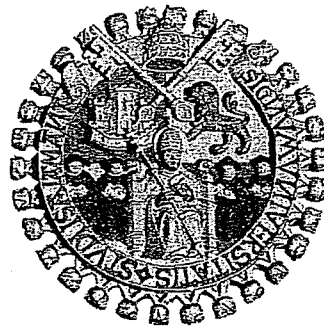


Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



*EL DISCURSO POÉTICO MODERNISTA EN DELMIRA
AGUSTINI: CONCIENCIA DE ESCRITURA, GÉNERO Y
VARIACIONES DE LA TRADICIÓN LITERARIA*

Doctoranda: **MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO**

Directora: **Dra. CARMEN RUIZ BARRIONUEVO**

2003

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



EL DISCURSO POÉTICO MODERNISTA EN DELMIRA
AGUSTINI: CONCIENCIA DE ESCRITURA, GÉNERO Y
VARIACIONES DE LA TRADICIÓN LITERARIA

Doctoranda: MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D^a. Carmen Ruiz Barrionuevo, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

V^o B^o
La Directora de la Tesis

La Doctoranda

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: María José Bruña Bragado

2003

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
I. INTRODUCCIÓN: <i>LITERATURA MENOR</i> , FILOLOGÍA Y CRÍTICA LITERARIA.....	5
II. CONTRADICCIONES DE LA MODERNIDAD EN EL URUGUAY: DELMIRA AGUSTINI Y LA “SENSIBILIDAD” DEL NOVECIENTOS.....	16
II. 1. Contexto ideológico y sociocultural: Recepción de los discursos del disciplinamiento y el feminismo.....	16
II. 2. La Generación del Novecientos y el legado del modernismo.....	41
II. 3. Género y escritura. La literatura <i>desde</i> Delmira Agustini.....	48
III. EL DANDISMO COMO CREACIÓN DEL/A ARTISTA.....	61
III. 1. Dandismo, bohemia, decadentismo: Imágenes de la modernidad.....	61
III. 2. Hacia un dandismo femenino: Delmira Agustini como actriz.....	75
III. 3. Una dandi femenina en Montevideo. Las mil poses de Delmira.....	90
III. 4. Las miradas de Agustini: Dandismo y fotografía en el Montevideo de Novecientos.....	101
IV. POÉTICA Y POESÍA: PROCESO DE ESCRITURA, RECEPCIÓN Y EDICIÓN DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI.....	136
IV. 1. Recepción crítica de la obra de Delmira Agustini.....	136
IV. 2. Primeros textos: el proceso de publicación y configuración de un ideario.....	179
IV. 3. Lectura, poética y creación. Conciencia del oficio y reflexión literaria.....	193
V. VARIACIONES LITERARIAS, DIÁLOGOS E INTERTEXTUALIDAD I: DELMIRA AGUSTINI DENTRO/FUERA DE LA COMUNIDAD MODERNISTA.....	225
V. 1. Rubén Darío, o la persistencia del ideal.....	234
V. 2. Julio Herrera y Reissig, o la enajenación en el tiempo.....	276
V. 3. José Enrique Rodó, o las especies de lo nuevo.....	304
V. 4. Francisco Villaespesa, o la fascinación del misterio.....	322

V. 5. Otros diálogos: Álvaro Armando Vasseur, Amado Nervo, Leopoldo Lugones.....	342
VI. VARIACIONES LITERARIAS, DIÁLOGOS E INTERTEXTUALIDAD. II: DELMIRA AGUSTINI	
DENTRO/FUERA DE LA COMUNIDAD SIMBOLISTA.....	356
VI. 1. Charles Baudelaire, o el extravío de los sentidos.....	365
VI. 2. Albert Samain, o las ondulaciones del deseo.....	374
VI. 3. Paul Verlaine, o la forma como principio.....	411
VI. 4. Arthur Rimbaud, o la voz sin sujeto.....	415
VI. 5. D'Annunzio, o la llama de las visiones.....	416
VI. 6. Edgar Allan Poe, o el criptograma de las mujeres.....	425
VI. 7. Otros diálogos: Renée Vivien, Anna de Noailles, Rachilde.....	440
VII. LUCES Y SOMBRAS DE LA "ESTRELLA DORMIDA": EVOLUCIÓN POÉTICA DE DELMIRA AGUSTINI.....	
VII. 1. Los poemas publicados en <i>La Alborada</i> : figuraciones de la autoridad y de la poesía.....	466
VII. 2. <i>El libro blanco (Frágil)</i> : las prisiones del sujeto y las formas de la otredad.....	484
VII. 3. <i>Cantos de la mañana</i> : la melancolía y los espacios de la escritura.....	508
VII. 4. <i>Los cálices vacíos</i> : lo siniestro y la imaginación poética.....	526
VII. 5. <i>El rosario de Eros</i> o la desfiguración del deseo.....	544
VIII. CONCLUSIONES.....	572
IX. BIBLIOGRAFÍA.....	581

AGRADECIMIENTOS.

La escritura de una Tesis Doctoral es una tarea tan fascinante, turbulenta y compleja como todo proceso de aprendizaje, que pasa ineludiblemente por diversas etapas, fluctúa entre la inspiración y la frustración, transita del entusiasmo a la apatía, del placer intenso a la fatiga. Escribir, como declara Hélène Cixous -- como declaraba Delmira Agustini--, es escribirse y en este sentido la letra lleva inscritos encuentros y desencuentros, contiene miradas, oculta preguntas, miedos y deseos, porque la literatura nace de la vida y vuelve a ella de una forma continuada, renovadora, inquietante. A modo de reto o desafío en ese camino de búsqueda, de búsquedas, este trabajo se adentra en la aventura que nos propone la lírica deslumbrante de Delmira Agustini, aventura estética pero también aventura del pensamiento. La lectura de su obra nos abre otros horizontes legítimos y desconocidos, nos acerca a otra manera de entender la literatura, a una sensibilidad de lo femenino hasta ahora sólo intuida y a una experiencia personal enriquecedora y plena. En este itinerario, leer a Delmira Agustini ha sido compartir lenguas y poemas --Alexandra, Renata--, músicas --Malena, José, Carlos, Bego--, mate y dulce de leche --Claudia, Elena, Josito, Ormindá--, poemas en el ascensor o con peces de madera --Begoña, Martín--, películas y recitales --Javier, Octavio--, seminarios y conversaciones --Julio Ortega, Danièle Bussy, Jesús de Miguel--, correos electrónicos cargados de afecto y sabiduría --Adriana Genta, Graciela Batticuore, Alicia Salomone--, obras de teatro y libros --Rafael Courtoisie, Patricia Varas--, fotografías y paseos --Virginia Friedman, Wadda Ríos-Font, Rómulo Cosse--, exposiciones, fiestas y vino --Corina, Inés, Bea, Anne, José Manuel--. Sin olvidar las conversaciones entre café y merengues con Milton Schinca, las pistas para la investigación literaria que me sugirieron Beatriz Vegh y Hugo Achugar, el recital

entusiasta y la charla animada de la actriz Natalia Acosta, la copia del retrato que el vanguardista Barradas hizo de Delmira facilitada por el peculiar y cariñoso Rolf Nuss Baum, el video de Nela, la versión tanguera que Malena Muyala se propuso hacer de los poemas de Agustini, el paseo didáctico por el Prado con el escritor Luis Neira, la entrevista al novelista Omar Prego Gadea y los intercambios de punto de vista con Uruguay Cortazzo, Pablo Rocca, Mirella Callejas, Silvia Lago y Sonia García López.

Del diálogo plural que dibujan estos nombres ha nacido el presente texto, y puesto que todo diálogo precisa de dos para existir, a esa "otredad" tan delmiriana quiero que vuelvan estas palabras de recuerdo emocionado. Como cierre, el agradecimiento más mío y más sentido no puede ir sino para mi directora de Tesis, la profesora y catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca Carmen Ruiz Barrionuevo, a cuya inestimable tutela no sólo extraordinariamente rigurosa y lúcida, sino también generosa y paciente, debo las posibilidades y los logros que puedan encontrarse en este trabajo. A ella, a mi familia y a Paco, mi fiel compañero de viaje durante todo este tiempo, ofrezco la huella, el rastro, las cenizas de esta indagación en la estrella negra que habita la obra de Delmira Agustini.

I. INTRODUCCIÓN.

LITERATURA MENOR, FILOLOGÍA Y CRÍTICA LITERARIA.

She wrote as a woman. but as a woman who has forgotten that she is a woman, so that her pages were full of that curious sexual quality which comes only when sex is unconscious of itself.¹

Virginia Woolf, *Una habitación propia*

En un conocido ensayo sobre Kafka, publicado en 1975, Deleuze y Guattari esgrimen, contra corriente y con un cierto aire de provocación, el concepto de "literatura menor" para entender la obra del escritor polaco. Asumen, de esa forma, una expresión valorativa con la que comúnmente se alude a la literatura considerada de importancia secundaria (por ejemplo, la escrita en lenguas dialectales), o ajena a las tendencias fundamentales de un canon, para proponer un significado enteramente distinto, desligado de perspectivas canónicas y de criterios estrictamente estéticos. Así pues, para estos dos autores, "una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor".² Articulado de esta forma, el concepto se desprende de su carga normativa y traduce algunas de las condiciones y características que es posible hallar no sólo en la obra de Kafka, sino también en ciertas escrituras laterales, ciertas enunciaciones "menores" producidas dentro de una tradición mayor: desterritorialización de la lengua, articulación de lo individual en lo inmediato-político y emergencia de un dispositivo colectivo de enunciación. Estos términos, como los de menor y mayor, son ejes relativos, cambiantes, definidos históricamente, negociados y negociables, por lo que sería ilegítimo entenderlos de forma unívoca, como también lo sería interpretar sus relaciones en un solo sentido. Por ello, sus

¹ ["Escribió como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que lo es, por lo que sus páginas estaban llenas de esa curiosa cualidad sexual que llega sólo cuando el sexo es inconsciente de sí mismo", traducción propia], Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, San Diego-New York-London: Harcourt, Inc., 1989 [1929], pág. 34.

² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, México: Era, 1998, pág. 28.

posibilidades no se ciñen únicamente al alemán hablado o escrito en la Polonia de Kafka, es decir, no sólo poseen una proyección contextual o literal, sino que tienen una indudable carga estructural, particularmente útil y pertinente para describir los diversos usos de un sistema tan codificado como el literario.

No es difícil, en efecto, desplazar la propuesta de Deleuze y Guattari hacia el cuerpo de la literatura escrita por mujeres durante la modernidad, cuando se traza el concepto de sujeto, y por tanto se redefine el de sujeto literario, el de autoría, y cuando se configura un nuevo sentido para la literatura. La desterritorialización prevista por estos autores se torna aquí una desubicación canónica, una distancia frente a la norma literaria pero también frente a los modelos de subjetividad (femenina) heredados: la literatura (su deseo) abre una herida entre ambos. De ahí que la escritura se torne en ocasiones metonímica y tienda a ese desplazamiento colectivo, en la medida en que su sentido está gestionado de forma radical por la lectura, por su interpretación. Lo "menor" adquiere así una dimensión inusitada: "no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)"³, o si lo preferimos, para no entrar en una excesiva petición de principios, señala las condiciones de cambio, no intencionales sino sociales, de una literatura. No resulta determinante, sin embargo, la mera proyección general de estas categorías a la escritura de mujeres, pues quizá ello repite un gesto de las tradiciones canónicas, al privilegiar lo común y relegar las diferencias. En cambio, vale la pena señalar que se trata de una perspectiva interesante para dirigir una mirada preliminar sobre la situación de una poeta de principios del siglo XX que se enfrenta a su tradición con el solo bagaje de la absoluta minoría.

³ *Ibid.*, pág. 31.

Bajo este prisma, indudablemente, la obra de Delmira Agustini ofrece una imantación difícil (de sortear: muestra las ambigüedades y las estrategias que debe desplegar en un campo literario en el que no existe un lugar previsto para ella y ofrece un espacio de trabajo crucial --por su momento, por sus términos-- para observar los mecanismos con los que se construye el sujeto literario femenino. Con todo, su interés no estriba solamente en los elementos contextuales que definen su situación, sino también en la realización o el cumplimiento de las condiciones de cambio que en ella se encuentran: sin entrar ahora en valoraciones detalladas, puede afirmarse que Agustini consuma una transformación central en su obra y abre el espacio del lenguaje modernista a usos imprevistos y menos selectivos. Al lado de otras escrituras, en otras tradiciones, su poesía pugna por inscribirse en el canon y contribuye a modificar su sentido y el de la propia tradición. Por todo ello, y por el curso de su biografía, su figura deviene en una suerte de fetiche cultural, en buena medida masculino pero también femenino, que saturado de sentidos a veces dificulta o mediatiza en exceso la lectura de su propia obra. Precisamente, en los últimos años, y como consecuencia de la evolución de la crítica literaria, los acercamientos a esta escritora han tendido a reivindicar tal fetiche, sin mostrar salvo casos excepcionales una excesiva preocupación por la obra.

Culler, "uno de los nombres más prestigiosos de la teoría literaria actual", comenta con humor en un texto publicado en 1999 la evolución general a la que se hace referencia:

En los estudios literarios y culturales más recientes se oye hablar mucho de teoría; pero no de teoría de la literatura, sino de simple "teoría", sin más. Tiene que resultar bien extraño para quien sea ajeno a la disciplina... "¿Teoría de qué?", entran ganas de preguntar.⁴

⁴ Jonathan Culler. *Breve introducción a la teoría literaria* [1999], Barcelona: Crítica. 2000. pág. 11.

Esta cierta perplejidad refleja el abandono de la literatura por parte de algunos estudios (los llamados "estudios culturales") como discurso maestro en el que observar la producción de determinados significados estéticos, culturales o sociales. Su texto pasa a ser entonces la cultura en su sentido más amplio (y con tendencia a privilegiar la "cultura popular") y su objetivo el análisis de algunas construcciones como "sexo", "lenguaje", "escritura" o "sujeto". De ello deriva, aunque no en todos los casos, una suerte de represión de la propia literatura en beneficio de la mencionada "cultura popular", por lo que cabría afirmar que lo literario ha llegado a convertirse actualmente en el eje "menor" dentro de algunas escuelas críticas, por retomar la distinción de Deleuze y Guattari. Aunque sin llegar a estos extremos, el cambio de paradigma descrito ha afectado a buena parte de los estudios recientes sobre Delmira Agustini, que tienden a indagar en el objeto cultural, en la imagen, más que en la obra. Así sucede con una renovada preocupación por la vida de la poeta que, alejada ya de los prejuicios biografistas o psicológicos, parece proyectarse bajo las categorías del *género* y de lo performativo como el centro de toda la atención. Lo mismo podría decirse de ciertas lecturas feministas, según las cuales Delmira Agustini ha pasado de ser obviada y excluida del canon literario o considerada mera epígona o talento individual y aislado, a ser leída de una manera determinista también dentro de una comunidad de escritoras transgresoras, conscientes de su subversión y rebeldía; ha transitado del terreno del estudio filológico más prejuiciado (por evitar la particularidad femenina o definirla a través de estereotipos) a las teorías críticas más innovadoras que la consideran a la vanguardia de una revolución sexual y estética.

Este vertiginoso giro, más allá de que sus realizaciones estén sujetas a puntualizaciones más o menos anecdóticas o amplias, ha generado un vacío crítico, un silencio, una carencia, pues aspectos que apenas fueron anteriormente tratados aún

precisan de un examen cabal y contrastado. Este hueco es especialmente notable por cuanto afecta al diálogo que la poeta establece con los lenguajes de la tradición y las estrategias de autoridad de la comunidad de su tiempo: el enfrentamiento con determinados paradigmas y modelos femeninos, el uso o la adopción de las figuras de autor que su contexto contempla, y muy especialmente el diálogo que la poeta establece con la literatura que define este campo a comienzos del siglo XX. Este último punto se inscribe de forma particular en la laguna crítica mencionada: diálogo obviado por los estudiosos primeros que consideran la obra de Agustini como producto exclusivo de la inspiración y desahogo vital de una subjetividad "excéntrica", y que es desestimado por la crítica posterior, más consciente de sus propias premisas (aunque inscritas a menudo en una visión temática del género) pero menos atenta a los textos, ajena a las condiciones de la tradición literaria y poco sensible a la propia literatura. De esta forma, la inscripción del lenguaje de Agustini en la tradición modernista está sujeta a valoraciones vagas y puntuales, que sólo de una manera indirecta o parcial pueden identificar el carácter de su proyecto poético y de su diferencia. En la medida en que los frutos de este diálogo no pueden ser entendidos en los términos jerárquicos de influencia, asimilación o rechazo, sino en los más complejos de desplazamiento, desubicación, tensión (*tenzó*) o estrategia, se propone aquí el término "variaciones" para condensar ese amplio espectro de significados que alberga el enfrentamiento con la tradición: trata de apuntar cómo esta escritura femenina no opera por confrontación sino por desvíos, no mediante una escritura directa y a-problemática (especie bajo la que tiende a aparecer la literatura de mujeres en ciertos estudios feministas), sino a través de desplazamientos sutiles, desaparejos y a veces contradictorios. Y puesto que tal diálogo constituye uno de los intereses y objetivos fundamentales de nuestro trabajo se ha integrado en los términos que componen el título.

Por otro lado, y dado que el vacío crítico que se ha mencionado afecta a juicios primarios sobre la obra de Agustini, se optará por una metodología que integre diversos puntos de vista, necesarios para hacer frente a esa tesitura. En el momento actual de los estudios sobre la autora, pues, resulta preciso el análisis filológico de ciertas zonas y aspectos de su obra, combinado con presupuestos, a nuestro juicio inexcusables, como los derivados del género. Al tiempo, se intentará perfilar aquí una investigación histórica que permita documentar y situar en su momento concreto no sólo los diálogos con la tradición, sino también la gama de modelos femeninos de la época o ciertos aspectos poco conocidos en la trayectoria de Agustini que ayudan a entender su inscripción en el campo literario. Podría pensarse, quizá, que este tipo de mirada o acercamiento se fundamenta en un eclecticismo poco aconsejable y pone en contacto metodologías que parecerían en verdad excluyentes o contradictorias. Sin embargo, dicha mirada es la que reclama, como decimos, el estudio actual de la obra de Agustini, y no se erige sobre la mera yuxtaposición de diversos instrumentos críticos, sino sobre su empleo ponderado y relativo. Se utilizan estas perspectivas teóricas como herramientas, como puertas de acceso a una obra, y no como escuelas o sistemas de pensamiento, como maneras de entender y de trabajar, y no como claves o "palabras mágicas" de ciertas comunidades interpretativas, que diría un alumno de Stanley Fish. Tal vez este uso combinado de varias metodologías contribuye a una percepción más relativa de las mismas y evita caer en nuevos dogmatismos o equívocos.

Para cubrir este itinerario se intentará caminar aquí, desde un punto de vista temático, de lo histórico a lo estrictamente literario, aunque en muchos casos no sea posible desligar estos dos aspectos y cada uno de ellos precise del otro a cada instante. Esta articulación de los contenidos pretende dar sentido y cabida a los elementos menos analizados y más interesantes de esta escritura, al tiempo que a los distintos puntos de

vista teóricos que hemos señalado. Se estudiará, así pues, en el segundo capítulo, la inscripción de Delmira Agustini en la historia social de su tiempo, indagando en los discursos sobre el espacio femenino con los cuales la escritora ha de enfrentarse en su formación y en su proyección. Al tiempo, se señalará la peculiar situación que la historia literaria ha fijado para nuestra escritora, a caballo entre modernismo y posmodernismo, posicionamiento que no está libre de valoraciones preliminares y que muestra las dificultades que alberga esta escritura. Cabe pensar que los equívocos históricos estén propiciados por ciertos gestos de la propia Agustini (mistificación, excepcionalidad), con los que pareciera haber alimentado determinados modelos de interpretación que han oscurecido con el tiempo su poesía en lugar de arrojar luz sobre ella. En este sentido, la escritora es consciente de escribir en un momento en que el entendimiento de sus obras ha de ser diferido constantemente, puesto que no existe aún el contexto de recepción necesario, algo que sí va desarrollándose en la actualidad, en parte gracias al grado de evolución que han alcanzado las teorías del género, que han avivado nuestra conciencia de manera profunda, sin esencialismos ni a priori. Por ello, en este capítulo se trazará un recorrido por ciertas propuestas de esta línea crítica, para aclarar los puntos y las vertientes que nuestro discurso pretende aprovechar dentro de ella. No se trata de un planteamiento exhaustivo, algo muy difícil ya en nuestros días, puesto que el propio género no es el tema de este trabajo y sólo nos interesa aclarar la posición de nuestro discurso en ese marco.

En el siguiente capítulo se estudiarán las figuras de la mujer artista que Agustini explora en la búsqueda de una proyección que articule su obra y su personaje. En este sentido, su adscripción al espectro del dandismo muestra un uso imprevisto de esta construcción cultural --la dandi--, y permite observar una gama de significados que obligan a releer su poesía. Para observar con precisión los mecanismos que suscita este

desplazamiento, se hará un repaso por los elementos fundamentales y característicos del dandismo, su cercanía con el universo catalogado en la época como femenino, y las dificultades que implica la adopción de ese entramado por parte de una mujer. Como un componente de esa imagen bajo la clave del dandismo, se dará cuenta de un episodio poco conocido de la vida de Agustini, su faceta de actriz, que la sitúa en los márgenes de su ambiente social y familiar, y le permite el acceso a un espacio de mayor libertad moral y sentimental. A continuación, se repasarán ciertos gestos dandis del Montevideo de la época, pues en ellos y en sus propias lecturas se sitúan los modelos directos de la escritora. Finalmente, y mediante el uso que Agustini hace de la fotografía para crear y proyectar una imagen personal, nos referiremos a la relación del dandismo con este marco y a las actitudes artísticas que se dan cita en una selección de las instantáneas más representativas y relevantes de la escritora. Con el rescate de fotografías poco conocidas en algunos casos, se rescata también el uso por parte de una mujer de ciertas tecnologías de la imagen que para tales fines habían quedado comúnmente fuera de su alcance.

Con el cuarto capítulo, dedicado a la recepción, la poética y las circunstancias de edición de la poesía de Agustini, nos acercamos ya de una forma más directa a su obra literaria. Aquí nos interesa en primer lugar un repaso pormenorizado de las tendencias críticas que han presidido los estudios sobre su poesía, pues de esa forma se evidencian pormenorizadamente ciertas carencias en tal estudio literario a las que aquí nos hemos referido de manera más general. Tras ese repaso, se indaga en uno de los elementos que han quedado relegados en el estudio de su obra: la poética. No son muchos, ciertamente, ni especialmente señalados, los escritos en prosa en los que la autora nos ha dejado constancia de su manera de entender el arte y de su propio proyecto poético. Con todo, tales textos son suficientemente significativos como para extraer de ellos las líneas

maestras de su estética. Cabe pensar que si estos textos se han resistido a la exégesis ello no se debe únicamente a su carácter recóndito, que precisa de una minuciosa búsqueda, sino también a que suscitan algunas resistencias para cierta lectura "utópica" y también historiográfica de Agustini, pues por un lado el desvío ligado a una perspectiva de género no se trasluce en ellos de una forma frontal o evidente, y por otro evidencian la pertenencia sin paliativos de nuestra escritora a la estética modernista. Es preciso, pues, leer esa misma resistencia, y tratar de caracterizar la diferencia que signa a la voz poética de Agustini. Como cierre, se detallan las condiciones de publicación de su obra y la manera en que la autora va revisándola, gestionándola y articulando diversos horizontes de recepción para ella.

Los capítulos quinto y sexto, los más extensos pero los que proponen también un entramado de diálogos más amplio, estarán dedicados a una interpretación de la biblioteca de Agustini: ésta puede ser contemplada en su caso como el "reino interior" de que habla la poética modernista o la "habitación propia" de Woolf desde donde se vuelve a enunciar el lenguaje literario. Se explorarán en primer lugar sus lecturas de la tradición modernista, atendiendo a las figuras mayores, como Darío, pero también a otras más olvidadas en nuestro tiempo, especialmente Villaespesa o en menor medida Vasseur. La integración de estos diálogos diversos, sin ceñirnos exclusivamente a las obras sancionadas por el canon, permiten ofrecer una imagen más fiel de su contexto estético, al tiempo que evita repetir un gesto selectivo que ha afectado en numerosas ocasiones a la propia Agustini. El capítulo sexto estará dedicado a estudiar los autores en lengua no española que la poeta leyó y que formaban parte de la excelencia estética de su tiempo, que había de conocer y asimilar para buscar y alcanzar su lugar en la modernidad: aquí de nuevo combinamos el análisis de diálogos con autores indiscutiblemente canónicos y centrales ya en su tiempo, como Baudelaire, con otros

que nuestra época ha ido poco a poco relegando, caso de un autor tan difundido en su momento como Samain. Estos análisis permiten proponer no sólo una poética de la lectura para nuestra escritora, relacionada con las categorías del género, sino definir con precisión sus modelos y referencias, y los desvíos y distorsiones que opera respecto de ellos. Si todo desvío es relativo, si la literatura se define fundamentalmente en la comparación, el estudio de ese término comparativo es crucial para definir la dimensión de una obra como la de Agustini, no sólo con el objetivo de una interpretación histórica o filológica, sino también bajo otros prismas teóricos. Por último, en el capítulo séptimo nos proponemos un recorrido por su evolución poética, tratando de identificar los mecanismos, estrategias e imaginarios que definen cada uno de sus libros. Si bien es cierto que la obra de Agustini no traza un recorrido amplio y no dibuja una evolución cerrada, permite observar ciertos cambios y progresos que van dando la medida del hallazgo de una voz poética. Se estudiarán en este apartado ciertas construcciones simbólicas que dan cuenta de su particular enunciación del lenguaje modernista y que definen estrategias retóricas recurrentes en su obra.

Como cierre de esta breve introducción, es preciso aclarar algunos puntos formales referidos a las notas a pie de página, la bibliografía y la traducción de los pasajes citados de otras lenguas. En cuanto a lo primero, se ha decidido citar según el sistema tradicional, con la referencia completa en nota a las obras a que se hace alusión pues ello facilita la identificación de las fuentes y permite una valoración más amplia de las mismas. Al tiempo, hace más claras las remisiones y evitar consultar constantemente la bibliografía final, la cual, por ello, ha podido organizarse de forma temática, de forma que constituye ya una primera introducción a las preocupaciones y objetivos de esta tesis. En cuanto a la bibliografía en sí misma, los archivos que toca nuestro trabajo, los del modernismo, simbolismo, los estudios de género, entre otros, son hoy por hoy

inabarcables de una forma crítica, por lo que no se ha pretendido aquí una exhaustividad total en las referencias. Hemos intentado situarnos en todo momento en los últimos avances de la crítica, sin necesidad de recuperar en todos los casos los archivos de las diversas tradiciones y problemas. Finalmente, por lo que respecta a la traducción de los pasajes en otras lenguas, se ha llevado a cabo en todos los casos esta tarea, a excepción evidentemente de aquellos textos, no demasiados, citados directamente de una traducción al castellano: con ello se ha pretendido ofrecer una lectura menos trabajosa y una imagen menos babélica del texto, que tal vez contribuya a un seguimiento también menos arduo de los argumentos y las tesis que se desarrollan en el trabajo.

II. CONTRADICCIONES DE LA MODERNIDAD EN EL URUGUAY: DELMIRA AGUSTINI Y LA "SENSIBILIDAD" DEL NOVECIENTOS.

Sólo el fin de una época permite enunciar eso que la ha hecho vivir, como si le hiciera falta morir para convertirse en libro.

Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*

II.1. CONTEXTO IDEOLÓGICO Y SOCIOCULTURAL:

RECEPCIÓN DE LOS DISCURSOS DEL DISCIPLINAMIENTO Y EL FEMINISMO.

Cuando aquel Novecientos / estaba en su apogeo / nunca pasaba nada
aquí en Montevideo. / Costumbres placenteras / de sello provinciano, /
¡qué vida dormidera / bajo este cielo aldeano [...] ¡Qué bello cuando
vuelve / de su dócil paseo / la familia virtuosa / a la casona fósil / sin
impuros deseos! / Es que en el Novecientos, / plácido en su apogeo, /
¡jamás pasaba nada / aquí en Tontovideo!

Milton Schinca, *El dandy en Tontovideo*

La prensa es la palanca que todo lo mueve.

Benita Asas Manterola

Con este peculiar desenfado y sentido del humor afronta el dramaturgo, poeta y ensayista uruguayo Milton Schinca la problemática comprensión de los fenómenos y actitudes en la sociedad montevideana del período de entresiglos. Deslumbrado, como una gran parte de la intelectualidad del país, por la esencia paradójica que alienta este momento cultural conflictivo y, sin embargo espléndido y sumamente productivo, dedica gran parte de su producción al análisis, bien desde un punto de vista creativo, bien desde una perspectiva más académica, de dicha época.¹ Su opinión, nada benevolente o conciliadora sino más bien extraordinariamente crítica, tiende a ser una consideración del Novecientos como un tiempo idealizado por la crítica y que, más allá de los profundos e innegables cambios que genera en el seno de la sociedad y de las

¹ En la línea creativa destacan *El dandy en Tontovideo*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998, pieza teatral divertida y ácida sobre el peculiar y autoperódico personaje público que configura el escritor Roberto de las Carreras y *Delmira y otras rupturas: teatro*, Montevideo: EBO, 1977, drama construido en torno a la personalidad carismática y múltiple de Delmira Agustini; en la vertiente ensayística merece una mención especial el tomo 4 de *Boulevard Sarandí: Memoria anecdótica de Montevideo*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997 que, bajo el subtítulo: "Desde el Novecientos hasta el presente", explora en este período de una manera documentada y precisa.

mentalidades, está habitado no sólo por las luces y sombras de la modernidad, sino también por las propias del provincialismo. En efecto, a finales del siglo XIX, Uruguay aún está siendo constituida como nación y, pese a que las brisas europeas liberales llegan a su puerto, el país no cuenta todavía ni con las infraestructuras ni con la capacidad ideológica necesaria que implican los desarrollos más radicales de la modernidad. Se precisa, entonces, en este punto un breve recorrido histórico por la particular manera de asumir la ruptura que supone el cambio de siglo en el contexto uruguayo.²

Dentro de la modernidad literaria que da comienzo con la Ilustración, se puede comprobar, según Jauss, la existencia de, al menos, tres rupturas.³ En primera instancia, se produce, en torno a 1850, una revolución artística, una fisura entre el clasicismo y el romanticismo alemán que se caracteriza tanto por el rechazo de la antigüedad clásica como por la imposición de una nueva estética de lo sublime, lo interesante y sentimental que saca a la modernidad del círculo de lo clásicamente bello. Una segunda ruptura

² Como señala Varas, "Modern, modernity, and modernism are terms that historically have been defined in respect to Europe and to Western capitalist countries like the United States" ["Lo moderno, la modernidad y el modernismo son términos que históricamente se han definido en relación a Europa y otros países del occidente capitalista como los Estados Unidos", traducción propia], Patricia Varas, "Modernism or Modernismo? Delmira Agustini and the Gendering of Turn-of-the-Century Spanish-American Poetry", en *Modernism, Gender, and Culture: A Cultural Studies Approach*, ed. Lisa Rado, New York-London: Garland Publishing, 1997, pág. 149. No obstante, aunque no podemos obviar esta filiación, la modernidad tiene rasgos distintivos en Latinoamérica y son numerosos los ensayos críticos que, con notable variedad de enfoques, examinan este aspecto de la modernización en su dimensión continental y nacional. Cabe resaltar, para el Uruguay en concreto, los siguientes: Carlos Real de Azúa, "Ambiente espiritual del Novecientos", en *La literatura uruguaya del Novecientos*, Montevideo: Número, 1950, págs. 15-36; Hugo Achugar, *Poesía y sociedad*, Montevideo: Marcha, 1985; José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *El Uruguay del Novecientos*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990, vol. I; José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. II: El disciplinamiento*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1993; José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, eds., *Historias de la vida privada en el Uruguay. II: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, Montevideo: Santillana, 1996. Desde un punto de vista más general, véanse los presupuestos y las perspectivas que aportan Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas / Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985; Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988; Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie: Mujer, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997; y László Scholz, *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000; otros estudios irán siendo citados a lo largo de este trabajo.

³ Hans Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor, 1995.

tiene lugar hacia 1880 con la teoría de Baudelaire de lo bello transitorio y la poética de la percepción fragmentada de Flaubert. Se trata de la estética de una modernidad cuya experiencia traumática hace que se enfrente a sí misma, segregando su propia antigüedad y transformando el historicismo en esteticismo, un esteticismo que dispone libremente de todo el pasado en el espacio del “museo imaginario”.⁴ En el seno de esta transformación debe entenderse el movimiento que conocemos como modernismo. Por último, la tercera transformación sería la que da lugar a las vanguardias y se inicia alrededor de 1912 en el círculo de artistas próximos a Apollinaire.

La percepción fragmentada y la transitoriedad que definen esa segunda transformación de lo moderno tiene que ver con lo que Gutiérrez Girardot llama la “experiencia de la vida urbana” que determina una manera de hipersensibilidad, desarraigo e intelectualismo en el artista.⁵ La ciudad, como nuevo marco de relaciones humanas y también como el destino de las creaciones literarias, llega incluso a generar formas innovadoras de la poesía, como el poema en prosa, según célebre afirmación de Baudelaire⁶. Así pues, esta dimensión urbana, junto a una nueva situación del artista y a la secularización de la vida que trae como consecuencia una puesta en cuestión de todas las categorías recibidas y muy especialmente del lenguaje, completan el trazo de esta segunda transformación o ruptura dentro de la modernidad que en el caso hispánico se conoce como modernismo. Es significativo, por otro lado, el cambio experimentado en la valoración de este movimiento que fue visto, en principio, como poco más que una vaga forma de evasión, superficialidad estética e inconsistencia para pasar a ser

⁴ Sobre esta ruptura, Nicolás Astobiza Picaza, *La dinámica de lo moderno: romanticismo y modernidad en Charles Baudelaire*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.

⁵ Rafael Gutiérrez Girardot, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. II: Del neoclasicismo al modernismo*, ed. Luis Iñigo Madrigal, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 499. En este sentido, el Montevideo finisecular es, como se va a constatar, un caso paradigmático. Sobre las relaciones entre la ciudad y la literatura moderna, véanse los ensayos editados por Javier de Navascués, *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2002.

⁶ Véase la brillante glosa de Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra: Ensayos completos*, Crítica: Barcelona, 1994, pág. 328.

analizado en la actualidad desde nuevas y menos simplistas perspectivas.⁷ De hecho, hoy somos conscientes de que existe una vertiente transgresora, revulsiva, insoslayable dentro de esta estética que ha sido obviada durante mucho tiempo y que recientemente ha sido sacada de nuevo a la luz por Gutiérrez Girardot:

Como toda tendencia o movimiento literario, el Modernismo actúa libremente, y no se deja encerrar en reglamentaciones burocráticas: como el dandy, como el bohemio, como el intelectual es una expresión de la libertad de la inteligencia, que de por sí es revolucionaria. O fue revolucionaria, precisamente en los tiempos del modernismo.⁸

En los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, y de una forma un tanto abrupta y caótica, tiene lugar en la sociedad rioplatense, y más concretamente en la uruguaya, un acelerado proceso de modernización --tardío con respecto a Europa-- cuyas consecuencias se dejan sentir especialmente en el medio urbano y afectan al ambiente intelectual y las relaciones sociales.⁹ Las estructuras económicas se van modificando al producirse nuevas fuentes de trabajo, se diversifica la población gracias a la inmigración europea y ello conlleva una transformación simultánea de las costumbres sociales pues los nuevos sectores desean compartir bienes,

⁷ Como señala Olivera-Williams, "the Hispanic Modernist movement was more than an aesthetic and elitist attempt on the part of writers, especially poets, to escape through art the coarse reality of bourgeois world. Hispanic Modernist writers were reacting to the social ferment caused by capitalist expansion" ["El movimiento del modernismo hispánico fue más que un intento estético elitista de parte de los escritores, especialmente poetas, para escapar a través del arte a la realidad tosca del mundo burgués. Los escritores del modernismo hispánico estaban reaccionando al fermento social causado por la expansión capitalista". traducción propia], María Rosa Olivera-Williams, "Feminine Voices in Exile". en *Engendering the Word. Feminist Essays in Psychosexual Poets*, eds. Temma F. Berg, Urbana: U. of Illinois. 1989, págs. 151. Ya en la definición clásica del crítico Federico de Onís se propone el modernismo como movimiento preocupado por la faceta estética pero también por el aspecto ético: "El modernismo es 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". Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pág. XV. No cabe entrar aquí en una historia de la crítica sobre el modernismo, véase sólo Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona: Montesinos, 1983.

⁸ R. Gutiérrez Girardot, "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en *Historia de la literatura hispanoamericana*. II: *Del neoclasicismo al modernismo*, op. cit., pág. 506.

⁹ A la consolidación institucional del presidente José Batlle y Ordóñez corresponde una progresiva evolución económica y una transformación de la vida cultural. Para tener un esquema completo de la atmósfera histórica y cultural que caracteriza al país en el curso de esos años puede consultarse el siguiente artículo: Arturo Sergio Visca. "Delmira Agustini: esquema de su itinerario vital y lírico", en A. S. Visca, *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1979, págs. 11-142.

derechos y servicios antes sólo patrimonio de la clase privilegiada heredera de la época colonial. En el plano intelectual y de las ideas, la cultura se hace mercancía al salir del museo,¹⁰ el escritor se profesionaliza y las revistas literarias y semanarios culturales adquieren amplia difusión, especialmente la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, órgano de expresión representativo de las nuevas tendencias, publicada desde marzo de 1895 hasta noviembre de 1897. La heterogeneidad, la confusión y el eclecticismo caracterizan a las nuevas corrientes intelectuales y literarias frente a la mayor homogeneidad y unidad de las escuelas anteriores --neoclasicismo, romanticismo--. Alberto Zum Felde, en su ensayo fundamental sobre este período, afirma:

El siglo XIX llegaba a su desembocadura histórica dividido en multitud de corrientes: a veces netamente delimitadas, de caracteres y direcciones distintas; a veces, entremezcladas, inciertas. Ninguna época de la cultura occidental fue más diversa y contradictoria en sus doctrinas y en sus formas; ninguna, tampoco, más múltiple en ideologías y en escuelas. [...] Junto al realismo literario, sostenido aún por una generación de novelistas hercúleos, cundía, antagónica, la corriente esteticista, de refinados sensualismos y de ironías paradójales; y, a la par de las músicas vagas y sutiles del simbolismo, todo fuga y contrapunto, brillaba, todo impasible y olímpico, el lapidario preciosismo de los parnasianos.¹¹

Pero esta apertura de discursos y pensamientos no afecta sólo al ámbito literario, sino que signa todo tipo de manifestación cultural, espiritual y social, de manera que el campo de la filosofía se halla escindido entre el positivismo científico y evolucionista, el pesimismo metafísico alemán y el socialismo materialista:

Cosas, pues, tan opuestas como la sociología dogmática de Marx y el tragicismo aristocrático de Nietzsche, el misticismo evangélico de Tolstoy y el escepticismo irónico de Wilde, la objetividad experimental de Zola y el subjetivismo estético de Verlaine, se agitaban confusamente en el seno de ese "fin de siglo" magnífico y atormentado.¹²

¹⁰ "El tipo del intelectual de café, aparecido hacia 1900, era un fenómeno enteramente nuevo en el ambiente uruguayo. Hasta entonces sólo había existido el tipo de intelectual universitario", Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay. II: La Generación del Novecientos*, Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967, pág. 31.

¹¹ *Ibid.*, pág. 9.

¹² *Ibid.*, pág. 10.

De este modo, a la par que se va produciendo la paulatina pérdida de vigencia y desintegración de las ideas filosóficas, instituciones y movimientos literarios de la sociedad decimonónica, va teniendo lugar la absorción y procesamiento, de nuevas ideologías político-sociales --anarquismo, socialismo, positivismo¹³--, nuevas tendencias literarias --modernismo-- y, en general, de una nueva forma de situarse en la sociedad caracterizada por el individualismo, el inconformismo y un desafío a las convenciones --*épater le bourgeois* es la consigna a seguir--, que impregna todo discurso y manifestación cultural. Esta modernización implica también cierto desorden político y lucha activa, situaciones ambas que nacen de la peculiar convivencia de las nuevas estructuras del capitalismo económico y las viejas estructuras tradicionales feudales y religiosas.¹⁴ La huelga y el atentado son las armas sindicales que operan la transformación del panorama social que, finalmente, se produce y cristaliza en una serie de reformas acordes con el nuevo espíritu progresista que se respira en el ambiente:

Las leyes de la época consagran no sólo el derecho laboral, sino también la educación popular, los controles económicos a las empresas extranjeras, la prohibición de los crucifijos en los hospitales, la abolición de la pena de muerte y el divorcio, entre otras cosas. En una palabra, el *progreso*....¹⁵

¹³ "En el orden cultural puede señalarse el predominio que adquieren las corrientes del positivismo científico sobre el idealismo romántico dominante hasta entonces, así en filosofía como en literatura. Los dos centros de cultura más representativos del país, la Universidad de la República y el Ateneo de Montevideo, se hallan bajo el imperio decidido de estas doctrinas", Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1969, pág. 7.

¹⁴ Este entorno intelectual, afirma Real de Azúa, está "caracterizado, como pocos, en la vida de una cultura, por el signo de lo controversial y lo caótico", Carlos Real de Azúa, "Ambiente espiritual del Novecientos", en *La literatura uruguaya del Novecientos*, *op. cit.*, pág. 15. De igual forma, Varas escribe: "This unorthodox alliance between the intellectual and clerical demonstrates the unique conformation of Uruguayan modernity, which was full of contradictions" ["Esta alianza heterodoxa entre lo intelectual y lo clerical demuestra la conformación única de la modernidad uruguaya que está llena de contradicciones", traducción propia], Patricia Varas, "Modernism or Modernismo? Delmira Agustini and the Gendering of Turn-of-the-Century Spanish-American Poetry", en *Modernism, Gender and Culture*.... *op. cit.*, pág. 151.

¹⁵ Nicasio Perera San Martín, "Julio Herrera y Reissig", en *Historia de la literatura hispanoamericana*. II: *Del neoclasicismo al modernismo*, *op. cit.*, pág. 683. La cursiva pertenece al texto original. Esta otra cita que sigue ilustra perfectamente en qué consiste exactamente el panorama general de modernización de la sociedad uruguaya: "Como resultado de las reformas sociales efectuadas durante la presidencia de Batlle y Ordóñez, existe una nueva legislación laboral, educación popular, secularización de las instituciones estatales, una ley de divorcio en 1908, y se establece la educación superior para la mujer", Gwen Kirkpatrick, "Delmira Agustini y el 'Reino interior' de Rodó y Darío", en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, eds. Richard A. Cardwell and McGuirk. Bernard, Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pág. 296.

De otra parte, las nuevas familias enriquecidas gracias a ese comercio floreciente y a la intensa actividad económica conforman una burguesía cada vez más poderosa y, junto a la casta patricia y nobiliaria aún existente pese a su progresivo empobrecimiento, tratan de imitar externa e internamente las formas de vida y estructuras modernas que prevalecen en las grandes capitales europeas, especialmente París y Londres:

Esta sensación de cambio y nuevo estilo de vida es muy notoria en ciudades como Buenos Aires, exaltada como cosmopolita por los escritores de la época y por el mismo Rubén Darío, pero otras ciudades portuarias también alcanzaron gran nivel como La Habana, Montevideo o Santiago de Chile.[...] Así se forma la población de las ciudades latinoamericanas de finales de siglo con los caracteres de los modelos europeos burgueses del mundo industrializado. Porque añoran ese mundo, lo imitan y acentúan su imitación, y por esa razón, en estos años, se advierte una gran diferencia entre las ciudades latinoamericanas, en las que el progreso ha precipitado su auge, y aquellas otras en las que por contar con menos medios se estancan en un provincialismo que impedirá su incorporación al progreso.¹⁶

Así pues, Uruguay va poco a poco acompasando su evolución demográfica, tecnológica, económica, política, social y cultural a la de la Europa capitalista y entra a formar parte plenamente de su círculo de influencia directa. A finales del siglo XIX Europa es un hervidero donde el progreso del capitalismo y la difusión de ciertas ideas feministas y sociales causan furor y Uruguay, en esa tónica del reflejo y la imitación y gracias al espíritu tolerante del batllismo, sigue esos pasos marcados, si bien con un ritmo y unos condicionantes propios:

Feminismo, anarquismo, socialismo y batllismo tenían múltiples puntos de contacto. No era raro. En una ética de la liberación, la mujer tenía el mismo derecho a figurar que el proletariado. Pero desde el punto de vista histórico, la liberación de la mujer era menos peligrosa para el orden establecido que la del proletariado. En última instancia, coincidían el feminismo y ese orden por cuanto ambos negaban el viejo valor atribuido a la fecundidad. Tal vez esto explique la relativa facilidad con que *cierto* tipo de feminismo triunfó.¹⁷

¹⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo, *Rubén Darío*, Madrid: Síntesis, 2002, págs. 16 y 17.

¹⁷ José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *El Uruguay del Novecientos, I: Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*, op. cit., pág. 89 (cursiva en el texto). El feminismo militante, es decir, la asunción consciente por la mujer del nuevo rol social que la demografía y la sociedad le asignan, nace precisamente en el Novecientos. Es Uruguay el país pionero, como era de esperarse, en el Río de la Plata. En este sentido, no puede ser más pertinente recordar la figura de Flora Tristán, valiente luchadora en

Es innegable que el capitalismo lleva el germen de la disidencia en cuanto que las transformaciones en los sistemas de producción, consumo y de relaciones laborales que trae consigo su establecimiento en la sociedad hace surgir una ansiedad por la definición del concepto de mujer, concepto que por primera vez se sale de los límites teorizables y desemboca en el nacimiento y consolidación de la denominada “cuestión femenina” en el periodo de la modernidad histórica. El capitalismo propicia, pues, una aceleración extraordinaria del pensamiento feminista, aceleración que es paulatinamente asimilada en países como Inglaterra, Francia o Alemania, cuyas estructuras de base son sumamente receptivas y, en definitiva, idóneas puesto que el sistema capitalista se va imponiendo ya como el hegemónico y la burguesía se está implantando como la nueva clase dominante. Pero no ocurre lo mismo en naciones de raigambre marcadamente colonial, en nuestro caso el Uruguay, donde la carencia de infraestructuras socioeconómicas que sirvan como soporte a las ideas supone una asimilación bastante problemática de los pensamientos progresistas.¹⁸ De este modo, el temor a la progresiva penetración de ideas feministas y sociales es combatido con anticipación por todo un

favor de los derechos de mujeres y trabajadores, recientemente rescatada del olvido por la novela de Mario Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, Madrid: Alfaguara, 2003.

¹⁸ Sobre la “diferencia” y el tiempo como características definitorias del contexto postcolonial, véanse las luminosas páginas que dedica a la cuestión Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres: Routledge, 1994, esp. págs. 236-56. Esta diferencia puede apreciarse, por ejemplo, en el terreno de la escritura, sin olvidar, sin embargo, a algunas precursoras: “Although the liberation of Hispanic women writers occurred later than that of their sisters in England and the United States, this generation of Hispanic women writers, like their English-speaking cousins, was empowered by preceding generations of women writing in their language. Virginia Woolf’s description of the historical advance of women writers in England needs only slight adaptation to fit the situation of Hispanic women writers who traced their literary lineage back to such exceptional foremothers as Santa Teresa (Spain) and Sor Juana de la Cruz (México) in the sixteenth and seventeenth centuries” [“Aunque la liberación de las escritoras del ámbito hispánico se produjo más tarde que la de sus hermanas de Gran Bretaña o Estados Unidos, esta generación de escritoras hispanohablantes, como la de sus primas de lengua inglesa, adquirió autoridad gracias a las generaciones previas de escritoras en su lengua. La descripción de Virginia Woolf del avance histórico de las escritoras en Gran Bretaña precisaba sólo una ligera adaptación a la situación de las escritoras hispánicas que trazaron su linaje literario apoyándose en excepcionales precursoras como Santa Teresa (España) y Sor Juana de la Cruz (México) en los siglos dieciséis y diecisiete”, traducción propia], M. R. Olivera-Williams, “Feminine Voices in Exile”, en *Engendering the Word... op. cit.*, pág. 151.

complejo aparato social, por un poder que, como señala Foucault,¹⁹ no tiene una agencia específica, no puede adscribirse a un grupo ni se asienta sobre la ley o la prohibición -- ahí reside su fuerza, de hecho-- sino que permea todo y, enmascarado bajo una retórica seductora, bajo un sutil barniz de complacencia, pretende eliminar toda posible disidencia o pensamiento alternativo y, en fin, mantener el orden establecido que se asienta sobre las bases firmes del hogar, la familia y la maternidad:

No cabe insistir en la reclusión doméstica que padecían las mujeres burguesas, demostrada por múltiples testimonios. Aunque otras mujeres desafiaban de hecho esa reclusión --las obreras en los talleres, las sindicalistas, las militantes anarquistas, las maestras, algunas poetas y rebeldes de clase alta pasado el Novecientos- la fuerza del modelo era tal que ni aun las primeras feministas lo cuestionaron totalmente.²⁰

Así, las estrategias retóricas de que se vale el poder para perpetuar el reparto de roles, según el sexo, en el dominio social y que aparecen en su manifestación más clara en la prensa montevideana abarcan un amplio espectro y van desde el elogio de lo doméstico a la utilización de los códigos de la moda o el amor o la religión como espacios selectivos y, en consecuencia, como medios de disciplinamiento.²¹

El primer recurso utilizado se inscribe en lo que podríamos llamar "retórica de lo doméstico", y consiste en la representación de la reclusión en el hogar, esto es, en términos reales, la dependencia económica y la sumisión respecto al varón, como estado ideal para la mujer, lo que garantiza teóricamente, no sólo su felicidad, sino también y sobre todo, la estabilidad del orden social. En las primeras décadas del nuevo siglo,

¹⁹ "Tal poder, precisamente, no tiene ni la forma de la ley ni los efectos de la prohibición". Michel Foucault. *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1996. vol. I, pág. 61.

²⁰ Silvia Rodríguez Villamil, "Vivienda y vestido en la ciudad burguesa (1880-1914)", en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 78.

²¹ Aunque centrado en el examen del espectro cultural de la "emoción", el trabajo de Sarlo identifica perfectamente la estructura dialéctica que preside estos discursos: contrarrestar la insatisfacción de los lectores con buenas dosis de utopía romántica y católica, de forma que tal insatisfacción --que generalmente tiene su origen en la desigualdad social-- se aloja en el terreno del sentimiento, para diluir con ello su potencial de cambio; y así "la cuestión femenina aparece en estas narraciones sólo como cuestión de los afectos", Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires: Norma, 2002, pág. 24; en este sentido, como afirma la autora, el arquetipo de la mujer en esta literatura es "el de la *bella pobre*, alguien que merece mejor destino, aunque probablemente no lo alcance" (*ibid.*, pág. 25).

cuando se discute en el Uruguay la primera ley de divorcio, cuando empieza a sugerirse la posibilidad del trabajo femenino y se crea la Universidad de Mujeres,²² se oyen simultáneamente voces escandalizadas por tales proyectos, voces que llegan a movilizar a la opinión femenina en contra de los mismos. La baza utilizada para ello es que se prevee como consecuencia inminente de la aprobación de estas leyes la destrucción del orden familiar y social patriarcal.²³ Es necesario, pues, que la mujer aparezca retratada de determinada manera en la iconografía, la prensa y la literatura; es preciso fortalecer el mito del “ángel del hogar”, es decir, reescribir su lugar adscribiéndola con nuevos argumentos al ámbito doméstico, y sacralizar asimismo su función maternal. Así, la mujer queda desvinculada de toda forma de producción o trabajo pero también de toda forma artística o cultural que permita de alguna manera el acceso al poder. No representa ya un peligro para el patriarcado. En una publicación católica de la época, *La Semana Religiosa*, ve la luz en 1899 el artículo “Una buena mujer”, perfecto ejemplo de los discursos disciplinantes sobre la vida privada y donde se pueden leer perlas como éstas:

Tampoco te importe que tu presunta esposa no posea el francés; con tal de que entienda el castellano y sepa obedecer lo que le mandes, basta. [...] También es preferible que sepa poner bien un cocido y remendar calcetines, a que haga primores retóricos y entienda la manera de hacer versos a la luna. Sobre todo es mucho más útil. [...] Una buena calidad más será que no le importe lo que digan los periódicos, ni se preocupe por

²² “A fin de estimular en las jóvenes el estudio y la vocación por las carreras profesionales, el presidente Batlle y Ordóñez creó, en 1912, la Universidad de Mujeres”, Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, *op. cit.*, pág. 26.

²³ Tomemos una cita para ilustrar cómo es ese orden familiar y social patriarcal: “La mujer no tenía derechos civiles y políticos. De soltera, no concurría a lugares públicos sino en compañía de sus padres o hermanos. Caída la noche, no andaba jamás sola por las calles. Lo contrario era considerado poco decoroso y daba lugar a la murmuración. En las confiterías y salones de té había dos ambientes distintos, separados por barandas o mamparas: uno para los caballeros, otro para las familias. Andar sola una señorita con su novio o un amigo, de paseo, era motivo de escándalo.”, *ibíd.* pág. 22. Se puede pensar que Agustini, teniendo en cuenta el carácter radicalmente novedoso de su poesía, se rebela contra ese ambiente. Dice Clara Silva al respecto: “Nada de eso. Fue una señorita como las demás. Exteriormente, se entiende. Recogida en la intimidad de su hogar solariego, solo salía a paseo acompañada por sus padres, y solían sentarse los tres, al anochecer, en un banco, bajo los plátanos frondosos de la plaza Cagancha, donde ella daba de comer a las palomas; mientras, ante la fachada severa y venerable del viejo Ateneo, daba vueltas el cochecito tirado por carneros, en el que se recreaban los niños”. *ibíd.* pág. 24.

conocer la novela de moda. Resumiendo: mujer cristiana y trabajadora. esa es la buena".²⁴

No obstante, el papel, en principio tradicional, de ama de casa y educadora de los hijos o maestra que se asigna a la mujer permite algunas libertades también y abre un pequeño camino a los intereses emancipatorios e intelectuales.²⁵ En el Uruguay, en concreto, el vacío poblacional ya se ha satisfecho, con el consiguiente retraso en la edad de los matrimonios y la asimilación de técnicas anticonceptivas: la mujer pasa de "reproductora biológica" a "reproductora social", de receptáculo para procrear a educadora de generaciones futuras.²⁶ Pero, significativamente, sólo en este sentido ha de entenderse el relativo respeto de que gozan las maestras, pues su función es aceptada sólo como prolongación del papel doméstico o de la madre formadora. Así, precisamente al ser este dominio de la educación susceptible de ser utilizado como un instrumento de cambio, necesita ser legislado férreamente por el discurso androcéntrico que dictamina sus leyes y sus metas:

Apostolado de la mujer desde el hogar, "*feminismo cristiano*" y reivindicaciones del culto mariano constituyan una buena síntesis de la respuesta católica frente a los avances de la modernización, que delimitaba fronteras entre lo público y lo privado y que tendía a relegar lo religioso a este último ámbito. El "*sexo devoto*" bien podía ser una carta decisiva en ese nuevo contexto instaurado. "[...] *si el hombre* –aseveraba Soler hacia 1890- *hace las leyes que rigen los destinos sociales, la mujer es la que forma las costumbres. El hombre manda; pero la mujer es la que dicta las lecciones y consejos, que representan el imperio moral.*"²⁷

²⁴ Tomo la cita de Gerardo Caetano y Roger Geymonat, "Ecos y espejos de la privatización de lo religioso en el Uruguay del Novecientos", en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920, op. cit.*, pág. 37.

²⁵ El ámbito educativo es el único resquicio de libertad e igualdad y nuevo espacio de producción de pensamiento para ellas. Así lo manifiesta Clara Silva al hacer un repaso por el contexto social del Montevideo de la época: "la mujer no había alcanzado lo que luego se llamó su "emancipación", es decir, su participación en la vida social en igualdad de condiciones con el hombre, no ejerciendo ninguna profesión ni oficio, excepto la de maestra normal de niños, en escuelas públicas o privadas.", Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 22.

²⁶ Delmira Agustini ejemplifica perfectamente en su persona esta tendencia generalizada entre señoritas de alta sociedad a ser educada en el hogar: "Delmira no concurrió de niña, ni de adolescente, a ningún instituto de enseñanza (aparte de sus clases de pintura o de música, con maestros particulares). Mujer de cierta cultura, la madre fue ella misma su maestra. Toda su instrucción primaria la recibió en su propia casa.", *Ibid.*, pág. 24.

²⁷ Gerardo Caetano y Roger Geymonat. "Ecos y espejos de la privatización de lo religioso en el Uruguay del Novecientos", en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920, op. cit.*, pág. 35 (cursiva en el texto original).

