



**Aves fingidas: Reescrituras del mito de Leda y el cisne en Rubén Darío,
Delmira Agustini y Silvina Ocampo**

**Fake Birds: Rewritings of the Myth of Leda and the Swan in Rubén Darío,
Delmira Agustini and Silvina Ocampo**

Ludmila S. Barbero¹

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Buenos Aires
ludmilabarbero@gmail.com

Resumen: En el Modernismo latinoamericano son abundantes las apropiaciones de elementos de la mitología grecorromana. Entre ellos, propongo analizar las reescrituras del mito de Leda y el cisne que llevaron a cabo Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza* (1905) y Delmira Agustini en *Los cálices vacíos* (1913). En el diálogo que se establece entre estos poemas (la respuesta de Agustini a Darío) y entre ambos y el hipotexto mítico es posible ver cómo se traman ciertas ansiedades y violencias en torno a la construcción de los géneros y deseos sexuales. También abordaré una reescritura posterior que recupera y se apropia del poema de Darío: “Leda y el cisne” de Silvina Ocampo (*Los nombres* 1953). Este último texto se corre de las representaciones canónicas del mito porque pone en primer plano la representación en sí, y ubica el énfasis en el espejo por sobre los personajes “vivos”.

Palabras clave: Modernismo Latinoamericano – Poesía – Reescrituras de mitos clásicos – Géneros y deseos sexuales – Leda y el cisne

Abstract: In Latin American Modernism there are abundant appropriations of elements from Greco-Roman mythology. Among them, I propose to analyse the rewriting of the myth of Leda and the swan by Rubén Darío in *Cantos de vida y esperanza* (1905) and Delmira Agustini in *Los cálices vacíos* (1913). In the dialogue between these poems (Agustini's response to Darío) and between both of them and the mythical hypotext, it is possible to see how certain anxieties and violences around the construction of gender and sexual desires are plotted. I will also address a later rewriting that recovers and appropriates Darío's poem: Silvina Ocampo's "Leda and the Swan" (*Los nombres* 1953). This latter text is extremely transgressive with canonical representations of the myth because it foregrounds the representation itself and places the emphasis on the mirror over the "living" characters.

Keywords: Latin American Modernism – Poetry – Rewritings of classical myths – Genres and sexual desires – Leda and the Swan

¹ **Ludmila Barbero** es Doctora en Literatura de la Universidad de Buenos Aires, investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana y becaria postdoctoral CONICET. Investiga Literatura del Cono Sur de los siglos XX y XXI con enfoque en Estudios de Género. Es Jefa de Trabajos Prácticos de “Fonética y Fonología” (Fonoaudiología) en la Universidad de La Plata. Realizó estancias de investigación en la Universidad Humboldt (Berlín) y ELTE (Budapest). Ha publicado trabajos en Polonia, Hungría, Italia, Países Bajos, Chile, Perú, México y Argentina y ha participado de numerosos eventos académicos nacionales e internacionales.

“Leda, engañada por un cisne, me da por padre a Júpiter, aquella que acarició, ingenua, en su regazo a un ave fingida” (Ovidio, *Cartas de las heroínas*, 1994: 151).

¿Por qué el mito de Leda y el cisne fue tan insistentemente retomado por los autores del Modernismo? En la imagen de un “ave fingida”, que aparece en la carta (ficticia) de Helena a París de *Cartas de las heroínas* de Ovidio, se cifra al menos algo de su misterioso encantamiento. Quizás el encuentro entre una masculinidad fuerte, pero de apariencia suave y estilizada (un dios vestido de ave) con una femineidad pasiva y protectora abre un enclave sugerente estética e ideológicamente para las apropiaciones del Modernismo. Encadenando ambos elementos, la mascarada de Júpiter en este episodio mitológico interesó a Rubén Darío como artificio del yo en la arena erótica (heterosexual), y posteriormente a Delmira Agustini, quien interrogó y, en cierta medida, subvirtió los roles de género tradicionalmente asignados a sus protagonistas. A mediados del siglo XX, el mito (y la reescritura dariana) mantenían su elusivo encanto. Silvina Ocampo, quien en su obra invoca y cita abundantemente mitos clásicos, reescribió el poema de Darío en un soneto en el que la imagen proyectada por Leda y el cisne en el lago gana preeminencia sobre el encuentro “real” de los personajes.

