

Grado en Estudios Hispánicos

CIESE-Comillas - UC

2015 - 2016

Claves temáticas en la poesía de Delmira Agustini: ensueño y erotismo

Trabajo realizado por: Dairén Martínez Díez

Dirigido por: Carolina Suárez Hernán



Ilustración 1: Fotografía en color sepia de Delmira Agustini, alrededor de 1905. Medidas 9,8 cm x 7,2 cm sobre paspartú. Imagen extraída de la *Guía de Archivo de la Colección Delmira Agustini* realizada por la Biblioteca Nacional de Uruguay, Departamento de Investigaciones y Archivo Literario, en el año 2014. Ciudad de Montevideo.

Resumen

El presente trabajo es un análisis de la obra poética de la autora uruguaya Delmira Agustini. Su obra se enmarca en las postrimerías del Modernismo y, por tanto, se revisan los códigos modernistas en su poética, pero también se recogen las características distintivas de su poesía y aquellos aspectos en los que Agustini destaca sobre otros autores. Igualmente, se revisa la recepción que su obra tuvo en la sociedad de la época y a posteriori y la bibliografía fundamental en torno a su obra. Se presta especial atención al desarrollo de la voz poética femenina por parte de Delmira Agustini y de otras autoras de su generación con las que comparte vínculos y a las líneas maestras de su poética. En resumen, este trabajo quiere resaltar la relevancia de Agustini en la deriva de la poesía hispanoamericana y deconstruir los clichés biográficos en torno a su vida y obra.

Palabras clave: *Delmira Agustini, erotismo, Postmodernismo, Modernismo*

Abstract

The present work is an analysis of the poetical work of the Uruguayan author Delmira Agustini. Her work is from the twilight of Modernism and, therefore, the modernist codes are examined in her poetry, but also the distinctive characteristics of her poetry and those aspects in which Agustini stands out on other authors of the epoch. Equally, there is checked the receipt that his work had in the company of the epoch and a posteriori and the fundamental bibliography concerning his work. Particular attention is given to the acknowledgment of the poetical feminine voice on the part of Agustini and of other authors of her generation with whom she shares influence. To conclude, this work highlights Agustini's relevance during the drift of Latin American poetry and deconstructs the biographical clichés concerning her life and work.

Key words: *Delmira Agustini, eroticism, dream, modernity, modernism*

ÍNDICE

RESUMEN

ABSTRACT

1. INTRODUCCIÓN	1
2. EL CONTEXTO LITERARIO: MODERNISMO Y POSTMODERNISMO	3
3. VIDA Y OBRA DE DELMIRA AGUSTINI	12
3.1. NOTA BIOGRÁFICA	12
3.2 DESARROLLO DE LA OBRA AGUSTINIANA	14
3.3 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
4. LA POÉTICA AGUSTINIANA	20
4.1 VOZ POÉTICA Y FEMINIDAD(ES)	20
4.2 TEMAS PRINCIPALES Y SIMBOLOGÍA	28
4.3. EROTISMO Y AMOR	45
5. CONCLUSIONES	52
6. BIBLIOGRAFÍA	54

1. Introducción

La poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica experimenta un momento de eclosión a finales del siglo XIX, pero hay que destacar que el terreno estaba ya abonado por otras mujeres autoras de poesía, entre las que sin duda destacan Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) o Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). A lo largo de la historia, en muchas otras partes de América y del mundo, se hacía difícil pensar en el hecho de que una mujer pudiera asumir y realizar una labor intelectual; y, en el caso de la poesía femenina, pocas veces era estudiado con seriedad. Por ello, se debe resaltar la importancia histórica de todas aquellas mujeres que se atrevieron a escribir. En este trabajo nos centramos en la figura de Delmira Agustini, pero no queremos dejar de citar a sus contemporáneas Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Alfonsina Storni (1892-1938), Juana de Ibarbourou (1892-1979) o Gabriela Mistral (1889-1957), todas ellas eslabones fundamentales en el desarrollo de la autoría y la subjetividad femeninas, en el Cono Sur.

El principal objetivo de este trabajo es realizar un estudio sobre las claves temáticas de la poesía de Delmira Agustini. Para ello, comenzamos por establecer los elementos cruciales en el desarrollo de Modernismo y el Postmodernismo. El tercer capítulo de este trabajo está dedicado a aspectos biográficos de la autora y al desarrollo de su obra, además de lo cual se incluye una revisión bibliográfica de la crítica en torno a su obra.

En el capítulo cuarto, se realizará un análisis literario de la obra de la autora uruguaya y de sus principales claves temáticas con la finalidad de extraer conclusiones y elaborar una interpretación. En este estudio se establece la evolución de la obra de Agustini y se presta especial atención a la voz poética y su expresión femenina y el proceso que recorre la autora en la búsqueda de su propia poética y a constantes de su poesía, como el erotismo y el onirismo sin olvidar la simbología presente en sus poemas.

Por último, podemos añadir una explicación de la metodología empleada en este trabajo. Obviamente, esta es la que se sigue en los trabajos de crítica literaria; esto es, la revisión de la bibliografía sobre la autora con la intención de ofrecer un panorama lo más completo posible en un trabajo de estas características. Entre la abundante bibliografía

existente, se ha seleccionado aquella que consideramos más útil, de acuerdo a los parámetros de la crítica moderna, ya que existen numerosos estudios biográficos sobre Delmira Agustini y recopilaciones de documentos que hemos obviado por no considerarlos apropiados así como artículos o estudios ya superados u obsoletos. No obstante, se han valorado también trabajos anteriores a los años ochenta. Por otro lado, se ha aplicado el concepto de ansiedad de la autoría a la obra de Agustini en el intento por mostrar el desarrollo de su poética y se ha realizado una lectura crítica buscando los temas más importantes y los símbolos utilizados por la autora con la intención de hacer una interpretación personal siempre contrastada con la de la crítica contemporánea que se ha dedicado a estudiar estos mismos aspectos.

2. El contexto literario: Modernismo y Postmodernismo

El Modernismo es el proyecto cultural que renueva las prácticas artísticas durante las últimas décadas del siglo XIX y el principio del XX. En Hispanoamérica surge como una reacción al positivismo y al arte burgués y fue un vasto cambio espiritual y estético que afectó a todos los aspectos de la vida cultural, tales como las artes decorativas, la literatura, la arquitectura, la filosofía o el interés por las ciencias ocultas. Octavio Paz (1993: 128) considera que la función histórica del Modernismo es similar a la de la reacción romántica de principios del siglo XIX. De hecho, Paz sostiene que el Modernismo es el verdadero Romanticismo de Hispanoamérica.

José Miguel Oviedo (2012a) explica que la estética modernista recoge lo surgido de la síntesis de las manifestaciones postreras del Romanticismo y las propuestas del Realismo y Naturalismo, tras las cuales surge una escritura que trasciende estos movimientos. Igualmente, el crítico lleva a cabo un deslindamiento de este concepto de otros que pueden plantear ambigüedades como, por ejemplo, el término anglosajón *Modernism*, que abarca también el desarrollo de las vanguardias. En cuanto al origen, Oviedo sostiene que, aunque sus raíces son europeas, el fenómeno florece de forma revolucionaria en América. No obstante, esto no impide que siga teniendo contacto con Europa o que, incluso, ejerza cierta influencia sobre lo que allí se estaba dando, como ocurre en la poesía y la narrativa españolas. Se trata, por tanto, de un movimiento con arraigo y desarrollo en Hispanoamérica y sincrónico a otras corrientes que se estaban dando en Europa y América, cuyo origen se debe al desgaste de los movimientos precedentes y al provincianismo imperante, contra el que se dirige el nuevo arte.

Así mismo, Federico de Onís, en la introducción de *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, define el Modernismo como:

La forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (1961: 15).

El concepto de Modernismo es esquivo, pues tal como dice el propio Oviedo en su obra, “dentro de la noción de Modernismo se encierra una multiplicidad de manifestaciones que, siendo muchas veces dispares, de alguna manera lo configuran: no hay un Modernismo, hay una pluralidad de Modernismos, de amplias vías abiertas dentro de un cauce común” (2012a: 214). Lo que hace que este movimiento literario sea reconocible pese a su heterogeneidad es que cuenta con principios clave como “el arte de la libertad para crear y alcanzar ese reino interior del que hablaba Darío” (2012a: 214).

Los autores modernistas adoptan una estética liberal, híbrida y ecléctica, en la que se sintetizan de forma personal y creativa los movimientos que se dan en otros lugares. El propio Rubén Darío afirma en sus “Palabras liminares”, que sirven de prólogo a *Prosas profanas*, que proclama “una estética acrática” y que “la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción” (1984: 57). Así pues, la pretensión última de los escritores modernistas, de perfiles muy diversos, es perseguir la autonomía del arte y retratar la belleza, aunque también asuman su opuesto. Por ello, se nutren, entre otras influencias, del Parnasianismo de Théophile Gautier (1811-1872) y Leconte de Lisle (1818-1894), y se suman a su pretensión de buscar la perfección formal. Se apoderan del precepto que propugna el arte como fin en sí mismo, la belleza y el arte como consuelo y razón de la vida de los poetas.

El Modernismo también apuesta por reaccionar contra el Romanticismo, asumiéndolo o rechazándolo. Esto último ocurre cuando se opta por la frialdad y el sentido de eternidad, en tanto que se rechaza la voz excesiva y sentimental y se busca representar la luminosidad en lugar del oscurantismo romántico. No obstante, los modernistas retoman, por ejemplo, la desazón y la melancolía que los lleva a huir de la realidad o recuperan los motivos exóticos, el orientalismo, la mitología griega o el retorno al Medievo. Así mismo, se vuelve a los orígenes históricos y literarios y, por ello, numerosos artistas se inspiran en lo que se ha escrito previamente; es decir, se fijan en artistas reconocidos de la literatura española como Manrique, Cervantes, Góngora y Quevedo o Bécquer, y en la poesía popular recogida en los Cancioneros.

Por otro lado, el modernista, al igual que el romántico, emplea la clave temática del amor y la sensualidad en sus obras. La diferencia fundamental reside en que, en ese

momento, se emplea más intensamente el elemento erótico y surge la oportunidad de representar el imaginario femenino, al que dedicaré un espacio más adelante. En otro orden de cosas, los temas sociales y filosóficos desaparecen o se atenúan y se dan temas de ambiente popular, aunque estos son ahora tratados con una perspectiva más aristocrática y estética, huyendo de la vulgaridad. Así pues, el Modernismo busca el ideal y lucha contra todas las visiones grotescas de la realidad apoyándose en imágenes y temas de corte evasivo y exótico. Sin embargo, el interés por lo oculto, el eclecticismo y onirismo que en ocasiones se refleja y que se debe a la pluralidad de estéticas y de voces, hace pensar en el preludio de la vanguardia.

Así como son influidos por aspectos del Romanticismo, los modernistas, sobre todo, toman ejemplo de los simbolistas más importantes: Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891) o Stéphane Mallarmé (1842-1898), entre otros. De ellos recuperan los estados de ánimo, sus símbolos, metáforas y analogías, su poder evocador, su gusto por las sugerencias y los matices y su lenguaje musical, el cual aportará interesantes elementos poéticos. Y, al tomar este modelo, encuentran un nuevo método de evasión, pues buscan la sugestión de la realidad escondida tras el mundo sensible (Jrade, 2006: 43-44).

El Simbolismo, por ejemplo, se evidencia en el Modernismo cuando el poeta tiende a desaparecer del poema y recurre a numerosos símbolos para plasmar sus sentimientos. Así, por ejemplo, los modernistas emplean símbolos como cisne, emblema máximo del movimiento, el pavo real o la flor de lis. El primero se retoma de la tradición simbolista, que a su vez lo recoge de la tradición en la que destacan, por ejemplo, las églogas de Garcilaso. El cisne representa la belleza máxima, lo erótico y la poesía en sí misma porque se dice que este animal entona su canto más hermoso cuando va a morir. Con todo, es con la llegada del Modernismo cuando toma diversos valores: el ensueño, la trascendencia, la pureza, la gracia o la suavidad. Por otro lado, el pavo real es símbolo de lo exótico y lo fastuoso, y la flor de lis es una de las muchas flores exóticas a las que se hará referencia en la poesía modernista, véanse los nenúfares, la flor de loto, etc.

Así pues, con esta perspectiva, la poesía modernista se convertirá en síntesis parcial del Romanticismo, del Parnasianismo (forma, exotismo, riqueza sensorial y el

precepto del arte como fin en sí mismo) y, a su vez, del Simbolismo (ritmo, música, símbolos). El propio Darío señala algunas de sus ricas y variadas influencias entre las que destaca el Simbolismo de Verlaine:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Éste —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana." Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: "¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!)" (Darío, 1984: 59).

Aunque como he señalado, el Modernismo bebe de diversas fuentes, también crea sus propios motivos. Así, captura la esencia de lo americano, indigenista o criollo, de lo hispánico y del cosmopolitismo cultural o realza aquellas características que son propias de la modernidad tales como el espíritu de desorientación, la introspección, la soledad, el acoso metafísico o la angustia existencial. Además, hay que destacar que los autores modernistas deciden experimentar y exploran todo lo que quedaba fuera del esquema determinista de la herencia, la evolución y la decadencia. Cuando investigan en sus textos, llegan a la conclusión de que el arte es por esencia el artificio, lo que no es simplemente el proceso orgánico o natural. Así pues, desde una corriente más esteticista se aboga por la maestría en el manejo del lenguaje, las sensaciones y el cuidado de la forma. De este planteamiento, surge la noción del lenguaje como creación y no solo como comunicación o norma, llegando incluso a la defensa de una forma nueva, la lengua literaria liberada de toda condición utilitaria o limitación. Esta es mucho más colorida, con gran cantidad de matices cromáticos, de sonoridad y brillo; el vocabulario es rico y ornamental, y está repleto de cultismos y neologismos. La renovación léxica llevada a cabo mediante el uso de helenismos, cultismos y galicismos no buscaba tanto la precisión como el prestigio o la rareza del vocablo. Además, se completa con numerosas imágenes y recursos como la sinestesia. Pero lo que es más revolucionario en la poesía modernista es la métrica, pues se introducen numerosos metros, estrofas y ritmos y se modifican los existentes. Como recoge Bellini (1997: 278), se adoptan desde formas características de la poesía castellana hasta las combinaciones más variadas, los metros propios de la poesía oriental, japonesa, china, india, tomados de la lectura de Gautier (1811-1872) y Edmond de Goncourt (1822-1896). También se llevan a cabo variaciones sobre los

moldes métricos, utilizando versos medievales como el alejandrino, el dodecasílabo y el eneasílabo con aportes de nuevas variantes al soneto.