Dicha legislación es, en muchos casos, interiorizada por la mujer, puesto que se presenta envuelta en una retórica de progreso y bien social; como observa una contemporánea de este proceso:

La ecuación 'educación igual a transformación de la sociedad' sigue siendo una prerrogativa masculina. Se defiende el acceso de la mujer a la instrucción, pero dentro de esquemas formativos de tipo tradicional, a fin de garantizar la realización de un *status* social que no rompa el equilibrio patriarcal.²⁸

Aún así, siguen siendo positivas, aunque con evidentes carencias, esas primeras tomas de contacto de la mujer con el mundo de la cultura y educación. Sapriza refiere la historia de María Caprario, una partera nacida en 1899 en Montevideo:

Su padre, excavador y constructor, no se enteró del empeño de Maruja en estudiar hasta el día en que recibió el título: "*Escondida hice la carrera, ¡escondida!*". Caprario padre se enojó: "*¡Una señorita!, ¡cómo se había metido en eso!*". Ella le aseguró que seguiría siendo "decente". "*Las hijas no salían a trabajar, si aprendían un oficio, se quedaban en la casa, no eran como ahora, empleadas; los padres de esa época eran celosos*". Para la madre fue un orgullo saber que su hija era "*una profesional*".²⁹

Pese a la existencia de estos casos aislados de mujeres universitarias, la permanencia del *status quo* implica, en términos generales, el confinamiento de la mujer al ámbito doméstico y su no interacción con el mundo, su exclusión premeditada del sistema de producción capitalista. Esta dialéctica, según la cual a la mujer se le proponen nuevos espacios de liberación que son en realidad nuevos espacios de represión, desencadena la ambivalencia radical que preside este periodo del cambio de siglo, y que se refleja reiteradamente en la prensa de forma efectiva.³⁰ En efecto, en

²⁸ Giuliana de Febo. "Orígenes del debate feminista en España: la escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)", *Sistema*, 12, págs. 49-82. Tomo la cita de Lou Charnon-Deutsch, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 2000, pág. 54.

²⁹ Graciela Sapriza. "Mentiras y silencios: el aborto en el Uruguay del Novecientos", en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 128 (cursiva en el texto original). Esta Maruja es partera, otro de los terrenos donde se admite, aunque con reticencias y por su relación con el rol maternal, la presencia femenina.

³⁰ "Women in a provincial town like Montevideo, despite its airs of a cosmopolitan capital, agreed to stay in the roles tradition had assigned them. Ironically, men's concessions on women's behalf bound women

cualquier proceso histórico, el medio periodístico cumple la función de ser cauce y portavoz de toda la serie de inquietudes, problemáticas, asimilaciones y rechazos que puede experimentar una determinada estructura social. Estas transformaciones aparecen claramente en la prensa escrita, pues este material es, en esencia, una modalidad de escritura cotidiana y, por tanto, mucho más dinámica y no tan mediatizada por la estética como podría serlo una fuente estrictamente literaria. Pero este *corpus* sumamente rico y vivo constituye no sólo un reflejo directo, y mucho más inmediato, de los procesos de cambio que sufre la sociedad, sino que nos permite conocer los mecanismos de control y teorización sobre los mismos que surgen a la par, sino con anterioridad, desde las instancias de poder:

En un Estado de Bienestar como el que predominó más tarde, en el Montevideo de los años veinte, la mayor parte del cuerpo social pareció encontrar un equilibrio entre el riguroso disciplinamiento de las conductas impuesto por la moralidad burguesa y el juego libre y distendido de los relacionamientos sociales exigidos por la nueva dinámica de la vida moderna.³¹

Así pues, la prensa se erige en el siglo XIX en instrumento de control ideológico privilegiado, en un arma propagandística de extraordinaria difusión y eficacia que actúa sobre toda la sociedad y, muy específicamente, sobre el sujeto femenino, marcando sus lecturas e incluso la recepción que debe hacer de las mismas. Ahora bien, existen siempre resquicios, bordes, espacios de libertad, apertura y cuestionamiento de los

even more securely to the status quo by eliminating the possibility of their achieving class consciousness and the motivation to fight for their rights" ["Las mujeres de una ciudad provinciana como Montevideo, pese a sus aires de capital cosmopolita, aceptaban permanecer en los roles que la tradición les había asignado. Irónicamente, las concesiones masculinas en favor de las mujeres las ligaban de una manera más férrea al status quo, eliminando la posibilidad de adquirir conciencia de su clase y la motivación para luchar por sus derechos", traducción propia], M. R. Olivera-Williams, "Feminine Voices in Exile", en *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*, *op. cit.*, pág. 155. Es de notar como el rechazo de las ideas progresistas, feministas no sólo se da en el ala conservadora de la sociedad montevideana, sino que asimismo los liberales de clase alta solamente se mostraban como "liberales" en una esfera política o religiosa sin que esto trajera aparejado, en su opinión, un cuestionamiento de la organización social ni de las concepciones tradicionales acerca de los roles del hombre y la mujer: "Las coincidencias entre el diario católico *El Bien Público* y *La Razón*, en 1925, son un ejemplo", Silvia Rodríguez Villamil y Graciela Sapriza, "Feminismo y política. Un análisis del proceso de aprobación del voto femenino en Uruguay", en *Hoy es historia*, 1 (1984), pág. 25.

³¹ Gabriel Peluffo Linari, "Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos", en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, *op. cit.*, pág. 72.

rígidos moldes sociales en los que la mujer ocupa un lugar de inferioridad o subalternidad. El feminismo, en efecto, nace con la voluntad de ser algo más que un movimiento organizado de sublevación y pronunciamientos; es una actitud vital encarnada por mujeres que en muchos casos no militan políticamente, pero cuya existencia refleja el cambio de mentalidades, como Irma Avegno o Delmira Agustini.³² Algunas lectoras y, sobre todo, algunas escritoras como nuestra autora, que participa activamente en el medio periodístico durante los primeros años de su vida, problematizan pues la específica situación cultural de la mujer uruguaya con una biografía que es todo un manifiesto provocador y revolucionario:

El feminismo irrumpe, participa en el debate y hace suyo el concepto de “cuerpo propio”, como aspecto central de su programa. “*La mujer soltera y mayor de edad es dueña de sí misma: su cuerpo es lo que más legítimamente le corresponde*”, escribió María Abella en 1906; agregando: “*puede hacer de él lo que quiera, como el hombre*”, en directa alusión a la libertad sexual de que gozaban los varones. La imagen de un cuerpo de mujer que emerge “*en todas su prístina pureza*” es de Luisa Luisi quien veía en él un continente donde se armonizaban naturalmente instintos y sentimientos, cuando no era asediado por el prejuicio y la tradición. Así lo expresaba al presentar la obra poética de Delmira Agustini, para ella “*un ejemplar notable de mujer*” frente a “*los míseros ejemplares de la raza humana cuyo cuerpo ha perdido la naturalidad admirable de su color y de sus líneas, la admirable espontaneidad de sus impulsos*”.³³

El puritanismo de las costumbres deriva en una excitación morbosa de la sexualidad y la sensibilidad. La literatura erótica aparece en el Uruguay cultivada por tres grandes representantes de lo se ha llamado “la generación del Novecientos”:

³² Irma Avegno, todo un símbolo de la liberación femenina en el Uruguay, fue una mujer emprendedora perteneciente a la más encumbrada sociedad montevideana que en su madurez se convirtió en mecenas, mujer de negocios, estanciera y generosa benefactora de los más humildes. Acusada de estafas y falsificaciones, se suicida de un balazo, cientos de mujeres depositan pequeños ramos de flores en su tumba y la prensa la transforma inmediatamente en víctima y heroína: “Los diarios argentinos y uruguayos le atribuyeron una carta de despedida --sin duda falsa-- que era todo un manifiesto: “*Muy superior debe ser la mujer con relación al hombre cuando lo maneja a su libre albedrío y lo constituye en mero proveedor de oro para que ella satisfaga caprichos de su vanidad (...). La mujer con fortuna no debería esclavizarse. La teoría del amor es más que suficiente --para la que no ha nacido viciosa-- para optar siempre por la castidad. Quien toma en serio al hombre, refleja enfermedad de espíritu. La vida es un pasaje de gloria para quien sabe disfrutarla penetrando el axioma: El prójimo soy yo*”, José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *El Uruguay del Novecientos, I: Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*, op. cit., pág. 94 (cursiva en el texto).

³³ Graciela Sapriza. “Mentiras y silencios: el aborto en el Uruguay del Novecientos”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 115. La cursiva pertenece al texto original.

Delmira Agustini, Carlos Reyles y Roberto de las Carreras. Es interesante, por otro lado, que dentro de la reivindicación de lo femenino se hallen incluidos tanto varones como mujeres. Milton Schinca enfatiza este hecho en la personalidad descollante de Roberto de las Carreras y pone en su boca las siguientes palabras, muy similares a las que el dandi escribiera en su *Psalmó a Venus Cavalieri*:

Pero señores, ¿a qué hemos llegado? Le negamos a la Mujer la propiedad de su cuerpo. No puede hacer uso de él, más que para el Marido. para el Amo. Si dispone ¡por un derecho elemental! de su don de vida en beneficio de otro, su dueño la degüella! [...] Esclava del hombre ¡libértate! No le creas a la Virtud, no le creas al Deber. no le creas al Honor: son trampas masculinas. ¡Corónate de rosas! ¡Ama! ¡Recoge a manos llenas la vida en tu regazo! ¡Los dioses han renacido!³⁴

La diversificación y proliferación de procedimientos para “educar” a la mujer respecto a su papel iba más allá de lo que pudiéramos sospechar pero tales estrategias tienen como contrapartida, pues, la multiplicación paulatina de mecanismos de combate a la filtración de esos modelos femeninos. Ante estas imágenes e ideologías manipuladoras y coercitivas, las receptoras reaccionan de muy distintas maneras, que van desde la incorporación al ideario personal hasta la resistencia y recreación crítica. En este último sentido tenemos el testimonio de Delmira Agustini como prueba de una discrepancia más generalizada de lo que se piensa: ella da voz a un silencio —el de la lectura— que se toma mecánicamente como muestra de recepción pasiva por la comunidad femenina en general:

En ese ambiguo marco de represión e incitación sólo podía producirse una exacerbación del erotismo, que no por casualidad hizo su aparición en la poesía escrita por hombres y mujeres al final de este período.³⁵

Otras estrategias que también tienen que ver con la clausura del sujeto femenino en el ámbito privado consisten en el lenguaje de la estética, la belleza o la moda. Nada más sagaz a la hora de apartar a la mujer del dominio laboral o intelectual que desviarla

³⁴ Milton Schinca, *El dandy en Tontovideo*, op. cit., pág. 48.

³⁵ Silvia Rodríguez Villamil, “Vivienda y vestido en la ciudad burguesa”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 108.

al terreno del cuidado físico. Así, en las crónicas de sociedad de *La Alborada* o *Rojo y blanco*, dos de las revistas femeninas de más repercusión social en el momento, el nombre de la mujer siempre va precedido de un adjetivo que hace alusión a la imagen: “bella”, “hermosa”, mientras que el caballero es calificado de “distinguido” o “apreciable”.³⁶ Son innumerables los retratos físicos y morales que insisten en considerar a la mujer como la página en blanco sobre la que se escribe en un estilo torpe, hiperbólico —retórica que, por otra parte, es la propia del momento—, hasta el punto de que existe en la primera de las revistas citadas toda una sección, en la que poco más tarde colabora Agustini, que tiene por objeto la descripción de la belleza externa y espiritual de las damas de la alta sociedad de Montevideo. Así se evidencia, por ejemplo, en la siguiente crónica de la época:

Ingresa al desfile de bellezas Julieta García Acevedo-cuya expresión espiritual, grata y espontánea, es como un despertar sonrosado de un día de bondad. La hermosura va unida a la modestia, al carácter perfecto- y Ella lo posee, como joyel preciado, como estuche de astro que al explayar su luz atrae, encanta y convence. Su imagen asevera la verdad que vive en los versos del poeta triste “Mientras exista una mujer hermosa. Habrá poesía.”³⁷

Las cualidades consideradas femeninas por los cronistas sociales son la belleza y cierto aire infantil más un toque de elegancia, sofisticación y frivolidad —a esto responde indudablemente la retórica de la moda-- que sientan bien en dosis mínimas. La mujer es muñeca de lujo, adorno del hogar:

Tal como actores caracterizados para encarnar determinado rol, hombres y mujeres burguesas debían presentar ante los demás (e incluso ante ellos mismos) una imagen

³⁶ Una de las novedades de estas nuevas revistas femeninas es la inclusión de la publicidad, donde comienza a funcionar de manera efectiva la retórica de la moda: “Hasta el siglo XIX las revistas para mujeres no descubrieron el valor de cortar sus textos e intercalar anuncios ilustrados. Al hacerlo, proponían una lectura fragmentada más acorde con el ritmo de trabajo cuajado de interrupciones de un ama de casa moderna”, Martín Lyons, “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds. Guglielmo Caballo y Roger Chartier, Madrid: Taurus, 1998, págs 473-518, cita en pág. 482; y según Beatriz Sarlo, el de esta publicidad constituye un “imaginario moderado por el ‘buen sentido’ y regido [...] por la importancia y la moral”, *El imperio de los sentimientos*, op. cit., pág. 76.

³⁷ “Desfile de modelos”, *La Alborada*, 1898, pág. 459.

acorde con la posición social que ocupaban y con las concepciones dominantes sobre lo masculino y lo femenino.³⁸

Estas imágenes sociales son productos históricos que constituyen construcciones ideológicas destinadas a dar continuidad al sistema de dominación, por ello no se puede olvidar la esfera espiritual. No basta con ser bella, hay que ser virtuosa y para ello se advierte constantemente contra el mal o el pecado, puesto que la mujer tiende al vicio por naturaleza, según la teoría determinista sólidamente asentada, y por eso se la debe educar:

Esta imagen de las montevideanas en el fondo revela, a nuestro juicio, la profunda contradicción planteada entre los cánones de la moda –con los criterios estéticos predominantes– y la moral puritana y los convencionalismos que debían regir los comportamientos de las mujeres. Si por un lado se reprimía la sexualidad femenina y se les exigía “recato y parsimonia”, por otro lado se fomentaba abiertamente en ellas cierto narcisismo y exhibicionismo, dada la complicada preparación que requería su aparición en público, así fuese en la sala de su propia casa. Porque estas mujeres tan acicaladas constituían ante todo un espectáculo visual: ya que las normas sociales vigilaban estrictamente el acercamiento con el otro sexo, su carácter de objeto decorativo resultaba acentuado. Por eso también la importancia de las miradas, que constituían un lenguaje especial, una forma de comunicación regida por sus propios códigos.³⁹

³⁸ Silvia Rodríguez Villamil, “Vivienda y vestido en la ciudad burguesa”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 102. “According to man, woman has a beast within her. She is an intuitive being that man must subject and control; in this way she will become civilized and a good mother and wife. Since civilization had arrived in Montevideo, woman was more than ever subjected to man’s institutions. Woman was identified by luxury, a devourer of men’s semen and money: “the bourgeois woman of leisure was the curse of hard-working, thrifty men” (Barrán 155). As Barrán points out, modern, civilized man loves, desires, and is afraid of woman and from these feelings stems the need to control woman’s body and mind because she is the future mother of his children and a potential voter in political elections (157)” [“Según el hombre, la mujer encierra una bestia en su propio interior. Es un ser intuitivo al que el hombre debe sujetar y controlar; de esta forma puede llegar a ser civilizado y convertirse en una buena madre y esposa. Desde que la civilización llegó a Montevideo, la mujer fue más controlada que nunca por las instituciones masculinas. La mujer era identificada con el lujo, como una devoradora de semen y de dinero: ‘la mujer burguesa y ociosa fue la maldición del hombre trabajador y ahorrador’ (Barrán, pág. 155). Como apunta Barrán, el hombre moderno, civilizado ama, desea y siente temor por la mujer y de esos sentimientos se extrae la necesidad de controlar el cuerpo y la mente de la mujer porque ella es la futura madre de sus hijos y una votante potencial en las elecciones”, traducción propia], Patricia Varas, “Modernism or Modernismo? Delmira Agustini and the Gendering of Turn-of-the-Century Spanish-American Poetry”, en *Modernism, Gender and Culture. A Cultural Studies Approach*, op. cit., pág. 156.

³⁹ Silvia Rodríguez Villamil, “Vivienda y vestido en la ciudad burguesa”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 106. La importancia que paulatinamente se concede a la belleza, a la bondad implica el desprestigio de la cultura y la esfera intelectual. La teorización del mal es curiosa porque subliminalmente el mal abarca al intelecto, al ingenio, a la educación, al saber. El cultivo del conocimiento da a la mujer las armas para combatir su subyugación y, por tanto, acabar con el orden establecido y por ello debe evitarse que salga de su casa y se entere de nuevas ideas revolucionarias. La mujer sólo tiene acceso a ese dominio de la cultura en la medida en que desempeña su labor ya mencionada de educadora del pueblo, porque la educación sirve

Esta compulsión de discursos sobre la belleza manifiesta una fuerte ansiedad con respecto de la misma, al ser una condición que trasciende clases sociales y que, de alguna manera, amenaza simbólicamente, si se quiere, el orden establecido. De ahí, los tópicos recurrentes sobre la belleza, como una cualidad, o bien virtuosa, bondadosa y por lo tanto controlable, sin conflicto, o bien identificada alternativamente con lo superficial y vano o con lo depravado. Lou Charnon-Deutsch, en su excelente recopilación de retratos de mujeres finiseculares, confirma este intento de apresar la belleza en una retórica de la bondad.⁴⁰ O como señala Sarlo a propósito del paradigma de la “bella pobre”:

La bella pobre puede ser el eje de apasionantes tramas, porque al no tener otras armas que las de su belleza, se arroja al mundo en una lucha desigual y se convierte en protagonista de las aventuras del sentimientos vividas bajo condiciones adversas. Si su destino desdichado es previsible y confirma expectativas sociales, su eventual victoria sobre las desigualdades injustas es consuelo y ejemplo de lectoras, probablemente también pobres, aunque quizás no tan perfectamente bellas.⁴¹

Todo el discurso se resuelve de forma imaginaria y está conscientemente dirigido para presentar un ideal de vida atractivo para el sujeto femenino, dentro del espectro de la “utopía romántica” (Sarlo). Se exalta a veces la inteligencia de la mujer para ámbitos artísticos: dibujo, piano, francés, decoración, moda, pero nunca para los terrenos prácticos o científicos, que son siempre asociados al varón. Incluso se fomenta la competitividad entre los miembros del sexo femenino por motivos de belleza, talento y bondad, lo que permite, en última instancia, controlarlos como grupo con escisiones. De hecho, frente a la heterogeneidad real de la época y los contrastes que ofrecen una amplia gama de figuras femeninas, existe también una óptica en la prensa que permite

para el progreso de los “grandes hombres”, todo lo cual deriva en el hecho de que la mujer siga siendo la eterna excluida de la historia.

⁴⁰ Lou Charnon-Deutsch. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, op. cit., passim.

⁴¹ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, op. cit., pág. 25.

homogeneizarlas al adjetivarlas de acuerdo al buen o mal desempeño de sus roles que, por otra parte, no son elegidos por ellas en ningún caso.

Estrechamente vinculada al ámbito de la belleza se encuentra la retórica de la moda y la decoración en general. Al idealizar esta faceta artística, potenciada por el esencialismo de base,⁴² y al reglamentarla de forma que estos lenguajes cifrados y estos lugares de desplazamiento y condensación sean a un tiempo estéticamente sugestivos y moralmente aceptables, se preceptúa la percepción de todo este entramado, dirigido por tanto a la objetualización y no al *uso*:

En cambio si consideramos las modas femeninas, no podemos menos que vincular algunas de sus características con la posición subordinada y dependiente que ocupaban las mujeres en la familia y la sociedad. Así el cuerpo femenino debió adaptarse a determinados cánones de belleza, tales como la “cintura de avispa” conseguida mediante el uso del opresivo corsé, sacrificando su propia comodidad y libertad de movimientos. Un tremendo grado de complicación y sofisticación caracterizaba toda la vestimenta y el arreglo de las mujeres.⁴³

Lo interesante de la moda es que, mientras otros recursos la excluyen del mercado, éste la reinserta en él al convertirla de un sujeto de deseo, en un sujeto deseante. Sin embargo, es notablemente significativo que en las revistas analizadas no se hable tanto de comprar trajes como de confeccionarlos. Sin duda, las secciones de moda son una herencia de París (sabido es que hasta Mallarmé escribió sobre la “moda para las muchachas en bicicleta”⁴⁴), pero lo realmente llamativo es que ese lugar de la moda en el Montevideo finisecular trate de desplazarse de su marco capitalista a un marco doméstico donde se neutralizan todas las posibilidades de realización para la mujer. Y son precisamente aquellos escasos espacios públicos donde es posible el

⁴² “Especialmente elocuente era madame Polisson, redactora de la sección “Para Ellas” de la revista ilustrada *Caras y caretas*: “la encargada de entreteneros todas las semanas, hablándoos de esas mil cosas que constituyen vuestra felicidad y que tanto os entusiasman, es decir, de trapos, flores, blondas, cintas, en una palabra, de todas esas menudencias que os hacen tan lindas y graciosas”, Silvia Rodríguez Villamil. “Vivienda y vestido en la ciudad burguesa”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 104 (cursiva en el texto).

⁴³ *Ibid.*, pág. 104.

⁴⁴ Sobre este aspecto de la obra de Mallarmé, véanse los comentarios de Juan Carlos Rodríguez, *La poesía, la música, el silencio*. Sevilla: Renacimiento, 1994.

exhibicionismo, el erotismo y un primario culto al cuerpo que denotan un giro en la sensibilidad colectiva, como la playa, los que suscitan un discurso más agresivo:

Los rigurosos trajes de baño femeninos, a usarse en zonas de baño cuidadosamente separadas para mujeres y hombres, hacían que “...estas mujeres parecieran sin cuerpos y sin caras (...) Una educación rigurosa cuidaba de esa inocencia llena de rubores. Así, cuando el tranvía pasaba de una zona de baño a la otra y por tanto, por encima del baño de los hombres, las madres decían a sus hijas que no miraran hacia el lado del mar. Y las niñas, obedientes, bajaban los ojos”.⁴⁵

El otro terreno “femenino” por excelencia es el de la devoción religiosa que conserva inalterables sus tradiciones para las mujeres, puesto que se presenta como uno de los más efectivos medios de sujeción. En el Uruguay del Novecientos, las mujeres reciben una obligatoria educación religiosa, aun cuando ésta contradiga flagrantemente los principios progresistas sostenidos por sus padres en la cátedra, el periodismo o la política. Esta educación cumple una función de orden moral: preservar a la mujer de cualquier tipo de desliz pero también sirve para ocupar todo su tiempo e impedir el contacto con otro tipo de tendencias subversivas. En tal sentido, si la “muerte de Dios” coincide con el capitalismo, se trata de mantener a la mujer siempre en ese limbo precapitalista. La Iglesia como institución heredada del Antiguo Régimen se convierte, por tanto, en el último reducto firme y estable de control de los sujetos:

“Es preciso repetirlo, la mujer en lo general, si no es ángel, es demonio; no conoce medio. [...] cuando el camino del mal está en su camino, diríase que su corazón está hecho a propósito para la iniquidad [...] Y, no obstante, el mundo nada bueno, nada grande, nada bello tiene que no lo deba a la mujer. [...] He aquí la compañera del hombre: ella es un ser estratégico, por decirlo así; pero por lo mismo si se pierde, a nadie sino a los hombres mismos debemos culpar: la cera en manos del artífice cuando blanda, recibe la forma que aquel le quiere dar; pero una vez endurecida, sólo quebrándola se cambia; [...] erizo o flor, demonio o ángel, lo será después toda la vida. [...] [Resulta entonces] natural e inevitable la degradación de la mujer [...] desde el momento en que [ella] se desata de los lazos con que la Religión Católica la asegura y sujeta....”⁴⁶

⁴⁵ José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *El Uruguay del Novecientos*, op. cit., pág. 79. La cursiva pertenece al texto original.

⁴⁶ Gerardo Caetano y Roger Geymont, “Ecos y espejos de la privatización de lo religioso en el Uruguay del Novecientos”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay: El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, op. cit., pág. 36. La cursiva pertenece al texto original.

El último de los recursos de doble signo sobre la “cuestión femenina” corresponde a la llamada “retórica del genio”. Aquí llama poderosamente la atención la elusión y postergación continuada en la prensa periódica del espinoso tema de la mujer artista: en los escasos momentos en que se hace referencia directa a este tipo “problemático” de mujer se da por supuesto que ser artista consiste en ser cantante o actriz; en ningún caso escritora, pintora o intelectual. No importa tanto referirse a este primer género de mujeres porque su mundo está inmerso de lleno en la frivolidad, la inmoralidad, y es un caso perdido ya para la clase bienpensante. En cambio, se tiene mucho más cuidado a la hora de referirse a la mujer intelectual, a la escritora, porque ésta sí puede osar arrebatar la pluma, el conocimiento, al varón. Por eso, se aprecian dos estrategias a la hora de hablar de la mujer escritora. La primera de ellas consiste en masculinizar la forma de escribir, e incluso el físico, de la intelectual, porque se piensa que el mundo del conocimiento debe seguir siendo patrimonio exclusivo del género masculino. Sin ir más lejos, George Sand o María Eugenia Vaz Ferreira son tomadas como varones a todos los efectos, si bien, en el caso de la primera, esta consideración está motivada además por su adopción de un pseudónimo masculino. El segundo procedimiento que contribuye a desestimar la obra de una escritora está basado en la hiperfemenización de la escritora; trata de extremar sus rasgos más fácilmente teorizables como femeninos y trasladarlos a continuación a su manera de escribir.⁴⁷ Es el conocido tipo de la “poetisa” lo que resulta de este proceso, una escritora de segunda fila que escribe una “pseudoliteratura” cuyo contenido apela al orden más puramente físico o material (flores, pájaros). Si antes el objeto de la poesía era la mujer, ahora puede ser sujeto, pero sigue pudiendo ser “aprehendida”. Se considera comúnmente a la escritora una mujer ultrasensible, hermosa, casta y no se la respeta, pues, en tanto

⁴⁷ En este sentido, cierto, la imagen de la escritora adopta muchos de los rasgos prototípicos del escritor de folletines y revistas: sobre su imagen, véase Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, op. cit., pág. 107.

creadora. Tomemos algunos versos de un poema que aparece en *La Alborada* bajo el revelador título de "Para una poetisa":

Poetisa hermosa!.... Tú eres acaso
Fuente do existe puro el placer;
Busco en tus ojos amante lazo,
El beso tierno y el leal abrazo,
Pues que por siempre te he de querer.⁴⁸

Así, la figura de la escritora es controlada en todo momento y no representa ya una amenaza para el patrón dominante porque se ajusta a él de una manera perfecta. La mujer llega a asumir toda esta idea hasta el punto de que está convencida de que no puede cruzar las barreras e imposiciones que la sociedad le prescribe como naturales, como su destino: "my great pan is to be a woman".⁴⁹

Son paradigmáticos desde este punto de vista, por ejemplo, los juicios emitidos en *La Alborada* a propósito de la visita al Uruguay de la "notable escritora española Eva Canel"⁵⁰. Primero, se deja claro el carácter excepcional, que determina su género, de su tarea como escritora: "los méritos de su *rara* talentosidad femenina"⁵¹. A continuación, se la compara con otras escritoras célebres como Madame de Staël; segregación que apreciamos también en el encabezamiento de la revista donde, aunque se incluyen nombres de colaboradoras --algunas de gran valía como la española Concepción Arenal o la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda--, siempre se hace como considerándolas una categoría aparte de la canónica. Finalmente, se califica el estilo de Eva Canel con supuestos elogios cuya fuerza estriba en que remiten a la esfera masculina: "Así, la señora Canel, por su idiosincrasia, trocaría la pluma de la novelista por la *del polemista* desde la brecha de la prensa diaria, que encarna su pasión y desde donde ella se sentiría

⁴⁸ E. M. D., "Para una poetisa", *La Alborada*, 1898, pág. 446.

⁴⁹ ["Mi gran dolor es ser una mujer"], *La Alborada*, 1899, pág. 580. Una declaración muy similar hace la propia Delmira Agustini, como veremos más adelante; en ella, expresa su deseo de ser hombre para hacer ciertas cosas --tomar un café en un lugar público-- que, de otro modo, le están prohibidas.

⁵⁰ *La Alborada*, 1899, pág. 580. Tal escritora española, citada como prestigiosa en el momento, nos es hoy completamente desconocida a no ser por la mención de la revista.

⁵¹ *La Alborada*, 1899, pág. 580. La cursiva es mía.

en su puesto [...] como *cambiando el sexo*”, es una “*mujer con alma de hombre*”⁵². Una retórica de masculinización muy similar es la que envuelve a otras profesiones “atípicas” en una mujer, como es la del toreo. En el artículo titulado “Las niñas toreras”⁵³ se cambia la descripción de la mujer que deja de ser bella y pasa a ser varonil y arrogante; luego, todo lo que cruza las fronteras del género, según se considera en la época, despierta entusiasmo y a la vez representa una amenaza que es preciso eliminar. Pero este prejuicio social y estético contra la mujer escritora no tiene solamente repercusiones negativas y puede actuar en dos direcciones opuestas; por una parte, controla que la intelectual no se salga de los límites establecidos y por otra, paradójicamente, da autoridad a su escritura.

En definitiva, antes del siglo XIX, el papel de la lectora había sido tradicionalmente el de “salvaguardar la costumbre, la tradición y el uso familiar”⁵⁴ e incluso, “la imagen tradicional de la mujer lectora tendía a ser la de una lectora religiosa, devota de su familia, muy lejos de las preocupaciones que agitaban a la vida pública”⁵⁵. Pero las nuevas lectoras del siglo XIX, inmersas en esa atmósfera de mayor libertad, no sólo comienzan a ser más críticas y sagaces a la hora de decodificar la información manipulada que reciben a través de la prensa o la literatura de cariz religioso, sino que empiezan a dar muestras de tener otros gustos más seculares y a demandar un mercado literario que propicia sobre todo la multiplicación de revistas y semanarios:

A pesar de las reservas morales, un sector de las élites confiaba en que los folletines (y las novelas) podían lograr mayores y más amplios efectos en el conjunto de la población alfabeta y urbana que otros discursos que se proponían aleccionar acerca de los modelos

⁵² *La Alborada*, 1899, pág. 582. La cursiva es mía.

⁵³ *La Alborada*, 1898, pág. 507.

⁵⁴ M. Lyons, “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental. op. cit.*, pág. 479.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 480.

de sociabilidad y de familia convenientes para flamantes naciones que cumplían o intentaban cumplir una rápida modernización y consolidación del estado nacional.⁵⁶

Si no como lectora común de este tipo de literatura, sí como escritora, Delmira Agustini participa en el entramado de la prensa del Uruguay de su tiempo; escribe para *La Alborada* y en ese marco entra en contacto no sólo con todos los discursos de los que hemos venido hablando hasta aquí, sino que se adscribe también al circuito de las producciones culturales dominadas por el mercado, aspecto fundamental en la conformación de un nuevo espacio literario. Pero, más allá de ello, ¿cuál es la relevancia que puede tener este dominio en su formación artística y en su propia obra? Resulta evidente que los semanarios y revistas suponen, para quien desea su inscripción en la esfera de la “alta literatura”, un modelo estético en negativo, en la medida en que se trata de una propuesta que no plantea ninguna problemática, y se erige sobre lo previsible, lo conocido y lo aceptable:

Estas narraciones semanales ponían en circulación formas estéticas anteriores a las del momento de su publicación [...] Su existencia informa sobre la complejidad de los sistemas literarios y culturales, cuya característica parece ser la de esta coexistencia pacífica o conflictiva de textualidades, ideologías estéticas y prácticas institucionales muy diferentes.⁵⁷

Las revistas representan la confirmación y en ocasiones la trivialización de una escritura, el consenso, todo aquello, en fin, con lo que se debate el escritor o la escritora modernos en sus inicios. En este sentido, Agustini se aprovecha de lo que Sarlo ha denominado el “sistema misceláneo del magazine”, es decir, la convivencia en el espacio de la revista de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes, bajo la única característica común de la brevedad (*ibid*, pág. 37). De esa forma, los textos que Agustini envía a *La Alborada* o a *La Petite Revue* corresponden no a

⁵⁶ Susana Zanetti, *La dorada garra de la lectura: Lectoras y lectores de novela de América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, págs. 107-108. Este estudio analiza magníficamente la relación entre literatura y público en América Latina. Interesa especialmente el capítulo tercero titulado “Leyendo en el XIX”, págs. 107-44.

⁵⁷ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, *op. cit.*, pág. 29.

diatribas de disciplina social o narraciones folletinescas sino a sus primeros poemas y algunos textos en prosa donde explora los cauces de una poética personal o se entrega a alguna polémica literaria (véase nuestro cap. V). Ejerce desde ese espacio un rol que le permita proyectarse no sobre el ámbito de la propia revista sino sobre el más amplio, y el deseado por ella, de la literatura uruguaya del momento.⁵⁸ Los “retratos” y escritos más próximos a la literatura del *magazine* habían de funcionar, por otra parte, como una suerte de laboratorio de la escritura, de la misma manera que funcionar el diario para escritores posteriores, según propone Barthes.⁵⁹

Finalmente, si es cierto que “la cuestión del género sexual masculino/femenino en la narrativa masculina del canon no puede entenderse sin volver reiteradamente a la relación local/global, norte/sur”⁶⁰, cabe afirmar para el caso de la poesía moderna que esa relación se desplaza persistentemente a la de cultura popular (revistas)/cultura minoritaria (poesía). Con todo, en la obra de Delmira Agustini no hay, evidentemente, una discusión de estos conceptos, sino de su lógica y de sus criterios de distribución. En esa dialéctica hombre/mujer y alta cultura/baja cultura están implicados muchos de los contenidos dispuestos en el *magazine*, de tal forma que la ideología que hemos venido caracterizando hasta aquí se infiltra en su propia obra como una suerte escritura cifrada, como un criptograma que también precisa ser tenido en cuenta, pues las estrategias que despliega Agustini en su intento por acceder como sujeto activo a la “gran literatura” (según la ideología estética del momento, y sin que la expresión suponga un juicio de valor por nuestra parte) chocan con los dispositivos más o menos abiertos, más o menos

⁵⁸ Véase la discusión al respecto que plantea, aunque en otros términos, Carina Blixen, *El desván del Novecientos: mujeres solas*, Colección letra minúscula, Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2002, págs. 38-45.

⁵⁹ Según Barthes, cuatro son los motivos por los que los escritores llevan un diario: la invención de un estilo, el afán de dar testimonio de una época, la construcción de una imagen y el laboratorio de la lengua, donde el diario es concebido como un taller de frases, véase, Roland Barthes, “Deliberación”, en su *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.

⁶⁰ Ileana Rodríguez, “Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales”, en *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: lo trans-femenino/masculino/queer*, ed. Ileana Rodríguez, Barcelona: Ánthropos, 2001, pág. 42.

sutiles, que de manera reiterada articulan los textos y las ideologías sobre la “mujer” presentes en las revistas de la época.

II. 2. LA GENERACIÓN DEL NOVECIENTOS Y EL LEGADO DEL MODERNISMO

En este contexto específico del Montevideo del cambio de siglo, en que se van abriendo sitio nuevas corrientes e ideologías “bajo el desolado signo de la decadencia”⁶¹ surge uno de los grupos de escritores e intelectuales más importantes de la historia de la literatura uruguaya: la “Generación del Novecientos”. Con este marbete, no exento de controversia, nos referimos a un grupo de jóvenes, autodidactas en su mayoría, cuyas obras expresan a la perfección esa sensibilidad *fin de siècle* que en el Uruguay se caracteriza por estar teñida de permanentes tensiones ideológicas. La bohemia, el dandismo y la mencionada rebeldía contra las valoraciones sexuales y políticas del medio burgués, la discusión sobre parnasianismo, simbolismo o decadentismo y el desarrollo de los principios del anarco-sindicalismo y el socialismo marxista, caracterizan a este grupo cuyos medios de difusión son la asociación cultural, la revista literaria, la peña y el cenáculo.⁶² Integran esta “Generación del Novecientos” el filósofo Carlos Vaz Ferreira, narradores como Horacio Quiroga o Carlos Reyles, poetas como Julio Herrera y Reissig, M^a Eugenia Vaz Ferreira o Delmira Agustini,⁶³ el dramaturgo Florencio Sánchez y José Enrique Rodó, ensayista y crítico que desempeña, junto a Herrera y Reissig, el papel de guía del grupo, y marca las pautas del pensamiento a seguir. Una serie de rasgos comunes permiten atestiguar el carácter generacional del

⁶¹ Según expresión de Magdalena García Pinto en su edición de Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid: Cátedra, 1993, pág. 35.

⁶² No tenemos más que acordarnos de “la Torre de los Panoramas”, refugio artístico de creadores decadentes y rebeldes en el que Julio Herrera y Reissig oficia como maestro de ceremonias.

⁶³ Sería nuestra escritora el miembro más joven de esta generación, aunque hay quien manifiesta dudas al respecto de su pertenencia a la misma; véase Emir Rodríguez Monegal, “La generación del 900”. en *La literatura uruguaya del Novecientos. op. cit.*, pág. 45.

grupo, a pesar de que no hay una cohesión total e incluso las relaciones entre sus miembros son en ocasiones frías y distantes. Así pues, algunas de las características que comparten son la cercanía en la fecha de su nacimiento, el autodidactismo como marca cultural y educacional, el individualismo y el escepticismo como tendencias ideológicas, la vivencia de experiencias relacionadas con la historia nacional, algunas peculiaridades lingüísticas y literarias que se vinculan con el modernismo, el intento de superar el nacionalismo para buscar formas artísticas universales y, finalmente, ciertas deudas formales con la generación precedente.⁶⁴ El innegable liderazgo y la labor orientadora que lleva a cabo J. E. Rodó en la Generación del Novecientos son explicables si tenemos en cuenta que dicha primacía es debida fundamentalmente a que es el autor de un ensayo de influencia decisiva en la situación intelectual del Montevideo de fin de siglo. En “El que vendrá”, publicado por primera vez el 25 de junio de 1896 en la *Revista Nacional*, manifiesta el estupor en que queda sumida la intelectualidad uruguaya ante la falta de asideros y la crisis del pensamiento provocadas por el derrumbamiento de las fórmulas estéticas e ideológicas que habían caracterizado al siglo XIX. Pero una vez superado ese desconcierto inicial, es el momento, propone, de enfocar, desde nuevos puntos de vista más acordes con los presupuestos de la modernidad, el trabajo cultural y la función del intelectual (búsqueda de valores individuales, de sensaciones propias, únicas). Así, con un estilo grandilocuente y una retórica fundada en el mesianismo propio del momento, Rodó sugiere la búsqueda de nuevas fórmulas estético-ideológicas que verbalicen las transformaciones sufridas en el

⁶⁴ Para visión más amplia de este contexto, véase Carlos Real de Azúa, “Ambiente-espiritual del 900”, en *La literatura uruguaya del novecientos*, op. cit., págs. 15-36, Emir Rodríguez Monegal: “La generación del 900”, en *La literatura uruguaya del novecientos*, op. cit., págs. 37-65, y del mismo autor, “Sexo y poesía en el 900 uruguayo”, *Mundo Nuevo*, 16 (1967), págs. 52-71; también José P. Barrán y Benjamín Nahum, *Battle, los estancieros y el Imperio Británico. I: El Uruguay del Novecientos*, op. cit., passim. Una exposición más reciente sobre la producción literaria del período desde una perspectiva histórico-social en Hugo Achugar, *Poesía y sociedad*, op. cit., passim. No nos detendremos aquí en estos autores, pues muchos serán objeto de atención específica en el cap. VI, en que se examinan los diálogos que Agustini establece con ellos.

umbral del nuevo siglo, y manifiesta tanto una confianza ciega en el eclecticismo en el arte y el pensamiento como una fe absoluta en los literatos como guías espirituales del ser humano.⁶⁵

Esta búsqueda de nuevas pautas estéticas e ideológicas, esta intuición común de hallarse en el umbral de una sensibilidad nueva percibida por los miembros de la Generación del Novecientos, y que revierte también en la búsqueda de una espiritualidad que proporcione un significado en un mundo en que las creencias religiosas se tambalean por el cientifismo y el positivismo, pronto cristaliza en el modernismo. Así lo ve tempranamente el modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez, quien al caracterizar el movimiento en 1907 observa en él dos grandes tendencias: la vuelta a la naturaleza y el misticismo.⁶⁶ Con todo, esta corriente cultural y artística caracterizada por dichos elementos, por el anhelo de perfección formal y por el desencanto ante el estado social, político y económico de América Latina, tiene en el Uruguay notorias peculiaridades, como la de manifestarse antes en la prosa narrativa y el ensayo que en el verso o la de poseer una particular dimensión continental y universalista. Con esto último nos referimos a una tendencia de doble sentido observable al doblar el siglo en los intelectuales y escritores latinoamericanos consistente tanto en la defensa de los valores de la cultura occidental a la que se adscriben supuestamente liberados de la dependencia de lo español (de ahí el universalismo), como en la valoración de lo propio, lo autóctono, lo hispano, frente al imperialismo norteamericano y sus valores pragmáticos. Esta ideología nace con el ensayo de Rodó, *Ariel* (1900), y llega a forjar una corriente conocida con el nombre de "arielismo" que es fundamental para entender los mecanismos sociológicos y de

⁶⁵ José Enrique Rodó, "El que vendrá", *La vida nueva*, t. I, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1957, págs. 148-50.

⁶⁶ Manuel Díaz Rodríguez, "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo", recogido en *El modernismo visto por los modernistas*. Ricardo Gullón, Madrid: Guadarrama, 1980, págs. 103-114.

pensamiento que presiden el siglo XX en Latinoamérica.⁶⁷ De igual forma, en el campo de la poesía el modernismo ofrece en este país una serie de rasgos fuertemente diferenciales, que comienzan a abrir dicha estética hacia nuevos horizontes. Junto a estas particularidades, en repetidas ocasiones se ha señalado como rasgo esencial del modernismo uruguayo su vigor, su enorme alcance e importancia casi monopolizadora, lo que ha llevado a concluir incluso que el modernismo es el movimiento único e imperante en el período que comprende los años 1888-1910 en este país. Sin embargo, como apunta Hugo Achugar, este período histórico “se caracteriza por la gran variedad de tendencias que se entrecruzan y que tan pronto parecen converger hacia un centro común, como partir de un centro común para divergir bien pronto”, por lo que “la producción del modernismo canónico esteticista en el Uruguay presenta cierta singularidad”⁶⁸. Lo cierto es que el modernismo en el Uruguay tiene una interesante vertiente ensayística y narrativa --Rodó, Herrera y Reissig, Reyles, Pérez Petit e incluso de las Carreras-- y una más productiva y universal veta poética en la que se ejercitan los ya citados poetas de la Generación del Novecientos. Esta nueva generación literaria se rebela frente a la anterior Generación del Ateneo que estaba muy condicionada todavía por el romanticismo a lo Victor Hugo y marcó una época de inflexión en los gustos, intereses y preocupaciones tanto estéticas como nacionales que facilitaría el posterior paso a la vanguardia. Tiene órganos de expresión privilegiados como las revistas, que proliferan extraordinariamente en estos años [*La Revista Nacional* (1895-97) y la *Nueva Atlántida* (1907)] y centros de reunión como el “Consistorio del Gay saber”, la ya citada “Torre de los Panoramas” o el café “Polo Bamba” que congregan a esta “juventud

⁶⁷ Véase la reciente edición de Belén Castro, José Enrique Rodó, *Ariel*, Madrid: Cátedra, 2000, y sobre esta obra. Ottmar Ette y Titus Heydereich, eds., *José Enrique Rodó y su tiempo: cien años de “Ariel”*, Madrid: Iberomericana, 2000.

⁶⁸ Hugo Achugar, *Poesía y sociedad*, op. cit., pág. 172.

revolucionaria de estetas y anarquistas de amplios chambergos”⁶⁹. Sin embargo, y a pesar del extraordinario éxito y la admirable fecundidad de la producción modernista en el Uruguay, no tarda en llegar un momento de cansancio ante el excesivo esteticismo y la búsqueda de la belleza formal inherentes al modernismo. Se produce entonces una reacción como la expresada por Enrique González Martínez en su célebre verso “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”.⁷⁰ Muchos de los nuevos autores se rebelan bajo los principios estéticos de la originalidad y la búsqueda contra los manidos procedimientos, figuras y espacios poéticos que siguen creando los innumerables imitadores de Darío:

Entre el modernismo y los movimientos de vanguardia habría que situar un grupo muy heterogéneo de poetas, que, sin embargo, tenían ciertos puntos en común. Muchos de ellos eran contemporáneos de los modernistas y habían recibido su influencia –incluso algunos provenían directa o inicialmente de su estética--, pero todos parecían haber cobrado conciencia de la necesidad de un cambio. La conciencia de este cambio libera a los mejores de ellos de ser meros epígonos o de ser restauradores de un orden anterior y los sitúa, en mayor o menor grado, con mayor o menos lucidez, como verdaderos renovadores.⁷¹

Esta línea, que paulatinamente va adquiriendo relevancia y visibilidad, ha recibido por parte de la crítica el nombre de “posmodernismo”, con el que se pretende aglutinar el vasto elenco de respuestas y propuestas más o menos personales que suscita el agotamiento y la institucionalización de la estética modernista. Con todo, el término no ha hecho demasiada fortuna y tampoco está clara la cronología que podría corresponderle: en el reciente trabajo de Le Corre, el autor prefiere otorgar al concepto más una dimensión estética que meramente periodizadora, de forma que puedan

⁶⁹ Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 24. “La Universidad iberoamericana se halló en esos años relativamente ausente del proceso creador de la cultura. Asumieron los autodidactos el papel protagonista de la renovación intelectual; tuvieron en la peña del café –completada a veces con la mal provista biblioteca– el natural sucedáneo de la clase, del foro y del desaparecido salón”, C. Real de Azúa, “Ambiente espiritual del Novecientos”, en *La literatura uruguaya del Novecientos*, op. cit., pág.36.

⁷⁰ E. González Martínez, *Los senderos ocultos*, México: Librería de Porrúa Hermanos, 1911, pág. 11; o en Enrique González Martínez, *Obras completas*, ed. Antonio Castro Leal, México: [s. e.], 1971; véase Niall Binns, “Lecturas, malas lecturas. parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Huidobro, Nicanor Parra)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24 (1995), págs. 159-79

⁷¹ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 51.

incluirse en él elementos limítrofes y diacronismos.⁷² Tal estética estaría guiada por el referente común del modernismo como trasfondo y herencia, como marco de respuestas y de valores literarios, aunque lo sean ahora bajo el signo de la negatividad, por lo que el peso del imaginario de dicho movimiento aún es grande. Más allá de estos elementos, la heterogeneidad, la diferencia, es su constante:

Afianzado ya el modernismo, se multiplican los ejemplos de infringimiento de las normas del buen gusto [...] Parodia, humor, “feísmo”, prosaísmo, oralidad... contribuyen a ampliar las posibilidades expresivas del modernismo, apuntando direcciones *a priori* desconectadas o paradójicas, pero que signan la modernización/pluralización del espacio textual hispanoamericano.⁷³

Es precisamente dicha heterogeneidad la que ha impedido su categorización en la historia literaria y la que explica el que los diversos intentos de llevar a cabo esa tarea no hayan suscitado el consenso. Se diría que estamos ante un movimiento de características nacionales y no transnacionales, de forma que genera ciertas contradicciones en el marco de una “literatura hispanoamericana”. Con todo, se trata de una estética o de una corriente con paralelos en otros países en los que tampoco ha sido apresada de forma consensuada por la crítica: sucede con los poetas franceses del cambio de siglo (muchos de los cuales funcionan como referencia en el contexto latinoamericano), como Jammes, Samain, Claudel o Toulet, cuyas propuestas van del versolibrismo al clasicismo, del catolicismo al paganismo, sin que podamos hablar de unas claras líneas generales. En este sentido, afirma Le Corre:

El posmodernismo constituye un lugar privilegiado de observación de la construcción del sistema literario por la crítica: muestra cómo se construyen las cronologías y los cánones (y anti-cánones) literarios.⁷⁴

⁷² Hervé Le Corre, *Poesía Hispanoamericana posmodernista: Historia, teoría, prácticas*, Madrid: Gredos, 2001, pág. 19; sobre estas tendencias, véase también Saúl Yurkievich, “Moderno/posmoderno: fases y formas de la modernidad”, en su *La modernidad moviediza*, Madrid: Taurus, 1996, págs. 9-36, y José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. III: Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid: Alianza, 2001, especialmente págs. 13-14.

⁷³ Hervé Le Corre, *Poesía Hispanoamericana posmodernista, op. cit.*, págs. 86-87.

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 48.

Uno de los elementos más relevantes de este momento, aunque inscrito también en la lógica débil que para la historiografía literaria posee la heterogeneidad, es la emergencia de diferentes voces femeninas, cuya valoración ha ido creciendo a lo largo de los años: Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni o Gabriela Mistral componen sus respectivas obras en el marco social y cultural ya reseñado, marco que ellas mismas contribuyen a definir y sin el cual la comprensión tanto de estas poetas como de la misma modernidad queda desenfocada.⁷⁵ Lo primero, porque la obra de tales autoras no constituye en absoluto un apéndice a esta renovación sino que se incardina en su centro, siendo quizás su vertiente más radical y difícil de asimilar, y lo segundo porque la aparición de estas voces tiene una razón de ser histórica y literaria que se identifica con la propia modernidad:

La modernidad es también el espacio/tiempo de la poderosa emergencia de las ocultas, semi-ocultas y difusas voces femeninas [...] No es ningún secreto que las mujeres escritoras se encontraban en los márgenes de la proyección espacial de la polifonía de las modernidades al comienzo de siglo.⁷⁶

Con todo, el concepto de pomodernismo, aun con las revisiones pertinentes, parece insuficiente para comprender bajo una perspectiva histórica la obra de una poeta como Agustini. La suya no participa de “parodia, humor, “feísmo”, prosaísmo, oralidad”, por mencionar algunos de los elementos que cita Le Corre, sino que su marco es en muchos casos el del propio modernismo y modernistas son la mayoría de sus modelos literarios. El desvío, la originalidad, que observamos en su poesía tiene que ver fundamentalmente entonces con el contexto de recepción del modernismo en Uruguay, que como hemos visto dio lugar a escrituras ya profundamente personales: Rodó valora críticamente la obra de Darío y exige ciertos cambios de rumbo, Herrera y Reissig lleva

⁷⁵ Véase Fernando Alegría, “Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica”, *Revista/Review Interamericana*, 12 (1982), pág. 29.

⁷⁶ Iris M. Zavala, “Modernidades sexualizadas: el corredor de las voces femeninas”, en *Delmira Agustini y el modernismo*, comp. Tina Escaja. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, pág. 109.

la estética modernista hasta sus últimas consecuencias y autores como Vasseur propician ciertas aperturas con la incorporación y traducción de nuevos autores, como Walt Whitman. De aquí, como veremos más adelante (cap. V), y de las particulares condiciones que conlleva la exploración del universo modernista por parte de la autora, surge la singularidad de su poesía.

II. 3. GÉNERO Y ESCRITURA. LA LITERATURA DESDE DELMIRA AGUSTINI.

Como si, separada del exterior, donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior de su vientre, de su "casa".

Hélène Cixous, *La risa de la medusa*

El estudio de la trayectoria intelectual de Agustini y de sus referentes se convierte en un aspecto primordial para entender su propia obra, puesto que como decimos el género no puede ser desvinculado del contexto. Como el del estado de la cuestión, constituye el pórtico imprescindible a la hora de ingresar con paso seguro en un estudio de su poesía que no caiga en impresionismos de ningún tipo y que no incurra tampoco en la improvisación. A través de un análisis más preciso de la atmósfera social, cultural y familiar en que se desarrolla su obra, podemos calibrar con cierta seguridad los modelos educativos y disciplinarios para la mujer, al tiempo que observar a través de manifestaciones más concretas esas contradicciones intrínsecas que se producen en el Uruguay con los emergentes movimientos feministas. Esto no significa, como ya se ha apuntado, que Agustini se incardine en el feminismo de un modo literal, pero como mujer, se ve afectada por una pedagogía que trata de poner freno a unos problemas que se están produciendo ya en los grandes centros urbanos y económicos, y que, en lugares menos desarrollados, tratan de ser atajados incluso antes de que lleguen a surgir. Esto

desencadena una conciencia escindida por la cual, si el sujeto conoce unos hechos, sólo los percibe diferidos en los mecanismos de represión articulados para evitar que tal conciencia pueda aflorar. Este proceso y esta conciencia explican contextualmente, además de otros elementos, la naturaleza desgarrada y escindida tanto del personaje poético que se expresa en los poemas de Agustini como de los poemas mismos, de la tensión que ellos escenifican entre fondo y forma, entre decir y querer decir.

Este desgarramiento, sentido como pérdida y que, si son acertados nuestros análisis, está secretamente detrás de los mecanismos melancólicos, tiñe la imaginaria de la poeta. Es cierto que la melancolía está muy cercana al *mal du siècle* y por tanto no es privativa de nuestra escritora, pero lo relevante estriba en los rasgos novedosos que en ella adquiere esta configuración cultural. Propiciada, entonces, por ese desarraigo social e intelectual se vincula además con una "melancolía de género" que muestra la dificultad para una mujer de alcanzar una identidad artística y, al mismo tiempo, se conecta con estrategias de sentido (poder), encaminadas a alcanzar un significado fuerte y un lugar en el canon.⁷⁷ Precisamente, para entender y describir este proceso la categoría del género, según se ha venido trazando en los últimos años, constituye una herramienta indispensable, en la medida en que nos permite acceder a sus ambigüedades sin necesidad de reducirlas o de traducirlas en términos con los que no se corresponden. Por ello, un recorrido por estos itinerarios conceptuales se torna un paso imprescindible para entender las propuestas actuales en torno al género, y a las relaciones entre género y literatura.

El primer esfuerzo relevante por desnaturalizar la categoría "género", esto es, por afirmar la no coincidencia entre sexo y género, o hecho e interpretación cultural de ese hecho, es el de Beauvoir para quien "llegar a ser" mujer consiste en una sucesión de

⁷⁷ Véase Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, 2001. págs. 147-65.

acciones conscientes y deliberadas, un “proyecto” en términos sartreanos, para asumir una significación corporal culturalmente establecida.⁷⁸ Así, el género, que no es sino la asunción de determinadas normas, comportamientos o actitudes culturales que implican situarse en una determinada posición en el mundo, se revela como una forma de existir el propio cuerpo y, en la medida en que éste se entiende como una serie de posibilidades culturales aceptadas e interpretadas, tanto género como sexo se nos presentan como construcciones culturales. Pero no es posible identificarse con un género en un instante, la traslación del cuerpo natural al cuerpo aculturado es un proceso lento, laborioso y vacilante del que se deriva necesariamente la interpretación de una realidad cultural cargada de sanciones, tabúes y prescripciones. Estos obstáculos prácticamente imposibilitan optar por otra cosa, impiden salirse de las normas de género establecidas ya que, en tanto la existencia sea una existencia generizada, dual, rechazar el género prescrito es, en cierto sentido, poner en cuestión la propia existencia. En relación con esto, Beauvoir rechaza todo el entramado conceptual que, en este contexto de dicotomías y dualidades ve a la mujer como el “Otro”, que sostienen no sólo ciertas perspectivas falocéntricas esencialistas que intentan así preservar el estatus no corpóreo o trascendente del varón, sino incluso algunas ideologías feministas que asumen como propios los rasgos identitarios atribuidos por el patriarcado a la mujer arriesgándose, al participar de esa falsa versión de la femineidad creada por el estándar masculino, a

⁷⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue*, Paris: Gallimard, 1949. Sobre esta obra crucial, véase Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*, New York: Routledge, 1990, y sus artículos, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault", en *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades del capitalismo tardío*, tr. Ana Sánchez, Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, págs. 303-326 y "Sujetos de Sexo/Género/Deseo" en *Feminismos literarios*, eds. Neus Carbonell y Meri Torras, Madrid: Arco/libros, 1999, págs. 25-77 (traducción del primer capítulo de *Gender Trouble*). Tengo en cuenta a continuación estos trabajos para trazar la historia del concepto “género” como construcción social y cultural del sexo, puesto que es en ellos en donde se ofrece una de las lecturas más sagaces y más influyentes de tales teorías. Véase, además, Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995 y Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía e Hispanoamérica*, Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996.

reforzar los estereotipos de lo “femenino”. Así pues, Beauvoir no reconoce al otro como “otro”, no reconoce características específicamente femeninas y propone que el hombre es el modelo y la mujer ha de intentar ser su igual en todos los terrenos. Este planteamiento coincide de manera evidente con las teorías de Freud sobre el sujeto femenino como un sujeto masculino frustrado con la clara discrepancia en cuanto a los criterios valorativos que éste añade (“primacía del falo”) y que Beauvoir no suscribiría de ninguna manera.⁷⁹ Beauvoir incide, como venimos diciendo, en la idea –de clara filiación derridiana por otra parte– de que las mujeres no tienen ningún tipo de esencia ya que “ser mujer” como “ser hombre” no es sino una opción cultural travestida en verdad natural.