El Modernismo cambió la relación de la cultura latinoamericana con la autoridad intelectual de los países centrales en la medida en que se supo valer de elementos de orígenes y períodos históricos diferentes descontextualizándolos y desjerarquizándolos para integrarlos a su propia sintaxis. De acuerdo con Ángel Rama, es a partir de Rubén Darío que se inaugura en América Latina una tradición poética que adquiere progresivamente autonomía. El reservorio mítico clásico funciona como parte de la argamasa extraída del pasado europeo para configurar una sensibilidad nueva. Graciela Montaldo, en su libro *La sensibilidad amenazada*, analiza cómo el Modernismo crea su estética como resistencia ante la desestabilización que produce el avance hacia la esfera de las letras y la

cultura de un público cada vez más masivo y menos “educado” en un sentido tradicional del término, en el marco de las luchas político-económicas de fin de siglo y de la crisis de valores provocada por el positivismo y la caída de las creencias religiosas. Para el Modernismo latinoamericano el trabajo de reelaboración del inventario mitológico² greco-romano forma parte de la configuración de una escenografía iconográfica del yo y de la sensibilidad. En este marco se inscribe la búsqueda de Rubén Darío que será torsionada hacia la zona del erotismo cruel y adoptará sesgos de género particulares en la poesía de Delmira Agustini.

En *Cantos de vida y esperanza* (1905) hay una sección de cuatro poemas titulada “Los cisnes” que, si bien no será central aquí, sirve para entender el lugar de enunciación del yo poético con respecto al mito de Leda y el cisne. En el poema I de la sección, el cisne de Darío se inscribe en la tradición baudelairiana en la que representaba una resistencia al progreso concebido como hostil (Monteleone “Poesía y experiencia” 4-5), pero aquí esa resistencia se conjuga en términos de peligro frente al creciente poderío estadounidense. En el poema III, el yo anticipa que va a identificarse, por un momento, con el cisne. La fugacidad de la experiencia que se propone en esta parte del poema corresponde a una percepción subjetiva del tiempo³, que

² A continuación menciono algunas aproximaciones al inventario mítico reelaborado en Darío. Arturo Marasso en “Imágenes mitológicas de Rubén Darío” analiza la reelaboración de motivos míticos en Darío, considerando su intertextualidad con obras contemporáneas, como *La Mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Menard, de cuyas páginas (con numerosas reproducciones de cuadros) provendría el germen de poemas como *Recreaciones arqueológicas* y *El coloquio de los centauros*. De acuerdo con Beatriz Colombi en su trabajo “Rubén Darío: supervivencia y mutación de las formas clásicas”, en el seno de los motivos clásicos recuperados por Darío, y en su convivencia con cierto repertorio mítico americano e hispánico se conforma un núcleo de resistencia del arte frente al avance del mundo moderno. (34). Sabrina Roldán en “Arquetipos femeninos en *Prosas profanas* de Rubén Darío” analiza la construcción de figuras míticas femeninas en ese poemario, considerando el trabajo de Lily Litvak y Erika Bornay sobre el erotismo finisecular y las construcciones de lo femenino en ese contexto patriarcal.

³ De acuerdo con Octavio Paz en “Una tradición de la ruptura” (*Los hijos del limo*), una curiosa concepción del tiempo tiene lugar en la Modernidad: por un lado hay un singular culto del presente, que lo considera único e irrepetible, y por otro se da un proceso de aceleración de los ritmos con que se percibe la existencia y la historia que genera un borramiento de las distinciones entre pasado, presente y futuro. Todas las temporalidades confluyen en el aquí

entra en tensión con otros estados del yo poético que lo sitúan con intensidad en el presente, como sus “anhelos” y su “sangre constante”. Luego, en el poema IV, se describe la violación de Leda como una escena apacible, en la que no hay violencia.

A continuación se reproduce el poema XII de la sección “Otros poemas”, titulado “Leda”⁴:

Leda

El cisne en la sombra parece de nieve;
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las cándidas alas sonrosa de luz.

Y luego, en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata, bailado de sol.

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.
(Darío 276-277).

En este poema Darío se concentra en la escena mítica no ya para alegorizar conflictos político-culturales sino para construir un encuentro erótico. El poema está compuesto de cuatro estrofas de cuatro versos cada una, y ellas están formadas a su vez por dodecasílabos y endecasílabos alternados, con rima consonante, enlazada o alterna. Fiel a su propia

y el ahora. Podemos ubicar la tensión entre fugacidad e intensidad del presente en el poema en el marco de esa particular concepción del tiempo.

⁴ Las citas a los tres poemas centrales en este análisis, a saber: “Leda” de Rubén Darío, “El cisne” de Delmira Agustini, y “Leda y el cisne” de Silvina Ocampo, por ser copiados en su totalidad y para no interrumpir la lectura, no llevan indicación de página.

