar niña a toda mujer soltera y presumiblemente virgen. Así Delmira Agustini en una silueta periodística de María Eugenia Vaz Ferreira, escrita para el semanario *La Alborada* (23 de agosto de 1903), la califica de *"niña ligeramente voluntariosa"*, aunque en esa fecha la poetisa, amiga y rival, tenía 28 años. Pero hay algo más que una convención de la burguesía montevideana del Novecientos en ese mote: Delmira no sólo era calificada de niña por los adustos hombres de letras de entonces: ella misma se hacía la nena. Aquí está la clave honda, íntima, del problema.

Hija menor de un matrimonio que sólo tenía otro hijo (Alfredo, cuatro años mayor), Delmira fue criada por unos padres excesivamente celosos, que la tenían aprisionada en la cárcel de sus mimos. Todos los testimonios conocidos coinciden en el exceso de celo con que era tratada: no fue a la escuela, sino que su madre le enseñó en casa todo lo que pudo: más tarde tuvo profesores particulares a domicilio, o fue a verlos

escoltada por Mamita; casi no tuvo amigos; siempre salía acompañada por sus padres. Sus maestros han dejado coincidente testimonio de que *"siempre estaba muy vigilada por sus padres"* (Mlle. Madeleine Cassy); de que *"su madre era religiosa y severa y ejercía una gran influencia sobre su hija"* (Constant Willems); de que *"era muy obediente, estaba muy supeditada a su madre: era muy grande la influencia de la madre"* (María Sansevé de Roldós); de que era *"hija excepcional y amantísima, sumamente respetuosa de su madre"* (Delmira Triaco de Conrado, amiga y pariente de la poetisa).

Hasta en su correspondencia amorosa con el que había de ser su esposo y asesino, Delmira revela este infantilismo de su carácter, esta monstruosa sujeción a la madre. Aunque las cartas han sido publicadas sin orden y tal vez sea imposible determinar exactamente la fecha en que algunas fueron escritas, es seguro que pertenecen al período que va de 1908 a 1913, es decir que fueron escritas entre los 22 y los 27 años de la poetisa. En todas, el lenguaje básico que Delmira emplea es la media lengua de los niños muy pequeños: *"yo no sabo"*, *"cada día lo... tiero... y lo tiero más"*, *"Arió"*. Muchas cartas están firmadas: *la Nena*, que es el nombre de entrecasa para toda la familia; en algunas llama *Papito* a su novio, habla de morderse los *"deditos"* de rabia, cuenta sus pequeñas argucias para no salir un día que prefiere quedarse en casa (*"Me dejaron en casa... por la gracia"*, comenta), escribe que la *"llevan"* a pasear, que roba flores en una plaza y que *"casi llevaron presa a la Nena por ladrona"*, etc., etc. Son cartas muy

tiernas y analfabetas. Son cartas de la misma mujer que por esos años estaba explorando seriamente los misterios de la expresión poética, del erotismo lírico.

La Nena coexiste misteriosamente con la Pitonisa que escribe en pleno delirio. La misma persona que firma *Nena* las cartas al novio, y que antes había escrito unas semblanzas femeninas con el evidente seudónimo de *Joujou*, es también y simultáneamente la posesa que en muy pocos años (los seis que van de *El libro blanco* a *Los cálices vacíos*, a través del puente que son *Los cantos de la mañana*) madura prodigiosamente para el arte. La Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante. Encerrada en el amor materno como en una cárcel, Delmira sólo podía liberarse por la poesía. La única salida que le permitían sus apasionados celadores era la creación. Por esa vía, Delmira (la Nena) se escapaba.

Hay testimonios de que escribía siempre como en trance. Solía sentarse al piano y mientras ejecutaba algo, componía poemas, interrumpiendo de golpe la música para apuntar en cualquier lado (a veces en la misma partitura) un verso o poema entero. *"Dentro de su misma casa* (cuenta Zum Felde que la conoció), *y a pesar del infantil apego que tenía por sus padres, se apartaba y permanecía largas horas solitaria y replegada en sí misma, lejana e indiferente a todo, como absorta en un arrobo extraño. El incubo de su lirismo, la poesía. Sus padres, comprensivos, más*

por instinto que por cultura, respetaban ese silencio. Concebía y escribía sus poemas en un estado de 'trance' como los mediums: su sensibilidad nerviosa era tan hiperestésica en tales momentos, que le hacía daño hasta la presencia de una persona en la pieza contigua. Pasado el 'trance' lírico volvía a ser con su madre la niña mimosa que fue siempre. Tocaba el piano y pintaba cosas pueriles". Otros testimonios, recogidos por Ofelia Machado en una biografía, permiten asegurar que *"es la madre la que, fuera de otras consagradas atenciones, obliga a respetar religiosamente el sueño matinal de su hija que ha pasado la noche en la angustia de la creación poética, en la tortura de dar forma a un poema, en el pulimento de una imagen rebelde a la expresión lírica. Y es la madre la que exclama alborozada, todas las mañanas, cuando la joven, abriendo las puertas de su habitación, asoma su rostro: ¡Al fin, sale el sol!".*

Sí, Delmira era el sol de aquellos padres pero la celaban tan extremadamente que la única salida para la mujer que hervía dentro de la Nena era la creación poética: Delmira se perdía en el torbellino del verso como en los brazos de un amante, y emergía en la mañana, conmovida aún por los combates nocturnos, ebria como una pitonisa, para asumir la cotidiana máscara burguesa de la Nena. Quien vio con toda claridad la doble vida de Delmira fue Vaz Ferreira al señalar (según Ofelia Machado) *"una separación, un estado de casi absoluta incomunicación entre la creadora poética y la persona de la vida cotidiana, como si estuvieran ambas en casillas psicológicas aparte. Su personalidad normal*

se dijera que era invadida de pronto por un estado extraño, demoníaco en el sentido espiritual clásico de la expresión, que se ausentara dejándola sola con sus modos, su lenguaje habitual. En la conversación no podía así, percibirse nada que siquiera la distinguiese de lo normal".

Esa suerte de esquizofrenia explica la coetaneidad de las cartas de la Nena con los versos de Delmira, los raptos de la pitonisa con los balbuceos de la niña. Los muy sesudos hombres de letras del Novecientos no entendieron casi nunca el problema y prefirieron hablar de milagro psicológico. Pero hoy el misterio no parece oscuro. Lo único oscuro es saber por qué, durante tantos años y cuando ya era una mujer, seguía Delmira haciéndose la Nena.

