

“Sin vacilar”, “en las venas”: Rubén Darío y las poetisas americanas

MARÍA LUCÍA PUPPO

Resumen

Indudablemente, la lectura de Rubén Darío tuvo un rol primordial en la formación de los poetas latinoamericanos del 900 y de las primeras décadas del siglo veinte. En este trabajo centraremos nuestra atención en la impronta que causaron la figura y la obra del nicaragüense en cuatro “poetisas americanas”. Con este sintagma aludimos a una red intercontinental de autoras que, más allá de la amistad y las afinidades estéticas, compartieron prácticas e intereses en el contexto de la creciente profesionalización de las mujeres escritoras (Romiti, 2013; Doll, 2014).

Si tras conocer personalmente a Darío, en 1912, Delmira Agustini lo declaró “padre, maestro máximo” y “guía espiritual”, ese mismo año una joven Gabriela Mistral reclamaba la atención del “mago” luego de que se frustrara su paso por Chile (García Gutiérrez, 2014; Sáinz de Medrano, 1995). Identificadas con el sentimentalismo y la cursilería, en la siguiente década las *poetisas* serán objeto de burla para los vanguardistas de *Martín Fierro*, en tanto que el joven Borges sepultará la “belleza rubeniana” en un escrito de 1921 como “una cosa acabada, concluida, anonadada”. Consolidando la distancia con respecto al modernismo, en un soneto de *Ocre* (1925) Alfonsina Storni evocaba la poesía de Darío como lectura de juventud, tan embriagadora como un antiguo “amante”.

Un episodio anecdótico —la conversación que sostuvieron Dulce María Loynaz y Gabriela Mistral en La Habana, en enero de 1953— fue el punto de partida para examinar retrospectivamente algunas estrategias de construcción autoral de las poetisas, quienes, mediante distintos tipos de referencias a Darío, buscaron

posicionarse en un campo cultural preponderantemente masculino (Molloy, 1984; Saporta Sternbach, 1988; Vallejo, 2012).

Palabras clave: poetisas americanas - lectura - red.

1. Encuentros, desencuentros, cartas y escenas de lectura

El 23 de abril de 1979, con motivo del Día del Idioma, Dulce María Loynaz pronunció una conferencia sobre Delmira Agustini en la Academia Cubana de la Lengua. Se trata de una de las primeras intervenciones públicas de la poeta, por entonces septuagenaria, luego de casi veinte años de reclusión simbólica. Loynaz comienza su intervención con este breve relato autobiográfico:

Un día de enero de 1953, conversando yo con Gabriela Mistral aquí, en mi casa, donde me había cabido el honor de hospedarla, me preguntó ella cuál era a mi juicio el primer poeta de América, y yo le contesté sin vacilar:

—Rubén Darío.

Su comentario no pudo ser más escueto ni más inesperado:

—Coincido con usted.

Pensaba yo todavía en lo curioso que resultaba el hecho de que Gabriela, tan celosa siempre de su tierra andina, de sus raíces indoamericanas, sintiera tal admiración por el bardo de los jardines versallescós... (Loynaz, 1993: 157).

Prosigue Loynaz que luego la chilena le lanzó otra pregunta, esta vez más difícil de contestar: “—Y de nosotras, ¿cuál cree usted que sea la primera?”. La cubana confiesa el halago que le causó esa formulación de la frase y narra que, después de ciertos reparos y cortesías, la ganadora del Nobel y ella confesaron la predilección que ambas sentían por la obra de Delmira Agustini.¹ El relato del episodio nos sitúa frente a dos temporalidades, 1979 y 1953, que a su vez remiten a un tiempo anterior en la vida de las poetisas consagradas. Hablar de sus preferencias poéticas implicaba para Loynaz y Mistral recordar el impacto causado por sus lecturas de juventud, evaluar las horas del disfrute y la emoción, en fin, jerarquizar experiencias y nombres para ofrecer —en sus breves respuestas— un mínimo canon personal: Rubén Darío, Delmira Agustini.