exhortación en *Prosas profanas* (1896), en este poema Darío ama su ritmo y ritma las acciones. La seducción-violación⁵ de Leda por el cisne se cuenta con cuidado de las formas y del ritmo. Hay, además, un alto grado de estilización en otros elementos: con el pasar de las estrofas, y con pequeñas gradaciones dentro de cada una, el poema va exhibiendo una suerte de pequeño arcoíris: la primera estrofa está teñida de blanco (“nieva, ámbar, alba”), y deriva hacia el rosado al final (“crepúsculo, sonrosa”); en la segunda aparece el azul (“lago azulado”), y en el último verso el color plateado; en la tercera estrofa (donde se concentra la acción) las alusiones cromáticas son menos directas (“seda, labios en flor”); y en la cuarta estrofa aparece el verde (“fondo verdoso de fronda tupida”). Hay una descripción muy etérea del ave, que resume blancura y delicadeza. Es evidente también el fuerte trabajo con la sonoridad a partir de una serie de aliteraciones (como “fondo-fronda”). El primero que aparece herido en el poema es el cisne: “olímpico pájaro herido de amor”. Y a continuación se dice “y viola en las linfas sonoras a Leda”. La bella “suspira” “desnuda y vencida” y sus quejas no son escuchadas, se van al aire, mientras Pan (deidad de la concupiscencia y los deseos carnales desenfrenados) es espectador de la escena. Nos detenemos en la construcción estetizada del episodio por su evidente carga ideológica: al estetizar la secuencia, se desdibuja la violencia y el carácter dramático de la violación.

Susan Gubar y Sandra Gilbert en *The Madwoman in the Attic* analizan cómo en el arte y la cultura occidentales del siglo XIX se potencia una configuración antinómica de lo femenino. Si bien las autoras se dedican a analizar literatura victoriana, resulta relevante su lectura de la construcción polarizada de las representaciones femeninas. Esta antinomia reaparecerá en otros términos en diversos trabajos teóricos y críticos, como ocurre con *Las*

⁵ Darío diluye en la construcción estetizada y etérea de la escena su carácter de violación, si bien utiliza el verbo “violar”. La diluye al punto de exhibirla casi como una escena de seducción.

hijas de Lilith de Erika Bornay⁶, *La bella, enigma y pesadilla* de Pilar Pedraza o incluso “Identidades textuales femeninas” de Silvia Molloy. Se trata de la división polarizada entre dos modos de representar lo femenino en la cultura patriarcal: el ángel del hogar y el monstruo o la loca en el altillo⁷. En este poema podemos ver cómo las representaciones de masculinidades a menudo se construyen también a partir de polarizaciones. En “Leda” de Rubén Darío, hay una suerte de escisión de lo masculino en dos partes: un personaje en apariencia suave y delicado, pero que en verdad es encarnación del dios regente del Olimpo, y otro que representa una masculinidad más primitiva y abiertamente sexualizada en los relatos mitológicos (Pan siempre está acechando a alguna ninfa y queriendo él también violarla), pero que aquí aparece como mero espectador, sin agencia. Leda, el personaje femenino está en un lugar totalmente pasivo, y la violencia ejercida sobre ella se explicita al tiempo que se enuncia cómo su queja no es escuchada y se termina perdiendo en el aire (“Suspira la bella desnuda y vencida / en tanto que al aire sus quejas se van”).

Muy a menudo ocurre en la poesía que, en una suerte de cinta de Moebius, las autofiguras de los escritores se ven contaminadas y

⁶ Sabrina Roldán en “Arquetipos femeninos en Prosas profanas de Rubén Darío” retoma en su análisis de poemas de Darío la dicotomía María/Eva que, de acuerdo con Erika Bornay, se consolida en la segunda mitad del siglo XIX, como rasgo característico de la misoginia finisecular. “La madre, la esposa, es aquella Virgen «desexualizada» de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre a la perdición” (*Las hijas de Lilith* 79). Esta antinomia es otra manera de enunciar la de ángel y monstruo a que hacen referencia Gilbert y Gubar. Un arquetipo de mujer casta, eterea y maternal, opuesta a la mujer seductora, de la que luego derivará la *femme fatale*. Roldán, si bien ubica, en cierta medida, una presencia de la *femme fatale* en la marquesa Eulalia de “Era un aire suave” de *Prosas profanas*; y una oposición entre virgen y Hetaíra en “Divagación”, el poema inmediatamente posterior, considera que Darío resignifica y no reproduce esas imágenes polarizadas de lo femenino, perspectiva que no se podría sostener en el análisis de la reescritura del mito de Leda y el cisne aquí abordada.

⁷ Esta antinomia es omnipresente en los imaginarios occidentales en torno a lo femenino, y, si bien Gilbert y Gubar son quienes, posiblemente, con mayor exactitud la formulan desde la crítica literaria feminista, la observación que fundamenta la hipótesis puede encontrarse, en la esfera del psicoanálisis en un texto fundante como “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre” (Freud: 1910).

contaminan a su vez a los yoos construidos en sus poemas. Si tenemos en cuenta que este poema, pese a estar escrito en tercera persona, adopta prevalentemente la perspectiva del cisne, y también que en los poemas III y IV de “Los cisnes” el yo poético se identifica abiertamente con él, surge la pregunta sobre qué nos dice la figura del ave de la concepción de Darío sobre el erotismo y los roles de género. Nos preguntamos si la suavidad etérea y estilizada del cisne no refracta ciertos rasgos de la poesía modernista —y de los poetas modernistas en el amaneramiento de sus poses—, y si esos elementos no generan ansiedades⁸ respecto de la estabilidad de los roles sexo-genéricos que sólo la representación de la violencia puede acallar, como ocurre con la violación de Leda ante el rey de los sátiros.