V - seis años de poesía

La Nena circulaba por las calles y plazas del Montevideo de la "Belle Epoque", tenía un novio rematador y soñaba con poseer un autógrafo de Darío, pintaba horribles óleos y tocaba Chopín al piano, se hacía fotografiar en poses de poetisa o acumulaba en su casa todo el bazar del "Art Nouveau", era rubia, gordita y cursi. Por suerte, la pitonisa era otra cosa. Era un poeta dedicado que en unos seis años maduró casi tan rápidamente como John Keats, o como su compatriota Julio Herrera y Reissig. Después de dos libros regulares, produjo en 1913 una obra maestra, esos *Cálices vacíos* que son el primer grito hondo de la sexualidad poética femenina en la América hispánica. Con ese libro (que en buena parte es nuevo y en parte es antología de su obra anterior) Delmira se pone a la vanguardia de la lírica de todo un continente; abre el camino que recorrerán luego la chilena Gabriela Mistral, la argentina Alfonsina Storni y la uruguaya Juana de Ibarbourou. Los hombres de letras del Novecientos estaban acostumbrados a que las poetisas escribieran con recato sobre temas poéticos a priori, que disimularan su sexo o utilizaran las delicadas convenciones habituales. Esta mucha-

cha, esta niña montevideana, esta Nena, arroja de golpe las máscaras y escribe como mujer, a partir de una vivencia sexual hondamente enraizada en el verso. Es un milagro pero no psicológico.

Es el milagro de la verdad poética. Contra la voluntad de su hogar, de su clase y de su ambiente burgués, Delmira se atreve a profundizar en pocos años dentro de sí misma y emerge de los más hondos buceos con poemas que cuentan sus aventuras imaginarias. Contra la visión estereotipada de la niña de cabellos de oro y mirada tierna, Delmira va liberando dentro de sí las fuerzas oscuras de mujer. Cuando recoge su poesía anterior en *Los cálices vacíos* y la agrega su última poesía, explota completamente. Porque hay tanto sexo, visible y tangible en sus ardidos poemas que ya nadie puede fingir mala vista o peor oído. Recién entonces la sociedad pacata del Montevideo de 1913 se da por enterada, se escandaliza, rehuye a Delmira, erige una sutil muralla de silencio. La siguen aplaudiendo, es cierto, los literatos pero estos son hombres —de letras— y tampoco entienden. La niña ha sido abolida; surge la pitonisa.

La confusión, sin embargo, sigue. Deslumbrados por la solar luz erótica que difunde su poesía, muchos defensores se creen obligados a subrayar el carácter metafísico de sus poemas, o mostrar la idealidad del impulso que los anima, a reconocer la sexualidad pero negar la sensualidad, como si fuera necesario que Delmira practicara en su carne lo que describe en su verso para que todo su ser físico estuviera carcomido por el deseo. Hay quienes aseguran enfáticamen-

te que fue casta hasta el día de su casamiento. Precaución inútil. Cómo no había de ser casta una mujer cuya carne ardía por los cuatro costados y que sólo en el verso encontraba amante digno de ella. La llama que devoraba a Delmira era real. De ella queda la ceniza ardida de sus versos.

Basta abrir *Los cálices vacíos*, leer sus poemas, para descubrir desde qué experiencia interior escribe Delmira: es la culminación de una aventura erótica que se inicia tímidamente, con todos los rubores y cursilerías de la época, en *El libro blanco* y que aquí ya ha alcanzado una madurez cenital. Los poemas de este libro primero que aún sobreviven al escrutinio crítico de la autor revelan como en clave algunas de sus obsesiones: la predestinación de un destino trágico *("el naufragio o la eterna corona de los Cristos"*; concluye el poema que titula *El poeta leva el ancla);* el temor a que su blancura inmaculada sea envilecida por cualquier contacto vulgar *("No estrague de mi fe los armiños pristinos");* la sed que ya aparece como símbolo de un ardor todavía enmascarado en los velos de la sensiblería catolicona que fue su herencia familiar; la apelación al Pensamiento y a la Idea que haría creer a algunos críticos superficiales que la suya era una poesía de intelectualidad viril ("Pero, mi querido, no se escribe con ideas sino con palabras", dijo un día Mallarmé a Degas, que se quejaba de no escribir buena poesía a pesar de tener muchas ideas); la estatua como símbolo de sí misma, esa estatua de carne que la sociedad y su familia la obligaron a ser; una Musa que enton-

ces ella define en los términos antitéticos que expresarán más tarde su desgarramiento interior:

Yo la quiero cambiante, misteriosa, y compleja,
Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales.
En su boca, una fruta perfumada y bermeja
que destile más miel que los rubios panales.
.....
Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante
Y sea águila, tigre, paloma en un instante,
Que el universo quepa en sus ansias divinas;
Tenga una voz que hiele, que suspenda, que [inflame,
Y una frente que erguida su corona reclame
De rosas, de diamantes, de estrellas o de espinas!

El ardor ya está aquí, aunque esté velado por los ripios, por la imaginería algo gastada del Modernismo, por la inautenticidad verbal. También aparecen en muchos poemas del primer libro las visiones sadomasoquistas, las heridas que manan sangre (*Hoy mira mi herida —mostrome su pecho / Y en él una boca sangrienta—...*), esos gusanos que hacen pensar en Baudelaire al que seguramente ya leía la Nena; los sueños con sus visiones de figuras oscuras y casi místicas, sobre las que superpone imágenes convencionales pero muy ilustrativas de los fantasmas interiores (*"...una monja color de cera / Como un gran cirio erguida, / Y con dos manos afiladas, lívidas, / Que me abren varias puertas ignoradas / Que yo cruzo temblando"*). Hasta su propia duplicidad psicológica exigida por las leyes de la clase a que pertenece, resulta explicitada en algunos versos, como en esa imagen de la Musa agreste que Delmira viste y peina a la moda de París.

Y ella hoy pasea por mis brillantes salas
Un gran aire salvaje y un perfume de espliego.

A través de la utilería romántica, de esa liquidación del Romanticismo que le permite acceder hasta el Decadentismo, Delmira evidencia un acento aún torpe pero apasionado, el resultado de sus trances de pitonisa burguesa, de sus adivinaciones de niña calenturienta. Se imagina a sí misma como la Musa triste:

Es que ella pasa con su boca triste
Y el gran misterio de sus ojos de ámbar,
A través de la noche, hacia el olvido,
Como una estrella fugitiva y blanca.
Como una destronada reina exótica
De bellos gestos y palabras raras.
Horizontes violados sus ojeras.
Dentro, sus ojos —dos estrellas de ámbar—
Se abren cansados y húmedos y tristes,
Como llagas de luz que se quejaran.

