



## **BORRONES Y TACHONES COMO ESCRITURAS VIVAS: REDESCUBRIR A DELMIRA AGUSTINI EN LA ERA DIGITAL**

### **CROSSED-OUT WORDS AND SCRIBBLES AS A LIVING TEXT: REDISCOVERING DELMIRA AGUSTINI IN THE DIGITAL AGE**

VERONIKA BÍLKOVÁ Y LILLYAM ROSALBA GONZÁLEZ ESPINOSA

<https://orcid.org/0009-0006-5681-8890> / <https://orcid.org/0000-0002-6912-3792>

[veronika.bilkova@osu.cz](mailto:veronika.bilkova@osu.cz) / [lillyam.gonzalez@osu.cz](mailto:lillyam.gonzalez@osu.cz)

OSTRASVKA UNIVERZITA

**Resumen:** Este artículo examina la producción textual de Delmira Agustini (1886-1914) a partir del análisis de sus manuscritos digitalizados en el Archivo Delmira Agustini de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Entendemos los manuscritos como huellas del proceso creativo en el que las tachaduras, correcciones, adiciones y sustituciones léxicas revelan tensiones expresivas (Louis Hay, 1994; Roland Barthes, 2002) que iluminan la dinámica compositiva de la autora. El estudio se centra en «Racha de cumbres» (1907), contrastando su versión manuscrita con la edición impresa, y se amplía con otros poemas que muestran recurrencias en su poética, como la construcción de antonimias y un imaginario sensorial integral. Estos materiales permiten entrever la escritura como búsqueda y experimentación, y ofrecen claves para renovar la lectura crítica de la poesía latinoamericana de inicios del siglo XX.

**Palabras clave:** modernismo uruguayo, poesía, tachadura, genética textual, manuscritos digitales.

**Abstract:** This article studies the textual production of Delmira Agustini (1886-1914) based on the analysis of her digitalized manuscripts in the Delmira Agustini Archive of the National Library of Uruguay, as the traces of her creative process in which crossing out, corrections, additions, and lexical substitutions reveal expressive tensions (Louis Hay, 1994; Roland Barthes, 2002) that bring light to the author's compositional dynamics. This study focuses on «Racha de cumbres» (1907), contrasting her manuscripts with the printed edition, focusing later on other poems that reveal recurring elements in the author's poetics, such as the construction of antonymic pairs and a complete sensory imagery. These materials offer insights into writing as a search and experimentation process, and provide crucial clues for renewing the critical reading of early 20th-century Latin American poetry.

Recibido: 31/08/2025. Aceptado: 30/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18107673>

**Keywords:** Uruguayan Modernism, poetry, crossing out, text genetics, digital manuscripts.

## 1. INTRODUCCIÓN

Barthes afirma que la ilegibilidad de la escritura «sería su verdad», y que la «criptografía sería la vocación misma de la escritura» (2002: 91). Bajo esta premisa, proponemos adentrarnos en algunos manuscritos de la escritora uruguaya Delmira Agustini (1886-1914).

Con la gradual digitalización de los archivos gestionados por distintas bibliotecas u otros lugares de investigación, hoy en día tenemos la oportunidad de acceder a un sinfín de distintos textos, que pueden servirnos de ayuda al estudiar la obra de autores de los siglos anteriores. En el caso de la autora uruguaya, Delmira Agustini, el llamado Archivo Delmira Agustini fundado por la Biblioteca Nacional de Uruguay nos permite un acercamiento tanto a su persona como a su obra. Estos documentos, al ser contrastados con las ediciones impresas, plantean interrogantes al lector: ¿qué significados pueden encerrar las tachaduras, los borrones o los dibujos en los márgenes? En un tiempo en que la escritura en procesadores de texto ha borrado el gesto material de la escritura (*scripción*), estos elementos resultan particularmente sugestivos para el lector contemporáneo.

La lectura de los manuscritos, cotejada con sus versiones publicadas, permite vislumbrar, desde esa «criptografía» de la escritura, una *poética*. El manuscrito se convierte así en un puente que habilita una relación entre el lector-crítico y la escritura como *scriptura*: es decir, en el ejercicio o gesto del poeta al trazar las letras (Barthes, 2002). Para la crítica genética, los manuscritos «dan la posibilidad de establecer una nueva relación entre la experiencia de los creadores y la reflexión de los críticos, pero también entre los estudios de literatura y los demás dominios del arte y del pensamiento» (Hay, 1994: 22). De ahí que la consulta de archivos manuscritos sea relevante. En esa línea, Tanganelli afirma que comparar la versión final con sus antetextos no se limita a la genética textual: fortalece también la interpretación y habilita una «inédita perspectiva exegética» (2012: 74), legitimando lecturas críticas sustentadas en huellas de escritura.