“El cisne” de Delmira Agustini, del poemario *Los cálices vacíos* (1913), dialoga abiertamente con el poema de Darío:

El cisne

Pupila azul de mi parque
es el sensitivo espejo
de un lago claro, muy claro!...
Tan claro que a veces creo
que en su cristalina página
se imprime mi pensamiento.

Flor del aire, flor del agua,
alma del lago es un cisne
con dos pupilas humanas,
grave y gentil como un príncipe;
alas lirio, remos rosa...
Pico en fuego, cuello triste
y orgulloso, y la blancura
y la suavidad de un cisne...

⁸ Como señala Silvia Molloy en *Poses de fin de siglo* (2012), existía en los autores modernistas una ambivalencia ante ciertos rasgos disidentes respecto de las masculinidades hegemónicas. Molloy señala la “preocupación” que la figura de Oscar Wilde genera a autores como José Martí y Rubén Darío, en tanto que el amaneramiento podía llegar a ser bien visto en la poesía pero no en la corporalidad de los autores. Al interior del poema “Leda”, la suavidad etérea y estilizada del cisne podía ser un atributo deseable, pero hasta cierto punto. El orden heteropatriarcal se reestablece a través de la violencia, y nada menos que ante los ojos de Pan.

El ave cándida y grave
tiene un maléfico encanto;
clavel vestido de lirio,
trasciende a llama y milagro!...
Sus alas blancas me turban
como dos cálidos brazos;
Ningunos labios ardieron
como su pico en mis manos;
ninguna testa ha caído
tan lánguida en mi regazo;
ninguna carne tan viva
ha padecido o gozado:
viborean en sus venas
filtros dos veces humanos!

Del rubí de la lujuria
su testa está coronada:
y va arrastrando el deseo
en una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos
y él parece beber fuego,
y yo parezco ofrecerle
todo el vaso de mi cuerpo...

Y vive tanto en mis sueños,
Y ahonda tanto en mi carne,
que a veces pienso si el cisne
con sus dos alas fugaces,
sus raros ojos humanos
y el rojo pico quemante,
es solo un cisne en mi lago
o es en mi vida un amante...

Al margen del lago claro
yo le interrogo en silencio...
y el silencio es una rosa
sobre su pico de fuego...
Pero en su carne me habla
y yo en mi carne le entiendo.
—A veces ¡toda! soy alma;
y a veces ¡toda! soy cuerpo.—
Hunde el pico en mi regazo
y se queda como muerto...
Y en la cristalina página,

en el sensitivo espejo
del lago que algunas veces
refleja mi pensamiento,
¡el cisne asusta, de rojo,
y yo, de blanca, doy miedo!
(Agustini 231-233).

En este texto aparecen motivos propios de una construcción sexo-genérica clásica de lo femenino, en la que el rol de la mujer es el de “cáliz vacío”, paciente/pasivo, a ser llenado por la figura masculina: “Y yo parezco ofrecerle todo el vaso de mi cuerpo”. El verso citado se halla en consonancia, en ese sentido, con el título del poemario. Pero también hay momentos en los que esto se revierte, y la pasividad recae en la figura masculina, que es el cisne: “Ninguna testa ha caído tan lánguida en mi regazo”. Además, el yo poético aparece activamente involucrado en la escena erótica (rasgo característico y disruptivo de buena parte de la poesía de Agustini), de un modo totalmente distinto a lo que ocurría con la bella lánguida de Darío. Se trata de un poema más experimental en su forma, compuesto por ocho estrofas de versos pares, todos tridecasílabos, con rima libre. Agustini pensaba que la rima era una cárcel del pensamiento: “La rima es el tirano empurpurado / Es el estigma del esclavo, el grillo” (“Rebelión” 78). Si bien considero que las formas clásicas pueden funcionar como diques contenedores y no necesariamente como cárceles de la idea, la poesía de Agustini tiene mucho de rebelión (título del poema citado) contra las estructuras prefijadas por la cultura en más de un nivel⁹.

Hay una fuerte contaminación vida-obra en Delmira Agustini, en el marco de esa cinta de Moebius a la que ya me referí. Los ‘yoes’ de sus poemas atraviesan los libros para inscribirse también en textos privados, como es el caso del epistolario que mantiene Agustini con Manuel Ugarte (el escritor argentino con quien se dice que tuvo el romance por el que dejó a su marido

⁹ La rebelión no se ve solo en las elecciones formales de su poesía, sino también en la configuración de un universo erótico que viola los espacios tradicionalmente asignados a lo femenino y lo masculino, y que incluso quiebra con los límites entre las especies.