A veces, la confesión sube a los labios casi sin embozo poético:

... o encerré
Mis ansias en mí misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.

Para concluir previsiblemente su ardor:

Vamos más lejos en la noche, vamos
Donde ni un eco repercuta en mí,
Como una flor nocturna en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.

Esta es la Nena, la niña de quince o doce o diez o seis años, que pretenden dibujar los testimonios de los hombres de letras del Novecientos. Qué importa que la mujer misma no haya conocido entonces el amor físico y cante lo que realmente ignora y apenas adivina. La

poetisa sabe lo que dice: la poetisa no miente, porque canta desde la dimensión misma de su ardor. Se prodiga en imágenes *(Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura)* que tienen la impudicia de los símbolos y no refieren transacciones cotidianas. Todo en ella es poesía, hasta la descripción más obvia. Encerrada en su cuarto, alucinada, sin recordar que alguien acecha del otro lado de la puerta, la Nena se metamorfosea y escribe, como en trance.

Cuando publica *Los cantos de la mañana* y los señores hombres de letras siguen llamándola niña y entendiendo sus ardores como si fueran trances religiosos, Delmira asume ya una imaginería más directa y descarnada aún. El ardor amoroso es sólo una de las caras de su pasión. Esta ebria de amor, busca una trascendencia que sólo puede lograrse por la vía de la destrucción total. Las señales sadomasoquistas del primer libro se multiplican. El horror a la contaminación, el sentimiento de culpa, el sentido del pecado, abruman a la Nena y estallan con los más encontrados sentimientos en una serie de poemas que escribe con fuego. Ahora las cosas adquieren nombre propio. Hay un poema *Al vampiro* que es algo más que un eco de Baudelaire o de los discípulos de Baudelaire.

En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
Sentirse el corazón! Palideciste
Hasta la voz, tus pájaros de cera.
Bajaron... y callaste... Pareciste
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella ¿me sentiste?
¡Como en el oro de un panal mordiera!

Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,
Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura?
¿Que come llagas y que bebe el llanto?

La respuesta la ha dado Baudelaire en *El Heautontimouroumenos:* esta pitonisa es simultáneamente la herida y el cuchillo, el vampiro y la víctima. Delmira no necesitaba sentir la sexualidad ajena trabajando sobre su cuerpo porque ella misma se devoraba con el ardor de sus sueños y visiones. Todo este libro matutino está impregnado del más delirante autoerotismo. Ya apunta en él ese conflicto de la dualidad inaguantable que está llevando a la pobre Delmira al borde de la psicosis: el Bien y el Mal, el Cielo y el Infierno, el pecado y la castidad, se oponen en sucesivos poemas como términos de una elección imposible. Porque ella se siente a la vez atraída por la blancura del armiño y la podredumbre del gusano, por el buitre que la devora y el níveo cáliz que la tienta, por Satán y por Dios. Una mística infernal y blasfema se va dibujando poco a poco. Aunque la imaginería parece ahora gastada por el uso, la autenticidad del sentimiento permite a la poetisa expresiones terribles, que desgarran la piel cotidiana del verso modernista y dejan entrever la carne esencial.

La vuelven a angustiar las estatuas, ella misma se siente estatua entre las manos. Su impo-

tencia y su frigidez convencionalmente impuestas, su mármol virginal, la angustian. El ardimiento es tal que alguna vez confunde erotismo con anhelo de Dios y escribe un poema a *Lo inefable* en que traduce, línea a línea, una sed diabólica. Habla a la Vida con el lenguaje de la muerte, se ve a sí misma como esa Belleza indiferente, frígida, estatuaria que cantaba Baudelaire, otro masoquista:

Más fría que el marmóreo cadáver de
[una estatua.

Eros y Thanatos, es claro. Qué fácil resulta ahora todo, después que el doctor Freud y sus discípulos y contradiscípulos han ordenado el arsenal de los símbolos. Y qué misterioso era para quienes veían pasar por las arboladas calles de Montevideo a la Nena escoltada por sus padres, rubia y lánguida y gordita, y luego miraban estos versos incandescentes. Los más procaces se imaginaban cosas y llegaban a insinuar hasta su lesbianismo, apoyados tal vez en esos ardientes retratos de mujeres que publicó en *La Alborada* hacia 1903. Los más pudorosos se resistían a leer, o si leían tomaban al pie de la letra los símbolos; veían flores donde ella estaba cantando su sexo irredento. Los más sagaces entendían (como Vaz Ferreira) pero callaban, o sólo se permitían alusiones oscuras. Porque esta Nena, esta pitonisa, esta burguesita era un escándalo. Más callada, más discreta, más invisible que Roberto de las Carreras, la Nena había conseguido minar desde dentro la estructura aparentemente tan sólida de la poesía erótica del Novecientos uruguayo.

Lo que decían en clave bastante transparente sus dos primeros libros, lo proclama ahora a gritos toda la primera parte de estos *Cálices vacíos* de 1913. La propia poetisa tiene conciencia clara de la audacia de sus revelaciones y se protege con una nota en que explica: *"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 menos meditado... Y el más querido"*. En realidad, toda la primera parte del libro constituye una *suite* poética. Aquí Delmira toca fondo por primera vez en todos sus temas, libera sus obsesiones, trabaja su verso implacablemente. Podrá calificar de *bello momento hiperestésico* la experiencia erótica que está en la base del libro, pero la creación poética misma no tiene nada de hiperestesia: es poesía celosa, dura, vigilantemente castigada.

El libro está ofrendado a Eros, pero también Thanatos se reserva una buena parte. Después de consumir su ardor en sí misma, después de haber erigido en sueños la imagen de un amante que es un vampiro y que es también ella misma, Delmira parece haber encontrado al fin al Otro. La experiencia es muy singular y no debe ser entendida en términos de literalidad carnal. Importa poco que los poemas revelen o no una experiencia sexual específica. Creo que no parten de allí. Pero sí importa que arranquen de una experiencia de amor. Entre *Los cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*, Delmira ha conocido un hombre (real, concreto, seductor) que se convierte para ella en objeto erótico y al

que está dedicada la parte más creadora de este libro, es decir de su poesía. Inútil aclarar que ese hombre no es Enrique Job Reyes, su futuro esposo.