A su vez, y remitiéndonos a Derrida en su libro *Mal de archivo*, los manuscritos no son textos terminados, sino que «reserva[n] siempre un problema de traducción» (Derrida, 1997: 98). De tal manera, los manuscritos —como huellas del proceso de escritura— permiten al crítico acceder a la experiencia viva del autor: dudas, tachaduras, correcciones y

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borroneos y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

vacilaciones que, aunque no ofrecen verdades definitivas, enriquecen la comprensión de la obra.

El presente artículo tiene por objeto examinar determinados aspectos de la producción textual de Delmira Agustini, con especial énfasis en los elementos paratextuales que se desprenden del análisis de sus manuscritos. Para ello, recurriremos a herramientas de la crítica genética, para indagar en las huellas materiales del proceso escritural. Bajo esta perspectiva, resulta posible advertir cómo en los pre-textos se configura un principio creativo que otorga a la selección léxica y a las operaciones de reescritura un papel decisivo en la constitución del poema.

La metodología adoptada contempla el cotejo entre los manuscritos y sus versiones impresas, complementado con el examen de valoraciones críticas relevantes para la recepción de la obra de Agustini. El corpus principal de este estudio lo constituye el poema «Racha de cumbres», publicado en 1907, cuya versión manuscrita se conserva en los archivos digitalizados de Agustini —concretamente, en los cuadernos 2, 3 y 4—. El análisis de este material permitirá observar cómo las tachaduras, los borrones, las adiciones y las sustituciones léxicas podrían ser indicadores significativos de la dinámica compositiva de la autora, en la que se hacen visibles tensiones entre distintas posibilidades expresivas.

De forma complementaria, se examinarán otros poemas de la autora —entre ellos, «Astrólogos» y «Flor nocturna»—, con el fin de identificar procedimientos recurrentes en la poética de la escritora uruguaya. Entre estos se destacan la construcción de imágenes a partir de antonimias y la configuración de un imaginario sensorial integral, en el que la experiencia poética se articula mediante la activación de los cinco sentidos. Estas recurrencias, visibles en la materialidad del manuscrito a través de los mecanismos de corrección y reescritura, permiten comprender la obra de Agustini como el producto de un proceso de elaboración estética que se caracteriza por la búsqueda, la experimentación y la densidad expresiva.

## 2. DESCRIPCIÓN DEL ARCHIVO

Gracias al esfuerzo de los miembros del proyecto «Edición digital de la colección Delmira Agustini», y sobre todo su directora Carina Blixen, hoy en día podemos acceder al Archivo Delmira Agustini, gestionado por la Biblioteca Nacional de Uruguay. Este archivo nos permite consultar cinco cuadernos manuscritos marcados solamente de manera numérica, ya que no llevan títulos específicos. Dichos documentos pueden servirnos no solamente como una herramienta que nos facilita el estudio sobre la evolución de poemas concretos y de los

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

cambios significativos que aparecen en las distintas versiones de los poemas de Agustini, sino que también en ellos se revelan los itinerarios de su pensamiento creativo, a través de señales materiales como tachaduras, supresiones, correcciones, añadiduras marginales e incluso dibujos realizados por la propia autora.

Cada uno de los cuadernos muestra a la autora y sus poemas bajo una luz diferente. Los primeros folios de los cuadernos 1 hasta el 4 están depurados y con una letra muy pulcra<sup>1</sup>, gracias a la transcripción hecha por su padre, el primero y uno de los principales curadores de la obra de Agustini (Álvarez, 1979: 11). Los demás cuadernos gradualmente pierden esta apariencia y se manifiesta cada vez más la letra descuidada y a veces casi ilegible de la escritora. El último cuaderno está escrito únicamente por Agustini, dado que —por la muerte temprana de la autora— la transcripción por parte de su padre y las consecuentes correcciones por la autora no fueron posibles. Los textos, en diversas ocasiones van acompañados por distintos dibujos de Agustini, posiblemente surgidos en instantes de reflexión durante su escritura.

En cuanto al *Cuaderno 1*, este fue escrito entre los años 1902 y 1903, y ofrece al lector unos 29 folios, de los cuales 3 están en blanco. Según los autores del proyecto, los primeros siete folios fueron transcritos por el padre de Delmira (Santiago Agustini) y contienen mínimas correcciones hechas por la autora misma. Los folios posteriores fueron escritos por la propia Agustini, y el cambio de la letra es bastante notorio, ya que algunos textos son casi ilegibles. Además de los poemas en español, aparece también un poema en francés que se extiende en seis folios. El *Cuaderno 2*, escrito entre 1902 y 1904, se nos hace un poco más interesante, ya que ofrece 49 folios y —aunque solamente 15 de ellos están transcritos por Santiago Agustini— los manuscritos por ella misma también son bastante legibles.

En 1903, Agustini empieza a escribir el *Cuaderno 3*, que contiene 71 folios, de los cuales más de 30 están vacíos. Este cuaderno es también mucho más diverso. Citando al Archivo Delmira Agustini: «[c]ontiene el grueso de poemas que aparecerán en *El libro blanco* (diciembre, 1907), por lo general, esbozos de algunos poemas que serán publicados en *Cantos de la mañana* (enero, 1910), prosa (cartas, narración), listas varias, dibujos» (Archivo Delmira Agustini, s.f.).