Luce Irigaray disiente con esta postura, con el peligro ya apuntado de caer en el esencialismo que eso entraña, y argumenta que tanto el sujeto paradigmático como el “otro”, y no sólo este último, --mujer pero también niño, loco, trabajador, “salvaje”-- son establecimientos masculinos de una cerrada economía significativamente falocéntrica contra la que hay que luchar de otra manera. Frente a la negación del “otro” que defiende Beauvoir, Irigaray es partidaria de la reafirmación del mismo e incluso propone inventar un sujeto autónomo y diferente: el femenino. Esta nueva configuración de valores o “ginelogocentrismo”--como la ha llamado-- reivindica lo biológico como base de posibles nuevas teorizaciones --en la línea del feminismo de los setenta-- e implica la creación de un nuevo lenguaje y un nuevo imaginario cultural. En suma, Irigaray piensa que reemplazar el uno por el dos en la diferencia sexual es un decisivo gesto filosófico y político para llegar al ser dual: “Replacing the one by the two in sexual difference thus constitutes a decisive philosophical and political gesture, one

⁷⁹ Luce Irigaray, “The Question of the Other”, *Yale French Studies*, 0 (1995), págs. 7-19. defiende que Freud ve primero la sexualidad y sólo después la identidad (lo que ejemplifica en su “teoría del falo”), pero que no es conveniente tampoco extremar las críticas, pues el iniciador del psicoanálisis simplemente constata el falocentrismo, no lo inventa.

which gives up a singular or plural being”⁸⁰. Así, Irigaray, aunque en ocasiones roce el esencialismo, hace una aguda crítica de la filosofía de Occidente y devela muchos de los mecanismos del poder patriarcal lo que sin duda abre nuevas vías tanto en el artículo citado como en su libro fundamental: *Speculum de l'autre femme*.⁸¹

Por su parte, Wittig, teórica feminista de gran influencia, coincide plenamente con Beauvoir en el rechazo de las doctrinas esencialistas de la femineidad y en la idea de que el sexo femenino está marcado y el masculino se erige pues como sinónimo de universal, pero va más allá en el análisis de la distinción entre “sexo” y “género” a la que no tiene dudas en calificar como anacrónica. Wittig no discute la esencia de las distinciones sexuales pero afirma que la morfología misma es consecuencia de un esquema conceptual hegemónico en el que tiene lugar el aislamiento y la desvalorización de determinados tipos de distinción a favor de otros. La discriminación por motivos de sexo se da en un ámbito político y lingüístico que da por supuesto que el sexo ha de ser diádico y es sabido que la oposición binaria siempre sirve a los propósitos de la jerarquía. Wittig opina, por tanto, que cuando nombramos la diferencia sexual la creamos y, al restringir nuestro entendimiento de las partes sexuales relevantes a las que ayudan al proceso de reproducción, hacemos de la heterosexualidad una necesidad ontológica. Wittig, entonces, alega que una lesbiana no es una mujer porque ser mujer significa estar fijada en una relación binaria con el hombre. La lesbiana, para ella es, en palabras de Judith Butler, “el único concepto [...] que está más allá de la categoría de sexo”⁸². La restricción de las dualidades, aduce, podría llevarse a cabo a través de la proliferación de géneros. Pero Wittig, que quiere dinamitar absurdas clasificaciones binaristas acaba cayendo en una nueva dicotomía pues propone que las

⁸⁰ [“Sustituir el uno por el dos en la diferencia sexual constituye, entonces, un gesto filosófico y político decisivo al que se rinde tanto el sujeto individual como plural”, traducción propia], *ibid.*, pág. 19.

⁸¹ Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris: Minuit, 1974.

⁸² J. Butler, *Gender Trouble, op. cit.*, pág. 317.

normas heterosexuales son culturales, adquiridas mientras que las normas lesbianas son naturales. Sin embargo concluye, con una propuesta un tanto utópica pero más coherente, haciendo apología de la superioridad, no ya de una cultura homosexual sino de una sociedad sin sexo.

La observación y denuncia que Wittig hace a propósito de la presencia constante en la sociedad de esa división genérica, siempre jerarquizada, es también uno de los ejes centrales de la argumentación de Foucault en *Historia de la sexualidad*: “A menudo se ha buscado por diferentes medios reducir todo el sexo a su función reproductora, a su forma heterosexual y adulta y a su legitimidad matrimonial”⁸³. Pero lo que a Foucault verdaderamente le interesa es el buscar las causas, la indagación genealógica en ese proceso a través del cual la materialidad del cuerpo mismo comienza a significar determinadas ideas culturales a través de la manipulación de instituciones y prácticas discursivas. En este sentido establece por ejemplo una distinción clave entre “dispositivo de alianza” y “dispositivo de sexualidad”. El primero es el que ha dominado durante siglos y ha fijado una concepción de los cuerpos como sujetos a un sistema de matrimonio, de parentesco que obedece a motivos económicos. Pero a medida que los procesos económicos y las estructuras políticas dejan de hallar en dicho mecanismo un instrumento adecuado o un soporte suficiente, hemos ido pasando --el proceso aún no está terminado-- al “dispositivo de la sexualidad” que no tiene como razón de ser el hecho de reproducir, sino el de proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera cada vez más global. En esta transición de nuevo ha sido vital el papel desempeñado por el psicoanálisis, que, a manera de bisagra, introduce la idea de que “la sexualidad da cuerpo y vida a las reglas de la alianza saturándolas de deseo”.⁸⁴

⁸³ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad*, vol. I. *op. cit.*, pág. 126.

⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 138.

Este desafío al sistema de género diádico que emprenden Beauvoir, Wittig y Foucault supone asimismo, y un tanto paradójicamente, un feroz ataque a las citadas posiciones feministas esencialistas que intentan dar expresión al aspecto distintivamente femenino de esa oposición binaria. Un nuevo esfuerzo notable por desesencializar la etiqueta “género” es el emprendido por la lúcida crítica norteamericana Judith Butler. Ésta no se limita a poner en cuestión la veracidad del postulado según el cual el género es algo innato, sino que la originalidad de su teoría radica en el hecho de que se apoya en la “performatividad”, en el impulso transformativo del discurso del género. Butler sostiene, y en esto su teoría diferiría notablemente de la de Wittig o Beauvoir, que el género es una construcción cultural a partir de una diferencia biológica⁸⁵ --de ahí el riesgo contra el que se advierte a lo largo del ensayo de convertir la morfología o biología en destino-- y postula la deconstrucción como el método idóneo para anular definitivamente las diferencias sexuales.

Iris M. Zavala⁸⁶ pone en duda la premisa de la que parte Butler y afirma que el proceso de sexuación no procede ni de la biología (Butler) ni de la cultura (Wittig) sino de la lógica del lenguaje. Así, los signos “hombre” y “mujer” serían, desde este punto de vista, creaciones discursivas que el lenguaje de la cultura inscribe en nuestros cuerpos y que ocultan su condición primaria de signos construidos tras la falacia de una verdad natural. Para ilustrar su postura y demostrar lo que ella considera el fracaso del proyecto butleriano de enfrentar los problemas de identidad sexual, acude tanto a Lacan, quien arroja luz sobre los procedimientos simbólicos que subordinan a la mujer, como a una teórica feminista que parte asimismo del psicoanálisis: Joan Copjec. Para Lacan, el lenguaje expresa a los sujetos mismos y su género sexual constituyéndolos como seres específicos de un entorno histórico y cultural. Su conceptualización podría bosquejarse

⁸⁵ En este sentido daría un paso atrás sobre todo respecto a lo que apunta Wittig de que la morfología misma es una consecuencia del discurso dominante.

⁸⁶ Iris M. Zavala "Reflexiones sobre el feminismo en el milenio", *Quimera*, 177 (1999), págs.58-64.

en los siguientes términos: lo masculino, aunque supuestamente nombra todo, no tiene un referente real al descartar a la mujer (concepto lacaniano de la mujer como *no toda*), no puede designar la totalidad ni siquiera de sí mismo al excluir a la mujer que es significante parcial, diferencial. Ésta es la lógica del lenguaje que hace que la mujer sea diferente y no la lógica cultural o anatómica. Lacan abre el camino para cuestionar muchos presupuestos de la sociedad patriarcal pero aunque intenta sacar a la mujer del silencio y lo fronterizo, como apuntábamos antes, no lo acaba de hacer.⁸⁷

Zavala, apoyándose tanto en Lacan como en Copjec, concluye que este tipo de relación "todo"/"no todo" hace inviable la deconstrucción porque no nos hallamos en el dominio de los significantes sino que tratamos de desvelar un orden más general que abarca también, pero no sólo, a los significantes. Dice a este respecto: "la deconstrucción es una operación que sólo se le puede aplicar a la cultura, al significante y no funciona o no es válida en [...] otro orden de cosas"⁸⁸. No es lícito confundir, apunta, los significantes sexuales con el sexo mismo. En realidad, el sexo "es producto del límite interno, de la deficiencia de la significación"⁸⁹. Así, la deconstrucción por la que aboga Butler desvía, desde la perspectiva de Zavala, porque deja intacto lo que en realidad nos importa: ese orden simbólico general que relega a la mujer, esa lógica del lenguaje que margina a la mujer como lo diferencial. Butler se enfrentaría con el género pero no con el lenguaje que propicia esos significados. Cuando plantea que no es factible la deconstrucción de la estructura falocéntrica por su incompletud al carecer de la perspectiva femenina, Zavala propone que lo verdaderamente subversivo e interesante es escribir, teorizar desde la marginalidad, enunciar desde donde no se ha

⁸⁷ Para más información sobre las ideas de Lacan acerca del género, se puede consultar: Jacques Lacan, *Escritos*, vol. I y II, México: Siglo Veintiuno Editores, 1971 y Jacques Lacan, "God and the Jouissance of the Woman", en *Feminine sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, eds. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose, New York: W. W. Norton and Company, 1982, págs. 137-148.

⁸⁸ I. M. Zavala. "Reflexiones sobre el feminismo en el milenio", *op. cit.*, pág. 63.

⁸⁹ *Ibid.*, pág. 63.

enunciado antes y como no se ha enunciado antes, y no limitarse a la improductiva destrucción del universo simbólico masculino para caer en los mismos errores de éste una vez creado un universo simbólico femenino paralelo que es lo que expone Wittig. Hablar desde los márgenes es lo que falta, como veremos al considerar a continuación las teorías de Hélène Cixous.

Podría decirse, según esta autora, que históricamente el falocentrismo se ha afirmado gracias al proyecto logocéntrico, por el cual el lenguaje ha constituido un arma de doble filo que legitima la universalidad y neutralidad del discurso patriarcal, a la vez que relega la voz femenina.⁹⁰ En este contexto, *la prise de la parole*, por retomar una expresión de Michel de Certeau, posee ya en sí una dimensión significativa pues se interna en un terreno en que su subjetividad lírica o narrativa no existe pues convenciones, modelos literarios, mitos del discurso e incluso teorías socio-culturales han sido elaborados desde una perspectiva tradicionalmente “masculina” que reduce a la mujer a “materia estética” de la escritura, que devalúa lo femenino como categoría inferior y secundaria. Pero en un momento dado la conciencia femenina “despierta” y, furiosa por la desposesión de la que ha sido objeto, decide arrebatar el fuego a los “dioses” de la palabra: “La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, haber sido dormidas”.⁹¹

Que sea la poeta quien canta entonces, es decir, quien adopta una función activa y no pasiva como en la poesía de los poetas provoca que todo ese lenguaje se invierta de alguna manera dando paso a una desestabilización del sentido y de la tradición por la cual las imágenes comienzan a rotar en torno a esa mujer que habla, adquiriendo ahora

⁹⁰ Véase Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Anthropos, 1995; para trazar el pensamiento de esta autora tengo presente fundamentalmente este volumen, que reúne algunos de sus ensayos más relevantes. Para un recorrido por la teoría feminista francesa, véase Marta Segarra, “Crítica feminista y escritura femenina en Francia”, en *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX: Estudios sobre crítica feminista, postestructuralismo y psicoanálisis*, Burgos: Universidad de Burgos, 2002, págs. 81-108.

⁹¹ H. Cixous. *La risa de la medusa, op. cit.*, pág. 17.

una perspectiva y un significado inusitados en el marco de la poética masculina. Es por esto que, en dicho contexto, todo texto escrito por mujer no puede ser más que subversivo:

Si la mujer ha funcionado 'en' el discurso del hombre, significante siempre referido al significante contrario que anula la energía específica, minimiza o ahoga los sonidos tan diferentes, ha llegado ya el momento de que se discoloque ese 'en', de que lo haga estallar, le dé la vuelta y se apodere de él, que lo haga suyo, aprehendiéndolo, metiéndoselo en la boca y que, con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él.⁹²

De esta forma, si el discurso femenino es un atentado contra ese orden dominante, contra esa estructura de poder, en la medida en que la poeta sea capaz de transgredir el significado heredado de la tradición simbólica y hacer que los símbolos se expresen en una dirección diferente, será posible hablar de una revolución literaria que en cuanto tal es también política. Pero esto no siempre ha sido fácil como bien constata Cixous:

Toda mujer ha conocido el tormento de la llegada a la palabra oral, el corazón que late hasta estallar, a veces la caída en la pérdida del lenguaje, el suelo que falla bajo los pies, la lengua que se escapa; para la mujer, hablar en público –diría incluso que el mero hecho de abrir la boca- es una temeridad, una transgresión.⁹³

Este acto de valentía colectivo aunque minoritario, este atentado desde la perspectiva discursiva contra el orden dominante que protagoniza toda mujer que escribe ha dado lugar al debate sobre la especificidad de las mujeres escritoras y a que se interprete, en ocasiones, en un sentido peyorativo la relación estrecha de conceptos como "escritura" y "femineidad": "se habla de "la mujer", "la feminidad", "la literatura femenina" como si fuesen realidades empíricas inmutables o esencias ahistóricas".⁹⁴

Cixous aboga por una nueva escritura, que implica la experiencia del cuerpo femenino y se aparta de ideas como unidad, linealidad o género. Desarrolla con Derrida

⁹² *Ibíd.*, pág. 59.

⁹³ *Ibíd.*, pág. 55.

⁹⁴ Beatriz González Stephan, «No sólo para mujeres (el sexismo en los estudios literarios)», *Dispositio: American Journal of Cultural Histories and Theories*, 15 (1990), pág. 84.

un nuevo concepto de literatura marcadamente subjetiva, la llamada “écriture féminine” que nace de lo anatómico, tantas veces rechazado por la instancia femenina, pero va más allá: “Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de ser mujer”.⁹⁵ Se trata de una escritura que deja fluir la materia corporal tradicionalmente censurada (“censurar el cuerpo es censurar de paso el aliento, la palabra”,⁹⁶) por el modelo logocéntrico de racionalización masculina y que, a través de una estética de los flujos libidinales, de lo que se desliza y circula eróticamente más acá y más allá de la barrera sintáctica del logos produce ritmo, carne y deseo. Pero esta afirmación de la diferencial escritura femenina, de la mujer que da significados a lo que piensa a través de su cuerpo tal vez implique caer de nuevo en la trampa del esencialismo que aúna sexo e identidad en una determinación originaria. Una parte de la crítica así lo considera y afirma que no existe específicamente una escritura de mujer y lo único que permite clasificar como grupo aparte a las mujeres escritoras es la actitud comunitaria de subversión y de transgresión de unas normas culturales creadas e impuestas por la sociedad masculina.

Sin embargo, si meditamos un poco más profundamente, vislumbramos que con esta actitud de decir que no existe propiamente la escritura femenina ejemplificaríamos perfectamente la tesis de Butler pero obviaríamos lo que Zavala considera la auténtica subversión en este monopolio escritural: la escritura de lo no escrito, la escritura desde el margen. En este sentido, el proyecto de escritura desde la lateralidad aun siendo consciente de que hay que resquebrajar asimismo el discurso central. Puntualiza Cixous sobre esta cuestión:

Imposible, actualmente definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar.

⁹⁵ H. Cixous. *La risa de la medusa*, op. cit, pág. 21.

⁹⁶ *Ibid.*, pág.61.

codificar, lo que no significa que no exista [...] La escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral.⁹⁷

En suma, ciertamente existe una vertiente femenina de la escritura pero no entendida tampoco desde una perspectiva meramente esencialista como el compendio de una serie de cualidades específicas de la mujer: sensibilidad, ternura, irracionalidad, instinto, biografismo, etc., sino desde una dimensión más amplia y plena. Entendemos por ésta la que permite comprender la escritura trazada por mano de mujer como una escritura que, al mismo tiempo que arrebató al varón la pluma que ha monopolizado durante siglos, al mismo tiempo que deconstruye ese discurso falocéntrico, se sitúa en los márgenes del universo discursivo para nombrar, enunciar, escribir ese espacio diferido:

Es necesario que la mujer escriba su propio cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra «silencio», el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra «imposible» y la escribe como «fin»⁹⁸

Una mera deconstrucción de las categorías de género no es suficiente para articular una propuesta de desarticulación de tal sistema ni tampoco para su aplicación a la literatura, pues se corre el riesgo de "corregir" sin sentido a las escritoras que practicaron su arte en contextos muy distintos del nuestro. Es necesario contemplar los desplazamientos del "logos" en el marco del lenguaje que a la mujer le es dado, puesto que no puede hablar con palabras que aún no han sido inventadas. Sería un craso error atribuirles capacidades de lenguaje "libre", por decirlo así, cuando su mayor revolución es tomar la palabra, y hacer girar el lenguaje dentro de un orden simbólico que ya no es el masculino, y que subrepticamente lo contamina. El orden masculino deja de ser "transparente", y a ello contribuye sin duda alguna el que una poeta como Agustini sea

⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 54.

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 58.

capaz de hacerse cargo de toda la tradición poética y transformarla bajo su voz por completo. No hemos de buscar declaraciones directas, mecanismos abiertos de lucha relacionados con el género, sino sutiles, pero no por ello menos radicales, transformaciones, que se observan mejor en el plano de los mecanismos figurativos (melancolía, símbolos) que en el de las propias palabras. Es más, en este sentido nada diferencia a Agustini de sus contemporáneos (utiliza el mismo léxico de época, comparte el mismo contexto de crisis, posee unos referentes literarios similares), pero lo interesante y lo novedoso es el *uso* que ella hace de todo ese entramado, uso que sólo puede ser desvelado a través de la categoría del género, ya que en buena medida se identifica con ella.

III. EL DANDISMO COMO CREACIÓN DEL/A ARTISTA.

El dandi debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo.

Baudelaire, *Oeuvres posthumes*

III.1. DANDISMO, BOHEMIA, DECADENTISMO:

IMÁGENES DE LA MODERNIDAD

A partir del romanticismo, la condición del artista empieza a llevar aparejada una singularidad indiscutible, una personalidad fuera de lo común, fuera de la normalidad y, en ocasiones, alejada de la razón. El poeta revela su genialidad a través de una continuidad entre la biografía y la obra, entre la vida y la letra, continuidad que lo impulsa a “encarnar” sus propios versos de manera heroica –Byron-- o trágica –Hölderlin--. Es importante tener en cuenta, sin embargo, que la obra no refleja la vida sino que ésta es la que intenta imitar al arte; la experiencia original se “crea” a partir del poema tal y como lo expresa Rubén Darío en su ensayo *Los raros*.¹ Paradójicamente, es el siglo XIX, siglo jalonado de luchas por abolir toda desigualdad y privilegio en la estela pionera de la Revolución Francesa, el que contempla el surgimiento de este peculiar sujeto que hace de su actitud displicente y elitista la forma suprema, por artificial, de distinción y aristocratismo.² La explicación de esta contradicción se encuentra en la propia esencia controvertida de los procesos históricos ya que en este

¹ Rubén Darío, *Los raros*, Zaragoza: Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados, 1998; en adelante indico las citas de esta obra por esta edición anotando solamente la página. Esta obra, que cumple un papel crucial en la creación de un espacio de recepción para el modernismo, no ha sido plenamente valorada sino hasta fechas muy recientes, véase Jorge Eduardo Arellano, “*Los raros*”: una lectura integral, Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996, y Ricardo Llopesa, “*Los raros* de Rubén Darío”, *Revista Hispánica Moderna*, LV (2002), págs. 47-63, entre otros trabajos que se mencionarán en los lugares oportunos.

² George Brummell (1770-1840), quien se convierte en árbitro máximo de la elegancia y dirige los gustos de la alta clase social londinense, desapruaba enérgicamente, en cuanto la ocasión le es propicia, popularizar y hacer asequibles a todo el mundo sus secretos. De hecho, la naturaleza misma del dandismo consiste en el aislamiento de esa multitud inhumana y homogénea, esa muchedumbre característica de la modernidad que reflejan con tanta lucidez, por ejemplo, Baudelaire en sus *Tableaux parisiens* o Ensor en sus tragicómicas pinturas. Sobre Brummell, véase la interesantísima biografía de Barbey d’Aureville, *Du dandysme et de George Brummell* [1851], Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.

momento, si bien se derriban --al menos teóricamente-- las bases de monarquía y nobleza, se instaura en su lugar y con notable fuerza una burguesía apoyada en el dinero, el poder y el talento como elementos que posibilitan el ascenso social y en el seno de cuya concepción más abierta se va gestando la noción del dandi.³ Desde el preciso instante en que todos los seres humanos reclaman una igualdad de derechos y aspiran a un sistema democrático, comienza a ser necesario para ciertos espíritus diferenciarse a través de la consideración de otros aspectos más personales. Aunque gran parte de tales valores más personales son frecuentemente heredados, requieren en todo caso un aprendizaje o adiestramiento pues, entre otras cosas, no son estáticos sino que van siendo modificados de acuerdo con la época o el lugar.⁴ Las destrezas que tienen que desarrollarse pueden ser innatas --el encanto natural, la gracia, la apostura-- o adquiridas --la elegancia, los modales-- y, aun siendo mucho más fácil el proceso de perfeccionamiento para el acostumbrado desde la juventud al lujo y el refinamiento, cualquiera con inventiva y entusiasmo suficientes puede concebir y llevar a cabo el proyecto de fundar esta suerte de nueva distinción más inaccesible si cabe, habida cuenta de que las facultades en que se basa son más preciosas y no pueden ser

³ El dandi se relaciona de cerca con el desprecio por los aspectos pragmáticos y económicos de la vida burguesa y, a pesar de ello, el mismo fundamento de su existencia tiene por base la posibilidad de cambiar el destino, de inventar una personalidad y, en definitiva, de ser otra persona que sólo abre la nueva clase emergente. No queda afirmada con ello, sin embargo, la pertenencia de los dandis al sector de la burguesía --sabido es el origen, ya nobiliario, ya modestísimo de algunos-- sino cierta filiación ideológica o mental que los une.

⁴ Este tipo de aristocratismo es más etéreo o vago porque su naturaleza indefinible nace de lo espiritual, social, humano. No obstante, no se puede minimizar el prestigio social que adquiere el poseedor de esta otra clase de poder: Byron confiesa, por ejemplo, que prefiere ser Brummell a Napoleón. Por otra parte, Baudelaire afirma la volubilidad en que se asienta este ideal de superioridad: "Le beau est fait d'un element eternal, invariable, don't la quantité est excessivement difficile à determiner, et d'un element relatif, circonstanciel, qui sera si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion" ["Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable cuya cantidad es difícil de determinar y de un elemento relativo, circunstancial que será constituido, si se quiere, por todos y cada uno de los siguientes aspectos, uno a uno o conjuntamente, por la época, la moda, la moral, la pasión", traducción propia], Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1961, pág. 1154.

conferidas únicamente gracias a factores económicos o sociales.⁵ Así pues, la mayor parte de los dandis son exclusivamente dandis, como Brummell o, paralelamente en el plano de la ficción, Des Esseintes porque la creación de su propio personaje, la configuración de su persona como producto artístico exige un esfuerzo tan grande que se convierte en ocupación única y absorbente: “It’s my folly, the making of me”, diría Brummell.⁶ Si en la era de la modernidad histórica y el capitalismo el artista recién comienza a transformar la obra de arte en mercancía, el dandi --que por lo que se sigue no tiene que ser necesariamente artista-- se metamorfosea a sí mismo en un objeto más, se deshumaniza para constituirse en una mercancía, según muestran análisis como los de Benjamin o Agamben que cito más abajo.

Ante esta tesitura, ¿cuáles son las opciones para el creador, el intelectual? Como se sabe, a finales de siglo, la posición del escritor se encuentra definitivamente “descentralizada”, es decir, ajena a los centros de poder que antes habían proporcionado un sustento al artista y dado una función al arte:

Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra --y es la más fea del momento- la del improductivo.⁷

Con esta complicada coyuntura como telón de fondo, se emprende una redefinición de la literatura en cuanto a sus objetivos, y del artista en cuanto a su posición social. Si tiene la fortuna de pertenecer a la clase dirigente o disponer al menos

⁵ “Aunque la elegancia sea menos un arte que un sentido, dimana igualmente de un instinto y un hábito” asevera acertadamente Balzac. Honoré de Balzac, “Tratado de la vida elegante”, en *Obras completas*, tomo VI, Madrid: Aguilar, 1972, pág. 1061.

⁶ [“La construcción del yo es mi locura”, traducción propia]. Sin embargo, tampoco es excepcional la existencia de creadoras dandis, entre ellas la que nos ocupa en este trabajo, doblemente significativa y perturbadora por tratarse de una mujer fuera de la órbita canónica en términos intelectuales, económicos y culturales.

⁷ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil, 1985, pág. 57.

de tiempo, dinero o voluntad, el dandismo resulta ciertamente tentador (Wilde, Byron).⁸ Si, en cambio, las posibilidades económicas son reducidas la opción que le queda como viable es la bohemia (Baudelaire).⁹ Y, puesto que el fenómeno de la profesionalización del escritor se va generalizando progresivamente ante el fin de la época del mecenazgo, son contados los casos de artistas dandis y bastante frecuentes, entre los que no encuentran la solución a su “orfandad” y falta de medio de vida en la educación o el periodismo, los de artistas bohemios:

No era posible conservarse en la época del patrocinio y el escritor debía incorporarse al mercado: vivir dentro de él, como pudiera, aunque fuera muy mal, pero dentro de sus coordenadas específicas.¹⁰

Pero estos dos conceptos del dandismo y la bohemia, pese a la distancia que media entre ellos, son frecuentemente asimilados o imbricados o bien confundidos, y es por eso que creo pertinente una aclaración. Ambas manifestaciones, que alcanzan sus primeros y más paradigmáticos ejemplos en Francia o Inglaterra, son consecuencia del malestar del artista en un medio social que no lo comprende, aunque sus sentidos son en principio dispares y hasta opuestos. La bohemia, pese a ser asumida como actitud voluntariamente, nace de la necesidad económica, de la miseria y se liga a los submundos del hampa, la prostitución, la droga, mientras que el dandismo está inevitablemente unido al lujo que permite la originalidad de indumentaria y la

⁸ ¿Quién tiene --me pregunto-- tiempo para observar, comparar, estudiar, aprender ese código que asegura el éxito social? Y me temo que tengo que responder: el ocioso que no busca ni persigue otra cosa que la felicidad y la idea de belleza en la propia persona; en palabras de Barbey d’Aurevilly, refiriéndose al exilio de Brummell en Calais, “il perdait très méthodiquement son temps et ne faisait rien mais avec ordre” [“perdía muy metódicamente el tiempo y no hacía nada pero lo hacía con orden”, traducción propia], Barbey d’Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, op. cit., pág 12, lo que convierte el dandismo totalmente aprendido en una falacia o un ideal para el excluido social. Qué mayor exhibición de ociosidad que las palabras del perezoso Oscar Wilde, quien llega a afirmar: “Esta mañana quité una coma, y esta tarde la he vuelto a poner”, tomo la cita de Javier Marías, *Vidas escritas*, Madrid: Siruela, 1992, pág. 132.

⁹ Del propio Baudelaire se señala recurrentemente que tiene etapas más de dandi y otras más de bohemio, lo que va de la mano con el pecunio del que dispone en cada momento. De sobra es sabido también que Darío vive siempre del periodismo, lo que no le impide disfrutar alguna temporada del dandismo: “La impresión que guardo de Santiago en aquel tiempo, se reduciría a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestir elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas”, tomo la cita de Ángel Rama. *Rubén Darío y el modernismo*, op. cit., pág. 97.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 51.

excentricidad de pensamiento y acción. Más allá de eso, sin embargo, la bohemia, como el dandismo constituye, en último caso, una postura, una fachada que, aun asentada en unos condicionantes socioeconómicos, no deja de ser una opción, una construcción artificial, una manera de representación en que el afán de sorprender, provocar y el esnobismo están siempre presentes y sirven de punto de contacto con la primera tendencia. La bohemia prototípica es el círculo de la “bohème” parisina, grupo de “conspiradores profesionales” --en palabras de Benjamin-- que lleva una vida desarreglada de visitas a tabernas, descuido personal y trato con toda ralea de gentes. Por tanto, se trata de mostrar no sólo en la escritura sino en la vida la discrepancia, la disidencia frente al mundo burgués mediante la compleja y disciplinada elaboración de una identidad destructiva, “épatante”.¹¹ “Lo raro”, pues, como lo define Darío en su magnífica colección de artículos sobre escritores, cualesquiera que fueran sus manifestaciones, bien la bohemia, bien el dandismo, es una defensa a ultranza del individuo y su diferencia respecto al colectivo social y tiene su expresión en el decadentismo, en la soledad, en la pérdida de un ideal colectivo o en la caída de un modelo político o religioso. Por último, como anticipamos previamente, se cifra en un desprecio por lo burgués y un elogio de “la canalla”:

Voluntariamente encanallado canta [el poeta] a la canalla, se enrola en las turbas de los perdidos, repite las canciones de los mendigos, los estribillos de las prostitutas; engasta en un oro lírico las perlas enfermas de los burdeles.¹²

Así pues, ya tenemos la marginalidad, el exilio --al menos interior-- como características del poeta. Gutiérrez Girardot ha descrito la nueva situación bajo el signo

¹¹ Respecto a esta posición del artista en su mundo, es reseñable que este relevante cambio histórico había sido previsto por el Hegel del “fin del arte” y se muestra ahora como uno de los caracteres “vitales” de la modernidad. A ello apunta “El Rey Burgués” de Rubén Darío (lo que revela una temprana percepción y preocupación) y dentro de este asunto se pueden situar sucesivas indagaciones o inquisiciones del nicaragüense, que va ahondando y ganando en calado y profundidad, en capacidad para ubicar el problema y responder ante él.

¹² Rubén Darío, *Los raros*, op. cit., pág. 91.

de la inestabilidad, condición que influye en una nueva visión del hombre y en la configuración de una nueva sentimentalidad:

Estos hombres de letras se caracterizan por una situación económica precaria. Como no podían vivir de la pluma, concretamente, de sus obras, no tenían una existencia independiente.¹³

Estas circunstancias externas inconstantes y el horizonte intelectual que sobrepasa el estrecho ámbito de su vida y de su mundo circundante, produce en ellos una nueva sensibilidad, ligada a una inseguridad moral y a una permanente disposición para la aventura.

El dandismo, por su parte, como fenómeno particular es un producto creado por una sociedad inglesa que, a pesar de su esplendor económico, urbano, industrial, percibe la infiltración de un sentimiento generalizado de abulia o apatía y, ligado a ella, una nueva relación con los objetos.¹⁴ En efecto, el poeta moderno es el nacido en tiempos de miseria, condenado al deseo insaciable de fundar una realidad permanente, al deseo de belleza, pero poseedor de la conciencia de su imposibilidad para fundar nada. De aquí nace la melancolía, la “maligna influencia de Saturno”, sentimiento que no se confunde en absoluto con la nostalgia, y que mantiene la tensión entre la realidad y el deseo resuelta con el apetito de destrucción materializado en la ironía o en la fragmentación: este artista se lamenta de la pérdida de entusiasmo, de la frialdad de estos tiempos para con todo aquello que por el cultivo del ideal o los resplandores de la fe nos puede salvar de la banalidad y de la sequedad contemporánea. Inevitablemente unido a la melancolía se halla el sacrilegio, la rebeldía, aspectos que no son sino ramificaciones del tronco

¹³ Rafael Gutiérrez Girardot, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en L. Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana: Del neoclasicismo al modernismo*, op. cit., pág. 502; véase, además, Susana Zanetti, ed., *Las cenizas de la huella: linajes y figuras de artista en torno al modernismo*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

¹⁴ Sobre esta melancolía como signo distintivo del dandi existen numerosos testimonios. Un ejemplo podría ser uno de los “raros” de Darío, Edgar Allan Poe, sobre el que escribe: “Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte...”, en Rubén Darío, *Los raros*, op. cit., pág. 19.

común del decadentismo.¹⁵ Como primera máxima a seguir en este afán provocador tenemos el tomarse la vida como representación, la teatralidad como guía de acciones, gestos y palabras; el dandismo atañe, pues, a los más diversos aspectos relacionados con la exterioridad de una persona: el atuendo, el peinado, los accesorios, los modales tanto verbales como gestuales y cierta destreza material para dominar los objetos nuevos. Así, el dandi no sólo es el elegante sino el que nunca está azorado y sabe manejar sin torpeza y con clase los numerosos elementos que surgen fruto del consumismo capitalista. De esta forma, el dandi abre un nuevo valor para el concepto de mercancía.¹⁶ En consecuencia, pese a que el dandismo, como asevera Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne*, “est une institution vague, aussi bizarre que le duel” es, finalmente, una institución sumamente rigurosa que tiene, aun siendo establecida fuera de la ley, reglas estrictas e inflexibles a las que están sometidos los sujetos. Pero entre las peculiaridades que definen o delimitan el campo de “lo raro” se encuentran también otras de índole más espiritual y sintomáticas, en buena parte de los casos, de esa recién inaugurada modernidad. Entre ellas citamos la voluntad constante de cambio, el deseo y el exceso de originalidad, de manera que aparece una nueva dialéctica de la tradición, “la tradición de la ruptura” --en palabras de Octavio Paz-- caracterizada por la iconoclastia y la delimitación de lo institucional, la exaltación de lo que no pertenece al canon, lo que está fuera de la idea de hegemonía, seguridad, centro y permanencia:

Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit.¹⁷

¹⁵ Pero también esta rebeldía dará lugar a una temática del exceso como en Lautréamont, o a un elogio del fanatismo: “El fanatismo, en cualquier terreno, es el calor, es la vida: indica que el alma está toda entera en su obra de elección. El fanatismo es soplo que viene de lo alto, luz que irradia en los nimbos y aureolas de los santos y los genios”, en Rubén Darío, *Los raros*, *ibíd.*, pág. 87.

¹⁶ “A unos hombres que habían perdido la desenvoltura, el dandy que hace de la elegancia y de lo superfluo su razón de vida les enseña la posibilidad de una nueva relación con las cosas, que va más allá tanto del valor de uso como de la acumulación del valor de cambio”, en Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pretextos, 1995, pág. 94.

¹⁷ [“El dandismo no es ni siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el aseo y la elegancia material. Estas cosas no son para el perfecto dandi más que un

Por último, el artista moderno manifiestamente hostil a la normalidad, la burguesía y el utilitarismo, establece una “religión del arte” y dota a su creación de una importancia capital en cuanto que ésta se muestra como un medio de conocimiento privilegiado una vez arruinada la confianza en la razón. De todo ello se desprende la nueva conciencia del oficio que alberga el poeta: dice R. Gutiérrez Girardot que ellos “dieron ejemplo de lo que es el oficio del escritor: trabajo consciente, dominio del “métier”, en vez de la llamada inspiración que era una máscara de la indisciplina intelectual del aficionado”.¹⁸ A continuación me propongo realizar un somero repaso por algunas de las características definitorias del dandi, pues constituye un punto de partida clave a la hora de trazar la comparación posterior con los rasgos distintivos de *la* dandi.

III. 1. a. LA VESTIMENTA

Rasgo emblemático del dandi es la ropa, la indumentaria elegante, sofisticada y llamativa como primera forma de suscitar la curiosidad, atrapar todas las miradas y distinguirse. El aspecto externo debe ir acompañado, pese a todo, de una actitud determinada para no caer en la frivolidad vacía de la aristocracia o burguesía acomodada. Si los aposentos del dandi son un reflejo de su personalidad, un mecanismo similar opera en la vestimenta pues el cuerpo humano se convierte en portador de signos a través del vestido.¹⁹ Dice Baudelaire que el traje es “la cáscara del hombre moderno” pero, como el traje desde 1845 empieza a ser negro y gris, expresa más que nada, según

símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu”, traducción propia], Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes, op. cit.*, pág. 1178.

¹⁸ R. Gutiérrez Girardot, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana, II: Del neoclasicismo al modernismo, op. cit.*, pág. 504.

¹⁹ Son fundamentales en relación a esta idea las reflexiones de Roland Barthes recogidas en “Un texte inédit de Roland Barthes: encore le corps”, en *Critique*, 423-424 (1982), págs. 645-654.

el poeta simbolista, “el duelo del hombre moderno”. Todos se dejan ver, de repente, uniformados con la levita, parecen “un inmenso desfile de sepultureros, sepultureros políticos, sepultureros enamorados, sepultureros burgueses. Todos celebramos un entierro”.²⁰ De ahí que un pañuelo, un bastón, la manera de colocarse una chaqueta, el color de un chaleco empiecen a ser reveladores. La artificialidad, el lujo alcanzan, pues, su importancia y se trasmutan en costumbres, porque la moda es una imposición y una impostación, algo creado que define al sujeto. Y esta ostentación no se reduce tampoco a la indumentaria sino que abarca a todos y cada uno de los objetos que rodean al dandi: Des Esseintes muestra tal culto al objeto y al artificio de manera evidente pues puebla sus salones de muebles exquisitos y únicos, pájaros exóticos, flores, cuadros, perfumes, colores...²¹

El dandismo es la dictadura de la elegancia exterior. La apariencia conforma no sólo el símbolo de la superioridad aristocrática del espíritu del “dandi”, sino el signo que nos indica el adentramiento en una nueva realidad capitalista marcada por el consumo y la mercancía. Baudelaire es un precursor en su manera de entender la importancia del maquillaje, la vestimenta, el peinado, las joyas (véase el poema “Les bijoux” o “Un hémisphere dans une chevelure”, por ejemplo) como reflejo de la modernidad, tal y como apunta Agamben:

Es una fortuna que el fundador de la poesía moderna haya sido un fetichista. Sin su pasión por la vestimenta y el peinado femenino, las joyas y el maquillaje (que expresó sin reticencias en *Le peintre de la vie moderne* y a la que pensaba consagrar un minucioso catálogo del traje humano que nunca llevó a cabo) difícilmente habría podido salir Baudelaire victorioso de su enfrentamiento con la mercancía. Sin la experiencia personal de la milagrosa capacidad del objeto-fetichista de hacer presente lo ausente a través de su negación misma, acaso no se hubiera atrevido a asignar al arte la tarea más ambiciosa que el ser humano hubiere confiado nunca a una creación suya: la apropiación misma de la irrealidad.²²

²⁰ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Madrid: Taururs, 1999, pág. 95.

²¹ Huysmans relata la historia de este personaje en su obra más conocida, *À rebours* (manejo la traducción de José de los Ríos: *Contra natura*, Barcelona: Tusquets, 1997).

²² G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. op. cit.*, pág. 89.

El dandismo es toda una manera de ser. A veces ni siquiera es el traje lo determinante, sino la forma de llevarlo, el gesto. Barbey d'Aurevilly cuenta, por ejemplo, que el atuendo de Brummell es el mismo cada tarde y nada especial en él explica su excepcionalidad salvo ese *je ne sais quoi* que distingue al hombre elegante del endomingado: esa gracia sin la cual la vestimenta no cumple totalmente su función nos sirve de transición al segundo aspecto diferenciador del dandi.²³

III. 1. b. LA BELLEZA, EL GARBO, LA ELEGANCIA

Otra premisa irrefutable del dandi fundamentada en la vanidad como principio básico es precisamente ese “algo” que no reside en términos absolutos en la belleza, sino que puede emanar por igual de cierta gentileza, cierta gracia, apostura o *allure* cuya esencia es difícilmente definible o categorizable pero fácil de percibir y a cuyo dominio pertenece gran parte de los logros en sociedad. Más que ser bello hay que dejar creer a los demás que se es bello; para lo cual nada mejor que fomentar el arte de la presunción y la confianza en uno mismo, de ahí la afectación, fatuidad y engrimamiento de muchos de estos personajes. De nuevo, D'Aurevilly nos ofrece una nota importante a este respecto al describir la apariencia física de Brummell:

Il n'était ni beau ni laid; mais il y avait dans toute sa personne une expression de finesse et d'ironie concentrée, et dans ses yeux une incroyable pénétration.²⁴

Se puede contar con toda una serie de recursos favorables para constituirse a sí mismo como dandi --hermoso rostro, estilizada figura, cuidados físicos, voz

²³ El dandismo no es el arte de ponerse una corbata. De hecho, hay dandis que nunca la llevaron, como Lord Byron que prefería lucir su hermoso cuello.

²⁴ [“No era guapo ni feo; pero tenía en toda su persona una expresión de finura y de ironía concentrada, y en sus ojos una increíble clarividencia”, traducción propia], Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, *op. cit.*, pág. 75. Otra descripción en la misma línea es la que Baudelaire hace a propósito del dandi londinense y con la que, hasta cierto punto, se corresponde su propia fisonomía: “El rostro de un hombre elegante tiene que tener siempre algo de convulso y desencajado. Tales muecas podemos adjudicárselas, si nos parece bien, a un satanismo natural”, tomo la cita de W. Benjamin, *Poesía y capitalismo*, *op. cit.*, pág. 116.

extraordinaria, amplio guardarropa--, pero sin ese encanto, sin ese don de la gallardía, la elegancia y el buen gusto, nadie puede ser Brummell sino, como mucho, disfrazarse de él y quedar reducido a mera caricatura. El dandismo es, por lo tanto, la unión armónica de los movimientos adecuados de cuerpo y espíritu y, en este sentido, cobran importancia aspectos como la voz, el porte, la mirada, e incluso cierto aura de enigma y fascinación sumamente atrayentes. Un asombrado Darío descubre la relevancia de estos aspectos, aparentemente secundarios, en un pasaje sobre Poe:

De todos los retratos que he visto suyos, ninguno da idea de aquella especial hermosura que en descripciones han dejado muchas de las personas que le conocieron.²⁵

Respecto a la fisonomía un último aspecto antes citado no puede pasarse por alto: la relación indisoluble del dandi con la melancolía y el *ennui*, ya que ese impulso al dolor y al sufrimiento que en ciertos espíritus puede llegar a ser un hondo pesimismo ha sido señalado como uno de los principales síntomas del *mal du siècle*:

Le dandysme est un soleil couchant, comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.²⁶

Si se continua con el ejemplo de Poe, es observable que Darío añade en la descripción referencias a su “mirada cansada, tediosa y hastiada”, a sus “claros y melancólicos ojos”, a esa “expresión habitual soñadora y triste” y al hecho de que todo su ser estaba sutilmente afectado por la “enfermedad del ensueño”, concluyendo de esta manera:

Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz.²⁷

²⁵ Rubén Darío, *Los raros*, op. cit., pág. 23. Algo muy similar ocurre con Delmira Agustini.

²⁶ [“El dandismo es un sol poniente, como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía”, traducción propia]. Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Alençon: Julliard, 1989, pág. 25.

²⁷ Rubén Darío, *Los raros*, op. cit., págs. 26 y 27.

La angustia, el dolor son marcas que signan al dandi, no en vano el dandismo se erige como la “torre de marfil” y constituye un refugio al asedio del exterior, el último baluarte para alejarse de una sociedad profundamente corrompida y degradante. En ocasiones se ha apuntado, por ejemplo, a Des Esseintes, el protagonista de esta “Biblia del decadentismo” que es *À rebours*, como el precursor de Roquentin, el personaje emblemático de la novela de Sartre cumbre del existencialismo *La nausée*. El mecanismo es tan simple y tan enrevesado a un tiempo como el de un círculo vicioso: el dandi se aparta del mundo porque le aterroriza la vulgaridad, la trivialidad y el mercantilismo gratuito, pero el aislamiento y la soledad en que se escuda facilitan la reflexión continua sobre ese panorama asfixiante hasta el punto de convertirse en una obsesión que lo arroja, en la mayoría de los casos, a la escritura o al arte contemplados siempre desde esa soledad, ensueño y melancolía²⁸:

Su desprecio por la humanidad en general fue en aumento, llegando finalmente a la conclusión de que el mundo está poblado en su mayor parte por imbéciles y por bribones; estableciendo también de forma clara que no cabía abrigar esperanza alguna de encontrar en el prójimo aspiraciones y aversiones semejantes a las propias, así como tampoco existía ninguna posibilidad de encontrar un espíritu fraternal que, al igual que él, se complaciera en una vida de asidua decadencia. Resultaba de todo punto imposible en el futuro hallar escritos o erudito alguno capaz de seguir el vuelo de una inteligencia aguda y díscola como la suya.²⁹

Es el hastío el que acaba sugiriendo la acción, la creación artística de una obra o de la propia vida. Así, un aburrido e irritado Des Esseintes halla en el amaneramiento, el sueño y las extravagantes fantasías aplicadas, ya a su propia persona, ya a su entorno, la forma de escapar a la banalidad del ambiente y a la acedia, al *spleen* de *fin de siècle* como manifestación de ese dolor de vivir:

Otras veces, acosado por el tedio y por esa melancolía lluviosa del otoño que dicta su ley de tonos confusos y ocres, se refugiaba en su reducto fantástico [...] Más tarde, en la época en que le obsesionó distinguirse del entorno de vulgaridad que le rodeaba, decoró los salones de su casa haciendo gala de una rara ostentación. Su gabinete de lectura, por

²⁸ Uno de los personajes de un drama de Ibsen llega a afirmar: “¡La poesía no se aprende! [...] He recibido el don del sufrimiento y así he llegado a ser poeta”, *ibid.*, pág. 247.

²⁹ Huysmans. *À rebours*. *op. cit.*, pág. 38.

citar un ejemplo. lo parceló en una serie de celdillas, decoradas de tal forma que armonizaran vagamente mediante una gama de colores, alegres o sombríos, exquisitos o brutales, según el carácter de sus obras favoritas. Inmerso en lo que le parecía el ambiente adecuado, se entregaba a sus lecturas francesas y latinas, ocupando el lugar exacto, el nicho correspondiente que fuera más acorde a la esencia misma del texto que tenía ante sí.³⁰

III. I. c. EL ANTICONFORMISMO, LA PROVOCACIÓN, LA IRONÍA

Otra de las características más personales que identifican al dandi es su peculiar carácter rebelde y la insolencia e incluso impertinencia de gestos, acciones y palabras que no son sino instrumentos que dan cauce a su insatisfacción y cumplen la función de paliar, en ese agotador enfrentamiento a todo y todos, el abatimiento provocado por su exquisita sensibilidad. Al don de agradar se prefiere el de provocar con extravagancias siempre desde la frialdad y la distancia, y con un humor hiriente, macabro y blasfematorio. Acerca de esto no se puede evitar la referencia al tono provocador y teñido de sarcasmo de una de las innumerables anécdotas de Brummell: “si insiste, acepto su invitación a cenar, pero que nadie lo sepa”, o al alarde ingenioso de un Villiers de l’Isle-Adam que no está dispuesto a dejar comprar sus capacidades como escritor y afirma: “¿Mi precio, señor? No ha cambiado desde Nuestro Señor Jesucristo: treinta dineros!” o a la cínica concepción de la belleza de un muchacho en Lautréamont: “como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección de una máquina de escribir y un paraguas”.

La superioridad de un dandi no reside en las búsquedas mentales o indagaciones conceptuales, sino en una relación establecida en base al binomio dominio-rechazo de las relaciones sociales. Por supuesto que está dotado de don de gentes y habilidad para sociabilizar, pero la cuestión es que no le interesa lo más mínimo valerse de tales cualidades y prefiere más bien producir efecto y sorprender a cualquier precio con todo tipo de osadías verbales en bailes y reuniones:

³⁰ *Ibid.*, pág. 42.

Qu'est-ce que donc que cette passion qui, devenue doctrine a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé una caste si hautaine?. C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité [...] C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné.³¹

Lo imprevisible, la sorpresa, lo inesperado acecha a la vuelta de la esquina si un dandi está cerca y no tendrá reparos en sucumbir a lo escatológico, la infamia o el agravio si le sirve para hacerse con el auditorio.

Pero el ejercicio del dandismo no puede ser sino efímero por varios motivos, entre los que se hallan tanto la dependencia extrema de valores asociados especialmente a la juventud y la belleza, como la fatiga física y mental que implica. Por eso el dandi es el eterno efebo, el Dorian Gray que no sabe ni desea envejecer y sustituye, consciente o inconscientemente, la intensidad por la duración de la vida. Luego la mayor desgracia para un dandi no es, como podría pensarse, la pérdida de la fortuna --lo muestra un Brummell exiliado en Calais que seguía organizando la habitación del Hotel de Inglaterra como para una fiesta, con flores, candelabros y recibía en su imaginación a todos los aristócratas de la sociedad inglesa--, pues no aspira al dinero como un fin en sí mismo, sino como un medio que le permite mantener cierto estatus. La catástrofe más grande que puede sobrevenirle es la vejez, la decadencia, el deterioro del propio cuerpo que deja así de ser el lugar en que son lícitas todas las *performances*. El dandi siente aversión hacia la vejez, que no hacia la muerte, forma digna y hasta selecta de desaparecer de la escena, por lo que el suicidio, el asesinato o un desenlace repentino o azaroso suelen contemplarse como deseables llegado un grado de decrepitud que se

³¹ [“¿Qué es, entonces, esta pasión que, convertida en doctrina se ha hecho con adeptos dominadores, esta institución no escrita que ha formado una casta tan altiva? Es ante todo la necesidad ardiente de hacer una originalidad [...] Es el placer de asombrar y la satisfacción orgullosa de no asombrarse jamás” traducción propia], Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes, op. cit.*, pág. 1178.

juzgue intolerable.³² Así, un Oscar Wilde que en el lecho de muerte pide champagne y afirma: “Estoy muriendo por encima de mis posibilidades”³³, o bien a un Henry James que “después de un primer ataque --poco antes de morir--, puede contar al recuperarse que en el momento de caer al suelo y creer que todo acababa, había oído en la habitación una voz que no era la suya y decía: “¡Así que al fin ha llegado, esa cosa distinguida!”³⁴, son ejemplos palpables de que el dandi sigue actuando como tal en el momento de su muerte ya que no hay osadía mayor que retirarse con un atrevimiento o una provocación en los labios. De Madame du Deffand, recordada por su amistad epistolar con Voltaire y la organización de un reputado salón literario, se comenta que siente siempre su vida como una prórroga involuntaria, y de la singular autora de *El bosque de la noche*, Djuna Barnes, se dice que “duró noventa años, y le tocaron en suerte demasiados en los que ya no quiso o no pudo tener amantes y no le quedó más remedio que guardar silencio”.³⁵

III. 2. HACIA UN DANDISMO FEMENINO: DELMIRA AGUSTINI COMO ACTRIZ.

El planteamiento que se propone en las siguientes páginas nace como corolario y aplicación más pragmática y directa de este marco a la situación específica de una poeta, de la poeta --Delmira Agustini-- y al contexto de su creación --el Uruguay de principios de siglo XX--. La figura del dandi es fruto de un tiempo y unas coordenadas sociohistóricas específicas, así como de un ambiente cultural de cuño marcadamente

³² Debe recordarse en este sentido la idea del suicido como “passion particulière de la vie moderne” [“pasión particular de la vida moderna”] y como la única acción heroica que le quedaba a las multitudes urbanas que fue insinuada primero por Baudelaire y más tarde magníficamente formulada por Benjamin en *Poesía y capitalismo*, *op. cit.*, *passim*.

³³ Citado por Javier Marías, *Vidas escritas*, *op. cit.*, pág. 133.

³⁴ *Ibid.*, pág. 50.

³⁵ *Ibid.*, pág. 124.

androcéntrico que ha de estudiarse en profundidad para entender el fenómeno en toda su amplitud y complejidad. Cabe preguntarse hasta qué punto esas marcas vitales exteriores e interiores de desacomodo y transgresión que comporta el dandismo son accesibles de algún modo al género femenino. Y, si efectivamente lo son, el debate se podría abrir con un examen de las notas definitorias y las posibles divergencias de éstas respecto a las del canon masculino, lo que desembocaría, con toda probabilidad, en el análisis de la función de este proceso bien como estrategia liberadora, bien como otro mecanismo de dependencia.

Como hemos visto, el siglo XIX supone la forja y consolidación de un nuevo significado del concepto “mujer”. La ansiedad por la definición del sujeto femenino va de la mano de la modernidad histórica y el capitalismo, porque es en este momento de desarrollo industrial y urbano cuando éste se incorpora al trabajo, adquiere roles diferentes y ello significa la salida, por primera vez, de la mujer perteneciente a cualquier estrato socioeconómico del ámbito doméstico. No obstante, bajo esa apariencia de apertura subsisten y se fortalecen multitud de teorías esencialistas y tópicos patriarcales que, paradójicamente en su empeño de explicarla, recaen tanto desde un punto de vista religioso como sociológico --la histeria como rasgo femenino--, o científico --la inferioridad femenina “probada” por la frenología--.³⁶

Resulta compleja por lo tanto la indagación en las características concretas de un posible dandismo practicado por mujeres, pues muchos de esos rasgos son considerados durante largo tiempo como parte esencial e indiscutible de todo el género femenino, ya que la moda y la belleza son considerados los terrenos femeninos por antonomasia que dejan libre los espacios culturales e intelectuales al varón. Así, la armonía de la

³⁶ Como estudio orientativo sobre las características de esta concepción seudocientífica de la “frenología” que tanta influencia tiene en los novelistas europeos (Flaubert, Balzac, Pardo Bazán, etc...) véase: Luis S. Granjel, *La Frenología en España (Vida y obra de Mariano Cubí)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 1973.

apariencia corporal en su conjunto, la gracia gestual, el esmero en la elección del vestuario, la elegancia y determinados dones espirituales preestablecidos son interpretados hasta fecha reciente como sus señas distintivas. No en vano apunta Baudelaire que mujer y vestido configuran casi una unidad indisoluble y aconseja la artificialidad del maquillaje como mecanismo lícito y sumamente aconsejable para fascinar al varón y causar un estupor difícil de lograr, por otra parte, a través de un discurso verbal persuasivo o burlón, que el sujeto femenino está lejos de dominar, por falta de entrenamiento, oportunidades y aceptación.³⁷ Como señala Feldman, de la manera en que Baudelaire describe al dandi y a la mujer en el *Peintre*, estos comparten tantas características fundamentales que la dicotomía masculino/femenino ya no sirve para mantenerlos en dos categorías separadas, por lo que debemos leer la *femme* como un dandi, y a éste como una mujer.³⁸

Alberga, pues, un arduo suplemento para la mujer de esta época el remedo de esa actitud desenfadada, atrevida y aristocrática del dandi. La belleza, la elegancia y el talento existen en la mujer, según la ideología estética del momento, como elementos de una variante radicalmente diferente, como el dominio pasivo en torno al que giran todos esos discursos, pero del que apenas nace ninguno de ellos. De acuerdo con Barbey d'Aurevilly, las *Mémoires de Mlle de Montpensier* (1730), además de una completísima investigación sobre otro dandi, Lauzun, son quizá el descubrimiento del dandismo moderno, y especialmente del dandismo femenino, porque la protagonista de las mismas

³⁷ “Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume?”, [“¿Qué poeta osaría, en la pintura del placer causado por la aparición de una belleza, separar a la mujer de su vestido?”, traducción propia], Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes, op. cit.*, pág. 1182. Y continúa diciendo más adelante: “La femme est bien dans son droit. et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle: il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorner pour être adorée” [“La mujer está en su derecho, e incluso cumple una especie de deber dedicándose a parecer mágica y sobrenatural; es necesario que asombre, que encante; como ídolo, debe dorarse para ser adorada”, traducción propia], *ibíd.*, pág. 1184.

³⁸ Jessica R. Feldman, *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Itaca-Londres: Cornell University Press. 1993, pág. 140.

persigue con ahínco y sin prejuicio de ningún tipo las singularidades y lo imprevisible en la vida haciendo de la osadía, lo excéntrico y la originalidad, una forma de evadirse de su alta y aburrida existencia de princesa.³⁹ Luego son la ociosidad y el *ennui* los que la impulsan a la búsqueda de otros valores y móviles de escasa trascendencia y notable frivolidad, como el juego de seducción que entabla con el propio Lauzun, pero de gran proyección si se analiza desde una perspectiva actual pues es un atrevimiento y una violación flagrante de los códigos impuestos la manifestación consciente y abierta por parte de una mujer del interés en pasatiempos triviales y banales, sobre todo si éstos son de signo erótico.

Sin embargo, más allá de considerar casos aislados: ¿gozan las escritoras, artistas o simplemente mujeres atípicas, de la misma libertad a la hora de dar expresión en su vida a su profundo malestar o de desviarse de los senderos marcados por lo convencional? Según el estudio clásico de Kempf:

La femme ne pèse guère dans l'histoire universelle du dandysme. Lady Hamilton, la Grande Demoiselle, la duchesse de Langeais, Matilde de la Mole n'illustrent pas un sexe, mais une race.⁴⁰

Baudelaire sugiere en bastantes de las composiciones pertenecientes a sus *Petits Poèmes en prose* que la mujer es lo contrario del dandi, ya que casarse y tener hijos no forma parte de ninguna manera de las prerrogativas del personaje que si algo quiere ser es ejemplar único.⁴¹ En relación a esto debe meditarse con cierto detenimiento y cuidado sobre una de las concepciones más extendidas en los albores de la modernidad: la masculinización o al menos androginia de la artista.

³⁹ Barbey d'Aurevilly "Un dandy d'avant les dandys", en *Du dandysme et de George Brummell, op. cit.*, págs. 117-141.

⁴⁰ ["La mujer no pesa apenas en la historia universal del dandismo. Lady Hamilton, la Gran Señorita, la duquesa de Langeais, Matilde de la Mole no ilustran un sexo, sino una raza", traducción propia], "Les sexes", en Roger Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie.*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, pág. 157.

⁴¹ Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*. Paris: Gallimard, 1973.

Así, de la misma manera que la mujer empieza por acercarse a la literatura con una actitud “masculina” y se inscribe en los modelos de escritura preexistentes en su lucha por encontrar un lugar de enunciación, trata de asimilar también su actitud vital a la masculina predominante, que no es otra que la del dandismo como vertiente en que se canaliza el ostracismo y diferencia del creador. Esto conlleva la asunción de esta postura desde una suerte de androginia que asegura al menos, en la disociación de lo estrictamente femenino, la posibilidad de parte del prestigio asociado a lo varonil. Por eso, el discurso del dandismo se contamina progresivamente de teorías que apuntan a la naturaleza doble y triple en términos sexuales del sujeto y encuentran en precursores como Alcibíades en Atenas o Brummell en Inglaterra una cierta justificación y respaldo, según sugieren algunos comentarios de Baudelaire a propósito de la condición de Madame Bovary:

...y que Madame Bovary, por todo lo que en ella hay de más ambicioso, de más enérgico y también de más soñador, ha seguido siendo un hombre. Como Pallas armada, salida del cerebro de Zeus, esta curiosa criatura andrógina ha conservado todas las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino [...] Todas las mujeres intelectuales le agradecerán que haya elevado a la pequeña hembra a tan alto poder, tan lejos del animal puro y tan cerca del hombre ideal, y que la haya hecho participar de este doble carácter de cálculo y ensueño que constituye el ser perfecto.⁴²

Las consecuencias que se derivan de esta imitación fiel de modelos viriles no pueden ser sino tanto el desfase, la parodia y la escisión o fragmentación del yo humano, como la frustración inevitable si se atiende a la faceta literaria, aunque si se logran superar esas barreras previas es posible un autoconocimiento y un vuelo personal y creativo satisfactorio y pleno.