Con *alma fúlgida y carne sombría,* termina el poema primero de esa ofrenda a Eros que da el tono de la *suite.* Nunca Delmira llegó tan hondo, tan a lo negro, tan a lo infernal, en este descenso dentro de sí misma para apresar las fuentes sombrías de su verso. No hay poema trivial en esta *suite,* aunque haya algunos ripiosos, otros más logrados, pequeñas obras maestras. Pero esa esquizofrenia poética que la estaba invadiendo cada vez más, se revela aquí, línea tras línea, en forma de obsesionante secuencia que permite a Delmira alcanzar su nota más alta y trágica. Ella se siente mancillada por su deseo, se ve como un cáliz vacío que el amado colmara, convierte su cuerpo en surco profundo para la simiente del amado, espera el fruto que saltará de su vientre. Pero al mismo tiempo, la asedian las imágenes de la esterilidad, un hongo sombrío acecha desde los rincones de la noche, hay un dios o un monstruo agazapado en el fondo de esa laguna que yace en el fondo de su ser. El dios al que ofrenda su cuerpo está ciego, el amante se le escapa en sueños, se siente convertida en fiera de amor que muerde un corazón de estatua, una ceguera luminosa se la traga como un abismo, las pupilas del amado son un lecho o una tumba. El cisne, el ave heráldica del amor galante a lo Verlaine y a lo Darío, se convierte en emblema sexual para esta Leda de fiebre, pero es un cisne que yace quieto como un muerto, un cisne que

sólo provoca en ella blancores de miedo. La imagen de la estatua vuelve, esta vez ya sólo amenazadora en su frigidez. En el último poema se siente ensombrecida por la tristeza del amado.

¿Para qué seguir? Ahí está el libro, ardiente aún a pesar de los cincuenta años transcurridos, del cambio de modas, de la decadencia de tanta imagen decadente. Está ardiendo aún porque Delmira había llegado a desnudar del todo en él las sucesivas capas que ocultaban su alma, a hacer cantar no sólo a su piel y a su sed de adolescente virgen, abrumada por el acoso familiar, ensuciada por los temores y tabúes, sino a esa otra desmelenada mujer que llevaba dentro. La había sacado de lo más hondo de sí misma y la había sometido a la prueba de fuego del verso. La mujer entonces (no la Nena ni *Joujou*) escribe esos versos en que el Amor aparece definitivamente muerto; tantalizador como una estatua, el Amor se niega; cruel en su autosuficiencia, el Amor la arrastra a la Muerte. *Tu vida viuda...* dice la poetisa a su amado. En la hora de la verdad, al ir a abrazar a Eros, Delmira sólo encuentra la máscara de Thanatos.

VI - una hipótesis biográfica

Meses después de editado el libro, Delmira se casa pero no con el hombre que ha provocado esos versos terribles, sino con un novio que la visitaba desde hace unos seis años, un *ripio*, como lo llama cómicamente en una carta Roberto de las Carreras, que lo vio muy al pasar en una tarde. En realidad, la que se casa es la Nena. A las pocas semanas de consumado el matrimonio, la Nena vuelve desesperada a la casa paterna, clamando que no puede soportar tamaña vulgaridad. Se inicia el trámite del divorcio, bastante duro en aquel Montevideo de 1914; hasta los amigos del marido declaran en contra de él; todo parece asegurar una pronta liberación del insoportable yugo conyugal. Sin embargo, Delmira (o tal vez sólo la Nena) sigue viendo clandestinamente al ex marido; sigue citándose con él en un cuarto que él había alquilado para recibirla y que estaba decorado con cuadros pintados por ella; sigue sometiéndose a la vulgaridad de sus abrazos. Un día en que está próxima ya la disolución del matrimonio, Delmira acude a la cita que será la última. Cuando más tarde llega la policía la encuentra a medio vestir, ya muerta de dos ba-

lazos disparados en la sien derecha; el asesino, moribundo, fallece casi de inmediato. Los diarios se apoderan de la intimidad de Delmira, reproducen las fotografías de su cuerpo yacente, hacen escándalo. De golpe la Nena crece y se convierte en ese cadáver con las medias caídas.

Se han buscado muchas explicaciones a esta doble muerte. La más trivial pone toda la culpa en Enrique Job Reyes, en su sentimiento de inferioridad ante la inalcanzable poetisa, en sus celos, en su mediocridad. Pero esta hipótesis es demasiado casual. Las cartas confirman que Delmira lo quiso y compartió con él durante años el mismo plano de vulgaridad; confidencias de amigos y parientes revelan que seguía viéndolo por propia voluntad; incluso alguna carta de Reyes (que publica con muchas cautelas Ofelia Machado y reproduce íntegra Clara Silva) parece indicar a la madre de Delmira como origen y causa de la ruptura. Otras explicaciones son aún más fantásticas, como la del pobre André Giot de Badet que atribuye a su partida para Europa el precipitado casamiento de Delmira, a los celos que él (pequeño mariposón poético) habría despertado en Reyes esos dos pistoletazos y se concede un excesivo papel de tercero.

La verdad es que no hay una respuesta única; es cierto que Delmira no podía soportar la vulgaridad del marido y por eso lo abandona a las semanas de casada, pero la Nena si podía y por eso vuelve una y otra vez a encontrarse en secreto con Reyes. *"Quería convertir al esposo en amante"*, dejó dicho con acierto intituivo una de las hermanas de él. En su rebeldía interior contra el mundo burgués que la paralizó, que

quiso convertirla en infecunda estatua, en frígida niña, Delmira se casó con Reyes y se divorció luego para seguir viéndolo como amante, para poder vestir de rojo y pasear su silueta (ahora sí sensual y sexual, justificadamente llena, provocativa) por las calles de la gran aldea. También es cierto que la madre que había ensombrecido su infancia con una dulcísima tiranía fue el mayor obstáculo para su casamiento con Reyes. La correspondencia prematrimonial revela señales de una clandestinidad, del terror que los padres se enteren, de signos y cifras de un lenguaje secreto. La madre siguió siendo un obstáculo luego, como lo demuestran los párrafos apasionados de la única carta post-matrimonial de Reyes y el testimonio de alguna amiga. Pero otra vez se revela la duplicidad psicológica de Delmira: en tanto que la Nena vuelve a cobijarse bajo el ala dulcemente tiránica de la madre, la poetisa sigue el juego de la clandestinidad y se da cita en una habitación cerrada y escondida que su ex marido ha alquilado sólo para el placer. Esta mujer que no se animaba a sentarse sola en un café del centro (aunque lamentaba no estar en París para poder hacerlo, según cuenta Giot de Badet), corría toda vestida de rojo a encontrarse con ese tal vez único, mediocre, pero verdadero hombre que tuvo realmente cerca: el marido que ella había convertido ahora en amante.