En este mismo año, según el Archivo, Delmira empieza a escribir también su cuaderno más largo, el *Cuaderno 4*, dentro del cual encontramos 112 folios, con solamente

---

<sup>1</sup> Hemos mantenido la numeración del archivo: a efectos de claridad, se citará a partir de ahora *Cuaderno* en cursiva y con mayúscula inicial, seguido del número —por ejemplo, *Cuaderno 3*—.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

unos 11 en blanco. Al principio del documento también aparecen poemas transcritos por Santiago Agustini, la mayoría de los cuales forma parte de *El libro blanco (frágil)*. También hay poemas que luego serán publicados en *Cantos de la mañana*, y unos pocos también de *Los cálices vacíos*. El *Cuaderno 5* fue escrito por Agustini entre los años 1912 y 1913. Aunque este cuaderno no es tan extenso —contiene unos 51 folios—, la mayoría de sus poemas formarán posteriormente parte de la obra más conocida de Agustini, *Los cálices vacíos*.

### 3. EL ARCHIVO HOY: TACHADURAS EN MANUSCRITOS Y LA IMPORTANCIA DE LA ELECCIÓN DE LA PALABRA PERFECTA

Para Jean-Louis Lebrave, parte del renovado interés contemporáneo por los manuscritos proviene de un cambio en la sensibilidad estética, de ahí que haya una inclinación «por lo inacabado y lo provisorio, por el bosquejo y lo fragmentario, por el *know how* de la fabricación y el “*bricolage*”» (1994: 72). Así, el *saber cómo* visto a través del borrón, de la vacilación, del vacío, se manifiesta como indicio revelador del proceso creativo; de este modo, los borradores, las tachaduras o las variaciones son un espacio privilegiado donde se registra la vitalidad de este proceso, donde la estética contemporánea encuentra un valor propio en lo que podría ser incompleto, marginal o íntimo.

En este punto, la categoría de lo íntimo resulta especialmente significativa si se la piensa a la luz de la noción de archivo propuesta por Derrida. El filósofo advierte que en todo texto manuscrito se hace visible una tensión paradójica: la pulsión simultánea de conservar y de exponer. Esta formulación sugiere que el archivo no puede concebirse únicamente como un depósito neutro de documentos: es salvaguardia, pero también lo deja abierto a otros tratamientos y lecturas. Al respecto, comenta Derrida: «si yo quisiera proteger absolutamente la cosa, no se la mostraría a nadie, ni siquiera a mí [...] [pero también se espera que] se plagie, robe, injerte, altere, transforme a tal punto que yo quiera reconocer mi texto y no pueda» (1995: 212).

Cuando revisamos el archivo digitalizado de Delmira Agustini, encontramos un deseo explícito de conservar y archivar los manuscritos de la poeta, como puede verse en las transcripciones que su padre realizó de sus primeros borradores. La digitalización de los cuadernos y la conservación de sus elementos paratextuales —por ejemplo, los folios en blanco—, y asimismo la digitalización de su correspondencia, fotografías, notas de prensa e incluso informes periciales, apuntan a un interés de estudio motivado por el lugar que ocupa

la uruguay en el canon latinoamericano y de su país. Pero, por otra parte, esos indicios de curaduría, además del procedimiento de digitalización y puesta a disposición de investigadores y curiosos, pone sobre la mesa las discusiones entre lo que quizás debería ser público o permanecer privado.

Podemos decir que la existencia del archivo de Agustini, su curaduría y conservación, muestran un claro interés por que fuera consultado por futuras generaciones, así como de que había ya una intención de separar los borradores de las ediciones definitivas. La tensión señalada por Derrida permite comprender que la materialidad del archivo no se limita a custodiar la memoria de un texto ya concluido; al contrario —y siguiendo aquí a Tanganelli—, facilita la creación de un «aparato de variantes» que, como afirma el especialista, funciona como «una potente lupa para ver cómo puede mudar incluso radicalmente una obra en los postreros estados de reescritura» (2012: 75).

Desde esta perspectiva, la lectura de manuscritos se distancia de la lectura de un texto publicado. No se trata solo de descifrar un contenido acabado, sino de acompañar el gesto de la mano que duda, corrige, tacha o ensaya alternativas. Tal como sugiere Louis Hay, «sobre el curso lineal de las palabras surge a menudo una floración simultánea de signos» (1994: 17); es decir, rastros gráficos que en Agustini se tratan de tachaduras, inserciones, borrones, dibujos al margen o sobre sus poemas.

Estos signos suplementarios abren la obra hacia una pluralidad de sentidos posibles. Retomando a Barthes, la escritura no solo se define como poder, sino también como goce, inseparable de «las pulsiones más profundas del cuerpo y de las producciones más sutiles y más felices del arte» (2002: 91). Esta dimensión de la escritura se conecta con uno de los núcleos del modernismo: la aspiración a la belleza y a la perfección formal, herencia —en gran medida— de la tradición parnasiana y simbolista francesa.