¹ El lugar central que ocupa Agustini en el parnaso de las mujeres poetisas resulta evidente en los escritos de pares, críticos y antólogos a partir de los años veinte. Por ejemplo, en enero de 1938, en un acto en Montevideo, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou hicieron referencia a Delmira como una de “nuestras [...] grandes muertas” y la “maestra de todas nosotras” (Veljacic, 2014: 43).

Acaso esta anécdota pueda resultar un buen punto de partida para examinar el rol que jugaron la figura y la obra de Darío en algunas estrategias de construcción y posicionamiento autoral utilizadas por las "poetisas americanas".²

Como señaló Sylvia Molloy, la "escena de lectura" es un autobiografema básico que remite a los orígenes (imaginarios) del futuro escritor o la futura escritora (Molloy, 1996: 18). Particularmente las escenas de lectura protagonizadas por mujeres a comienzos del siglo veinte "narran sus primeros encuentros con el libro, en una época en que la mujer aún no ha alcanzado la libertad para forjar su identidad individual sin los controles familiares y sociales" (Romiti, 2013: 72). Si las lectoras románticas eran ardorosas, ilustradas y representaban un momento de enciclopedización de la cultura (Zanetti, 2002: 73), leer a Darío y a los modernistas significaba, para las jóvenes del 900, abrir la puerta a un nuevo tipo de fantasía y de sensualidad. Cómo no imaginar la fascinación que causaban los versos saturados de palabras incandescentes y sonidos deslumbrantes, donde el idioma castellano se renovaba con el lujo verbal de los parnasianos y el impulso musical de Verlaine y Mallarmé. Leer a Darío, y tal vez antes a Asunción Silva y Gutiérrez Nájera, era ingresar en salones untuosos y jardines exquisitos como paraísos artificiales; otras veces, el poema invitaba a sumergirse en las cavernas inconscientes del deseo o a ascender tímidamente por luminosidades secretas del "reino interior". En la poesía modernista tenía cabida el paisaje exótico, así como también "el impuro amor de las ciudades" de Julián del Casal y el "clavel sangriento" de la patria que había denunciado Martí. Pero probablemente el mayor descubrimiento de las jóvenes lectoras tuviera que ver con el erotismo abierto de los nuevos versos, que exhibían la belleza corporal en escenarios de mitología decadentista, bañada en perfumes heredados de Baudelaire.

En principio, el modernismo fue concebido como un club literario de hombres, donde solo constituían la excepción algunas

² 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 prejuzgadas atribuidas al universo femenino (Balcells, 2008: 365).

pocas narradoras y poetas como Clorinda Matto, Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini (Saporta Sternbach, 2015 [1988]: 359). Tina Escaja distingue este grupo de escritoras que, con objeciones y desvíos, reflejan la estética modernista, de otro grupo de mujeres "modernas" que la refractan, como es el caso de la boliviana Adela Zamudio y la mexicana Laura Méndez de Cuenca (Escaja, 2008: 47). Por su parte, Catharina Vallejo (2012) ha estudiado el protagonismo de poetas como Juana Borrero, Mercedes Matorros y Nieves Xenes, que tomaron la posta para erigirse como *The Women in the Men's Club* del modernismo cubano.

Como apuntó Manuel Alvar, Delmira Agustini "adviene al mundo poético cuando el modernismo ya no es un problema; cuando se conocen muy bien sus alcances; cuando Darío ha hablado estéticamente por todos" (2006 [1954]: s/p). Para poner a la autora en contexto, tengamos en cuenta que en 1912 Rubén Darío inició un viaje por España, Portugal y Sudamérica para promocionar las dos revistas que dirigía, *Mundial* y *Elegancias*, propiedad de los empresarios uruguayos Alfredo y Armando Guido. Pese al enorme reconocimiento que suscitaba su figura, en 1911 el nicaragüense se quejaba, en París, de apremios económicos. Con la salud deteriorada, continuaba enviando colaboraciones para *La Nación*; un año antes había publicado *Poema del Otoño* y, con motivo del Centenario, había escrito el "Canto a la Argentina". Por otro lado, es una Delmira de veintiséis años, autora de dos poemarios publicados, quien aguarda la llegada de Darío al puerto de Montevideo.