Hay, además, un tercero. Aunque muchos críticos han señalado la existencia de ese hombre la historia nunca ha sido contada entera. Sin embargo, hace quince años que se publicaron en *Cuadernos Americanos*, de México, las dos

cartas fundamentales de Delmira a Manuel Ugarte. Es posible reconstruir la historia en sus líneas principales gracias a estas cartas, a algunas elusivas referencias de Ugarte en sus libros y hasta a una novela en clave que hacia 1914 publicó Vicente Salaverri, amigo y admirador de Delmira. La historia es también ejemplar de las costumbres eróticas de Novecientos. La reconstruyo ahora mezclando hipótesis y documentos.

Delmira conoció a Ugarte allá por 1912, cuando hacía por lo menos cinco años que la Nena mantenía relaciones con su *ripioso* novio. No es segura la fecha exacta, pero se sabe que el primer contacto se establece en 1910, cuando la poetisa envía a Ugarte (que entonces reside en París) los dos libros que ha publicado hasta la fecha. El contesta en una carta formal y elogiosa en que dice: *"Estas páginas tienen la sutileza y dulzura, la trasparencia y la sinceridad de un corazón que se entrega."* Aunque Ugarte no parece haber leído los libros a fondo (habría encontrado allí entonces también al vampiro y a la tigra), una premonición que sobrepasa su mediocre fraseo se advierte en el reconocimiento de *"ese corazón se entrega"*.

En 1910 Ugarte es uno de los escritores hispanoamericanos que a la zaga de Darío y Gómez Carrillo escriben crónicas para el mercado semicolonial de habla española desde los brillantes bulevares de la capital del mundo. Argentino, rico con aires de poeta y conquistador de mujeres, Ugarte tiene a los treinta años una apostura que él cree sin duda magnífica. Después tomará otro rumbo y se convertirá en adalid del americanismo, pero el Ugarte que importa evocar aquí

es el señorito suramericano que se siente árbitro de la cultura continental desde su palomar parisino. Hacia 1912 embarca para América del Sur, es decir, para Buenos Aires. La fecha no es segura y él mismo en su libro de recuerdos (*El dolor de escribir*, 1933) señala 1911 en la página 14 y 1912 en la 42. Sea como fuere, es probable que ya estuviera en el Río de la Plata cuando llegó Darío en 1912 y que hasta haya ido a Montevideo a recibirlo. Pudo encontrar entonces a Delmira, que había acudido trémula al puerto a conocer al padre del Modernismo. Hay un apunte autógrafo de Delmira en que anota (hasta con la precisión de minutos) el encuentro con Darío. Es un instante crucial. Porque unos años antes el gran poeta nicaragüense pudo haber sido ese príncipe sombrío con el que ella soñaba, como lo revela una magnífica carta que ella le escribe más tarde. Pero el hombre que ahora está delante de sus ojos es, a pesar del encanto de su palabra, la cortesía de sus modales, la aristocracia de sus manos, una ruina borracha y carcomida. A los cuarenta y cinco años, Darío es ya un anciano que tardará sólo cuatro años más en aniquilarse del todo. Aun así, tiene tiempo de reconocer la calidad de Delmira y escribir ese *Pórtico* que abrirá su nuevo libro.

Pero si Darío es ya una ruina, Ugarte a los treinta está al comienzo de su plenitud viril. Compacto, elegante, moreno, con una tez oscura que acentúa su atractivo siniestro, con unos ojos brillantes, los bigotes de Don Juan, produce estragos en el corazón de Delmira. Sólo se puede conjeturar la naturaleza de sus relaciones pero por las dos cartas publicadas cabe suponer que fue-

ron intensas, cargadas de pasión aunque quizás no hayan sido íntimas. Tal vez de ese encuentro surgieron los poemas de la primera parte de *Los cálices vacíos*. Por lo menos, así parecen confirmarlo aquellos en que se describe a un hombre que manifiesta un Yo de emperador innato, que tiene un perfil wagneriano. Excluído Darío, Ugarte es lo más próximo que tiene Delmira como modelo de un auténtico y exótico príncipe de la poesía. Su imaginación teje pronto en torno a él una trama de pasiones.

Lamentablemente el poeta parece no estar dispuesto a sacrificarle su soltería. O mejor dicho: está dispuesto, eso sí, a dejarse adorar a la distancia. En vez de tomar esa mujer que se ofrece, se retira con un curioso argumento libertino: no le interesan las vírgenes, cree en el amor libre, sólo aspira a desflorar su alma. En realidad, este anarquista es tan apócrifo defensor del amor libre como lo era Roberto de las Carreras: busca una aventura pero elude el compromiso. Por eso empuja a Delmira al casamiento. El mismo día de los esponsales, vestida ya de novia, Delmira consulta in extremis a Ugarte y a Zorrilla de San Martín (ambos eran sus testigos) si debía casarse o no; ambos contestan que sí, el primero por conveniencia muy personal; el segundo porque como católico era convencido abogado del matrimonio. *"Cáselos bien fuerte, que no se puedan descasar más"*. Por lo menos esa es la versión pública de un enlace que llegaría hasta la tragedia; esa es la versión que difunden los biógrafos de Delmira y hasta Ugarte en su libro de recuerdos.