La sociedad defiende a la mujer escritora sólo como excepción y así se le niega, de hecho, un supuesto y virtual espacio de apertura. Así, cuando Verlaine en la segunda serie de *Les poètes maudits* (aparecida en 1888, la primera lo hizo en 1884) incluye a

⁴² Citado por Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, op. cit., pág. 111.

Marceline Desbordes-Valmore, lo hace quizás con un afán provocador dentro de un campo literario que contempla la antología como un instrumento fundamental del canon y que, por tanto, sólo da cabida en ella a escritores, nunca a escritoras. Es más, el autor francés se ve obligado a justificar su decisión aduciendo la excepcionalidad de la escritora y situándola dentro de una supuesta genealogía literaria femenina que abarca desde los comienzos de la literatura: Safo, Santa Teresa y George Sand, hasta ese momento.⁴³ Algo más tarde, Darío se vale del mismo procedimiento y, aunque introduce en *Los raros* a Rachilde, contempla su inserción en la serie de poetas malditos como excepcional dada la índole curiosísima, turbadora y hasta peligrosa de la condición de la creadora. Si se traspone la situación al Uruguay se comprueba que, de la misma manera, pueden existir una María Eugenia Vaz Ferreira o una Delmira Agustini pero sólo como algo atípico y extraordinario, lo cual refuerza la noción cada vez más difundida de la inferioridad de todo el resto de las mujeres.⁴⁴

Uno de los rasgos cercanos al dandismo que podemos encontrar en Agustini, en la medida en que supone una provocación y la búsqueda de un espacio de distinción, es su faceta como actriz, apenas conocida. Aunque se trata de un acontecimiento muy puntual y sujeto a causas azarosas, que seguidamente aclararemos, puede resultar sumamente revelador a la hora de investigar la problemática construcción de la imagen de la artista de género femenino en un contexto masculino, así como para constatar hasta qué punto la lengua y el pensamiento estético e ideológico de raíz francesa están presentes en el Novecientos y especialmente en el reducido círculo de relaciones

⁴³ “Nous proclamons à toute haute et intelligible voix que Marceline Desbordes-Valmore est tout bonnement, -avec George Sand, si différente, dure, non sans des indulgences charmantes, de haut bon sens, de fière et pour ainsi dire de mâle allure. -la seule femme de génie et de talent de ce siècle et de tous les siècles, en compagnie de Sapho peut-être, et de Sainte Thérèse” [“Proclamamos en voz alta e inteligible que Marceline Desbordes-Valmore es lisa y llanamente -con George Sand, tan diferente, tan dura, no sin encantadoras indulgencias, en todo el sentido, de orgullosa y por así decirlo masculina apostura- la única mujer de genio y de talento de este siglo y de todos los siglos, en compañía quizá de Safo, y de Santa Teresa”, traducción propia], Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris: Société d'Édition d'Enseignement supérieur, 1982, pág. 62.

⁴⁴ Véase Carina Blixen, *El desván del Novecientos... op. cit., passim*.

personales de nuestra poeta. También para entender algo más ese carácter histriónico, actuado, que supone la configuración del género femenino en este período:

Papel, ademán, traje, el ser mujer se define en términos histriónicos. Ser mujer es tener que hacer un papel, y cumplir con una pose, con un atuendo. Ser mujer es un papel que se tiene que aprender y lo más importante que se tiene que representar apropiadamente.⁴⁵

En uno de los artículos que, a instancias de las entrevistas realizadas en París por los investigadores Clara Silva y Carlos Brandy, escribe André Giot de Badet sobre Delmira Agustini, el poeta franco-uruguayo rememora, nostálgico, el ambiente de camaradería y profunda amistad que conforman el trío de Ángel Falco, Delmira Agustini y él mismo. El diálogo sobre poesía y arte general, el intercambio de libros y, sobre todo, la asistencia frecuente al teatro Solís --en ocasiones acompañados por el padre de Delmira-- hacen sólida una relación literaria y personal de la que deja amplia constancia tanto la correspondencia conservada entre Delmira Agustini y André Giot de Badet como las entrevistas en que el segundo se explaya en la recreación de aquel tiempo idílico de su juventud montevideana. En este sentido afirma:

Nous allions souvent au théâtre. Votre père vous accompagnait. Madame Agustini ne sortait plus le soir. Angel Falco, le brun poète au large feutre en bataille, aux allures de mousquetaire, complétait notre groupe dans ma loge. Le spectacle fini, avant de regagner Colon, je vous déposais chez vous. Bien souvent, devant votre porte, n'osant entrer de peur de reveiller votre maman, nous poursuivons dans la rue, une conversation que chacun de nous regrettait d'interrompre si bien que nous finissions par nous asseoir au bord du trottoir, vous, votre père, Ángel Falco et moi ce qui, à votre grande joie, ébahissait les passants attardés.⁴⁶

⁴⁵ Elizabeth Narváez-Luna. "Con su ademán y traje de mujer": Hacia una re-visión de la obra poética de María Enriqueta en el modernismo mexicano", en *Delmira Agustini y el Modernismo*, op. cit., pág. 138.

⁴⁶ [Debo advertir que en esta traducción y las que siguen de las palabras de André Giot de Badet utilizo conscientemente el pronombre "vuestro" con sus correspondientes formas verbales porque me parece, pese a la sugerencia arcaica, la mejor manera de reproducir el *vous* del francés con que André se dirige a Delmira, ya que el "usted" del castellano es mucho más formal y el "tú", tan familiar, es descartado por el escritor. En cualquier caso, téngase en cuenta la transferencia lingüística. "Íbamos a menudo al teatro. Vuestro padre os acompañaba, la señora Agustini no salía nunca por la noche. Ángel Falco el poeta moreno de larga caballera y andares de mosquetero completaba nuestro trío en mi palco. Una vez terminado el espectáculo, antes de alcanzar Colón, os dejaba en vuestra casa. Bien a menudo, delante de vuestra puerta, no osando entrar por miedo de despertar a vuestra madre, continuábamos en la calle una conversación que todos nosotros lamentábamos interrumpir aunque termináramos por sentarnos en el borde de la acera, vos, vuestro padre, Ángel Falco y yo que, para vuestro gran regocijo, dejaba con la boca abierta a los últimos transeúntes", traducción propia] André Giot de Badet, "Delmira Agustini",

Es el propio André Giot de Badet el que nos facilita la información a propósito, tanto del interés desmedido de ambos por la dramaturgia,⁴⁷ como sobre la única experiencia teatral de Agustini, protagonista de una pieza que, como no puede ser de otra manera, pertenece a un autor francés de reconocido prestigio en el momento : François Coppée . La información que poseemos hasta el momento en relación a esta manifestación escénica procede de tres fuentes privilegiadas. La primera de ellas es la entrevista y descripción detallada del acontecimiento a partir del artículo ya citado de André Giot de Badet:

C'est ainsi qu'un jour, avec enthousiasme, vous m'avez annoncé que vous alliez jouer, au Théâtre Urquiza, pour un gala de bienfaisance, notre *Luthier de Crémone*, de François Coppée, traduit en espagnol sous le titre de *El violín mágico* par Samuel Blixen qui était votre parían, ou vous était apparenté, si ma mémoire ne me trahit pas. J'avais tenu à assister à la représentation. Il me semble vous revoir. En parfaite comédienne vous avez interprété votre rôle avec le plus charmant naturel, l'émotion la plus touchante et ce brio juste que permet uniquement la véritable personnalité.⁴⁸

Este juicio pone de manifiesto la reputación y autoridad de los modelos europeos y la infiltración extraordinaria de la literatura francesa pues preferentemente se representan obras, traducidas previamente al español, de los simbolistas galos. La veneración por todo lo que viene de Francia revela lo poco crítico del panorama intelectual montevideano que acepta sin más cuestionamiento la representación de

recogido en Carlos Brandy y Clara Silva, "Delmira Agustini y André Giot de Badet", *Fuentes*, 1 (1961), pág. 195.

⁴⁷ André Giot de Badet y Delmira Agustini manifiestan su intención, incluso, de escribir juntos obras teatrales en francés: "N'avions nous pas commencé une pièce en collaboration, pièce au sujet mythologique, destinée, dans notre esprit, à être jouée par Tulio Carminati le si beau jeune premier italien que nous avons applaudi aux côtes du merveilleux Novelli puisque Tulio, dont j'avais fait la connaissance entre temps, m'avait manifesté son intention d'apprendre impeccablement le français ?" ["¿No habíamos comenzado una obra teatral en colaboración, obra de tema mitológico destinada, a nuestro entender, a ser representada por Tulio Carminati, el apuesto y joven actor italiano que habíamos aplaudido al lado del maravilloso Novelli porque Tulio, al que yo había conocido mientras tanto, me había confesado su intención de aprender impeccablemente el francés?", traducción propia], *ibíd.*, pág. 195.

⁴⁸ ["De esta forma, un día, con entusiasmo, me anunciasteis que ibais a actuar en el Teatro Urquiza, para una gala de beneficencia, en nuestro *Luthier de Crémone*, de François Coppée, traducida al español con el título de *El violín mágico* por Samuel Blixen que era vuestro padrino, o así lo habíais aparentado, si mi memoria no me traiciona. Yo había cumplido mi palabra de asistir a la representación. Me parece volveros a ver. Como perfecta comediante habéis interpretado vuestro papel con el encanto más natural, la emoción más conmovedora y ese brío justo que permite únicamente la verdadera personalidad", traducción propia] *ibíd.*, pág. 194.

piezas de dramaturgos, en ocasiones un tanto mediocres o sin una probada calidad, con tal de que sea garantizado ese origen geográfico que goza de tanto crédito. Así, por ejemplo tenemos el caso de François Coppée, escritor melodramático y folletinesco, prosaico y sentimental que es atacado con vehemencia por la pluma de un Rimbaud airado por el hecho de que en los inicios de su carrera literaria éste fuera tomado como modelo por su amigo Verlaine.⁴⁹ Sin embargo, las piezas de este tipo de creadores son ideales para ser representadas en el Montevideo de principios de siglo XX pues reúnen los dos requisitos básicos que hacen las delicias de la clase pudiente que acude en masa al Urquiza y al Solís: el origen francés y el sentimentalismo convencional y poco transgresor en la línea romántica.

El argumento de la obra es el siguiente: en la Cremona de mediados del siglo XVIII, un compositor y fabricante de guitarras, Tadeo Ferrari, organiza un concurso entre varios de sus discípulos consistente en competir para la fabricación del violín más perfecto y de más melodioso sonido. El premio no es otro que la concesión de la codiciada mano de su hija, la dulce Giannina. Los dos principales aspirantes son Sandro, joven apuesto que es el preferido por el corazón de la muchacha y Filippo, músico extraordinario enamorado de la hija de su maestro pero deformado por una enorme joroba.⁵⁰ El duelo musical entre ambos se le presenta como un reto tan difícil al primero, después de comprobar la perfecta factura del violín de Filippo y de sopesar las cualidades interpretativas del mismo con el instrumento, que decide hacer un cambio de violines. Pero Filippo, por su parte, llega a las mismas conclusiones después de valorar las condiciones de ambos y, en un alarde de generosidad una vez que descubre la pasión

⁴⁹ A pesar de lo dicho, no se puede olvidar el carácter fluctuante en la valoración y crítica de la literatura y, en este sentido, aunque en la actualidad el nombre de Coppée sea prácticamente desconocido, es uno de los simbolistas que ejercen magisterio; el propio Darío dice admirar a este poeta intimista --*Les humbles* (1872)-- y pequeño-burgués influido por Victor Hugo y Leconte de Lisle y ferviente admirador de un Verlaine al que dedica varias crónicas.

⁵⁰ Es innegable en este sentido la filiación clara con el desgraciado protagonista de la obra *Nôtre Dame de Paris* de Victor Hugo.

que se profesan ambos jóvenes, tiene la misma idea: hacer un trueque de violines para no vencer a Sandro. El arrepentimiento de Sandro y su confesión a Filippo antes de la interpretación provoca el triunfo de éste que es indudablemente el músico más talentoso. El padre de Giannina, cumpliendo su palabra, confirma la entrega de su hija quien, resignada y sumisa, había aceptado ya su destino. Sin embargo, la humanidad enorme del joven violinista desfigurado y su amor incondicional lo llevan a rechazar un casamiento que haría desgraciada tanto a Giannina como a Sandro. Finalmente, son los dos amantes los que se desposan.

Como es evidente, la obra es deudora de una gran cantidad de tópicos y convencionalismos que vienen a reafirmar, de modo muy oportuno, creencias establecidas en el medio burgués: el sacrificio matrimonial de las jóvenes que no pueden darse el lujo de amar sino que deben respetar las bodas de conveniencia económica que interesan a sus progenitores, la reafirmación del artista como perteneciente exclusivamente al género masculino, la objetualización de la mujer (“Juré que mi hija y mi casa / (Que son toda mi fortuna / Y de muchos envidiada) / Premio al artista serían / Que la cadena lograra...⁵¹) e incluso el ejercicio de malos tratos físicos contra su persona contemplado como algo corriente y no penalizable (“Si le acibaras / La vida, no será extraño / Que te zurre la badana...⁵²). En este sentido, la pieza está plagada de afirmaciones machistas sobre el carácter frívolo del género femenino y cómo “manejarlo”, bien con maltratos físicos, bien con “filosofía” que son puestas siempre en boca del padre y son un rasgo que, si bien acentúa, supuestamente, la comicidad en el personaje, no dejan de tener una presencia ofensiva por lo reiterado: “¡Si la mujer es mejor / Cuanto más dura y bellaca! / ¡Si ofrece más incentivo / El domar un genio vivo /

⁵¹ François Coppée, *El violín mágico (Le luthier de Cremona)*, Samuel Blixen trad., Montevideo: Imprenta y litografía “La razón”, 1903, pág. 4.

⁵² *Ibid.*, pág. 5.

Con caricias de una estaca!”⁵³ o “Traidora como una gata, / Coquetuela y caprichosa / siempre pedía mi esposa / Que la dieran serenata”⁵⁴. Con todo, y a pesar del maniqueísmo de fondo y la escasa verosimilitud de sus personajes, la obra, escrita en verso, tiene algunas cualidades como el dinamismo de muchas escenas de gran amenidad y gracia o el planteamiento, aunque tímido, de algunos elementos de disidencia frente a la ideología dominante como la ligera rebelión de Giannina contra las imposiciones paternas, la desmitificación del artista del que se afirma que, pese a ser un ser especial y superior en virtud de su talento y su capacidad visionaria, puede ser vitalmente un perezoso, borracho, malvado, verdugo, etc..., idea que iría muy en sintonía con la del poeta maldito, elevado por el arte pero marginal en la vida por voluntad propia; o la exaltación, muy moderna, del arte como refugio del dolor, como consuelo de la melancolía y el “spleen” que por naturaleza marcan al artista. En este sentido, la obra termina con esta respuesta de Filippo al “¿con qué te quedas?” de Tadeo: “(Tomando el violín y besándolo). / Con este amigo....mi fiel / Compañero de tristezas”⁵⁵).

Ahora bien, no deja de sorprender que Delmira Agustini, tan protegida por su entorno familiar y coartada por su medio social, sea la protagonista de una obra traducida del francés por Samuel Blixen, quien, por otra parte, tanto la ayuda en la publicación de sus poesías en revistas y semanarios.⁵⁶ Se trata de una representación teatral a beneficio de los damnificados por el terremoto de Valparaíso en el que desempeña el papel femenino principal de la pieza *Luthier de Crémone*, de François

⁵³ *Ibid.*, pág. 30.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 39.

⁵⁶ “Creo que es usted una eximia, una admirable poetisa, y que sus versos son por lo general magníficos. Tiene usted a su disposición todos los diarios, pues todos se disputarán el honor de complacerla, y con razón, porque es usted una de nuestras figuras literarias más sobresalientes y simpáticas, y todo lo que a Ud. concierne despierta intenso interés en los lectores. Entusiasta admirador suyo me repito. Samuel Blixen, en “Opiniones sobre la poetisa”, Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, pág. 209. Se trata de uno de los juicios críticos que la uruguayana incluye como apéndice de su libro *Cantos de la mañana*.

Coppée, que Samuel Blixen traduce como *El violín mágico* y tiene lugar en el Teatro Urquiza.⁵⁷ Y ello porque es bien sabida la pésima reputación de que gozan las actrices en aquel momento histórico, independientemente del papel que interpreten.⁵⁸ Sabida es la expectación que suscita la figura pública de la “actriz” a fin de siglo en el contexto europeo o latinoamericano como proyección pública de una imagen de *femme fatale* asimilada a través del imaginario cultural: pictórico, literario y musical, pero que en contadas ocasiones puede ser visualizada, representada y encarnada por una persona de sustancia real. En este sentido, actrices dramáticas tales como las extranjeras Eleonora Duse --esposa del decadentista italiano D’Annunzio tan admirado en el Río de la Plata-- o Sara Bernardt, a las que Agustini dice adorar,⁵⁹ son mitificadas, virilizadas y utilizadas como emblema de la mujer poderosa y agresiva y sobre todo, individualizadas, de manera que el lugar como actriz sirve para articular y hacer pública la noción de “mujer fatal” dominante en el fin de siglo desde Moreau hasta D’Annunzio. Con todo, ello no es óbice para que la imagen de una femineidad versátil, enigmática y fuerte pueda llegar a aglutinar otros modelos:

Esta escena emblemática de la guerra de los sexos –Ella, inmensa, frente a ellos, rebaño- puede declinarse en un modo menos dramático. En efecto, puede verse en esto la hiperbolización de la situación teatral que yergue a la mujer en escena, única frente a un auditorio masculino; ella, magnificada por su posición dominante e iluminada, ellos, en filas apretadas, mirándola en la sombra; la actriz, la cantante, la bailarina, y su público.⁶⁰

⁵⁷ Alejandro Cáceres, en su completa cronología de la vida de Delmira Agustini, confirma este dato. Delmira Agustini, *Poesías completas*, Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1999, pág. 27.

⁵⁸ Pocos años antes algo muy similar ocurre en la Cuba de Gertrudis Gómez de Avellaneda: “Ya no quiere aprender, sino crear, pero en su ciudad natal no son vistas con buenos ojos las obras teatrales que parecen a los sacerdotes cosas diabólicas que inquietan el espíritu y el placer de Tula (Avellaneda) era representar esas tragedias, diabólicas o no, con otras muchachas de su edad”, Josefina Inclán, “La mujer en la mujer Avellaneda”, en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte, op. cit.*, pág. 74.

⁵⁹ “Delmira se burlaba de la ópera italiana; no podía comprender a la genta que vivía cantando. Era admiradora de Zacconi, a quien vió representar “Los espectros” de Ibsen; le gustaba el drama; vió a Sarah Bernardt en 1905 y a la Duse que le pareció divina”, Ofelia Machado de Benvenuto, *Delmira Agustini*, Montevideo: Ceibo, 1944, pág. 38. Tan ferviente admiración nace, pues, de la visita que las actrices realizan a Montevideo y que es un acontecimiento sonado porque su actuación supone la inauguración del Teatro Urquiza con el drama de Victoriano Sardou *La sorcière*. Delmira Agustini asiste a la representación, según le cuenta posteriormente a su amigo “Aurelio de Hebrón”, Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 26.

⁶⁰ Mireille Dottin-Orsini, *La mujer fatal (según ellos)*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996, pág. 42.

La explicación a la pregunta antes formulada sobre lo insólito de este cameo de Agustini como actriz ya la sugiere Giot de Badet cuando menciona el cariz “benéfico” de la representación, y la encontramos más explícita en nuestro segundo testimonio o fuente: una carta de una tal Nelly que se revela como amiga de la familia Agustini que escribe la siguiente nota --que reproducimos íntegra dado su interés-- a la madre de Delmira:

Querida María: Una comisión de señoras que se ocupa de organizar una fiesta literario musical en el Urquiza a beneficio de Chile y cuya parte literaria está bajo la dirección de Blixen, debe visitarte mañana para pedirte el concurso de la reina encantadora. para desempeñar el primer papel en una pieza de Blixen. Por este detalle, soy yo parte interesada y Blixen tiene el capricho de que sea ella la protagonista. Las demás artistas son las señoritas María Elena Pareja, Silvia Victorica, una de mis chicas, una niña de Piñeyro y una de Villegas Zúñiga. Las jóvenes son también de primera sociedad y la comisión de señoras estará entre telones durante la representación. Desearía me indicaras la hora en que estarás dispuesta a recibir dicha comisión y yo me atrevo a interponer las influencias que tu cariño neurasténico, como tu con tanto talento has bautizado, me autoriza a adjudicarme. Contéstame con el portador. Tu muy afín, Nelly.⁶¹

Así pues, varios elementos hacen posible que Delmira participe en esta representación: el carácter benéfico de este tipo de obras que son interpretadas en todos sus papeles por mujeres, independientemente del sexo de los personajes,⁶² la autoría de Samuel Blixen --cuidadosamente se omite la verdadera procedencia de la obra pues lo francés a veces era relacionado con “lo escandaloso”-- y la vigilancia de otras damas durante la puesta en escena. No obstante, si se confirma la hipótesis de Ofelia M. de

⁶¹ El testimonio presenta el problema que tiene gran parte de la documentación recabada sobre Agustini: la dispersión, incertidumbre de fechas, etc... En este caso, la obtención de la cita obedece a la consulta manual de las cartas que se conservan en el Archivo Literario “Delmira Agustini” de la Biblioteca Nacional de Montevideo. Hay varias notas de Nelly --2-- dirigidas a María Murtfeldt de Agustini, ambas sin fechar y referidas al mismo acontecimiento teatral. Tras la consulta de diarios y revistas de la época doy el año 1906 como aproximativo del evento, pues dicho año es testigo de un fuerte terremoto en Chile que, con casi total seguridad, es el que motiva el acto caritativo de la recaudación de fondos, según sugiere ya Ofelia M. de Benvenuto, pese a su confusión de fechas, provocada por el hecho de que tanto en 1906 como en 1907 se producen sendos terremotos en el país vecino.

⁶² No obstante, según aclara Ofelia Machado, en el que constituye nuestro tercer testimonio o fuente del evento y del que no aporta más datos ni remite a fuentes periodísticas, finalmente Delmira Agustini es la única fémina en el escenario: “Representó en “El violín mágico” de Samuel Blixen, a beneficio de los damnificados en un terremoto de Valparaíso, en 1907; el azar quiso que también actuaran Miguel de Miquelerena y Gonzalo Rincón, que, como Delmira, concluyeron trágicamente, según lo recuerda su hermano el señor Antonio L. Agustini”, Ofelia Machado, *Delmira Agustini. op. cit.*, pág. 38.

Benvenuto sobre lo que ocurre finalmente: Agustini como única mujer en el escenario, la intervención de la creadora en la pieza tendría otras implicaciones y un sentido mucho más subversivo. Por otra parte, la otra misiva de la misma Nelly, enviada en este caso a la propia Delmira el mismo día de la representación y que corrobora que la madre de ésta da su consentimiento y nuestra poeta desempeña el papel de Giannina, es interesante también porque insiste en lo extraño y atípico que resulta contar con una actriz montevideana de género femenino, para cuya actuación no se cuenta siquiera con una mínima infraestructura o preparación:

Nena, Recién acabo de saber que el peluquero del teatro de ahora no peina mujeres. Estoy fastidiadísima pues temo que te veas en dificultades para conseguir otro. Hasta luego que te aplaudiré en grande.⁶³

Esta incursión de Delmira Agustini en el mundo teatral es valiosa, primero porque seguramente hay una apropiación de las características de un personaje, el de Giannina, que no es en absoluto plano o simple, sino que posee ricos matices como las dudas en cuanto a la aceptación por parte de la mujer del papel que la sociedad le asigna, la interpretación del concepto de artista y, en segundo lugar, porque amplía nuestra visión del “personaje Delmira”, cuyas ansias transgresoras y bohemias, cuya enorme vitalidad y personalidad pueden canalizarse en contados momentos de gloria pública del que éste sería uno de ellos:

Il me semble vous revoir. En parfaite comédienne vous avez interprété votre rôle avec le plus grand charmant naturel, l'émotion la plus touchante et ce brio juste que permet uniquement la véritable personnalité.⁶⁴

La Agustini diva actúa con plena conciencia de la repercusión de esa puesta en escena en su creciente éxito en tanto autora, pero también en tanto personalidad cultural del Montevideo de fin de siglo; actúa sobre todo para un público masculino ávido de

⁶³ La nota pertenece nuevamente a la correspondencia hallada en el Archivo Literario “Delmira Agustini” de la Biblioteca Nacional en Montevideo y está aún sin publicar.

⁶⁴ Para consultar la traducción acúdase al análisis de la influencia francesa en el capítulo VI. André Giot de Badet. “Delmira Agustini”, *loc. cit.*, pág. 194.

poses femeninas y que absorbe igualmente el mito de la “poeta niña” que el de la “actriz mujer fatal”.

Ante el enorme interés que despierta esta faceta como actriz de Agustini como una pieza más para completar el puzzle complejo y fascinante de una personalidad articulada y construida parcialmente por su propia persona, en un afán de que ésta sea un cúmulo de experiencias, conocimientos y vivencias todo lo diversas y transgresoras que se pueda, que la coloquen a la par del varón artista, nos deja perplejos la carencia de documentación precisa en la prensa sobre tal acontecimiento social.⁶⁵ Ciertamente se puede atribuir ese desinterés parcial al hecho de que en el año 1907 el nombre de Agustini como creadora no está todavía tan extendido, pues sólo ha publicado algunos poemas en revistas y semanarios y no ha visto la luz su primer poemario: *El libro blanco*. Pero la estrategia que más interés despierta, por la sutileza que la caracteriza, es la que se halla en su producción lírica que se analizará con detenimiento en el capítulo VII. Sin embargo, la crítica literaria no siempre ha sabido leer con inteligencia y astucia su poesía en este sentido de reivindicación femenina, abolición de barreras culturales y sociales y relativización de normas y comportamientos férrea y gratuitamente establecidos en una sociedad determinada y, de hecho, la acusación más frecuente con que se tilda a su obra es la de estar ajena a los procesos históricos, sociales y culturales, la de pertenecer a lo excéntrico o marginal, a lo atemporal:

A pesar de su fisicalidad –sin embargo- este mundo poético no intersecta en ningún punto con la representación del mundo uruguayo de comienzos del siglo XX. No hay una abierta representación de los importantes procesos de modernización, tanto económicos como sociales, de la época en que ella vivió. Aun cuando el Uruguay fue pionero en la expansión de los derechos civiles y la secularización de la sociedad durante la presidencia de José Batlle y Ordóñez, y la sociedad fue transformada por nuevos movimientos sociales y la inmigración desde el sur de Europa, el universo representado en la poesía de Agustini está tan distanciado de esos hechos como lo está el idealizado “reino interior” diseñado por Rodó en Ariel.⁶⁶

⁶⁵ No hay rastro ni en *El Día* ni en *La Razón*, los principales diarios de Montevideo, de referencias a tal evento cultural.

⁶⁶ Gwen Kirkpatrick, “‘Prodigios de almas y de cuerpos’: Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo”, en *Delmira Agustini y el Modernismo*, op. cit., pág. 179.

Nada hay más absurdo que una observación de estas características y, por supuesto, la hermenéutica machista se oculta tras ella:

Como si forzosamente por el hecho de compartir un momento histórico, todos estuviésemos obligados a dar cuenta de éste de la misma forma.⁶⁷

Delmira Agustini vive y conoce plenamente el momento histórico que le depara el azar y, dentro de ese disciplinamiento y coerción que caracteriza al Novecientos uruguayo, se hace con sus propios mecanismos y estrategias para cuestionarlo, debatirlo, censurarlo y, en última instancia, como el emblema de su propia muerte sugiere, afirmar lo insostenible de la paradoja sobre la que se asienta.

III. 3. UNA DANDI FEMENINA EN MONTEVIDEO:

LAS MIL POSES DE DELMIRA

No tenía a mi disposición más que dos experiencias:
la del sujeto mirado y la del sujeto mirante.
Roland Barthes, *La cámara lúcida*

Abundantes testimonios nos hablan de la vida de determinados artistas que certifica, efectivamente, la posibilidad de una conducta elevada a norma y estrategia liberadora, a pesar del riesgo y las trabas que la sociedad tradicional impone. Entre los mismos, hay que citar a dos personajes fundamentales, ambos muy cercanos a Delmira Agustini, a quienes se les ha aplicado el marbete de “Oscar Wilde sudamericano”: el propio André Giot de Badet y Roberto de las Carreras. Así retrata Milton Schinca la voz del segundo:

No bien llegué
yo me alojé
en el Hotel

⁶⁷ Elizabeth Narváez-Luna. “Con su ademán y traje de mujer”: Hacia una re-visión de la obra poética de María Enriqueta en el modernismo mexicano”, en *Delmira Agustini y el modernismo*, *ibíd.*, págs. 124.

des Pirámides,
 que era el burdel
 de más "caché"
 en el villorrio aquel.[...]
 Un verdadero dandy
 (o mejor: un dandí)
 no va por 18:
 ¡sólo por Sarandí!
 Y todas las mañanas
 en la Iglesia Matriz
 voy a pervertir niñas
 que vienen de asistir
 a las misas celestes
 que bien sé convertir
 en satánicas misas,
 yo, Luzbel de París! [...]
 Este es el Café Moka,
 mi torre de marfil.
 Aquí dicto mis obras:
 ¡no es de dandy escribir!
 Aquí mis contertulios
 que se cuentan por mil
 son Alberto Zum Felde,
 Julio Herrera y Reissig.⁶⁸

Aunque en ambos casos la vida como arte ocupa más lugar que el arte en sí, es indudable que el dandismo asumido como algo ornamental frente a la opresión ambiental que completa la imagen del escritor supone una notable ayuda para la proyección de la obra y, en este sentido, el ejemplo de Julio Herrera y Reissig es también paradigmático pues, como afirma Gwen Kirpatrick refiriéndose al caso tanto de Herrera como de Agustini:

The treasured public images of those two poets are those of the Romantic "genius", oppressed by a workaday world interested in the soarings of the spirit. Notions of delirium, automatic writing, and autobiographical outpourings are associated with their fame, due in part to the intensely personal and anguished tone of much of their writings⁶⁹

⁶⁸ Milton Schinca, *El dandy en Tontovideo*, op. cit., págs. 23-25, esta breve canción puesta en boca de Roberto de las Carreras en la obra teatral citada desvela, de una manera corrosiva y lúdica, parte de las estrategias y mecanismos de que se sirve la figura del dandi en el Montevideo finisecular.

⁶⁹ ["Las valiosas imágenes públicas de estos dos poetas son las propias del "genio" romántico, oprimido por el mundo cotidiano e interesado en las nociones elevadas del espíritu en delirio, la escritura automática y el torrente autobiográfico que son asociadas con su fama, debido en parte al tono intensamente personal y angustiado de muchos de sus escritos", traducción propia], Gwen Kirkpatrick. "The limits of *Modernismo*: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig", *Romance Quarterly*, 36.3 (1989), pág. 313.

Por su parte, Blixen considera que, dejando a un lado la coincidencia necesaria entre el oficio de escritor y una ética libertaria, se precisa para ser dandi en el Montevideo de principios de siglo una serie de modelos en los que fijarse y un grupo que de sentido político a esta rebeldía individual.⁷⁰ Es aquí donde surge el conflicto, pues las figuras que se toman del contexto europeo y latinoamericano son eminentemente varones: Wilde, Baudelaire, o incluso Darío o Lugones. Así, Roberto de las Carreras, André Giot de Badet, Horacio Quiroga o Julio Herrera y Reissig encuentran allanado un camino que está salpicado de obstáculos para las audaces mujeres que se deciden a penetrar en este terreno. Ello implica que la asunción de la diferencia como actitud vital sea mucho más dramática y problemática y más que como un mecanismo de liberación, al menos en primera instancia, funcione como torturada y autodestructiva búsqueda de una identidad negada.⁷¹

La lógica de lo performativo y teatral que sirve al dandi para hacer de lo excéntrico y periférico una nueva suerte de centralidad y canon mediante la exageración de determinados rasgos atribuibles hasta ese momento exclusivamente al género femenino --la elegancia extrema, el cuidado del cuerpo--, no puede ser asumida sin problemas cuando la dandi es una mujer. El dandismo, cuando es asumido por el sujeto femenino, sitúa a éste en la tesitura de poder contemplar la estética modernista como mera contrucción, como formulación compulsiva de un deseo que pugna por convertirse en naturaleza. De esa dialéctica, y de la peculiar posición que en ella ocupa el sujeto femenino, nacen buena parte de los rasgos que contextulizan su escritura. Delmira Agustini experimenta en su propia "invención", en la invención de sí, esa rotación, el

⁷⁰ Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas, op. cit., passim*.

⁷¹ La dimensión social de la escritura se vale de la enfermedad en María Eugenia Vaz Ferreira y de la muerte en Delmira Agustini como estrategias de ruptura. Esta es la tesis esgrimida por Carina Blixen con la que discrepamos en varios puntos, como más tarde explicaremos.

duelo de hacer de la vida un arte y tratar de crear un código de artefacto equivalente al de sus congéneres del sexo masculino.⁷²

Se sabe que Agustini está al tanto del dandismo como postura estética y vital, no sólo a través de los libros --la biografía de Baudelaire y *Los raros* de Rubén Darío son dos de los libros que nos han llegado de su biblioteca--, sino por medio de sus nada convencionales amistades. Rubén Darío, pero, sobre todo, el excesivo Roberto de las Carreras y André Giot de Badet mantienen frecuente correspondencia con nuestra autora y marcan y orientan su forma de entender la vida.⁷³ No obstante, a pesar de toda la información teórica y modelos más o menos cercanos que la escritora uruguaya puede tener, es obvio que el lugar social de la mujer está rígidamente instalado en la pasividad y es ajeno a todo circuito de reunión o espacio público, por lo que pensar en un dandismo femenino implica un desplazamiento y un desajuste tan radical de los roles que provoca sin duda alguna un conflicto interno sumamente angustioso en la artista, que tiene reflejo en su escritura.⁷⁴ Carina Blixen afirma a este respecto:

El hecho de que las mujeres del Novecientos, las intelectuales burguesas no pudieran acudir a los cafés ni andar solas por la calle, está marcando de qué manera eran excluidas de la ciudad y de una posibilidad de contactos intelectuales y afectivos que fue fundamental para el crecimiento "profesional" de los hombres. Delmira escribe a su amigo André Giot de Badet: "*Si estuviera en Europa, (...) tendría derecho de sentarme sola en la terraza de un café, sin que la mitad de la ciudad gritara escandalizada*". Osvaldo Crispo Acosta recuerda un encuentro con María Eugenia Vaz Ferreira en el que esta se había mostrado feliz porque "*había llegado sola en tranvía a las afueras de la ciudad; había descendido sola del tren, entre un montón de gentes severas; y en medio de la calzada, sola, imperturbable ante la estupefacción de todos, había esperado y*

⁷² Defiende esa idea de "invención" Patricia Varas, *Las máscaras de Delmira Agustini*, Montevideo: Vintén, 2002, págs. 41-79.

⁷³ "De espaldas a las convenciones de la aldea, Delmira supo de la transgresión del modernismo y fue su cómplice. Las palabras de Roberto no se limitaban a su poesía y en él puede encontrarse la piedra fundamental de las interpretaciones del casamiento con Reyes como una condena a la vulgaridad [...] Roberto de las Carreras la trata como a un ser inteligente aunque resulte inocultable cierta complacencia en señalar sus defectos. No es sencillo diferenciar cuánto hay en sus palabras de idiosincrática --inevitable-- ironía y cuánto de destructor de quien se siente amenazado por el talento de una mujer. En todo caso este diálogo revela la participación de Delmira en el ambicioso proyecto heredero de Rimbaud de vivir el arte en la vida, que intentaron los poetas modernistas", Ana Inés Larre Borges, "Delmira Agustini", en *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo: Alfaguara, pág. 23.

⁷⁴ Así, la poeta se vale de diversas máscaras --tantas veces aludidas, sin ir más lejos en trabajo citado de Patricia Varas, *Las máscaras de Delmira Agustini*, op. cit.-- como dispositivo de ocultamiento en la búsqueda de sí misma, pero también como forma de actuación y teatralidad.

*tomado, sola, para regresar, el primer tren que volvía al centro (...) ¡Vengo de épater les bourgeois!, nos dijo triunfalmente.*⁷⁵

A estas anécdotas y declaraciones se puede sumar el conocido placer experimentado por Delmira Agustini al comprobar el asombro de los transeúntes cuando se encuentran a Giot de Badet, Ángel Falco y ella misma parlamentando hasta la madrugada en plena calle después de haber disfrutado de una velada teatral.⁷⁶ Este espacio funciona como una suerte de compensación sobre el imposible acceso a otros espacios culturales del Montevideo de la época, imposibilidad, que como afirma Blixen acaba revirtiendo en una forma distinta de asumir la modernidad en la mujer --en Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira en concreto-- de una manera “dolorosa, agónica y aislada”⁷⁷. Con todo, hay que considerar que Delmira Agustini encuentra aquí resquicios para dar expresión a esa sociabilidad libre a través del pequeño grupo antes aludido que forma con los poetas Ángel Falco y André Giot de Badet. A juzgar por las epístolas y notas conservadas que dan cuenta de esos encuentros, se la advierte festiva y chispeante en el diálogo, participativa, imaginativa, curiosa, ávida de lecturas nuevas, de experiencias. Y yendo un poco más lejos podemos afirmar que al ser una reunión bastante marginal en su contexto, tanto por la orientación sexual de sus miembros en contradicción con lo convencional, como por el patrón informal y distendido en que se inscribe, puede ser, a la postre, mucho más productiva y enriquecedora para su formación artística y vital que las tertulias “oficiales”.

⁷⁵ Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, op. cit., pág. 28.

⁷⁶ En lo estrecho e íntimo de esta triple amistad y pequeña comunidad intelectual se percibe asimismo el temperamento liberal y desprejuiciado de la poeta, puesto que los dos primeros están unidos por una relación afectiva de cariz homosexual, aceptada tácitamente por Delmira. La correspondencia --todavía inédita-- entre Ángel Falco y André Giot de Badet, documentación que se encuentra en el Archivo Literario de Ángel Falco recientemente incorporado al Archivo Literario sobre Delmira Agustini de la Biblioteca Nacional de Montevideo, prueba esto que decimos y es muestra palpable de que la poeta aprovecha toda oportunidad de libertad y de diálogo e intercambio cultural.

⁷⁷ Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, op. cit., pág. 25.

Si Agustini consigue superar en la medida de sus posibilidades el obstáculo de la relegación fuera de la esfera pública de su género, de igual forma alcanza a situarse estratégicamente en las estructuras socioeconómicas que reglamentan la profesión del escritor, pues si para el dandi es preciso salir a la calle, también hay que poseer un soporte económico. Sin embargo, la mujer también es ajena a esa nueva relación con el dinero que contribuye a emancipar al escritor y crear un nuevo concepto de las letras modernas. Como señala Susan Kirkpatrick, esta condición guarda ciertas analogías con la estética modernista pero finalmente acaba desprestigiando su cultivo:

Entre la preocupación “femenina” por la estética de la ropa y el interior doméstico y los movimientos de finales del siglo XIX íntimamente asociados a las manifestaciones esteticistas del modernismo europeo, tales como el movimiento de artes y oficios o el *art nouveau* en el diseño, media sólo un paso. El antagonismo de estos movimientos hacia la producción industrial moderna --que se observa en sus tendencias medievalizantes, su cultivo de formas curvas y orgánicas y su regreso a técnicas preindustriales-- los vinculaba en algunos aspectos con el ámbito que la cultura contemporánea reservaba a las mujeres, apartadas del trabajo remunerado. Si bien es posible que ese acercamiento haya convertido el esteticismo finisecular en atractivo, o cuando menos no tan hostil, para las mujeres, la feminización de dichos movimientos provocó una devaluación de la obra que las mujeres podían producir bajo sus auspicios.⁷⁸

El trabajo procura independencia, libertad y derechos al escritor; sin embargo el profesionalismo es más una ambición de los artistas que una realidad y son contados los que pueden ganarse la vida con el periodismo, por ejemplo, aunque al menos sí se dan algunos casos que no tienen con facilidad su contrapartida femenina: “No hay noticias de mujeres uruguayas que ganasen dinero de esta manera, sí de hombres”.⁷⁹ Pero algo positivo para la mujer se desgaja de esta discriminación en el orden del trabajo intelectual remunerado: la paradoja de que la profesionalización intelectual se da en forma paralela a la marginación del arte en el esquema imperante de “división de

⁷⁸ Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra, 2003, pág. 82.

⁷⁹ Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, op. cit., pág. 30.

trabajo” facilita la incorporación de la mujer al medio periodístico al considerarse el arte en ella “adorno pasajero” y “extravagancia”:

Si la mujer, en los estratos de los que podían salir escritoras, no competía en la conquista del dinero, no es extraño entonces que ocupara en abundancia ese espacio cultural ambiguo, marginal, no remunerado y prestigioso de la prensa, la revista, el libro.⁸⁰

Este canal a través del cual expresar su voz, y sobre todo hacerla pública, es también entrevisto y aprovechado por la sagaz y emprendedora Delmira Agustini, quien se transforma en cronista social para la sección “Legión Etérea” de la revista *La Alborada* en el año 1903.⁸¹ Su trabajo consiste en la escritura de un conjunto de notas de sociedad y una serie de descripciones de la belleza externa y espiritual de las damas de la alta sociedad montevideana. Lo novedoso de esto no es sólo que Delmira entre a formar parte del ambiente periodístico --otras mujeres lo hacen--, sino que utilice su pluma como arma combativa contra la moral de la época, y entre piropos, pensamientos e impresiones superficiales sobre la hermosura o distinción de determinadas señoritas, infiltre subliminalmente ideas de paridad sexual y validación del intelecto femenino. En este sentido, se revela no tanto un discurso masculino o una actitud “infantil y lúdica”,⁸² cuanto un mimetismo perturbador, similar al que se observa en la adopción de un lenguaje infantil en su correspondencia amorosa,⁸³ que más que bajo la categoría de la parodia hemos de entender como un extrañamiento del lenguaje, o como lo que Freud llama lo “siniestro”, lo familiar desconocido, el *unheimlich*. Ya un seudónimo como el

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 31. Pero no se puede tampoco descartar de plano la posibilidad de que la publicación de las mujeres en la revista sea la consecuencia de un largo período de capacitación y adiestramiento en el mundo de las letras al que la mujer no es ajena durante el siglo XIX. Desde este punto de vista, el hecho de que la mujer publique no es mero producto del azar o la fortuna.

⁸¹ Gran parte de estas estampas las podemos encontrar en el estudio clásico ya citado que Ofelia Machado hace sobre Delmira Agustini y donde, bajo el epígrafe “Publicaciones poco conocidas y traducciones”, aparece publicada una muestra de esta vertiente periodística de la autora.

⁸² Cecilia García Silva, “Delmira Agustini periodista: Modernismo e hiperfemineidad” [trabajo de doctorado inédito], Montevideo: Universidad de la República, 1990.

⁸³ Alberto Sergio Visca, *Correspondencia íntima de Delmira Agustini y tres versiones de “Lo inefable”*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 1978.

de “Joujou”, como el que firma estas crónicas, apunta a ese carácter.⁸⁴ Además, Agustini usa la convención del retrato en la literatura del *magazine* para infiltrar algunos desvíos: así bajo unos “ojos de esmeralda”, con los que suele empezar por lo común estos retratos de mujer, se encuentra un temperamento de “artista” o “un alma ultraterrena”; y acerca de Edelmira Brito, por ejemplo, se resaltan las cualidades de poeta o se elogia sin misterio su “pluma vibrante y acelerada”, su “inteligencia”, etc...⁸⁵ El ejemplo paradigmático de esta tendencia es, sin duda, el cuadro que nos ofrece de María Eugenia Vaz Ferreira: de ella nos dice que aún “un alma y un cerebro que sueña y crea por encima de su sexo”, o que “en caso de no ser bella, le bastarían para atraer, la extraña fascinación de esa cabecita incomparable, de languideces suavísima, de aristocracias principescas”.⁸⁶

Por otro lado, “Joujou” rescata personajes femeninos renovadores de la cultura de su tiempo:

Altogether she composed portraits of 22 of her contemporaries, including the poet María Eugenia Vaz Ferreira, the painter Anita Farriols, and Aurora Curbelo y Larrosa, who was singled out by Agustini for having a high school diploma at a time when most women were not educated beyond the elementary level.⁸⁷

Una vez que el sujeto femenino consigue situarse aun de forma lateral en el entramado social, haciendo notoria, dadas las dificultades previas --que ni siquiera se mencionan en el caso del varón--, una vocación incluso más decidida de dandismo y disidencia, puede arrogarse todas las características que ese dandismo implica: el

⁸⁴ También podría asimilarse al afán provocador y bromista apuntado antes para el dandi, al tiempo que a un gesto lúdico y ligero.

⁸⁵ Ofelia Machado, *Delmira Agustini, op. cit.*, págs. 148-149.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 146. Más adelante, cuando ya se había afianzado como cronista de sociedad va más lejos y se permite disentar con la idea de la mujer que cumple únicamente una función ornamental y se refiere ladinamente y con astuta picardía a esos “bibelots vivientes”, “personitas insustanciales” o “coquetuelas perversas” con sus “cabecitas de pajarillos, maravillosamente lindas, maravillosamente huecas...” (*ibid.*, pág. 158)

⁸⁷ [“En total, compuso retratos de 22 de sus contemporáneas, incluyendo a la poeta María Eugenia Vaz Ferreira, a la pintora Anita Farriols, y Aurora Curbelo Larrosa, quien fue elegida por Agustini por poseer un diploma de escuela superior en un tiempo en que la mayoría de las mujeres no recibían educación más allá del nivel elemental”, traducción propia]. Magdalena García Pinto, “Eros in Reflection: The Poetry of Delmira Agustini”, *loc. cit.* pág. 85.

atrevimiento en el vestuario, la procacidad o sarcasmo en la conversación, el ostracismo y la rareza en el modo de vida, etc...

La ideología estética moderna propone el artificio y la teatralidad como elementos fundamentales que colaboran en la implantación del concepto de belleza que se impone con la modernidad se reflejan en el siguiente fragmento extraído del capítulo que en el ensayo “Le peintre de la vie moderne” de Baudelaire se refiere a “Les femmes et les filles”:

Parfois elles trouvent, sans les chercher, des poses d'une audace et d'une noblesse qui enchanteraient [...]; d'autres fois elles se montrent postrées dans des attitudes desesperées d'ennui, dans des indolences d'estaminet, d'un cynisme masculin, fumant des cigarettes pour tuer le temps, avec la résignation du fatalisme oriental; étalées, vautrées sur des canapés, la jupe arrondie par derrière et par devant en un double éventail, ou accrochées en équilibre sur des tabourets et des chaises; lourdes, mornes, stupides, extravagantes...⁸⁸

La imagen de inspiración femenina más recurrente para el artista parnasiano, simbolista, y más tarde para el modernista es precisamente la de una señorita lánguida y decadente, desvanecida como una flor ausente en un sillón y que adopta un gesto de ensoñación y ajenidad. Existe también una sutil variante que representa un modelo de mujer más activo y agresivo, pese a girar aún en un imaginario masculino: se trata de la *femme fatale*, la encarnación de Lilith, Judith, Eva, etc.... Sea cual sea la figuración femenina por la que se opta como línea temática en los poemas, lo que interesa ahora es comprobar el complejo proceso de escisión interna que, en el momento de crear su propia imagen, atañe al artista cuando éste pertenece al género femenino para adentrarse en el debate personal entre autorretratos heredados de factura obviamente masculina e

⁸⁸ [“A veces ellas --las mujeres, las muchachas-- encuentran, sin buscarlas, poses de una audacia y de una nobleza que encantarían [...]; otras veces se muestran postradas en actitudes desesperadas de pereza, en indolencias de cafetín, de un cinismo masculino, fumando cigarrillos para matar el tiempo, con la resignación del fatalismo oriental; recostadas, extendidas sobre sofás, con la falda doblada por detrás y por delante en un doble abanico, o enganchadas a taburetes y sillas; pesadas, taciturnas, estúpidas, extravagantes”, traducción propia], Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes, op. cit.*, pág. 1189.

idealizadas representaciones de un tú femenino siempre codificable desde el maniqueísmo y la simplificación.

Pero más allá de un posicionamiento en el campo de las letras, la “construcción de sí”, la imagen, es el distintivo esencial del dandi. El traje en su caso, por ejemplo, no señala una clase social, oficio o condición, sino una voluntad de rebeldía, marginalidad y extravagancia que sólo puede leerse como provocación a la sociedad burguesa convencional. Todo Montevideo contempla perplejo la exhibición de los chalecos de colores brillantes, o incluso el célebre con los agujeros de los balazos que exhibe con descaro un envanecido Roberto de las Carreras. Pero, ¿cómo puede marcar su diferencia Delmira Agustini en un medio que fija los vestidos encorsetados, opresores de la femineidad? A su modo, la poeta trata de diferenciarse y son conocidos sus paseos elegantemente ataviada y luciendo todo tipo de complementos: sombrero y vestido rojos, guantes, sombrilla. Este punto de la configuración externa del sujeto nos parece tan interesante e iluminador que es ineludible un ulterior análisis del archivo fotográfico de la poeta, en cuanto éste nos la muestra actuando, teatralizando, contribuyendo a forjar su propio mito a la manera de otros poetas varones, tales como Julio Herrera y Reissig, que se hace retratar inyectándose morfina, o André Giot de Badet con sus poses premeditadamente ambiguas.⁸⁹ Observemos la vinculación que Gwen Kirkpatrick establece entre el entorno de represión victoriana y la fotografía como medio de representación en aquel momento:

In the case of Agustini, another twist is added: she is exemplary as the victim of a repressive Victorian environment, and of a monster mother. The photographic iconography most often used to represent them adds a deterministic intent to such abstractions. The photographs also tell us something about the ways they chose to represent themselves, as well as the photographic conventions of their day. Photographs

⁸⁹ Al final del presente capítulo se encontrarán las imágenes que he seleccionado como más representativas en la exploración sobre la construcción de su mito.

which illustrate their biographies and critical studies invariably include scenes of Herrera y Reissig injecting himself with morphine.⁹⁰

La escena del artista en el trabajo es un motivo obligado de las novelas sobre el arte, las autobiografías y los autorretratos. Posturas, gestos y procedimientos siguen las reglas de un ritual o afirman el estilo o personalidad del escritor. Ya el romanticismo se vuelca en la escena de la creación porque a este movimiento artístico le gusta reflexionar a través de texto e imágenes sobre el lugar del creador en el mundo, pero con la llegada de la fotografía la proliferación de los retratos de artistas se convierte en un fenómeno generalizado, especialmente en el mundo anglosajón. Delmira Agustini es una experimentada pionera en este nuevo arte de autoconfigurarse como artista y elaborar la propia identidad, ya que su padre es un temprano aficionado a la fotografía y cuenta, lo que no es muy común en el Montevideo del Novecientos, con un equipo que pone a disposición de la compulsiva necesidad de retratarse de su hija.

Como veremos a continuación, un examen atento de estas reproducciones caseras nos permite afirmar que cada pose está preparada cuidadosamente⁹¹: Delmira con flores en el cabello y mirada perdida, tal como la representación más común de la mujer-musa decadente finisecular; Delmira con abanico y kimono oriental en alusión al exotismo y la evasión espacial tan del gusto parnasiano; Delmira elegantísimamente

⁹⁰ ["En el caso de Agustini se añade otra vuelta de tuerca. Es un ejemplo de víctima de un represivo entorno victoriano y de una madre monstruosa. La iconografía fotográfica a menudo utilizada para representarlas añade una intención determinista en tales abstracciones. Las fotografías también nos dicen algo sobre las maneras que eligen para representarse, así como sobre las convenciones fotográficas de su momento. Las fotografías que ilustran sus biografías y estudios críticos incluyen invariablemente imágenes de Julio Herrera y Reissig inyectándose morfina", traducción propia], Gwen Kirkpatrick, "The limits of *Modernism*: Delmira Agustini y Julio Herrera y Reissig", *loc. cit.*, pág. 313.

⁹¹ "Agustini adopts Isadora Duncan-like costumes, with soulful eyes uplifted toward the heavens. In her case, favored juxtapositions include portraits of her gazing skyward, her doll collection (lovingly cared by her mother), and the image of her bloodstained corpse minutes after her death at the hands of her ex-husband. Such images are of undeniable dramatic attention [...] It is clear that their own self-representation helped to stimulate such expectations" ["Agustini adopta la apariencia de Isadora Duncan a través del vestido, con ojos llenos de emoción elevados hacia los cielos. En su caso, las yuxtaposiciones afortunadas incluyen retratos con el fondo fijo de una pared, su colección de muñecas (amorosamente cuidadas por la madre), y la imagen de su cadáver manchado de sangre después de su muerte a manos de su exmarido. Todas las imágenes son de una innegable atención dramática [...] Es claro que su propia autorrepresentación ayudó a estimular estas expectativas" traducción propia], *Ibid.*, pág. 313.

ataviada paseando por un parque; y sobre todo, Delmira embebida en la tarea de la lectura, lo que pone de manifiesto una profunda conciencia de su lugar y papel como escritora, creadora, lectora, y una voluntad y decisión en cuanto a la asunción del oficio intelectual. Esta actitud desafiante y orgullosa la apreciamos también en la única polémica literaria que protagoniza cuando su obra es atacada en una nota por el crítico argentino Alejandro Sux: "Sólo quiero hacer constar mi protesta ante esta absurda defensa de una obra que jamás la necesitó de nadie y hoy, después del triunfo, mucho menos".⁹² En suma, si Roberto de las Carreras, André Giot de Badet y otros son tomados como ejemplo y modelo de subversión social por parte de Delmira Agustini, ella dota de nuevos contenidos y variantes a ese modo de ser diferente, a esa suerte de dandismo asumido como actitud vital disidente, como complemento de la subversión en el arte.

III. 4. LAS MIRADAS DE AGUSTINI:

DANDISMO Y FOTOGRAFÍA EN EL MONTEVIDEO DEL NOVECIENTOS

Parece como si los libros que aún leemos nos resultaran más ajenos e incomprensibles cuando no podemos echar un vistazo a las cabezas que los compusieron; parece como si nuestro tiempo, en el que nada carece de su correspondiente imagen se sintiera incómodo ante aquello cuya responsabilidad no puede atribuirse a un rostro; parece, incluso, como si las facciones de los escritores formaran parte de su obra.

Javier Marías, *Vidas escritas*

En el periodo previo al advenimiento de la modernidad, las representaciones del cuerpo se realizan a través del dibujo o de la pintura y, por tanto, son un lujo sólo accesible a las clases dominantes. Hasta el momento en que el ejercicio o la posibilidad

⁹² Delmira Agustini, "A propósito de Alejandro Sux", *La Razón*, 27.9.1911. Véase la discusión al respecto en Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini, op. cit.*, págs. 119-132.

de la fotografía se amplía al conjunto de la sociedad, puede decirse que la mayoría de las personas carece de un discurso sobre su imagen o no tiene constancia diferida de su propio cuerpo, de su representación.⁹³ Así, el invento de la fotografía, la reproducción *mecánica* y compulsiva de la imagen, que tan vinculada está a la percepción fragmentaria, impresionista y efímera del fenómeno urbano implícita en el proceso ideológico de lo moderno, supone por vez primera la toma de conciencia colectiva de un cuerpo al que se puede dotar de significados.⁹⁴ Esta apertura de posibilidades en la tarea de configuración y reinterpretación del propio yo se revela de importancia para tejer la figura y la proyección del dandi, personaje que hace de la imagen un ejercicio de narcisismo y que se expone ante los demás mediante fotografías de cuerpos perfectos, bellos, eternamente jóvenes.⁹⁵ El cuerpo, y la manera de vestirlo, de cubrirlo, constituye un sueño de inmortalidad, una invitación al deseo, a la seducción de otros cuerpos y, sobre todo, un espectáculo. En el contexto de un siglo XIX que significa una dependencia cada vez mayor de la tecnología y maquinaria suponiendo tal auge, como hace notar Walter Benjamin, una uniformización en todos los ámbitos de la vida (en el vestir, en el comportarse, incluso en las expresiones del rostro). Esta nueva forma

⁹³ La filiación estrecha entre pintura y fotografía como medios expresivos es obvia, así como el carácter ancilar al servicio de otras artes que se ha querido, en ocasiones, atribuir a ambas. Algunas de las discusiones que vertebran el pensamiento crítico sobre la fotografía están ligadas a su aceptación como forma artística independiente o al impacto en otros medios más tradicionales, en especial la pintura. Para la ideología estética de *fin de siècle*, según refleja una opinión paradigmática de Oscar Wilde, la diferencia entre ambas manifestaciones reside en que la pintura capta el alma, la esencia de la persona retratada, lo atemporal, mientras que la fotografía atrapa un momento fugaz en el tiempo, un gesto, un giro de la cabeza. Véase un recorrido exhaustivo por la historia de las relaciones entre pintura, fotografía y literatura en Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

⁹⁴ Los análisis de Benjamin sobre el París de la segunda mitad del siglo XIX y algunos temas de Baudelaire desentrañan lúcidamente esta relación de la modernidad y la ciudad con el retrato y el medio fotográfico, por ejemplo, en los trabajos recogidos en Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, *op. cit.* o en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1978. Sobre la idea del cuerpo como nuevo código y discurso, véase Roland Barthes "Un texte inédit de Roland Barthes: encore le corps", *loc. cit.*

⁹⁵ Aunque son numerosos los estudios a propósito del fenómeno estético y social del dandismo, es preciso no perder de vista algunos de los textos fundacionales que nos ofrecen intuiciones duraderas sobre el mismo, como los ya mencionados en el primer apartado y que pertenecen respectivamente a Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et du George Brummell* [1851] *op. cit.* o Honoré de Balzac, "Tratado de la vida elegante", en *Obras completas*, *op. cit.*; y, para el contexto latinoamericano, Rubén Darío, *Los ruros* [1898], *op. cit.*

artística de la fotografía se percibe paulatinamente como un modo de diferenciación, a medida que se arroga de un discurso autolegitimador y de una autoridad estética.