Se puede concluir que el Modernismo literario fue la forma americana de buscar una identidad en el mundo moderno y que la nueva sensibilidad busca lo americano a través de lo universal y para ello asume el carácter ecuménico de la cultura.

La literatura modernista tuvo varias oleadas en la que destacados autores brillaron por la calidad de sus obras. En un primer momento nos encontramos con aquellos autores que propugnaron el nuevo estilo y contribuyen a su transición y afirmación. En este grupo hallamos a José Martí (1853-1895) y Manuel González de Prada (1844-1918) y a otras figuras clave como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Julián del Casal (1863-1893) y José Asunción Silva (1865- 1896). Cada una de las aportaciones individuales de estos autores hará que el movimiento se amplíe hacia diversos derroteros y se convierta en un movimiento de aspecto heterogéneo. La segunda oleada, donde pueden encuadrarse las obras de Leopoldo Lugones (1874-1938), Amado Nervo (1870-1919), Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), entre otros, tienen en común que acaban por desembocar en el versolibrismo, la ironía, la vuelta a la tradición hispánica, la expresión ambigua y angustiada y la literatura de tonos y matices extraños y discordantes. Todas las características mencionadas anteriormente y otras, como el reflejo de tensiones y esperanzas con el añadido de la pasión erótica, están presentes en la obra del gran configurador del movimiento modernista, Rubén Darío (1867-1916), quien pone de manifiesto sus enormes posibilidades, y sin el cual, el movimiento hubiese sido limitado o, incluso pasajero, tal como afirma Bellini (1997: 295).

El Modernismo se desarrolla en un contexto finisecular, pero delimitarlo con fechas exactas es algo complejo. Numerosos críticos, como Cathy L. Jade (2006: 61), han intentado acotarlo y han propuesto el año 1888, año de la publicación de *Azul...*, como la fecha de nacimiento de la corriente modernista. Con lo que sí coincide un gran número de estudiosos es que la plenitud del Modernismo llegaría tras la publicación de *Prosas Profanas* (1896), cuando Darío, consciente de ser la cabeza del movimiento, redacta el mencionado manifiesto “Palabras liminares”, que refleja los elementos esenciales que dieron forma al movimiento desde su inicio. Esto no implica que otros autores, como es el

caso de Ángel Crespo¹, hayan delimitado el período de vigencia del movimiento en otras fechas. Hay algunos que incluso dan como fecha de inicio el 1875, puesto que es el momento en el que se publican las primeras obras modernistas de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, considerados los precursores de la nueva tendencia. Lo que es innegable es que el poeta nicaragüense aportó la base teórica, incluso aunque el propio autor se negara, en un principio, a formar una escuela en torno a su poesía y a su persona, pues es él, el aglutinador del movimiento y todas sus vertientes se dan en su obra. Es, además, el nexo común entre poetas de nacionalidades diferentes, ya que consiguió poner en contacto a los propios artistas con sus incesantes viajes entre América y Europa.

Una vez desaparecido Rubén Darío, el Modernismo avanza hacia su disolución, al mismo tiempo que se van dando múltiples intentos de renovación. La crítica ha relacionado el ocaso del movimiento con los versos de Enrique González Martínez del soneto “Tuércele el cuello al cisne”, incluido en *Los senderos ocultos* (1911), en los que el poeta critica la artificiosidad y el exceso de preciosismo:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
Que da su nota blanca al azul de la fuente;
Él pasea su gracia no más, pero no siente
El alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
Que no vayan acordes con el ritmo latente
De la vida profunda... y adora intensamente
La vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende sus alas
Desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
Y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne, más su inquieta
Pupila, que se clava en la sombra,

1 En el prólogo a su *Antología de la poesía modernista* (1980) acota el movimiento entre 1886 y 1914.

Interpreta el misterioso libro del silencio nocturno (11).

Este período de transición entre el Modernismo y la Vanguardia ha recibido la denominación de Postmodernismo. Con este concepto se pretende aglutinar las diversas soluciones que surgen de la evolución y renovación del movimiento modernista. José Miguel Oviedo (2012b: 12) lo delimita atendiendo a dos posibles matices; por un lado, el Postmodernismo hace referencia a la etapa que sigue a la desaparición del Modernismo, que agrupa tendencias diversas y a veces contrarias; por otro, engloba la fase de crisis y disolución del movimiento modernista y al grupo de hombres que lo encarna. Bellini (1997: 303-304) considera que, cuando el Modernismo se eclipsa definitivamente en el periodo que va desde comienzos de la Primera Guerra Mundial y las primeras décadas de posguerra, aparecen una variedad de tendencias que, si bien rechazan las actitudes y estéticas del movimiento precedente, asimilaron sus conquistas. Añade Bellini que los nuevos estilos poéticos pretendieron superar la deriva del movimiento previo y se volcaron en una búsqueda de la voz propia, experimentando con las herramientas que le facilitaba la Vanguardia europea.

La razón por la cual voy a hacer referencia a este nuevo movimiento es que numerosos autores como Hervé Le Corre emplean el término para dar cuenta de una dimensión estética que incluye elementos limítrofes y da cuenta de las “posibilidades expresivas del Modernismo, apuntando direcciones a priori desconectadas o paradójicas, pero que signan la modernización/pluralización del espacio textual hispanoamericano” (2001: 86-87). Es decir, este concepto engloba todos aquellos elementos que se encuentran en los márgenes, son rupturistas, difícilmente clasificables como es el caso de las voces femeninas que, como la de Delmira Agustini, comienzan a surgir. Así pues, a fin de encuadrar a la protagonista de este trabajo, hemos creído razonable determinar el origen y características de esta tendencia para sostener este punto de vista o discrepar de él.

La acotación cronológica del Postmodernismo es un asunto espinoso que sigue suponiendo un problema incluso en la actualidad. Todavía se sostiene la idea de que no puede establecerse una clara distinción en cuanto a sus límites y se plantea la duda sobre si debe ser considerado movimiento independiente y diferenciado del Modernismo o si

debe ser simplemente considerado como una evolución. Octavio Paz sostiene con acierto que el este movimiento es, en realidad, “una crítica al Modernismo dentro del Modernismo” (1993: 138). Teodosio Fernández, con el que coincidimos, conviene en no delimitarlo y sostiene la idea de que “entre el Modernismo más característico y la irrupción en Hispanoamérica de los movimientos de vanguardia que decretan su extinción definitiva, transcurren algunos años que se resisten a una definición, y que suponen lo que vagamente se conoce como Postmodernismo” (1987: 15). A diferencia del Modernismo, el Postmodernismo no tiene una figura clave, cada poeta interpreta o perfila su lírica. La crítica ha señalado varias corrientes entre las cuales destacan estilos más orientados hacia la sencillez, al clasicismo, el romanticismo o la ironía.

La cronología vital de los escritores no es un factor válido para su acotación, porque algunos de los considerados autores postmodernistas eran coetáneos de los modernistas. Si seguimos el listado recogido por Le Corre, en *Poesía hispanoamericana postmodernista. (Historia, teoría, prácticas)* (2001), poetas como Porfirio Barba Jacob (1883-1942), Regino E. Boti (1878-1958), José María Eguren (1874-1942), Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), Ricardo Güiraldes (1886-1927), Luis Carlos López (1879-1950) o Ramón López Velarde (1888-1921) destacarían dentro del movimiento. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, el afán de renovación poética que se da en autores como Leopoldo Lugones, cuya obra final ya ni siquiera toca tangencialmente los contenidos poéticos modernistas, lo que dificulta el establecimiento de fronteras. Además, dentro de los propios poetas incluidos en esta corriente, pueden distinguirse dos vertientes: una que rechazaba ciertos aspectos del Modernismo y otra que retoma y exalta los triunfos de esa misma generación.

Es preciso enfatizar la importante incorporación de voces femeninas al movimiento que van a modificar los derroteros de la poesía hispanoamericana. Hervé Le Corre incluye en este nuevo movimiento a las poetisas Delmira Agustini (1886-1914), María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Alfonsina Storni (1892-1938), Juana de Ibarbourou (1892-1979) y Gabriela Mistral (1889-1957), las cuales formarían parte del grupo de escritores postmodernistas más reconocible. Pese a que Hervé incluya a Delmira Agustini en el Postmodernismo, creemos que tiene poco que ver con él, aparte de coincidir en su cronología, pues, como reflejaré en el análisis de su obra más adelante, Agustini comulga

en su poesía principalmente con el ideario modernista. De hecho, en oposición a la prescripción femenina en el Postmodernismo por parte de este crítico, Bruña Bragado, cuya visión compartimos, dice que las autoras Agustini, Ibarbourou, Storni o Mistral, no constituyen una renovación del Modernismo que se separa y distingue de él, sino que se “incardina en su centro, siendo quizás su vertiente más radical y difícil de asimilar” (2005: 47).

La conclusión más admitida, en nuestra opinión, es que el Postmodernismo es un movimiento sumamente heterogéneo que no puede entenderse desde un punto de vista meramente cronológico o teniendo en cuenta solamente las afinidades artísticas, pues existen diversas tendencias dentro del propio movimiento que lo hacen complicado de concretar.

3. Vida y obra de Delmira Agustini

3.1. Nota biográfica

La autora de *Los cálices vacíos* nace en la ciudad de Montevideo el 24 de octubre de 1886, en el seno de una familia de inmigrantes italianos, aunque por sus venas corría sangre de diversas nacionalidades: uno de sus abuelos era francés, otro alemán y sus dos abuelas uruguayas. Sus padres, Santiago Agustini Medina y María Murtfeldt Triaca, la educaron y criaron con gran afecto y fueron pilares fundamentales para su vocación literaria; de hecho, Tania Pleitez Vela (2009: 146-147) señala que ambos valoraron y apreciaron su quehacer literario desde el principio, aunque algunos biógrafos insistan en que se trató más bien de una excesiva sobreprotección. Tal era la involucración de la familia en su proceso de creación, que su padre (y su hermano Antonio, con posterioridad) se dedicaba a pasar a limpio algunos de los poemas que la joven autora había escrito, y “sobre cuya versión Agustini solía hacer nuevas correcciones” como recoge Magdalena García Pinto (2012: 17).

Debe destacarse su precocidad y su especial sensibilidad, la cual ya señalaban muchos biógrafos y críticos como Pleitez Vela (2009: 146), pues a sus cinco años ya sabía leer y escribir correctamente, y a los diez ya era capaz de componer versos y de tocar el piano con fluidez. Debido a la educación que le propiciaron, típica de la clase alta montevideana, desarrolla un gusto por la soledad y la introspección, lo que al fin desembocará en el cultivo de varios ámbitos intelectuales y artísticos. El motivo del aislamiento de Delmira Agustini se debía a su rechazo por las reuniones sociales y bailes, los cuales consideraba fútiles; sin embargo, esto no impidió que se rodeara de personalidades como Manuel Medina Betancort, Julio Herrera y Reissig, Carlos Vaz Ferreira o Alfonsina Storni, entre otros.

Por medio de su escritura, Delmira Agustini mostró una fuerte dicotomía interior, la cual rigió su vida y nunca fue satisfactoriamente explicada. Esta descansaba en la doble personalidad que revelaba el contraste entre su conducta “irreprochable” y convencional y el erotismo de su poesía que permitía entrever su mundo interior. Así pues, la imagen de Agustini puede contemplarse desde dos perspectivas: la interior (mucho más compleja, en

tanto que era la más íntima) y la exterior, la visión que tenía de ella la sociedad. Patricia Varas (2002) sostiene que la multiplicidad de personalidades de Agustini es el resultado de la adopción de máscaras inspiradas en los papeles sociales impuestos a la mujer (la niña o “Nena”, la de mujer abnegada, la de rareza, la de una enferma o neurótica, etc.) que la autora utilizó para poder continuar con su pasión, la escritura. Podemos, por tanto, pensar que esta se sirvió de esos estereotipos y que su imagen de niña protegida sea simplemente una impostura que desarrolló y de la que se aprovechó para seguir escribiendo esa poesía tan subversiva.

Muchos críticos de la época definían a Delmira Agustini como una señorita burguesa, consentida y bella, que se comportaba de manera correcta según los estándares de la época, pero que contaba con un rasgo fuera de lo común para la mujer de la época: poseía una gran habilidad para escribir poesía. La autora poseía un apasionado temperamento y escribía en la soledad de la noche y guiada solo por su extraordinaria intuición sobre pasiones o amores pecaminosos que, según sus coetáneos, jamás había experimentado. La sensualidad y la sexualidad inundan su estética poética, lo cual es una novedad a efectos de la literatura femenina en el ámbito hispánico. La reacción de sus coetáneos era, evidentemente, de incredulidad y de suspicacia. El propio Carlos Vaz Ferreira, pensador uruguayo de su tiempo y amigo de la familia, reflejó en un escrito su perplejidad ante la publicación de su primer poemario *El Libro Blanco* de la siguiente manera: “Usted no debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir, lo que ha puesto en ciertas páginas, es algo completamente inexplicable (Agustini, 2012: 211)².

Delmira Agustini se casa con Enrique Job Reyes el 14 de agosto de 1913, después de un noviazgo convencional. Poco antes de cumplir mes y medio de casados, abandona precipitadamente a su marido, se refugia de nuevo con la madre y presenta una demanda de divorcio alegando hechos graves que imposibilitan cualquier reconciliación con su marido. Este acontecimiento es el inicio de una relación aún más compleja, basada en citas secretas frecuentes. Además, al mismo tiempo sostiene una correspondencia amorosa con el escritor argentino Manuel Ugarte. En uno de esos

² A partir de este momento, todas las citas y comentarios están tomados de la edición de Magdalena García Pinto, incluida en la bibliografía.

encuentros clandestinos, Reyes asesina a la poeta y se suicida después. Este trágico suceso ha marcado sustancialmente la bibliografía en torno a Delmira Agustini, ya que las interpretaciones en torno a su vida son frecuentes así como las teorías sobre la pareja y el asesinato. La poesía de Agustini ha sido valorada con frecuencia en relación con su peripecia vital y con su trágico final, lo que ha oscurecido su valor literario.