Pero hay otra versión: después de la ceremonia y cuando aún no habían abandonado la casa paterna, el novio encuentra a Delmira en coloquio muy privada con Ugarte y arma una escena. A este episodio parece aludir Delmira en una de las cartas a Ugarte cuando escribe: *"Ud. hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel"...* En la misma carta cuenta: *"Lo que yo sufrí aquella noche no podré decírselo nunca. Entré a la sala como a un sepulcro sin más consuelo que el pensar que lo vería. Mientras me vestían pregunté no sé cuántas veces si había llegado. Podría contarle todos mis gestos de aquella noche... La única mirada consciente que tuve, el único saludo "inoportuno" que inicié fueron para Ud. Tuve un relámpago de felicidad. Me pareció un momento que Ud. me miraba y comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta. Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. El momento del retrato... y después sufrir, sufrir hasta que me despedí de Ud. y después sufrir más, sufrir lo indecible"...*

Esta fotografía a que alude Delmira es la que aparece ahora en los libros de Ofelia Machado y de Clara Silva: el testimonio gráfico de los esponsales, con los novios en el centro rodeados de parientes, amigos, entre los que se puede reconocer a Zorrilla de San Martín y a Carlos Vaz Ferreira. Justo en medio de las cabezas de Delmira y Enrique Job Reyes asoma una tercera: la de Ugarte, como si el fotógrafo hubiera querido perpetuar simbólicamente ese lamentable

triángulo. La carta de Delmira sigue revelando cada vez más la naturaleza de esa relación: *"Ud. sin saberlo sacudió mi vida. Yo pude decirle que todo 'esto' era en mí nuevo, terrible y delicioso. Yo no esperaba nada, yo no podía esperar nada que no fuera amargo de este sentimiento, y la voluptuosidad más fuerte de mi vida ha sido hundirme con él. Yo sabía que Ud. venía para irse, dejándome la tristeza del recuerdo y nada más. Y yo prefería eso, y prefiero el sueño de 'lo que pudo ser' a todas las realidades en que Ud. no vibre. Yo debí decirle todo eso, y más, para ser absolutamente sincera. Pero, entre otras cosas, he tenido miedo de descubrirme muy 'en el fondo', una de esas pobres almas débiles enteramente rendidas al amor. Imagínese Ud. esa miseria frente a su sonrisa un poquito irónica de poderoso... Y yo, que he sabido sonreír tan irónicamente como Ud.!"*

La ruptura con Reyes permite a Delmira esperar una restauración de sus relaciones con Manuel Ugarte. La segunda carta que se ha publicado es posterior a la ruptura y al regreso a la casa paterna. Es una carta doble: una parte ha sido escrita para soportar el escrutinio de los ojos maternos y sólo cuenta muy discretamente que debió huir de la vulgaridad. *"Llegué casi loca a refugiarme en mamá"*, le cuenta y agrega que traía una novela de Ugarte como todo equipaje. También le dice que anhela volver a verlo. El tono algo infantil de esta misiva revela que ha sido escrita para ojos vigilantes. Junto a ésta, Delmira envía otra (ya no redactada por la Nena) en que acusa recibo de una carta seguramente clandestina de Ugarte. Por

ella se deduce que el seductor ahora estaba dispuesto a recibirla en Buenos Aires con los brazos abiertos. Pero ella aclara: *"Mi ida a ésa es una complicación de imposibles. He de permanecer aquí hasta concluir de 'desanudarme'. ¡Dios sabe si esto me ha costado! Dios sabe si vivo triste... Por eso mi corazón busca a lo lejos el corazón hermano, para verterse en él como una copa de lágrimas..."* Y concluye pidiéndole que se decida a volver a Montevideo.

Había más cartas pero la esposa de Ugarte (porque al fin Don Juan se casó, aunque muchos años más tarde) las destruyó en un ataque de celos. Por esas sobrevivientes cabe suponer que Delmira siguió en contacto epistolar con Ugarte, mientras veía clandestinamente a Reyes. No es disparatada la hipótesis de que pensaba reunirse con aquél apenas terminado el divorcio; Salaverri en su novela habla francamente de que ella pensaba acompañar a su amante en una jira por toda América. Es posible que este proyecto haya llegado a oídos de Reyes y haya motivado su decisión de ultimarla y suicidarse. O tal vez la doble muerte sólo sea el resultado de un pacto suicida.

Sea como fuere, la muerte de Delmira no es sólo un accidente impuesto por el desvarío de un celoso. Con su doble personalidad y su doble vida, Delmira se preparó esa espectacular conclusión tan minuciosamente como si ella misma hubiera seleccionado las póstumas *fotografías escandalosas, previsto la crónica roja* de los periódicos. La Pitonisa y la Nena sólo podían acabar fundiéndose en esa doble imagen de la mujer inmolada.

Hay una posdata cínica: las palabras que dedica a Delmira el seductor Ugarte en su libro de recuerdos. En un capitulito titulado "Las verdaderas escritoras", apunta (bajo los ojos censorios de su esposa, tal vez): *"Puesto que la evocación de los nombres me ha llevado de Chile a Uruguay, cumple recordar la figura de Delmira Agustini. Pocas veces se escribieron versos apasionados y sensuales en un estilo tan limpio y superior. Y es que Delmira Agustini fue, ante todo, una sinceridad vibrante y por lo mismo perpleja ante los vientos de la vida. Aún la veo, el día de su casamiento, preguntándonos a Zorrilla de San Martín y a mí, que éramos sus testigos:*

"—¿Qué hago? ..Me caso?

"La duda se decidió en afirmación y pocos meses después se abrió en sangre el epílogo que todos recuerdan en el Río de la Plata."

Unas páginas antes, en otro capítulo titulado "El amor", este Don Juan que recuerda todo a veinte años de distancia con esa sonrisa un poquito irónica de poderoso que Delmira describe tan lúcidamente en su primera carta, había confesado: *"Siempre huí de las colegialas hechas en serie, que desde pequeñitas hacen la misma reverencia, tienen la misma manera de escribir y dicen las mismas tonterías jugando al tennis. Lo que más me aleja de los seres es la cobardía de su yo. A menudo sonreí también ante algunas corpulentas novias de América, que a pesar de su virginidad con garantía del Estado, parecen, por el aspecto, haber sido madres muchas veces. Y por eso me aclimaté en los amores espontáneos, que duran lo que realmente du-*

ran, y que a veces, sin contrato ni bendición, se prolongan la vida entera. Siempre con la sinceridad total. Nunca he enajenado el corazón en lotes, como en las almonedas de suburbio."

Este fue el hombre que Delmira amó como a un ideal imposible, éste el hombre que arruinó la ceremonia de su casamiento, éste el tercero que asoma tan simbólicamente su cabeza entre el rostro de la novia, estupefacta y blanca como si le hubiera caído encima una capa de albayalde, y la expresión minuciosamente mediocre del marido. Los ojos púdicamente bajos, los bigotes con las guías levantadas, la apostura impecable del Don Juan del Novecientos, Manuel Ugarte es en aquella foto la imagen misma de la vanidad. Pero no cabe reprocharle nada. Si Delmira (la mujer, no la Nena) eligió este amante imposible es porque para su definitiva liberación necesitaba un elenco vulgar: la ceguera de la madre, la mediocridad del marido, la hipocresía del amante. Sólo así pudo despeñarse —libre al fin— por esa sima que le estaba destinada desde siempre.