-y posteriormente asesino- Enrique Job Reyes), cuando este último le sugiere: “Será vanidad o misterioso presentimiento, pero siempre he pensado que la serpiente ondularía mejor si yo la acariciara” (Silva 52). La “serpiente” es una referencia a su poema “Serpentina” (“En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente! / Gliso y ondulo como una corriente” [272]) También un admirador, de pseudónimo “Manino” se refiere a ella, en un soneto que le dedica como “glauca serpiente” (Silva 78). Mencionaba previamente la visión antinómica de lo femenino que establecen Gilbert y Gubar, y su posible extensión para pensar representaciones de lo masculino en Rubén Darío. Quisiera ahora retomarla para ver el cruce de yoes poéticos y autofiguraciones/figuraciones autorales en Delmira Agustini, iluminando desde allí su apropiación del mito de Leda y el cisne. La crítica literaria tiende a coincidir en el señalamiento de una duplicidad en la personalidad de Agustini: la incongruencia aparente de que una niña de buena familia, que apenas conocía algo de su ciudad por las salidas que al atardecer hacía con sus padres, escribiera poemas marcadamente eróticos. Pasaba buena parte de sus horas en su cuarto o en el rincón favorito de su casa (en el living, junto a su muñeca) escribiendo y corrigiendo incansablemente textos que, a lo Emily Dickinson, desbordaban en experiencia el escaso caudal de acontecimientos de su apacible y controlada vida cotidiana. Sus poemas tienen una sensualidad proliferante en sus formas y aguda en su violencia e intensidad. Es, para decirlo con las autoras citadas, un ángel del hogar que escribe como un monstruo. Escribe como una *femme fatale*. Esta suerte de incongruencia señalada por la crítica estalla, no solo en su poesía, sino en su propia vida. En un breve lapso, Delmira Agustini se casa, se separa, se convierte en amante de su exmarido, y muere a manos de él, que luego se suicida. Estos chalecos de fuerza de la subjetividad femenina que son los polos monstruo-ángel no se reducen meramente a construcciones discursivas, sino que son formas de leer lo femenino marcándole límites muy precisos, sancionando las infracciones con la muerte. Propongo entender la

supuesta incongruencia de Delmira Agustini ángel-fatal como forma de resistencia. En esa línea el poema “El cisne” es sumamente rico, en la medida en que delinea una femineidad que *glisa* (como la serpiente de “Serpentina”) sin quedarse detenida en ninguno de los dos polos que la cultura occidental asigna a lo femenino. El yo poético (Leda) por momentos se ubica como víctima: “Sus alas blancas me turban”, o en un lugar pasivo: “Agua le doy en mis manos / y él parece beber fuego / y yo parezco ofrecerle / todo el vaso de mi cuerpo”. Pero la contracara es la pasividad del cisne que por momentos parece estar también a merced de Leda: “Ninguna testa ha caído / tan lánguida en mi regazo”. Y esta pasividad se construye nada menos que con la imagen de una cabeza en manos del yo poético. En *Cantos de la mañana* (1910), ya aparecía la imagen de la cabeza del amado en manos de la amada, que la imagina muerta y se asombra y espanta cuando la percibe viva, porque algo extraño y ajeno parece anidar en esa vida (“La intensa realidad de un sueño lúgubre” y “Tú dormías”). Si bien no me detendré aquí, es clara la invocación a la imagen de Salomé sosteniendo en sus manos (en una bandeja de plata) la cabeza de Juan el Bautista. La princesa hija de Herodes es una suerte de *femme fatale avant la lettre*, que usa sus poderes de seducción para conseguir la realización de oscuros designios. Con esta impronta mítica aludida y teniendo en cuenta los otros poemas con los que se encadena, en “El cisne”, el acto de sostener la cabeza lánguida del ave pierde su aparente inocencia, se contamina con la serie de las cabezas de amados imaginariamente cortadas, y con la historia de Salomé. La cabeza muerta de los poemas referidos de *Cantos de la mañana* también resuena en uno de los últimos versos de “El cisne”: “Hunde el pico en mi regazo / y se queda como muerto”. En el sacrificio erótico el cisne es victimario y víctima sin solución de continuidad, *glisa* de un rol a otro, algo similar ocurre con Leda. Llama la atención que el poema se sitúe en la perspectiva de Leda, con quien claramente se identifica la voz poética, pero se titule “El cisne”, y sea

respuesta explícita al poema de Darío que correlativamente se titula “Leda” y adopta el punto de vista del cisne¹⁰.