3.2 Desarrollo de la obra agustiniana

Pese a su breve recorrido vital, Agustini ha dejado una obra sólida compuesta por diversas producciones poéticas con alto dominio formal y un osado uso de la temática y los conceptos. La autora publica en vida *El libro blanco (Frágil)* (1907), *Los cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913)³, a los cuales habría que añadir numerosos poemas dispersos publicados en revistas. La mayor parte de estos últimos fueron redactados en español con un pequeño pero significativo repertorio en francés.

Delmira Agustini publica su primer poema, “¡Poesía!”, en 1902, en la revista *Rojo y Blanco*, una apasionada declaración de intenciones cifrada en el verso “¡Poesía inmortal, cantarte anhelo!”, y un intento de filiación con el Modernismo que buscaba la autodefinición de la autora. A este le seguirá, poco tiempo después, su segundo poema, “Crepúsculo”, publicado en el semanario *La Alborada*. Estos primeros poemas muestran un estilo muy próximo al del Rubén Darío de *Azul...* y *Prosas profanas*, por la presencia del exotismo, el cosmopolitismo y la prevalencia de la rima musical. *La Alborada* fue la entrada al circuito literario rioplatense de la época ya que colabora como columnista mediante el pseudónimo de *Joujou* y en una sección denominada por ella como “La legión etérea”. A través de esta sección, Agustini describe y retrata a aquellas mujeres montevidéanas que sobresalen ya sea en lo cultural, o en lo social.

Su primer poemario, *El libro blanco (Frágil)*, aparece en 1907, prologado por Manuel Medina Betancort, y recopila muchos poemas inéditos y otros que ya se habían publicado en revistas como *La Alborada*, *La Petite Revue*, *Rojo y blanco* o *Apolo*. Bruña Bragado (2008: 75) explica el contenido de este primer poemario agustiniano y concentra su contenido en una serie de claves. La académica dice que imita imágenes como el viaje

³ En adelante, en este trabajo se utilizarán las siguientes abreviaturas para las referencias y comentarios de poemas: *El libro blanco (Frágil)* (LB), *Los cantos de la mañana* (CM) y *Los cálices vacíos* (CV) y *El rosario de Eros* (RE).

del poeta en busca de inspiración; la presencia de musas, hadas y astrólogos que indican el camino; la inteligencia como el valor supremo; las aves luminosas; y la estatua como metáfora del yo inquieto por el destino futuro de la creación. Igualmente, también aparecen el exotismo, eclecticismo y el evasiónismo propios del Modernismo. Si en la primera parte del libro se indaga acerca de los mecanismos de escritura y la idealización del don artístico, la segunda reivindica estéticamente el erotismo, la libertad sexual y nuevos valores como el placer en todos los órdenes, el sentimiento y alegría de vivir desarrolladas, aunque sin alcanzar la maestría de los *Los cálices vacíos*. La última parte del libro, "Orla rosa", muestra un cambio de tema y tono con respecto a las composiciones previas. Estos siete poemas inauguran la trayectoria del erotismo descarnado y de la retórica amorosa.

Los cantos de la mañana, prologado por el escritor uruguayo Manuel Pérez y Curis, se publica en 1910. En ese momento, Agustini ya es una poeta célebre y cuenta con un gran prestigio, y es en esa misma época cuando mantiene el contacto con numerosos intelectuales, como el reconocido intelectual argentino, Manuel Ugarte. En este segundo volumen de poemas, se da paso a un momento de ahondamiento y personalización más profundo, aunque mucho más arriesgado, trágico y decadente también. Combina composiciones inéditas con la introducción de algunos poemas que fueron publicados con anterioridad en las revistas más conocidas de la época. El poemario incluye una recopilación de juicios críticos laudatorios y opiniones diversas de varios autores reconocidos y quien se encarga de añadir estos fragmentos es la propia Delmira Agustini. En los poemas de este volumen sigue imperando la técnica y la estética modernista, aunque se presiente una mayor depuración de los elementos y un mayor atrevimiento formal y simbólico. Así, nos enfrentamos a la mutación de símbolos como el de las aves luminosas y las hadas en vampiros, estatuas misteriosas y serpientes seductoras, todas ellas rodeadas de un ambiente fatalista, pasional e incluso satanista, como sostiene Bruña Bragado (2008: 79). La alteración de los modelos obedece a la inconformidad de Agustini, quien trata de indagar en su propia subjetividad.

En febrero de 1913, publica *Los cálices vacíos*, que comienza con un pórtico o prólogo de Rubén Darío en las que el poeta nicaragüense alaba la poesía de Agustini: "De todas cuantas mujeres hoy escriben verso ninguna ha impresionado mi ánimo como

Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor” (Agustini, 2012: 223). No es raro que el libro comience con una cita de Darío en la que se alaba la tarea de la poeta, pues es bien sabido que mantuvieron una relación epistolar, recopilada por Clara Silva o Machado de Benvenuto, en la que además de hablar de poesía, se reflejaba cierto paternalismo por parte del nicaragüense hacia Agustini, así como una admiración recíproca.

Este poemario se construyó en un momento en el que Agustini ya era reconocida en su entorno más próximo, pero también en el espectro internacional. Alejandro Cáceres (1999: 82) sostiene la teoría de que este fue publicado en 1913 a petición del editor, Bertani, y con el beneplácito de Delmira cuando, al no contar con suficientes poemas inéditos para publicar su obra cumbre, *Los astros del abismo*, de la cual Agustini había hablado con anterioridad, aceptó la sugerencia de una segunda edición de sus dos libros anteriores a los que se añadiría un nuevo grupo de poemas. A razón de esto nació el poemario *Los cálices vacíos*, una selección de poemas recopilados de *Los cantos de la mañana* y de *El libro blanco (Frágil)*. La autora solo eliminó dos de los originales de *Los cantos de la mañana* mientras que de su primer libro suprimió veintidós, entre los que se encontraban muchos de los primeros que escribió, alejados ya de su poética más personal.

La disposición de los poemas varía entre cinco o cuatro partes, según si preferimos la consideración de Magdalena García Pinto o de Alejandro Cáceres, respectivamente. Como la edición que manejamos es la de Magdalena García Pinto, tendremos en cuenta su distribución. Así pues, esta edición abarca ciento veintiocho poemas y tres textos poéticos en prosa divididos. En primer lugar, Magdalena García Pinto recopila diecisiete de las obras publicadas en *La Alborada*. En segundo lugar, se incluyen una cuarentena de los poemas de *El libro blanco (Frágil)*, donde ya se evidencia un proceso de maduración y una evolución de la escritora, y se incluye asimismo en este apartado, la selección “Orla Rosa”, con poemas tan importantes como “El intruso” o “Íntima”. *Los cantos de la mañana* constituye el tercer apartado. Para terminar, en el apartado dedicado al libro *Los cálices vacíos*, se incluye el “Pórtico” de Rubén Darío, una composición en francés de Agustini y se incluirían dieciocho poemas organizados en tres subgrupos: el primero, bajo el epígrafe “Ofrendando el libro”, consta de ocho composiciones; el segundo, “Lis púrpura”, se compone de tres poemas y el tercero de

nueve, recopilados bajo el subtítulo “De fuego, de sangre y de sombra”. Este último concluye con una nota “Al lector” donde anuncia la preparación de un nuevo poemario, *Los astros del abismo*⁴. A modo de apéndice, se concluye el apartado con los “Juicios críticos” donde se plasman extractos de cartas y opiniones de autores reconocidos, nacional e internacionalmente. Para terminar la revisión de la edición de Magdalena García Pinto, queda señalar que incluye los poemas de *El rosario de Eros* (publicados póstumamente en 1924) y de una cantidad importante de textos inéditos.

3.3 Revisión de la bibliográfica: estado de la cuestión

La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini ha atravesado varias etapas desde el momento de la publicación de sus poemarios hasta la actualidad. Si nos centramos en la crítica del momento, la visión que se tenía tanto de Delmira Agustini como de su obra partía desde una perspectiva burguesa y convencional, por lo que los juicios emitidos estaban más vinculados con la persona de la poeta que a la obra, y de esta segunda se decía que era producto de su virginal imaginación. La crítica tomó un cariz machista y paternalista que intentaba suavizar el claro sensualismo de su poesía y que ha contribuido a la interpretación de su poesía desde un prisma limitado. De hecho, Manuel Alvar (1971: 10) afirmó que el carácter de su obra no se ha visto siempre con bastante claridad, puesto que se ha silenciado su vinculación o se le ha buscado un puesto moleestamente ambiguo, y que, además, hay que intentar establecer cuanto antes su determinación poética y su aportación personal.

Los primeros poemas de Agustini y su primer libro obtienen gran éxito de crítica y de público como muestran precisamente las opiniones publicadas en *Los cantos de la mañana*, donde pueden leerse las excelentes críticas de Francisco Villaespesa, Roberto de las Carreras, Manuel Medina Betancort o Carlos Vaz Ferreira. Estos juicios y otros que aparecen en la época, como los de Alberto Zum Felde, destacan la precocidad de la autora y su subjetivismo y crean una cierta leyenda en torno a su figura. Las interpretaciones en torno al carácter erótico de la poesía agustiniana y las textualizaciones sobre su vida y su desgraciado final nos llevan a vincular la crítica en torno a Agustini con la que rodea a otras autoras como Teresa de la Parra, Alfonsina Storni o María Luisa

⁴ Libro que no llega a publicar en vida y solo aparecerá póstumamente como título en la edición de sus *Obras completas*, en 1924.

Bombal, categorizadas por la institución cultural como rarezas excéntricas para explicar el sentido de sus obras, algo que ha difuminado la potencia disidente de sus escrituras (Mattalía, 2003: 146-147).

En un momento posterior, los primeros estudios más generales, abarcadores y objetivos en torno a la obra de Agustini también poseen un cierto carácter androcéntrico y se centran en aspectos biográficos. Entre estos estudios destacan los de Ofelia Machado de Benvenuto (1944), Manuel Alvar (1958), Clara Silva (1968) y (1972) y Emir Rodríguez Monegal (1969).

Numerosos estudios siguen la estela de los ya mencionados hasta la década de los ochenta, a partir de la cual los estudios de género y la crítica postcolonial han renovado el interés por Delmira Agustini y las perspectivas desde las cuales se aborda su obra. En este punto destacan los acercamientos de Magdalena García Pinto y edición de las poesías completas, así como los de Alejandro Cáceres. Igualmente, Doris T. Stephens (1975) y Silvia Molloy (1984) analizan los elementos de la poesía de Agustini en comparación con los de otros autores modernistas con el afán de alcanzar una comprensión de la singular poética de la autora. Dentro de la crítica postmoderna, destacan las obras de Uruguay Cortazzo (1996), Tina Escaja (2000) y (2001), Carina Blixen (2002), Jacqueline Girón Alvarado (1995) y Gwen Kirkpatrick (1989). Cortazzo, por su parte, vincula a Agustini con Herrera y Reisig y Roberto de las Carreras por el matiz revolucionario y visionario de sus obras. Kirkpatrick se sirve de la concepción del erotismo de George Bataille para interpretar los versos de la autora; Escaja establece vínculos entre Agustini y la estética finisecular de la fragmentación y analiza los rasgos de su poética considerando a la poeta precursora de los discursos posteriores al Modernismo. Girón Alvarado analiza la obra desde los parámetros de la crítica feminista y abre una línea fecunda de estudios sobre Agustini. Otros críticos que se han ocupado de Agustini con gran acierto son María Rosa Olivera-Williams, Patricia Varas, Eleonora Cróquer, Iris Zavala o J. Andrew Brown.

Obviamente, solo se incluyen aquí un conjunto de obras y son muchos los críticos que no aparecen ya que la intención de este apartado es solo realizar un resumen sucinto que sirva para encuadrar algunos de los argumentos que se esbozan en este trabajo.

Para terminar, mencionamos los trabajos de María José Bruña Bragado (2008) y (2005), ya citados a lo largo de estas páginas, para destacar que ella ha pretendido señalar el hueco que existe en la bibliografía sobre Agustini, ya que esta “ha pasado de los márgenes del canon patriarcal al centro del canon feminista” y no hay un paso intermedio en el que la obra de Agustini se integre junto a sus contemporáneos en un canon más abarcador y mixto (2008: 15).

4. La poética agustiniana

La poesía de Agustini se inserta, como hemos establecido ya, en la última fase del Modernismo y recoge todo el desarrollo del movimiento y la simbología propia del periodo literario. No se debe olvidar que la autora forma parte de un conjunto que refleja el decadentismo estético, la “Generación del 900”, que dio una nueva identidad a la realidad literaria uruguaya de fin de siglo⁵. El grupo generacional expresa la sensibilidad finisecular, la convergencia entre bohemia, dandismo y rebeldía contra los cánones impuestos por el medio burgués, en aspectos como el sexual o el social. Sin embargo, la escritura de Delmira Agustini refleja una realidad diferente, la femenina, y más concretamente la suya propia. Tina Escaja (2001: 19) considera que Delmira Agustini se resiste a ser articulada como objeto en el programa estético de Modernismo y representa una voz excéntrica y un discurso de resistencia.

A continuación, se realiza un análisis de algunos de los elementos más sobresalientes de la poesía de Agustini prestando especial atención a la asunción de la autoría poética femenina, el tratamiento del amor y el erotismo y los distintos temas y símbolos que destacan en su obra.

4.1 Voz poética y feminidad(es)

Las poetisas finiseculares se desarrollaron y desarrollaron sus obras en un contexto literario y social eminentemente patriarcal. No obstante, destacaron en ocasiones entre sus coetáneos porque dieron con una clave que las diferenció, la conciencia de su alteridad; esto es, la asunción de que tenían una imagen social diferente al hombre y la necesidad de autodefinirse. Una estrategia común que emplearon las poetisas para enfrentarse a esta situación fue el empleo de pseudónimos, el enmascaramiento o el uso de símbolos diferenciadores que señalaré más adelante. Sin embargo, no se limitaron a crear una imagen por oposición, sino que también jugaron consigo mismas y emplearon la superposición de facetas de una misma personalidad y una riqueza de perspectivas. Así

⁵ Rodríguez Monegal habla en su artículo *La generación del 900* (2010) de ocho puntos característicos que tienen en común varios autores uruguayos comprendidos entre 1865 y 1880: herencia, fecha de nacimiento, elementos educativos, comunidad personal o conexión interindividual, experiencias, caudillaje, lenguaje generacional, anquilosamiento de la vieja generación.

pues, como afirma Sanguinetti, “el poder performativo de la palabra les permitió generar múltiples imágenes que se superponían y a la vez coincidían o se alejaban de ellas mismas” (2014: 55). La construcción del “yo” de Delmira a lo largo de su obra es un ejemplo visible, pues coexisten máscaras diferentes ya mencionadas en apartados anteriores: la infantilizada “*la Nena*” que muestra en las cartas que realiza con los más próximos a ella, “*Joujou*” - la voz poética y crítica a través de la que escribe retratos de mujeres de la época y la de la propia Agustini, modernista o sexualizada.

