

## «DOS OJOS DE ANIMAL SOMBRÍO»: APROPIACIONES DE LA POÉTICA Y LA FIGURA DE DELMIRA AGUSTINI EN LA POESÍA DE AMANDA BERENGUER

*«Two Eyes of a Dark Animal»: the Appropriation of Delmira  
Agustini's Poetics and Figure in the Poetry of Amanda Berenguer*

**María Lucía Puppo**

Centro de Estudios de Lit. Comp. "M. T. Maiorana",  
Universidad Católica Argentina.

CONICET

mlpuppo@uca.edu.ar

### **Resumen**

La Generación uruguaya del 45 llevó a cabo una relectura fundamental de la obra de Delmira Agustini. Más allá del mito biográfico que rodea la vida y la trágica muerte de la poetisa del 900, las autoras de la segunda mitad del siglo veinte se miraron en su espejo para identificarse con su imagen o delinear la propia obra a partir de una intensidad compartida. Concretamente, en este trabajo nos proponemos rastrear algunos índices de la presencia de la figura y la poética de Agustini en la poesía de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010). A partir del examen de textos pertenecientes a diferentes etapas de la trayectoria estética y vital de esta autora, los ejes a desarrollar serán la recurrencia del imaginario nocturno y melancólico, el contrapunto logrado a través del ritmo y las imágenes en la lírica amorosa, y la importancia de lo visual en la configuración del tejido poético. Para profundizar en este último punto, ofreceremos una primera lectura de "Entrevistas a Delmira" (1990), una composición en verso, no recogida en libro, en la que Berenguer imagina un diálogo cara a cara con su admirada precursora el día en que esta hubiera cumplido cien años.

**Palabras clave:** Delmira Agustini; Amanda Berenguer; visualidad

## Abstract

The Uruguayan Generation of '45 carried out a fundamental rereading of the poetry of Delmira Agustini. Beyond the biographical myth that surrounds the life and the tragic death of the fin-de-siècle poetisa, the women poets of the second half of the twentieth century looked at themselves in her mirror to identify with her image or delineate their own work from a shared intensity. Specifically, in this article we propose to trace some indices of the presence of the figure and the poetics of Agustini in the poetry of Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010). From the examination of texts belonging to different stages of this author's aesthetic and vital trajectory, we will study the recurrence of the nocturnal and melancholic imaginary, the counterpoint achieved through rhythm and images in amorous discourse, and the importance of the visual in the configuration of the poetic text. To delve into this last question, we will offer a first reading of "Interviews to Delmira" (1990), a composition in verse -not collected in a book- in which Berenguer imagines a face-to-face dialogue with her admired antecessor on the day she would have been one hundred years old.

**Key Words:** Delmira Agustini – Amanda Berenguer – Visuality

## 1. "Donde puede nutrirse la simiente": Delmira Agustini y la genealogía de las poetisas sudamericanas

A la hora de abordar la obra y la figura de Delmira Agustini, se suele hacer mención al "gran vacío de precursoras" con que se enfrentaron las poetisas uruguayas del novecientos (García Pinto, 1998: 565). Si hoy debemos matizar aquella frase de Nancy Saporta Sternbach que definía al modernismo como "un club literario de hombres", no es menos cierto que el arribo de *las poetisas* al campo intelectual en el Cono Sur fue tardío con respecto a otras áreas del continente (Saporta Sternbach 2015, Vallejo 2012).<sup>54</sup> Su entrada fue tardía pero decisiva, pues las voces descollantes de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral pronto impactaron en

---

<sup>54</sup> Tal vez el caso más notable sea el de Cuba, que contó entre las filas modernistas a Mercedes Matamoros (1851-1906), Nieves Xenos (1859-1915) y Juana Borrero (1877-1896) como figuras sobresalientes (Vallejo 2012).

el imaginario como las principales representantes de una hermandad poética basada en la pertenencia regional y genérica.