De manera progresiva, cada vez más intencional, el dandi, ese ocioso que hace del perder el tiempo con elegancia y del excesivo cuidado personal su oficio y su bandera y que muchas veces --aunque no siempre-- se puede identificar con el artista, se sirve de la fotografía para tales fines de búsqueda de la distinción o el aristocratismo.⁹⁶ En consecuencia, si bien es cierto que la fotografía constituye un sutil confinamiento de los dominios de la fantasía y la imaginación, al apropiarse de la parte externa de la memoria pero no del alma, según la sugerencia de Wilde, y si bien es cierto también que la difusión de este nuevo instrumento da lugar en un primer momento a fenómenos determinantes para el desarrollo del arte moderno, como la democratización aparente del mismo o la "perte d'auréole", consecuencia inevitable de la existencia de una pluralidad de copias que reemplaza al original único, ausente o perdido ya sin remedio, la propia fotografía propicia más adelante una rearticulación del concepto de aura.⁹⁷ Que ciertos dandis, y en nuestro caso una escritora también dandi como Delmira Agustini, abracen sin paliativos una forma innovadora en sus medios y marginal en el sistema del arte no es sino un gesto más de provocación, de elitismo, frente a los usos puramente utilitarios y económicos de la fotografía por parte de la clase burguesa, que trata de recrear con ella las posibilidades y logros de un grupo social que se propone como emprendedor y poderoso. Captar una imagen de sí, un momento efímero y circunstancial para hacerlo circular más tarde es la consigna a seguir por estos dandis, quienes se encuentran a sí mismos primero y después se venden como tales: en el

⁹⁶ Hasta qué punto es significativa la utilización de la imagen si el propio Verlaine no confía sólo a las capacidades de su escritura el esbozo y definición de los poetas malditos y, en una decisión juiciosa y atinada, incluye, bien fotografías bien retratos, para complementar su visión de estos autores excéntricos y geniales, Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, op. cit..

⁹⁷ Véase Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* [1989], Madrid: Visor, 1995.

momento del surgimiento del capitalismo y del desarrollo de todas sus estructuras y presupuestos, puede decirse que ellos son los primeros y más visionarios publicistas. La plusvalía de tales mercancías no es de orden económico sino aurático.

La denominada “cultura de la imagen” aparece, bajo su forma industrial más elemental, en el siglo XIX, con la fotografía (1839), si bien su vertiginosa trayectoria fue precedida, con unos métodos y orientaciones parecidas, por la expansión del grabado y la invención de la litografía (1796). La difusión de los retratos de artistas se pone de moda en los años 1850, y confirma el papel decisivo de la imagen en su reconocimiento por el público. Cuando el artista se hace fotografiar le cuesta admitir la semejanza con la realidad, prueba de que esta cuestión reviste importancia. Pero aunque hay autores que quieren mercantilizar su imagen existen también otros, como por ejemplo Flaubert, que se niegan a ello, pues se considera en un principio que quien utiliza el medio burgués de representación pone en peligro parte de su reconocimiento público. Así, el escritor que sólo busca ser leído se excluye en parte del campo social, sólo muestra una imagen incompleta de sí mismo y por eso continúa teniendo un aura simbólica frente al que se muestra en foto, en la creencia de que, de lo contrario, mientras asegura su posición y popularidad está devaluando su prestigio literario. A este respecto, la duda de Balzac sobre si dejarse hacer o no un daguerrotipo ilustra la trascendencia del dilema. Como señala el fotógrafo Felix Nadar, posar se convierte muy pronto en la obsesión de todo artista:

Le désir d'étonner fut très longtemps le péché courant de nos esprits d'élite. Telles originalités bien réelles [...] semblent si bien jouir du plaisir de s'affabler paradoxalement devant nous qu'on a dû trouver une appellation à cette maladie du cerveau “la pose”.⁹⁸

⁹⁸ [“El deseo de asombrar fue durante largo tiempo el pecado corriente de nuestros espíritus de élite. Tales originalidades bien reales [...] parecen disfrutar tanto del placer de realizarse paradójicamente delante de nosotros que se ha tenido que encontrar una etiqueta para denominar a esta enfermedad del cerebro, ‘la pose’ ”. traducción propia]. Tomo la cita de Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., pág. 290. Con todo, la imagen, mítica o realista, del poeta, del escritor, había sido en muchos casos una obsesión del propio discurso literario, véase David Pipher, *The Image of the Poet: British Poets and*

Cuando posa, el escritor no sólo debe ser natural como cualquiera, sino que es asimismo fundamental atender a cualidades como la expresividad, estilo, intención. La fotografía toma un valor alegórico, reproduce la difícil posición del ser humano moderno, prisionero de la técnica y la revolución industrial. La verdadera cuestión es cómo pasar de una pose retórica, cómoda para un escritor, a una pose fotográfica que significa una dependencia de la técnica y la imagen. La fotografía va adquiriendo un estatus de verdad, la imagen atestigua que un matrimonio se ha efectuado, que alguien es culpable o no ante la ley, porque la llegada de la técnica significa una crisis de valores en rituales y la conversión de ésta en institución social, en nueva ley del orden simbólico. Esto provoca en su aplicación a la literatura una contaminación de géneros y, además, que la crítica literaria se vaya haciendo cada vez más psicológica y menos biográfica o anecdótica. Es, en principio, un verdadero descubrimiento que cambia completamente las prácticas de lectura y abre un nuevo camino de investigación pues inaugura el parentesco o identidad entre poeta y poema, obra y artista.⁹⁹

El análisis del archivo fotográfico de Delmira Agustini demuestra que la autora sigue de cerca el ideario estético surgido en el siglo XIX y que con tanta habilidad recoge y recrea Rubén Darío en *Los raros*: se trata de que el artista comience a crear su vida en función de su obra con el deseo o el ideal de poder llegar a identificar ambas, se trata, en definitiva, de llevar a la realidad la "leyenda del artista".¹⁰⁰ La construcción del propio mito contiene así unas posibilidades lúdicas y críticas inagotables e implica, al mismo tiempo, una indagación personal. La lógica teatral que sirve al dandi masculino

their Portraits, Oxford: Clarendon Press, 1982, donde se recogen y comentan retratos e imágenes de poetas ingleses desde la época isabelina hasta T. S. Eliot y otros escritores modernos.

⁹⁹ Véase Griselda Pollock, "Artists mythologies and media genius, madness and art history", *Screen*, 21 (1980), págs. 57-96, sobre la manera en que soportes como la fotografía o el cine recogen o determinan ciertas estructuras hermenéuticas; con todo, en este trabajo, me interesa más la manera en que los mismos artistas manejan estos medios expresivos como dispositivos para crear un contexto de lectura propia que el modo en que tales medios se usan luego para acercarse a una imagen de dichos creadores.

¹⁰⁰ En los términos del clásico estudio sobre las biografías de artistas escrito por Ernst Kris y Otto Kurz. *La leyenda del artista* [1979], Madrid: Cátedra, 1995.

para hacer de lo excéntrico y periférico una nueva suerte de centralidad y canon estéticos mediante la exageración de determinados rasgos circunscritos hasta ese momento casi exclusivamente al género femenino, no puede ser asumida sin problemas cuando el género del fenómeno del dandismo pasa a poder ser también el de una mujer.

El cambio del enfoque, el hecho de hacer rotar los conceptos e imágenes del dandismo en torno a ella supone un logro, independientemente de la complejidad del proceso, pues significa una transformación performativa de numerosos ejes en la configuración del artista moderno.¹⁰¹ Dejarse fotografiar, posar, supone, por consiguiente, que se acepta tácitamente existir visualmente, iconográficamente y no solamente a través de la escritura, de modo que la exposición visual de la artista se convierte cada vez más, como lo es para los varones, en una estrategia en términos de comunicación. Paradójicamente, es curiosa la reticencia que se halla en la crítica a la hora de hablar de esta versión femenina del dandismo y es significativo en este sentido que el propio Rodríguez Monegal que reúne en un mismo libro a Roberto de las Carreras (“Un dandy del 900” como él mismo apunta) y Delmira Agustini (“La pitonisa y la nena”) no interprete las poses de la uruguaya como manifestaciones de dandismo, con lo cual parece admitir que el dandismo es privilegio masculino y que el género es su único límite.¹⁰²

Es desde este ángulo, tan controvertido como significativo, desde el que estudiaremos la articulación del dandismo en Delmira Agustini a través de algunas de sus fotografías menos conocidas. Como recuerda la cita inicial de Javier Marías, mirar una fotografía es a menudo reactivar el diálogo entre la fotografía y su modelo,

¹⁰¹ Véase, sobre el carácter performativo del género, Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of “sex”*, Londres. Routledge, 1993, y para el contexto que nos ocupa, Carina Blixen *El desván del Novecientos. Mujeres solas, op. cit., passim*.

¹⁰² Emir Rodríguez Monegal. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo: Alfa, 1969.

imaginando la circunstancia en que fue tomada la imagen y, en esta misma línea, el lugar de la creación se erige en símbolo fundamental, en el espejo de las costumbres del artista, de las herramientas que emplea y de su posición en relación a otros actores de la vida artística.¹⁰³ En consecuencia, no se puede evocar una figura sin recordar su taller. Un proceso doble en la nueva era se inicia con el siglo XX: el positivismo dominante crea un medio favorable para la difusión de imágenes materiales pero éstas a su vez aceleran la transformación de valores e ideas favoreciendo una desacralización de las cosas representadas. Hay también, como ya señalamos, un plan político: el acceso al poder de la burguesía explica el nacimiento de unas artes visuales más democráticas y más prácticas de uso que la pintura. Éstas fortalecen, en un segundo momento, tanto los aspectos económicos y pragmáticos como los valores teóricos necesarios para su estabilidad como clase. Por todo ello, el lugar que ocupa en esta compleja coyuntura una escritora como Delmira Agustini debe ser examinado desde una posición que incluya puntos de vista relacionados con los usos de la propia tradición, con la sociología literaria y también con los estudios de género.

Si el rostro de la poeta es ya un icono demasiado legendario en el Montevideo de los años veinte como para observarlo con candidez o ingenuidad, la mirada del lector o lectora actual es absolutamente consciente de todas las sugerencias dramáticas que el mismo evoca, sobre todo porque cuando se sabe que alguien murió, o mejor fue asesinado, se tiende a ver en todos sus retratos de cualquier época el rostro del muerto o asesinado, como si se tiñera de una suerte de predestinación retrospectiva.¹⁰⁴ Cabe, no obstante, situarse en la zona liminar entre el conocimiento previo de su destino trágico y

¹⁰³ Véanse los ejercicios de écfrasis fotográfica que realiza Javier Marías en dos de sus libros, *Vidas escritas*, *op. cit.*, *passim*, especialmente la sección titulada "Artistas perfectos" (págs. 151-166), y *Miramientos*. Madrid: Alfaguara, 1997.

¹⁰⁴ Una reflexión sobre el impacto o la perspectiva de la muerte de un escritor en la lectura de su obra, en Hélène Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing*, Nueva York: Columbia University Press, 1993, págs. 35-36.

un intento deliberado --aunque falaz-- de elisión del mismo para estudiar cuál es la imagen que la autora quiere transmitir a la posteridad. Dicha imagen de creadora convive necesariamente con otra de niña prodigio y vivencias atroces que pasa a la memoria colectiva por una razón: el abandono forzoso de la poesía y lo misterioso del caso.¹⁰⁵

Sorprendente y significativa es, sin duda, la ingente cantidad de retratos que se conservan de la poeta,¹⁰⁶ lo que parece traducir una necesidad compulsiva de identificarse con una figuración en absoluto unívoca o plana, sino más bien poliédrica, polifacética y versátil del mito del/a artista. Tales imágenes expresarían, de forma velada y metonímica, su deseo de ser “muchas”, ya que no podía ser plenamente “ella”, ya que ese “ella” no se puede ser plenamente: “Labios que nunca fueron, / Que no apresaron nunca / Un vampiro de fuego / Con más sed y más hambre que un abismo”.¹⁰⁷ Es como si se hubiera cansado de ser lo que es y, siguiendo el dictado de un Rimbaud también precoz, decidiera ser otra o, más bien, otras: “estatuas, lirios, astros, dioses” (pág. 277), un catálogo caótico y desigual de nombres tan sobresignificados como inertes; búsqueda situada en una región “donde sólo se alza incomprensiblemente sobre sí misma como un ídolo primitivo una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del

¹⁰⁵ Para un acercamiento a la obra de Delmira Agustini desde presupuestos cercanos a los que aquí esbozo, véase Jacqueline Girón Alvarado *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Nueva York: Peter Lang, 1995.

¹⁰⁶ Sobre el material fotográfico incluido en la edición de *Los cálices vacíos* tras su muerte: “La iconografía es de por sí un texto en esta edición: fotos de Agustini bebé, de su madre, de las muñecas que adornaban su cuarto; es parte de ese “adorno” que se pensaba era la poesía en el caso de una escritora de esa época”, Yvette López, “Delmira Agustini, sus lectores iniciales y los tropos de autoridad”, *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 9:34 (1995), pág. 270.

¹⁰⁷ Estos versos se encuentran en el poema “Plegaria”, Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid: Cátedra, 1993. pág. 259 (a continuación y en lo que resta de capítulo, cito siempre por esta edición indicando sólo la página para facilitar la lectura de las fotografías junto a los poemas). Por otro lado, la frase “La femme n'existe pas” [“La mujer no existe”] pertenece a Jacques Lacan y con ella pretende aclarar la imposibilidad de clasificar a “la” mujer, de definirla como Uno, como concepto universal.

cuerpo muerto y la fantomática inasibilidad del viviente”.¹⁰⁸ La diseminación de instantáneas de Delmira Agustini, como la de su propia poesía, se resuelve en una dialéctica que envuelve lo real y lo figurado, lo material y lo inmaterial, lo humano y lo inhumano: “Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego, / Apagando mis sienes en frío y blanco ruego” (pág. 277).

Al margen de las paradojas que signan su exploración de la propia identidad, el proyecto de una imagen pública va unido invariablemente a la mentalidad de la nueva sociedad capitalista que se va poco a poco afianzando y a la que ella, de una u otra forma, pertenece. El Montevideo de las primeras décadas del siglo XX es un hervidero cultural y artístico y, como tal, no es en absoluto ajeno a las nuevas tecnologías, entre las cuales la fotografía ocupa un lugar privilegiado. Los estratos con poder económico e ideológico se percatan a tiempo de que, gracias a esta novedosa manera de captar imágenes, éstas se vuelven intelectualmente reflexivas y, por tanto, adquieren una función de agitación social. El retrato es el género pictórico más vulnerable, desde el principio, a las intromisiones de la fotografía pues a través del mismo se forjan e inventan identidades sobre las que asentar una nueva visión de la vida y la cultura, circunstancias que acaban convirtiendo el retrato en un instrumento codiciado de manipulación para las élites:

Las fotografías registraban dilatados núcleos familiares, propios de ciertas capas sociales ya consolidadas durante la *belle époque* del Novecientos. Por lo general, esos retratos se ubicaban en un marco de frondosos follajes característicos de las casas del Prado y de Colón o de amplios y decorados patios interiores pertenecientes a las mansiones del Centro. Hay en este período un “descubrimiento” del entorno cotidiano como escenario de lo privado, que busca ser registrado en la fotografía de grupo familiar.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Giorgio Agamben, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental* [1977], *op. cit.*, pág. 99.

¹⁰⁹ Gabriel Peluffo Linari, “Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, *op. cit.*, pág. 60.

Pierre Loti, el escritor francés apasionado por el exotismo y que influye notablemente en Delmira Agustini es un fanático del disfraz, el travestismo y el juego múltiple y versátil de las identidades:¹¹⁰

Le jeu d'identité ne s'arrête pas là: ce second Loti, bien installé dans le commerce et les honneurs du livre, n'est pas encore l'auteur véritable. civil, d'*Aziyadé*: celui-là s'appelait Julien Viaud; c'était un petit monsieur qui, sur la fin de sa vie, se faisait photographe dans sa maison d'Hendaye, habillé à l'orientale et entouré d'un bazar surchargé d'objets folkloriques (il avait au moins un goût commun avec son héros: le travestisme).¹¹¹

De esta manera, los fines propagandísticos de las imágenes fotográficas vinculan las fuerzas tecnológicas y las inquietudes y deseos sociales.

Esta mentalidad moderna se evidencia en todas y cada una de las instantáneas de Delmira Agustini en las que la autora, a través del recurso del distanciamiento, anhela representarse como mito y construir su aura, consciente de la importancia de la configuración estética del artista a la hora de venderse, de publicitarse, de mostrarse. Pues, como señala Steiner, "lo que nos rige no es el pasado literal [...] Lo que nos rige son las imágenes del pasado, las cuales a menudo están en alto grado estructuradas y son muy selectivas, como los mitos".¹¹² La poeta uruguaya sabe, no obstante, que inventarse como artista es doblemente complejo en su caso, no sólo por el temor siempre presente a ser encasillada como creadora que se vende en ese afán de alcanzar la gloria literaria, sino porque la configuración del artista había sido masculina y entraña un reto re-construirla desde la posición de la mujer. La artista es consciente, para empezar, de que diversificando su imagen, dando múltiples visiones, su cuerpo y su

¹¹⁰ Para completar esta reflexión con una digresión más amplia sobre la pintura, la fotografía, la literatura y el periodismo en la era precapitalista, consúltese el libro de Susan Buck-Morss *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., passim.

¹¹¹ ["El juego de la identidad no se queda ahí. Este segundo Loti, bien instalado en el comercio y los honores del libro, no es todavía el autor verdadero, civil, de *Aziyadé*: éste se llamaba Julien Viaud: era un hombrecillo que, hacia el final de su vida, se hacía fotografiar en su casa de Hendaya, vestido a la oriental y rodeado de un bazar sobrecargado de objetos folklóricos (había al menos un gusto común con su héroe: el travestismo", traducción propia]. Tomo la cita de Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, pág. 165.

¹¹² Cito por G. Steiner, "El gran ennuí", en *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona: Gedisa, 1993, pág. 17.

obra no están tan limitados ni tienen una única lectura. De la misma forma que hay muchos Pierres Loti, hay muchas Delmiras Agustini:

Tous les mesonges du monde pour que mon costume soit vrai! Je préfère que mon âme mente, plutôt que mon costume! Mon âme contre un costume! Les transvestis son des chasseurs de vérité: ce qui leur fait le plus horreur, c'est précisément d'être *déguisés*: il y a une sensibilité morale à la vérité du vêtement et cette sensibilité, lorsqu'on l'a, est très ombrageuse [...] Cette dialectique est connue: on sait bien que le vêtement n'*exprime* pas la personne, mais la constitue; ou plutôt, on sait bien que la personne n'est rien d'autre que cette image désirée á laquelle le vêtement nous permet de croire.¹¹³

Cuánto más y más variada se represente tanto menor será su clasificación estricta en una categoría de mujer o de artista y tanto mayor, por tanto, su vindicación de la heterogénea identidad femenina, de las diferentes formas de asumir lo subalterno.¹¹⁴

Del archivo fotográfico de Delmira Agustini extraemos cinco fotograffas.¹¹⁵ No han sido escogidas al azar y ciertamente se precisó una selección exhaustiva que no puede sino dar cuenta del abundante número de retratos y de lo sustancial y esclarecedor que resultan los mismos para nuestros propósitos. Dichas imágenes merecen especial atención ya que son representativas de cinco actitudes, cinco miradas, cinco poses. Me atrevería a afirmar que todas ellas tienen en común un planteamiento que Delmira Agustini poetiza en sus tres libros fundamentales con sutiles variaciones: me refiero a la

¹¹³ [“;Todas las mentiras del mundo para que mi traje sea verdadero! ;Prefiero que mienta mi alma que no mi traje!;Mi alma contra un traje! Los travestis son cazadores de verdad: lo que les produce más horror es precisamente estar *disfrazados*: hay una sensibilidad moral en la verdad del vestido y esta sensibilidad, cuando se tiene, es muy recelosa [...] Esta dialéctica es conocida: se sabe bien que el vestido no *expresa* a la persona, pero la constituye; o más bien, se sabe bien que la persona no es otra cosa que esta imagen deseada en la que el vestido nos permite creer” traducción propia. La cursiva pertenece al texto]. Cito por Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, op. cit., págs. 172-173.

¹¹⁴ “No tener ningún cuerpo es no tener ningún límite para la extensión de uno mismo hacia el mundo. Consecuentemente, estar intensamente incorporado es el equivalente a estar no representado y (aquí como en muchos contextos seculares) es casi siempre la condición de aquellos que no tienen poder”, Gwen Kirkpatrick, “*Prodigios de almas y de cuerpos: Delmira Agustini y la Conjunción del Mundo*”, en *Delmira Agustini y el Modernismo*, op. cit., pág.182.

¹¹⁵ El archivo fotográfico de la poeta, conservado en dos gruesos álbumes en la Biblioteca Nacional de Montevideo, Uruguay, se compone de un total de 113 imágenes; en 77 aparece sola y en las 36 restantes con otras personas. La selección de las adjuntadas en este trabajo obedece a dos criterios. Por un lado, tuve en cuenta la escasa difusión de algunas de ellas y, en segundo lugar, valoré el interés que encontré en otras a la hora de escribir sobre el dandismo de la autora.

dialéctica, ya señalada con anterioridad, entre lo que se es y lo que se aspira a ser, a la oscilación permanente que su subjetividad femenina experimenta con dolor y ansiedad entre la identidad real y las identidades soñadas.¹¹⁶ Tal vacilación entre la adecuación a los moldes sociales (“Érase una cadena fuerte como un destino”, pág. 235) y la trasgresión de los mismos (“La corté con un lirio y sigo mi camino”, pág. 235) se refleja asimismo en sus versos mediante la constante ambigüedad del yo entre lo inerte y lo vivo, entre lo divino y lo terrenal, entre las “dos alas fugaces” y los “raros ojos humanos” (pág. 257), entre los “lys blancs” y las “roses de flamme” (pág. 225). Se intuye asimismo lo paradójico de su situación tanto estética como vital en la disolución permanente de fronteras de su universo poético que no constituye un todo homogéneo o sistema ni está dotado del carácter progresivo o evolutivo de muchas trayectorias líricas, sino que es un círculo de luz que rota en los dos sentidos, se enriquece y explora, da y recibe y está en movimiento perpetuo. Ella se sabe y se teme heterogénea y múltiple, escindida y diversa pero confía ciegamente en una “raza futura”, en “otra estirpe” femenina nueva que rompa con condicionamientos y limitaciones y “leve el ancla”. Su alma errante y su don poético curioso, activo e inconformista ansían aventurarse en “tierras nunca vistas”, alcanzar la plenitud en todas sus maneras, pero ha de conformarse con morir “de vivir y soñar” para el futuro una liberación femenina, tanto desde un punto de vista social o ideológico, como en términos de escritura.

La poeta se introduce voluntariamente en el imaginario masculino y aparece, se ofrece como objeto de deseo erótico [fotografía 1]:

Dada su condición de persona capaz –al menos potencialmente– de desestabilizar el poder supremo del *pater*, la mujer posee también una importante cuota de poder. Sin embargo, se trata de un poder latente y no reconocido explícitamente por la sociedad:

¹¹⁶ “Dentro de este aislamiento la poeta cultiva la imagen romántica del poeta-dios con sus neurastenias y sus excesos, tan atractiva por un lado y tan maldita por otro. Biruté Ciplijaukaitė, con su sagacidad habitual, afirma que en la mujer “la opresión y la represión en la vida real llevan a la introspección y a las rarezas en el comportamiento”, Patricia Varas, “Lo erótico y la liberación del ser femenino en la poesía de Delmira Agustini”, *Hispanic Journal*, 15:1 (1994), pág. 168.

reconocido sólo implícitamente en el temor a su desacato, en el temor a la propagación social de los impulsos sexuales femeninos y en cierta idealización diabólica de su imagen, presente a veces en el imaginario “modernista” y neorromántico del Novecientos. Pero esa fantasía de la “mujer mamboretá” —como le llamara Ángel Ramases relativamente escasa en la iconografía montevideana de la época. Predomina, en cambio, la marcada dicotomía entre una imagen etérea, espiritualizada, de la mujer, y una imagen matérica, carnal, por momentos demonizada. Una dicotomía entre la mujer amada y la mujer temida o entre la mujer-esposa y la mujer-deseada.¹¹⁷

Hasta el siglo XX, el regalo de la belleza supone un lastre y un freno para una figura pública masculina que debe probar su inteligencia por encima de su aspecto. El caso de la mujer es diferente pues una imagen externa seductora se considera como uno de los elementos para su aceptación dentro de la nómina de intelectuales; es una de las formas de convencer del interés o la calidad de su obra. Así, aunque Delmira Agustini puede entrever los malentendidos e interpretaciones parciales que implica la lectura de su cuerpo simbólico de mujer junto al cuerpo escritural de poeta, es posible pensar, por un lado, que está interesada en fomentar tales malentendidos, en trabajar con tales errores, en ingresar sin ambages en el deseo masculino. Por otro, admite y es connivente con las ventajas y el acicate para su carrera literaria que la adopción de tal doblez puede generar si considera su objetivo de ser admitida y aplaudida socialmente. De manera que la poeta se vende como dandi, como artista provocadora, pero también como mujer bella. La faceta erótica --no ignora que su público es predominantemente masculino-- se imbrica por tanto hasta extremos indisolubles con la faceta intelectual o la pose de artista. Sus biógrafos lamentan con frecuencia la incomprensión que recibe por parte del mundo literario (bohemio o no) montevideano, pero a decir verdad resulta relativamente fácil entender que quienes pueden ser sus colegas la rehuyan en persona como a la peste y en cambio lean cómodamente sus poemas unos años más tarde:

Las nuevas pautas de represión sexual y el recato impuesto a la exhibición de la intimidad produjeron, por un lado, el ocultamiento de las fantasías en la imagen de una

¹¹⁷ Gabriel Peluffo Linari. “Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos”, en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920, op. cit.*, págs. 64-65.

mujer y una familia “espiritualizadas”; pero, por otro lado, dieron lugar a un desplazamiento de aquellas fantasías hacia el campo de un erotismo marginal solamente aceptable en los sectores sociales subalternos.¹¹⁸

La imagen 1, estereotipada y tópica, presenta, pues, a una hermosa joven de mirada distraída, tocado floral --que evoca en el observador/a contemporáneo la idea de la “mujer-naturaleza”-- y escote sensual que deja ver cuello y hombros en un evidente afán insinuante. El artificio y el juego de la escena es palpable y muestra que gran parte del poder de seducción del “fetiche” reside en la atracción por lo fabricado, por la artificialidad relacionada con la cualidad mágica del encantamiento.¹¹⁹ Delmira Agustini tolera, según lo dicho, verse inmersa en el estereotipo de belleza en que una mujer de su momento debe estar ubicada y encarna la musa finisecular con el objetivo de poder hacer pública, más adelante, su faceta como artista.¹²⁰ En efecto, la imagen, audaz y moderna, es tomada en contrapicado, esto es, desde abajo, con lo que es evidente el objetivo del engrandecimiento o la exaltación del personaje. Un reflejo en sus versos de esta actitud virginal de ofrecimiento aparece en dos de sus más tempranas composiciones, tituladas: “En un álbum”, donde el retrato de mujer ideal identificada con un tú que se nos dibuja parece una trasposición casi literal de la actitud de casta y sublime doncella que trasluce esta primera fotografía de la propia poeta: “Cuando miro tu cuello alabastrino / Y tu cuerpo divino / Que al de Venus la diosa ha de igualar, / Del mármol la blancura, / Y del cisne la olímpica figura, / Me haces recordar”. El primer poema concluye, además, manifestando una valoración positiva del modelo burgués ideal que se propone para el sujeto femenino: el “ángel del hogar”: “¡Cuántas veces ligera como un hada, / Te he visto yo ocupada / En las dulces tareas del hogar, / Y

¹¹⁸ *Ibid.*, pág. 65.

¹¹⁹ Para ahondar en esta noción ideada por Baudrillard se puede ver Jean Baudrillard, *De la seducción*. Buenos Aires: REI Argentina, 1989.

¹²⁰ “La modalidad erótica, particularmente la de Agustini, fue interpretada como obra autobiográfica, probablemente motivada por el deseo de seducir al lector masculino, sin duda un gesto transgresor, ya que descubría en la esfera pública fragmentos de su intimidad, sólo desplegable en el espacio íntimo de la pareja”, Magdalena García Pinto, “Género y poesía en el Uruguay de 1900”, en *Delmira Agustini y el Modernismo: Nuevas propuestas de género*, op. cit., pág. 246.

entonces a mi madre / Y a Carlota de Werther heroína, / Me has hecho recordar!" (pág. 62). La segunda composición hace un repaso por todos y cada uno de los rasgos de la dama en cuestión: rostro, cabellera, ojos, labios, manos, mejillas en un ejercicio de idealización de filiación petrarquista (pág. 63) que espejea sin cesar sobre el cuerpo físico del propio sujeto lírico. Una variante sutil pero significativa aparece en otro de sus primeros poemas "Ojos-nidos", donde el aspecto externo --la mirada-- es fundamental, pero lo es también porque trasluce una capacidad intelectual portentosa: "Y allá: dentro de esa selva / de follaje negro, espléndido, / En el fondo de esos nidos / Como flores de destellos, / ¡Agita sus ígneas alas / El ave del Pensamiento!" (pág. 61).¹²¹ Por otro lado, a Delmira Agustini le resulta fácil adoptar tal rol de objeto dada la índole sensual y erótica de unos versos plagados de una fauna y una flora que no son sino metáforas del deseo. Hay que diferenciar entre las diversas formas de enunciar dicho deseo pues en algunos poemas el yo lírico se declara activo y agresivo; es la amazona, la sádica, la Medusa, el "vampiro de amargura" que se deleita en el dolor de su víctima, mientras que en otros el sujeto poético se ofrece, se da ("Mi alma desnuda temblará en tus manos", pág. 163), se somete a los dictados socialmente aceptados abriéndose como una flor ("Como una flor nocturna allá en la sombra / Yo abriré dulcemente para ti", pág. 164). A veces la disociación entre ambas posturas precisa de una sutileza extraordinaria pues se llegan a imbricar en un mismo poema. En "El cisne" el yo lírico, metamorfoseado en el mítico animal, declara: "El ave cándida y grave / Tiene un maléfico encanto; / -Clavel vestido de lirio, / Trasciende a llama y milagro!"

¹²¹ La misma convivencia de lo físico y lo intelectual es observable en los emblemas que Delmira Agustini escribe para la sección "Legión etérea" de la revista *La Alborada* a los que nos referimos anteriormente. Tomemos un fragmento de la descripción, ya mencionada, del talento de su coetánea, la poeta M^a Eugenia Vaz Ferreira: "quien se atreva a indagar lo que dicen sus tranquilos ojos negros, piensa en que la naturaleza no se desmintió al darle un alma y un cerebro que sueña y crea por encima de su sexo" o de otra dama de sociedad, Mary Bemporat, más reveladora quizá por hallarse ésta ajena al mundo artístico o de la creación: "sus ojos verdes y profundos como dos océanos de esmeraldas líquidas, revelan un alma ultracomún, un espíritu artístico, iluminado por fulgores de genio". Ofelia M. B. de Benvenuto, *Delmira Agustini, op. cit.*, págs. 144 y 142 respectivamente.

(pág. 255) y más adelante: “A veces ¡toda! soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo [...] El cisne asusta de rojo / Y yo de blanca doy miedo” (pág. 257). Es esta segunda línea la que nos interesa ahora pues, como en la fotografía, el yo lírico de sus poemas “florece” y “alumbra”, imágenes ambas de la entrega sexual que se repiten especialmente, aunque no exclusivamente en “Orla rosa”, apéndice de cariz más explícito en lo que al sexo se refiere de *El libro blanco*. En este sentido resulta esclarecedor el poema “El intruso” en que el sujeto poético se somete, consciente, al tú amado invocado y, sabedor de la subyugación, admite tales jerarquías sexuales con tal de gozar. Reproduzcamos algunos versos: “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 [...] Bebieron en mi copa tus labios de frescura, / Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante [...] Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas! [...] Y tiemblo si tu mano toca la cerradura” (pág. 168). El mismo discurso de sometimiento amoroso aparece en otros poemas de la misma serie, como “La copa del amor”: “Abran mis rosas su frescura regia / A la sombra indeleble de tus palmas [...] ¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!” o “Mi aurora”: “Amor! Amor! Bendita la noche salvadora / En que llamó a mi puerta tu manita florida”. Pero la expresión más madurada y plena de este gesto de entrega la constituye sin duda el poema “Otra estirpe” donde la poeta despliega y disemina en sus versos toda una serie de imágenes eróticas que se corresponden con el ideario burgués convencional en el que el hombre encarna la actividad, el impulso pasional y la superioridad en la escala sexual, mientras que la mujer se identifica con la pasividad, la virtud y la espera (“Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego... / Pido a tus manos todopoderosas / Su cuerpo excelso derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas” (pág. 243). La mujer aparece “tendida” como “un surco ardiente” y “brinda el

nectario de un jardín de esposas” o “todo un enjambre de palomas rosas” a los “buitres” que se nutren de su “corola”. Pese a todo notamos aquí también la ambigüedad de su discurso puesto que confía en que en un futuro próximo la inversión de roles sea un hecho: “¡Así tendida soy un surco ardiente, / Donde pueda nutrirse la simiente, / De otra Estirpe, sublimemente loca!” (pág. 243). Es el mismo sujeto inestable y vacilante ante la subordinación de géneros y que alza la vista esperanzada al porvenir que aparece en “La estatua”. Se describe a ésta, *alter ego* de la poeta y, por extensión, de toda la comunidad femenina de esta forma: “¿No parece el retoño prematuro / De una gran raza que será mañana?” (pág. 101).

A pesar del esfuerzo que se percibe en la construcción de ese mito erótico y sensual tanto a través de su creación como del soporte iconográfico, Delmira destaca por encima de la retórica patriarcal que adopta en versos y vestimenta; su personalidad nada común, la fuerza de su rostro y de su pluma se salen del envoltorio un tanto tosco y simple en que se nos muestra; le basta esa mirada sesgada, ensimismada y lúcida para desconcertar al que se coloca al otro lado del objetivo; le basta ese situarse en una zona liminar y fronteriza en sus versos para que éstos constituyan un guiño hacia el lector futuro. Quedémonos, pues, con su cuello ligeramente alzado, con ese mentón nada titubeante sino resuelto y, sobre todo, con el desgarro de una mirada que piensa, indaga, sabe; y no sólo sabe sino que conoce el sufrimiento que ese saber entraña y las frustraciones que trae consigo. En definitiva, tanto esta fotografía como parte de su producción sería, en última instancia, una impostura consciente, una concesión de la poeta a las necesidades del mercado y a la mentalidad de su tiempo, sin que por ello neguemos cierta verdad en tal concesión. Es la primera de las actitudes, la venta de la belleza como única forma de acceder a lo literario para una mujer en el origen de la modernidad. Aun teniendo en cuenta el distanciamiento y la falsedad de la pose,

Delmira se siente relativamente cómoda en su elemento, en esa manifestación más social de la cultura como única puerta al parnaso. Su soltura y adecuación al medio es, por tanto, real porque entraña unos beneficios evidentes. Algo similar ocurre en la fotografía que comentaremos a continuación porque la poeta, a pesar de ser tan moderna en su visión del mundo, acepta disimular su rebeldía mediante su inscripción en el modelo de la “buena burguesa”.

La segunda pose de Delmira Agustini [fotografía 2] resulta particularmente significativa en relación al complejo proceso de asunción y adaptación progresiva del Uruguay a la modernidad. La zona rioplatense va siempre a la vanguardia en la imposición de nuevas leyes y derechos y el Uruguay, en concreto, es una de las primeras naciones de América del Sur en implantar el “estado de bienestar”. Sin embargo, es indudable la esencia paradójica y contradictoria que vertebra este tipo de transformaciones radicales pues el esfuerzo ímprobo, la tarea más ardua es frecuentemente la que tiene que ver con modificar el pensamiento colectivo, con cambiar las ideas que perviven en la sociedad. Esta ambivalencia marca pues a toda una generación de uruguayos que asisten a una serie de insólitos y acelerados cambios sin disponer del tiempo y la mentalidad para asimilarlos en la mayoría de los casos. La sociedad se mueve entre los dos polos: el tradicionalismo sustentado en la religión, la moralidad y todos los valores que la burguesía trata de apuntalar como pilares claves de su edificio simbólico y el espíritu liberal, aperturista, feminista incluso introducidos a través del anarquismo, el socialismo.

Delmira Agustini manifiesta en esta fotografía hasta qué punto habitan en ella todas estas contradicciones ideológicas pues, si bien está decidida a acatar los convencionalismos externos que la sociedad burguesa le impone --acepta posar para un padre que la idolatra; admite hacerlo con una indumentaria un tanto *naïve* seguramente

elegida por una madre posesiva que fabula sobre la imagen que una “poetisa” debe mostrar en sociedad--, no transige, sin embargo, con lo que considera relevante que no es sino su pensamiento a propósito de tal farsa. Su imagen fluctúa entre la modernidad y el tradicionalismo, entre la trasgresión y el acomodo burgués. Aparentemente, pues, Delmira Agustini se pliega a los dictados de su clase; internamente, en cambio, discrepa con los mismos ya que es totalmente consciente de lo que quiere en la vida y en la creación y espera un mañana diferente:

Para la mirada masculina burguesa, la mujer ostentosa tenía una doble significación: por un lado se comportaba como “devoradora” de las pertenencias materiales del hombre y la familia: “*la misoginia de los burgueses católicos y liberales* –afirma José Pedro Barrán- *alcanzó su clímax al identificar a la mujer con el lujo y el despilfarro*”. Pero por otro lado, tal comportamiento tenía un sentido gratificante, en tanto esa mujer era portadora de bienes y símbolos suntuarios que denotaban socialmente el poder adquisitivo del hombre.¹²²

Si algo nos muestra, entonces, esta fotografía es la construcción meditada del personaje “Delmira Agustini”, tanto por parte de todo su entorno, como por ella misma. En primer lugar, no podemos dejar de observar que siempre que existe un escenario en el retrato, amén de acrecentarse sustancialmente el carácter dramático y teatral de la representación, se da también un proceso de humanización progresiva del sujeto. Esta cercanía premeditada que se busca en el retratado se aviene con los intereses de una burguesía que, aun orgullosa de sus logros, no quiere sobresalir demasiado y prefiere la medianía de una hija despierta y estudiosa a la genialidad de una creadora fuera de lo común. La familia de Delmira Agustini no es en absoluto ajena a esta concepción, como lo demuestra la ambientación cuidada casi al milímetro y, como veremos, nada inocente de la fotografía: silla perfecta para acodar el brazo, alfombra y fondo claro que remiten indefectiblemente a un decorado burgués pese al intento de ocultamiento e incluso una referencia al mito del “indiano”, del conquistador

¹²² Gabriel Peluffo Linari, “Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos”, *op. cit.*, pág. 65.

antepasado del burgués mediante la presencia de la alfombra de pantera situada sobre la primera. Con todo, no se nos pasa por alto tampoco el carácter improvisado, un tanto caótico y poco esmerado del conjunto, reflejado, especialmente, en el mal encuadre de la fotografía y en un fondo que se logra colgando una simple sábana blanca y no esconde, en un efecto desagradable, unas floreadas cortinas de dudoso gusto. ¿es esta impresión buscada conscientemente por el padre, que sin duda es el autor del retrato para revelar el carácter construido o artificial del mismo? Tal vez se trata sin más de un ensayo, de una prueba o tentativa en la construcción de la imagen idónea que debe dar Delmira, pues ésta parece que quisiera camuflarse, disfrazarse y lo que se ve no parece real: ella nos recuerda a una figurinista en un film o una estampa. Desde luego no sólo la calidad de la imagen deja mucho que desear --si la comparamos con la 1 que es indudablemente una fotografía de estudio--, sino que la pose de la retratada está lejos de ser natural. Parece que se la ha forzado a ponerse un vestido no elegante en el sentido burgués, pero sí modernísimo --parece un vestido de diseño *art decó*-- y lo suficientemente pulcro como para no pasar por casero, a calzar unos zapatos, a tomar asiento, a sujetar no importa cuál libro --de ninguna manera se logra plasmar cierta espontaneidad en el acto de la lectura-- y a mirar a la cámara. Pero Delmira esta vez se subleva ligeramente, desiste, desobedece porque no tiene ganas de posar; no quiere ser solícita ni hacer concesiones a la voluntad paterna y por eso no es capaz de orientar con firmeza su mirada o dejarla perdida --cualquiera de las dos opciones sería aceptable-- y prefiere, en un gesto de incomodidad y desagrado, dirigir sus ojos hacia otra parte, como si la escena a representar no fuera con ella.¹²³ Su mirada es casi malhumorada o al menos airada. ¿quién va a creerse que ella lee en tales o parecidas condiciones? La

¹²³ Hay que tener en cuenta, no obstante, un viejo truco fotográfico que es utilizado sobre todo en los primeros tiempos de desarrollo del arte de la imagen. Consiste en pintar literalmente los ojos del fotografiado/a sobre el fondo blanco de las pupilas para así evitar las largas y tediosas horas de espera y pose. La mirada desviada y un tanto extraña de Delmira Agustini en esta fotografía puede, quizá, explicarse, por tanto, mediante el conocimiento de tal información histórica.

importancia de la que está revestida esta imagen no reside, con ser muy interesante, en lo que consigue sino en lo que pretende conseguir: a pesar de las limitaciones se ve clara la pretensión tras la misma, que no es otra que la de crear un personaje, la de la poeta que sencilla y llanamente lee confortablemente en la soledad de una sala. La Delmira que se nos quiere transmitir en esta ocasión no es la de portentosa y enigmática belleza, ni la de la dandi elegante, sino la de mujer inteligente, culta, formada pero cercana, tanto que podría representar el papel de una maestra o una educadora sin más pretensiones ¿Tal vez los padres conocen el dolor y aislamiento que entraña para nuestra poeta la genialidad y quieren evitarle parte de su sufrimiento? En cualquier caso, Delmira no se encuentra a sí misma en el papel que le quieren asignar de niña curiosa y con inquietudes intelectuales pero que no sale del recinto familiar, y parece inquieta, como si deseara íntimamente el fin de esta pantomima para encerrarse en su cuarto a leer *de verdad*, a escribir con desgarró y placer, con voluntad firme e inspiración, pues bien sabe que ambas son necesarias. Es ésta una foto de sociedad, una foto para que la familia pueda exhibir la imagen de muchacha avispada, trabajadora, incluso aguda lectora –nunca escritora--, pero constreñida socialmente solamente a ese lugar secundario, subalterno:

El estatus social implícito en el modo de vestir y en el tipo de objetos con los que se rodeaban el individuo y la familia era el signo de la nueva moral burguesa, cuya actitud “estetizante” buscaba constituir un perfil imaginario de los sectores medios. Esta nueva obsesión por el “buen gusto” articuló, desde el punto de vista simbólico, el espacio de lo privado con el espacio de lo público.¹²⁴

Si leemos el poema “La estatua” junto a la fotografía se evidencia que la actitud sutilmente rebelde y subversiva de Delmira se plantea, más que como una reivindicación del presente, como una promesa de futuro: “Miradla, así, sobre el follaje oscuro / Recortar la silueta soberana... / ¿No parece el retoño prematuro / De una gran

¹²⁴ *Ibid.*, pág. 69.

raza que será mañana?” (pág. 101); o más adelante: “De las vastas compañías del futuro / desalojará a la familia humana!”. Al sujeto le consta su duro y resignado presente de “estatua” “inconmovible”, “tallada a golpes sobre mármol duro” y “de hinojos!” ante una sociedad que no le permite levantarse, alzarse, emocionarse (“Dios!.. Moved ese cuerpo, dadle un alma!”, pág. 101). No obstante, también vislumbra el final del sacrificio actual pues sabe “la grandeza que en su forma duerme”, esa estrella dormida que lanza destellos y hace posible su transformación de “gusano” en mariposa.

Esa fe inquebrantable en una mañana donde el sujeto femenino pueda ser y crear plenamente sin ajustarse a los esquemas de la burguesía a veces se debilita, pese a todo, y el yo poético se muestra en ocasiones más escéptico y trasgresor, más cínico a la hora de juzgar las estructuras socioeconómicas y de poder de la burguesía que la coartan y limitan. Muestra de este sentimiento es el poema “La agonía de un sueño” donde se afirma: “En tierra ya el castillo de mi orgullo / Mi alma vencida en lo vulgar se aplasta: / Cuanto más alto el pedestal, si cae, / En más pedazos rodará la estatua!” (pág. 147). Pese a saberse vencido de antemano (“Nunca habéis visto agonizar un sueño?”, pág. 148) el yo poético se reafirma en su posición de superioridad moral, ideológica y, desafiante, impasible, concluye afirmando: “¡Ah, no, no lloro más! Pase el Destino, Pase el dolor del brazo de la Muerte, / Les miraré pasar desde mis torres / Con una calma atroz que desconcierte!” (pág. 148). Pero la composición que con más lucidez y belleza refleja, de entre las de Delmira, el encierro de su propio yo y la ansiedad por la liberación del mismo es “Plegaria” (pág. 258-259). El poema, que se estructura a la manera de una invocación o ruego a una divinidad profana, Eros, es una petición desesperada, por parte de una “estatua” que simboliza a toda una generación femenina, del deseo como arma para combatir la frialdad y opresión moral, intelectual, sexual a que se halla condenada: “-Eros, ¿acaso no sentiste nunca / Piedad de las estatuas?”

Verso a verso, el poema, bajo el que late de continuo el mito de Pígalión y Galatea, va ganando en hondura y dramatismo hasta llegar a un clímax en que el sujeto lírico se muestra descarnado y feroz en su crítica: “Piedad para los ínclitos espíritus / Tallados en diamante, / Altos, claros, extáticos / Pararrayos de cúpulas morales”; “Piedad para los sexos sacrosantos / Que acoraza de una / Hoja de viña astral la Castidad”, inflexible en su demanda: “Apúntales tus soles o tus rayos!”, para terminar la intensísima gradación con una reiteración de los versos que abren la composición que alcanza ahora mucho más relieve, significado y emoción: “Eros: ¿acaso no sentiste nunca / Piedad de las estatuas?...”.

A continuación [imagen 3], la creadora se nos muestra en una imagen prototípica en el sentido de que se corresponde más directamente que ninguna otra con el retrato clásico del dandi --el paralelismo de esta fotografía con una célebre instantánea en que Oscar Wilde aparece con sombrero, bastón, capa y flor es considerable--. El subtítulo que le podríamos dar a la fotografía [“Delmira decadente”] obedece a la obviedad del gesto, la postura y el traje en relación a la actitud lánguida, indolente y premeditadamente perezosa del sujeto, que nos parecen muy iluminadoras ¿Quién es esta muchacha más joven que en las anteriores estampas que sabe muy bien cómo posar?, ¿nos hallamos ante una dama burguesa de Montevideo o ante la glamourosa esposa de un lord inglés atacada vorazmente por el *spleen*? Todo está minuciosamente calculado en esta instantánea que, como la primera, está probablemente tomada en un estudio profesional. Si empezamos por comentar la vestimenta observamos la elegancia y distinción del vestido que complementa un imponente mantón bajo el que se perfila el gesto grácil de la mano de Delmira que, con delicadeza y coquetería estudiada, acaricia un detalle de la pechera del vestido, ¿una flor?¹²⁵ El desenfado y encanto de la retratada

¹²⁵ Tenemos en cuenta la importancia que en todos sus retratos, y como un gesto que la sitúa dentro del espectro del dandismo, Delmira Agustini concede a la moda. ese fenómeno de masas específico de la

abarca esos lentos movimientos que casi podemos intuir, a pesar de la preparación evidente de la imagen. Se recuesta levemente y con refinamiento en un cojín de un sillón seguramente más propicio para la ocasión que los escogidos por su padre. El lazo sobrio sobre el cabello es el detalle perfecto pues seguramente un sombrero hubiera sido demasiado aditamento a su belleza y porte. Pero esta Delmira que se está sentando con clase quiere dejarnos claro que no sólo es distinguida por sus ademanes y posturas sino que su rostro, además de hermoso, es interesante, es casi visionario: “Un camino ignorado para el vulgo / Y que sólo conocen los poetas, / Soñar es necesario para verlo / ¡Y las almas vulgares nunca sueñan!” (pág. 67) y adopta, pues, el gesto soñador y ensimismado de una *femme fatale* cuya extrema sensibilidad no escapa de la abulia tan *fin de siècle*.

El juego es doble, pues, en esta imagen porque el sujeto trastoca y mezcla las expectativas del espectador-lector: hace suya la configuración estética del artista masculino como dandi y, al mismo tiempo, asume también y proyecta en su persona la imagen femenina de la mujer idealizada *fin de siècle*, de “la suave niña de los ojos de ámbar”, de la “musa enfermiza, la ojerosa, la más honda y precoz, la musa extraña!” (pág. 80). Su esencia, como ya sabemos, es múltiple y diversa, heterogénea, monstruosa y divina; y entre bipolaridades y contradicciones encuentra su lugar. Sería pertinente entonces el análisis de la asunción de las cualidades, hasta entonces masculinas, del dandi para crear su figura, su retrato de artista. En prácticamente todas sus más tempranas composiciones es tema recurrente el de la creación como un don divino (“estrella blanca y luminosa” pág. 64) que el sujeto sólo aspira muy lejanamente a

modernidad capitalista que revela una nueva relación sujeto-objeto, así como una nueva naturaleza de la producción de mercancías, W. Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” [1935], Madrid: Taurus, 1973, págs. 15-57. El atuendo sigue siendo un signo social o un símbolo de enfrentamiento al sistema, como en el caso de la creadora uruguaya. Por otro lado, la presencia de elementos florales o femeninos es abrumadora, ¿se quiere tal vez hiperfemineizar al personaje cuyo carisma y fuerte personalidad lo aproximan a un homosexualismo peligroso?

alcanzar (“Poesía”, pág. 64, “La fantasía”, pág. 67, “Monóstrofe”, pág. 79, o “Viene...”, pág. 80). Deslumbrada por la posibilidad aun remota de encontrar la luz de la inspiración, la genialidad, el yo poético se menosprecia e infravalora por su mediocridad para la creación y no confía en absoluto en sus posibilidades: “¿Y yo quién soy, que en mi delirio anhelo / Alzar mi voz para ensalzar tus galas? / ¡Un gusano que anhela ir hasta el cielo! / ¡Que pretende volar sin tener alas!” (pág.64). Con todo, a medida que avanzamos en su trayectoria poética observamos un cambio sutil en el posicionamiento del sujeto lírico que, tras pasar una fase intermedia de hermanamiento y comprensión de otras creadoras enfrentadas a la problemática de reajuste como artista, termina por postularse con cierta soberbia y un exceso de autoconfianza como artista y, puesto que todo artista es excéntrico, raro, distinto, como “maldita” que construye “un claro / Altar para el dios nuevo que reinó, simple y fuerte, / En la belleza austera del templo de *lo raro*” (pág. 157) y como “dandi” que desprecia el mundo burgués: “guarda el agujijón sonoro / A la carne burguesa que profana el vergel” (pág. 104).¹²⁶

Esa mirada aristocrática va a ser nota distintiva desde ese momento del yo poético o de la musa --que identifica con su propia persona-- en gran parte de los poemas de Agustini: “Les miraré pasar desde mis torres” (pág. 148), “como una destronada reina exótica / De bellos gestos y palabras raras” (pág. 149) que “vibra y se expande en flor de aristocracias” (pág. 150). En “Íntima” dicha actitud displicente y superior adquiere nuevas connotaciones y significados al asociar esa postura no sólo a su condición de artista sino a la de mujer que se rebela: “Yo encerré / Mis ansias en mí misma, y toda entera / Como una torre de marfil me alcé”. “Ave de luz” --y su variante posterior “Las alas”-- es uno de los poemas que más y mejor reelabora el tema de la

¹²⁶ El poema “¡Artistas!” dedicado significativamente a M^a Eugenia Vaz Ferreira, viene a plantear la dificultad doble que implica la pertenencia al género femenino --al que atacan “la envidia y la calumnia”-- a la hora de adoptar el posicionamiento aristocrático y elitista que caracteriza al artista: “y el artista / Tiene un alma irresistible para ellas: ¡el desprecio!” (pág. 72).

inspiración y la creatividad poética, fruto siempre de un alma o espíritu de naturaleza superior. La concepción romántica y simbolista que Baudelaire mitifica a través del poema “L’albatros” del poeta como ser solitario, visionario pero también melancólico y de extrema sensibilidad que roza los límites de lo incomprensible, late de fondo: “Existe un ave extraña de vuelo incomprensible, / De regias esbelteces, de olímpica actitud; / Sus alas al batirse desflecan resplandores / sus ojos insondables son piélagos de luz” (pág. 152). El yo lírico está dispuesto a sacrificarlo todo (“mis frescas ilusiones / Mis mágicos ensueños, mis rica juventud!”) por “¡A cambio de un instante de vida en mi cerebro! / ¡A cambio de un arpegio de tu canción de luz!”. En “Las alas” el final es más frustrante si cabe pues después de la experiencia del vuelo, de la genialidad, el yo lírico femenino, como nueva Ícara, siente deshacer sus alas y debe renunciar a su sueño: “Yo las vi deshacerse entre mis brazos.../¡Era como un deshielo!” (pág. 200). De esa superioridad del artista a la nuestra sólo le queda el poso de melancolía, frustración y dolor inherentes a todo proceso de creación: “Yo soy la Aristocracia lívida del Dolor / Que forja los puñales, las cruces y las lirás” (pág. 187).

No es sólo un literario “spleen”, marca corrosiva de la cultura de los siglos XIX y XX lo que se desdibuja en la mirada perdida del retrato, sino cierta angustia y un toque de tristeza real.¹²⁷ Delmira domina su personaje con serenidad y convencimiento, sabe cómo quiere ser caracterizada y eso dice mucho de sus conocimientos,¹²⁸ pues reflexiona sobre la necesidad de esa abulia como marca del carácter si quiere ser

¹²⁷ Aunque Delmira Agustini se sirve de abundantes símbolos y metáforas en relación al concepto de melancolía son contadas las referencias directas que hace a la noción, de raíz anglosajona, de “spleen”. Sin embargo, una de sus composiciones inéditas titulada “Humo mítico” incorpora el término: “La suave evanescencia de una bruma de ópalo / Flotó sedosamente esplinándolo todo”; “Me enervé en sus *spleenes* y para disiparlos / Busqué en mi pajarera llena de mirlos albos” (pág. 326).

¹²⁸ En sus crónicas de la sección “Legión etérea” en *La Alborada*, destaca en todo momento la lejanía de lo vulgar y el temperamento especial y sobrenatural de las almas femeninas que describe “no es un ser vulgar [...] sus ojos [...] revelan un alma ultracomún, un espíritu artístico, iluminado por fulgores del genio”, O. M. De Benvenuto, *Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 142.

considerada hija de su tiempo¹²⁹, pero hay algo de ella que siempre se le escapa, algo de ese dolor que la atrapa y se sale de la pose. Delmira quiere fingirse dama melancólica pero no acaba de persuadirnos en tal propósito, pues el engaño de la fotografía es, nuevamente, bien palpable y es perceptible cierto narcisismo en el cultivo del sentimiento; es la complacencia de los soñadores.¹³⁰ La comparación con la célebre estampa en que Oscar Wilde posa con capa y sombrero nos parece inevitable y tal vez esclarecedora en algún sentido. Como el escritor irlandés, cuida minuciosamente los detalles pues está segura, como él, de que lo iconográfico es la captación de un momento de eternidad. Su capacidad para engalanarse es tanta y le conduce a un extremismo tal que el disfraz acaba por convertirse en lo más auténtico y, a su vez, en lo que menos importa pues actúa sólo como el reclamo para luego reparar, y quedarse ya atrapado, nuevamente, en la mirada.

El cuarto de los ardidés [fotografía 4] utilizados por Delmira Agustini como técnica de enmascaramiento es más controvertido y arriesgado pues la escritora lleva más lejos su audacia en su convencimiento y certeza de ser una artista y la imagen que proyecta ya no es la estereotipada de la dandi sino, en todo caso, la de una dandi diferente, genuina, auténtica. Autoirónica, busca desafiar y provoca con la mirada, la actitud o con la exageración de un sombrero,¹³¹ a sabiendas de que lo escandaloso es lícito especialmente en una época en que el carácter trágico --que en ella se da por añadidura-- está desfasado y la atemporalidad de una estatua clásica no puede competir con el sensacionalismo y lo escabroso como marcas de la era capitalista (“Y soy el cisne

¹²⁹ “No se escapa fácilmente al aburrimiento. Amenaza al apostador, al drogadicto, al flâneur, y al dandy, a los que parecen elegir libremente su destino no menos que a los que no pueden hacerlo”, Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, op. cit.*, pág. 123.