Ahora bien, como observa Ignacio Ruiz Pérez, en el caso de Delmira Agustini la exigencia de precisión léxica no puede reducirse a una simple adhesión a los preceptos modernistas. Más bien, constituye un gesto de autonomía estética, una manera de buscar un espacio propio «al margen de los tropos y tópicos modernistas», desde el cual replantear el lenguaje poético y expresar con nuevos recursos «la experiencia propia de la diferencia» (2008: 184). Así, el interés por las tachaduras en los manuscritos de Agustini se revela como una vía privilegiada para comprender el modo en que la poeta se debatía con las palabras,

perseguía incansablemente la exactitud de la expresión y, en ese esfuerzo, inscribía su subjetividad en la página.

#### 4. «RACHA DE CUMBRES» Y LA PREFERENCIA POR LOS ANTÓNIMOS

Aunque es cierto que las tachaduras aparecen en sus poemas de forma considerable, en «Racha de cumbres» podemos observar ciertos procesos lingüísticos y semánticos que merecen un estudio más profundo<sup>2</sup>. El poema aparece por primera vez en el *Cuaderno 2*, a pesar de que —en este caso— todavía no podemos hablar de «Racha de cumbres» como tal, ya que el poema lleva el título «En la cumbre», y además la tachadura nos deja entender que este título posiblemente experimentaría un cambio. Esta modificación puede parecer insignificante, dado que la palabra «cumbre» sigue siendo el centro del título: no obstante, no es así. El mundo poético que Agustini nos presenta en la versión final del poema, publicado en el poemario *Los cálices vacíos* (1913), nos lleva a la cumbre de una montaña, y a su vez nos presenta el universo de las aves andinas, las cuales ciertamente no se quedan en una única cumbre, sino que observan toda aquella racha de cumbres desde su perspectiva elevada:

Subamos. De la cumbre, del reino de las alas  
expulsemos los cóndores, expulsemos las águilas.

Allá la novia Nieve abre su blanco velo  
que tiembla y que desmaya á los besos del cielo [...]

Allá surge la idea de un formidable mito...  
abajo lo insondable, arriba lo infinito [...]

Son grandes, son soberbias las aves de las cumbres,  
sus ojos tienen fríos, olímpicos vislumbres (Agustini, 1913: 92).

Viendo aquella imagen de un paisaje montañoso, el título «Racha de cumbres» capta mucho mejor la esencia del poema. El poema «Racha de cumbres» aparece no solamente en el *Cuaderno 2*, sino también en los *Cuadernos 3* y *4*, cada vez más ajustado y perfeccionado. Esta evolución es muy interesante de observar en el siguiente verso, que en el *Cuaderno 2* aparece así: «Subamos allá arriba, al reino de las alas...» (Agustini, 1902-1904: f. 18v.). Esta versión, sin embargo, experimenta un cambio significativo en el *Cuaderno 3*, ya que Agustini opta por la palabra «cumbre», en lugar de «arriba», lo que puede evocar una necesidad de

<sup>2</sup> Hemos seguido las mismas anotaciones usadas por el equipo de transcriptores de los manuscritos de Delmira Agustini, alojados en el portal web de la Biblioteca Nacional de Uruguay. La raya sobre las palabras indica las tachaduras del manuscrito. La notación «ileg» indica que el término es ilegible. Las palabras entre corchetes, las que han sido agregadas al manuscrito por la autora; los signos <> indican añadidos posteriores a la primera versión en limpio. Dependiendo del cuaderno, los añadidos pueden ir en cursiva.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.



acercarse aún más al espacio geográfico de los Andes —o a las montañas, en general—: «Subamos ~~allá arriba~~ [*<á la cumbre>*] al reino de las alas» (Agustini, 1903-1907: f. 7r.). Es interesante también tener en cuenta, que «Racha de cumbres» podría considerarse el poema con un sentimiento más americanista de toda la obra de Agustini, puesto que —a diferencia de otros autores modernistas como Darío o Martí— Agustini no vuelve a la historia o la mitología precolombina, y su amor por el continente se puede observar (sobre todo) gracias a la incorporación de los paisajes americanos dentro de su paisaje poético.

En el *Cuaderno 4* ya aparece la versión del *Cuaderno 3*, pero sin tachaduras: «Subamos a la cumbre, al reino de las alas» (Agustini, 1903-1909: f. 22v.). En la versión final del poema, publicada tanto en *El libro blanco (frágil)* (1907) como en *Los cálices vacíos* (1913), Delmira decidió cambiar el verso aún más: «Subamos. De la cumbre, del reino de las alas» (Agustini, 1913: 92). Así que, en la versión final, la cumbre de la montaña no es la meta del yo poético, como lo implica la preposición «a» en las versiones no publicadas, sino el punto de partida, reflejado por la preposición «de».