Más allá de lo arbitrario que pueda resultar este podio, no caben dudas de que durante buena parte del siglo XX las figuras de estas cuatro autoras contribuyeron a consolidar, con ribetes australes, un mito de alcance panhispánico, si no mundial: el de *las poetisas americanas*.<sup>55</sup> Se trata de un mito instalado en las primeras décadas del siglo, abonado muchas veces por sus mismas protagonistas, en consonancia con la prensa y las estrategias de antólogos y editores. En él confluyó, asimismo, la tendencia de la crítica patriarcal a leer las obras de las mujeres en una tradición aparte, exclusiva y excluyente, que las situaba al margen de la historia de la literatura (López Jiménez, 2002: 19).

En un horizonte hermenéutico renovado, desde hace unos años se estudian los procesos imbricados en la configuración y el funcionamiento de diversas redes de escritoras que operaron como comunidades intelectuales y afectivas tanto a nivel continental como transatlántico.<sup>56</sup> Siguiendo esta lógica, es posible reconsiderar a las poetisas fundacionales del Cono Sur dentro del subsistema del “espacio diferencial” de la literatura femenina latinoamericana del primer tercio del siglo XX (Romiti, 2017: 12-13). Surge entonces la necesidad de reparar en el rol fundamental que jugó *la red de las*

---

<sup>55</sup> Nos referimos al *mito de las poetisas americanas* apelando al sentido barthesiano de mito, entendido este como “un sistema semiológico segundo”, “un habla definida por su intención, mucho más que por su letra” (Barthes 1997: 205, 216). Un ejemplo de la vigencia de este mito es la aseveración de la cubana Dulce María Loynaz que proponía, en 1951, que las poetisas eran una “floración” del “nuevo mundo” americano (Puppo 2006: 118). Se advertirá que utilizamos de forma neutra el término “(mujer) poeta”, habitual en nuestro medio, en tanto que recurrimos al de “poetisa” en su uso histórico. Este último es mayormente rechazado hoy en día por estar asociado a connotaciones peyorativas y a temáticas prefijadas atribuidas al universo femenino (Balcells 2008: 365).

<sup>56</sup> La categoría de red ha generado una bibliografía propia en los estudios latinoamericanos (Casás Arzú y Pérez Ledesma eds. 2005, Fernández Bravo y Maiz eds. 2009). En el caso de la escritura de mujeres, se destacan las compilaciones de Camboni (2004), Alzate y Doll (2014) y Fernández (2015).

*poetisas sudamericanas* en un ámbito y un período en los que aún no se había consolidado el acceso de las mujeres al mundo del trabajo ni, mucho menos, la profesionalización de la escritora. Como explica Darcie Doll:

Si bien es evidente que las relaciones entre los sujetos en el campo intelectual se construyen en juegos de poder y alianzas de acuerdo a políticas de afinidades y hacia la formación de colectivos de distinta índole, para el caso de las mujeres esto ha sido, en algunas épocas, especialmente importante, y puede trascender las afinidades programáticas y estéticas. En este sentido, la construcción e inscripción de la autoría se hace también mediante una estrategia de visibilización colectiva; por medio de referencias mutuas entre las escritoras, por ejemplo, en la escritura de poemas sobre sus compañeras, en las dedicatorias, o en las defensas ante la crítica adversa. (Doll, 2014: 80)

Para dotar de capital simbólico su red, las poetisas del Sur se reconocieron en una genealogía propia, dentro de la cual Delmira Agustini descollaba como su más ilustre antecesora. Así, Gabriela Mistral declaraba en una carta de 1926 el “sitio magno” que ocupaba la uruguayana (Fernández dos Santos, 2016: 78), en tanto que junto a Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, en un acto realizado en Montevideo, en enero de 1938, se referían a ella como una de “nuestras [...] grandes muertas” y la “maestra de todas nosotras” (Veljacic, 2014: 43). Mediante el gesto de entronar a Delmira, las poetisas ratificaban *avant la lettre* la conocida tesis de Borges que afirma que “cada escritor *crea* a sus precursores” (Borges, 1993: 89), al tiempo que legitimaban su propia “ansiedad de autoría” al margen del canon masculino (Gilbert y Gubar, 2000: 45).