¹³⁰ Complacencia y al mismo tiempo sufrimiento: “la locura, la muerte son preferibles al interminable domingo y al sebo de la forma de vida burguesa”, G. Steiner, “El gran ennui”, en *En el castillo de Barba Azul, op. cit.*, pág. 34.

¹³¹ Si se ignora la mirada insolente y provocadora, no parece tan subversiva la actitud y la pose de Delmira Agustini en esta imagen y esto es importante porque es muy factible que, como en otras fotografías, la mirada esté pintada para facilitar la labor del retratista.

errante de los sangrientos rastros, / Voy manchando los lagos y remontando el vuelo”, pág. 257).¹³² Delmira Agustini comienza a desafiar al sistema social, pero no sólo desde un punto de vista creativo sino sexual. Conviene recordar que en este momento histórico hay una compulsión en la experimentación y teorización del deseo pues el “esclarecimiento de la vida sexual [...] correspondía a un fuerte y sutil eje de represión”¹³³, y además “los ideales románticos de amor, especialmente el acento puesto en el incesto, dramatizan la creencia de que el extremismo sexual, el cultivo de lo patológico puede restaurar la existencia personal a la plenitud de la realidad y negar de algún modo el grisáceo mundo de la clase media”¹³⁴. El tópico del deseo sexual se exagera como nueva afirmación de la identidad y rechazo de la clase burguesa.

Sobrecogedora por la osadía y casi displicencia en la actitud es esta cuarta estampa. Delmira es ya una mujer segura y que se codifica como áspera, desabrida, indiferente (“Debout sur mon orgueil...”, pág. 225). Esa seguridad y confianza explican que se estudie mucho a sí misma y elija atuendo y postura de esteta: ahora mira de frente descreída y sarcástica, dominante y dominadora, agresora y posesiva (“Y exprímí más, traidora, dulcemente / Tu corazón herido mortalmente”, pág. 186; “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta; / Yo la apresaba como hambriento buitre...”, pág. 190). Pero ya no quiere dibujarse para los otros como dandi, se sabe dandi y lo que menos le importa es que la crean o no porque tiene claro que es más ella que nunca, más verdadera en el desafío y provocación de su intensa mirada, en esa firmeza y seguridad que revela la manera de apoyar su rostro sobre el brazo, la elección del histriónico sombrero con la pluma o el descaro en el cruce de

¹³² En este sentido, merece comentario aparte la última foto de Delmira y no nos referimos a la que cierra la lista de las que le toman en vida sino a esa instantánea enormemente trágica archirreproducida en las crónicas de sucesos que representa el cuerpo, ya sin vida, de la poeta sobre la sangre del catre en que se la halla momentos después de su asesinato.

¹³³ George Steiner, “El gran ennui”, en *En el castillo de Barba Azul*, op. cit., pág. 22.

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 39.

piernas. Lejos de adecuarse a la imagen de producto para la sociedad aunque el contexto siga siendo el de su propia casa, Delmira abruma casi por la autoconciencia de artista lúcida y capaz, por el reto a los dictados de la sociedad presentes en esa mirada inquisitiva, penetrante pero sosegada. Es una Delmira prácticamente invulnerable pero privada de resentimiento y llena, en cambio, de curiosidad. Es una Delmira juguetona, tramposa pues en su expresión se dan mezclas insólitas e indefinibles: fuerte y divertida, inconforme y enigmática. Quizá sea la mirada de coraje, arrogante y retadora de quien se aferra más a su papel de creadora cuánto más se le niega éste. En este sentido, me parece pertinente la interpretación del poema “La barca milagrosa” como trasposición poética de esta misma actitud voluntariosa y segura de sí misma adoptada en la pose: “Preparadme una barca como un gran pensamiento[...] / No ha de estar al capricho de una mano o de un viento: / Yo la quiero *consciente*, indominable y bella!” (pág. 185). La barca, encarnación de un alma femenina segura y subversiva por fin, sería también símbolo de una creación que nacida de la inspiración (“la moverá el gran ritmo de un corazón sangriento / De vida sobrehumana”) y traspasada de la melancolía propia del artista (“la cargaré de toda mi tristeza”) es, empero, “consciente”, controlada, meditada y se adentra en el terreno de lo desconocido, lo nuevo, esto es, acepta el reto de alcanzar otros estilos personales, originales (“Barca, alma hermana....¿hacia qué tierras nunca vistas, / De hondas revelaciones, de cosas imprevistas / Iremos?...”). En relación directa con esta interpretación del poema se halla la poética que abre *Los cálices vacíos* en francés. Marco de lectura de todo el poemario esta breve composición nos sitúa ante el convencimiento del sujeto de la función terapéutica, catártica, que cumple una escritura que busca la plenitud y se encuentra con el vacío *malgré tout*: “Debout sur mon orgueil je veux montrer au soir / L’envers de mon manteau endeillé de tes charmes, / Son mouchoir infini, son mouchoir noir et noir / Trait à trait, doucement, boira toutes mes

larmes”¹³⁵. El oficio de escritor requiere enorme esfuerzo, capacidad, inspiración pero son tales sus encantos, tan extraordinario su poder curativo y la estabilidad y arrogancia con que dota a un sujeto femenino inseguro que no hay mejor alternativa en la búsqueda de la propia identidad poética y personal.

Una quinta imagen rescatable de entre las de Delmira Agustini [fotografía 5], valiosa en cuanto a su significado y más intimista o personal, es la que refleja a una mujer inteligente, emprendedora y decidida pero que ya no necesita mostrar que lo es. Se trata de una fotografía elocuente en muchos sentidos, menos por la estética que por la actitud, que muestra no a una mujer atemporal y etérea, sino a una artista preocupada por su tiempo, “absolutamente moderna”, según el dictamen de Rimbaud, sumergida en la vorágine de la “historia”. Nos hallamos ante una de las instantáneas menos clasificables para el público de su época, pues “Delmira” ya no es la musa idealizada y bella, pero tampoco la dandi atípica y asocial, sino la mujer que intenta ir acompañada con su tiempo y busca en un diario, con avidez y curiosidad intelectual, las últimas noticias o tal vez una de sus propias crónicas periodísticas. Delmira ha sido sorprendida en un acto cotidiano y personal: la lectura del diario, tal y como muestra el ligero descuido de su peinado, el vestido bastante doméstico, la manera natural de doblar el periódico, su atenta mirada de concentración, la leve caída de unos labios que sugieren un susurro en una lectura en voz baja. Pero lo interesante es que esta imagen podría ser equiparada a la del artista que escribe, que toma la pluma en sus dedos y finge crear en el momento de ser retratado. No tenemos constancia de una fotografía así entre las de Delmira –la escritura es tabú para la mujer-- pero ésta contiene implicaciones muy similares a efectos de considerar el imaginario que evoca: el de la mujer en el mundo,

¹³⁵ [“De pie. sobre mi orgullo, quiero mostrarte, ¡oh noche! / El revés de mi manto de luto por tu encanto. / Su pañuelo tan negro, infinito pañuelo, / Tan suave, gota a gota, llenaré con mi llanto]. La traducción al español de este poema fue realizada por las hermanas Carmen y Myriam Pittaluga Armán y aparece en Delmira Agustini. *Poesías completas*. ed. Alejandro Cáceres. *op. cit.*, págs. 274-275.

consciente de la importancia y gravedad de estar informada de las noticias y no ser una mera oyente pasiva --las noticias las suelen leer los varones para toda la familia--; es una mujer que no sólo se limita a ojear revistas de moda, devocionarios o folletines sino que lee crónicas, tal vez incluso la crónica de uno de sus libros o una de las suyas. Así pues, se nos desvela o manifiesta, a través de la imagen de la lectora, la Delmira escritora, la Delmira periodista, la Delmira que trasciende la condición que se le asigna a su género.

Una lectura de sus poemarios refleja la preocupación recurrente en el sujeto poético por la creación como tarea, como oficio de artesano, de orfebre, si recurrimos a la célebre imagen, que debe labrar con sus manos (“Tenaz como una loca, / Seguía mi divina labor sobre la roca”, pág. 228) hasta lograr la forma perfecta. Don divino, inspiración sí pero complementada siempre con el trabajo, la lectura, el perfeccionamiento; así, la “ceguera” es, en parte voluntaria, en parte impuesta: “¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa, / O en su disco de luz he quedado prendida?”, pág. 249). Subrayamos este aspecto porque una de las estrategias más conocidas del androcentrismo aplicado a la crítica literaria consiste en la consideración del talante inspirado, mágico e incomprensible del don poético en las mujeres frente a lo mucho que se debe a las lecturas y la reelaboración en el caso de los escritores varones. En esto Delmira Agustini se revela de nuevo moderna y vanguardista, pues sabe de la importancia de la tradición que, aunque más compleja por ser un universo escrito en signos masculinos, debe ser el fundamento de toda obra posterior, mejorada mediante continuas reelaboraciones del mismo tópico, mediante errores, desvíos, desaciertos. La autoexigencia es otro de los rasgos del poeta moderno (“eternamente incubaba un gran huevo infecundo”, pág. 229) Por otro lado, sus ideas respecto a la creación confirman ese punto de vista que no cede ante los facilismos de la rima y el ritmo modernista y

prefiere dotar de contenido a la forma: “La rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo / Que acongoja la marcha de la Idea. / No aleguéis que es de oro! El Pensamiento / No se esclaviza a un vil cascabeleo!” dice en el poema titulado elocuentemente “Rebelión” (pág. 99). ¿Cómo explicamos entonces declaraciones como la que encabeza el prólogo que bajo el epígrafe “Al lector” inicia *Los cálices vacíos* y firma la propia autora?¹³⁶ Probablemente no se trata más que de una argucia para dar autoridad y legitimar una obra que, por ser escrita por mujer, necesita de tales artimañas que la equiparen con lo biográfico para ser incluida en el canon. Esta preocupación la sigue acuciando, atormentando como evidencias otros poemas: “Racha de cumbres”(pág. 105), “Al vuelo” (pág. 108) y sobre el todo el hermoso y metapoético “El cisne”, donde la página en blanco de la escritura es un espejo, el espejo de un lago donde se refleja la interioridad del yo, la verdad del “cisne” (pág. 255). En definitiva, y volviendo a la fotografía, llaman la atención los ojos bajos, el rostro sereno que evocan una complacencia y calma que seguramente no habitan en una mente llena de tensiones y complejidades intelectuales como la de Delmira Agustini; es como si una corriente subterránea de hondura atravesara su mente bajo su sosegada frente. Sus facciones delicadas y al mismo tiempo enérgicas saben de guardar secretos, saben de no herir, a pesar de salirse del margen estrecho de tonalidades sentimentales e ideológicas que se le ofrece.

¹³⁶ “Y me seduce el declarar que si mis anteriores libros han sido sinceros y poco meditados, estos *Cálices vacíos*, surgidos en un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero, el más meditado... y el más querido” (pág. 261).

ANEXO FOTOGRÁFICO



[Fotografía 1]



[Fotografía 2]



[Fotografía 3]



[Fotografía 4]



[Fotografia 5]

IV. POÉTICA Y POESÍA: PROCESO DE ESCRITURA, RECEPCIÓN Y EDICIÓN DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI

L'horreur de découvrir que ce qu'il y a de plus assuré de plus illuminé de plus intense dans l'amour et donc dans la vie, c'est la douleur du désir, cette condamnation à jouir, cette peine perdue, *cette éperdition*.¹

Hélène Cixous, *Osnabriick*

IV. 1. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI.

A pesar de la brevedad de su vida, Agustini nos ha dejado una obra amplia, compuesta por tres libros: *El libro blanco (Frágil)* (1907), *Los cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913), en la que se observa un creciente dominio del arte hasta alcanzar una perfecta maestría del verso, desligado paulatinamente de formas preestablecidas, y una expresión cada vez más profunda y personal. Junto a estos libros, se nos ha conservado un conjunto de poemas dispersos que, primerizos y publicados en revistas unos, maduros y póstumos los otros, completan y dan la medida de la intensidad de la obra de esta poeta. Su existencia enigmática y el fin dramático de la misma ha provocado en muchos casos que la atención crítica recayera, como tendremos la oportunidad de constatar, no tanto en la obra como en la vida de la poeta, hasta el punto de que incluso se ha utilizado su poesía, no en sí misma como arte, sino para ofrecer un trazo de su perfil psicológico inclinado a toda clase de sensacionalismos.

Como afirma Yvette López:

las circunstancias de su muerte borrarón en gran medida sus textos y los confundieron en una iconografía de retratos infantiles, poses art nouveau y titulares de periódicos.²

¹ ["El horror de descubrir que lo que hay ciertamente de más luminoso e intenso en el amor y, por tanto, en la vida, es el dolor del deseo, esa condena al placer, esa pena perdida, *esa locura de la pérdida*" traducción propia].

² Yvette López, "Delmira Agustini, sus lectores iniciales y los tropos de autoridad", *loc. cit.*, pág. 261. A continuación la autora del artículo documenta este juicio con uno de los titulares aparecidos en la prensa el día de la muerte de Agustini: "El amor que mata. La poetisa Delmira Agustini ha muerto trágicamente. Ayer su esposo Enrique J. Reyes, la ultimó a balazos y luego se suicidó descerrajándose un tiro en la cabeza. Detalles completos del sangriento episodio (*La tribuna popular*, 7 de julio de 1914, citado por Arturo Sergio Visca en *Correspondencia íntima de Delmira Agustini*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 1969)".

Antes de adentrarnos ya de lleno en el estado de la cuestión sobre su poesía es interesante hacer una aclaración sobre los nuevos rumbos que ha tomado la crítica literaria para analizarla, iluminarla y valorarla. Si bien es cierto que la lectura biografista y androcéntrica ha primado a lo largo de todo el siglo XX, asistimos hoy a una gran renovación crítica que, bajo los presupuestos de la historia literaria, margina y convierte en mera manifestación folklórica y anecdótica, o en reflejo de su vida, la escritura de la autora uruguaya. Sin negar, por tanto, el esfuerzo por trascender esa objetualización o fetichización que sufre invariablemente el sujeto poético de Delmira Agustini en el seno de una sociedad y literatura patriarcal que realizan Patricia Varas, Eleonora Cróquer o Gwen Kirkpatrick desde la órbita de los estudios culturales y el intento de insertar su producción en una tradición femenina transgresora y novedosa, me permito señalar la existencia de un vacío crítico en ese movimiento. Me refiero a la existencia de un movimiento pendular por el cual parecería haberse pasado sin transición de un extremo al contrario, es decir, de la total exclusión de la tradición literaria a la inserción en una tradición femenina, sin hacer escala previamente en la necesaria ubicación de la poeta en un canon más abarcador que permita comparar su obra tanto con la de otras creadoras como con la de otros creadores.³ Sería preciso, pues, situar a Delmira Agustini en su propia tradición, la que la emparenta con los modernistas, la que la une a los modernistas, la que muestra una comunidad de temas, símbolos y estilos y que incluye de igual manera a Rubén Darío o a Baudelaire, a

³ Resulta, en este sentido, absurdo que se compare de forma exclusiva la obra de Agustini con la de, por ejemplo, Mistral o Peri Rossi (véase M. R. Olivera-Williams, "Retomando a Eros: tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana: Agustini, Mistral y Peri-Rossi", *loc. cit.*, págs. 117-133) sin reparar en la profunda distancia que separa sus inquietudes poéticas y su realización, sólo atendiendo al criterio del género como argumento que permite trazar genealogías o relaciones de lo más dispares; sobre todo cuando aún no se ha analizado con el tesón y la hondura crítica requerida el contacto de Agustini con autores contemporáneos y más afines a su personalidad poética como Herrera y Reissig, Villaespesa o Darío. Recordemos, además, que el modernismo está especialmente preocupado por la representación femenina y cuando el sujeto de enunciación empieza a ser la mujer todas aquellas fantasías masculinas revertidas en la literatura, la pintura, la fotografía modifican sus sentidos y proyección.

Rachilde o a Poe, a D'Annunzio o a Anna de Noailles, a Herrera y Reissig o a Agustini. Este ejercicio que es de justicia realizar es lo que se propone en los capítulos quinto y sexto. Así pues, tan rechazables como las vertientes de crítica patriarcal dentro de la historia literaria son muchas de las lecturas de género que, además de estar predeterminadas, pues afirman saber de la subversión feminista de Agustini antes de entrar en sus versos, muestran un alto grado de intolerancia y fundamentalismo teórico. Es elocuente y, en absoluto arbitrario, el hecho de que la tradición femenina no sólo esté segregada a principios de siglo XX por los críticos varones,⁴ sino que continúe apartada en la actualidad y desde presupuestos feministas defendidos por críticas mujeres⁵, lo que

⁴ Para ilustrar esto tomemos algunas citas: "Actualmente no conozco ninguna personalidad femenina que pueda igualarla" asevera Villaespesa, en Delmira Agustini, *Poesías Completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, pág. 209; "Todo le augura el camino triunfal de una Ada Negri americana" certifica un tal Francisco Aratta, *Ibid.*, pág. 215. La misma opinión suscribe Barrett: "Será tal vez en Sudamérica lo que en Francia Mme. de Noailles", *Ibid.* pág. 265. El propio Darío, mentor principal de nuestra poeta, utiliza este prejuicio crítico segregativo cuando elogia su poesía: "De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso, ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini", en M. Alvar, *La poesía de Delmira Agustini*, *op. cit.*, Introducción, pág. VII. Pero estas opiniones contemporáneas a nuestra autora se prolongan en el tiempo más de lo imaginable. Sarah Bollo, muchos años más tarde, la compara tanto con Safo como con Santa Teresa valiéndose además del criterio de un varón, Rubén Darío, para dotar de autoridad y validez a su poesía: "que la acerca a la magna voz de la isla de Lesbos que cantó estremecida y vibrante la "Plegaria de Afrodita", y la unen a la divina inspirada de Ávila cuando recibe de lo íntimo o de lo alto sus prodigiosas visiones y sus fervores espirituales y místicos nunca sobrepasados, como dijo Darío" (Sarah Bollo, *Delmira Agustini. Espíritu de su obra. Su significación*, Montevideo: Impresora Uruguaya, 1963, pág. 3), aunque, en el caso concreto de esta crítica, es cierto que más tarde, parangona la originalidad de su lenguaje con la que tienen algunos poemas de Vasseur, Herrera y Reissig, Asunción Silva, Neruo, y en el contexto estadounidense, Walt Whitman o Edgar Allan Poe, *ibid.*, pág. 8.

⁵ En este sentido, se pueden citar algunos artículos relativamente recientes que comparan la obra de Agustini sólo con la de otras mujeres escritoras: Georgette M. Dorn, "Four Twentieth Century Latin American Women Authors", *SECOLAS Annals: Southeastern Council on Latin American Studies*, 10 (1979), págs. 125-133; Myriam Ivonne Jehenson, "Four Women in Search of Freedom", *Revista Review Interamericana*, 12:1 (1982), págs. 87-99; Helena Percas de Ponseti, "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana", *Revista/Review Interamericana*, 12 (1982), págs. 49-55; Jaime Martínez-Tolentino, "Alfonsina Storni y Gabriela Mistral: la poesía como condena o salvación", *Escritura*, 16 (1983), págs. 223-230; Robert Lima, "Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica". *Revista de estudios hispánicos*, 18:1 (1984), págs. 41-59; Dolores Koch, "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela". *Revista Iberoamericana*, 51:132-133 (1985), págs. 723-729, o Antonio Campaña, "Desde el Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou", *Literatura Chilena*, 13:1-4 (1989), págs. 40-62. Todos ellos continúan con este prejuicio crítico simplista, ingenuo y maniqueo, que tan negativo ha sido para la historia literaria, y que en todos los casos está relacionado con la identificación vida-creación, de juzgar la escritura de mujeres como algo aparte y al margen de la tradición masculina que sería el estándar, la tradición modélica, canónica. En ocasiones, estos estudios plantean aspectos que, aunque polémicos y debatibles, son interesantes en la medida en que revelan que hay una preocupación, una ansiedad y un debate en torno al tema y no se acepta sin más la segregación de la escritura femenina como hace décadas. Así, estos trabajos suelen justificar la elección de su *corpus*, con criterios más o menos válidos, pero interesantes en cualquier caso. Por ejemplo: "pero no es una proposición tan dudosa suponer que el elemento masculino o femenino afecte la creación al igual que afecta la procreación ¿O es que aspiramos al escritor neutro? ¿O al andrógino?" (D. Koch, "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela").

propicia el establecimiento, como defiende Rachel Philips para el caso de Alfonsina Storni, de dos categorías: la "poesía" y la "poesía femenina".⁶ Ahora bien, esto no significa ni mucho menos que se nieguen las extraordinarias posibilidades de la crítica feminista o de género, cuyos postulados están en la propia raíz del presente trabajo. Este reproche es, simplemente, la constatación del avance progresivo de una tendencia sumamente fructífera, pero a la que se debe llegar siempre haciendo escala previamente en todos aquellos análisis teóricos que, precisamente por la condición femenina del sujeto, no han sido llevados a cabo. De manera que antes de estudiar la afinidad de las imágenes y planteamientos teóricos de Agustini con Mistral y otras mujeres posteriores, por ejemplo, se impondría el examen de la tensión entre imitación-subversión de los patrones del modernismo, del simbolismo por parte de una Agustini incómoda en su rol, disconforme por su carencia de voz en primera persona. Como reitera una y otra vez Iris

M. Zavala:

Escribir en un territorio ocupado significa, como lo sabemos ahora, romper el espejo: significa reescribir las tan conocidas imágenes del *speculum ecclesiae*, con los tipos y ante tipos de papeles altamente convencionales encapsulados en las tradiciones. "Las mujeres modernas" no eran objetos sumisos de representación sino mujeres que liberaron sus cuerpos recientemente definidos.⁷

Por eso considerar la poesía de la uruguayo como la iniciadora de una tradición poética femenina, como la llave que abre una larga nómina de mujeres escritoras que

loc. cit., pág. 724). A veces también, se utiliza ideológicamente a estas autoras como arma del feminismo activo --aunque ellas no sean feministas en sentido estricto--, es decir, se usa la literatura como medio de afirmación y avance social para la mujer. Estudios más actuales, sin embargo, empiezan a comparar la poesía de Agustini con la de autores varones consagrados en la historia literaria lo que revela que no se establecen ya diferencias genéricas al valorar sus respectivas obras: Sylvia Molloy, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en *La sartén por el mango*, Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., Río Piedras: Huracán, 1984, págs. 57-70; Gwen Kirkpatrick, "The Limits of Modernism: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig", *loc. cit.*; Gwen Kirkpatrick, "Delmira Agustini y el 'reino interior' de Rodó y Darío", en *¿Qué es el modernismo?. Nueva encuesta, nuevas lecturas, op. cit.*; Kate Peters, "Fin de siglo Mysticism: Body, Mind and Transcendence in the Poetry of Amado Nervo and Delmira Agustini", *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 8 (1996), págs. 159-176, Patrick O'Connell, "Delmira Agustini, Rubén Darío y la 'tábula rasa': Sangre, cisne y creatividad femenina", *Explicación de textos literarios*, 26 (1997-1998), págs. 72-79.

⁶ R. Philips. *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*, Londres: Tamesis Books Limited, 1975.

⁷ Iris M. Zavala, "Modernidades sexualizadas: el corredor de las voces femeninas", en *Delmira Agustini y el Modernismo, op. cit.*, pág. 110.

aparecen en la primera mitad del siglo XX en Hispanoamérica⁸ tiene parte de verdad en tanto que con ella el discurso literario, masculino por excelencia, empieza a cambiar, pero tampoco es menos cierto que si se piensa en Agustini como la inauguradora de una nueva vertiente poética, esto significa que se la excluye sin más de la tradición poética en general, del canon, por mucho que se elogie su condición de precursora y su extraordinario talento. Contra este peligro, debido a que la comunidad poética femenina no puede definirse sino por oposición, mediante el enfrentamiento, advierte también Iris

Zavala:

Storni, Agustini, Ibarbourou y Loynaz reclaman el derecho de autorrepresentación (sigo a Díaz-Diocaretz 1990), mientras recodifican y reterritorializan temas y material léxico, potencializando un "registro femenino". La lucha por el signo es sexualizada contra la "modalidad" (palabras de Díaz-Diocaretz) de la práctica de escritura y asuntos patriarcales.⁹

Analicemos exhaustivamente, primero, ambas líneas --la vertiente filológica, las teorías "culturales"-- en un recorrido por la crítica sobre la autora uruguaya para proponer a continuación la lectura de ese espacio en blanco.¹⁰

⁸ Dos citas de dos prestigiosas teóricas feministas apoyan la idea de la comunidad, la fraternidad entre mujeres no sólo como deseable para fortalecerse frente al cano hegemónico, sino como obligada en un primer momento de la escritura: "cada generación de escritoras se ha encontrado, en cierto modo, carente de historia, y se ha visto forzada a redescubrir el pasado nuevamente, fraguando una y otra vez la conciencia de su propio sexo", Elaine Showalter, *A Literature of Their Own; British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton: N. J.: Princeton University Press, 1977, págs. 11.12; "Escribir es una actividad en colaboración, una actividad comunal, que no se lleva a cabo en una habitación propia", Gloria Anzaldúa, "To (o) Queer the Writer-Loca, escritora y chicana" en *Inversión*, ed. Betsy Warland, Vancouver: Press Gang, 1991, pág. 255.

⁹ Iris M. Zavala, "Modernidades sexualizadas...", *loc. cit.*, pág. 112.

¹⁰ Para el estudio de la crítica existente en relación a la obra de Delmira Agustini se ha seguido el siguiente criterio. En primer lugar, se ha dividido el recorrido por los estudios surgidos a lo largo del siglo XX en dos períodos: el primero, surgido con la "Carta abierta" de Zum Felde, repasa la lectura primera, más tradicional y patriarcal, de los versos de Agustini; la segunda se centra en la recepción crítica de los últimos veinticinco años, más novedosa y crítica. Sin embargo y a pesar del carácter exhaustivo del que se quiere dotar al capítulo, hay algunas exclusiones de trabajos que obedecen a una opción personal y subjetiva y, como tal, cuestionable pero que me parecen lícitas en tanto que no ofrecen nuevas y originales perspectivas en tan controvertido, y cada vez más amplio, debate. Véase para una bibliografía total sobre Agustini hasta el año 1995: Ana Gil Seoane, "Delmira Agustini: una bibliografía", en *Nuevas penetraciones críticas*, coord. Uruguay Cortazzo, Montevideo: Vintén Editor, 1996, págs. 158-181.

Delmira Agustini comienza a escribir poesía precozmente con tan sólo diez años, siendo alentada en dicha tarea creadora hasta extremos inauditos por su familia. La madre, argentina culta de ascendencia alemana, la orienta hacia las artes¹¹ --Agustini toma clases en el hogar familiar con distintos preceptores de todo lo que una señorita de buena posición debe saber: pintura, piano y francés--¹² y el padre, más tarde también el hermano, ordena y transcribe sus poemas. Empieza a escribir sus poemas y algunas colaboraciones en prosa en revistas y semanarios de Montevideo (*Rojo y Blanco*, *La Petite Revue* y *La Alborada*) en 1902, cuando cuenta con dieciséis años, alcanzando un notable éxito entre el público y la crítica; recepción positiva que, sin duda, hay que relacionar con el culto al artista, al creador heredado del romanticismo y que está tan presente en el Montevideo de la época. De 1907 a 1913 publica sus tres poemarios y está preparando el siguiente que va a titular "Los astros del abismo"¹³ cuando muere el seis de junio de 1914 a la edad de ventiocho años. A excepción de su muerte, su

¹¹ No se puede obviar en este punto algo sobre lo que la crítica ha hablado con profusión, aunque en la mayoría de los casos sin dotarlo suficientemente de sentido ni buscar interpretaciones coherentes: la influencia de la figura materna en Agustini y la controvertida relación que las liga. Se puede, me parece, esbozar una breve aplicación práctica desde el psicoanálisis a la peculiar manera en que se refleja el dominio materno en la escritura de Agustini. Dice Kristeva que la pérdida de la madre es el primer signo de emancipación, tanto para el hombre como para la mujer y cuando este matricidio no se produce se internaliza el objeto materno y "sobreviene la condena depresiva o melancólica del yo", Julia Kristeva. *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, pág. 30. La melancolía tiñe todos los poemas de Agustini: Delmira tiene encerrado un fantasma, la representación de su madre, en su interior, como trasluce su poesía, tal vez ésta sea el reflejo directo de la frustración vital al no poder enfrentarse a ella directamente: "Para proteger a mamá, me mato sabiendo --saber fantasmático y protector-- que eso proviene de ella, diabla infernal y mortífera", Julia Kristeva, *Ibid.*, pág. 30.

¹² Es interesante señalar, llegado este momento, la importancia que adquieren los espacios cerrados, íntimos, privados en la sociedad burguesa decimonónica, especialmente opresivos en el caso de la mujer. Tanto S. Gilber y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1979, como Foucault en el ya citado *Historia de la sexualidad*, desarrollan esta idea y dejan constancia de las consiguientes repercusiones en el sujeto: "Hay también sociedades en las cuales la vida privada está provista de gran valor, en que es cuidadosamente protegida y organizada, en que constituye el centro de referencia de las conductas y uno de los principios de su valorización --es, al parecer, el caso de las clases burguesas en los países occidentales en el siglo XIX-- pero, por eso mismo, el individualismo en ellas es débil y las relaciones de uno consigo mismo apenas se desarrollan", M. Foucault, *Historia de la sexualidad. op. cit.*, vol. 3, pág. 41. A este respecto Lucía Guerra apunta asimismo: "El silencio es, por consiguiente, parte de una profusa espiral de la hermeticidad que tiene como territorios concretos el espacio de la casa, el cuerpo femenino y el ámbito intangible del entendimiento o capacidad intelectual" Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995, pág. 56.

¹³ Algunos poemas que tiene ya escritos para la obra son publicados póstumamente en 1924 bajo el título de *Obras completas de Delmira Agustini*.

existencia discurre, en principio, por los senderos convencionales: tras un prolongado y al parecer aburrido noviazgo, del que hay abundante constancia epistolar, con Enrique Job Reyes, hombre “mediocre y ajeno a sus intereses poéticos y de cultura”¹⁴, contrae matrimonio con él para abandonarlo a las pocas semanas “huyendo de tanta vulgaridad”, como dice José Olivio Jiménez (aunque, al parecer, a esta decisión no es ajena la pasión que poco antes de su boda le inspira el escritor Manuel Ugarte), y volver de nuevo al hogar familiar. En proceso la demanda de divorcio, inicia una serie de encuentros clandestinos en una habitación alquilada para ese fin con su ex-marido y en una de esas citas la confusa Agustini, que tal vez anhela huir a Buenos Aires a encontrarse con Ugarte, es asesinada a manos de ese ex-marido que la idolatra --la habitación es casi un santuario en honor a Delmira plagado de fotos, cartas, pinturas, objetos-- y no ha perdonado la afrenta que supone para su honor la demanda de divorcio.¹⁵ A su vez, Enrique Job Reyes se da muerte al momento.¹⁶ Este final folletinesco y desgarrador ha contribuido a forjar la imagen de Agustini como “poeta maldita” y a “crear un verdadero mito alrededor de la persona de D. Agustini, todavía vigente en el Uruguay actual”.¹⁷ En general, la recepción crítica de la obra de Delmira Agustini en tiempos de la “sensibilidad civilizada”, esto es, en el período del Novecientos, se puede localizar en su correspondencia personal, breves publicaciones

¹⁴ José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, op. cit., pág. 437.

¹⁵ Según declara la hermana del joven, Alina Reyes, confesión ésta recopilada en la obra de Clara Silva: *Genio y figura de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 62.

¹⁶ Existe una abundante bibliografía a propósito de las diversas hipótesis e interpretaciones sobre su muerte: ¿suicidio pactado?, ¿asesinato?: los estudios de Ofelia Machado, Clara Silva y Emir Rodríguez Monegal son esclarecedores en este sentido.

¹⁷ Magdalena García Pinto, en su edición de Delmira Agustini, *Poesías completas*, op. cit., pág. 23. La crítica argentina Beatriz Colombi hace una nómina de novelas actuales que recrean sus circunstancias vitales, lo que revela hasta que punto se ha alimentado el mito de su vida incluso a un nivel más popular y comercial: “Su novela ha inspirado novelas recientes, como *Un amor imprudente* (1994) de Pedro Orgambide: que ficcionaliza la relación de Delmira con el que se dice fue su gran amor, el argentino Manuel Ugarte. *Delmira* (1996) de Omar Prego Gadea, que reproduce poemas, cartas, y material documental y *Fiera de amor* (1995) de Guillermo Giucci. A esta lista, habría que agregar la reciente puesta en escena en Buenos Aires de *La pecadora*, con texto de Adriana Genta, que da cuenta del impacto perdurable de este destino femenino rioplatense”, Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*, ed. Beatriz Colombi, op. cit., pág. 12.

en periódicos y revistas, en los prefacios de sus dos primeros libros y los comentarios finales de *Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*.

Cuando Agustini publica *El libro blanco (Frágil)* en 1907 toda una oleada epistolar de juicios elogiosos sobre la obra procedentes de intelectuales tanto uruguayos como extranjeros invade Montevideo abrumando a la poeta. Algunas de estas opiniones son publicadas, fragmentariamente, en su segundo libro, *Cantos de la mañana* (1910) y vienen firmadas por prestigiosas plumas como las de Francisco Villaespesa, Carlos Vaz Ferreira, Roberto de las Carreras, Manuel Medina Betancourt o Carlos Reyles. Una orientación biografista, que deja traslucir el cuño patriarcal y sexista que está en su origen, es la que domina el panorama de las letras hispanas en aquel momento y encuentra una mina en las peculiares circunstancias vitales de nuestra poeta. De ahí que más allá de lo verdadero del tributo una perspectiva esencialista y segregativa vertebrada desde un punto de vista ideológico los juicios referidos y, con posterioridad a su muerte, se canaliza en una mitificación casi melodramática de su persona y obra que impiden una crítica rigurosa y una lectura coherente. Esta vertiente analítica considera el subjetivismo, la confesionalidad, el infantilismo, la recurrencia monótona, la hegemonía del verso sobre la prosa y, en definitiva, la literatura más denotativa que simbólica, más explicativa que interpretativa, como rasgos inherentes a una práctica femenina de la escritura. Tomemos algunas de las opiniones a modo de ejemplo: el original simbolista español Francisco Villaespesa afirma: “He leído con sumo placer sus *bellas poesías*. Es usted uno de los temperamentos *más fuertemente femeninos* de la moderna literatura castellana. Actualmente no conozco *ninguna personalidad femenina* que pueda igualarle” (pág. 209)¹⁸; “*todo* lo que a usted concierne despierta intenso interés en los

¹⁸ El subrayado tanto en este juicio como en los que siguen es mío y trata de poner énfasis en la índole esencialista que margina y arroja fuera de los dominios del arte, hacia la vida como simulacro, la creación de la escritora. Las citas que siguen, de las que se anota sólo la página entre paréntesis, están tomadas de

lectores” (pág. 209) subraya el crítico y editor uruguayo Samuel Blixen; “Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta *su edad*, etc. Diría que su libro es simplemente “un milagro”... No debiera *ser capaz*, no precisamente de *escribir*, sino de “*entender*” su libro” (pág. 211) argumenta Carlos Vaz Ferreira y, por último, Carlos Reyles señala: “...Sus versos porque son *sentidos*, porque son *sinceros*, porque son *personales*, traducen el ritmo de su alma rica de emoción y armonía” (pág. 212) [subrayados míos]. Pero existe un precedente crítico con anterioridad a 1907 sobre el que se asienta este mito de la “niña artista”. Delmira Agustini ya había publicado varias composiciones en revistas y semanarios de Montevideo, especialmente en los años 1902, 1903 y 1904. En uno de ellos, el semanario ilustrado *Rojo y blanco* junto a su composición “¡Poesía!” incluye un retrato de la autora y la siguiente aclaración: “La autora de esta composición es una niña de doce años, y aunque ella no necesite disculpa, creemos oportuno hacer una *advertencia que realce su valor*”¹⁹. Con esta estrategia se ponen en el mismo plano la vida y la obra, la belleza y juventud de la creadora y la calidad del poema²⁰ sin que se pretenda otra cosa que configurar la “leyenda de autor” a través de la imagen de la “niña genia”,²¹ pero desde que atisbamos la mitificación prematura que se hace a continuación de la autora nos damos cuenta de que poema y retrato “funcionan como dos grandes operadores subyacentes de un mismo mecanismo semiótico que, en lugar de difundir la “leyenda de autor”, hace de la joven “poetisa” un

la siguiente edición: Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, págs. 209-217.

¹⁹ Cito por el artículo de Eleonora Cróquer que analiza lúcidamente esta cuestión: Eleonora Cróquer, “Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro”, en *América Latina: Literatura e historia entre dos finales de siglo*, coords. Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, Valencia: Ediciones del CEPS, 2000, págs. 31-51. La cita se halla en la página 31.

²⁰ “Dos texturas conviven, sin duda, sobre esta superficie voluntaria y conscientemente *construida*; y, así como el ojo que observa [...] se desplaza pendularmente entre ambas, la lectura se arma –gracias a la intervención de un tercero, de un intermediario –entre *dos*: rostro y poema, elementos por igual significantes. Como producto de un *montaje*, en consecuencia, el sentido se construye en una zona de *tránsito*: en el discurrir de la mirada entre dos *texturas* distintas cuya inesperada superposición *resignifica* el sentido que cada una expresa por separado”, *ibid.*, pág. 32.

²¹ El estudio de Kris y Kurz sobre este tema expone con claridad y de una manera sistemática este tema: E. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista*, *op. cit.*

privilegiado *objeto cultural* cuyo principal valor es el *placer* que le produce a la mirada (dominante) que la acoge y la promociona”.²² De esto último dan cumplida cuenta otras opiniones críticas sobre su obra. Así, en otra de sus tempranas publicaciones en la revista *La Alborada* (1 de marzo de 1903), su figura literaria es presentada mediante una exaltación de “su belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa”.²³ Lo paradójico de esto, y que llama poderosamente la atención, es que sea la propia Agustini la que recoja y exhiba con orgullo opiniones de este cariz sobre su obra.²⁴ Se ha de advertir, en este sentido, que frecuentemente se manipula su edad con el objeto de mitificarla prematuramente. Otra posible explicación es la apuntada por E. Rodríguez Monegal: “Puede creerse que era convención de la época llamar niña a toda mujer soltera y presumiblemente virgen”²⁵, lo que cuestiona hasta cierto punto la tesis de su mitificación como niña prodigio, aunque es más complejo de lo que parece, porque ésta se apoya asimismo en el cambio de edad de que fue objeto, pero lo que sí se pone de manifiesto es un mecanismo recurrente por parte de la crítica que interpreta la obra de una poeta mujer en función de su vida, y se permitiría hasta opinar abiertamente sobre su vida sexual. *El libro blanco* continúa esta estrategia ilusoria pero supuestamente efectiva de vender no sólo poemas sino la personalidad, la intimidad --

²² Eleonora Cróquer, “Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro...”, en *América Latina: Literatura e historia entre dos finales de siglo*, *op. cit.*, pág. 36.

²³ Tomo la cita de E. Rodríguez Monegal, “Sexo y poesía en el 900 uruguayo”, *loc. cit.*, pág. 60. En el mismo sentido Raúl Montero Bustamante apunta: “la joven estaba en el esplendor de la juventud y la belleza”, *Ibid.*, pág. 61.

²⁴ En *Los cálices vacíos*, la propia autora incluye el “Pórtico” de Rubén Darío que abre el libro, pero, además, los *Cantos de la mañana* son cerrados con las “Opiniones sobre la poetisa”, que son una colección de cartas y extractos de opiniones de autores nacionales y extranjeros sobre su obra y *Cálices vacíos* concluye con un apartado similar titulado “Juicios críticos” (véase Delmira Agustini, *Poesías Completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, págs. 209-219 y 263-273) que, las más de las veces, no se salen del esencialismo más descarado ¿Aprueba Agustini estos juicios o tal vez siendo consciente de sus problemas los introduce a pesar de todo para darse autoridad como poeta? Es interesante esta idea de la ansiedad de autoría (v. el ya citado S. Gilber y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*), esto es, el hecho de que Agustini quiera legitimar su discurso a través de la opinión de críticos y escritores conocidos en el mundo intelectual de la época. Es tal vez, pienso, una de las “tretas del débil” que enuncia Ludmer a propósito de Sor Juana Inés de la Cruz. (J. Ludmer, “Las tretas del débil”, en *La sartén por el mango*, *op. cit.*, págs. 47-55).

²⁵ Emir Rodríguez Monegal, “Sexo y poesía en el 900 uruguayo”, *loc. cit.*, pág. 61.

supuesta virginidad²⁶-- y belleza de su autora mediante la incorporación de un retrato y del intencionado prólogo de Manuel Medina Betancort:

Una mañana de Septiembre, hace cuatro años, golpeó a la puerta de mi cuarto de trabajo en la revista *La Alborada*, una niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi *sobrehumana*, suave y quebradiza como un ángel [sic] encarnado y como un ángel lleno de encanto e inocencia.²⁷

El controvertido problema de la conexión entre poesía y vida ha dado lugar a equívocos y polémicas insolubles. Se impone, entonces, hacer un repaso para no descalificar sin conocer primero a fondo el porqué de la orientación hacia lo experimental o vivencial de esta tendencia. En el ámbito de la crítica literaria se piensa, desde el romanticismo --Schlegel y Hegel--, que la obra de un creador debe entenderse en función de su vida, ya que es mera traducción psicológica de la misma. Esta idea es matizada primero por Schopenhauer y Nietzsche y, finalmente, se descarta con la destrucción definitiva del yo que lleva a cabo la poesía simbolista francesa. La modernidad se abre con el ideal baudelairiano de la poesía impersonal y con la indagación de Rimbaud en una poesía objetiva en la que "Yo es otro".²⁸ Pero, ya al margen de la historia literaria, no conviene negar las posibilidades de interpretación que ofrece conocer la biografía de un autor determinado, aunque es preferible desprenderse de ésta del rango de autoridad, de verdad indiscutible que ostenta sin merecerlo y que le permite sancionar en términos absolutos. Así, la vida ofrece una lectura de la obra pero no necesariamente la mejor, la más verdadera ni la única; la vida ilumina pero no determina. Mas aún si tenemos en cuenta que frecuentemente la vida del autor es algo ficticio tal y como la conocemos porque está montada sobre la ficción de la obra, es

²⁶ Mucho más tarde se sigue diciendo: "Conviene saber que la terrible sacerdotisa de Eros, la trágica voluptuosa que parecería a través de muchos de sus versos, fue una mujer prácticamente casta hasta su matrimonio; y que vivió recogidamente en su hogar solariego, junto a la sombra tutelar de sus padres", Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alberto Zum Felde. Buenos Aires: Losada, 1944, pág. 16.

²⁷ Cito por Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, pág. 89. El subrayado es mío.

²⁸ Sobre estos aspectos, véase D. Combe, "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". en *Teorías sobre la lírica...*, *op. cit.* págs. 127-153..

decir, los escritores crean su propia imagen, idean construcciones culturales que no son en absoluto descripciones de un ego particular y no pueden servir a nuestro propósito de estudiar la poesía, ya que ¿hacemos la biografía de un escritor o del personaje, de su otro yo?²⁹ Sería sumamente interesante en este sentido la valoración de esta contribución del autor o autora a su propia mitificación en términos de mercado y rendimiento económico como ha puntualizado Sylvia Molloy:

Algún día habría que analizar con detenimiento el cuidado, la energía que dedican ciertos escritores a construir su imagen, a fabricar –a aderezar– su persona. El problema es interesante, no sólo por lo que revela del escritor o de la escritora –eterno Narciso entregado a su proyección– sino por lo que revela del público a quien va dirigida esa imagen y de las relaciones entre escritor y lector. La imagen proyectada es la del escritor y también su máscara: hecha de lo que es, lo que busca ser, lo que queda bien que sea y lo que se sacrifica para ser.³⁰

Con todo, la vida y la obra de un poeta se complementan y apoyan, ofrecen nuevas dimensiones de significado, se enriquecen, interactúan con el objetivo de conseguir integrar una visión lo más completa posible de una determinada sensibilidad literaria. Ésta es la solución de compromiso que bajo el nombre de “lirismo de lo vivido” plantea Kate Hamburger.³¹ No se deben, pues, desdeñar los estudios biográficos, pues éstos siempre pueden aportar claves, pero tiene que entenderse su aportación como una más y no la definitiva o la única. A este respecto, cuando en 1969 Foucault se pregunta “¿Qué es un autor?”³² lo que hace en buena medida, contestando un escrito del año anterior debido a la pluma de Barthes en el que éste pontifica, con inapelable autoridad, la muerte del autor, es apuntar que no resulta suficiente seguir repitiendo la afirmación hueca de que el autor ha desaparecido, como tampoco lo es (después de Nietzsche) seguir repitiendo que dios y el hombre han muerto. El filósofo

²⁹ Emir Rodríguez Monegal escribe: “Delmira no sólo era calificada de niña por los adustos hombres de letras de entonces: ella misma se hacía la nena.”, *Sexo y poesía en el Novecientos*, op. cit., pág. 34.

³⁰ Sylvia Molloy, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango*, op. cit., págs. 58-59.

³¹ Kate Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor, 1995.

³² Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Litoral*, 9 (1983), págs. 3-32.

francés acaba identificando una “función-autor”, para probar que éste sigue ahí después de su muerte, como una clave hermenéutica más en función de la que muchos contenidos son interpretados: el autor como un responsable legal que tiene que dar cuenta en caso de que el texto se considere “delictivo” (Baudelaire), como campo de coherencia teórica y conceptual, como unidad estilística o como figura histórica en un contexto histórico. Esto nos permite seguir analizando aspectos tan importantes como la interrelación entre sociedad y escritura, sus conexiones con las condiciones de producción artística, la coherencia con el propio proyecto poético que contiene la obra o su relación con la época histórica; es decir, permiten seguir hablando del autor como una instancia discursiva que sitúa cada uno de esos contenidos. Pero hemos de tener sumo cuidado de atribuir signos de igualdad entre determinadas situaciones del personaje real y la calidad de su obra, porque quien se expresa en la misma es, como venimos diciendo, un pronombre personal, un personaje, esa categoría vacía construida detrás de la que se sitúan los hablantes; en suma, “lo que vemos tomar forma es un modelo válido para todas las relaciones humanas: es una mezcla de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y de experiencia lo que definió, y aún define, la imagen del artista”.³³ La bibliografía es copiosa y podemos decir que prácticamente todo lo escrito por sus contemporáneos sobre Agustini responde a esta línea teórica que desvirtúa la esencia de la creación al leerla exclusivamente desde postulados vitales. Las “Opiniones sobre la poetisa” son una prueba de que:

En definitiva, *palabra poética e identidad física* son (...) ya indisociables; trabajo literario sobre el lenguaje y trabajo gestual sobre el cuerpo de mujer son las dos partes de un mismo espacio de significación: Delmira Agustini, *objeto de deseo* que materializa las fantasías de una época, de un grupo social y de un género; Delmira Agustini, no tanto *poeta* cuanto *artefacto modernista*: actriz o escritora, es vista más como “musa” que como “profesional”, más como “obra de arte” que como “artista”,

³³ R. Wittkower y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid: Cátedra, 1992, pág. 275.

más como deidad seductora que como agente capaz de producir y reproducir la belleza.³⁴

Los cálices vacíos repiten la misma estructura de autoridad y recogen, junto al “Pórtico” de Rubén Darío para una poeta que no precisa ya presentación alguna, una serie de “Juicios críticos” posteriores y que, firmados por Manuel Ugarte, Miguel de Unamuno, Julio Herrera y Reissig, finalizan con un anexo que recopila extractos críticos de varios periódicos (*El Siglo, El Tiempo, La Democracia, El Bien*). Ahora, al mito de la “poeta-niña” se une el mito de la “poeta-pitonisa” y el de la “poeta-cortesana”; al “enigma” de la precocidad se une el de la capacidad visionaria y el erotismo explícito de sus poemas. Así pues, el “biografismo”, que, significativa coincidencia, se manifiesta reiteradamente en la prensa escrita de principios de siglo especialmente en el caso de las mujeres escritoras, es la tendencia que preside la recepción de la poesía de Agustini entre sus contemporáneos. En este sentido, se considera escandaloso o prodigioso, o ambas cosas, que una mujer se atreva a enunciar, sin el casto sonrojo propio de una dama, temas como el sexo, el erotismo, lo sacrílego o lo profano. La sorpresa e indignación nacía de la limitada identificación literal entre vida y poesía, habitual en la crítica de un poeta hombre, pero considerada esencial en el caso de la poeta mujer cuyos versos sólo admitirían la lectura de confesión emocional. A este respecto, podemos también consignar las continuas referencias al trágico final y la torturada vida amorosa de Agustini, asociadas frecuentemente con las de Storni, en estudios supuestamente críticos de su poesía.³⁵ Pero no podemos considerar estas opiniones e intentos de interpretación de la producción literaria de Agustini en periódicos, cartas y prólogos

³⁴ Elenora Cróquer, “Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro...”, en *América Latina: Literatura...* *op. cit.*, pág. 46.

³⁵ En estudios como el de Lucrecio Pérez Blanco sobre la poesía de Storni: *La poesía de Alfonsina Storni*. *op. cit.*, pág. 379. se afirman cosas como la siguiente: “Quizás la poesía de Delmira se haga más llaga lírica en ella [Storni] que ninguna otra, porque las dos poetisas tuvieron un calvario semejante en la senda del amor”.

propriadamente como estudios de crítica literaria, pues la carencia de un rigor sistemático y el exceso retórico signan su misma esencia e impiden un análisis lúcido y cabal de la obra.

Está comúnmente admitido que el pionero en presentar un estudio más formal y sólido de los tres poemarios que configuran la creación lírica de la uruguay es Alberto Zum Felde. Primero, aparece una carta de su pluma en el año 1914 en el periódico *El Día* donde hace una apología entusiasta, tanto de la persona como de la obra, que contribuye, sin embargo, a alimentar el mito recién sugerido de la huella bien erótica, bien mística de unos poemas comparables a los de Safo de Lesbos y Teresa de Ávila:

No hago hipérbole. Sois para mí un milagro; un ser de excepción; una criatura de privilegio, ungida por el destino con el don de las revelaciones. Siento por vos el respeto y el amor que inspiran los Elegidos; y vos, sois una Elegida, porque traéis a la vida la misión de decir lo que nadie había dicho, porque habláis el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda, porque descorréis con vuestras manos pálidas de sacerdotisa, los velos del misterio inquietante.³⁶

Más tarde, en 1919 Alberto Zum Felde incluye a Delmira Agustini en una serie de artículos acerca de las personalidades literarias más relevantes del momento en el Uruguay que se publican en *El Día* y poco después (1921) en la editorial de Maximino García en un solo volumen. El texto pretende rescatar la poesía de la experiencia vital traumática con que es asociada y apela a la condición de víctima de la hipocresía social de la poeta. Nueve años más tarde, en 1930, Alberto Zum Felde publica su ensayo fundamental, *Proceso intelectual del Uruguay*, en el que un elaborado capítulo sobre Delmira Agustini pone de manifiesto, tanto un aprecio evidente por su poesía, como un talante abierto, tolerante y desprejuiciado que lo lleva a retar a las instancias patriarcales con el fin de incluir a una poeta en la nómina masculina del Novecientos. Además, Zum Felde escribe el prólogo a una edición antológica de las poesías de

³⁶ Alberto Zum Felde, "A Delmira Agustini: Carta abierta", publicada en *El Día* (Montevideo) el 21 de febrero de 1914 y recogido como apéndice en el volumen coordinado por Uruguay Cortazzo, *Nuevas penetraciones críticas, op. cit.*, págs. 181-187.

Agustini que, plagada de errores, circula a partir de 1944 con el equívoco título de *Poesías completas*. Alejandro Cáceres explica detalladamente las razones por las que Zum Felde cambia su percepción y su discurso sobre Agustini. En casi todos los casos, tal giro crítico tiene que ver con la adquisición de madurez, conocimiento o autoridad y con la pérdida de la exaltación y la sinceridad que caracterizan su primera opinión, a la edad de 27 años, sobre la creadora:

En los escritos de Alberto Zum Felde –en la medida en que éste fue avanzando en la vida y en su carrera como crítico– Delmira Agustini comenzó a despojarse sistemáticamente de su sexualidad [...] y empezó a adquirir un carácter como de sueño esfumado, de intangibilidad, que poco a poco transformó a la poeta. prácticamente. en una idea.³⁷

La crítica sobre Delmira Agustini pasa así del enfoque biografista y que insiste, por tanto, en el carácter erótico y puramente sexual de sus versos (“Vos sois el amor mismo. Eros arde, con llama perenne dentro de vos, tornándonos flamígera. Vuestro erotismo arde y se consume en su propia llama. Así estáis hecha para el Arte”³⁸), a la perspectiva mística como criterio para juzgarlos (“Pues su erotismo es eso en fin: pura mitopeya, fabulación poética”³⁹). La “poeta-hetaira” cede su lugar a la “poeta-mística” debido a la proliferación, a partir del magisterio de Zum Felde y de Rubén Darío, cuyo “Pórtico” insiste en la “exaltación divina” característica de la poeta,⁴⁰ de ensayos y estudios que crean una escuela crítica de interpretación mística o metafísica. Al margen de lo adecuado o no de utilizar lo vital como instrumento analítico, sobre lo que ya se ha debatido suficientemente, tampoco me parece que la lectura alegórica o simbólica sea el procedimiento idóneo para estudiar una obra poética. No todo lo que se escribe tiene su correspondencia directa en la vida, pero tampoco es necesariamente una clave

³⁷ Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 89.

³⁸ Alberto Zum Felde. “A Delmira Agustini: carta abierta (enero de 1914, 3ª ed., 1967, pág. 260).

³⁹ Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, t. II, *op. cit.*, págs. 256-257.

⁴⁰ Al establecer un paralelo entre Agustini y Teresa de Jesús, lo que pretende Rubén Darío es resaltar la excepcionalidad del caso pero su referencia sólo causa equívocos como constata Rodríguez Monegal: “otro parentesco que traería confusiones y engendraría tonterías”, Emir Rodríguez Monegal. *Sexo y poesía en el Novecientos uruguayo*, *op. cit.*, pág. 39.

metafórica que hace referencia a una realidad supravital. Sin embargo, esa lectura fue la que propicia el vuelco crítico de Zum Felde junto a la referencia de Darío y así, desde entonces, se entiende la obra de Agustini como vertebrada por una dicotomía clara: es la teoría de la “doble personalidad” que da lugar a la escisión del mito en dos construcciones diferentes: el mito vital y el mito estético. Según esto, hay un desfase obvio entre la vida de la muchacha ingenua y puritana, de conducta irreprochable, fuertemente retraída, dominada por la figura materna y “despojada de experiencias vitales intensas”⁴¹, y la escritura que revela un temperamento ardiente y atormentado. A tal ambivalencia se le ha encontrado, como digo, la explicación consistente en considerar la raíz espiritual, trascendente e incluso mística de su poesía⁴² --es lo que Arturo Sergio Visca llama mito estético--. Su poesía es así como un producto inconsciente, dentro de la concepción de la escritura automática, de un estado de trance, de delirio (nuestra poeta padece insomnio y escribe de madrugada): la “Nena” se transforma en Pitonisa por las noches.⁴³ Pero una vez creada y asimilada, no sólo por

⁴¹ Arturo Sergio Visca, *Correspondencia íntima de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 3.

⁴² Nadie ha percibido la espiritualidad trascendente del soneto “Ite missa est” de R. Darío sino es desde una perspectiva transgresora, y el carácter sumamente erótico y sacrilego del poema nunca se ha ocultado. En cambio, los poemas decadentistas de Agustini que toman forma de invocación o plegaria --forma, por otra parte, habitual en la retórica modernista-- han sido tomados para ratificar esta presunta búsqueda de la trascendencia en su poesía.