VII - un balance provisorio

Reducir a sus elementos sociológicos el caso de Roberto de las Carreras o el de Delmira Agustini, como han pretendido algunos críticos, es olvidarse que en el mismo ambiente y en la misma época María Eugenia Vaz Ferreira paseaba su bohemia magnífica, escribía versos apasionados con destinatarios muy conocidos y se daba el lujo de seguir siendo virgen en medio de la ñoñería conyugal de sus compañeras de generación. Es ignorar que Horacio Quiroga pudo publicar en Salto, ya en 1899, las fantasías sadomasoquistas más directas que haya concebido la literatura uruguaya, y que en 1901 lanzó en pleno Montevideo su libro *Los arrecifes de coral*. Un año después de su frustrado viaje a París, publicó entonces Quiroga unos poemas y unas prosas que en audacia temática rivalizaban con Roberto de las Carreras, aunque no fueran tan explícitamente autobiográficos. Es ignorar, asimismo, que en su altillo de la calle Ituzaingó (inflacionariamente calificado de Torre de los Panoramas), Herrera y Reissig estaba llevando a cabo una revolución poética mucho más audaz que la que nunca soñó Roberto o realizó Del-

mira. Otros poetas reaccionaron, pues, de otra manera a la misma presión burguesa.

El desafío de Roberto o de Delmira a las convenciones del medio no era una consecuencia inevitable de la represión. No hay que olvidar que en París, ese París en que todo parece estar siempre permitido, tanto Baudelaire como Lautréemont, como Rimbaud, como Jean Genet, han sentido también la necesidad de rebelarse. La rebelión poética tiene otras raíces que la mera situación social. La necesidad de escándalo se fortifica con las circunstancias (nacimiento ilegítimo de Roberto, la cárcel familiar de Delmira) pero tiene su origen en una necesidad de ahondar dentro de sí mismo, una pasión de sinceridad y de autenticidad, que lleva a Roberto a sucesivas exposiciones hasta alcanzar el centro mismo de la locura, en tanto que Delmira se va hundiendo poéticamente en su sexo insatisfecho hasta encontrar en el holocausto sangriento la última impostergable voluptuosidad.

Ambos son, pues, exploradores del más allá del subconsciente. Con la diferencia de que Roberto sólo consigue hacer biografía en tanto que Delmira logra poner la mano ardiendo sobre la poesía. El uno se consume en la insensata tarea de quitar capa tras capa de la cebolla de su personalidad hasta quedarse con la nada. La otra se precipita en la sima de su sexo y encuentra esa "oscura raíz del grito" que es la esencia de su canto. Los experimentos vitales de Roberto y de Delmira son distintos y hasta contrarios, a pesar de ciertas semejanzas superficiales. Ambos ilustran en forma simbólica la actitud básica del hombre y de la mujer ante el

sexo: en tanto que para Roberto era sólo un medio para apresar en el estanque del yo su elusiva imagen de Narciso poéticamente impotente, en Delmira es —sigue siendo— la vía de acceso a una poesía que no ha muerto. En él, la exploración sexual y poética conduce a la nada; en ella, a la vida eterna de las palabras. De ahí su diferente inmortalidad.

nota

Una de las principales fuentes vivas para el conocimiento de Roberto de las Carreras es Alberto Zum Felde. En *Crítica de la literatura uruguaya* (1921), en *Proceso intelectual del Uruguay* (1930, 1941) y en una reciente entrevista *(El País,* Montevideo, 1 de setiembre de 1963) se ha referido sabrosamente Zum Felde a Roberto de las Carreras. En sus recuerdos está parcialmente basada la crónica chismográfica y brillante de Angel Rama, *Un fogonazo sobre la aldea,* que se publicó en *Marcha* (Montevideo, 16 de agosto de 1963). Sobre las relaciones de Roberto con Herrera y Reissig ha escrito larga y en general acertadamente Roberto Bula Píriz en su estudio *Herrera y Reissig: Vida y Obra,* de la *Revista Hispánica Moderna* (Nueva York, enero - diciembre 1951). Las ediciones originales de Roberto de las Carreras son inaccesibles. Hay dos antologías. Una, *Epístolas, Psalmos y Poemas* (Montevideo, *Claudio García y Cía.,* 1944, con un perfil de Ovidio Fernández Ríos y un estudio de Samuel Blixen) todavía circula por las librerías montevideanas. Se recogen allí algunos poemas sueltos, además de *Yo no soy culpable...; Don Juan* (Balmaceda) y el inefable *Psalmo a Venus*

Cavalieri, con reproducción de sus ilustraciones originales. Vale la pena consultarlo. La otra es más reciente y se titula *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas* (Montevideo, *Arca*, 1967). Recoge además, *Sueño de Oriente* y *Amor libre*. Tiene como prólogo el estudio de Rama ya citado.

La mejor documentación biográfica y testimonial sobre la poetisa que se conocía hasta hace poco está en el libro de Ofelia Machado: *Delmira Agustini*, (Montevideo, 1944). Hay importantes inéditos en la revista *Fuentes* (Montevideo, agosto de 1961), en particular numerosas cartas (de Vaz Ferreira, publicadas íntegramente por primera vez; de Roberto de las Carreras, con acertados juicios poéticos y muy patéticas confesiones personales; una de Manuel Ugarte, formal, etc.) y también el testimonio múltiplemente recogido de su amigo André Giot de Badet. La novela de Vicente A. Salaverri que se inspira parcialmente en la muerte de Delmira se titula *La mujer inmolada* (Montevideo, *Editorial Pegaso*, sin fecha). Carece de valores literarios. Las cartas de Delmira a Manuel Ugarte fueron publicadas póstumamente por Hugo D. Barbagelata en la revista *Cuadernos Americanos* (México, setiembre-octubre, 1953) bajo el título 'Evocando el Pasado". En 1968 se ha impreso un estudio de Clara Silva, mujer de Zum Felde, que incorpora valioso material inédito y documental. Se titula: *Genio y figura de Delmira Agustini* (Buenos Aires, *Eudeba)* y permite seguir con el mayor detalle la peripecia biográfica de la poetisa, aunque es deficiente en su análisis literario y superficial en la visión esencial del conflicto creador de Delmira. Al revisar el presente libro (que

se publicó entero por primera vez en 1967) he incorporado algunos datos tomados de ese libro.