La historia de la recepción de los textos de Agustini no difiere, en gran medida, de la de sus pares. En su trama se enlazan la admiración, los prejuicios y la incompreensión de los contemporáneos; las posteriores especulaciones biográficas, especialmente en lo que respecta a su trágica muerte, a manos de Enrique Job Reyes, su ex marido, en 1914; la construcción del monumento de la autora por parte de la crítica,

apelando a la excepcionalidad de su talento y su erotismo; y así hasta llegar a algunas miradas parciales, todavía persistentes, que ven en los poemas de Delmira un manifiesto político feminista o una carta abierta sobre su supuesta liberación sexual.<sup>57</sup> En medio de aciertos y desvíos, en el periplo que desarrolló esa ciencia autóctona que Ana Inés Larre Borges dio en llamar “Delmirología”, tuvieron un rol fundamental varios/as protagonistas de la Generación del 45 (Agustini, 2005: 105). Explica Carina Blixen que “[la] afirmación, bastante desconcertante, de que Delmira no entendía lo que escribía se siguió reiterando hasta que Arturo Sergio Visca, Clara Silva, Ida Vitale, Amanda Berenguer e Idea Vilariño empezaron a realizar una lectura de la obra que no pretendía justificar su existencia” (Blixen, 2014: 183).

Con aceitadas armas filológicas y singular espíritu crítico, las escritoras del 45 se miraron en el espejo de Delmira para identificarse con su imagen, confirmar la fascinación por el personaje y su enigma, rememorar su lectura iniciática o delinear la propia obra a partir de una intensidad compartida. En este trabajo exploraremos algunas zonas de la poesía de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) donde se advierte la impronta de la obra y la figura de Agustini. Dado que la propuesta se inscribe en el marco de un proyecto que indaga acerca de los vínculos entre visualidad y escritura poética en las obras de autoras sudamericanas, para profundizar este último punto ofreceremos una lectura de “Entrevistas a Delmira” (1990), un poema estructurado al modo de un film documental en el que Berenguer imagina un diálogo cara a cara con su admirada precursora, el día en que esta hubiera cumplido cien años.

---

<sup>57</sup> Coincidimos con Rosa García Gutiérrez cuando afirma que el problema de atribuirle una intencionalidad política a la obra de Agustini es que esta se funda “en un retrato de desinhibición sexual” que, a la luz de los documentos conservados y los estudios más recientes, resulta muy “discutible” (García Gutiérrez 2013: 32).

“Yo la quiero cambiante”: Delmira Agustini como tema y estilo en la obra de Amanda Berenguer.

A lo largo de sus casi noventa años de vida, Amanda Berenguer volvió sobre la figura y la obra de Agustini en diferentes proyectos escriturarios y editoriales. En el primer número de la revista *Maldoror*, en 1967, apareció su ensayo “La paradoja de lo literario en Delmira Agustini” y, años después, entre 1981 y 1982, dirigió junto a su hijo, Álvaro Díaz, y Sylvia Riestra, la serie de cuadernos *Delmira y su mundo*, editados por el Club del libro de Radio Sarandí.

Quizás sea posible rastrear los primeros signos de una afinidad electiva en varios versos de *El río* (1952) y en los ocho poemas que integran *La invitación* (1957), ambos impresos por La Galatea, la editorial que Berenguer y José Pedro Díaz, su esposo, fundaron a mediados de los cuarenta. En estas composiciones la hablante poética pretende “medir el hondo pozo / de la melancolía” (Berenguer, 2002: 122), calcando el gesto saturnino de Agustini. Los emblemas de la noche (graznidos de pájaros, estrellas, sueños, tinieblas) se dan cita allí con la tierra muda, en una atmósfera misteriosa y decadentista. “Me abismo en una rara ceguera luminosa”, declaraba la poeta del novecientos (Agustini, 2013: 196), en tanto que en pleno siglo veinte, Berenguer retoma el estilo hiperbólico para confesar “no hay olvido / que me libre de esta luz” (124).