Otra diferencia entre el cisne de Darío y el de Agustini se ve en cómo estos autores construyen el cruce entre lo humano y lo animal. En el poema de Darío hay un enmascaramiento, un claro disfraz: si bien el primero de los dioses olímpicos no es mencionado, el poema alude a él como “olímpico pájaro”. Sabemos que Júpiter no deja de ser Júpiter, sino que sólo se viste con el blanco plumaje del cisne para aparentar y cumplir su deseo. Podemos establecer aquí una semejanza con el movimiento llevado a cabo en el Modernismo con el artificio y el rodeo. Leda y el cisne, son, además, dos seres claramente diferenciados. El poema de Agustini construye un ser híbrido, a mitad de camino entre lo humano y lo animal. El deseo carnal del hombre se revela en una corporalidad de ave: “Alma del lago es un cisne / con dos pupilas humanas”, “Grave y gentil como un príncipe” pero suave y blanco como un ave, “Viborean en sus venas / filtros dos veces humanos”, “A veces pienso que el cisne [...] Es solo un cisne en mi lago / O es en mi vida un amante...” Agustini se desliza en este punto también en un borde provocador y sugestivo, el que separa dos reinos, para crear un ser monstruoso, no sólo por aparearse con una humana, sino por su carácter anfibio. Esta anomalía no puede sino contagiarse. La amada-violada y él se entienden en la carne: “Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo”. Este elemento explícitamente carnal también señala un matiz respecto de la representación del erotismo en Darío, en cuyo poema, si bien se usa la palabra “violación”, lo sexual se dice de modo bastante etéreo, sin una gran carnadura corporal, como la que palpita en los versos de Agustini. El poema inmediatamente anterior a “El cisne”, titulado “Nocturno”, tiene una temática muy afín. En él el yo poético se percibe como cisne. Leda está ausente, el lago es el tú, o más

¹⁰ Como señala Silvia Molloy en “Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en el poema de Agustini se produce una suerte de vampirismo que invierte la habitual imagen erótica en la que el sujeto masculino se vierte en el femenino (como ocurre en Darío). En Agustini leemos: “Agua le doy de mis manos/ y él parece beber fuego”. Es la mujer la que “llena” al cisne blanco.

bien el alma del tú: “Engarzado en la noche el lago de tu alma”. Los últimos versos recuperan la crudeza de la violación que los poemas darianos acallaban: “Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros / Voy manchando los lagos y remontando el vuelo” (230). Resulta oximorónico el doble movimiento de errar arrastrando sangre y, al mismo tiempo, elevarse. Coincide con los movimientos del yo en “El cisne”: “A veces ¡toda! soy alma; Y a veces ¡toda! soy cuerpo”, ir hacia lo carnal para atravesar el espíritu.

Hacia mediados del siglo XX, la obra de la poeta argentina Silvina Ocampo reescribe incansablemente mitos clásicos. Como señala Fiona Mackintosh (“Classical Reference”), sus relatos y poemas están poblados de encarnaciones mundanas de hados, videntes, Furias y Sibilas, así como por personajes de nombres resonantes, como Ulises, Isis, Athropos, Rhadamante. En la obra de Ocampo las metamorfosis, centrales en los relatos mitológicos clásicos, como atestigua el nombre de la famosa obra de Ovidio, cifran la configuración de las identidades de los personajes, su visión sobre el amor y los vínculos humanos.

Se transcribe, a continuación, el poema de Silvina Ocampo, “Leda y el cisne” publicado en el libro *Los nombres* (1953).

Leda y el cisne

El cisne que en el agua perduraba
como una nube arcana impenitente
miró a Leda en los ojos: gradualmente
en su conocimiento la abrazaba.

El amor que en sus alas respiraba
como Dios, como el sol, ardientemente,
recorría el adorno de la frente
la cintura y los muslos que enlazaba.

Ya el agua docta en repetir figuras
mostró que el cisne y Leda eran iguales
señalando en las sombras con blancuras

el cuello, el brazo, el cuello enamorado,
como las ramas de árboles rituales

que misteriosamente se han amado.
(Ocampo 464).

El texto, más que escenificar un episodio de violación o seducción, se concentra en el reflejo de los dos personajes en el agua, reflejo que, de alguna manera, los equipara: “Ya el agua docta en repetir figuras / mostró que el cisne y Leda eran iguales / señalando en las sombras con blancuras”. Lo que prima en este poema es un erotismo sostenido en la mirada. Se trata de una mirada táctil, que construye el cuerpo a medida que lo va recorriendo: “recorría el adorno de su frente / la cintura y los muslos que abrazaba”. El agua es docta en repetir figuras, como Eco en el mito de Narciso lo era en repetir la última sílaba de las palabras, y como lo es el soneto en sus clásicas reiteraciones: ABBA – ABBA – CDC – EDE. La última estrofa reitera también la palabra “cuello”, en el mismo verso, en una construcción en la que el cuerpo aparece fragmentado, como en un espejo roto. La mirada escinde su objeto, a través de su gradual recorrido.