⁴³ Este “mito estético”, que busca sublimizar o espiritualizar su poesía, surge, como venimos diciendo, del hecho de que la puritana sociedad del momento no entienda que la escritura de una mujer pretenda violar códigos establecidos y quiera enunciar conscientemente lo prohibido --el sexo--, y se sustenta en críticas como la de Alberto Zum Felde que opina lo siguiente sobre la veta erótica de la poesía de Agustini: “no se la juzgaría bien si se la tomara simplemente como una poetisa erótica, en el sentido corriente de este término. Eso sería juzgarla no sólo superficialmente, sino con cierta torpeza. Su erotismo es de hondura metafísica, y está sublimizado por las ansias y las torturas del espíritu” y añade después: “El deseo amoroso, el goce carnal, no aparece nunca como una finalidad en sus poemas; son como un camino hacia el más allá de sí misma, tienen el sentido trágico y casi religioso de un rito sacrificial. Son sacrificios a un dios: Eros, del cual ella es sacerdotisa” (tomo la cita de A. S. Visca, *Correspondencia íntima*, op. cit., pág. 3-4). Siguiendo a Zum Felde, Clara Silva en *Genio y figura de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 32, afirma: “Que eso es, como sabemos, lo que singulariza y valoriza la poesía erótica de Delmira: distinta de toda otra poesía erótica conocida: su trascendencia, su trasmundo”. En la misma línea, José Otero en su artículo: “Delmira Agustini: ¿Erotismo poético o misticismo erótico?”, en *In Honor of Boyd G. Carter. A Collection of Essays*, eds. Catherine Vera y George R. McMurray, Laramie: Dept. of Mod. And Classical Langs, Univ. Of Wyoming, 1981, págs. 85-91 y Doris T. Stephens en *Delmira Agustini and the Quest for Transcendence*, Michigan: Ann Arbor, 1974, apoyan asimismo la tesis del misticismo, del anhelo de amor a lo divino, aunque me parece que sus argumentos no son fuertes ni resultan convincentes en la mayoría de los casos. Sin embargo, algunos estudiosos de su obra problematizan este matiz místico de su erotismo como, por ejemplo, Arturo Sergio Visca quien puntualiza a este respecto que su erotismo

parte de una crítica biografista y androcéntrica que debate trivialidades vitales y falsea testimonios y juicios, sino incluso por la sociedad, esa “suerte de esquizofrenia”⁴⁴, esa mitificación, ¿cómo demostrar que esa doble personalidad, que esta coexistencia de la “Nena” y la “Pitonisa” no es más que un prejuicio de la crítica, una “máscara sobreimpuesta por imposiciones ajenas”?⁴⁵ No hay manera de probar que esa imagen construida es una falacia interesada de una crítica incapaz de comprender el erotismo exacerbado de una escritura de mujer, si éste carecía de base real, como dentro de los cauces de la “normalidad”.⁴⁶

Desde entonces las alternativas hermenéuticas en el caso de Agustini oscilan entre el sexo y el misticismo como pautas interpretativas que revelan, en el fondo, la dificultad de su estética y la repetición cómoda y sin cuestionamientos de las ideas críticas heredadas. Partidarios de la presencia de lo sexual como elemento central de su

es descarnado y sin alcance trascendente aunque, en su opinión, esto es así porque no puede aspirar a otra cosa y no por una elección consciente y meditada. Son: Kate Peters en el artículo: “Fin de siglo Mysticism: Body, Mind, and Trascendence in the Poetry of Amado Nervo and Delmira Agustini”. *loc. cit.*; y Jacqueline Girón Alvarado en su libro fundamental *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini. op. cit., passim*, quienes proponen las posturas más coherentes y argumentadas ante el supuesto misticismo de su poesía erótica: el espiritualismo que se percibe en algunos de sus poemas es el fruto, para la primera, tanto de la búsqueda de una espiritualidad que proporcione un significado en un mundo en que las creencias religiosas se tambalean por el cientifismo y positivismo del nuevo mundo, como de la absorción de la retórica pagana del simbolismo tan presente en aquel momento modernista; mientras que, para la segunda, es además el resultado de la utilización de “la retórica de la poesía mística para hacer legítimo su papel de mujer-poeta a través de una tradición literaria respetada y consagrada” (*Ibid.*, pág. 12).

⁴⁴ Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo, op. cit.*, pág. 63.

⁴⁵ Arturo Sergio Visca, *Correspondencia íntima de Delmira Agustini, op. cit.*, pág.5.

⁴⁶ Esta idea nos remite a lo que Foucault califica como “histerización del cuerpo de la mujer”, esto es, al proceso histórico según el cual el análisis, calificación y descalificación del cuerpo de la mujer como saturado patológicamente de sexualidad ha sido política dominante durante siglos; exceso y promiscuidad sexual que, a la vez que es reprobada, es exigida para mantener el *status quo* desde la Antigüedad Clásica: “Los valores de la abstinencia eran reconocidos mucho menos fácilmente para las mujeres, en la medida en que se las consideraba como social y fisiológicamente destinadas al matrimonio y a la procreación” (M. Foucault, *Historia de la sexualidad, op. cit.*, vol. 3, pág. 115). Tomemos, en este sentido, un ejemplo sangrante de la aplicación de esta idea al ámbito literario: “Delmira Agustini (1886-1914) padeció de un delirio vaginal que se manifestó en su poesía, ya que le fue imposible darle expresión en su vida cotidiana”, Robert Lima. “Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica”, *loc. cit.*, pág. 43.

poesía y reflejo de su vida son Luisa Luisi⁴⁷ --su primera crítica femenina--, Clara Silva⁴⁸ o Enrique Anderson Imbert:

La vida de una mujer de sexo encendido, siempre anhelante de abrazos de hombre, no tendría importancia espiritual si se quedara en eso y sólo nos dijera, espontáneamente, lo que le pasa a su organismo. Pero ella *trascendió* su erotismo, y el deleite del cuerpo se convirtió en deleite estético.⁴⁹

Más tarde, Arturo Sergio Visca y Juan Carlos Legido⁵⁰ perpetúan con sus discursos la lectura erótica de sus versos que no tiene, en su opinión, el carácter alegórico, metafísico o místico que Zum Felde le quiere atribuir:

El ardor sexual que se alimenta de sueños, la adoración al más carnal de los dioses vibran eternamente en ambos ["Mis amores" "Plegaria"] poemas. Y esto no tiene un carácter alegórico ulterior: la lectura de la poesía de Delmira Agustini deja como saldo global esta impresión: para la poetisa, todos los caminos conducen a Eros. O, a la inversa, de Eros arrancan todos los caminos que conducen a estados de plenitud vital, a las maneras de vida que realmente importan. Y ese Eros al cual rinde culto la poetisa es un Eros intensamente carnal.⁵¹

Esta segunda posibilidad de interpretación abierta de la raíz sexual de su poesía es partidaria de considerar que la imagen de muchacha ingenua y de apacible vida burguesa no es más que una máscara premeditada para ocultar a la conservadora sociedad montevideana su arrebató interior --mito vital--.⁵² Abogan, en cambio, por la

⁴⁷ "El predominio avasallador del instinto sexual [...] es el resultado de esa falta de cultura y de disciplina familiar que dejó en libertad completa la fogosidad desbocada de su genio", Luisa Luisi, *A través de libros y de autores*, Buenos Aires: Nuestra América, 1925, pág. 237

⁴⁸ Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, op. cit., 1968.

⁴⁹ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, México: Fondo de Cultura Económica, 1961, pág. 237.

⁵⁰ Arturo Sergio Visca, *Correspondencia íntima*, op. cit.; Juan Carlos Legido, *Delmira Agustini*, Montevideo: Editorial Técnica, 1976. El trabajo de Arturo Sergio Visca es un referente clave en la crítica de Agustini puesto que reúne la mayor parte de la correspondencia de Agustini de la que Ofelia Machado sólo publica la que esclarece su idilio amoroso con Enrique Job Reyes. Así, tenemos las epístolas intercambiadas con Darío, Zum Felde, el enigmático y anónimo Manino, Ricardo Mas de Ayala y algunas de las cartas que certifican la controvertida amistad o romance con el escritor argentino Manuel Ugarte. El resto de las cartas enviadas por Agustini a este último no se conservan pues, según testimonios orales diversos, la esposa de Ugarte las destruyó en un "literario" arrebató de celos.

⁵¹ Arturo Sergio Visca, *Delmira Agustini*, Montevideo: Cuadernos de literatura, 1968, pág. 14.

⁵² El "mito vital" nace, pues, de la hipocresía de la sociedad finisecular cuya actitud evidencia una suerte de represión verbal a propósito del sexo que no revela, tal y como ha consignado Foucault, sino un interés extremo hacia este tema tabú; mecanismo éste que sirve, por otro lado, para la autoafirmación de la burguesía como clase: "Fue el elemento de sí misma que la inquietó más que cualquier otro, que la preocupó, exigió y obtuvo sus cuidados con una mezcla de espanto, curiosidad, delectación y fiebre", M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, op. cit., vol. 1, pág. 150.

visión de su poesía como producto de una experiencia mística o metafísica Emilio Oribe⁵³ o Esther de Cáceres.⁵⁴

Citamos, sin embargo, una monografía que, pese a nacer de un interés biográfico y estar ya totalmente superada, es digna de ser considerada por la objetividad y medida de sus planteamientos y por la importante labor que lleva a cabo de recabar información sobre cualquier aspecto relacionado con la vida o creación de nuestra poeta. Nos referimos al estudio clásico y de referencia ineludible de Ofelia Machado: *Delmira Agustini* publicado en 1944.⁵⁵ Posteriormente, en una línea de trabajo muy similar se publican los ensayos de Sidonia Carmen Rosenbaum, Manuel Alvar, Sarah Bollo, Clara Silva, Emir Rodríguez Monegal.⁵⁶ Me parece importante apuntar aquí que, si bien estos estudios tienen valor por el hecho de ser los primeros en documentar, debatir y reflexionar sobre la vida y obra de Agustini, toda la estela crítica que los sigue no merece ser considerada de la misma manera, pues no viene a ser más que una prolongación de digresiones sobre sus circunstancias vitales y una exageración extrema de juicios que van progresivamente desfasándose por su nula capacidad analítica. Entre estos trabajos que continúan la vertiente biografista escogemos al azar un par de títulos, bastante explícitos, que ejemplifican tal corriente: “Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos” de Angelina Gatell y “Ojos que me reflejan. Poesía autobiográfica de Delmira Agustini” de Asunción Horno Delgado.⁵⁷

⁵³ Emilio Oribe, *Poética y Plástica*, Tomo I, Montevideo: Colombino, 1968.

⁵⁴ Delmira Agustini, *Antología*, selección y prólogo de Esther de Cáceres, Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965.

⁵⁵ Ofelia Machado de Benvenuto, *Delmira Agustini*, op. cit.

⁵⁶ Sidonia Carmen Rosenbaum, *Modern Women Poets of Spanish America*, New York: Hispanic Institute, 1945; Manuel Alvar, *La poesía de Delmira Agustini*, op. cit.; Sarah Bollo, *Delmira Agustini: espíritu de su obra y su significación*, op. cit.; Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, op. cit. y Clara Silva, *Pasión y gloria de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Losada, 1972; y Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, op. cit.

⁵⁷ Angelina Gatell, “Delmira Agustini y Alfonsina Storni: Dos destinos trágicos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 58 (1964), págs. 583-594; Asunción Horno Delgado, “Ojos que me reflejan. Poesía autobiográfica de Delmira Agustini”, *Letras femeninas*, 16:1-2 (1990), págs. 101-112; Renée Scott, “Delmira Agustini: Portraits and Reflections”, en *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*, Marjorie Agosin ed. Y Abraham Nancy Hall, tr., Albuquerque: U. Of New

En conclusión, estas son, en líneas generales, las características de las perspectivas teóricas que dominan ampliamente el panorama de las letras hispanas en la primera mitad del siglo XX, aunque, como hemos tenido ocasión de comprobar, aún se perciben sus huellas en multitud de estudios hoy en día. Observamos, pues, cuán problemática es la valoración de la escritura de mujer y de qué cuestionables presupuestos, que se ajustan, de una manera idónea, al conflictivo caso de Delmira Agustini, se vale esta tendencia crítica. Con todo, entre tanto oscurantismo y prejuicio crítico existen tres aportes valiosos, que son los estudios de Alberto Zum Felde -- fundamentalmente su "Carta abierta"--, Ofelia Machado de Benvenuto y Emir Rodríguez Monegal rescatados por Alejandro Cáceres en el repaso a lo que él llama "la primera época de la crítica sobre Agustini".⁵⁸ El testimonio de Zum Felde es interesante por la valoración que hace del alcance y dimensiones de la obra de Agustini y anula en términos de calidad crítica todo lo que él y sus seguidores escriben después. El análisis de Ofelia Machado tiene el valor de ser el primero que aporta documentación de todo tipo: cartas, manuscritos, cuadernos, entrevistas para poder leer la creación de Agustini con una apoyatura sólida. Finalmente, Emir Rodríguez Monegal escribe *Sexo y poesía en el Novecientos uruguayo: los extraños destinos de Roberto y Delmira* que constituye una sagaz contextualización sociocultural de la obra de estos dos autores de obra y vida subversiva y no fácilmente encasillable. El único reproche que puede hacerse es que no parecen importarle demasiado las respectivas obras que ven la luz en ese ambiente que él describe con tanta minuciosidad.

México, 1995, págs. 253-271; Pedro Bravo-Elizondo, "Una poeta, una dramaturga y un director uruguayos", *Latin American Theatre Review*, 31-32 (1997/99), págs. 137-142. Artículos posteriores soslayan esta interpretación biografista tan fácil: María José Chaves Abad, "La Nena: Delmira Agustini", *Quimera*, 123 (1994), págs. 4-5, por ejemplo, afirma: "Desde mi punto de vista es importante leer esa interioridad no solo como experiencia íntima amorosa, como siempre se ha dicho, sino como experiencia íntima de creación".

⁵⁸ Delmira Agustini, *Poesías Completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, págs. 100-102.

Pero la obra poética de Agustini ha sido objeto del análisis de un nutrido grupo de críticos y estudiosos de la literatura hispanoamericana que se han limitado, por lo general, bien a perpetuar la visión descriptiva y biográfica inaugurada por los críticos coetáneos a la poeta, aportando nuevas dosis de sensacionalismo y morbo mediante juicios e interpretaciones diversas sobre su vida y muerte, bien a continuar con una interpretación crítica de su obra literaria, pero de carácter segregativo y androcéntrico, sin ser estas dimensiones excluyentes ya que ambas están signadas por un pensamiento de corte tradicional y simplificador de la realidad. Esta situación revelaba la ausencia de una crítica contemporánea que reevaluara las convenciones arcaicas con las que se había contemplado la obra de Agustini y se valiera de nuevos instrumentos críticos para examinarla. Este vacío ha sido parcialmente cubierto --además de por algunos artículos que profundizan con rigor en elementos de su poesía en relación a la, mayoritariamente masculina, tradición modernista⁵⁹-- por la edición que, a cargo de Magdalena García Pinto⁶⁰, reúne su obra completa incluyendo poemas inéditos o pocos difundidos. Esta especialista en la obra de Agustini da primacía, por primera vez, a su obra sobre su vida --al hacer acopio por primera vez de todos sus textos-- y hace, en su inteligente introducción, un ejercicio de ubicación y repaso bibliográfico con criterios ciertamente lúcidos. Sin embargo, pese a sus ventajas, esta edición de la obra completa de Agustini tiene una grave falla, a mi modo de ver, que consiste en que privilegia las versiones definitivas de los poemas de *El libro blanco* y los *Cantos de la mañana* que son incorporadas, tras concienzuda revisión, por la propia Agustini a los *Los cálices vacíos* en 1913 y desecha las que originalmente aparecieron en 1907 y 1910 respectivamente.

⁵⁹ Sylvia Molloy, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". en *La sartén por el mango*. *op. cit.*, págs. 57-70. Kate Peters. "Fin de siglo Mysticism: Body, Mind and Trascendence in the Poetry of Amado Nervo and Delmira Agustini", *loc. cit.* o Patrick O'Connell, "Delmira Agustini, Rubén Darío y la 'tábula rasa': Sangre, cisne y creatividad femenina", *loc. cit.*.

⁶⁰ Magdalena García Pinto ed., *Poesías Completas* Delmira Agustini, Madrid: Cátedra, 1993. La misma autora hace un muy buen análisis de la trayectoria poética de Agustini en el siguiente artículo de consulta imprescindible: "Eros in Reflection: The Poetry of Delmira Agustini", *loc. cit.*

El crítico uruguayo, afincado en Estados Unidos, Alejandro Cáceres se da cuenta de tal error en la edición de García Pinto, esto es, en la única edición completa existente hasta el momento de la obra de Agustini, y lo subsana en su excelente trabajo que recoge los textos tal y como fueron editados en su primera aparición.⁶¹

La contribución de Doris T. Stephens es notable por varios motivos. En primer lugar, sus documentadas observaciones de las influencias y relaciones con otros autores y autoras que comparten las mismas coordenadas espaciales o temporales, así como la definición de la poesía, el poeta y la creatividad de acuerdo con los presupuestos de la recién inaugurada modernidad en el Uruguay de principios de siglo ofrecen un protocolo de lectura ideal para entrar en la creación poética de Agustini. El segundo aspecto a tener en cuenta se refiere al detalladísimo y detenido examen de la obra y concepción poética de la uruguaya. Esta óptica es tanto más seductora en cuanto hasta el momento no se piensa que Agustini tenga tejidos con conocimiento y plena conciencia de su sentido los hilos de su creación. Doris T. Stephens estudia todos y cada uno de los elementos que Agustini planea cuidadosamente, en su opinión, para proyectar su personal teoría de la poesía, esto es, la luz, el color, la belleza, la musicalidad o la idea de la musa.

Similares criterios orientan la comparación entre el mito del cisne en Darío y Agustini que inicia el artículo fundacional de la teórica y novelista argentina Sylvia Molloy.⁶² Tras un repaso por el intercambio epistolar con el maestro nicaragüense Molloy analiza con lucidez y claridad todos los posibles significados con que Agustini dota al ave emblemática del modernismo, desde las connotaciones eróticas más evidentes hasta las implicaciones, menos obvias, de género y subversión de los patrones heredados.

⁶¹ Delmira Agustini. *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*

⁶² Sylvia Molloy. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". en *La sartén por el mango*, *op. cit.*, págs. 57-70.

A pesar de que en los últimos veinticinco años de crítica sobre Agustini se hayan soslayado, en general, las dos interpretaciones de la sexualidad como reflejo biográfico y místico, han seguido apareciendo estudios que, de una u otra manera, no se han despegado aún de ellas y el patriarcado sigue proyectando su sombra. Entre estos, el trabajo de Linda Davis⁶³ que trata de penetrar en el significado de los símbolos y figuras de su poesía, alude a la importancia de la búsqueda del conocimiento o la inteligencia, a la obsesión por la mente de la poeta --con lo que coincidimos en términos generales-- y concluye que sólo fuera de la realidad, en otra dimensión espiritual o mental la poeta puede encontrar su propia voz. Robert Lima, por su parte, insiste en que la expresión de la libido en Agustini se lleva a cabo a través del delirio canalizado en elementos monstruosos o estatuas que no inspiran admiración estética o histórica sino puramente sexual.⁶⁴

El crítico uruguayo Uruguay Cortazzo es una de las figuras más destacadas del ámbito académico y cultural dentro de un movimiento crítico que, nacido en los últimos años, trata de vindicar a Delmira Agustini como mujer transgresora, liberada y desprejuiciada en el terreno social. Opina que Agustini intenta promover, con su obra, no sólo una revolución artística sino una revolución sexual en la línea de Roberto de las Carreras o, también, Herrera y Reissig pues, según defiende este investigador, el modernismo hispanoamericano, y especialmente el uruguayo, hace de la sexualidad uno de sus fundamentos estéticos. Rescata este crítico, con un lenguaje explícito y directo, la conciencia femenina que, en su opinión, se asienta en la poesía de Agustini y la libra de ese bloqueo del contenido sexual, de ese misticismo “represivo” que, iniciado con Zum Felde “por una interpretación idealista-cristiana”, ha signado a la crítica durante décadas. Como explica Carina Blixen: “Cortazzo señala, desmonta y acusa la autoritaria

⁶³ Linda Kay Davis East, *The imaginary voyage: Evolution of the Poetry of Delmira Agustini*, Diss. Stanford University, 1981.

⁶⁴ Robert Lima. “Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica”, *op. cit.*.

y pacata interpretación a que ha sido sometida la obra de Delmira en nuestra historia literaria”.⁶⁵ El cariz fundamentalmente represor y eufemístico de esa crítica encuentra en lo místico una explicación para los poemas más abiertamente sexuales de Agustini es evidente, pero tal vez tampoco es acertada la proyección socio-política radical de su arte que defiende Uruguay Cortazzo. Dice el crítico:

Revisar la crítica que ha rodeado la poesía de la Agustini, es comprobar de modo palmario que, desde Zum Felde en adelante, se ha desplegado un descomunal esfuerzo para dessexualizar su poesía, frigidizar su frenesí corporal y neutralizar políticamente las implicaciones ideológicas de su arte.⁶⁶

Considero, pues, interesante el hecho de que el contenido sexual sea leído como lo que es, la expresión directa del deseo de un sujeto femenino, pero me parece extremado interpretar tal enunciación tan osada, bien como espejo de los hábitos amorosos de la autora, bien como muestra de una reivindicación feminista de la que no se conserva ningún otro tipo de testimonios.

Más acertada es, a mi juicio, la aproximación de Margaret Bruzelius que, sosteniendo como Cortazzo la índole extremadamente intensa en la expresión del deseo de los versos de Agustini y su poder liberador, les da una proyección teórica mucho más ajustada y certera en tanto que estudia la figura del vampiro y la *femme fatale* como una versión femenina de la fascinación modernista --Darío-- que pasa antes por la tradición de Poe, Baudelaire, los simbolistas franceses y los decadentistas ingleses. Agustini ingresa, así, con plena conciencia en la tradición decadente convirtiéndose a sí misma

⁶⁵ Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, op. cit., pág. 46.

⁶⁶ Uruguay Cortazzo, “¿Dónde está la concha de Delmira Agustini?”, *La oreja cortada* 2 (1988), pág. 26. Junto a este artículo ha aparecido reciente una interesantísima colección de artículos --algunos ya clásicos como el de Sylvia Molloy o el de Gwen Kirkpatrick-- recopilados por él mismo: *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, coord. Uruguay Cortazzo, Montevideo: Vintén, 1996. Entre otros se incluye: Uruguay Cortazzo, “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”, *ibid.* págs. 48-75 que reitera muchas de las ideas expuestas. Entre los artículos inéditos hasta ese momento estarían: Guillermo Renart, “Pasión erótico-trascendente y reiteración con núcleo invariado de las dos fases poéticas de Delmira Agustini (teoría y práctica)”, *ibid.*, págs. 197-132 y Patricia Varas. “Máscara vital y liberación estética en Delmira Agustini”, *ibid.*, págs. 132-158.

en una vampiresa lo que, en última instancia, tiene un significado tanto de descubrimiento personal de la identidad sexual como también de orden creativo:

The female vampire, unlike many other fatal women, is firmly associated with the ability to speak, to seduce with language to write.⁶⁷

El mérito extraordinario de Gwen Kirkpatrick consiste en continuar la corriente tímidamente esbozada y aún incipiente de contextualizar en la tradición literaria general independientemente del género de los autores el discurso literario de Agustini. Aunque no seamos partidarios de algunas de sus propuestas --como la de considerar la proximidad a la prosa naturalista y vanguardista de la poesía de Agustini-- estimamos de gran importancia su esfuerzo por comparar a Agustini con Rodó o Herrera y Reissig así como es también interesante la lectura de sus versos a la luz de la concepción del erotismo de Georges Bataille.⁶⁸

También ha venido a paliar las carencias de la crítica moralizante y patriarcal que tanta mella hizo en la lectura de sus versos, el interesante libro escrito en colaboración por Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Mora,⁶⁹ muy brillante en los propósitos que se nos plasman en la introducción, pero que adolece de excesivo descriptivismo y una concreción empobrecedora en el cuerpo del trabajo ya que, aunque consiste en el análisis de algún poema de cada poeta, se centra casi exclusivamente en el aspecto sintáctico, lingüístico y gramatical partiendo del estructuralismo francés -- Barthes, Todorov--, amén de que la interpretación de la supuesta transgresión o subversión de las poetisas resulta un tanto forzada, especialmente en el caso de Agustini.

⁶⁷[“La vampiresa. a diferencia de otras mujeres fatales, se asocia firmemente con la capacidad para hablar, para seducir con el lenguaje, para escribir”, traducción propia], Margaret Bruzelius, “En el profundo espejo del deseo: Delmira Agustini. Rachilde and the Vampire”, *Revista Hispánica Moderna*, 446.1 (1993), pág. 55.

⁶⁸Gwen Kirkpatrick, “The limits of Modernismo: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig”, *loc. cit.* y Gwen Kirkpatrick, “Delmira Agustini y el ‘reino interior’ de Rodó y Darío”, en *¿Qué es el modernismo?...*, *op. cit.*, págs. 295-306.

⁶⁹ Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Mora, *Las poetisas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Con todo, el tema del erotismo en el ámbito religioso y las imágenes arquetípicas de la sombra y la luz están tratados con gran acierto y se ofrecen nuevas miradas del sujeto amoroso, el cisne, el doble, el hermafrodita o la serpiente.

Tina Escaja configura una completísima visión, desde un ángulo feminista que permite analizar la situación de la mujer finisecular en el Uruguay, en su espléndido trabajo *La lengua en la rosa: dialéctica del deseo en la obra de Delmira Agustini*.⁷⁰

Después de reexaminar la conexión de lo femenino con lo literario subrayando todas las fallas del discurso tradicional --de la quema no sale indemne el mismo Darío-- articula su estudio en torno a la metáfora del deseo --de ser, de amar, de escribir-- y divide la obra de Agustini en dos períodos; el primero más pasivo y receptivo --mito de Ofelia--, el segundo más activo y destructor --mito de Orfeo--. Ambos mitos se integran finalmente en la tan repetida metáfora de la cabeza masculina o divina --frecuentemente muerta-- entre las manos femeninas y el deseo de legitimación tanto personal como artística centraliza la estética de Agustini, le da unidad y anula la tensión dialéctica entre espíritu y carne, humano y divino, Logos y Eros.

Sin embargo, es el ensayo crítico de J. Girón Alvarado,⁷¹ que se sirve de los más innovadores recursos contemporáneos en cuanto a análisis de textos que brinda la crítica feminista actual, el que cambia definitivamente la orientación y da un vuelco total a los estudios críticos de la obra de la poeta uruguaya.⁷² Abrumada por la abundancia de trabajos meramente descriptivos o biográficos y la carencia absoluta de estudios centrados en el examen de “las grandes tensiones internas del discurso de la poeta uruguaya como escritora hispanoamericana inmersa dentro de una tradición literaria y

⁷⁰ Tina F. Escaja, *La lengua en la rosa: dialéctica del deseo en la obra de Delmira Agustini*, Diss. University of Pennsylvania, 1993.

⁷¹ Jacqueline Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, op. cit.

⁷² Por eso me extraña que Alejandro Cáceres no incluya este estudio en su detallado repaso del repertorio bibliográfico sobre Agustini.

sistema social patriarcales”,⁷³ emprende la labor de analizar dichas tensiones y contradicciones internas que necesariamente afectan a una mujer intelectual y creadora situada en una sociedad masculina, centrándose en dos elementos principales: la voz lírica y la figura femenina, y su evolución a lo largo de su obra. Traza, pues, una coherente trayectoria interna de la poesía de Agustini, trayectoria marcada por los prejuicios y valores del ambiente cultural que impiden el desarrollo de su yo lírico y la asunción de su identidad como poeta. A pesar de los indudables logros de un estudio de dichas características, nos parece pertinente señalar un aspecto que, a nuestro parecer, constituye una pequeña merma en el resultado final al que, no obstante, nos adscribimos. Me refiero a la prácticamente nula referencia a la existencia vital de la poeta que la autora del libro viene a resumir en un párrafo. Se comprende, hasta cierto punto, la postura de esta crítica pues, seguramente fatigada ante la inadmisibles cantidad de ensayos exclusivamente biográficos, se propone hacer un estudio riguroso y exhaustivo sobre su obra que, al fin y al cabo, es el objeto de la teoría literaria. Mas esta postura no obsta para tener en cuenta la biografía que, como hemos anticipado, es un procedimiento de análisis más, digno de ser tenido en cuenta. En cualquier caso, no es reprochable nada más a este concienzudo y magnífico estudio sobre nuestra poeta cuya obra es trabajada, por primera vez, con inteligencia y criterio.

Con posterioridad al trabajo de Girón Alvarado han aparecido varios estudios, bastante genéricos, de distinto alcance y de diversas perspectivas que, con todo, no añaden tesis o puntos de vista nuevos ni logran la dimensión del estudio mencionado. Desde el rescate biográfico⁷⁴ articula, sin embargo, Ana Inés Larre Borges un retrato

⁷³ J. Girón Alvarado, *Voz poética...*, *op. cit.*, pág. 2.

⁷⁴ Otros artículos científicos --que no creativos cuya proliferación es cada vez más numerosa-- tratan de adentrarse en su vida pues, como afirma Carina Blixen, “es tentador para cualquier creador el desafío de reconstruir el camino que justifique ese desenlace, de completar el “mosaico” que encierre en sí el misterio de la existencia de Delmira y su creación”, Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*. *op. cit.*, pág. 46. Algunas notas críticas aparecidas en los últimos años sobre su biografía son:

nada simplificado y muy completo de la figura de la poeta que había sido desdoblado y mistificado con asiduidad.⁷⁵ Desde la denuncia de la apropiación popular pero también filológica de su figura y su nombre --siempre “Delmira” la llama hasta “el más solemne especialista”-- hasta el rastreo bastante objetivo y lúcido por el “misterio” de su vida: su faceta de periodista --“Joujou”--; de amante emancipada --“Pototita”--; de interlocutora literaria --“hermana cruel” de los poetas Falco y Giot de Badet--; de hija dócil --la “Nena”--, porque al fin y al cabo el sujeto no es uno, sino que está hecho de fisuras, huecos, vacíos y aspira a la multiplicidad, a la plenitud; todo es revisado por la autora. Además de lo exhaustivo del estudio merece destacarse la apuesta de la autora por considerar que Agustini no es en absoluto ajena a la configuración de su propio mito y, al modo de Rimbaud, decide vivir el arte en la vida:

Delmira ya se debatía entre la mentalidad decentemente burguesa que le imponía la sociedad y la sensibilidad libertaria que circuló con fuerza entre los poetas modernistas imbuidos de los ideales del amor libre.⁷⁶

Otra excepción notable en este sentido es la introducción a la reedición de *Los cálices vacíos* de Beatriz Colombi.⁷⁷ En ella, después de contextualizar cultural e históricamente a la autora, se refieren sus lecturas e influencias --tema esencial obviado normalmente por la crítica-- y se postula que la novedad de la poesía de Agustini estriba en su cuestionamiento del canon estético del momento y de las construcciones de género de fin de siglo. El hecho de ubicar a un sujeto femenino, habitualmente aislado de la tradición escritural canónica, en el lugar que le corresponde es un intento digno de devolver el prestigio literario absurdamente arrebatado a Delmira Agustini. Por otro lado, acaba con la interpretación de su poesía como producto inconsciente y no expuesto

Carina Blixen. “Las numerosas vidas de Delmira Agustini”, *Brecha*, 18.8.95; Pablo Rocca, “La sangre de una poeta”, *El País Cultural*, 28.2.97; Ana Inés Larre Borges, “Con Omar Prego Gadea, ¿Quién era Delmira Agustini?”, *Brecha*, 21.3.97.

⁷⁵ Ana Inés Larre Borges, “Delmira Agustini”, en *Mujeres uruguayas*, *op. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 24.

⁷⁷ Delmira Agustini. *Los cálices vacíos*, ed. Beatriz Colombi, *op. cit.*

a influencias o lecturas. No obstante, como tendremos ocasión de comprobar, la redacción de Beatriz Colombi es apresurada y adolece de escasa documentación filológica de las relaciones en la mayoría de los casos, llegando incluso a atribuir a la poeta uruguaya unas traducciones del francés que en realidad realiza Herrera y Reissig.

Entre los trabajos escasamente novedosos antes citados, he podido tener acceso al estudio de Barreiro de Armstrong,⁷⁸ caso paradigmático de varios en la misma línea que, paradójicamente, no tienen en cuenta el estudio de Girón Alvarado. En su trabajo, señala también la proliferación de estudios de tipo temático y biográfico sobre la obra de Agustini, estudios que han contribuido a dar por sentado que la obra es la psique de la autora. Sin embargo, frente a la posibilidad de optar por la postura contraria, es decir, por no hacer la más mínima mención a la vida de la poeta, que es la que toma finalmente Girón Alvarado, Barreiro de Armstrong comprende, partiendo del postulado enunciado por Eliot: "Poetry is not a turning loose of emotions, but an escape from emotion; is not the expression of personality, but an escape from personality,"⁷⁹ que, aunque la obra no es un reflejo traducible de la vida, sí es el producto tanto de la creación, como de una particular cosmovisión y de determinada realidad personal. Con esta premisa, divide su estudio en tres capítulos. En el primero hace una interesante introducción a la vida y obra de la poeta y una revisión crítica sobre aspectos de la misma, necesaria si se pretende analizar, como es el caso, las causas, el desarrollo y las consecuencias del "mito" de Agustini. El segundo capítulo que expone la cosmovisión de Agustini, esto es, el lenguaje poético, las imágenes, los símbolos, los temas adolece ya de una abstracción y complejidad notable, lastre que pesa más, si cabe, en el tercer

⁷⁸ M. Barreiro de Armstrong, *Punto de luz. Eros, eje de la estructura pendular en «Los cálices vacíos» de Delmira Agustini*, Reichenberger: Kassel, 1998.

⁷⁹ ["La poesía no es un desahogo torrencial de emociones, sino una fuga de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino una fuga de la personalidad", traducción propia], T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", en *The Sacred Wood*. London: Methuen and Co., 1920, pág. 58.

capítulo que está destinado al análisis de los veintidós poemas de *Los cálices vacíos* desde los esquemas conceptuales y gráficos a base de binomios, planos horizontales y verticales y ejes, planteados en la segunda parte, lo que nos dispone a situarnos ante la poesía casi más en calidad de matemáticos que de críticos literarios. He aquí uno de los peligros más frecuentes del exceso de estructuralismo, aplicado a la crítica, que también veíamos en el trabajo de Rojas, Ovares y Mora y que es evitado con lucidez en el estudio de Girón Alvarado. En definitiva, el reciente trabajo de M. E. Barreiro de Armstrong es un estudio de acertadas perspectivas y grandes propósitos pero pocos hallazgos, que, además, aunque proyecta una crítica de la concepción biográfica, no consigue siquiera salirse de ella en algunas de sus interpretaciones.

No obstante, son mayoría en los últimos años los trabajos de extraordinaria calidad sobre la obra de Delmira Agustini. Así, junto a los estudios de carácter más general y más largo aliento, como los de Magdalena García Pinto, Beatriz Colombi o Jacqueline Girón Alvarado, que incorporan nuevas herramientas críticas de probada efectividad,⁸⁰ podemos citar una extensa nómina de artículos sumamente interesantes que versan y profundizan tanto en la particular utilización y subversión, por parte de Agustini, de las técnicas poéticas y mitos clásicos o modernistas (la musa, el cisne, la estatua, el vampiro, el fantasma, la serpiente, la esfinge),⁸¹ como en la inserción de su obra en posibles y diversas modalidades estéticas.⁸²

⁸⁰ Uno de estos instrumentos teóricos es la aplicación del concepto de "lenguaje poético" como el que 'puede expresar un pensamiento subversivo, liberado de represiones, como una 'revolución poética', que altere el orden patriarcal' al estudio de la obra de nuestra poeta, Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984, pág. 3.

⁸¹ Sylvia Molloy, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", *loc. cit.*; John R. Burt, "The Personalization of Classical Mith in Delmira Agustini", *Crítica Hispánica*, 9 (1987), págs. 115-124; John R. Burt, "Agustini's Muse", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 17 (1988), págs. 61-65; Margaret Bruzelius, " 'En el profundo espejo del deseo': Delmira Agustini, Rachilde and the Vampire", *Revista Hispánica Moderna*, 46 (1993), págs. 51-64; Aída Beaupied, "Otra lectura de 'El cisne' de Delmira Agustini", *Letras femeninas*, 22 (1996), págs. 131-142; Marcella Trambaioli, "La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini", *Revista Hispánica Moderna*, 50 (1997), págs. 57-66. La importancia decisiva del estudio de las imágenes en Agustini ha sido señalada en el fundamental artículo: Ileana Renfrew, "La imaginación como principio estructurador de la obra de Delmira Agustini", en *La escritora hispánica*, Nora Erro-Orthmann y Juan Cruz Mendizábal eds., Miami:

M^a Rosa Olivera-Williams⁸³ parte del planteamiento de que es viable tomar tres poemas de mujeres representativos de diferentes momentos socio-culturales y políticos: “Visión” de *Los cálices vacíos* (1913) de Delmira Agustini, “Los sonetos de la muerte” de *Desolación* (1922) de Gabriela Mistral y *Babel bárbara* (1991) de Cristina Peri-Rossi, para hacer un recorrido por la evolución de la poesía hispanoamericana de cariz erótico que empieza por nombrar por primera vez el deseo femenino, pasa por la negación de Eros en la medida en que el tema es adscribible a una cierta “sensibilidad femenina” desde ciertos planteamientos androcéntricos e incluso feministas, para acabar trascendiendo polémicas y alcanzar un estadio de libertad creativa en que, no sólo se habla abiertamente sobre la experiencia erótica, sino que ésta se desenvuelve en la poesía en términos de igualdad y co-participación. En lo que nos compete directamente, es decir, en el desentrañamiento del poema de Agustini, apenas tenemos nada que objetar sobre los planteamientos críticos de los que parte (M. Foucault, J. Derrida, L.

Universal, 1990, págs. 144-151. Y un ejemplo de lo útiles que resultan este tipo de análisis lo tenemos en el, sumamente sugerente y de indudable interés, artículo de Magdalena García Pinto: “El retrato de una artista joven: la musa de Delmira Agustini”, *Revista Iberoamericana*, 184-185 (1998), págs. 559-571, que centra su investigación en el desbrozamiento de los significados de dos figuraciones míticas esenciales en la poesía de Agustini: la Musa y la Estatua, “a las que se les asigna una doble función, la de servir de guía de su trayectoria creativa y la de proveer de una máscara que encubra y revele una voz inédita”. Se dan también multitud de datos, pistas, acertadas intuiciones y referencias claves acerca de aspectos relevantes de su vida, obra y lectura de ambas, por ejemplo, en relación al proceso de creación de la “figura de una mujer atrapada por su sexualidad” o sobre el ambiente sociológico y cultural del Montevideo en que desarrolla Agustini su obra. Abre su artículo, además, la posibilidad de indagar en cuestiones fundamentales de la poesía que no han sido estudiadas con eficacia en Agustini, como la relación del retrato del/a artista con el material literario o los vehículos discursivos y dispositivos varios necesarios para forjar ese autorretrato. Finalmente, estos artículos desvelan los mecanismos poéticos que le sirven a Agustini a un tiempo para insertarse en la tradición modernista, cuyo imaginario abunda en este tipo de figuras, y para discrepar de ésta, al dotar de nuevos significados antipatriarcales a las mismas.

⁸² Sylvia Puentes de Oyénard, en su artículo: “Sicocrítica de “Fiera de amor” de Delmira Agustini”, *Letras femeninas*, 15 (1989), págs. 105-118, propone acudir a lo extratextual o sociocultural para explicar el arte de la poeta uruguaya. Otro estudio que percibe una línea temática de trabajo en la obra de Agustini muy vinculada con el psicoanálisis y que no deja de tener relación con el conflictivo “tour de force” que la poeta mantenía con su madre es: Gisela Norat, “Vampirismo, sadismo y masoquismo en la poesía de Delmira Agustini”, *Lingüística y Literatura*, 17 (1990), págs. 152-164.

⁸³ M. R. Olivera-Williams, “Retomando a Eros: tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana. Agustini, Mistral y Peri-Rossi”, *loc. cit.*, págs. 117-133. De la misma autora es de indudable interés también: “Feminine Voices in Exile”, en *Engendering the Word...*, *op. cit.*, págs. 151-166.

Irigaray, o G. Bataille) o las conclusiones a las que llega tras el análisis de símbolos como la estatua o el cisne.

Disertábamos en la introducción a este apartado sobre la conveniencia o no de centralizar el debate sobre el discurso poético de Agustini en su condición de mujer con todo lo que ello implica. Evidentemente, es necesario previamente un ejercicio de reinscripción de su poética en las corrientes literarias dominantes del simbolismo y el modernismo, pero ello no obsta en ningún caso a su lógica inserción también en un contexto ideológico, social y literario que tiene en cuenta su pertenencia a una identidad subalterna, la femenina. Esta variable del género, decíamos, ha sido estimada sólo en fechas muy recientes y en ocasiones se presta a equívocos, confusiones y extremismos. Es la segunda vertiente de análisis de la poesía de Agustini en la que se sitúan trabajos que, desde los estudios culturales, tratan de desvelar en los últimos diez años de otra forma los múltiples significados de sus composiciones y, sobre todo, intentan recuperar su voz femenina como expresión de todo un grupo marginado y advertir sobre la manipulación ideológica de las formas culturales:

Los textos culturales de las mujeres modernas indican posibilidades estratégicas de legitimación de un discurso existente, que sostendría nuevamente una totalidad. La necesidad doble de su crítica se basa en reconceptualizar (resexualizar) las investigaciones modernistas de la subjetividad, el yo, la identidad, la sociedad.⁸⁴

El conflicto que plantean este tipo de trabajos es el que suele afectar a los estudios culturales en general: aunque su misma esencia parte de la literatura frecuentemente se acaba perdiendo el objetivo filológico que queda así diluido como una manifestación social más del poder de las estructuras culturales y capitalistas:

Pero la relación entre los estudios culturales y los estudios literarios sigue siendo complicada. En principio, los estudios culturales lo abarcan todo: Shakespeare y la música rap, la alta cultura y la cultura popular, la cultura del pasado y del presente. Pero en la práctica, como el significado se crea siempre a partir de la diferencia, se hacen estudios culturales *en oposición* a otras opciones [...] “en oposición a los estudios

⁸⁴ Iris Zavala, “Modernidades sexualizadas: el corredor de las voces femeninas”, *loc. cit.*, pág. 120.

literarios, concebidos tradicionalmente"; es decir, a los que tienen por objeto la interpretación de las obras literarias entendidas como realización de sus autores y consideran que la razón primordial para el estudio de la literatura reside en el valor singular de las grandes obras: su complejidad, belleza, lucidez, universalidad y los beneficios potenciales que de todo ello se derivan para el lector.⁸⁵

No obstante, los "estudios culturales" enriquecen y abren siempre nuevas maneras de leer las obras literarias y además, amplían el canon tan selectivo de los estudios tradicionales al situar en un mismo nivel de importancia la excelencia literaria -que con asiduidad está determinada por raza y sexo-- y la representatividad cultural. Así pues, se han introducido nuevos autores y autoras en el canon y la expansión a todo tipo de textos marginales abarca asimismo marcos geográficos o étnicos minoritarios o desvalorizados. Lo ideal es una complementariedad de enfoques por la que apuesta, por ejemplo, Girón Alvarado, que está lejos de lograrse, sin embargo, por la distancia entre ambos.

El artículo de J. Andrew Brown⁸⁶ propone una interesante y sistemática revisión feminista de las ideas de Bloom a propósito de las influencias⁸⁷ y la aplica a un número considerable de poemas y fragmentos de Delmira Agustini en relación a la escritora argentina ligeramente posterior, Alfonsina Storni.⁸⁸ La idea que expone es que no se

⁸⁵ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica, 2000, pág. 61.

⁸⁶ J. Andrew Brown, "Feminine Anxiety of Influence Revisited: Alfonsina Storni and Delmira Agustini", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23:2 (1999), págs. 191-203.

⁸⁷ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1992 y Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 1995.

⁸⁸ Es obvio que Bloom parte de modelos de masculinidad y excluye a las mujeres, salvo a Emily Dickinson, del canon. Sin embargo, sus enfoques siguen siendo válidos en tanto que son un punto de partida, un modelo del que se han valido diversas orientaciones feministas para configurar un canon alternativo, el canon femenino: "Although Eliot and Bloom's theories of the creative process are certainly problematic for feminist readers, there are ways in which their theories / attitudes are uniquely enriching for feminist criticism" ["Aunque las teorías de Eliot y Bloom sobre el proceso creativo son ciertamente problemáticas para los lectores/as feministas, hay formas en que sus teorías/actitudes están enriqueciendo notablemente a la crítica feminista". traducción propia], E. Kay Sparks, "Old Father Nile: T. S. Eliot and Harold Bloom on the Creative Process ás Spontaneous Generation", en *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*, eds. Temma F. Berg, Anna Shannon Elfenbein, Jeanne Larsen, Elisa Kay Sparks y Sandra M. Gilbert, Urban: U. of Illinois, 1989, pág. 56. En el mismo artículo, más tarde, se ofrecen ejemplos obvios de una certera utilización de estas teorías por la crítica feminista: "In much feminist criticism, Virginia Woolf stands as a metonymy for the theories of Eliot and Bloom, her sense that "a woman writing thinks back through her mothers'" ["En parte de la crítica feminista, Virginia Woolf funciona como metonimia fundamental para las teorías de Eliot y Bloom. su sentido es que una

trata de afirmar que una poeta deba escribir preceptivamente de una manera determinada ni del hecho de que ser mujer implique ineludiblemente una fraternidad con otras mujeres, sino de que la condición femenina --circunstancial y no eterna o esencial--, al ser subalterna, secundaria, marginal produce una suerte de comunidad creativa, un hermanamiento o más bien "sororidad" con otras autoras para juntas prestigiar esa tradición diferencial y oponerla, con firmeza y garantías, a la tradición patriarcal oficial.

El reciente artículo de Eleonora Cróquer,⁸⁹ anticipo de una tesis doctoral que se presenta cuando menos prometedora, surge como aplicación de las técnicas del análisis literario a otros materiales culturales en relación al "mito", "fetiche cultural Delmira Agustini". Se trata de operar sobre los artefactos culturales: iconografía, formas de publicación, biografía como sobre "textos" que hay leer y descodificar antes que como objetos. Desde este punto de vista Delmira Agustini es convertida --aunque ella también participa activamente en dicha conversión-- en "*objeto-fetiche* para el campo cultural que la fabrica: máquina productora de sentidos, superficie especular de las fantasías masculinas e intelectuales de la época".⁹⁰ El inconsciente sexual colectivo del Novecientos transforma la obra de Agustini en un objeto precariamente conectado a una fantasía. Ciertamente aquello por lo que Agustini trasciende posteriormente, esto es, su obra creativa se deja un tanto de lado y se menciona sólo como soporte de algunos pensamientos. En este sentido, Cróquer cae en la misma trampa que denuncia en el ambiente cultural montevideano de entresiglos en la recepción de la obra, es decir, para ella Delmira Agustini es también "*objeto de deseo* que materializa las fantasías de toda

mujer que escribe piensa hacia atrás a través de sus precursoras", traducción propia], *Ibíd.* pág. 62. El estudio clásico: S. Gilbert y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, *op. cit.* y el artículo de Sandra Messinger Cypess, "Visual and Verbal Distances: The Woman Poet in a Patriarcal Culture". *Revista/Review Interamericana*, 12 (1982), págs. 150-157 dan buena cuenta de ello.

⁸⁹ Eleonora Cróquer, "Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro", en *América Latina: Literatura...op. cit.*, págs. 31-51.

⁹⁰ *ibíd.*, pág. 50.

una época, de un grupo social y de un género; Delmira Agustini, no tanto *poeta* cuanto *artefacto modernista*: actriz o escritora, es vista más como “musa” que como “profesional”, más como “obra de arte” que como “artista”, más como deidad seductora que como agente capaz de producir y reproducir la belleza”.⁹¹ Como ha estudiado también Gwen Kirkpatrick a partir de la teoría de Baudrillard, el poder de seducción del fetiche reside en la atracción por lo fabricado, por la artificialidad que se vincula a la cualidad mágica del encantamiento. Gwen Kirkpatrick hace notar que los objetos que se fetichizan pierden contenido semántico, se vacían de información y se convierten en un referente vacío o libremente interpretable. Algo así es lo que le sucede a Agustini cuya obra y personalidad es leída desde los signos más opuestos.⁹² De otra parte, otro elemento fundamental que contribuye a la objetualización de la uruguaya es la insistencia de la crítica masculina en sus anomalías, rarezas o peculiaridades -- insomnio, precocidad, indumentaria atípica-- que busca, al enfatizar lo excepcional, provocar un efecto de distanciamiento con los lectores que preferirían leer a la autora y sus singularidades o excentricidades vitales que la obra.

Con el sugerente y en absoluto gratuito título de *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género* apareció en el año 2000 un volumen de ensayos recopilado por la crítica feminista ya mencionada Tina Escaja. El cuestionamiento del estático canon modernista desde las nuevas premisas que abren los “estudios de género” y la situación de Delmira Agustini en el siempre conflictivo período del nacimiento de la modernidad como pionera en la articulación de su voz aislada con respecto y frente a ese canon, son los objetivos que persiguen los nuevos artículos de Gwen Kirkpatrick, Uruguay Cortazzo, Estela Valverde, Christine Eric,

⁹¹ *Ibid.*, pág. 46.

⁹² Gwen Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley: University of California Press, 1989.

Magdalena García Pinto y Alejandro Cáceres en la sección titulada “Delmira Agustini revisitada”.⁹³

La uruguaya Carina Blixen ha publicado otra de las más actuales revisiones de la vida y obra de Delmira Agustini desde una perspectiva cultural en su libro, exquisitamente editado el pasado año, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*.⁹⁴ En clara alusión a la “azotea de la loca” que crean Gilbert y Gubar como concepto que remite a los sutiles mecanismos manipuladores de relegación de lo femenino a los terrenos de la excentricidad, locura y soledad por parte de la cultura mayoritaria, Blixen expone que, si bien Montevideo hace gala de un aperturismo fuera de lo común y una incipiente atmósfera liberal y hasta emancipatoria de la mujer, lastra aún multitud de prejuicios y estereotipos sociales en el período en que viven Delmira Agustini o María Eugenia Vaz Ferreira. Señala que el Novecientos ha sido un momento de mitificaciones e idealismos no siempre bien fundados y considera que aparte de la coincidencia necesaria entre el oficio de escritor y una ética libertaria, se precisa para ser dandi – como ya vimos-- de una serie de modelos en los que fijarse y un grupo que de sentido político a esa rebeldía individual. Ello implica que la asunción de la diferencia como actitud vital sea mucho más dramática y problemática y más que mecanismo de liberación funcione como torturada y autodestructiva búsqueda de una identidad negada. El acercamiento es apasionante y, pese a que las respuestas a las múltiples preguntas

⁹³ Los artículos que forman parte de esta sección son los siguientes: Gwen Kirkpatrick, “Prodigios de almas y de cuerpos: Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo”, págs. 175-195; Uruguay Cortazzo, “Delmira Agustini: hacia una visión sexo-política”, págs. 195-205; Estela Valverde, “D[é]lmira: la representación del hombre en la poesía de Agustini”, págs. 205-228; Christine Ehrick, “Del Delmira a Paulina: erotismo, racionalidad y emancipación femenina en el Uruguay, 1890-1930”, págs. 228-244; Magdalena García Pinto, “Género y poesía en el Uruguay de 1900”, págs. 244-257 y Alejandro Cáceres, “Delmira Agustini: la búsqueda de libertad sexual y la construcción del yo”, págs. 257-271.

⁹⁴ Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, op. cit. El hallazgo de este breve pero fundamental libro en los estantes de la librería “Montevideo Books” el otoño pasado me dio una alegría pues, en medio de la aguda crisis económica que abate al país, se sigue apostando por la cultura y pueden editarse joyitas de ese tipo, al mismo tiempo que el “Día del libro” los escritores organizan un programa que, con el nombre “Kilos de letras”, recauda todo tipo de alimentos para comedores de pobres.

que sugiere la lectura de la vida y obra de las dos creadoras son parciales, remueven conciencias, sugieren temas:

La crítica, el álbum, las fotos, los libros, las revistas, el vestido, los cafés, las calles: todo eran datos y elementos preciosos que, en espejo, decían algo de estas mujeres, sus vidas, sus posibilidades de creación. Por eso el recorrido es parcial y sinuoso. Bordear el bosque a veces permite ver mejor el paisaje.⁹⁵

He aquí un ejemplo de trabajo que, desde los estudios culturales, analiza el contexto editorial, cultural, social, profesional y llega a importantes conclusiones como, por ejemplo, la aceptación del juego de mitificación de la crítica, la conciencia lúcida y moderna de autoría y la autoconfiguración del mito de la artista incomprendida por parte de Agustini:

La escritura es, en la mujer, un acto de soberbia: tolerable, desde el punto de vista exterior. en la medida en que el acto admitía ser transformado en algo decorativo o superfluo. Pero el arte que importa no lo es. Y los poemas que crearon Delmira y María Eugenia eran demasiado inquietantes para ser reducidos a eso, en forma convincente, por mucho tiempo.

¿Cómo vivirían interiormente las escritoras esa divergencia entre una realidad que las infantilizaba o recortaba y la experiencia de la creación?⁹⁶

El libro no tiene pretensiones de ser lo que no es y por ello propone cauces de lectura de la obra en el capítulo “Última razón: la poesía” al percatarse de la excesiva estetización de su vida y la mitificación progresiva de su creación, pero no los lleva a cabo consecuentemente con los presupuestos que guían su análisis. Sí estudia más pormenorizadamente la obra en el prólogo a su edición de Agustini.⁹⁷

La ecuatoriana Patricia Varas traza un panorama muy completo y desde ángulos bastante dispares de la personalidad poética y creativa de Delmira Agustini en el reciente estudio *Las máscaras de Delmira Agustini*.⁹⁸ A pesar de la deuda crítica que el trabajo tiene con la tesis doctoral de Girón Alvarado desde el mismo título, su enfoque

⁹⁵ Según reza la contraportada del libro.

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 44.

⁹⁷ Delmira Agustini, *Poesía*. Montevideo: Ediciones del Pizarrón, 2000.

⁹⁸ Patricia Varas, *Las máscaras de Delmira Agustini*, Montevideo: Vintén Editor, 2002. Debo agradecer a la amabilidad de la autora el hecho de disponer de un trabajo al que, de otra manera, no podía haber accedido con tanta presteza.

es más abarcador porque no se ciñe sólo a la evolución poética de la autora, sino que indaga primero en el espíritu de una sociedad que obliga a un comportamiento “oscuro y represivo”, estudia después el desarrollo por parte de Agustini de una serie de estrategias literarias y biográficas⁹⁹ para sobrevivir en ese clima asfixiante --las máscaras-- y, finalmente, se adentra en el terreno de su poesía y la encuentra perturbadora no sólo por la enunciación del erotismo sino por la subversión de los cánones, imágenes, lenguajes y figuraciones modernistas que encuentra tras un comentario filológico de varios de sus poemas en relación a composiciones de Darío, entre otros. No rechaza en absoluto, sin embargo, los postulados de los estudios culturales y feministas que apuntan a la “feminización del modernismo” como una de las interpretaciones de la transgresión de Agustini y así, acaba su trabajo citando a la magnífica poeta feminista Adrienne Rich:

Una crítica radical de la literatura, feminista en su impulso, tomaría la obra primero como una clave de cómo vivimos, de cómo hemos estado viviendo, de cómo hemos sido llevadas a imaginarnos a nosotras mismas, de cómo nuestro lenguaje nos ha atrapado y liberado, de cómo el mero acto de nombrar ha sido hasta ahora un privilegio masculino y de cómo podemos comenzar a ver y a nombrar --y por lo tanto a vivir-- de nuevo.¹⁰⁰

Hay un último aspecto que no me gustaría pasar por alto a la hora de valorar la recepción de Agustini y que va intrínsecamente ligado a la objetualización, fetichización o mitificación de su figura literaria que, aunque comienza durante su vida, perdura en la actualidad en el subconsciente colectivo. Se trata de la extraordinaria y creciente recepción popular tanto de sus versos como de su persona así como a la ficcionalización de su vida y obra en homenajes, novelas, poemas, teatro.¹⁰¹ Durante mi reciente visita al

⁹⁹ De esta manera, Agustini misma lee su vida como un texto de creación como manifiesta en carta fundamental a su idolatrado Manuel Ugarte: “V. hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel... Lo que pudo ser a la larga una novela humorística, se convirtió en tragedia”, Arturo Sergio Visca, *Correspondencia íntima, op. cit.*, pág. 38.

¹⁰⁰ Patricia Varas, *Las máscaras de Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 168.

¹⁰¹ La bibliografía antes mencionada que realiza Ana Gil Seoane y que se incluye como apéndice en el estudio colectivo coordinado por Uruguay Cortazzo, *Nuevas penetraciones críticas* hay un apartado que

país pude percatarme de que Agustini es un icono, de que Agustini es "Delmira" y puede recitar sus versos tanto un escolar como un anciano vendedor de zapatillas, una actriz o un librero; sus poemas son modificados porque han pasado al testimonio oral y hay tantas versiones como recitadores, su leyenda es exagerada, distorsionada, mezclada con la de otras autoras como María Eugenia Vaz Ferreira o simplemente otras mujeres transgresoras como la madre de Roberto de las Carreras; su osadía vital y estética están arraigadas en el espíritu de los uruguayos porque hay enigma y morbo en su historia, porque su divorcio, su muerte, el erotismo descarnado de sus poemas, la extraña demolición de todas y cada una de las casas en que vivió, la carencia de descendencia o referentes personales siguen despertando la curiosidad de un pueblo que posteriormente hace de Juana de Ibarbourou, la poeta burguesa y convencional, la esposa y madre su patrona y representante. En el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional se custodian con más mimo y fervor sus objetos personales --el pájaro disecado que le ahoga la asistenta, su traje de novia y zapatos, los cuadros que pinta, sus joyas-- y su impresionante y numerosísima colección de fotografías --cuidadosamente catalogada y encuadrada-- que la documentación propiamente literaria, sus libros, correspondencia y las revistas en que publica. Se observan, de hecho, bastantes carencias en el archivo si se compara el material al que pude acceder con el que señalaban que existía sus biógrafas de los años 40 y 60 Ofelia Machado o Clara Silva. Delmira Agustini sigue llenando teatros cada vez que se pone en escena una obra que versiona su vida, sigue siendo éxito de ventas si aparece una novela por mediocre que sea que abra nuevas luces sobre la sombra que rodea su misterio: su historia sigue despertando un interés tan desmedido que podríamos hablar de una especie de oleada metaliteraria, de un conjunto

contiene una completísima nómina de las "Poesías, obras de ficción y homenajes dedicados a Delmira Agustini", págs. 177-180.

de piezas teatrales, novelas, *performances* que tratan de profundizar en su oscuro mito y desentrañarlo.