Han sido profusa e inteligentemente analizadas las cuatro cartas que se conservan del intercambio entre Agustini y Darío luego del encuentro montevideano (Molloy, 1984; García Gutiérrez, 2014). Recordemos que en la primera Delmira le pedía consejo —"una sola palabra paternal"— al maestro a quien le reconocía "más esencia divina" que a todos "los humanos" que había tratado hasta entonces. La respuesta de Darío comenzaba insistiendo en aquello que, a su juicio, le faltaba a la chiquilla exaltada: "Tranquilidad, tranquilidad". En su segunda misiva Agustini se presenta frágil y femenina ante "el más genial y profundo guía espiritual". Como una niña obediente, o la masoquista ante el dómine (sugiere Molloy), le promete y le ruega: "Seré dúctil, pero sea usted suave. Escúlpame sonriendo". Más adelante esboza una escena de lectura de gran intensidad:

[...] usted mismo ignora de cuánto bien y de cuánto mal ha nutrido mi corazón. El supremo placer y divino dolor de la belleza. Sus versos me dan continuamente la sensación irremplazable. El momento inefable que nunca más se gozará, que nadie más podrá darnos. Todo aquel placer y aquel dolor que no volverán jamás aunque acaso vengan otros tan fuertes y profundos. Esta exquisita y suma sensación artística, fuera de usted, me la dieron dos veces solas en la vida: una Verlaine, en un soneto adorable, y otra Villaespesa (¿soy absurda?... , hablo con el corazón), en unos versos maravillosamente dulces. Y usted, maestro, usted me la da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su Sinfonía en gris. (Agustini, 2006: 68).

La joven poeta expone su fascinación (artística) con los lenguajes hiperbólicos del sexo y la religión: "supremo placer y divino dolor", "sensación irremplazable", "momento inefable", "exquisita y suma sensación" que "usted me [...] da siempre [...] tan intensa, tan vertiginosamente". Se autfigura (leyendo) una vez pasada la urgencia del deseo, en el instante en el que el gozo le devuelve la respiración a la amante, en el lecho, o le desata lágrimas al místico, frente al altar. Eleva al amado (autor) por encima de todos los otros: más adelante en la misma carta lo llamará "el rey de los poetas" y le confirmará su "adoración". ¿Y cómo responde el *poeta senex* a esta declaración de amor incondicional? La última carta de Darío invita a Delmira a seguir "el rumbo a que se siente llamada" y la despide también con un lenguaje doble, que combina distancia profesional y captación masculina: "Produzca. Aunque de lejos, intelectualmente la miro y la admiro" (Agustini, 2006: 69). Al año siguiente, 1913, apareció la primera edición de *Los cálices vacíos* con el "Pórtico" de Darío que elogiaba el "alma sin velos" de "esta niña bella" y "deliciosa musa".

Por problemas de salud, ese mismo año de 1912 Darío canceló un viaje de Buenos Aires a Santiago de Chile. Por entonces, Lucila Godoy tiene veintitrés años y le escribe una carta a "nuestro grande y nobilísimo poeta" que no oculta su decepción ni la de cien pequeñas "discípulas" del Liceo de Niñas de Los Andes que

frecuentan y aman los textos del bardo. No firma como Gabriela Mistral, pero en su presentación la poeta fusiona la experiencia de lectura dariana con el surgimiento de su propia escritura:

Yo, Rubén, soi una desconocida; yo no publico sino desde hace dos meses en nuestros "Sucesos"; yo, maestra, nunca pensé antes en hacer estas cosas que Ud., el mago de la Niña-Rosa, me ha tentado i empujado a que haga. ¡Es Ud. culpable de tantas cosas en el campo juvenil! ¡Si supiera, si supiera! (Sáinz de Medrano, 1995: 139).