En cuanto a su postura respecto a la tarea de escribir y ser tenidas en cuenta, las poetas afrontan el fenómeno de la voz dual que caracteriza a la escritura de mujer, como ya explicaron Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998). Harold Bloom (1973) postula que la dinámica de la historia literaria surge de la ansiedad por la influencia que siente el artista, su temor de que las obras de sus predecesores asuman una prioridad esencial sobre sus propios escritos. Frente a esta idea, Gilbert y Gubar afirman que las escritoras sienten ansiedad por la autoría (1988: 43), ya que el modelo asumido es masculino y patriarcal. Su miedo no es a moverse en un espectro patriarcal, sino a que este entre en conflicto con su creatividad, esto es, a no poder crear. Por ello, buscan una autodefinición que les dé legitimidad en su quehacer literario y su estrategia consiste en asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer heredadas de la literatura masculina pese a que ellas lleguen a identificarse en ocasiones con estas autodefiniciones e incluso las reproduzcan en su literatura (1988: 239).

La ansiedad de autoría genera un conflicto interno que puede acentuarse con la ausencia de subjetividad en su labor literaria y con las dudas o la culpa por salirse de la norma. Así mismo, la necesidad de autodefinición y la imposibilidad de autoconfianza por sentir que ocupan un espacio ajeno y la vinculación tradicional entre la genialidad femenina con lo patológico o peligroso causan una tensión de imágenes distorsionadas de las escritoras (Girón Alvarado, 1995: 5).

En su obra, Agustini se enfrenta a esos problemas; es decir, a la definición y representación de lo femenino y de la imagen que como mujer y como poeta daba frente a lo establecido y, en definitiva, acomete la dolorosa tarea de descifrar quién es (Olivera Williams, 1999: 121). Como no tuvo muchos antecedentes visibles, debió conformar esas

identidades por su cuenta y a raíz de esto, como la propia Gabriela Mistral reconocerá, Delmira Agustini se convertirá en una maestra de todas las poetisas posteriores y, junto a Vaz Ferreira, fundará el espacio diferencial de la literatura de mujeres en el Cono Sur. Estas autoras no solo acaban desvirtuando la idea de lo asumido como femenino por la cultura establecida, sino poniendo en tela de juicio los postulados mismos de la moral convencional, tradicionalmente masculina, a través de su erótica subversiva.

Opiniones como la de Mirta dos Santos (2011: 239) defienden la idea de que la obra de Agustini no expone de forma abierta el conflicto entre el discurso androcéntrico y la voz poética femenina, sino que es ella misma la que, al sufrir dicha realidad, consigue plasmarlo en su producción literaria a medida que se enfrenta a la realidad circundante. Coincido con ella en que, por su situación excepcional, la autora hubo de buscar una manera de reflejar su realidad; sin embargo, creo además que la poeta verbaliza su conflicto pues, si tenemos en cuenta sus últimas poesías, podremos ver que habla del “otro” con cierta distancia, y que existen poemas en los que la voz poética toma forma femenina, como posteriormente comentaré.

Existe una evidente discrepancia entre el complejo mundo interior de Agustini que se refleja en su literatura, y su comportamiento externo. Este desajuste se hace más evidente con cada obra que publica y; por consiguiente, es lógico entender por qué la tradicional sociedad montevideana se escandalizó ante ese despliegue de honda femineidad y erotismo. Delmira Agustini resultaba incomprensible para numerosos críticos contemporáneos, que la juzgaron erróneamente, no llegaron a comprenderla e, incluso, hubo algunos que trataron de neutralizarla. Con todo, ocurre que otros muchos sustentaron que era como un milagro, por lo sublime y única que era, y reconocieron su precocidad, su genialidad y su profundidad.

Lo novedoso en Agustini es que consigue a lo largo de su obra convertir la imagen femenina de objeto artístico a sujeto poético. Esto no supondrá, tal y como afirma Tina Escaja (2001: 12) que, en el caso delmiriano no persista esta concepción de mujer como “objeto literario” a lo largo de toda su poesía, pero sí es de suma importancia para el desarrollo de la poesía femenina. En su obra poética se puede observar cómo se contraponen imágenes propias de la clásica dicotomía tan recurrente en el ideario

modernista entre la mujer decente y angelical y la mujer que encarna la crueldad, la sensualidad perversa y la posesión del espíritu por el cuerpo. Sin embargo, la autora subvierte esta dicotomía y añade matices nuevos a las imágenes tradicionales.

Aparte de esa identificación inestable, la mujer debe asumir que queda en una posición marginal en el poema y, cuando “la poeta se encuentra con que su subjetividad lírica no existe pues siempre las imágenes femeninas son la materia estética (lo otro), no el sujeto (yo) del poema” (Girón Alvarado, 1995: 1), decide enfrentarse a las convenciones y a los modelos literarios masculinos. Los recursos que utiliza la autora (códigos, mitos preexistentes y máscaras) virarán hacia una postura más femineizante, como podemos observar ya en algunos de los poemas de Agustini como “Con tu retrato” (CV) o “Vida” (CM).

Lo que se debe aclarar es que su voz poética no se libera totalmente del discurso modernista masculino y continúa asumiendo actitudes típicas del poeta-hombre. El ejemplo más evidente lo encontramos en el uso del género masculino en numerosos poemas. Por citar un caso, en el poema “El poeta y la diosa”, se recurre al adjetivo “ebrio de ensueños” en forma masculina, en lugar de emplear un sustantivo en femenino. Esto no implica que no existan o se empleen figuras femeninas en las producciones, pues nos topamos con representaciones de lo femenino cuando vemos reflejados en sus poemas el hada, la diosa, la maga o la princesa, la dama y la reina, entre otros símbolos de los que hablaré con posterioridad. El uso de las formas masculinas se debe simplemente a que las mujeres, al no tener referencia en el espacio literario utilizan los códigos imperantes y asumen la voz poética masculina. Agustini emplea el masculino no marcado como título para tres de sus composiciones: “El poeta leva el ancla”, “El poeta y la diosa” y “El poeta y la ilusión” para hablar del acto creativo. Una vez emprende la búsqueda de su singularidad, las imágenes y voces serán diferentes e indagarán en otras representaciones.

El personaje de “La musa” debe ser enunciado como esa excepción que, según Jacqueline Girón Alvarado, se consideraría “el primer intento de Agustini para destacar su rareza y originalidad como mujer-poeta” (1995: 8); aunque la autora no opta todavía por fusionar esta con la voz poética. Por el contrario, en el poema “Arabesco”, una reina o maga asume la voz poética tal y como ocurre en otros de los últimos poemas de *El libro*

blanco (Frágil), agrupados bajo el título de *Orla Rosa*, donde la voz poética adquiere identidad femenina, y mediante ella se habla de las emociones amorosas hacia el amante masculino. Esto ocurre en el poema “Amor”:

Lo soñé impetuoso, formidable y ardiente;
Hablaba el impreciso lenguaje del torrente;
Era un mar desbordado de locura y de fuego,
Rodando por la vida como un eterno riego.

Luego soñélo triste, como un gran sol poniente
Que dobla ante la noche la cabeza de fuego;
Después rió, y en su boca tan tierna como un ruego,
Soñaba sus cristales el alma de la fuente.

Y hoy sueño que es vibrante y suave y riente y triste,
Que todas las tinieblas y todo el iris viste,
Que, frágil como un ídolo y eterno como Dios,

Sobre la vida toda su majestad levanta:
Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta
En una flor de fuego deshojada por dos....
(LB, 166-167)

No obstante, la voz poética no adopta forma tras la máscara de una sacerdotisa, una musa o una estatua hasta composiciones posteriores. En ese momento, Delmira Agustini ya funde la subjetividad del yo (autoridad del poeta) y la imagen femenina (identidad sexual personal) y comienzan a emplearse adjetivos, actitudes e imágenes que se identifican con lo femenino. Todo lo que da cuenta de la subjetividad femenina se vincula con los placeres del cuerpo y el sentimiento: emociones fuertes, pasión, amor, deseo, sexo. Acaban por aunarse mujer, voluptuosidad, placer y erotismo; aunque como digo, esto no ocurre en los primeros poemas delmirianos donde todavía sigue los preceptos modernistas tradicionales y legitima su discurso recurriendo a la retórica de la poesía mística o empleando el código de conducta esperable en una mujer.

En “Orla rosa”, paso intermedio entre la inocencia o virginidad de la poeta a la pasión más ardorosa, de ahí su color entre rojo y blanco, se proyecta la idea de que la mujer se puede expresar libremente y deja de ser un mero objeto sexual para convertirse en un sujeto deseante. *El libro blanco (Frágil)* recrea el viaje de descubrimiento a través del cual, la autora deja de imitar esas convenciones y pasa a experimentar con la femineidad y llega, por tanto, a una mayor madurez y originalidad en su poesía. No en vano, el primer libro que publicó se abre con los poemas “El poeta leva el ancla” y “La barca milagrosa”, donde aparece la imagen de un barco que parte sin rumbo claro. Agustini se apropia de una imagen propia de lo masculino, el explorador, y pasa a ser la “capitana y dueña de su propio destino” como dirá Cortazzo (2000) aunque Eros, “mar violento” en el poema “Explosión” o “mar desbordante de locura y de fuego” en “Amor”, le haga conocer nuevos mundos (poéticos), antes inexplorados de forma apremiante. A esta imagen de abandono del mundo conocido y cotidiano, se sumará otra, la del descenso de la torre o abandono de la torre de la melancolía, pues Agustini ya es consciente de que los mundos no descubiertos, y los que debe tomar, son los del deseo. Esto ocurre en composiciones como “Primavera”:

Sobre el mar que los cielos del ensueño retrata
Alza mi torre azul su capitel de plata
Que Eolo pulsa rara, dulcemente... Suspira
Al pie la vaga ola su vaga serenata.

Y yo sueño en los cantos que duermen en mi lira,
Cuando un ave vibrante, de plumaje escarlata,
En la ventana abierta se detiene y me mira:
-¿Qué haces? -dice. -¡Allá abajo, es primavera...! ¡Inspira

Ansia de sol, de rosas, de caricias, de vida,
La mágica palabra! Vuela el ave encendida.
Yo bajo, desamarro mi yate marfileño...,

Y corto mares hacia alegre primavera.
A mi espalda, en las olas, solitaria y austera
Mi torre azul se yergue como un largo «Ave Ensueño»...
(CM, 154)

Este cambio se desarrollará en los próximos apartados, donde daré cuenta no sólo de las diferencias con respecto a otros modernistas, sino también de los cambios visibles dentro de la propia obra agustiniana. Pese a ello, es importante que recalque que en los libros que preceden a su primer poemario, es decir, *Los cálices vacíos* y *Los cantos de la mañana*, se produce un viraje. La voz con forma masculina sigue apareciendo, pero muy ocasionalmente, en el primero de ellos, no así en el segundo. Es reseñable el hecho de que ya no existen dudas o conflictos internos en lo que respecta a la dedicación poética, a la vocación de artista, como quedaba reflejado en poemas tales como “¡Poesía!”, “La Fantasía” o “Rebelión” (LB). El conflicto que atormenta a la poeta procede del uso doble de la voz femenina, sujeto y objeto simultáneamente, en su poesía. Además, la voz lírica se sabe poeta y se percibe como talentosa, pero traiciona a la autora porque perpetúa la imagen ficticia impuesta, donde la mujer es un ser irracional, inestable y peligroso. Se encuentra en *Los cantos de la mañana* a una mujer “poderosa pero dependiente, agresiva pero impotente, activa pero débil” (Girón Alvarado, 1995: 154). Esto acaba de reflejarse también en la relación entre los amantes, la cual se complica cuando el “yo” femenino de la poeta tiene que escoger entre escribir o amar porque el amado la limita, le corta “Las alas”:

Un día, raramente
 desmayada a la tierra,
 Yo me dormí en las felpas profundas de este bosque...
 Soñé divinas cosas...
 Una sonrisa tuya me despertó, paréceme...
 ¡Y no siento mis alas!...
 ¿Mis alas?...
 - Yo las vi deshacerse entre mis brazos...
 ¡Era como un deshielo!
 (CM, 200)

En el poemario siguiente, *Los cálices vacíos*, se estrecha la relación entre voz poética y figura femenina. Para esta nueva producción, Agustini toma la imagen de la maga o hechicera que construye sus poemas de forma mágica. De esta forma, se puede permitir el lujo de cambiar de forma y personificar varias criaturas femeninas recurrentes de la época: la serpiente, la esfinge, Leda, el cisne, etc. Por medio de este bestiario es capaz de reflejar la soledad, la confusión, la ansiedad y el sentimiento de culpa, además

del conflicto irresoluto de la identidad. Todas esas contradicciones se reflejan en las actitudes de la voz poética que, por un lado está orgullosa de ser creadora en poemas como “Mi plinto” (RE), por otro, se siente una malhechora y pecadora por manchar la pureza de la poética al entrometerse en este tipo de creación artística y adopta la forma de cisne sangrante, como ocurre en “Nocturno” (CV); asimismo, se debate entre ser divina o monstruo en “La ruptura” (CV) y acaba por adoptar una postura violenta en el poema “Fiera de amor” (CV).

Sin embargo, la poeta no deja de ser dependiente del amado pues, como se puede contemplar en el título de la obra, se considera un “cáliz vacío” que solo puede ser completado con la presencia de su amante o, en su defecto, con el amor de su dios, Eros. Este mismo ser divino también puede llenarla de dicha si le brinda su poder a la hora de llevar a cabo la creación poética. Lo que se hace plausible en sus poemas es que tanto el amado como el dios son amorales, independientes, distantes y caprichosos, y no ceden a los ruegos de la poeta, llevándola a un estado de marginalidad, tras el cual la figura femenina se muestra herida y su desilusión y tristeza la llevan a adoptar formas vengativas en poesías postreras. Esto se hace evidente cuando la autora realiza un diálogo ya sea consigo misma o con otros personajes, especialmente la estatua, una máscara que le servirá para dirimir conflictos existenciales.