Al estudiar la obra de Agustini, Berenguer recaló en la importancia del amor como “tema y sostén” de su poesía. A su juicio, no se trata en Delmira, ante todo, del amor carnal, sino del sentimiento entendido como “conjunción dialéctica del vaivén vital”, es decir, en tanto garante de una relación entre los polos antagónicos masculino/femenino, cielo/tierra, luz/sombra (Berenguer, 1967: 28). Siempre enunciado en primera persona, el contrapunto pautado por el ritmo, los pronombres y las imágenes se prolonga de una autora a otra en una larga indagación acerca del erotismo y el vínculo de pareja. Así, la estrategia de un *incipit* del tipo “Por tus manos

indolentes / Mi cabello se desfloca” (Agustini, 2013: 191) es llevada al extremo en *Declaración conjunta* (1964), un texto de Berenguer que literalmente “crece desde el tú y el yo”:

tú viento abracadabra resoplas  
 yo ojiva natural entierro  
 tú enero petrolífero accidentas  
 yo dientes logaritmos maduro  
 ... ... (187)

Las conexiones más o menos ostensibles que vinculan la poética de Berenguer con la de Agustini se relacionan también con el rol central que ocupa la visualidad en ambos corpus. Las isotopías del color, los ojos y la mirada, así como la vertiente del autorretrato y la presencia inquietante de cristales y espejos tienden puentes de la autora finisecular a la contemporánea, en versos donde se despliega una verdadera profusión de retratos y perfiles –en el caso de la primera- y de fotografías, movimientos de cámara, encuadres y juegos de perspectiva –en el de la segunda-. Así como Delmira ingresó al taller de pintura de Domingo Laporte en 1903 y reprodujo en sus primeros poemas los motivos de sus cuadros (Romiti, 2014: 71), Amanda Berenguer diseñó elaborados *collages* para varias tapas de sus libros (Puppo, 2014). En los dos casos, el diálogo entre palabra e imagen introduce una complejidad intersemiótica que potencia la sensorialidad y multiplica los niveles de sentido.

Delmira Agustini como personaje hace su entrada en *La estranguladora* (1998), poemario en el que una Amanda Berenguer septuagenaria e irreverente reflexiona acerca del fin de la vida. La Esfinge, cuyo nombre deriva del verbo griego *σφίγγω* (‘apretar, estrangular’), es la imagen central del poema que se desdobra en otras criaturas míticas como la gigantesca Ave Roc que atacó a Simbad el Marino o la serpiente emplumada de las cosmovisiones mesoamericanas. Compuesto por jirones de frases, discursos y anécdotas biográficas, *La estranguladora* resulta un texto complejo,

de difícil lectura. El teatro de la muerte se compone mediante citas de otros (los poetas náhuatl, Píndaro, San Juan de la Cruz, Paul Valéry) y alusiones a Edipo, el Conde de Leautréamont, Frida Kahlo, la cantante Madonna. En el desfile de autores y criaturas literarias se presentan dos imágenes emblemáticas de la antecesora modernista: “Delmira de rojo” (652), o sea, vistiendo el color que causaba escándalo en sus días, y Delmira en la piel de una anónima mujer charrúa como un avatar más de la Esfinge, mostrando la cara “de esa foto / tomada días antes de su asesinato” (657).