En una hábil estrategia, por un lado, la futura Gabriela se asimila a las niñas, por su temprana edad e inexperiencia, y, por otro, se identifica con el poeta en su rol de maestro de la juventud. Delmira pedía unas palabras preliminares, en cambio Mistral le solicita a Darío que le dé su opinión sobre un cuento y "unas estrofitas" que, si él les diera su visto bueno, tal vez podrían publicarse en *Elegancias* o en *Mundial*. Luego se despide agradecida y avergonzada, "con emoción" y "humildemente", deseándole "primavera eterna en su campo de triunfos, en su corazón nobilísimo y en su vida, gloria de nuestra América latina". Agrega en una posdata que el escritor Antonio Bórquez-Solar le ha ofrecido prólogo para sus "cuentecillos".

La retórica de Mistral no escapa de los protocolos usuales, para la época, del escritor o la escritora novel que escribe al consagrado y, desde luego, no rozan siquiera el paroxismo orgásmico de la carta de Agustini. En pos del tópico de la *captatio benevolentiae* la chilena abusa de diminutivos y adverbios, mientras diseña algunos nombres en común para demostrar cierto conocimiento del campo intelectual. La carta cumplió exitosamente su misión, pues en 1913 el cuento "La defensa de la belleza" y el poema "El ángel guardián" fueron publicados en *Elegancias*, firmados por quien ya no sería nunca más una ignota escritora chilena (Zegers, 2004: 10).³

Tanto para Agustini como para Mistral, Darío representa una figura simbólica paterna dotada de autoridad artística y espiri-

³ El antes y el después en la vida de Mistral quedará confirmado por la publicación de sus "Sonetos de la Muerte" en 1914, tras ganar el concurso de Juegos Florales de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. En 1922 vio la luz su primer poemario, *Desolación*.

tual. Hay sin duda un componente edípico en el vínculo idolátrico que este despierta en las poetas jóvenes, en consonancia con el liderazgo que ejercía entre sus seguidores masculinos. La lógica del autor afamado que expresa su beneplácito y da su apoyo a la obra de una escritora en ciernes será frecuente entre los discípulos de Darío, como es el caso del prólogo de Manuel Gálvez a *Las lenguas de diamante* (1918), de Juana de Ibarbourou, o la semblanza que hizo Juan Ramón Jiménez de Dulce María Loynaz en 1941. Pero más allá de la actitud paternalista de Darío y los otros modernistas, me interesa subrayar el *carácter iniciático e inspirador* que las poetas le atribuían a la lectura de sus textos. Esta doble función también se advierte, por ejemplo, en una escena de lectura descrita por Dulce María Loynaz en 1956:

Era todavía yo una niña cuando mi madre puso en mis manos ciertos cuadernos muy pequeños, impresos en modesto papel, y con carátula también del mismo papel coloreado; me parece recordar que de verde en uno, de amarillo en otro, y en el otro de azul.

Esos cuadernos eran nada menos que las primeras ediciones de los versos de Julián del Casal. Y qué pena haberlos perdido en aquella edad, y qué satisfacción poder afirmar en este día [...] que si bien perdí los cuadernos, no perdí nunca el espíritu de esa letra, no perdí la revelación que los cuadernos encerraban.

Aquel regalo de mi madre, inusitado ciertamente para serlo a una niña, debió sin duda fermentar, en mi oscura conciencia, no sólo la afición congénita por los versos, sino también una especial por esos versos mismos, una como intuición o sensibilidad para captar en ellos, desde entonces, un mensaje distinto y misterioso. (Loynaz, 1993: 83).