Otra razón por la que Agustini posiblemente optó por este cambio —aparentemente insignificante— puede ser su fascinación por los antónimos y los contrastes. Ya la podemos observar en uno de los versos del poema «Racha de cumbres», donde dice «Abajo lo insondable, arriba lo infinito» (Agustini, 1913: 92). Se presenta, entonces, un contraste entre el abajo y el arriba, aun cuando ambos se extienden en lo vasto, lo insondable y lo infinito.

Esta fascinación no es algo único de la obra de Agustini, ya que, como dice José Miguel Oviedo: «[e]l alma modernista es un campo de batalla» (1997: 229), y el alma de Agustini ciertamente lo era. Una de sus grandes admiradoras, Sarah Bollo, dice que su poesía intenta «desentrañar el enigma de la vida y de la muerte, del tiempo y de la eternidad, del alma y del cuerpo, de la realidad y del sueño, el secreto que en el humano dualiza la naturaleza inclinándola tan pronto hacia lo eterno como hacia el tiempo y el mundo» (Bollo, 1963: 3-4). Indicándonos así que la elección de antónimos por parte de Agustini no es nada accidental, y que dentro de su poesía siempre hay presente una lucha entre dos polos opuestos. Además, como lo han subrayado algunos críticos, entre ellos Trinidad Barrera López, el yo poético de Agustini está en un contraste visible con su «existencia exterior», lo que la historiadora asemeja al «mito del Dr. Jekyll y Mr. Hyde» (1982: 109). Estos rasgos identificados por la crítica son observables también en la *scriptura* de sus poemas, como venimos señalando en estas páginas.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.



Una situación parecida a la de «Racha de cumbres» ocurre también en la última estrofa del poema «Astrólogos», vista por primera vez en el *Cuaderno 3*, y luego publicada en *El libro blanco (frágil)*: «L[a] [~~o~~] ~~sombra~~ [~~negro~~] de la nube, ~~y el fuego~~ [~~lo blanco~~] de la estrella!» (Agustini, 1903-1907: f. 15r.). Aunque es cierto que las palabras «sombra» y «fuego» en algunos contextos podrían considerarse opuestos, «lo negro» —lo que representa la sombra— y «lo blanco» —reflejando el fuego o la luz— son unos de los antónimos básicos, y así enfatizan aún más este contraste que la autora quería lograr. En la versión final del poema, este verso aparece precisamente en aquella forma corregida por Agustini: «Lo negro de la nube, lo blanco de la estrella!» (Agustini, 2001).

Unas páginas más adelante, en el folio 27 del *Cuaderno 1*, en un poema sin título, podemos observar algo similar. Aunque no se trata precisamente de una tachadura, se pueden observar adiciones hechas por Agustini: «conoces <el divino mundo> la balada de las sedas es un secreteo de voces de sirenas <y mudos>» (Agustini, 1902-1903: f. 27v). En este verso, Agustini añadió la palabra «mudos», que choca bastante con las «voces de sirenas», produciendo así una imagen de opuestos.

Entre los antónimos absolutos, como por ejemplo «lo blanco» y «lo negro», ciertamente figuran también la vida y la muerte. En el poema «Flor nocturna» del *Cuaderno 2*, la autora trata de enfatizar esta antonimia o posiblemente oposición entre la vida y la muerte, añadiendo y repitiendo la palabra vida: «El día te encuentra muerta, / Tu ~~triste~~ [~~rara~~] vida concluye / Cuando la ~~nuestra~~ [~~vida~~] comienza» (Agustini, 1902-1904: f. 3r). Es interesante también que este poema fue publicado ya en «La Alborada», una revista donde solía publicar sus poemas antes de que su primer libro viera la luz.

En el *Cuaderno 3*, específicamente en el folio 4, podemos encontrar un poema sin título en el que Agustini optó por cambiar una palabra por su antónimo, así que, en lugar de noche, decidió utilizar la palabra mañana: «Yo lloré, lloré mucho.... ~~Fue en el teatro una noche?~~ [~~la mañana era opaca~~] / ~~Fue al pie de mi ventana un mendigo muy viejo~~ [~~La canción era triste... el mendigo muy viejo...~~]]» (Agustini, 1903-1907: f. 4r). Además de este juego de antónimos en su mente, es interesante también el uso de la palabra «opaca», la que refleja aquellos cambios hechos por la autora.

En los siguientes versos del folio 7 del *Cuaderno 4*, los que al parecer nunca fueron publicados, Agustini recurre a un interesante juego de palabras antónimas: «Como ~~no amarte~~ [~~dejarte~~] oh mío! Como ~~conquistar el bello~~ [~~salir del dulce~~]]» (Agustini, 1903-1909: f. 4v). Es

cierto, sin embargo, que aquel juego de palabras no podría observarse en la versión final del poema, ya que la palabra «amarte» fue reemplazada por «dejarte», igual que la palabra «conquistar» por «salir». En este mismo cuaderno, específicamente en el folio 42, la autora cambia las palabras «surcos» y «cumbres» —es decir, algo ahondado—, y en la otra una cima, o sea el lugar opuesto: «*Dos besos extrahumanos ~~los surcos~~ [*las cumbres*]*» (Agustini, 1903-1909: f. 42v).