Es verdad que en el texto de Berenguer la figura de Delmira funciona como un heraldo más de la muerte, pero sin embargo, allí no se agota su poder de irradiación. El poema de 1998 cita los versos del soneto agustiniano que hacen referencia a “la simiente / de una estirpe sublimemente loca” (657) y, unas páginas después, transcribe el verso inicial de “En el camino”: “yo iba sola al Misterio, bajo un sol de locura”. Advertimos que aquí se propone una línea de continuidad entre la poeta del novecientos y las mujeres que vinieron después, nacidas de su estirpe y abrazadas al mismo desvarío. Asumir el propio misterio y la soledad que este conlleva parece ser el requisito previo al acceso a la escritura, tanto para las autoras de ayer como para las de hoy. Las citas seleccionadas por Berenguer sugieren que, a través de su obra y su personaje, Delmira reivindicó el rol abyecto de la loca, esa *Madwoman in the Attic* que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar rastrearon en tantos textos del XIX. De ese modo, y a pesar de su tragedia existencial, su figura se asocia a la creación y la vida, a una simiente que abrió caminos para quienes vendrían después.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> La toma de posición de Amanda Berenguer frente a la escritura de mujeres puede advertirse, en todos sus matices, en la serie de respuestas que brindó a Mario Delgado Aparain en una entrevista de 1984. Ante la pregunta acerca de si existe una literatura femenina, la respuesta de la poeta fue compleja. Comenzó distinguiendo “una literatura de alto nivel, con valor universal, escrita por mujeres, dirigida a los dos sexos siempre”, de “una literatura de calidad variable, hecha por hombres, dirigida especialmente a las mujeres” y de “otra literatura muy mala, hecha por mujeres para entretener a mujeres aburridas y solas”. Esto la llevó a afirmar que “no existe una literatura femenina como tampoco existe una literatura masculina”, puesto que “la



**“Con dos ojos de abismo”: una lectura de “Entrevistas a Delmira”**

A continuación, tomaremos en cuenta un texto que se centra completamente en la figura de la poeta del *fin-de-siècle* montevideano. Según el poema mismo lo indica, Amanda Berenguer escribió “Entrevistas a Delmira” los días cercanos al 24 de octubre de 1986, fecha en que se celebró el centenario del natalicio de Agustini. Se trata de un poema extenso, compuesto por seis secciones, publicado en el número 181 de la *Revista Casa de las Américas* de Cuba, en julio-agosto de 1990, que aún no ha sido recogido en libro.

El comienzo del texto plantea una escena de enunciación peculiar, en donde la hablante poética relata una *visión* y un *encuentro* con la autora admirada:

I

ha pasado Delmira corriendo con los brazos abiertos  
y las palabras la antecedían como un escudo

le tendí la mano y le dije:

te estoy leyendo Delmira

nos sentamos una al lado de la otra  
como dos comensales hambrientos  
y sobre el atril

abrí su libro

---

creación no tiene sexo” (Berenguer, 1990a: 59). Ahora bien, al ser interrogada acerca de un tipo de censura que pesaba sobre las mujeres, respondió Berenguer: “como la mayoría del campo cultural está integrado por hombres (aún hoy) esa censura o como la llamemos, toma la forma de una tácita prevención, o en el mejor de los casos, simplemente, de mera curiosidad frente a la obra escrita por una mujer, como quien descubre un animal nuevo en el zoológico” (Berenguer, 1990a: 59-60). Y a una tercera pregunta, referida a “una relación específica entre sexo y literatura”, contestaba la poeta uruguaya: “Creo que los profundos pozos de la mujer, su vagina y su útero, se vuelven calderos mágicos, de transformación y metáfora. Son los lugares por donde penetra y nace el universo” (Berenguer, 1990a: 60).

hoy cumple 100 años  
cuando moriste a los 27 ya parecías vieja  
tu edad me recuerda las arrugas del mar  
le dije  
ella se miró las uñas crecidas oscuras como tierra  
apoyadas sobre las páginas y dijo: comí crimen  
temblé volcán  
sangré trompeta  
  
de las hojas subía un vapor húmedo  
caliente  
una enervante evaporación del texto  
(Berenguer, 1990b: 54-55)