Leer a Julián del Casal, un autor presumiblemente inconveniente para una niña de principios de siglo, constituyó un rito de pasaje en la vida de Dulce María Loynaz. La lectura del antecesor habría de alimentar la tendencia "congénita" a la escritura que la principiante poseía en germen.⁴

⁴Ya en una conferencia de 1953 Loynaz se había referido a las figuras de Casal y Martí a

2. "Otras formas"

Todo lo sólido se desvanece en el aire. En 1921 el Borges ultraísta firmó la sentencia de muerte del movimiento de Darío cuando declaró "la belleza rubeniana" como "una cosa acabada, cumplida, anonadada" (Borges, 1997: 126).⁵ Efectivamente, en la década del veinte las vanguardias monopolizaron la novedad en materia artística, de modo tal que, poco a poco, el término "modernismo" se fue vaciando de su connotación inaugural de "modernidad" y pasó a designar un movimiento más en la historia literaria.

El ocaso de la estética modernista se hizo patente en un soneto incluido por Alfonsina Storni en *Ocre* (1925), libro de transición que antecede a sus dos últimos poemarios, donde se hizo visible la incursión de la autora en la escritura de vanguardia:

Palabras a Rubén Darío

Bajo sus lomos rojos, en la oscura caoba,
tus libros duermen. Sigo los últimos autores:
otras formas me atraen, otros nuevos colores
y a tus fiestas paganas la corriente me roba.

Gozo de estilos fieros – anchos dientes de loba.
De otros sobrios, prolijos – cipreses veladores.
De otros blancos y finos – columnas bajo flores.
De otros ácidos y ocres – tempestades de alcoba.

Ya te había olvidado y al azar te retomo,
y a los primeros versos se levanta del tomo
tu fresco y fino aliento de mieles olorosas.

Amante al que se vuelve como la vez primera:
eres la boca que allá, en la primavera,
nos licuara en las venas todo un bosque de rosas.
(Storni, 1994: 252).

la hora de subrayar la influencia de los poetas cubanos en la formación y consolidación del modernismo.

⁵ La opinión de Borges sobre Darío fue cambiando en un proceso similar al de su postura sobre Lugones. Décadas después del rechazo de los años veinte, en un escrito de 1967 declaraba que "todo lo renovó Darío" y, en una entrevista de 1981, afirmó que "todos somos hijos de Rubén Darío" (Alemany Bay, 2007: 139-140).

En los dos cuartetos la hablante poética marca claramente la distancia que la separa de la estética de Darío, como ya lo había hecho en el poema inicial del libro, "Humildad", una reescritura del comienzo de *Cantos de vida y esperanza*. Entre los "nuevos colores" que ahora elige podemos imaginar el "ocre" que da título al volumen, un color sucio y natural —oxidado, terroso—, situado en las antípodas del "azul" dariano (López Jiménez, 2002: 43, Diz, 2003: 128-129). Acaso entre los "últimos autores" y los nuevos "estilos" que la atraen sea posible adivinar la fiereza ultraísta o creacionista, la sobriedad de un Banchs, la finura de un Valéry, la acidez del expresionismo.

En contrapartida, el primer terceto ofrece una escena de lectura azarosa pero sorprendentemente potente, dado que, apenas re-encuadrados, los poemas del nicaragüense exhalan un aire "fresco" y sensual. Finalmente, el segundo terceto confirma el imaginario erótico —el autor como un antiguo amante— de las lecturas iniciáticas —"allá, en la primavera"—. De ese modo, Alfonsina sintetiza en catorce versos alejandrinos —en claro homenaje a Darío— un ciclo de tres fases en el que las sucesivas etapas vitales se corresponden con actitudes fluctuantes hacia el modernismo: deslumbramiento juvenil, abandono en la adultez, reconocimiento definitivo de su impronta "en las venas".