Darío en su “Leda” mantiene la separación de las especies, y respeta el límite ontológico entre Leda y el Cisne. Agustini crea entidades híbridas: el cisne es a la vez animal y hombre; Leda y el cisne se comunican y se entienden carnalmente, ambos son víctima y victimario, los roles se diluyen. Silvina Ocampo difumina el límite entre Leda y el cisne, pero no en el propio cuerpo de los amantes sino en su reflejo. Si contemplamos la escritura de Ocampo como un todo, veremos que allí los espejos tienen funciones clave en la construcción de las identidades. Son tan parte del sujeto como su propio cuerpo. Poseen la extraña capacidad de fijar la subjetividad al mismo tiempo que se entregan a sus devenires y metamorfosis. La sucesión interminable de espejos, reflejos, dobles, fotografías y retratos diseminados en la obra de Silvina Ocampo cifra la fugacidad y fragmentariedad del yo. Pero a la vez, el momento fijado instala la fantasía de un presente absoluto. Como señala Jorge Panesi: “Los espejos, en su eterno presente narcisista, no tienen tiempo, salvo el tiempo que les atribuimos en una suerte de comparación con

las imágenes del pasado o con las también imaginadas escenas del porvenir; y eso es ya una fábula, un relato” (1).

Haciendo un breve *excursus* por otros textos ocampianos, en el cuento “El diario de Porfiria Bernal” (1961), las imágenes especulares son la vía regia para la propia observación, y, en ocasiones, para la observación de los demás. “Todas las expresiones de mi cara las he estudiado en los espejos grandes y en los espejos chicos” (Ocampo *Cuentos completos* 488). Sólo podemos acercarnos a los rostros y a los sujetos por intermedio de sus reflejos y de sus representaciones. Esas imágenes son la única constatación de que existimos: “Me he contemplado largamente en el espejo, para decirme adiós, como si los espejos del mundo fueran a desaparecer para siempre. Creo que existo porque me veo” (498).

El mito de Narciso es uno de los más insistentemente reescritos en la poesía de Silvina Ocampo. Como señala Fiona Mackintosh, aparece reiteradamente aludido en el libro *Árboles de Buenos Aires* (1979), evocado en “La cara” (*Lo amargo por lo dulce* - 1962), “Sinmí” y “La cara apócrifa” (*Amarillo celeste* - 1972) y, de un modo explícito ya desde el título, en “Diálogo de Narciso” (*Espacios métricos* - 1945) y “Habla Narciso” (1987). El enamoramiento del propio reflejo no es tan relevante como la desestabilización de las esferas realidad/representación, realidad/fantasia, y el carácter proteico y metamórfico de las subjetividades, para entender la escritura ocampiana. Quisiera detenerme en “La cara apócrifa” para indagar allí este fenómeno. Este poema se publica bajo el título “La cara” en *Retratos y autorretratos*, de Sara Facio y Alicia D’Amico. Como analiza Jorge Monteleone, allí donde las fotos de autores hombres en el libro son numerosas y los encuentran en las poses más diversas, la foto de Silvina es una sola, y en ella está tapándose la cara. “La mano abierta que cubre la cara está ocultándola en su misma exhibición: la vuelve sigilosa” (“La sigilosa (Silvina Ocampo)” 163). El poema también habla de la exhibición de un ocultamiento, en los primeros versos nos encontramos con una máscara que,

al mejor estilo Marcel Marceau, no se quita. El poema nos lleva a preguntarnos de este modo en qué medida es máscara la máscara y no se ha vuelto, en su persistencia, una cara. En el poema, no hay nada más ajeno, más apócrifo (falsamente adjudicado) que el propio rostro. No coincide con las palabras ni con las emociones de su portadora. El yo poético vive como más suyos otros rostros más amados, y que corresponden más a sus sentimientos. Este rostro apócrifo no es independiente de las particularidades físicas y del entorno concretos en que es sucesivamente descubierto (una cuchara empañada por un postre, en sus lados cóncavo y convexo, un espejo en el cuarto de costura). Además, no hay nada estable en él, las arrugas lo van surcando progresivamente, se metamorfosea con la experiencia y el paso del tiempo. El poema exhibe cómo ese supuesto garante de estabilidad identitaria que es el rostro propio resulta en verdad fluido y mudable.

“Los espejos”, en *Amarillo celeste* (1972), despliega una fantasía cercana a la de la película *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen. En este poema los espejos no son meras superficies vacías y reflejantes, sino que la vida anida en su interior. Cuando el yo poético junto con alguien más se mira en ellos, ciertas criaturas salen de su interior y se integran al mundo. Las otras personas no los ven “cegadas por su propia imagen” (*Poesía completa II* 134), pero el yo poético es asediado por ellas. Interfieren en el vínculo con las personas que se miraron al espejo junto a ella. Son seres afantasmados, de vida flotante. Algunos han quedado empequeñecidos por la asfixiante circunferencia de su antigua morada, otros guardan resentimiento por esa sostenida opresión. Conforman una serie heteróclita que incluye caballos, gacelas, tortugas, necrófilos, antropófagos, gnomos y onanistas. La lista sigue un criterio parcialmente temático, parcialmente sonoro. La persiguen y la acechan, pero ella guarda la esperanza de que vuelvan al luminoso interior de los espejos cuando “los que fueron reflejo / se contemplan olvidando su experiencia” (140).