Se observa que la hablante de Berenguer aborda con familiaridad a Delmira Agustini; de hecho, se dirige a ella como a una querida y vieja amiga.<sup>59</sup> Por su parte, la poeta del novecientos vuelve del reino de los muertos con palabras enigmáticas y sintagmas que recuerdan la potencia sonora e imaginaria de sus versos. En la segunda sección del poema, Delmira aparecerá ya no sentada sino “echada sobre el humus / clarividente y distante / como una sentencia” (Berenguer, 1990b: 55). Creemos que este retrato visionario-profético evoca y, al mismo tiempo, subvierte la descripción del soneto que Alfonsina Storni le dedicó a Agustini: recordemos que allí la argentina le hablaba a la mortalidad frágil de la uruguaya, que yacía “encogida en tu pobre cajoncito roído” (Storni, 1994: 258). Pero si el cuerpo de

---

<sup>59</sup> Amanda Berenguer entendía como una profunda amistad el vínculo que la unía con sus poetas admirados/as. Leemos en su “Autobiografía”, dada a conocer en 1990: “Aquí, en Montevideo, me encontré con Emily Dickinson hace más de veinticinco años. [...] ¡Cuánto la admiro! Emily es muy buena amiga mía y yo me entiendo con ella. [...] Soy amiga también, por diferentes razones, de la uruguaya Delmira Agustini, cuando se siente abrir un ‘hongo gigante’ en un rincón de la habitación; del peruano César Vallejo, cuando la palabra y el pan y la tierra se hacen uno...” (Berenguer, 1990a: 152-153).

Delmira fue arrasado por el paso del tiempo, en cambio su poesía sigue latiendo tanto en la visión de Storni como en la de Berenguer. “Sólo desde tus libros tu roja lengua llama / Como cuando vivías, al amor y al encanto” dirá la primera; “de las hojas subía un vapor húmedo / caliente / una enervante evaporación del texto”, agregará la otra.

La tercera sección del poema de Berenguer incluye apenas tres versos de corte lírico, que remiten al espacio común del mar y mencionan la experiencia del “compartir”, acto que encarna el poema en tanto don ofrecido a los otros. Por lo demás, es posible entrever un rastro anecdótico, el “estruendo”, que podría aludir a los disparos que le quitaron la vida a Agustini:

III  
 cerca el mar  
 enlazar el estruendo  
 y atreverse a compartir la gloriosa derrota del tiempo  
 (Berenguer, 1990b: 55)

Luego, la cuarta sección propone una auténtica entrevista en la que la autora del siglo veinte interroga a la decimonónica acerca de su escritura. Berenguer pregunta sobre la caligrafía, propone interpretaciones, se lanza a navegar en las aguas de una obra que la interpela profundamente. En su dicción incorpora vocablos de la entrevistada -*abismo*, *sombra*, *serpiente*- y destaca, en todo momento, la fuerza que emana de sus ojos: “tu mirada es un animal de las profundidades / [...] ves lo que nadie ve” (Berenguer, 1990b: 55). De ese modo, la figura de Agustini se inscribe en la tradición visionaria de la poesía, de la que forman parte autores como Nerval, Whitman o Rimbaud.

La quinta sección es la más extensa del poema. Allí Berenguer se anima a penetrar sin ambages en la escena del asesinato de Agustini para “levantar memoria de las cosas” (Berenguer, 1990b: 56). En una

secuencia de “imágenes lentas” recorre los “disparos soeces”, la pieza de alquiler con su balcón a la calle Andes, el cuerpo inerte de Delmira ensangrentado sobre el piso de madera, el cuerpo de Enrique Job Reyes entre las sábanas, las paredes de la habitación cubiertas con fotos, el desfile de policías, familiares y curiosos, los titulares de los diarios. La película macabra se cierra con un plano de los ojos de Delmira en esas fotografías colgadas por el ex marido, “fijos” para siempre “como testigos / como cineastas que no conocieran el sueño” (Berenguer, 1990b: 57). Como una paradoja más de las que Berenguer advierte en Agustini, el clímax del poema consiste en un descenso a los infiernos, un túnel directo al corazón de las tinieblas: “la cabeza boca abajo ensangrentada / mientras caían los títulos finales” (57).