Si centramos la mirada en otros cambios que se suceden en su obra, podemos descubrir que también modifica el tono de sus poesías, que pasan de tristes o melancólicos a ser optimistas y posteriormente agresivos. La razón que motiva el cambio de discurso podría ser que “las tensiones y las contradicciones de la ideología patriarcal deforman y confunden este nuevo discurso femenino, proyectado en *Orla Rosa*, en el que al principio la voz poética parecía sentirse tan cómoda y feliz” (Girón Alvarado, 1995: 13). Por otro lado, fijándonos en la actitud de la poeta, nos percataremos de que transita desde el pudor correspondiente a ese primer periodo de inocencia en el que la autora no se atreve a escribir con sinceridad, hacia un momento de aperturismo, donde la poeta ya ha cogido soltura y es capaz de reflejar aquello que desea con seguridad. Si deseamos estudiar la evolución de la temática, nos daremos cuenta de que diverge desde la fantasía poética propia de la inocencia y la imitación de códigos modernistas, al erotismo más subversivo que reflejará en sus últimas composiciones. Para terminar, volvemos a reseñar

el cambio que se produce en la voz poética, que asume la autoría femenina y adopta una perspectiva que deja de ser pasiva y estética para convertirse en algo más, el reflejo de una forma de pensar propia.

4.2 Temas principales y simbología

La poesía de Agustini cuenta con aspectos y representaciones simbólicas que beben de todas las fuentes que ya se han expuesto en apartados anteriores, tales como el Modernismo, el Decadentismo o el Simbolismo, entre otras. Se puede apreciar cómo en sus primeras obras, Agustini comienza su andadura poética imitando y repitiendo los símbolos tradicionales, especialmente los modernistas. La poeta uruguaya toma las imágenes heredadas y les dota de un nuevo trasfondo que las diferencia del significado original con el que la utilizaban sus coetáneos masculinos, como ocurre en el caso del cisne, del que hablaré más adelante.

Además, la poeta no solo recoge los símbolos y los reutiliza, sino que también recoge una forma de proceder con ellos, como ocurre con el uso de dicotomías, herencia del Decadentismo y, sobre todo, de la poesía de Baudelaire. Ese uso dual de símbolos es importante para configurar el universo, diferenciando entre el placer y el dolor, como se ha visto, y haciendo correlato con los significados del deseo y la impotencia, el bien y el mal, el amor o la vida y la muerte, entre otros. A continuación, exponemos algunos ejemplos que referencian lo comentado.

Se pueden encontrar casos muy expresivos de la dicotomía entre lo placentero y lo que provoca dolor en las composiciones más postreras de Agustini, como es el caso de “Ofrendando el libro a Eros”, recogida en *Los cálices vacíos*: “Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencial de los troncos discordantes / Del placer y el dolor, plantas gigantes”. Utilizando los versos del mismo poema, podemos encontrarnos con que la autora refleja la división entre lo celestial y lo infernal: “Porque sobre el espacio te diviso, / Puente de luz, perfume y melodía, / Comunicando infierno y paraíso” (226). Si nos centramos en el último verso del poema, también podemos toparnos con que existe un contraste importante entre el mundo físico y el alma o realidad suprasensible, esta última es considerada como la verdadera para estos poetas, así pues, contrapone su “alma fúlgida”

a su “carne sombría” y habla de la dualidad que le es propia y que se hace evidente por momentos: “- A veces ¡toda! soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo. -” (CV: 257).

Por el contrario, si nos fijamos en el contraste entre el bien y el mal o entre la luz y la sombra nos encontramos con composiciones como “A una cruz. Ex voto”, cuyos versos ejemplifican la dualidad de ambos casos:

Cayó en tus brazos mi alma herida
Por todo el Mal y todo el Bien: mi alma
Un fruto milagroso de la Vida
Forjado al sol y madurado en sombra,
Acogíase a ti, ¡como una palma
De luz en el desierto de la Sombra!
(CM: 191)

Sin embargo, el mejor ejemplo de desdoblamiento lo encontramos en versos como los del poema “Para tus manos”, en las que una simple parte del cuerpo aludirá a cosas diametralmente opuestas: vida y ensueño, gloria y miedo.

“¡Manos que sois de la Vida!
¡Manos que sois del Ensueño!
¡Manos que me disteis gloria!
¡Manos que me disteis miedo!”
(CV: 253).

En esta misma resaltamos el último verso del poema “Desde lejos” donde se encuentran aunadas varias realidades duales que son muy explícitas: “Mi alma es, frente a tu alma, como el mar frente al cielo: / pasarán entre ellas, cual la sombra de un vuelo, / la Tormenta y el Tiempo y la Vida y la Muerte!” (LB: 172). Se encuentran contrastadas las dos almas, la propia y la ajena, así como el mar y el cielo o la vida y la muerte.

En lo que respecta a la presencia de la muerte, de las sombras y de la noche, podemos observar otra composición en la que se constituye un contrapunto constante al amor y la vida, “Boca a boca”:

Copa de vida donde quiero y sueño
Beber la muerte con fruición sombría,
Surco de fuego donde logra Ensueño
Fuentes semillas de melancolía.

Boca que besas a distancia y llamas
En silencio, pastilla de locura
Color de sed y húmeda de llamas...
¡Verja de abismos es tu dentadura!

Sexo de un alma triste de gloriosa,
El placer unges de dolor; tu beso,
Puñal de fuego en vaina de embeleso,
Me come en sueños como un cáncer rosa...

Joya de sangre y luna, vaso pleno
De rosas de silencio y armonía,
Nectario de su miel y su veneno,
Vampiro vuelto mariposa al día.
(RE: 301)

Los casos mencionados con anterioridad no son los únicos; aparecen otros cuantiosos poemas posteriormente en los que se compara y contrasta ampliamente a seres y objetos diametralmente opuestos, como ocurre en los poemas “Fantasmas”, “Flor nocturna”, “Monóstrofe”, “Claroscuro”, “La duda” o “Astrólogos”. Es incluso factible encontrarse con que a veces la dicotomía se extiende hasta los géneros. Por consiguiente, nos encontramos ejemplos en los que lo concebido como femenino es lo luminoso y fantasioso, mientras que lo asociado con lo masculino es lo tenebroso y real. Además, existen otros aspectos relevantes, que destaca Serrano (2016), como la oposición entre Eros que tiende a unir, y su opuesto, Thanatos, que tiende a deshacer. En la poética de Agustini, existen principios como el de la realidad y el placer, que van a verse enfrentados como enemigos irreconciliables; la idea del amor como fuente de vida y placer se va contaminando con la idea de destrucción, caída y muerte. La alegría y el gozo físico son reemplazados en sus versos por el dolor y la amargura, y la imagen erotizada de la flor que se abre y se entrega se va tornando poco a poco en la de una

especie oscura, una hechicera o vampiresa que se ve obligada a esgrimir sus garras con tal de mantener su independencia y libertad, imágenes que reflejan los polos opuestos en que se debate su poética hasta que finalmente, la poeta encuentra la imagen de la muerte en la misma imagen de Eros, como ocurre en “El poeta y la diosa”.

Todas estas relaciones contradictorias se dan en un escenario determinado que Agustini crea cuando compone. Si tenemos en cuenta que el ensueño es para los poetas modernistas una visión que les permite evadirse de la realidad, la cual le resulta violenta, y que recurriendo a él se exilia hacia su “yo” interior donde puede proporcionar esperanza y alivio, parece lógico pensar que el mundo de la ensoñación es apropiado para el autodescubrimiento. Son correctas las afirmaciones de que en el caso de Agustini, lo que le interesaba era reflejar la sensualidad femenina. Sin embargo, no puede juzgarse la obra de Delmira Agustini solo desde la perspectiva erótica, como se había hecho hasta la fecha, ya que su pasión y expresión del erotismo es subliminal, en tanto que es una “amante onírica”, pues su dinámica sexual se desarrolla en el plano literario, ya que en el real no tiene espacio vivible (Vázquez, 2016).

En la creación poética de Agustini, el tema del ensueño se lleva al mundo estrictamente literario, para lograr en él la plenitud que ha fracasado tantas veces, y de forma dolorosa para la autora, en una vida física (Alvar, 1958). En lo que respecta a la representación simbólica del mundo del ensueño, la escritora Marcella Trambaioli (1997: 56) sostiene que Delmira Agustini se destaca porque su voluntad de dejar que los fantasmas del subconsciente invadan sus poemas, creando ambiguos sistemas icónicos de difícil entendimiento. Esta misma autora explica que la poeta recrea en sus composiciones el mundo fantástico del ensueño, en el que los fantasmas adoptarán formas como animales, esfinges o vampiros que se sumarán a las estatuas y los cines modernistas, invadan sus versos en la magmática condición original. Por último, Trambaioli (1997: 63-64) sostiene que para la poeta no son los fríos y olímpicos dioses quienes van a sembrar el campo del ensueño poético, sino el nuevo ídolo inspirador, Eros, generador del “insomnio creativo”. La visión más sugestiva de esto se encuentra en poemas como “Mi plinto” o en “Tú dormías”, aunque también aparecerán en composiciones futuras.

En la poética de Agustini, la vida es ensueño y la poeta afirma que vive en la ensoñación cuando menciona en su poema “La barca milagrosa” (CM: 185): “Yo ya muero de vivir y soñar”. Sin embargo, en el mismo ensueño, están los gérmenes de su destrucción porque, si se logra alcanzar la plenitud, la fugacidad del momento lleva a la poeta a la tristeza y a la melancolía, en tanto que se da cuenta de la inconexión entre realidad intuida y realidad vivida, las cuales brotan en forma de recuerdo:

¡Pobre mi alma tuya acurrucada
En el pórtico en ruinas del Recuerdo,
Esperando de espaldas a la vida
Que acaso un día retroceda el Tiempo!...
(CM: 184)

Este recuerdo trae insatisfacciones y tristeza, de la que no puede evadirse ni en el mundo real, ni en el mundo del ensueño:

La cargaré de toda mi tristeza
Iré como la rota corola de un nelumbo.
Por sobre el horizonte líquido de la mar...
(CM: 185)

Así pues, a la poeta le restan el ensueño, la tristeza y la melancolía, como fracasos de una inadaptación real de un empeño ideal: la ausencia de respuesta del amado, el inalcanzable logro de estar con él o la brevedad de este. Lo que ocurre finalmente en su poesía es que, ante el fracaso de los dos anhelos (el cuerpo y el alma; el ensueño y la realidad), la poeta busca resolver el problema con la única solución que conoce, la muerte. Por eso, autores como M. Alvar (1958) sugieren que este ambiente es sencillamente, la expresión elemental de un mundo de pasiones y dice que Agustini no ofrece la retórica de los románticos, sino la subjetividad incontenida y la falta de cohesión entre el mundo interior y la realidad circunstancial.

Pasamos a comentar algunos símbolos en la poesía de nuestra autora. En primer lugar, nos ocuparemos de la estatua, motivo recurrente en la poesía modernista y en la obra de Agustini, que reúne los significados de belleza marmórea y perfección formal propias del arte clásico. Es quizá el símbolo que mejor resume las diferencias entre

Agustini y sus contemporáneos, ya que la pureza y la perfección que encarna son opuestas a los planteamientos poéticos de la autora, más volcados hacia aspectos sombríos y tenebrosos o eróticos y maléficos.

La figura marmórea también plantea una divergencia o dualidad, pues tiene distintos significados. Por un lado, la estatua puede hacer alusión a la creación poética en sí. Por otro lado, tal como ya recalca Tina Escaja (2001: 82), la estatua también es uno de los elementos de los que se serviría Agustini para autocondenarse por el hecho de transgredir la norma poética modernista y ocupar el lugar del “escultor (sujeto)” y no el de “escultura (objeto)”.

Así mismo, puede hacer referencia a la mujer estatua cuando aparece con la forma de una estatua inerte. Por medio de esta es capaz de explicar una dicotomía interior: la lucha interna contra el estatismo, la pasividad y la perfección. Ejemplo de ello son estos versos del poema “La estatua”:

¡Miradla así —¡de hinojos!— en augusta
Calma imponer la desnudez que asusta!...
¡Dios!... ¡Moved ese cuerpo, dadle un alma!

Ved la grandeza que en su forma duerme...
¡Vedlo allá arriba, miserable, inerme.
Más pobre que un gusano, siempre en calma!

(LB: 101)

Por el contrario, la figura estatuaria que alude al hombre se define como una pasta de estrella sin sangre, calor o palpitación, como un ser inerte, una figura fría, distante pero brillante (de ahí que esté hecha de pasta de estrella), pero al que se aferra con sus garras como “sangrienta hiedra” en “Fiera de Amor”: “De estatua, persa suma para mi garra bella;/No es ni carne ni mármol: una pasta de estrella/Sin sangre, sin calor y sin palpitación...” (CV: 248).

Esta estatua marmórea, perfecta, hermosa y fría al mismo tiempo, le genera una angustia violenta a la autora porque no presenta ningún rasgo de humanidad y por ende,

le resulta lejana. Por eso cuando escribe acerca de la plenitud de la estatua lo hace de forma triste, como lo es el alma de la poetisa y acaba suplicándole al dios (Eros) merced: “Eros: ¿acaso no sentiste nunca / Piedad de las estatuas?” (CV: 258), le pide que le dote de vida, para que sea más próximo “¡Dios! ¡Móved ese cuerpo, dadle un alma!” (LB: 101).

En el caso de “Supremo idilio” (CM: 187) ocurre algo muy singular. No es un dios ajeno quien desencadena la humanización de la estatua, sino que es una mujer. En la poesía se puede leer cómo es ella la que pulsa el corazón de la figura blanca y consigue hacerse lentamente con su alma y limpiarla, por medio de su amor “milagroso, invencible y eterno; / la vida formidable florece entre sus labios...” (189). Esto es, se sirve de su significante culturalmente impuesto para subvertirlo.