Los espejos tienen carácter constitutivo, y no meramente representacional, en la concepción nómada de la identidad de Silvina Ocampo. Y esto también se puede aplicar a su visión sobre el amor. Como señala Jorge Monteleone, desde la perspectiva ocampiana, el amor no es garante de estabilidad para el yo. Cito:

Porque ni siquiera en el amor hay fijación posible del yo. Este sujeto agobiado de objetos que infinitamente se transforman, de recuerdos que invariablemente se desdican, de presciencias que modifican el futuro, de nombres que no dan con el mundo y con mundos que se diversifican en aguas, brillos, texturas, espejos oblicuos, nunca podrá persistir en su improbable identidad (“La sigilosa” 171-172).

Hice este desvío por otros espejos de la escritura ocampiana para poner en valor el reflejo en el lago de “Leda y el cisne” donde el agua sabia en repeticiones muestra que los personajes son iguales. En el universo de Silvina Ocampo, ninguna imagen es menos verdadera que aquello que representa o que aquel a quien refleja; pero ninguna imagen es completamente verdadera. Vemos sólo atisbos de realidad, de identidades, de odio-amores, a través del fragmentado y oblicuo cristal de su escritura.

Quisiera cerrar este recorrido volviendo al inicio, al “ave fingida” de la epístola que una Helena fingida escribe a un fingido Paris. Quizás el mito sea como las aguas del lago azulado, sensitivo espejo, donde, como una nube arcana impenitente, tantos poetas fueron a buscar a un dios-cisne y a una bella ultrajada, para encontrarse con su propia imagen.

Bibliografía

Agustini, Delmira. “Rebelión” (*El libro blanco*); “Nocturno” y “El cisne” (*Los calices vacíos*); “Serpentina” (*Los astros del abismo*). *Poesía completa (1902-1924)*, Madrid: Visor, 2019. 78-79; 230; 231-233; 272.

Barbero, Ludmila “El despertar de las bellas: Reescritura de cuentos de hadas en obras de cuatro narradoras mujeres”. *Historia feminista de la literatura argentina*. Tomo III, *Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias*, (Andrea Ostrov y Silvia Jurovietzky Coords.), Villa María: EDUVIM. En prensa.

Colombi, Beatriz. “Rubén Darío: supervivencia y mutación de las formas clásicas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (Núm. especial), 2017. 31-40.

Darío, Rubén. “Los cisnes”, “Leda”. *Poesía*. “Cantos de vida y esperanza”. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. 262-265 y 276-277.

Facio, Sara; D’Amico, Alicia. *Retratos y autorretratos*. Buenos Aires, Ediciones Crisis, 1973.

Gilbert, Sandra; Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, (1979) 2000.

Mackintosh, Fiona. “Classical Reference in Silvina Ocampo’s Poetry”. *New Readings of Silvina Ocampo. Beyond Fantasy*. (Patricia Klingenberg, Fernanda Zullo-Ruiz ed.). Woodbridge: Tamesis, 2016. 143-171.

Marasso, Arturo. “Imágenes mitológicas de Rubén Darío”. *Nosotros*, N° 240, Mayo, año XXIII, 1929. 161-172.

Molloy, Silvia. “Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini”. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. 153-188.

Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Tendencias del Modernismo Latinoamericano*. Caracas: Planeta, 1995.

Monteleone, Jorge. “La sigilosa (Silvina Ocampo)”. En *El fantasma de un nombre*. Rosario: Nube negra, 2016. 163-179.

---. “Poesía y experiencia: de los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)”. *Sesgos, cesuras y métodos*. Noé Jitrik (comp.). Buenos Aires: Eudeba, 2005. 37-44. ISBN 950-23-1356-9

Ocampo, Silvina. “Diálogo de Narciso” (*Espacios métricos*); “Leda y el cisne” (*Los nombres*). *Poesía completa I*. Buenos Aires: Emecé, 2017a. 148-153; 488.

---. “La cara” (*Lo amargo por lo dulce*); “Sinmí”, “Los espejos” y “La cara apócrifa” (*Amarillo celeste*); “Habla Narciso”. *Poesía completa II*. Buenos Aires: Emecé, 2017b. 95-96; 134-136; 137-140; 168-176; 439-444.

---. "El diario de Porfiria Bernal". *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé, 2017c. 479-499.

Ostrov, Andrea. "Silvina Ocampo: las escrituras peligrosas". *El género al bis. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción, 2004. 29-54.

Ovidio. "Helena a Paris" *Cartas de las Heroínas - Ibis* (Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega). Madrid: Gredos, 1994. 151-160.

Panesi Jorge. "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo". *Orbis Tertius*, 9 (10). 2004. ISSN 1851-7811. En línea.

Paz, Octavio. "La tradición de la ruptura". *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barrla, (1987) 1990. 17-37.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central, 1970.

Roldán, Sabrina Nahir. "Arquetipos femeninos en *Prosas profanas* de Rubén Darío". *Cuadernos del Sur - Letras* 48, 2018. 1-15. En línea.

Silva, Clara. *Genio y figura de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1974.