Hay buenas intuiciones críticas en los trabajos de Alberto Zum Felde, aunque las sucesivas explicaciones que ha ofrecido para iluminar el problema poético y erótico de Delmira parecen en suma insuficientes. Así, en *Crítica de la literatura uruguaya* (Montevideo, 1921) utiliza una psicología positivista y confunde el alcance de la famosa frase de Vaz Ferreira que sólo se conocía fragmentariamente entonces. En *Proceso intelectual del Uruguay* (Montevideo, 1930). Zum Felde rectifica el rumbo (aunque no explícitamente) y utiliza el intuicionismo de Bergson como ayuda, aunque conserva buena parte de las confusiones de detalle. En la reedición del mismo libro (Buenos Aires, 1941) retoca algún párrafo pero no cambia el enfoque. En el Prólogo a las *Poesías Completas* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1944, la mejor colección hasta la fecha de los versos de Delmira) trata de ponerse al día con la psicología profunda pero sigue apegado a sus viejas interpretaciones: niega que haya crueldad satánica en los versos de Delmira, niega realismo a su ardor erótico, insiste en su potencia mental y en la virilidad de su pensamiento, se asombra sinceramente de que un poeta reaccione contra su medio. A pesar de esto errores, los trabajos de Zum Felde son críticamente estimables. Un punto de vista en parte discrepante con el suyo fue expresado, ya en 1925, por Luisa Luisi en un artículo que ha sido incorporado a la edición de *Poesías* de Delmira publicada por La Bolsa de los Libros en 1944 (Montevideo, *Claudio García & Co.)*. Es evidente que Zum Felde

aprovechó para su texto de 1930 las intuiciones de Luisa Luisi, aunque no reconoce la deuda explícitamente. En el volumen especial de *Número* dedicado a "La Literatura Uruguaya del Novecientos" (núms. 6-7-8, Montevideo, enero-junio, 1950) hay un excelente artículo de Sarandy Cabrera sobre Delmira y María Eugenia Vaz Ferreira. En el núm. 3/4 de la segunda época de esta misma revista (mayo, 1964) se publicó una interpretación de las relaciones de Delmira con Enrique Job Reyes que integra un capítulo de una novela de Carlos Martínez Moreno, *La otra mitad* (México, Ediciones Joaquín Mortiz, 1967) Su hipótesis coincide sólo parcialmente con la expuesta aquí.

SUMARIO

I. **Doble cincuentenario** 7

II. **Un dandy del 900** 10

III. **El pleito de los decadentes** 26

IV. **La pitonisa y la nena** 35

V. **Seis años de poesía** 44

VI. **Una hipótesis biográfica** 55

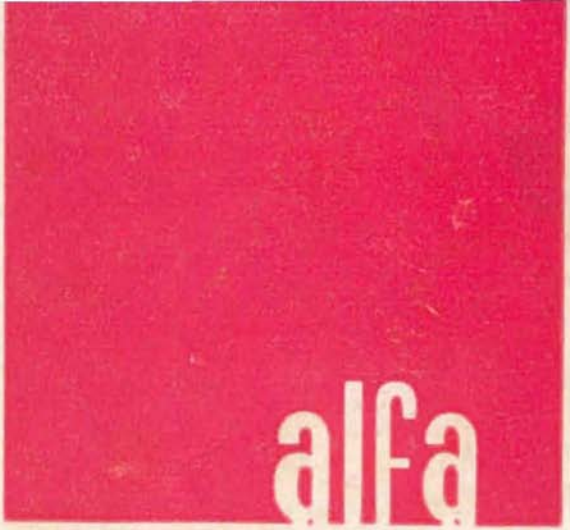
VII **Un balance provisorio** 66

Nota 69

LIBROS POPULARES ALFA.

1. Carlos Maggi: **El Uruguay y su gente** (2ª edición).
2. Eduardo Galeano: **Los Días siguientes.**
3. Carlos Martínez Moreno: **Las cuatro (novelas cortas).**
4. Víctor Soliño: **Mis tangos y los atenienses.**
5. Juan Carlos Onetti: **Tres novelas.**
6. José Monegal: **Nuevos cuentos.**
7. Ramón Collazo: **Historia del Bajo.**
8. Julio C. da Rosa: **Juan de los Desamparados.**
9. Mario Benedetti: **Antología Natural.**
10. Varios autores: **El servicio social en América Latina.**
11. Carlos Martínez Moreno: **Los días por vivir.**
12. Varios autores: **Marx: el hombre y la sociedad.**
13. Sylvia Lago: **Trajano.**
14. Enrique Amorim: **Eva Burgos.**
15. Juan Carlos Somma: **Clonis.**
16. Horacio Arturo Ferrer: **Fray Milonga.**
17. Mario Benedetti: **Dos comedias.**
18. Hugo Sacchi: **El parto sin dolor.**
19. Serafín J. García: **Burbujas.**
20. E. Rodríguez Monegal: **Vínculo de sangre.**
21. J. Carmona Blanco: **De tres mundos.**
22. Silvia Guerrico: **Mil puertas mágicas.**
23. Varios: **Nuevos Rebeldes de Colombia.**

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EL DIA 14/ 4 69 PARA EDITORIAL ALFA CIUDADELA 1389 EN LOS TALLERES GRAFICOS EMECÉ, GONZALO RAMIREZ 1806 EN MONTEVIDEO, URUGUAY EDICION AMPARADA EN LA COMISION DEL PAPEL ARTICULO 79 DE LA LEY 13.349



SEXO Y POESIA EN EL 900

El reconocido crítico Emir Rodríguez Monegal, autor de valiosos estudios sobre Rodó, Neruda, Quiroga, Acevedo Díaz y destacado especialista en temas de literatura latinoamericana, incursiona en esta obra en la sutil y deliciosa aura del 900 montevideano.

Una inteligente reconstrucción de la época, sus tendencias y modalidades le permiten insertar dos pormenorizados estudios sobre la poesía de Roberto de las Carreras y Delmira Agustini en su contexto natural. El resultado es un excelente estudio sin precedentes en la materia sobre dos figuras exóticas y creadoras de una poesía vigente y reactualizada.

Carátula: ZABALA - CARBALLO