La flor rubeniana, que ya el Modernismo tomó de los versos simbolistas y prerrafaelitas, es el motivo que engalana muchas figuras de los poemas de Agustini como las antes mencionadas estatuas, y que adorna las manos de las princesas, damas medievales y otras figuras femeninas. En esos casos, los ornamentos florales aportan un significado añadido a la figura, como la inocencia y la castidad. Véanse los poemas “Tres pétalos a tu perfil” (CV: 234) y de “Cuentas de mármol” (RE: 277). También la encontramos en la forma de la lira, en las alas de “El cisne” (CV: 255) y en la boca del amado (“Boca a boca”, RE: 301). La recuperación del motivo floral propio del Modernismo se configura por medio de distintos tipos de flores, la lis o lirio, “Nardos” u orquídeas, son los símbolos vegetales más distintivos, que pueden ser mencionados como unidades florales o en un conjunto, es decir, cuando utiliza la expresión “un jardín” como ocurre en el sexto verso de “Otra estirpe”.

Las flores también son recurrentes como motivo que expresa su sexo, e incluso se utiliza en la realización del acto sexual y como medio expresivo de describir los cuerpos de los amantes. Recupero el verso “A la estatua de lirios de tu cuerpo” del poema “Visión” (CV: 237), para ejemplificar cómo se retrata al amado por medio de la flor dariana. Constantemente hace alusión a las corolas (“la rota corola de un nelumbo” en “La barca milagrosa”), al tallo (se puede observar cómo en “Otra estirpe” (CV: 243) alude a su propio cuerpo como “mi gran tallo febril”), al capullo (en el poema “En tus ojos” se hace alusión a esta parte corporal de la siguiente manera: “capullos de dos noches imprevistas”), etc.

En “Otra estirpe”, además, se da cuenta de otro hecho, la alimentación del amado. La autora ofrece el néctar de su corola a los buitres que pertenecen al amado y entrega su carne a “un enjambre de palomas rosas”, que podría descifrarse como que esta se entrega al amor. Sutilmente le pide la unión cuando le ofrece su “surco ardiente, donde puede nutrirse la simiente”, esa semilla que se implantaría en ella tras la cópula. En relación a esta finalización del acto sexual, nos encontraremos alusiones como el de ser desflorada o “deshojada”, tal y como se expone en composiciones como “Para tus manos”.

Partiendo de un poema como “Nardos”, queremos hacer alusión a un aspecto que se puede localizar en los poemas y que es contrario a muchos otros modernistas, el acercamiento tímido de la autora a la simbología del exotismo. Es innegable que en sus primeros poemas ya dejó algún recuerdo oriental, fijémonos en composiciones como la ya mencionada “Nardos”, o en otras del estilo de “Arabesco” o “Mi oración”. He de aclarar que el exotismo no es uno de los elementos a los que más recurre. Tampoco puede suplir los conocimientos de temas mitológicos, renacentistas o helenistas, de ahí la vaguedad en las descripciones de estos elementos en su obra poética. Si nos fijamos en “Nardos”, nos encontramos con “un vaso chino” o “un mago”; así como también habla de un “imperio” y de un “oasis”. Si continuamos la lectura de sus poemas y nos fijamos en el título de la siguiente composición, “Arabesco”⁶, nos daremos cuenta de que no solo el título lleva un nombre eminentemente exótico, sino que en toda la composición nos encontramos motivos prototípicos de lo oriental (a los que Agustini pudo tener acceso):

De hechizos, monstruos, gemas de las Mil y una Noches.
De enigmas, de leyendas, de conjuros, de fieras,
De filtros hechizados, de largas cabelleras.
Hatchis, perlas, perfumes...La gran pereza ardiente.

El rostro pavoroso de la Esfinge durmiente,
El gran sultán moreno, las hondas bayaderas
De cuerpos misteriosos y ritmos de panteras,
Y el fakir con siniestras pupilas de serpiente.
(LB: 120)

⁶ El poema contiguo a “Nardos” en la edición de M. García Pinto es, justamente, “Arabesco”.

Otro de los símbolos típicamente modernistas que cobra importancia en la obra de Agustini es cisne. Es indiscutible que Agustini emplea el cisne rubendariano en diversas formas, ya sea como símbolo de la propia poesía, cuestionando la creación artística, de la cultura o del erotismo, entre otros. Manuel Alvar (1958) afirma que los cisnes de Agustini no son tan complejos como los de Darío y tienen un carácter puramente ornamental porque ignoran la pregunta del destino fatal. Ahora bien, la crítica más moderna discrepa de esta postura y ha revelado significados del cisne en la poesía de Agustini. Así, por ejemplo, el ave de “Nocturno” es, según Girón Alvarado (1995: 195), un símbolo de la mujer poeta. El cisne de Agustini es un marginado que arrastra la culpa y mancha los lagos, frente a la blancura, el cristal y el espejo de pureza de la poesía:

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Diríase una tela de cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
Espejo de pureza que abrillantes los astros
Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!...

Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.
(CV: 254)

Por tanto, Agustini consigue feminizar el símbolo modernista por excelencia asociándolo a la sangre menstrual (y a la del parto) que, a su vez, remiten a lo prohibido, al sexo y a la violencia. El cisne errabundo que ha luchado interiormente, ha experimentado la violencia interna y la ausencia de fecundidad, en su caso porque culmina en la menstruación, como ya apuntaba Rueda Acedo (2014: 168).

Otro ejemplo de la representación del cisne en la poesía delmiriana, es la que encarna el poema “El cisne”, donde nos encontramos con el mito clásico de Leda, la mortal seducida por un Zeus-cisne en un lago. En este poema, la autora siente que se identifica con Leda por sus profundos sentimientos y porque está embelesada con el dios. Esto resulta novedoso pues, por primera vez, el poeta no se identifica solamente con el

cisne, sino también con Leda, concretamente con los sentimientos que embargan a la joven cuando Zeus la posee. Asimismo, el elegante animal modernista alegoriza la creación poética y podría interpretarse como causa del delito de transgresión y también como condena por dicha infracción (Santos Fernández, 2011: 247-248). Del mismo modo, se utiliza el símbolo del cisne haciendo referencia al “otro” e identificando su cuerpo con dicho animal en el poema “Visión”, en el verso: “Al cisne reverente de tu cuerpo” (CV: 237).

Silvia Molloy, en su ensayo “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, afirma que el cisne de Agustini es sacrílego como el de González Martínez y rompe con el cisne de los poemas de Darío. En primer lugar, el cisne de Agustini no es el cisne sino un cisne, reduciendo así su carga simbólica y cultural y la representación no es ritual y fría y tampoco es claramente una violación. La escena en Agustini está cargada de erotismo femenino y la cópula es deseada por ambos; de hecho, la voz poética se identifica con Leda pero también con el cisne en algunos momentos. La voz primera persona fabrica una representación personal y se apropia así del mito para expresar la dinámica del deseo:

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,
He padecido o gozado:
Viborean en sus venos
Filtros dos veces humanos!
[...]
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 vida un amante...
(CV: 255-157)

Como vemos, Agustini se reapropió del cisne dariano, pero le añadió un valor nuevo, el de ser representación del erotismo femenino y manifestar el deseo sexual propio de las mujeres. Se despoja al encuentro sexual de las tradicionales divinas o míticas y la violación de Leda se convierte en un encuentro recíproco. Ella observa al cisne y así se invierten los papeles tradicionales y la imagen femenina cobra protagonismo.

Sin embargo, el cisne no es el único símbolo modernista subvertido. No se puede contravenir al hecho de que en sus primeras composiciones, Agustini adopta la imagen femenina heredada de “la musa”, pero es por medio de esta como plasma tanto sus experiencias personales como su conflictivo interiorismo provocado por el choque entre sentimientos y experiencias femeninas y la tradición literaria y filosófica patriarcal (Varas, 2002: 114-115). Es, asimismo, recurrente en su obra la polarización de la imagen femenina entre el ángel del hogar virginal, la “veste” como aparece en “Cuentas de fuego” y la mujer seductora, sexual, que será identificada con la imagen de la “femme fatale”, recobrando las formas de Salomé, Dalila o Eva en versos como los siguientes:

Y en mis sueños de odio ¡soy serpiente!
Mi lengua es una venenosa fuente;
Mi testa es la luzbética diadema,
Haz de la muerte, en un fatal soslayo
Son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
¡Es la vaina del rayo!
(RE, 294)

Para retratar esa dualidad, Agustini recurre a distintas imágenes (diosas, hadas, magas, princesas, damas o reinas) que representan la transcendental inspiración femenina. Sin embargo, entre estas aparecen dos, que son las que cobran más

importancia: “La musa” y la sacerdotisa o amante de Eros. A partir de esas imágenes desencadenará la más importante, la mujer libre, creadora y agresiva que tiene la capacidad de hablar y expresarse (Girón Alvarado, 1995: 15). Como es de esperar, la musa delmiriana viola muchas de las expectativas masculinas. Tiene un tono decadente que plasma sus triunfos y temores, pues muestra al tiempo una musa que inspira y que fascina por su belleza y sensualidad (Varas, 2002: 118). Dependiendo de qué cualidades pretenda realzar, la musa será dibujada con distinta iconografía: blanca y pura, enojada y sensual al estilo modernista, misteriosa y extraña o enfermiza, e, incluso, destructiva.

Retomando los tipos de musas con los que Agustini trabaja, podemos determinar que rompe el paradigma de la musa frágil y etérea que los modernistas construyen y profesan, y crea distintas musas recurriendo a la iconografía mítica. En su caso, las musas toman aspectos diversos. Por ejemplo, la musa enferma o como dirá, “mi musa enfermiza: la ojerosa”, la que también considera como la extraña, tiene como complementarias a las representaciones de “La musa gris” y “Mi musa triste”. Estas musas de grandes ojeras están próximas a la muerte, su palidez ya no es signo de pureza, sino de enfermedad física y espiritual, como apunta Patricia Varas (2002: 120). El color blanco, que en el ambiente modernista implica pureza, es subvertido y se emplea como sinónimo de algo delicado. Igualmente, cuando habla de la “cabellera flotante” o “la espalda de nieve” alude a este significado y no al primigenio. Vemos que al igual que las imágenes también varían, tal y como ocurre en el caso del color blanco, que en el simbolismo modernista significaba pureza, virginidad, frescura e incluso vitalidad, el cual acaba finalmente subvertido en el poema delmiriano. Como puede contemplarse, termina adoptando un significado próximo al del negro, símbolo de muerte, hasta que alcanza incluso a vislumbrar un color grisáceo, tal y como ocurre en “La musa gris”, epítome de ambos y que refleja la tristeza, enfermedad, el dolor, etc.

Además, también podemos encontrar diferencias con las musas masculinas cuando nos percatamos de que los adornos que acompañan a las musas adquieren una connotación negativa: las perlas asemejan lágrimas, las violetas que simbolizaban lo femenino están tristes, etc. El nuevo simbolismo está incluido en poemas como “Serpentina”, que recupera a la mítica Medusa, una de las grandes olvidadas y repudiadas por los escritores modernistas (masculinos) y le da un nuevo sentido, que

toma la forma de su “musa triste”. Adquiere así parentescos necrológicos y arrastra consigo la idea de una mujer perversa que arrastra al amado a la muerte (Varas, 2002: 121), pues esta figura se encargará de hipnotizar al amante y destrozarlo, como ya demostraré más adelante. La mujer perversa, peligrosa, persiste en poemas como “El vampiro”, “Fue al pasar” o “Tú dormías”, donde se ve de qué manera ella sufre a la vez que se complace con el dolor del amante. Aparece, incluso, un deleite sádico en “El vampiro”, donde abre, succiona y vacía al amante, siendo consciente de ser la causa del sufrimiento, pero sin importarle que este sufra.

En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
Sentirte el corazón! Palideciste
Hasta la voz, tus párpados de cera,

Bajaron... y callaste... y pareciste
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella -¿me sentiste?-
Como en el oro de un panal mordiera!

Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,
Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí á esa fuente abierta en tu quebranto.

.....

¿Por qué fui tu vampiro de amargura?...
¿Soy flor ó estirpe de una especie oscura
Que come llagas y que bebe el llanto?
(CM: 186)

La figura de la musa, en todas sus versiones, evidencia la lucha entre el “yo” que ansía incluirse en el Modernismo y el que pretende alejarse de esa imagen impuesta. De ahí que nos encontremos representaciones que reflejan la conversión de la joven bella,

rubia y azul en algo grisáceo o incluso negruzco. Así pues, podemos concluir que la musa agustiniana es compleja, y que su complejidad se debe a que nace de la reacción contra las influencias masculinas y de la búsqueda interior de lo propio, lo que dará como resultado un ente lírico simbólico inseparable de la poeta.

Cuando nos adentramos en la simbología más oscura, ominosa y siniestra de las composiciones de Agustini, podemos rastrear la influencia de poetas franceses, simbolistas y decadentes. De estos últimos nace la predilección delmiriana por lo negativo y lo enfermizo tal y como sugiere Mirta dos Santos (2000). En sus poesías, Agustini adopta algunos símbolos duales relativos a la iconografía “gótica” o malditista. Las formas empleadas incluyen a bestias como serpientes, búhos, cuervos y buitres, a monstruos que abarcan desde vampiros a esfinges, o escenarios como criptas, castillos fantasmagóricos o ruinas. Con la asunción de estas figuras tétricas con las que demuestra una imaginación poderosa pretende varias cosas, pero la idea fundamental es que ansía reflejar la voluntad de hacer daño y liberar la angustia reprimida consigo misma y con el mundo, al mismo tiempo pretende expresar ciertos sentimientos y emociones ocultas.

No obstante, además de las figuras de los elementos que he mencionado antes, también podemos encontrar miembros que se desprenden, extremidades que la poeta no reconoce como propios o que no le pertenecen porque forman parte del amado, y aún añade algunos que se independizan del resto del cuerpo. Al mismo tiempo, se puede observar cómo dibuja opuestos que se solapan. En *Los cálices vacíos*, existen casos en los que se le dota de vida a lo inanimado y viceversa como ocurre con las pupilas del poema “Inextinguibles”; así como también se da la necrofilia y el desdoblamiento propio en composiciones como “Supremo idilio”. De hecho, la fragmentación y el desmembramiento son señaladas por estudios, como el de Tina Escaja (2001: 67), como elementos relevantes, sobre todo en *Los cálices vacíos*. En realidad, la poética de la fragmentación persigue el misterio de la unidad del que hablaremos en el apartado siguiente. Las imágenes de desmembramiento forman parte de la tradición modernista y en Agustini se relacionan con la figura femenina de Salomé, tan recurrente también en la tradición poética de la época. En el caso de las féminas que aparecen en la lírica, vemos una transformación hacia estas mujeres que encarnan la violencia y despedazan al amado. La imagen de fatalidad alcanza su cénit en el poema “Lo inefable”:

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
Muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,
Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...