A modo de epílogo, en la sexta y última parte se superponen las visiones de Delmira, de pronto metamorfoseada en ave, felino y reptil:

VI  
dos ojos de animal sombrío  
-búho o  
pantera-  
encienden la pantalla  
hay una referencia clara  
a focos de pasión fosforecente  
emplumando la noche  
  
las garras se han crispado y tiemblan  
se adelantan hasta el borde  
y se apoyan en la mesa final  
donde vive el libro terrible  
  
una superficie de serpiente está cubriendo  
las aguas doradas

las palabras que manan  
¿la garganta? ¿la hoja? ¿se oye el aire?

he movido el dial  
apagué la luz  
y he preguntado  
entonces vi el libro  
que crecía  
palabra por  
palabra  
abriendo sus grandes párpados  
puertas como árboles  
cámaras morosas  
donde reviven los  
muertos

eso vi (Berenguer, 1990b: 57-58)

Los ojos de Delmira persisten en el vacío como la sonrisa flotante del gato de Cheshire. Ni la televisión ni la radio logran mitigar el impacto de una obra que sigue viva y emociona como el primer día. Aun más, con el tiempo, la poesía de Agustini crece y se renueva como su figura. De ahí las imágenes surrealistas que proliferan en “Entrevistas...”: el libro como un ojo gigante, el párpado devenido puerta y árbol, el poema transformado en cámara oscura y laboratorio pertinaz donde luchan el bien y el mal, la vida y la muerte.

La visualidad estructura el poema de Berenguer, que ostenta deliberadamente las marcas de su factura como si se tratara de un film documental. La polifonía discursiva integra diferentes géneros y tonos, de modo tal que el diálogo sigue a la descripción, las preguntas se enlazan con la reflexión metapoética, las citas de Agustini conviven con la crónica policial y los retazos biográficos se magnifican ante el zoom de la prensa sensacionalista. Todos estos recursos se pueden

vincular con el carácter experimental del cine neodocumental que, surgido en los años noventa, hace uso de una multiplicidad de formas y enfoques para mostrar pequeñas zonas de lo real y auscultarlas “desde lo más cerca posible” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 149). A partir de un enfoque intermedial de la poesía, “Entrevistas a Delmira” se muestra como un relato verbal y visual complejo, que ensaya diferentes acercamientos a la figura y la obra de Agustini mediante imágenes, citas, alusiones, silencios y montajes.

Si confrontamos los diversos textos de Amanda Berenguer examinados en las páginas precedentes, podemos concluir que en la poesía de esta autora opera como trasfondo inagotable la poética de Agustini. La lengua heredada quema en los versos contemporáneos con sus torres y sus simas, sus delectaciones fónicas y sus pensamientos veloces, su compromiso grabado con la intimidad del nombre y la letra cursiva. En los textos de Berenguer, *hablar de Delmira* implica traspasar el mito para admirarse de una mujer y una obra que desafiaron los cánones de una época; confirmar y asumir un legado que se extiende a las nuevas generaciones de (mujeres) poetisas; revisar, a la luz de sus hallazgos, la propia concepción del amor, la vida y la muerte. Y en última instancia, *hablarle a Delmira* es emprender un viaje sin garantías que permite experimentar -en toda su luminosidad abrasadora- esa *visión* enigmática y radical que, en un siglo u otro, solo hace posible la poesía.

#### Bibliografía

AGUSTINI, Delmira, *Cartas de amor y otra correspondencia íntima*. Prólogo de Idea Vilarriño; edición, notas y epílogo de Ana Inés Larre Borges. Montevideo: Cal y Canto, 2005.