Es notable que hasta el segundo terceto el yo poético se expresa mediante la primera persona del singular, pero, sin embargo, el último verso revela una enunciación plural. Ante la reencarnación simbólica del poeta muerto como amante recobrado, surge en el texto un sujeto colectivo femenino. Me arriesgo a ver allí plasmada una hermandad de Alfonsina con las lectoras de Darío de su generación y, aún más, con sus pares poetas.⁶

El "nosotras" que subyace en el verso final de Alfonsina es el mismo que tanto agradó a Loynaz en la pregunta de Mistral de 1953. Remite a una conciencia de sororidad entre las "poetisas"

⁶ Según Alicia Salomone, en estos versos finales se atisba una "relación cómplice" entre Alfonsina y Darío, puesto que a la poeta no le resulta posible operar un parricidio estético. Por otra parte, el poema debe ser leído en conjunto con un texto gemelo, "Palabras a Delmira Agustini", donde se observa la misma dicotomía: la hablante poética toma distancia frente a "la escenificación erótica" de la poesía de Agustini, pero, al mismo tiempo, se ofrece a enjugar una lágrima de la autora muerta con su mano, "que más que mano amiga parece mano hermana" (Salomone, 2006: 152-157).

que se plasmó en horizontes de lectura, búsquedas estéticas y rasgos de escritura compartidos, pero sobre todo en una forma de estar en el mundo que buscaba expresar la "diferencia" de una identidad sexuada y alcanzar la "igualdad" de derechos, libertades y conquistas con sus pares masculinos. Hablamos con propiedad de una *red de poetisas americanas* que unía a una serie de mujeres vinculadas por el oficio, la relación epistolar y, muchas veces también, la amistad.⁷ La "hermandad lírica" o "artística" entre las autoras nace, como ellas, en el siglo XIX y desde un principio favoreció su inserción en un campo literario eminentemente patriarcal (Garrido Donoso, 2014: 16).⁸

Hoy podemos entender como gestión cultural buena parte de las prácticas, las actividades y los desplazamientos entre lo público y lo privado que protagonizaron las poetisas americanas (Doll, 2014b: 26). En el período en el que se iba consolidando la profesionalización de las mujeres escritoras, la categoría de "red" permite visibilizar, además, a un numeroso y entusiasta público lector —mayormente femenino— que les aseguraba a las autoras cierto apoyo de los gobiernos y las instituciones culturales, así como un espacio en el mercado editorial, la prensa y la radio de la época. Un estudio aparte merecerían las antologías, que posiblemente constituyeron, junto con las revistas, los principales órganos de difusión de la poesía escrita por mujeres.

La red de poetisas americanas se sustentaba en una unidad de género y una unidad regional que operó sobre las subjetividades y las figuras sociales de las poetisas, pero también sobre el conjunto social (Veljacich, 2014: 49). Con lazos tendidos hacia España y

⁷ La conformación y el funcionamiento de redes intelectuales transnacionales ha ocupado un lugar destacado en las agendas de la crítica literaria y cultural de los últimos años (Casás Arzú y Pérez Ledesma eds. 2005, Fernández Bravo y Maíz eds. 2009). En el caso de la escritura de mujeres, destacamos las compilaciones de Camboni (2004), y Alzate y Doll (2014).

⁸ 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, 2014a: 80).

América del Norte, en la primera mitad del siglo veinte permitió concretar un diálogo intercontinental que habría sido impensable antes del modernismo. Luego, por el contexto histórico que les tocó vivir, las figuras de algunas autoras fueron recortadas para crear íconos del nacionalismo. Así es que Ibarbourou devino "Juana de América" y Mistral fue la "Maestra" por antonomasia (Torres, 2012: 168; Rojo, 2001: 69-70).

Las poetisas de las que nos ocupamos en estas páginas son, en buena medida, frutos tardíos del modernismo. Crecieron a la sombra de Darío pero muy pronto encontraron nuevos cauces de expresión, más propios. Ya en los poemas de alto voltaje de Agustini, la mujer abandona el rol de musa pasiva y deviene sujeto, dueña de la pasión y —más importante aún— del discurso, aunque no siempre de su destino. La poética singular y el protagonismo político que fue desarrollando Mistral, el tono contestatario de Alfonsina o el despojamiento retórico de Loynaz las situaron en el período posmodernista, una especie de camarín inocuo en donde —por más o menos tiempo— pudieron alojarse, con cierta placidez, las voces renuentes a la vanguardia.