¡Cumbre de los Martirios!... Llevar eternamente,
Desgarradora y árida, la trágica simiente
Clavada en las entrañas como un diente feroz!...

Pero arrancarla un día en una flor que abriera
Milagrosa, inviolable!... Ah, más grande no fuera
Tener entre las manos la cabeza de Dios!
(CM: 193)

Este no es un caso único, pues en varias ocasiones, la poeta le corta la cabeza al amado y disfruta con el escabroso hecho. El ejemplo más visible se da en "Tú dormías": "Engastada en mis manos fulguraba / como oscura presea, tu cabeza" (CM: 204). Su cabeza se acaba por convertir en algo ajeno cuando lo cosifica y dice que es como una "presea". Lo más llamativo es que esa cabeza llegará a despreocuparla de tal manera que acabará por preferir la cabeza muerta del amado, deseándola incluso más que la viva en los versos de "La intensa realidad de un sueño lúgubre".

Este hecho no es exclusivo de la testa, ya que podemos encontrar asimismo la descripción de muchas otras partes del cuerpo del amado, tanto cercenadas como no: pupilas, bocas, manos, dedos o, como se ve en los siguientes versos, ojos: "¿Sabes todas las cosas palpitantes, / inanimadas, claras, tenebrosas, / dulces, horrendas, juntas o distantes, / que pueden ser tus ojos?. Tantas cosas" ("En tus ojos", CV: 231). Algunos de esos miembros seccionados pueden llegar a adquirir vida propia: "¡Ah! tu cabeza me

asustó... Fluía / de ella una ignota vida... Parecía / no sé qué mundo anónimo y nocturno" ("Tú dormías"). Todos esos trozos de vida, pero también de muerte cerca de su lecho, invaden su sueño. Su presencia inquietante es admitida en la escena como parte necesaria del proceso de experimentación y maduración de su identidad poética (Bruña Bragado, 2005: 198).

La inquietud también se transmite por medio de otros miembros, los animales. En cuantiosos poemas hacemos frente a imágenes que incluyen a animales como el cisne, el buitre, la serpiente y a seres como el vampiro, la esfinge o a la estatua, entre otros. La duplicidad de los mismos se da en ocasiones en las que se utilizan tanto con los matices más tradicionales como dobles de la autora a través de las cuales proyecta sus conflictos o incluso su sentimiento de culpa.

Delmira Agustini recurre a elementos animalizados propios de un bestiario y enuncia versos que aluden a animales tétricos como la araña, la cual en el propio poema "Para tus manos" alude a esa parte corporal: "¿En qué tela de fuego me envolvieron / Las arañas de nieve de tus manos?/ ¡Red de tu alma y de tu carne, líame / mis alas y mis brazos!" (CV: 252). De igual forma, Agustini retoma la figura de otros animales como la serpiente que, contrariamente a lo que ocurría con las estatuas, carecen de quietud. Son animales que representan a los deseos, las malas pasiones desatadas, así como el mal y la sexualidad, todas opuestas a la perfección marmórea:

¡Vi un pozo muy frío, muy negro, muy hondo,
y dentro la horrenda serpiente del mal!
("Carnaval", LB: 127)

Las miradas, los anhelos, los sueños, los abrazos son escurridizas serpientes que representan el deseo de la amada por el cuerpo de "otro" como se puede contemplar en el siguiente fragmento de "Visión":

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.

Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
A la estatua de lirios de tu cuerpo.
(CV: 236)

El búho es un animal que da ejemplo de cuánto difiere Agustini de sus coetáneos. Mientras en otros autores cobra bastante importancia, especialmente cuando quieren reflejar algo meditabundo y lo misterioso, en las poesías agustinianas solo aparece en dos, “Mi musa triste” y “¡Oh, tú!”, En dichas composiciones, el animal aparece de distinta forma; así, en el primer caso está acechante entre el follaje y en el momento de anochecer cuando la musa triste sale a escena. Mientras, en el segundo caso, vemos a un búho que habita en “húmeda torre”, cuya estancia llena con su siniestra presencia “como un alma en pena”. Esta ave es descrita con más detenimiento, reflejando hasta su estado de ánimo, la tristeza, la cual no solo corresponde con los sentimientos que pueda mostrar el animal, sino también con los que transmite a la poeta. Además, hay algo que lo distingue del cisne y es que este sí se mueve: “incuba un gran huevo infecundo” mientras otea el horizonte: “Incrustadas las raras pupilas más allá; O caza las arañas del tedio, o traga amargos / Hongos de soledad” (CV: 229). Es el guardián de las ruinas ilustres y las almas “altas y desoladas”.

Me gustaría destacar un caso particular, el poema “Clarobscurio” en el que ocurre un hecho singular. Se dan dos imágenes de un “insecto”, animal que ya aparece en otros poemas, pero que en el caso de este refleja una dualidad evidente. Por un lado, en la primera parte del poema alude y refleja a una mujer, mientras que en la segunda parte lo hace en referencia a un hombre. En el caso de la mujer el insecto es frágil y níveo, y aparece “[...] agitando dulcemente / Sus alas leves, etéreas”. Sin embargo, el amado aparece descrito como “un lúgubre insecto, de alas pesadas y negras”. Su vuelo es descrito como de “lentitudes funéreas”, “pesante, fatídico, de vibraciones siniestras” (*La Alborada*: 73). Es, por tanto, un insecto ominoso, tal como lo describirá Agustini en su poema, al que añadirá la descripción de “animalaña funesta” cuya esencia es el misterio, por ello solo sale cuando es de noche.

En oposición a esa imagen de lo diabólico, maldito y siniestro, nos encontramos con la temática filosófica o religiosa. La utilización de elementos e imágenes

pertenecientes a la simbología religiosa está supeditada a la divinización de lo erótico. Serrano (2016) comenta que Agustini usa el lenguaje erótico del misticismo pues concibe la entrega, el sacrificio y la adoración como valores absolutos, pero no puede decirse que su poesía sea la de una mística, sino la de una poeta que utiliza la retórica de la poesía mística para legitimar su canto. Nuestra poetisa no supo o no pudo desviarse hacia derroteros místicos que, tal vez, hubieran podido sublimar sus impulsos sensuales. Aun con todo, podemos encontrar versos en los que la autora mezcla lo sagrado y lo profano, lo espiritual y lo material, lo celestial y lo terrenal todo en un mismo plano, tal y como ocurre en poemas del estilo de “El Dios duerme”. En el poema “Otra estirpe”, por ejemplo, la poeta asume el papel de guía en el mito clásico de Eros y Psique, donde narra cómo el alma individual se eleva progresivamente, por medio del amor, de la condición mortal a la divina, y con ello consigue transformar el discurso modernista masculino y mostrar, por medio de imágenes atrevidas y poco convencionales para su tiempo cómo el anhelado conocimiento puede ser alcanzado por medio de la carne, uniendo los cuerpos en el rito del amor.

A lo largo de este apartado hemos hablado de las que consideramos claves fundamentales en la poesía de Delmira Agustini; a saber, las dicotomías derivadas de la poesía de Baudelaire, el ensueño, la fragmentación, el malditismo y el empleo particular de los símbolos propios del Modernismo aunque en ningún caso de forma repetitiva o acrítica. A continuación, nos centramos en el amor y el erotismo, otra de las líneas maestras de la poesía de Delmira Agustini.

4.3. Amor y erotismo

El amor y el erotismo, sin duda junto a otros temas no menos importantes, constituyen la espina dorsal de la poesía de Agustini. De hecho, la crítica asume en su mayor parte la idea de que la inscripción del sujeto erótico femenino en la poesía hispanoamericana tiene sus raíces en la obra de Agustini.

En apartados anteriores, este trabajo ha desarrollado aspectos relacionados con la autoría poética femenina y, en este punto, es preciso volver sobre esta cuestión. El amor y el erotismo son aspectos con gran relevancia en el Modernismo, y Rubén Darío, entre otros, había elaborado un lenguaje poético en el que la expresión del erotismo se centra

en la construcción del cuerpo femenino como objeto de deseo masculino. Obviamente, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y otras poetas coetáneas se ven obligadas a buscar nuevas formas de expresión del erotismo desde un punto de vista femenino.

Podemos establecer un paralelismo con el proceso de cuestionamiento y de búsqueda de la voz femenina en la narrativa y citar, por ejemplo, la obra de Teresa Medeiros-Lichem, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*, donde se expone la resistencia de autoras, entre las que se encuentran Teresa de la Parra, Clarice Lispector o María Luisa Bombal, a aceptar los códigos masculinos de la sexualidad y búsqueda de una perspectiva femenina. En este proceso, la obra de María Luisa Bombal es un escalón importante ya que por primera vez la sexualidad femenina se expresa a través del deseo y del lenguaje del cuerpo (Suárez Hernán, 2015). La novela *La última niebla* supone un cambio ya que la protagonista lleva a cabo el descubrimiento de su propio cuerpo a través de la inmersión en el estanque. El placer solitario en contacto con la naturaleza se nutre de un concepto de sexualidad múltiple que es el comienzo del contradiscurso que se abrirá posteriormente.

Volviendo a la poesía, Bonada Amigó (1975: 61) sostiene que la lírica femenina de principios del siglo XX en ambos lados del Atlántico se orienta hacia lo instintivo, al comentario personal de sus existencias casi siempre llenas de angustia, a través de la evocación de la naturaleza, del amor, de la muerte, o de Dios, según sus personalidades líricas, su cultura o sus vivencias. En esta línea, puede añadirse que el erotismo femenino no se basa en la orientación al otro, sino que se imbrica con la naturaleza profunda y la necesidad de autoconocimiento.

Así, Delmira Agustini y otras poetas están en una línea diferente en lo que a poesía de orientación masculina se refiere. Morena Carla Lanieri (2002: 421) habla del marcado carácter rupturista de la escritura de Delmira Agustini y Alfonsina Storni porque en su poesía se desvirtúa la idea del eterno femenino y se cuestionan los postulados de la moral tradicional. El reconocimiento del propio cuerpo y la reivindicación del deseo serán elementos fundamentales. No obstante, la poesía de Agustini va más allá de la asunción del propio deseo y el descubrimiento del cuerpo y el erotismo de su poesía adquiere

diversas formas y se proyecta también hacia el amante e incluso hacia la invención de un ser humano de estirpe superior.

Bonada Amigó (1975: 67) distingue cuatro etapas en el lirismo erótico que Agustini, que se exponen aquí como punto de partida para el análisis. En primer lugar está el lirismo blanco, caracterizado por su tono angélico; después el lirismo rosa, que corresponde con los poemas de “Orla rosa”; el lirismo incendiado, que corresponde a *Los cálices vacíos*; por último, Bonada Amigó menciona el lirismo objetivo de “Plegaria”.

En la primera etapa se expresa el amor con sentimientos subjetivos aunque con imágenes ajenas, pero es en “Orla rosa” donde creemos que Agustini se centra en el amor y comienza a tratarlo de forma más personal. Los seis poemas de temática amorosa que cierran *El libro blanco (Frágil)* son una celebración casi ritual del amor, un himno al amor en el que la melancolía y el vacío existencial se convierten en placer de los sentidos. Girón Alvarado (1995: 90) afirma que en estos poemas primera vez una mujer poeta usa una voz femenina para expresar deseos y pasiones con un lenguaje erótico. Recogemos también el comentario de Alejandro Cáceres acerca de “Orla rosa”:

Partiendo del poema “Amor”, en el cual la poeta sueña con el amante deseado; pasando a “Explosión”, donde refleja la dicha de haberlo alcanzado; siguiendo por “Aurora”, donde medita sobre el encuentro, Agustini llega a la plenitud sexual en “El intruso”, al sentimiento profundo y desbordado en “Íntima” y a la ausencia o separación en “Desde lejos” (1999: 48).

La voz poética se enfrenta al objeto de inspiración masculino y muestra deseo de entrega y alegría por esa capacidad de ofrecimiento. Así, en “Íntima”, podemos leer: “Mi alma desnuda temblará en tus manos, / Sobre tus hombros pesará mi cruz” (163). “Explosión” unifica amor y vida en tono exclamativo y la poeta desea vivir para poder amar: “Si la vida es amor, bendita sea! / Quiero más vida para amar! Hoy siento / Que no valen mil años de la idea / Lo que un minuto azul del sentimiento” (165). “Amor” identifica el amor con el sueño y adquiere tonos variados como impetuoso, ardiente, triste, vibrante, suave o riente. “La copa del amor” presenta a la poeta como una sacerdotisa y al amor como un rito compartido. “El intruso” muestra la unión amorosa (espiritual y física) y esta

aparece como salvación contra el dolor, la muerte y la soledad, y se plantea como un final redentor, feliz y lleno de promesas:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante,
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
Bebieron en mi copa tus labios de frescura;
Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
Me encantó tu descaro y adoré tu locura.

¡Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si duermes, duermo como un perro a tus plantas!
¡Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura;
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera!
(LB: 168)

En los libros siguientes sigue creciendo el pensamiento sobre el acto de crear, al mismo tiempo que despliega su imaginación erótica, aunque cada vez más sombría. A partir de su segundo poemario, *Los cantos de la mañana*, las relaciones amorosas entre el personaje femenino y el masculino empiezan a ser conflictivas. Aletta de Silvas (2014: 335-336) identifica al hombre que aparece en la poesía como representante del poder y la autoridad, lejano, frío, indiferente; mientras que la voz femenina en cambio, expresa su frustración e impotencia ante esta actitud masculina. La poeta asume entonces una imagen de mujer cruel, violenta y vengativa que invierte los papeles tradicionales: “la agresividad se convierte en atributo femenino y la pasividad en masculina”.

El erotismo encarna el deseo de unidad espiritual y carnal que quiere evitar la discontinuidad y el aislamiento del ser humano. La muerte representa la esencia de esa discontinuidad que persigue a las personas y, por ello, amor y muerte son opuestos

condenados a coexistir en la poesía. *Los cálices vacíos* muestra la frustración y la angustia ante la imposibilidad de alcanzar la plenitud que parecía posible en *El libro blanco (Frágil)*. Las imágenes del cuerpo se acentúan y cobran más presencia. Tina Escaja (2001: 76) se refiere a las representaciones del cuerpo del amante masculino por encima del propio cuerpo como algo que diferencia a Agustini de otras autoras, que prefieren la afirmación de sus propios cuerpos. Las imágenes son cada vez más subversivas cuando aparecen ejemplos ya comentados de sadismo, canibalismo, vampirismo y las metáforas de animalidad.