Su fascinación en el mundo de las aves no es visible solamente en el poema «Racha de cumbres», ya que en el *Cuaderno 2* aparece también un poema titulado «Ave de luz». En el primer verso, Agustini decide hacer un cambio bastante importante, ya que cambia la palabra «existe» por la expresión «he visto», lo que ayuda acercar el yo poético a aquella ave extraña: «*Existe [~~Yo he visto~~] [*He visto*]* un ave extraña de vuelo inconcebible» (Agustini, 1902-1904: f. 8r). O también en el poema sin título, en el folio 18 del *Cuaderno 2*: «*Mirar ~~de agosto~~ ~~orgullo~~ [*El mirar de las cumbres*]* que no siente á su vuelo!» (Agustini, 1902-1904: f. 18r), donde otra vez recurre al uso de la palabra «cumbres».

## 5. EL USO DE LAS PALABRAS PARA PROFUNDIZAR LA EXPERIENCIA SENSORIAL DEL LECTOR

Es cierto que los autores modernistas tienden a escribir sobre lugares bellos y pomposos, frecuentemente mediante referencias a castillos medievales, telas lujosas y piedras preciosas. Relatan historias de princesas y musas, de las cuales posiblemente la más famosa sería la princesa de la «Sonatina» de Rubén Darío.

En algunas ocasiones, Agustini decide optar por una opción léxica más exquisita, para acercarse a este mundo lleno de belleza. En el *Cuaderno 2*, en un folio sin título empieza de la siguiente manera: «Y es su imagen la que flota en su fondo de carey». En este poema, la autora decide cambiar la palabra «lujosa» por la palabra «regia», ya que regio lleva connotaciones relacionadas aún más con estos castillos y princesas medievales: «Como ella desmayando en ~~lujosa~~ [*regia*] soledad» (Agustini, 1902-1904: f. 10v).

Aunque en el poema «La Musa Gris»<sup>3</sup> del *Cuaderno 2* decide tachar casi todo, uno de los versos cambiados es interesante en particular. Empieza con la palabra «suave»: la cual, sin embargo, no transmite la majestuosidad, pero también el respeto, que la autora requiere. Entonces, la cambia por la palabra «noble», la que tampoco es suficiente, y por eso decide

<sup>3</sup> En este caso, el uso de mayúsculas responde a una decisión autorial, ya que la norma ortográfica del español prescribe capitalizar únicamente la primera palabra del título y los nombres propios.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

optar por los adjetivos «glacial y monástica», que captan mejor la naturaleza de la silueta, tal y como Agustini quiere que el lector se la imagine: «~~Su suave~~ [~~<noble>~~]-~~silueta: cadencia de líneas!~~ [~~<Glacial y monástica su blanca silueta>~~]]» (Agustini, 1902-1904: 15r).

Además de un anhelo por el lujo y la pomposidad, aparecen también instantes en los cuales Agustini añade o cambia palabras para enfatizar la imagen del verso ya mencionado, no solamente de manera positiva, sino también negativa. Podemos observar una situación así precisamente en ese mismo poema, donde dice: «Sus deditos <finos> pálidos, como niños macilentos» (Agustini, 1902-1904: f. 15r). En el poema «Viene...», Agustini enfatiza la naturaleza blanda de los preludios, añadiendo la palabra «vagos»: «Blandos <Vagos> preludios...» (Agustini, 1902-1904: f. 11r). Una situación parecida ocurre también en el folio 35 del *Cuaderno 5*: «~~Gigante~~ [~~<Siniestro>~~]de tu abrazo» (Agustini, 1912-1913: f. 35r), donde reemplaza la palabra «gigante» por «siniestro», la cual le permite evocar más sentimientos negativos en el lector.

La imagen del abismo es bastante recurrente en la poesía de Agustini: en el folio 15 del *Cuaderno 2*, la autora decide profundizar la idea de inmensidad, cambiando la palabra «visiones» por «invencibles abismos»; los cuales, aunque muchas veces representan en su poesía visiones de sus pensamientos, traen consigo también connotaciones mucho más negativas: «Evoca crispantes ~~visiones~~ [~~<invencibles abismos>~~] sin fondo» (Agustini, 1902-1904: f. 15v).

Aunque el cambio hecho en este verso del *Cuaderno 4* no expresa precisamente una necesidad de transmitir una experiencia más profunda al lector, nos parece importante incluirlo, ya que precisa la idea que la autora quiere expresar: «~~Ame~~ <Quiero> en los vinos el sabor que lima» (Agustini, 1903-1909: f. 11r). Aquí el verbo amar tendría solamente un significado, mientras que el verbo querer tiene más de una sola acepción: en lugar de amar, puede significar también desear, y darle así un nuevo giro al poema.