Referencias bibliográficas

- Agustini, D. (2006). *Cartas de amor y otra correspondencia íntima*. Montevideo: Cal y Canto.
- Alemaný Bay, C. (2007). "Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (36), 137-152.
- Alvar, M. (2006). *La poesía de Delmira Agustini*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Original de 1954.] Disponible en: 0a-b-7 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-poesa-de-delmira-agustini-0/html/00ec95a8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0
- Alzate, C. y Doll, D. (comps.) (2014). *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Montserrat Ordóñez*. Bogotá: Universidad de los Andes - Universidad de Chile.
- Balcells, J. M. (2008). "Del término 'poetisa': aceptaciones y repulsas". *Estudios humanísticos. Filología*, (30), 361-369.
- Borges, J. L. (1997 [1921]). "Ultraísmo". En *Textos recobrados 1919-1929* (pp. 126-131). Barcelona: Emecé.
- Camboni, M. (ed.) (2004). *Networking Women. Subject, Places, Links. Europe-America. Towards a Re-Writing of Cultural History, 1890-1939*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Casás Arzú, M. E. y Pérez Ledesma, M. (eds.) (2005). *Redes intelectuales y formación de naciones en España y América Latina 1890-1940*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Diz, T. (2003). "Tonos ocres en la escritura poética de Alfonsina Storni". *Revista escuela de Letras*, 1 (1), 124-131.
- Doll, D. (2014a). "Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX". En C. Alzate y D. Doll (comps.) *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Montserrat Ordóñez* (71-84). Bogotá: Universidad de los Andes - Universidad de Chile.
- , (2014b). "Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción". *Taller de Letras*, 54, 23-38.
- Escaja, T. (2008). "Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a «Salomé decapitada»: el caso de Delmira Agustini". *Cuadernos de Literatura*, 13 (25), 37-60.
- Fernández Bravo, A. y Maíz, C. (eds.) (2009). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- García Gutiérrez, R. (2014). "Auto-retrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*". En *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Lo que los archivos cuentan*, (3), 7-34.
- Garrido Donoso, L. (2014). "Género epistolar y hermandad artística en la poesía de mujeres de la primera mitad del siglo XX". *Literatura y lingüística*, (29), 10-15.
- López Jiménez, I. (2002). *Julia de Burgos: la canción y el silencio*. San Juan de Puerto Rico: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.
- Loynaz, D. M. (1993). *Ensayos literarios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: FCE.
- , (1984). "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". En P. E. González y E. Ortega (eds.). *La sartén por el mango* (pp. 57-69). Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Rojo, G. (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM.
- Romiti, E. (2013). *Las poetisas fundacionales del Cono Sur*. Montevideo: Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional del Uruguay.
- Sáinz de Medrano, L. (1995). "Carta de Gabriela Mistral a Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (24), 137-143.
- Salomone, A. (2006). *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Saporta Sternbach, N. (2015 [1988]). "La muerte de una mujer bella: Modernismo, la mujer escritora y la imaginación pornográfica". Trad. de Carolina Rolle. *Badebec*, 5 (9), 356-384.
- Storni, A. (1994). *Poesías completas*. Buenos Aires: Galerna.
- Torres, M.I. (2012). "La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo". *Revista de la Biblioteca Nacional*, 3-4 (6-7), 157-169.
- Vallejo, C. (2012). *The Women in the Men's Club. Women Modernista Poets in Cuba (1880-1910)*. New Orleans: University Press of the South.
- Veljacic, K. (2014). "Escenas de lectura: la circulación fantasmática en las redes de las poetisas Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni". IV (9), 41-49.
- Zanetti, S. (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Zegers, P.P. (2004). "El legado literario de Gabriela Mistral en el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile". Conferencia dictada en el *Seminario sobre Archivos Personales*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, mayo 2004. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014605.pdf>.