Los cálices vacíos se abre con el poema “Ofrendando el libro a Eros” en el que el yo poético femenino alude a las oposiciones placer y dolor, paraíso e infierno, vida y muerte, todas presentes en la raíz del amor. La espiritualidad y la carnalidad se funden en esta invocación a Eros:

Porque haces tú can de la leona
Más fuerte de la Vida, y la aprisiona
La cadena de rosas de tu brazo.

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y el dolor, plantas gigantes.

Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
Como en broche de míticos diamantes
El más embriagador lis de la Muerte.

Porque sobre el espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso
-con alma fúlgida y carne sombría...
(CV: 228)

El poema “Tu boca” muestra de nuevo la voz femenina que canta al tú masculino y los esfuerzos por alcanzar la plenitud, pero estos son un fracaso y la frustración lo invade todo. La angustia por la insatisfacción sexual femenina aparece representada en el

abismo: “Tú te quedas en la testa soberbia de la roca, / Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo” (CV: 228). El mismo sentido podemos encontrar en “La ruptura”, poema en el que el espíritu refleja un “dios o un monstruo” enmascarado en una “esfinge tenebrosa”. También aparece la fría muerte como elemento que corta la cadena del amor. “Fiera de amor” es quizá el poema más representativo de este deseo de comunión de nuevo frustrado.

El rosario de Eros es una serie de poemas que tiene como tema el tributo a Eros como inspiración poética. De nuevo la voz poética expresa anhelo de entrega y de continuidad. En “Cuentas de mármol”, la poeta es “estatua de mármol con cabeza de fuego” y requiere un encuentro con Eros. Las metáforas de carne y alma, frialdad y fuego se dirigen a la necesidad de fusión en la que la figura femenina quiere convertirse en parte de esa divinidad. Girón Alvarado (1995: 175) considera que los valores cristianos de paz, castidad y pureza se convierten en pasión, violencia y lujuria, por lo que esta letanía pagana es un rosario al revés. “Cuentas de sombra” destaca el “amor sombrío” y el lecho es negro, tendido de tristeza, de insomnio, flor de muerte y pudre como la muerte. “Cuentas de fuego” es ejemplo de súplica por el encuentro con el amor, que es ahora rojo, “Sangre de mundos y rubor de cielos”, pero vuelve a aparecer un tono menos convulso:

Cerrar la puerta cómplice con rumor de caricia,
Deshojar hacia el mal el lirio de una veste...
-La seda es un pecado, el desnudo es celeste;
Y es un cuerpo mullido, un diván de delicia.
Abrir brazos...así todo ser es alado;
O una cálida lira dulcemente rendida
De canto y de silencio...más tarde, en el helado
Más allá de un espejo, como un lago inclinado,
Ver la olímpica bestia que elabora la vida...
Amor rojo, amor mío;
Sangre de mundos y rumor de cielos...
¡Tú me los des, Dios mío!
(RE: 279)

En “Cuentas de luz” y “Cuentas falsas” destaca la presencia ya comentada del sueño y el insomnio y los cuervos negros. El último verso de los poemas es siempre ¡Tú me los des, Dios mío!” a pesar de que este amor está muy lejos de la vitalidad de “Orla Rosa” y se tiñe de imágenes sombrías. Por último, “Mis amores” presenta a la poética repasando las cabezas y las manos de hombres reales en los que ella ha buscado a Eros infructuosamente:

¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!
Tú boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos,
De todas las cabezas yo quiero tu cabeza,
De todos esos ojos, ¡tus ojos solos quiero!
Tú eres el más triste, por ser el más querido,
Tú has llegado el primero por venir de más lejos...
(RE: 283)

La utilización de elementos religiosos es un elemento transgresor en la poesía de Agustini, pero, aunque en ella adquiere una especial relevancia, es un ingrediente siempre presente en el Modernismo en su afán por liberar la sexualidad de la moral burguesa. Agustini desarrolla todo un imaginario casi místico de la sexualidad que, como vemos, alcanza su plenitud en *El rosario de Eros*.

En conclusión, este apartado dedicado al erotismo no puede desvincularse del anterior en el que se desarrollan los símbolos ya que todos ellos se utilizan para hablar de amor y erotismo, además de otros temas como la creación poética y el tratamiento de la feminidad.

5. Conclusiones

Este trabajo se enmarca en el Modernismo poético, al que pertenece Delmira Agustini, pero hemos prestado atención también a las concomitancias que se dan entre ella y las otras poetisas de su generación en la formación y al desarrollo de la autoría poética femenina. Parece evidente que todas ellas viven y escriben a contrapelo de la sociedad más tradicional y de la literatura oficial. La época de cambios en los que la mujer conquista nuevos espacios en la particular modernidad hispanoamericana marca la obra de estas autoras, así como la recepción y la crítica en torno a ella. Se ha expuesto el tratamiento que se da a autoras como Delmira Agustini caracterizado por un interés desmesurado por sus vidas o por sus rarezas y tragedias personales. La historia de la poesía hispanoamericana aún no incluye a las autoras en la nómina de escritores modernistas en igualdad de condiciones, sino más bien como un apartado singular y un tanto anómalo. No obstante, la crítica actual ha dedicado numerosos trabajos tanto a Delmira Agustini como a otras autoras y se han desvelado aspectos de sus obras que habían permanecido oscurecidas, como, por ejemplo, la importancia de Agustini en la posterior Vanguardia del Cono Sur o sus similitudes con autores como Julio Herrera y Reissig.

Así mismo, se ha intentado dibujar un panorama global del Modernismo en el cual el Postmodernismo sería una derivación dentro del movimiento general, una réplica pero no un movimiento diferente. De hecho, sostenemos que Delmira Agustini pertenece al Modernismo y dialoga con los autores canónicos en igualdad de condiciones, como puede probarse en el hecho de que ella misma se esforzara en dar a conocer las críticas de sus colegas sobre su poesía y mantuviera polémicas literarias con ellos. Hemos realizado una revisión de la crítica en torno a la autora, así como un repaso por aspectos vitales y por el desarrollo de su poesía.

Con respecto al análisis de su poética, hemos destacado los aspectos relacionados con la feminidad, que se va fraguando a medida que avanza su obra. Los primeros poemas presentan tanto voces como formas ajenas, apegadas incluso a los

clichés modernistas. En *El libro blanco (Frágil)* destaca la poética de la fragilidad y encontramos a la autora buscando su propia voz y moviéndose todavía entre la voz prestada y su individualidad. La reflexión sobre la creación poética y el papel del artista predominan en el libro, pero “Orla rosa” supone un cambio fundamental. En todo momento, se ha pretendido vincular el proceso de creación poética en Agustini con el concepto de ansiedad de la autoría desarrollado por Gilbert y Gubar y que consideramos vital en la revisión de la literatura escrita por mujeres de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Por otro lado, *Los cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos* muestran a Agustini dueña de su estilo personal y esto puede comprobarse en el tratamiento que reciben los temas míticos y los símbolos, que ella transforma o subvierte para acomodarlos a su poética. La revisión de los temas y símbolos de la obra de Agustini ha querido mostrar su particular visión y destacar elementos como lo ominoso, la fragmentación, la animalización, el onirismo y el sadismo que impregnan su obra. Hasta los años noventa, la crítica sobre Agustini no percibió del todo la capacidad transformadora de la poesía de la autora uruguaya y se había limitado a constatar las diferencias entre su poética la de sus coetáneos, interpretando estas diferencias como carencias.

Por último, destacamos este onirismo, junto con el amor y el erotismo como las notas predominantes de su poesía. Se ha intentado desarrollar la evolución el amor y el erotismo en Agustini desde el anhelo de entrega y el vitalismo alegre y positivo de *El libro blanco (Frágil)* hasta la oscuridad y la violencia entretejidas con la mística del erotismo de los últimos poemas.

6. Bibliografía

- AGUSTINI, D. (2012). *Poesías completas*. Edición a cargo de M. García Pinto. Madrid. Cátedra.
- ALETTA DE SYLVAS, G. (2001). "El erotismo de Delmira Agustini", en *Philologica canariensis*: 329-350.
- ALVAR, M. (Ed.). (1971). "Introducción", en *Poesías completas de Delmira Agustini*. Barcelona. Labor.
- ALVAR, M. (1958). *La poesía de Delmira Agustini*. Sevilla. Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- BELLINI, G. (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid. Castalia.
- BLIXEN, C. (2002). *El desván del Novecientos. Mujeres solas*. Montevideo. Ediciones del caballo perdido.
- BLOOM, H. (1973). *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York. Oxford University Press.
- BONADA AMIGÓ, R. (1975). "El lirismo erótico en la poesía de Delmira Agustini", en *Anales de literatura hispanoamericana*, 4: 61-92.
- BRUÑA BRAGADO, M. J. (2008). *Cómo leer a Delmira Agustini*. Madrid. Verbum.
- BRUÑA BRAGADO, M. J. (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berna. Peter Lang.
- CÁCERES, A. (1999). "Introducción" en D. AGUSTINI. *Poesías completas*. Montevideo. E. de la Plaza.
- CORTAZZO, U. (1996). *Nuevas penetraciones críticas*. Montevideo. Vintén.
- CORTAZZO, U. (2000). "Delmira Agustini: hacia una visión sexo-política", en T. ESCAJA (comp.). *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario. Beatriz Viterbo, 195-204.
- CRESPO, Á. (1980). *Antología de la poesía modernista*. Tarragona. Editorial Tarraco.
- DARÍO, R. (1984). *Páginas escogidas*. Madrid. Cátedra.
- ESCAJA, T. (comp.) (2000). *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora.
- ESCAJA, T. (2001). *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam-New York. Rodopi.

- FERNÁNDEZ, T. (1987). *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid. Taurus.
- GARCÍA PINTO, M. (2012). "Introducción". En D. AGUSTINI, *Poesías completas*. Madrid. Cátedra.
- GILBERT, S. M., y S. GUBAR. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid. Cátedra.
- GIRÓN ALARADO, J. (1995). *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. Nueva York. Peter Lang.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E. (1911). *Los senderos ocultos*. México. Librería de Porrúa Hermanos.
- JRADE, C. L. (2006). "La poesía modernista", en R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA y E. PUPO-WALKER (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2. Madrid. Gredos.
- KIRKPATRICK, G. (1989). "The Limits of Modernismo: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reisig", en *Romance Quarterly*, 36: 307-314.
- LANIERI, M. C. (2002). "El imaginario erótico femenino en Delmira Agustini y Alfonsina Storni". En D. A. Cusato, & L. Frattale (Ed.), *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, 1: 421-434. Génova. Università de Genova.
- LE CORRE, H. (2001). *Poesía hispanoamericana postmodernista: historia, teoría, prácticas*. Madrid. Gredos.
- MACHADO DE BENVENUTO, O. (1944). *Delmira Agustini*. Montevideo. Ceibo.
- MATTALÍA, S. (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión revuelta: escritura de mujeres en América Latina*. Madrid. Iberoamericana.
- MEDEIROS-LICHEM, T. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*. Santiago. Cuarto Propio.
- MOLLOY, S. (1984). "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en P. GONZÁLEZ, y E. ORTEGA. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras. Huracán, 57-70.
- OLIVERA WILLIAMS, M. R. (1999). "Retomando a eros: Tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana: Agustini, Mistral y Peri-Rossi", en *Revista Iberoamericana (Vol. LXV)*, 186: 117-133.
- ONÍS, F. de (1961). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Nueva York. Las Américas.
- OVIEDO, J. M. (2012a). *Historia de la literatura hispanoamericana (Vol. 2)*. Madrid. Alianza.

- OVIEDO, J. M. (2012b). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 3). Madrid. Alianza.
- PAZ, O. (1993). *Los hijos del limo*. Seix Barral. Barcelona.
- PLEITEZ VELA, T. (2009). "Debajo estoy yo". *Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)* (María Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Julia de Burgos). Tesis doctoral. Barcelona. Universidad de Barcelona.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (2010). "La Generación del 900". Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-generacion-del-900>). Consulta: 25 de agosto de 2016.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1969). *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo. Alfa.
- RUEDA-ACEDO, A. R. (2014). "El eros y sus representaciones", en *Verba hispánica: anuario del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Liubliana*, 22: 163-182.
- SANGUINETTI, N. (2014). "Ser mujer. Consideraciones sobre lo fememnino en el novecientos". *Revista [sic]. Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, 8: 6-12. (<http://www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/Sic-8-Abril-2014.pdf>). Consulta: 1 de septiembre de 2016.
- SANTOS FERNÁNDEZ, M. dos (2011). "La lectura feminista en la literatura. El caso de Delmira Agustini", en *Castilla*, 2: 33-251.
- SERRANO, S. (2016). *Delmira Agustini, una feminidad desplegada*. Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/serrano.htm>) Consulta: 28 de agosto de 2016.
- SILVA, C. (1972). *Pasión y gloria de Delmira Agustini*. Buenos Aires. Losada.
- SILVA, C. (1968). *Genio y figura de Delmira Agustini*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- STEPHENS, D. (1975). *Delmira Agustini and the Quest for Transcendence*. Montevideo. Géminis.
- SUÁREZ HERNÁN, C. (2015). "Representaciones conflictivas y simbología en torno a la feminidad en *La última niebla* y *La amortajada*, de María Luisa Bombal, y *La mujer desnuda*, de Armonía Somers", en *Hispanófila. Literatura-Ensayos*, 173: 333-348.

- TRAMBAIOLI, M. (1997). "La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini", en *Revista Hispánica Moderna*, 1: 57-66.
- VARAS, P. (2002). *Las máscaras de Delmira Agustini*. Montevideo. Vintén Editor.
- VÁZQUEZ, M. Á. (2016). "La dualidad erótica de Delmira Agustini". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
(<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/vazquez.htm>).
Consulta: 5 de septiembre de 2016.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (2010). "La Generación del 900". Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-generacion-del-900>). Consulta: 25 de agosto de 2016.
- ZAVALA, I. (2000). "Autoras modernistas / Estrategias de (auto)definición". En T. ESCAJA (comp.), *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario. Beatriz Viterbo Editora, 109-123.