## 6. RELEER MANUSCRITOS A TRAVÉS DE ARCHIVOS DIGITALIZADOS

En cada época es relativamente fácil conectarse con los autores contemporáneos, hablar con ellos sobre sus poemas o novelas, y así entender su proceso de creación. Sin embargo, si queremos estudiar dichos procesos en autores de tiempos pasados —o en nuestro caso, una autora—, nuestro camino es revisar en sus borradores. Gracias al ya mencionado Archivo Delmira Agustini, pero también a la colección de correspondencia entre ella y varios otros autores —llamada *Cartas de amor y otra correspondencia íntima* y editada por Ana Inés Larre

Borges (2006)—, tenemos la posibilidad de leer textos escritos por la misma Agustini y observar los procedimientos que utilizaba a la hora de escribir.

Uno de los fenómenos más frecuentes encontrado en sus borradores es la reiteración léxica y las tachaduras, incluso de estrofas completas. Gracias a estos procedimientos, podemos observar los mecanismos de composición que causaron los cambios en sus poemas, y también crear hipótesis en torno al trazado interior de los mismos. La primera vez que ocurre esta situación es en el folio 12 del *Cuaderno 1*. Agustini tacha una estrofa entera, pero en el próximo folio vuelve a escribirla, y aunque la motivación exacta permanece en la penumbra, cabe suponer que, tras un rechazo inicial, la autora percibió en esos versos un sentido renovado que la llevó a reescribirlos.

¡Artistas  
cuando el nimbo de la gloria resplandece en vuestras frentes  
veis que en pos de vuestros pasos van dos sombras que inclementes  
sin ~~(leg)~~ [~~<desmayo>~~] ni cansancio os persiguen con afán,  
son la envidia y la calumnia dos hermanas maldecidas  
siempre juntas van y vienen por la fiebre consumidas  
impotentes y orgullosas son dos serpientes venenosas  
cuya mísera ponzoña solo a ellas ~~hace~~ [~~<causa>~~] mal! (Agustini, 1902-1903: f. 12v).

Es cierto, sin embargo, que aquel hecho de reescribir no ocurre tan frecuentemente en relación con estrofas enteras. Lo que sí se puede observar varias veces es una tendencia a escribir de nuevo una palabra, la que primero decidió tachar. Como en el caso del folio 15 del *Cuaderno 2*: «~~invencible~~ [~~<invencible>~~]» (Agustini, 1902-1904: f. 15v); en el folio 21 del *Cuaderno 4*: «~~<como>~~ [~~como~~] [~~<solo>~~] [...] ~~Pero~~ [~~<Pero>~~]» (Agustini, 1903-1909: f. 21); o en el folio 35 del *Cuaderno 5*: «~~Se inclina~~ [~~<Se inclina>~~]» (Agustini, 1912-1913: f. 35r).

Un fenómeno muy interesante lo podemos observar en el poema «Flor nocturna», publicado póstumamente en el poemario *Astros del abismo*. La autora corrige una de las palabras en el *Cuaderno 2* desde la versión ya transcrita por su padre: «~~Extraño~~ [~~<Terrible>~~] destino el tuyo!» (Agustini, 1902-1904: f. 3r). No obstante, en la versión publicada aparece el poema sin este cambio: «¡Extraño destino el tuyo!» (Agustini, 1925: 105).

Algunas veces, como por ejemplo en el folio 40 del *Cuaderno 3*, Agustini está satisfecha con su elección de palabras, pero no con su orden, así que se produce una permutación: «~~Y Pasar~~ [~~<an>~~] entre ellas tal la sombra de un vuelo, / ~~El Tiempo y la Tormenta y la Vida y la Muerte!~~ / La Tormenta y el Tiempo y la Vida y la Muerte» (Agustini, 1903-1907: f. 40). En este caso, el cambio puede servir para establecer el orden en el que dichas cosas ocurren, ya que el verso y todo el poema terminan con la palabra «muerte».

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

En el caso del poema «El viento...» del *Cuaderno 2*, se puede observar la indecisión en cuanto a la elección de un nombre propio correcto: «*Tiemblo... No quiero ver... Talvez ~~la~~ ~~atrox~~ de Delfos* [*<és la ~~atrox~~ Devora>*] [*<la (ileg.) Delfos>*]]» (Agustini, 1902-1904: f. 26v). Al final, decide no incluir ninguno de estos nombres y salta esta parte del verso por completo.