\_\_\_\_\_, *Los cálices vacíos*. Ed. crítica e introducción de Rosa García Gutiérrez. Granada: Point de Lunettes, 2013.

ALZATE, Carolina / DOLL, Darcie (comps.), *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Montserrat Ordóñez*. Bogotá: Universidad de los Andes y Universidad de Chile, 2014.

BALCELLS, José María, “Del término «poetisa»: aceptaciones y repulsas”. En: *Estudios humanísticos. Filología* 30 (2008), 361-369.

BARTHES, Roland, *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno, 1997.

BERENGUER, Amanda, *El monstruo incesante (expedición de caza)*. Montevideo: Arca, 1990a.

\_\_\_\_\_, Constelación del Navío. Poesía 1950-2002. Montevideo: H Editores, 2002.

\_\_\_\_\_, “La paradoja de lo literario en Delmira Agustini”. En: *Maldoror* 1 (1967), 25-28.

\_\_\_\_\_, “Entrevistas a Delmira”. En: *Revista Casa de las Américas* 181 (1990b), 54-58.

BLIXEN, Carina, “Delmira: el «sensitivo espejo»”. En: *Revista de la Biblioteca Nacional*, Época 3, Año 6, 9 (2014), 179-194.

BORGES, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores”. En: BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, Tomo II, 1952-1972, Buenos Aires: Emecé, 1993, 88-90.

CAMBONI, Marina (ed.), *Networking Women. Subject, Places, Links. Europe-America. Towards a Re-Writing of Cultural History, 1890-1939*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.

CASÁSUS ARZÚ, Marta Elena / PÉREZ LEDESMA, Manuel (eds.), *Redes intelectuales y formación de naciones en España y América Latina 1890-1940*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2005.

DOLL, Darcie, “Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX”. En: ALZATE, Carolina / DOLL, Darcie (comps.), *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Montserrat Ordóñez*. Bogotá: Universidad de los Andes y Universidad de Chile, 2014, 71-84.

FERNÁNDEZ, Pura (ed.). *No hay nación para este sexo. La Re(d)ública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana, 2015.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro / MAÍZ, Claudio (eds.), *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta, “Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela: intertextualidades”. En: *EPOS XXXII* (2016), 71-84.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, “Introducción”. En: AGUSTINI, Delmira, *Los cálices vacíos*. Ed. crítica de Rosa García Gutiérrez. Granada: Point de Lunettes, 2013, 7-164.

GARCÍA PINTO, Magdalena, “El retrato de una artista joven: la musa de Delmira Agustini”. En: *Revista Iberoamericana* LXIV, 184-185 (1998), 559-571.

GILBERT, Sandra M./ GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*. Yale: University Press, 2000.

LPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

LÓPEZ JIMÉNEZ, Ivette, *Julia de Burgos: la canción y el silencio*. San Juan de Puerto Rico: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2002.

PUPPO, María Lucía, *La música del agua: poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

\_\_\_\_\_, “Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer”. En: *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales “La producción visual de la sexualidad”*. Facultad de Humanidades: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014, s/p.

ROMITI, Elena, *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo: Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional del Uruguay, 2017.

\_\_\_\_\_, “Los manuscritos iniciales y la pintura de Delmira Agustini”. En: *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Lo que los archivos nos cuentan 3*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014, 61-106.

SAPORTA STERNBACH, Nancy, “La muerte de una mujer bella: Modernismo, la mujer escritora y la imaginación pornográfica”. Traducción de Carolina Rolle. En: *Badebec* 5, 9 (2015), 356-384.

STORNI, Alfonsina, *Poesías completas*. Buenos Aires: Galerna, 1994.

VALLEJO, Catharina, *The Women in the Men's Club. Women Modernista Poets in Cuba (1880-1910)*. New Orleans: University Press of the South, 2012.

VELJACIC, Kildina. “Escenas de lectura: la circulación fantasmática en las redes de las poetisas Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni”. En: *[sic]* IV, 9 (2014), 41-49.