A diferencia de los primeros cuatro cuadernos, el *Cuaderno 5* está lleno de poemas inacabados: por ello, la verdadera naturaleza de los cambios hechos en aquellos poemas puede resultar difícil de explicar. No obstante, en el folio 19 nos hemos dado cuenta de un claro cambio en el pensamiento de Agustini: «*Y ~~nuestros~~ ~~labios~~* [*<sus boca>*]]» (Agustini, 1912-1913: f. 19v). Es cierto que al principio quería cambiar solamente la palabra «vuestros» por «sus», pero al final decidió reemplazar la palabra «labios» por «boca», y por eso mismo tuvo que tachar también el plural. Los cambios de una sola letra tampoco es algo poco común. Por ejemplo, en el folio 45 del *Cuaderno 3* decide cambiar la minúscula por la mayúscula en dos instantes: «*[r][<R>]ecuerdo*» y «*[e][<E>]sperando*» (Agustini, 1903-1907: f. 45v); o también en el folio 39 del *Cuaderno 4*: «*[[<Y>]] [m][<M>]i alma*» (Agustini, 1903-1909: f. 39v).

## 6. CONCLUSIONES

Hoy en día, las nuevas tecnologías digitales nos permiten acceder a versiones de distintas obras literarias, las cuales pueden ayudarnos a entender mejor lo que está detrás de aquellas palabras que fueron publicadas. Los manuscritos de los poemas de Delmira Agustini revelan procesos de escritura que subrayan rasgos esenciales de su poética, en particular la riqueza de sus descripciones y el uso expresivo de antonimias.

Enfocándonos en las relaciones de las palabras en sus versos, podemos observar que hay una cierta tendencia hacia una escritura en forma de antónimos: no solamente en la versión final del verso, sino también a la hora de reemplazar una palabra por otra. En varios de los poemas presentados, Agustini opta por términos antagónicos, cuando decide hacer cambios en sus versos. Este fenómeno puede ser uno de los resultados de una constante lucha creativa por parte de los poetas modernistas, la cual se manifiesta mediante un cierto contraste entre lo parnasiano y lo simbolista, lo americano y lo universal, el pasado y el presente. Aunque esta tendencia ya era bastante evidente dentro de su poesía publicada, un estudio más profundo de lo que la autora decidió dejar atrás nos permite revelar que aquella preferencia antitética es mucho más profunda de lo que se puede ver en sus poemarios editados.

Debido a la influencia de la literatura francesa, Agustini adoptó la necesidad de transmitir al lector una experiencia completa, enriquecida con las percepciones sensoriales. Por eso, también al tachar algunas palabras, la autora opta por un sinónimo o una versión más expresiva de la misma palabra. Se puede observar que, aunque es importante la parte visual del poema —el anhelo de belleza— resulta más decisivo el sentimiento que evoca la palabra en el lector.

Y, por último, es necesario destacar que la elección de palabras no siempre tiene que ver con un razonamiento profundo: Agustini, a veces, solamente se entrega a la escritura espontánea, lo que resulta en palabras tachadas, errores gramaticales y cambios de opinión.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTINI, Delmira (1902-1903), «Cuaderno 1», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/101\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/101) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1902-1904), «Cuaderno 2», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/102\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/102) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1903-1907), «Cuaderno 3», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/103\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/103) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1903-1909), «Cuaderno 4», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/104\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/104) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1912-1913), «Cuaderno 5», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/105\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/105) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (2001), «Astrólogos», *Damisela*, en [\[https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/blanco/astrologos\\_p5.htm\]](https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/blanco/astrologos_p5.htm) (30/08/2025).
- AGUSTINI, Delmira (2001), «Flor nocturna», *Damisela*, en [\[https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/astros/flor\\_p5.htm\]](https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/astros/flor_p5.htm) (30/08/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1913), *Los cálices vacíos*, Montevideo, O. M. Bertani.
- AGUSTINI, Delmira (1925), *Astros de abismo*, Montevideo, Maximino García.
- ÁLVAREZ, Mario (1979), *Delmira Agustini*, Montevideo, ARCA Editorial.
- ARCHIVO DELMIRA AGUSTINI (s.f.), Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay.
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad (1982), «Lectura de un poema de Delmira Agustini», *Cuadernos para la investigación de la literatura*, 4, pp. 109-116.
- BARTHES, Roland (2002), *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

- BOLLO, Sarah (1963), *Delmira Agustini: espíritu de su obra, su significación*, Montevideo, Universidad de la República.
- DARÍO, Rubén (1920), *Prosas profanas y otros poemas*, Ciudad de México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- DERRIDA, Jacques, *et.al.* ([1995] 2013), «Archivo y borrador (Mesa Redonda del 17 de junio, 1995)», en Graciela Goldchluk y Mónica G. Pené (eds.), *Palabras de archivo*, Santa Fe, Editorial de la UNL, pp. 207-235.
- DERRIDA, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- HAY, Louis (1994), «La escritura viva», *Filología*, vol. 22, nº. 1/2, pp. 5-24.
- LEBRAVE, Jean-Louis (1994), «La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?», *Filología*, vol. 22, nº. 1/2, pp. 53-73.
- OVIEDO, José Miguel (1997), *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza editorial.
- RUIZ PÉREZ, Ignacio (2008), «Contra-escrituras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y la subversión del modernismo», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 61, nº. 2, pp. 183-196.
- TANGANELLI, Paolo (2012), «Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)», en Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una poética de transición entre estados*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 73-96.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.