La crítica literaria ha hablado de varias Delmiras dentro del personaje poético de la singular y extraordinaria poeta uruguaya: la primera es la que corresponde al mito vital de la muchacha aparentemente inocente que disfruta, sin embargo, plena y supuestamente, “contradictoriamente”, de la vida y del amor; la segunda se identifica en la imagen de la poeta rupturista e innovadora desde el punto de vista formal, de contenido --por la profunda sensualidad y erotismo que emana de sus versos-- y hasta sociocultural --la transgresión genérica que algunos teóricos, entre los que modestamente me incluyo, consideran preside su lírica--. Hay asimismo una tercera Delmira, sorprendente y no demasiado bien estudiada, que hemos descubierto en algunas publicaciones como certera y aguda cronista social y crítica literaria autoconsciente de sus rasgos de estilo y su condición de escritora. Se trata de la moderna y mordaz “Joujou” cuyos artículos ya interpretamos. Por último, podemos hablar, como proponíamos antes, de una cuarta Delmira, la Delmira que persiste al paso del tiempo porque es la figura creada y recreada tras su muerte en los más dispares géneros, desde la novela: *Fiera de amor. La otra muerte de Delmira Agustini* de Guillermo Giucci, *Una mujer inmolada* de V. Salaverri *Delmira* de Omar Prego Gadea o *Tan extraña, tan querida* de Raquel Minoli¹⁰², hasta la poesía¹⁰³ o el teatro. Es tal vez en este último género literario donde los logros han sido más notables, o al menos, han contribuido a popularizar -- lo que puede ser hasta cierto punto positivo si no se lleva a

¹⁰² Las referencias de estas novelas --y nótese lo reciente de la fecha de publicación-- son las que siguen: G. Giucci. *Fiera de amor. La otra muerte de Delmira Agustini*, Montevideo: Vintén Editor, 1993; V. Salaverri. *Una mujer inmolada*, Montevideo: Cooperativa Editorial Pegaso, 1954; Pedro Orgambide, *Un amor imprudente*, Colombia: Grupo Editorial Norma, 1994; Omar Prego Gadea: *Delmira*, Montevideo: Santillana, 1997; Raquel Minoli, *Tan extraña, tan querida*, Montevideo: Quijote Editores, 2000.

¹⁰³ Por citar sólo algunos ejemplos al azar de poemas sobre Delmira Agustini de autores uruguayos diremos que Julio Garet Mas, Hugo Achugar, Elías Uriarte, Liber Falco, Rosa Dans tienen composiciones centradas en su personaje. Hay incluso alguna versión musicalizada de sus poemas a cargo de Samanta Navarro.

extremos-- la figura de nuestra poeta. Entre las piezas teatrales y sus posteriores y exitosas puestas en escena merecen ser destacadas dos: *Delmira* de Milton Schinca y *La Pecadora* de Adriana Genta,¹⁰⁴ aunque tenemos referencia de alguna más.¹⁰⁵ La distancia temporal considerable que media entre una y otra, así como las diferencias de trayectoria e incluso género sexual de sus autores nos hace tener una perspectiva múltiple pues sus dos visiones son complementarias y ayudan a comprender diversos aspectos del personaje Delmira Agustini. Así, por ejemplo, la primera divergencia la hallamos en el hecho de que Schinca nos presenta a una mujer que pese a que escribe algo totalmente nuevo y diferente no deja por ello de asumir los roles tradicionales en la vida diaria, al contrario que Genta, más partidaria de considerar a Delmira Agustini como mujer transgresora y emancipada en la vida, como símbolo del primer feminismo. Ambos coinciden en conceder importancia capital al tema de la escritura y el trabajo consciente por parte de la poeta para encontrar la forma adecuada a la emoción, lo que la desvela y tortura por su dificultad, hasta el punto de acercarla a la locura, a la histeria. De otra parte, la gran importancia de la cultura francesa aparece reseñada en las dos obras, especialmente a partir del personaje que encarna André Giot de Badet. Pero en lo que apreciamos que disienten más es en la pintura de otros caracteres: Milton Schinca se centra en la figura del padre presentado como transcriptor de cuadernos mientras que Adriana Genta da a la madre un papel clave. Enrique Job Reyes, obviamente, no puede

¹⁰⁴ M. Schinca, *Delmira en Delmira y otras rupturas*, op. cit. se representó con gran éxito en Montevideo. A. Genta, *La Pecadora. Habanera para piano*, Buenos Aires: Dramática Latinoamericana de Teatro/Celcit nº 24, 2000 fue asimismo representada en Buenos Aires en época reciente.

¹⁰⁵ Judi Veramendi estuvo investigando con una beca Fulbright, desde una perspectiva estrictamente literaria y durante un largo periodo de tiempo, la obra y el mito de Delmira Agustini en el Uruguay, pero, tras doctorarse en letras en Barcelona con una tesis sobre el tema, parece haber quedado fascinada con su leyenda y está llevando a cabo en la actualidad un espectáculo teatral sobre el mito de la poeta... ¡en Chicago! El drama en cuestión se titula *Los cálices vacíos*, está dirigido por Elena Zuasti y cuenta en el elenco con Verónica Caissols, Cristina Morán, Marcelo Ricci, etc... Se puede ver durante todo el año 2003 en el "Espacio Cervantes" de Chicago y en otras ciudades de Norteamérica. Por otra parte, durante mi estancia en el Uruguay pude asistir, casualmente, a una especie de *performance* que tres estudiantes de teatro caracterizados como Roberto de las Carreras, María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini realizaron, incluyendo un magnífico recital interpretado de sus poemas, en el "boliche pseudocultural" "Mosquita Muerta". El poder de convocatoria de Delmira Agustini sigue siendo extraordinario.

eludirse pues es el que asesta el golpe final (ambas obras finalizan con la muerte de la poeta como tema) pero el esposo no es presentado como tan chato, brutal y mediocre en el caso de Milton Schinca¹⁰⁶ como en el de Adriana Genta, versión que concuerda con la más difundida a nivel popular.

La aureola mítica que rodea a Delmira Agustini continúa deslumbrando a las nuevas generaciones y más allá de la pertinencia en términos filológicos o literarios de este tipo de indagaciones que a título individual emprenden escritores, actores o cantantes, es emocionante y hermosa esa apropiación popular, esa encarnadura de la figura literaria en unos ojos vivaces, una voz temblorosa, una vaga y distraída exclamación. La autora y la mujer siguen agitando nuestro mundo interior, sus cenizas siguen esparcidas más allá del cementerio casi marino que las alberga.

En conclusión y para poner punto final a este estado de la cuestión sobre la crítica, todos los estudios mencionados hasta aquí han relegado definitivamente, y en algunos casos brillantemente, la crítica biografista de la obra de Agustini que fue tan abundante en un primer momento. Sin embargo, creo que en alguno de ellos se echa de menos un mayor rigor filológico y una mayor reflexión a la hora de aplicar ciertas teorías al estudio de la poesía; en este sentido, el presente estado de la cuestión trata de situarnos en un arco teórico y, a la vez, mostrar la necesidad de considerar de forma contrastada puntos de vista complementarios --los que proceden del feminismo, de la particular circunstancia de Hispanoamérica y, en fin, de la situación y el contexto de Agustini-- para definir y explicar cabalmente nuestro objeto de estudio. En concreto, un error significativo, a mi entender, que he notado comúnmente es el de hablar de teorías feministas sin tener en cuenta que son, en definitiva, teorías del sujeto imposibles de

¹⁰⁶ En la entrevista que el entrañable y perspicaz dramaturgo me concedió esgrimió el siguiente motivo para ello: una persona capaz de sentir así, de amar y ser amado de forma tan extrema, y finalmente de matar es alguien especial desde todo punto de vista.

desligar de la ideología, la educación o la situación social. Por otra parte, es preciso decir que, aunque los artículos recientes ya mencionados cumplen una función importante, se requieren estudios de más profundidad y calado que buceen, desde lo literario, en la compleja y fascinante obra de la autora que renueva, no solamente el panorama de la poesía femenina, sino el de la poesía hispanoamericana.

IV. 2. PRIMEROS TEXTOS: EL PROCESO DE PUBLICACIÓN Y CONFIGURACIÓN DE UN IDEARIO.

El mismo año en que Leopoldo Lugones visita breve y solemnemente Montevideo y es recibido con gran entusiasmo por el Consultorio del Gay Saber que había fundado Horacio Quiroga en 1902, una jovencísima poeta de 16 años publica sus dos primeras composiciones en sendas revistas literarias de la ciudad. La primera, "Poesía" aparece el 27 de septiembre en *Rojo y blanco* a petición expresa de su director, el crítico Samuel Blixen; la segunda "La violeta" se publica en *La Petite Revue* en el mismo mes. La elección de estos dos semanarios tiene más significado del esperable, pues *Rojo y blanco* es una de aquellas publicaciones ilustradas y cuyo contenido, como ya vimos, incluye entre eventos sociales y recetas de cocina o de moda, ideas políticas que cumplen una función formativa para las mujeres y textos creativos firmados asimismo por autoras.¹⁰⁷ *La Petite Revue*, que aparece simultáneamente en París y Montevideo, nos avisa de la importancia que lo francés tiene como lengua e instrumento de cultura y borra el fantasma de la instrucción elemental de una Agustini que, más adelante, utiliza la plataforma de esta revista para dar proyección a su faceta de escritora en la lengua gala. Más allá de la imitación de modelos románticos o simbolistas, la

¹⁰⁷ Para un análisis más sistemático y completo de la manera tan particular en que Agustini es presentada como creadora en la revista con su poema "¡Poesía!" consúltese el artículo de Elenora Cróquer, "Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro", en *América Latina: Literatura...*, op. cit., págs. 31-33.

dimensión escritural en lengua francesa de Delmira Agustini, invita a una reflexión tanto sobre el talante abierto y tolerante de una sociedad uruguaya en la que, tal vez aún no se habían asentado con solidez los cimientos ideológicos de una nacionalidad y acepta por ello sin mucho debate interno el modelo de Francia,¹⁰⁸ como acerca de la autoconciencia de la valía de una creadora que osa incluso expresarse en una lengua que no es la materna en numerosas oportunidades. Pienso, en relación a esto último que uno de los momentos más entrañables y emocionantes en el aprendizaje de una lengua, en el conocimiento de una cultura es la fase en que se siente no sólo el deseo sino la necesidad de nombrar determinadas cosas, de decir, de decirse en otro idioma. Cada palabra va acompañada de un mundo de experiencias, resonancias y recuerdos ; cada sustantivo, verbo, cada preposición crea un universo de afectos. Esto es, me parece, lo que le sucede a una Agustini voluntariamente contagiada, influida, hechizada por la magia de un París mítico que nunca llega a visitar. Y puede decirse que el francés se convierte también en un fetiche cultural para el Uruguay del Novecientos.¹⁰⁹

Toda la argumentación previa puede aplicarse a nuestro comentario sobre la tercera publicación oficial de la joven Agustini que, curiosamente, no es un texto creativo sino un pequeño ensayo en francés titulado “Nos critiques” y publicado en *La Petite Revue* el 19 de noviembre de 1902.¹¹⁰ Lo insólito de esta colaboración de Agustini reside, en primera instancia, en el hecho de que antes del Novecientos no existe lo que hoy llamamos “crítica literaria”, es decir, “no existió la crítica en el sentido de que no había un espacio habitual de ejercicio del juicio sobre obras, escritores o temas literarios. Un circuito de edición, difusión y público, recién existe –

¹⁰⁸ Recordemos lo reciente que está aún el nacimiento del Uruguay como nación independiente y el origen heterogéneo y diverso de su población, venida, en su mayoría, de Europa.

¹⁰⁹ Este aspecto será estudiado por extenso en el capítulo VI del presente trabajo.

¹¹⁰ Este temprano artículo que Agustini publica en francés el 19 de noviembre de 1902 junto a otro de fecha del 23 de diciembre de 1903 aparecido también en *La Petite Revue* son el único testimonio, junto a un texto inédito que recupera Magdalena García Pinto bajo el título “La ultrapoesía”, de cultivo de la vertiente teórica en su producción, Delmira Agustini, “Nos critiques”, *La Petite Revue* (19-11-02); citado por Ofelia Machado, *Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 249-251.

con todos los descuentos que desde el hoy pueden hacerse- a principios de siglo”.¹¹¹ Es en el marco de este circuito limitado, reducido que se sirve de las publicaciones periódicas como canal de expresión donde se encuentra situado el artículo de Agustini que censura, precisamente, la carencia de una cadena coherente y precisa entre creación y recepción. Expone allí con una madurez y solidez intelectual pasmosa su pensamiento teórico sobre la poesía que, como veremos más adelante, refleja un diálogo intertextual con los “Conceptos de crítica” de Herrera y Reissig publicados por primera vez en *La Revista* en 1899,¹¹² así como con el posterior ensayo del mismo autor “El círculo de la muerte”¹¹³ adjunto en la edición de *La vida y otros poemas* que posee nuestra autora y muchas de cuyas ideas son objeto de una profunda asimilación de su parte. Las opiniones vertidas por Agustini en su artículo parecen aún pálidas, tenues como propias de la principiante que todavía es, a pesar de la clarividencia de sus ideas y del tono tajante, extremista. Por ello, no podemos ser ajenos al contexto: las escribe una muchacha de 17 años que recién está comenzando a enviar versos a revistas y que aún no ha publicado su primer libro. El texto “Nos critiquen”, pese a su lenguaje escasamente pulido, pretende constituir un ataque a la institución crítica por la arbitrariedad de sus criterios valorativos:

La critique chez nous n'est qu'un comerce, une possibilité de rendre agréable à quelqu'un ou un moyen de vengeance.¹¹⁴

¹¹¹ Carina Blixen, *El desván del Novecientos*, op. cit., pág. 38.

¹¹² Citados por: Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, ed. y coord. Ángeles Estévez, Colección Archivos, 32, Madrid-Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998, págs. 540-562.

¹¹³ Julio Herrera y Reissig, “El círculo de la muerte”, en *La vida y otros poemas*, Obras completas V, Montevideo, Bertani, 1913, pág. 127-151. En el apartado VI de este trabajo disertaremos extensamente acerca de las conexiones literarias entre los textos de Herrera y Reissig y los de Agustini.

¹¹⁴ [“La crítica entre nosotros no es más que un comercio, una posibilidad de volver a alguien agradable o un medio de venganza”, traducción propia], Ofelia Machado, *Delmira Agustini*, op. cit., pág. 249. Existe sólo en ciernes, como hemos apuntado, la crítica literaria competente y rigurosa, ya que lo que predomina todavía es un sistema de relaciones personales, una red artesanal de comunicación que privilegia las lecturas de salón, los certámenes de poesía y los juegos florales o álbumes como formas rituales y ceremoniosas de sancionar una obra literaria. Acerca del partidismo e injusticia, tanto en términos de calidad como de género, de esta manera tradicional de publicación y crítica que prima en los primeros años del nuevo siglo en Montevideo, véase el capítulo 2, “La poesía: entre álbumes y editores” del libro de Carina Blixen ya citado, *El desván del Novecientos...*, op. cit., págs. 22-26.

Con aplomo, seguridad en sí misma y un punto de arrogancia, Agustini señala la escasez manifiesta de críticos lúcidos y competentes (“Nous avons, il est vrai, deux ou trois critiques consciencieux”¹¹⁵), lo que revela un espíritu combativo, la firmeza de sus impresiones y la expresión contundente. Es realmente interesante, por otra parte, la reflexión que hace Agustini sobre la necesidad de una crítica seria y audaz, pero no interesada o partidista ni tampoco biográfica o lúdica:

Il existe depuis longtemps dans le monde de nos critiques la très dangereuse habitude de louer ou de blâmer les auteurs et leurs interprètes ainsi que tous les artistes en general d’après des sympathies personnelles ou des haines et sans prêter aucune attention à la vraie valeur artistique ou littéraire de celui qu’on juge.¹¹⁶

Su conciencia de los mecanismos de funcionamiento del campo literario que se apoya en el nepotismo y el interés más que en la calidad artística de las obras abruma,¹¹⁷ así como el tono cortante y soberbio que utiliza para declararlo. No se nos escapa la pretensión de la incipiente creadora de crear un contexto de lectura sólidamente autorizado y exigente para su propia obra que se aleje del enjuiciamiento de la misma en función de la “belleza de su cabellera o sus ojos”:

A un autre point de vue pour se rendre compte exactement de la fausse importance qu’on donne à l’art (j) dans l’Uruguay il faut examiner les compte-rendus de quelques uns de nos concerts. On y parle plus de la beauté de la chevelure ou les yeux de l’artiste que de son habilité.¹¹⁸

¹¹⁵ [“Tenemos, es verdad, dos o tres críticos concienzudos”, traducción propia], *ibid.*, pág. 249.

¹¹⁶ [“Existe desde hace mucho tiempo en el mundo de nuestros críticos la costumbre muy peligrosa de alabar o despreciar a los autores y sus intérpretes, así como a los artistas en general, según simpatías u odios personales y sin prestar atención al verdadero valor artístico o literario de aquel al que se juzga”, traducción propia], *ibid.*, pág. 249.

¹¹⁷ Ya había advertido Herrera de los peligros del proselitismo en la crítica: “Es por eso que nunca he concebido el proselitismo como punto de partida de la crítica, obligándola a hacer de mula tahonera alrededor de un solo eje y sin que pueda salir jamás del círculo estrecho de una idea exclusiva y de un móvil único y absorbente”, Julio Herrera y Reissig, “Conceptos de crítica” en *Poesía completa y prosas*, *op. cit.*, pág. 543.

¹¹⁸ [“Desde otro punto de vista, para darse cuenta de la falsa importancia que se concede al arte (j) en el Uruguay hay que examinar las reseñas de algunos de nuestros conciertos. Se habla más de la belleza de los cabellos o los ojos del artista que de su capacidad”, traducción propia], Ofelia Machado, *Delmira Agustini*, *op. cit.*, pág. 250. Mucho se teme esta desafiante Agustini que su obra sea juzgada a partir de la belleza de sus ojos o su cabello, como, de hecho, ocurrirá.

Así, aunque no es propiamente “Nos critiques” un texto de estética, sienta las bases de un protocolo de lectura desde el punto de vista de la sociología literaria --se trata de una mujer entendida, culta, políglota-- y parece una advertencia futura para su crítica y también una declaración de libertad artística:

Artistes réels et sinceres de l'Uruguay! Secourez le joug que vous ont imposé ces êtres odieux et ridicules qui sans rien faire et sans rien savoir veulent juger et condamner tout ce que vous faites de bien ou de grand!¹¹⁹

Muy vinculado a “Nos critiques” está un segundo texto crítico de Agustini, publicado un año después aproximadamente. Antes de examinarlo con atención vamos a hacer alguna referencia a un poema que precede a dicho texto y que es muy interesante también como *ars* poética. Se trata de un poema breve compuesto de una sola estrofa de cinco versos bajo el título: “Homère” en el que Delmira Agustini manifiesta su admiración por los autores consagrados del pasado (“Je frémis aux purs sons de sa lyre admirable / A ses accents sublimes n'est pas sourd,”¹²⁰) pero, a la vez, no tiene complejos a la hora de cuestionar esa misma tradición (“Mais cependant parfois il m'opprime, il m'accable”¹²¹). La concepción crítica de una poeta que se sitúa en un marco en que sólo está comenzando la modernidad y ya es capaz de tener una lúcida conciencia de la “tradición de la ruptura” que caracteriza al proceso del arte asombra, como asombra su idea sobre la necesidad de cometer el homicidio simbólico del poeta anterior --por muy grande que sea su sombra-- para poder progresar, evolucionar y ser capaz de crear algo nuevo y original (“C'est, je crois, que souvent son génie formidable, / La force d'être grand deviene même un peu lourd”).¹²² A continuación analizaremos el

¹¹⁹ [“¡Artistas reales y sinceros del Uruguay! ¡Libraos del yugo que os han impuesto esos seres odiosos y ridículos que sin hacer nada y sin saber nada quieren juzgar y condenar todo lo bueno y grande que hacéis!”, traducción propia], *Ibid.*, págs. 250-251.

¹²⁰ [“Tiemblo ante los sonidos puros de su admirable lira / ante sus sonidos sublimes no está sordo...”, traducción propia], *Ibid.*, pág. 151..

¹²¹ [“Pero, sin embargo, a veces me oprime, me abrumba”, traducción propia], *Ibid.*, pág. 151.

¹²² [“Es, creo, que a menudo su genio formidable / La fuerza de ser grande se hace un poco pesada”, traducción propia], *ibid.*, pág. 151. En este sentido interpretamos el movimiento dinámico y doble de atracción y repulsión hacia la lírica de grandes maestros, especialmente Rubén Darío.

texto más significativo de Agustini con respecto a su ideario poético, texto al que, en mi opinión, no se le ha dado la importancia que merece, teniendo en cuenta su extraordinario alcance crítico en el sagaz análisis del estado de deterioro formal que pronto alcanza la poesía de la época, es decir, el modernismo canónico. El artículo carece de título y comienza con el catastrofista sintagma: “La poésie s’en va, triste réalité...”. Como el anterior, refleja de manera bastante sutil muchas de las opiniones de Herrera,¹²³ por ejemplo, la censura de una influencia extranjera como nociva --en evidente alusión a lo francés--, si no es antes meditada y juzgada con criterio:

On met dans ses vers beaucoup de mots étrangers. inconnus pour la plupart des gens qui en lisant ces poesies arrivent à croire qu’ils n’en pénètrent pas les sens c’est à raison de leur ignorance personnelle, alors que c’est simplement parce que les dites poesies n’ont pas de sens.¹²⁴

Agustini, en tono alarmista e hiperbólico, pero efectivo, advierte en el primer párrafo del peligro de desaparición de la Poesía que está siendo minada por el afán de éxito y por el esteticismo frívolo y decorativo --preludia ya lo que va a ser el grupo de serviles imitadores de Darío y sugiere, antes que Enrique González Martínez “retorcerle el cuello al cisne”--. Critica, entonces, el deseo de ser muy prolífico en lo literario y no preocuparse por la calidad de la escritura: “no hay que escribir mucho sino escribir bien”; ataca, asimismo, el preciosismo vacío y la afectación que ha llevado a un “estado de deterioro” a la lírica y afirma que es necesaria la inspiración --la musa que tantas veces se cita para sus versos--, pero también el trabajo con la palabra, con el lenguaje. Esto revela una concepción, de nuevo, muy adelantada para su tiempo de la escritura, pues no podemos olvidar la importancia que se otorga en aquel momento a la musicalidad, al aspecto eufónico de una poesía que no se preocupa por las ideas, al

¹²³ Como ya adelantamos, la comparación será más sistemática en otro capítulo.

¹²⁴ [“En los versos se escriben muchas palabras extranjeras, desconocidas para la mayoría de la gente que, leyendo estas poesías, llegan a creer que si no comprenden el sentido es por su ignorancia personal, mientras que es simplemente porque dichas poesías no tienen sentido”, traducción propia], Ofelia Machado, *Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 155.

estilo de Verlaine: “la poésie appartient à l’âme et non à l’oreille”. Por último cree en el “alto destino” del poeta que es el único que puede evitar el desastre de la desaparición del Arte:

ainsi que nous arriverons peut-être à accomplir la haute destinée que Dieu réserve au poète dans le monde et qu’il doit poursuivre, toujours: celle de faire pleurer quand il pleura, celle de faire chanter quand il chante.¹²⁵

La definición de la poesía como algo inefable que toca nuestras fibras sensibles y es incomparablemente emocionante y nos hermana se aviene perfectamente con las teorías de la época modernista. Agustini dice:

dans une vraie poésie nous nous proposons d’émouvoir le lecteur, d’arriver jusqu’à son coeur et alors il nous faut y mettre un reflet au moins de cette mystérieuse flamme qui brûle souvent dans notre cerveau, cette flamme sublime qu’on appelle inspiration et qui donne à nos pensées un feu étrange et inefable; [...] les pensées poétiques [...] sont des molécules de notre propre âme.¹²⁶

Entonces, podemos concluir que Agustini no es partidaria de la asimilación de la literatura extranjera sin un previo cuestionamiento y valoración, con lo que está siendo más crítica y menos servil que la gran mayoría de autores uruguayos --Vasseur, Roberto de las Carreras, Pablo Minelli-- y, además, se sitúa como miembro de pleno derecho en su contexto literario, social y cultural, al asumir el postulado básico que la poética del modernismo había consolidado como válido, esto es, la esencia inspirada, misteriosa, sublime de la creación que, sin embargo, debe ir de la mano con una gran capacidad de trabajo y disciplina.

A finales del mismo año de 1903, si seguimos el itinerario de publicaciones de Agustini, según la cronología de Ofelia Machado, firma Delmira Agustini en *La Petite*

¹²⁵ [“En cuanto llegemos a cumplir el alto destino que Dios reserva al poeta en el mundo y que debe perseguir siempre: el de hacer llorar cuando él llore, el de hacer cantar cuando él cante”, traducción propia], *ibíd.*, págs. 156-157.

¹²⁶ [“En la poesía verdadera nos proponemos emocionar al lector, llegar hasta su corazón y entonces depositar allí al menos un reflejo de esta misteriosa llama que arde a menudo en nuestro cerebro, esta llama sublime que se llama inspiración y que da a nuestros pensamientos un fuego extraño e inefable; [...] los pensamientos poéticos [...] son moléculas de nuestra propia alma”, traducción propia]. *Ibíd.*, pág. 156.

Revue el único relato ficcional vertido en lengua francesa, “La bague des fiançailles” que es, además, uno de los pocos textos en prosa que se conservan de la autora.¹²⁷ Es especialmente relevante en el sentido de que se deja sentir en este estilo todavía impersonal, de forma bien palpable, la influencia de la línea romántica más tópica, de inspiración legendaria y mítica que practican autores franceses como Victor Hugo o Gérard de Nerval. El argumento es el siguiente: un muchacho vagabundo recalca en la costa y un grupo de niñas curiosas lo rodean y abruman con preguntas. Él cuenta su dramática huida del hambre, la pobreza y los malos tratos y es en este punto en que su historia no interesa más que a una niña rubia e inocente que le regala lo único que posee: un anillo. Pasado el tiempo, la familia de Laura, la niña convertida en hermosa y generosa joven, cae en desgracia económica y es aquel niño misterioso, ahora atractivo joven, el que propone bodas a la muchacha.

Gérard de Nerval y su “Sylvie” laten en el trasfondo de esta mitificación del amor, si bien es notable que en el caso de Agustini lo interesante reside en el hecho de que debe llevar a cabo un cambio de género, la óptica cambia en tanto que cambia el enunciador que pasa a ser enunciativa. De esta manera, no deja de ser bastante perturbadora la imagen inicial del corro de muchachas que rodean a Beppo --que nos recuerda la retahíla de amores simbólicos en Nerval-- o la descripción del sujeto masculino en los mismos términos que se describe a una joven según la retórica estereotipada de la época --como Agustini bien sabía--:

de deux immenses yeux de nuit où menaçait féroce le secret formidable d'une intelligence terriblement précoce.¹²⁸

¹²⁷ Delmira Agustini, “La bague des fiançailles”, en Ofelia M. de Benvenuto, *Delmira Agustini* bajo el epígrafe “Publicaciones inéditas o poco conocidas”, pág. 164-167. La producción en francés de Agustini se reduce a los dos ensayos ya analizados (“Nos critiques” y “La poésie s’en va...”) y a este pequeño relato. El otro testimonio del cultivo en la creación de esta lengua lo constituye el poema (“Debout sur mon orgueil...”) que abre los *Los cálices vacíos* y que estudiaremos más adelante.

¹²⁸ [“dos inmensos ojos de noche donde amenazaba ferozmente el secreto formidable de una inteligencia terriblemente precoz.”, traducción propia], *Ibid.*, pág. 164.

La mujer deja de ser el único ser insondable e ininteligible y traspasa sus características al varón que por primera vez es el tú, el amado.

Todas las pautas literarias del romanticismo, tanto desde un punto de vista temático --la infancia, lo enigmático e inquietante, la pasión desbordada--, como estructural --encuentro, desencuentro y anagnórisis final-- o retórico --los adjetivos: “savage”, “sinistre”, “tragique” y los adverbios: “fierement”, “férocement”, “furieusement”-- se dan cita en este breve relato. Por otro lado, estimo realmente interesante la descripción del joven vagabundo en tanto que refleja cuál es la concepción que Delmira Agustini tiene de la figura del bohemio, del artista (pues él mismo alude a tal condición: “Je demeurais là-bas avec des gens étranges....c'étaient des artistes...”¹²⁹) como un ser extraño (“Il était d'un type rare le petit bohème...!”), “être étrange”¹³⁰), misterioso, visionario, inteligente y de gran belleza, casi perversa (“yeux de nuit où menaçait férocement le secret formidable d'une intelligence terriblement précoce”, “regarda longuement, hiéroglyphiquement”¹³¹), oscuro (“sinistre”, “tragique”) y, por supuesto, pobre, mísero (“couvert des haillons”¹³²) y perteneciente a otro mundo lejano y mítico: “je suis né très loin, très loin, très loin....là-bas le soleil brûle et le ciel est plus bleu...il y a bien de fleurs là-bas”¹³³ y, por último, predestinado a cumplir una determinada función: “sur son front froid sembla trembler la fatalité redoutable d'une prédestination”.¹³⁴ No obstante, no sólo es la estética romántica la que guía el fragmento. La propia esencia del modernismo, tal y como es concebido en el área hispánica es la mezcla, la amalgama, la denominada “estética de bazar”, por eso vemos también en la descripción de ambientes, en la importancia concedida al objeto --

¹²⁹ [“Yo me quedaba allí con gentes extrañas... eran artistas”, traducción propia], *Ibid.*, pág. 164.

¹³⁰ [“Era un tipo raro el pequeño bohemio”, “ser extraño”], *ibid.*, pág. 164.

¹³¹ [“mira largamente, críticamente”, traducción propia], *ibid.*, pág. 165.

¹³² [“cubierto de harapos”, traducción propia], *ibid.*, pág. 165.

¹³³ [“Nací muy lejos, muy lejos, muy lejos, donde el sol quema y el cielo es más azul... hay flores allí”, traducción propia], *ibid.*, pág. 164.

¹³⁴ [“Sobre su frente fría parece temblar indudablemente la fatalidad de una predestinación”, traducción propia], *ibid.*, pág. 165.

colores y materiales-- ecos del modernismo canónico más esteticista y exterior, evasionista, armónico y decorativo con toques exóticos en la línea de “La princesa está triste” de Darío: “Seule, seule, perdue dans l’immensité du somptueux salon, Laure la fille cadette du comte de.... Rêve, rêve sur le velours rouge de l’ample canapé et semble fort émue”.¹³⁵ En cuanto al estilo literario de Agustini no podemos dejar de notar, si queremos hacer un juicio de valor, su limitación y carácter primerizo que no se acerca ni con mucho a la originalidad, la fuerza y enigma de sus poemas. El cuento no es más que una recopilación manida de diversos tópicos en que la reiteración de los mismos vocablos agota y no logra crear la atmósfera que pretende. El tono resulta excesivamente melodramático y sentimental si no se interpreta desde la parodia, aunque no se puede negar que está escrito en un correcto francés y esto es una cualidad a considerar teniendo en cuenta que quizás tal texto fue poco difundido precisamente por su carácter de práctica de escritura, de ejercicio de estilo.

Pero continuemos con la cronología del proceso de publicación de nuestra autora. Delmira Agustini, una joven con una formación esencialmente autodidacta y “femenina”, esto es, teniendo conocimientos en piano, francés y pintura fundamentalmente --no va a la universidad como sí lo hacen, por ejemplo, las hermanas Luisi- y que carece de las relaciones en el marco de las estructuras editoriales o literarias --salvo su amistad particular con el poeta francés Giot de Badet-- se arroga el papel de creadora firme y decidida y no sólo publica tanto en francés como en español, sino que en el año 1903 se dirige con resolución a la editorial de *La Alborada* con la intención de que se publiquen, no sólo sus ensayos o cuentos y sonetos aislados en revista, sino sus poemas, y en formato de libro. Así lo recuerda Manuel Medina Betancort, el director de la revista en el prólogo a *El libro blanco*:

¹³⁵ [“Sola, sola, perdida en la inmensidad de su suntuoso salón, Laura la hija menor del conde de... sueña. sueña sobre el terciopelo rojo del amplio sofá y parece muy emocionada”, traducción propia], *ibíd.*, pág. 165.

Traía en la mano un manuscrito como un envío. Llegó hasta mi mesa, y con ingenuo ademán, sin timidez ni arrogancia, me lo extendió y me dijo:
-Son versos. Los primeros. Quisiera que usted me los publicara.¹³⁶

Más allá, pues, del apoyo incondicional de su familia, de una madre que posteriormente parece preferir la gloria poética al destino de madre y esposa para su hija; de un padre que transcribe sus versos de letra ilegible, Agustini manifiesta una lúcida conciencia de su competencia como creadora. Tiene el arrojo de decidir visitar la sede del periódico y llevar sus inéditos sin mecenas o padrino; tiene la suficiente confianza en sí misma y su obra como para solicitar una publicación y, además, parece haber urdido ya un plan poético en su cabeza o, al menos, sabe del carácter primerizo de sus versos, sabe que esto sólo es el inicio de una carrera literaria fructífera. Es preciso, entonces, resaltar el papel activo y consciente que Agustini toma en la configuración del propio mito, pues se da cuenta que debe plegarse a una serie de dictados sociales y convenciones literarias si quiere conseguir un público y alcanzar prestigio poético. Emir Rodríguez Monegal apunta la complicidad de la propia Agustini en los complejos mecanismos de mitificación que la rodean y afirma:

La cursilería de la época quería que Delmira (16, 17 años) fuera una muñeca, que emitía versitos [...] Delmira no sólo era calificada de niña por los adustos hombres de letras de entonces: ella misma se hacía la nena. Aquí está la clave honda, íntima del problema.¹³⁷

De ahí, su tácita aceptación de la idea de la “niña genia” con que es definida al principio; de ahí su transigencia con la utilización de su belleza como reclamo;¹³⁸ de ahí

¹³⁶ Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, pág. 89.

¹³⁷ Emir Rodríguez Monegal. *Sexo y poesía en el Novecientos uruguayo*, *op. cit.*, págs. 36 y 39.

¹³⁸ La belleza y la inocencia como dos características definitorias de la poeta que se aplican igualmente a su obra y funcionan como incentivos para invitar a la lectura de sus versos. En la presentación de la poeta el 1 de marzo de 1903 en *La Alborada*, se insiste en la visita de Agustini a la redacción haciendo énfasis en el deslumbramiento que tal aparición casi fantástica o ideal, al entender del director, causa en el ánimo de todos: “Se dijera que toda ella es una armonía. Esa fue nuestra impresión cuando una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa revuelta, y que nos leyó después con una entonación delicada, suave, de cristal, como si temiera romper la madeja fina de su canto, desenvuelta en la rueca de un papel delicado y quebradizo como su cuerpecito rosado, como el encaje de sus versos”, “Una poetisa precoz”, *La Alborada* (1-03-03). cito por Ofelia Machado. *Delmira Agustini*, *op. cit.*, pág. 150.

la propia bohemia, dandismo y actitudes transgresoras practicadas a través de la fotografía, del vestido y, más tarde, de la poesía que sirven como instrumentos propagandísticos. La estrategia da resultados insólitos porque Agustini no sólo consigue espacio para su obra creativa,¹³⁹ sino que se le propone ejercer como profesional en el medio periodístico y el 1 de marzo de 1903 *La Alborada* anuncia la incorporación de su nueva colaboradora que, bajo el pseudónimo de “Joujou”, se ocupará del retrato de las mujeres intelectuales, artistas o simplemente de las bellas jóvenes pertenecientes a la burguesía montevideana. No puede tener la autora mejor proyección pública de su personalidad poética que esta participación como cronista social en *La Alborada*, a pesar de la manipulación de que su persona y obra es objeto:

Presentamos hoy a los consecuentes adoradores de las nueve Musas, a la novel poetisa Delmira Agustini, que ha hecho sus primeras armas en versos deleitosos e inspirados, en nuestra revista. Delmira Agustini es una verdadera joya, un bijou: más que una niña, casi una señorita se incorpora con decidida vocación al manejo de mujeres poetisas uruguayas, con todos los prestigios para hacerse valer de todos los encariñados de lo bello, una precoz inspiración surgida de lo hondo del corazón sensible que ama y que llora, que ríe y desprecia con altiveces superiores, y una belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa.¹⁴⁰

Es realmente significativa la trascendencia y el eco social y literario que tal acontecimiento despierta en Montevideo, ya que, tan sólo un mes más tarde, el 7 de abril de 1903, *La Petite Revue* publica tal presentación oficial como cronista social en *La Alborada* traducida al francés. Sin embargo, y a pesar de que el editorial de la revista en francés se suma a los elogios hacia Agustini de *La Alborada*, es notable la divergencia en el punto de vista adoptado para juzgar tanto su persona como su poesía. La mitificación de su belleza, la insistencia en la delicadeza y armonía de sus versos desaparecen aquí para resaltar, en su lugar, la fuerza de sus pensamientos, la cultura

¹³⁹ Cuando comienza a publicar las siluetas de la sección “Legión etérea” en *La Alborada*, la misma revista ya había editado algunos de sus poemas: “Crepúsculo” (30-11-02), “La fantasía” (14-12-02), “Flor nocturna” (28-12-02). “En el álbum de la señorita Elisa Triaca” (18-01-03) y “Artistas” (22-02-03).

¹⁴⁰ “Una poetisa precoz”, *La Alborada* (1-03-03); cito de nuevo por Ofelia Machado, *Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 149.

intelectual, el espíritu de trabajo y conciencia de escritura y la inteligencia desusada observable, por ejemplo, en su desenvuelto y correctísimo dominio del francés:

Rendre hommage à son mérite et à sa remarquable culture intellectuelle ce n'est que rendre hommage à la vérité [...] Spécialement en ce qui concerne l'étude du français, il nous a été donné de subir de près les progrès de Mlle. Agustini et nul ne nous contestera le droit de dire que quand une élève arrive en quelques mois à écrire, à manier une langue avec autant de correction que de facilité et à créer de toutes pièces des articles de la valeur de ceux que nous avons insérés, cela révèle chez elle des aptitudes remarquables. Ce qui nous plaît surtout dans le style de Mlle. Agustini c'est à part sa pureté, l'abondance, la profondeur et la justesse des pensées. Ces qualités jointes à l'esprit de travail qu'elle possède au plus haut degré la mèneront loin. A tous égards elle en est digne.¹⁴¹

Esta actitud mucho más abierta, desprejuiciada y tolerante de *La Petite Revue* de Montevideo frente a *La Alborada* podemos entenderla si tenemos en cuenta el carácter mucho más intelectual y literario de la publicación francesa frente al semanario más social y frívolo que es *La Alborada*. Y la versatilidad, capacidad de adaptación y conocimiento lúcido del medio y sus posibilidades por parte de Agustini vuelve a dejarnos perplejos. La poeta sabe que cualquier publicación es positiva para su recién iniciada trayectoria y de la misma manera que escribe crónicas sociales al estilo retórico, autocomplaciente y patriarcal de la época en *La Alborada*, publica sus artículos más literarios y teóricos en *La Petite Revue*.

Finalmente, es fundamental para trazar los términos de la estética de Agustini y su actitud respecto de la publicación y reseña de sus obras la controversia literaria que ésta sostiene en 1911, en *La Razón* de Montevideo, con los periodistas Alejandro Sux,

¹⁴¹ ["Rendir homenaje a su mérito y a su destacada cultura intelectual no es más que rendir homenaje a la verdad [...] Especialmente en lo que concierne al estudio del francés, nos ha sido posible seguir de cerca los progresos de la señorita Agustini y nadie nos reprochara nuestro derecho para afirmar que cuando una alumna llega en algunos meses a escribir, a manejar una lengua con tanta corrección como facilidad y a crear toda clase de artículos como los que hemos incluido, revela aptitudes destacables. Lo que nos gusta más en el estilo de la señorita Agustini es, aparte de su pureza, es la abundancia, profundidad y precisión de sus pensamientos. Estas cualidades unidas al espíritu de trabajo que posee en el grado más alto la llevarán lejos. Desde todo punto de vista, es digna de ello", traducción propia]. Artículo sobre "Una poetisa precoz" firmado por C. W. en *La Petite Revue* (7-04-03) citado por Ofelia Machado, *Delmira Agustini, op. cit.*, págs. 140-141.

argentino, y Vicente Salaverri, español nacionalizado.¹⁴² El motivo es un artículo publicado por el primero en la revista *Elegancia* de París --suplemento de *Mundial* que dirige Rubén Darío--, donde se señala que “Cuando apareció *El libro blanco*, la crítica de Montevideo dijo frases comunes, halló influencias de Darío, de Nervo, de Lugones”.¹⁴³ La referencia, aunque maliciosa, no es demasiado agresiva y el crítico termina su reseña animando a la autora a profundizar en su veta más original y propia, haciendo caso omiso de los críticos. Agustini, extremadamente combativa, responde en otra carta calificando tal insinuación de “monstruosa por lo injusta” y llega a decir que “se llegaron a inventar –no sé con qué siniestras intenciones- ciertas influencias de Darío, Lugones y Nervo...”.¹⁴⁴ Si en algo se parece a estos autores, declara la uruguaya, es en lo elevado de su aliento literario, pero en su intento de afirmación señala que Natalio Botana dijo incluso “que los aventajaría a todos”.¹⁴⁵ Concluye Agustini su apología de la siguiente manera: “Sólo quiero hacer constar mi protesta ante esa absurda defensa de una obra que jamás la necesitó de nadie y hoy, después del triunfo, mucho menos”.¹⁴⁶ Vicente Salaverri defiende al amigo ausente en otra misiva donde reprocha a Agustini su ensañamiento al calificar los propósitos de su amigo de “siniestros”¹⁴⁷ y entonces, Agustini, en un alarde de ingenio y autocomplacencia, puntualiza el error en la lectura de Salaverri que no repara en que el sujeto gramatical de “siniestros” no son las “intenciones” sino las “influencias”, con lo cual la descalificación es hacia los

¹⁴² Marlene Alarcón, “Infantilismo y pasión en las cartas de Delmira Agustini”, *Atenea*, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, IX, 1-2 (junio-dic. 1989), págs. 79-107, y el artículo de Gabriela Correa y Analía Marín, “Una polémica inédita”, *Insomnia (Separata cultural de Postdata)*, 131 (2000), págs. 1-7. También Clara Silva, *Delmira Agustini, op. cit.*, págs. 128-29.

¹⁴³ Alejandro Sux, “Una poeta uruguaya: Delmira Agustini”, en Pablo Rocca, “Una polémica inédita”, *loc. cit.*, pág. 4.

¹⁴⁴ Delmira Agustini, “A propósito del juicio de Alejandro Sux”, *Ibid.*, pág. 5.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pág. 5.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pág. 5.

¹⁴⁷ Vicente Salaverri, “Una carta abierta sugerida por otra. A propósito de un juicio del poeta Sux”, *Ibid.*, pág. 6.

críticos que han emitido tales juicios y no hacia su recopilador, Alejandro Sux.¹⁴⁸ Delmira demuestra, insospechadamente, como afirma Alejandro Cáceres, “gran nervio y habilidad de polemista”¹⁴⁹ y su prosa destila una sutil ironía en todo momento, sobre todo, al final, cuando, después de reproducir una serie de juicios elogiosos de personalidades importantes sobre su obra, afirma que en ningún caso ha querido hacer “reclamo artístico” de su obra.

IV. 3. LECTURA, POÉTICA Y CREACIÓN. CONCIENCIA DEL OFICIO Y REFLEXIÓN LITERARIA.

Del año 1902 hasta comienzos de 1904¹⁵⁰ Delmira Agustini se está formando aún como creadora, pero publica ya esporádicamente algún artículo de opinión o ensayo, y ven la luz también en *La Alborada*, *Rojo y blanco* y *La Petite Revue* sus primeras composiciones poéticas, algunas de ellas escritas con anterioridad cuando la autora sólo cuenta con diez u once años.¹⁵¹ El hecho de que Agustini publique sus poemas en semanarios y revistas tiene más significado y trascendencia del que a simple

¹⁴⁸ Delmira Agustini, “De la señorita Delmira Agustini. Respondiendo al Sr. Salaverri”, *Ibid.*, pág. 7.

¹⁴⁹ Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 30.

¹⁵⁰ En enero del recién iniciado año aparecen en *La Petite Revue* las dos últimas colaboraciones de Delmira Agustini como “Joujou”: “Margarita Maza y María Salvanach” (1-01-04) y “Margarita Díaz y Blanca Salvanach” (10-01-04).

¹⁵¹ Un índice exhaustivo de las publicaciones en revistas de Delmira Agustini puede consultarse en el trabajo de Ofelia Machado, *Delmira Agustini*, *op. cit.*, págs. 91-95. Por otro lado, estas composiciones de niñez y adolescencia aparecen bajo el subtítulo de “La alborada”, primera parte (1896-1900) y segunda parte (1901-1904), tanto en la edición de 1924 que realiza Maximino García bajo el título *Obras completas*, como en la edición oficial de su producción poética de 1940. Magdalena García Pinto reproduce una estructura similar en su edición de 1993 pues las incluye todas bajo el rótulo “La alborada” (Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, págs. 55-85). Sobre estos poemas dice Maximino García lo siguiente: “En este volumen se han recogido, con el título *La Alborada (Parte primera)* los poemitas de infancia. La familia de la autora los exhuma a simple título de curiosidad, para los que quieran saber cómo se formó la poetisa”, Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 73 y continúa Alejandro Cáceres “Estos 19 poemas aparecen en *Los astros del abismo*, segundo tomo de la obra, bajo el subtítulo mencionado. Dos de ellos, sin embargo, habían sido incluidos en *El libro blanco (Frágil)*: “Ave de luz” y “Evocación”. Los primeros poemas recogidos datan de entre los diez y los doce años de edad. El primer poema publicado es “Poesía” y aparece en la revista *Rojo y Blanco* el 27 de septiembre de 1902”, *ibid.*, pág. 73.

vista pueda parecer y ello porque, como antes notamos, el Montevideo de principios de siglo carece de las estructuras sólidas, modernas y profesionales para que las obras circulen libremente y se sostiene precariamente en los ya arcaicos juegos florales y álbumes. Los primeros consisten en lecturas públicas de poemas en salones literarios y tienen claramente delineada la diferencia sexual pues el poeta pertenece siempre al género masculino y es el papel de organizadora o de ofrenda el que corresponde a la mujer. Carina Blixen nos ofrece un testimonio de este ritual:

Además de las recompensas mencionadas, el autor de la mejor poesía que se presente a juicio del Jurado entre todas las que concurren al certamen, será galardonado con el Premio de honor y Cortesía, consistente en una Flor natural, y el que obtenga esta, deberá ofrecerla a la dama de su elección entre las concurrentes a la sesión que se proceda a la distribución de los premios, proclamándose la Reina de la Fiesta.¹⁵²

Los álbumes, en cambio, constituyen un territorio estrictamente femenino y, por ello, desvalorizado como categoría literaria. Antecedente interesante de formas de escritura muy actuales, su carácter heterogéneo y fragmentario revela una filiación con el diario, la epístola y todo tipo de manifestación privada o personal de sentimientos dotada de cierto lirismo íntimo. Estas colecciones de pensamientos, impresiones, halagos están a medio camino entre la total privacidad y la circulación pública y social y constituyen la única posibilidad de un intercambio literario y una proyección femenina de la escritura, pese a que funcionan al margen del mercado. Por ello, Agustini, cuyo álbum personal se conserva todavía en la Biblioteca Nacional, no duda en escribir, en un primer momento, composiciones de circunstancias que, aunque pueden ser catalogadas de pueriles, o mediocres por su escaso sentido lúdico o experimental, siguen punto por punto las características de los poemas incluidos en los álbumes. Por otro lado, generalmente la poseedora del álbum era una mujer, pero los que en él escriben suelen

¹⁵² Carina Blixen. *El desván del Novecientos. Mujeres solas, op. cit.*, pág. 23.

ser varones y ahí reside nuevamente la transgresión de la poeta que no titubea a la hora de adoptar el otro género en busca de su aceptación en el círculo público de la escritura:

EN UN ÁLBUM

Cuando abriendo tu boca perfumada,
La voz dulce y perlada
De tu bella garganta haces brotar,
En voces de sirenas ideales,
Y en arpas de sonidos celestiales,
A mí me haces pensar.¹⁵³

Así, aunque Agustini se pliega a los dictados de lo convencional y participa de una retórica estereotipada en la articulación de estos homenajes o galanterías de los álbumes y tampoco rechaza en principio ser la destinataria de una de esas flores del poeta premiado, desarticula el lenguaje canónico sin disolverlo, esto es, lo rearticula desde otro lugar. Dentro y fuera, aquí y allí, Agustini quiere batallar en todos los frentes y, puesto que la lucha se preve feroz, no deja espacio para ser verbalizado por los otros. Ella es antigua y moderna, tradicional y novedosa, escribe en álbumes o crónicas femeninas, pero también publica sus propios poemas en revistas especializadas donde la pertenencia a un género, aunque sigue importando, es más anecdótica y, si algo revela, es el avance progresivo de una feminización de la cultura que ya ha comenzado con timidez en el siglo XIX:

El hecho de que la mujer publique en forma habitual en las revistas del Novecientos no parece, dado los datos recogidos por Virginia Cánova en su estudio sobre "Los orígenes del feminismo en el Uruguay", un producto del azar o la fortuna. En el Novecientos se recogen los frutos de un largo período de capacitación y adiestramiento en el mundo de las letras, pues la mujer no estuvo ajena a la cultura, durante el siglo XIX.¹⁵⁴

¹⁵³ Delmira Agustini, "En un álbum", *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, pág. 415. Son tres las composiciones de este tipo que conocemos de Agustini. Dos de ellas se titulan "En un álbum" y, dedicadas a sendas muchachas, fueron escritas a los once años y publicadas ambas en *La Alborada*, n° 293, el 25 de octubre de 1903; la tercera lleva por título: "En el álbum de la señorita Elisa Triaca" y, procedente del álbum privado de una prima de Delmira Agustini, apareció por primera vez en *La Alborada*, n° 253, el 18 de enero de 1903.

¹⁵⁴ Carina Blixen, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, op. cit., pág. 27.

Así, a través de las revistas y semanarios que tan importante función cumplen en los orígenes de la modernidad, comienza a darse a conocer la producción literaria de Delmira Agustini que va indisolublemente unida a una teorización y una clara reflexión sobre los propósitos, contenidos y alcance de la misma. Es una fase, no obstante, de aprendizaje y experimentación en la que recrea el estilo romántico-modernista que está presente en el ambiente literario de la época y comienza también a enfrentarse a la tradición mayoritariamente masculina y a la visión patriarcal que le impiden desarrollar su propia identidad poética:

En sus primeros poemas, Agustini asume la posición del poeta (sujeto) y usa la figura femenina como objeto estético. La poeta uruguaya escribe poemas en los que le canta a la belleza de la mujer como si fuera un admirador; narra un duelo desde la perspectiva del caballero victorioso; y describe experiencias anímicas o espirituales cuyas imágenes principales son seres femeninos que representan la ilusión, los sueños o la imaginación. Agustini nunca se coloca en el lugar de estas imágenes femeninas[...] En los poemas de "La alborada" vemos a una escritora novata profundamente influida por la tradición poética hispánica clásica y modernista, como también preocupada por su propia expresión lírica.¹⁵⁵

Por otra parte, de esta época data también la faceta periodística ya estudiada de la autora que nunca más cultiva y que, a pesar de ser una muestra de carácter más bien anecdótico por el escaso dominio técnico de la escritura, desvela muchos de los mecanismos sociológicos y de las estructuras patriarcales que Agustini conoce e intenta, sutilmente, desdibujar.

En el intervalo de los cuatro años que siguen a su última colaboración para *La Alborada* no publica nada en revistas o semanarios porque está absolutamente centrada en la escritura de los poemas que forman parte de su primer libro *El libro blanco (Frágil)* (1907). Así, de 1904 a 1907 Agustini se halla inmersa en un intenso momento creativo y de productividad poética que finaliza en 1907 cuando es publicado con la inestimable ayuda de O. M. Bertani, portada del dibujante "art nouveau" Alphenore

¹⁵⁵ Jacqueline Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini, op. cit.*, págs. 24-25.

Goby y prólogo de Manuel Medina Betancort, *El libro blanco* con el subtítulo (*Frágil*). El volumen consta de cincuenta y dos poemas divididos en dos secciones; la primera compuesta por cuarenta y cinco textos, la segunda, mucho más breve y con el epígrafe de “Orla rosa”, se compone de siete poemas. Los poemas de *El libro blanco* no son todos inéditos, ya que algunos se publican previamente en *La Alborada*, *La Petite Revue*, *Rojo y blanco* o *Apolo* --aunque los menos-- y tienen como tema fundamental la creación o escritura en todas las variantes e imágenes del gusto de la época: el viaje del poeta en busca de la inspiración; la presencia de musas, hadas, astrólogos que indican el camino y ofrecen deliciosos néctares y pócimas con el secreto de la poesía; la inteligencia como valor supremo; las aves luminosas y coronas como símbolo del artista con don; la estatua como metáfora del yo inquieto por el destino futuro de la creación. El exotismo, eclecticismo y la nota de color evasionista tan propia del modernismo están presentes, más que en ninguno otro, en el tono y la atmósfera de este libro, el más extenso de Agustini. Finalmente, también la estructura formal externa se amolda al modernismo y predominan entre los esquemas métricos los sonetos, tanto en endecasílabos como en alejandrinos, así como el ritmo artificioso y suntuoso en audaz combinación con momentos de silencio que potencian el valor musical de los textos pues, no en vano, la poeta estudia solfeo y piano y tiene una concepción sagaz y estricta de la relación entre compás y métrica.

La última parte del libro está compuesta por una sección incluida a manera de apéndice y que titula “Orla rosa”. La intención contrastiva con el resto del poemario es sugerida, no sólo por la dicotomía cromática --blanco/rosa--, sino por el tema y tono radicalmente diferentes que dan coherencia a las siete composiciones que conforman tal apéndice. Si la indagación en los mecanismos de la escritura y la idealización del don artístico son los motivos recurrentes en la primera parte del libro, la reivindicación

estética del erotismo, la libertad sexual y nuevos valores como el placer en todos los órdenes, el sentimiento y la alegría de vivir apuntan con nitidez como nuevas bazas creativas que luego son desarrolladas hasta alcanzar la maestría formal en *Los cálices vacíos* por Agustini:

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”.¹⁵⁶

Los siete poemas de “Orla rosa” inauguran tímidamente, pues, la trayectoria lírica que Agustini desea emprender en un futuro muy próximo y que se apoya en el erotismo descarnado y la retórica amorosa, sensual y sacrílega del modernismo para subvertir los patrones masculinos.¹⁵⁷ No obstante, el reducido número de poemas que configuran “Orla rosa” y su carácter de anexo sugieren que esa Agustini, que se cuestiona en poemas previos cómo y desde dónde escribir, está sólo insinuando, deslizado, “glissando” un desafío a la sociedad montevideana, está sondeando con cautela si es posible la recepción de una poesía transgresora y erótica escrita por mano femenina. Pero existe otra novedad, tal vez menos evidente pero más revolucionaria, en “Orla rosa”. Consiste ésta en la asunción por primera vez, tras las tensiones y vacilaciones de la voz lírica entre el género masculino, femenino o neutro de la primera parte del libro, de un discurso, un lugar y una imagen íntegramente femeninos, de manera que el viaje de descubrimiento iniciado en “El poeta leva el ancla” culmina con el hallazgo de una poética del deseo en “Orla rosa” y con la adquisición de la

¹⁵⁶ Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 48.

¹⁵⁷ La transformación experimentada desde la primera parte de *El libro blanco* hasta “Orla rosa” es explicada metafóricamente por el primer Zum Felde del siguiente modo: “Bajo la veste cándida y serena, asoma ya, al final, la palpación poderosa del instinto. La túnica severa se entreabre y deja ver el muslo mórbido de la diosa. Son composiciones de última data, situadas al terminar el libro...”. Citado por Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas...*, *op. cit.*, pág. 90.

autoridad.¹⁵⁸ Sin embargo, este sutil y paulatino proceso de transformación de su voz lírica a lo largo de *El libro blanco* no lleva aún a la liberación total sino que, en principio, problematiza, replantea, cuestiona, pregunta, abre nuevas sendas, experimenta como recuerda Girón Alvarado:

Cambia de tono (triste a alegre), de tema (fantasías poéticas al amor erótico), de actitud (pudor a apertura), de voz (masculina a femenina) y de perspectiva (sujeto activo a sujeto pasivo y estético). Las tensiones y los prejuicios no desaparecen, se complican.¹⁵⁹

La conjunción de ambos elementos provoca que la publicación de *El libro blanco (Frágil)* cause en la sociedad e intelectualidad uruguayas, primero expectación y, más tarde, reacciones de todo signo que van desde el asombro e incredulidad hasta el escándalo o la admiración rendida por la madurez y osadía de que se hace gala al enunciar abiertamente deseos, pasiones y experiencias desde una instancia femenina.¹⁶⁰

La recepción, en líneas generales, de este libro es justa respecto a la apreciación de la calidad artística de la obra, pero no tan generosa con la persona que la escribe que, si bien no ha sido todavía azotada con el látigo moralizante como sí lo es posteriormente, empieza a ser objeto de murmuraciones y excluida de los cenáculos literarios y, sobre todo, de los círculos sociales por la marcada y falaz tendencia, tan acentuada en su crítica, de identificar su poesía con su vida.

¹⁵⁸ "Por medio de esta jornada alegórica, Delmira Agustini consigue integrar, al final del libro, su autoridad y su identidad poéticas con una figura femenina poderosa y activa", *ibíd.*, pág. 64.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 106.

¹⁶⁰ "No hago hipótesis. Sois para mí un milagro; un ser de excepción; una criatura de privilegio, ungida por el destino con el don de las revelaciones. Siento por vos el respeto y el amor que inspiran los Elegidos; y vos, sois una Elegida, porque traéis a la vida la misión de decir lo que nadie había dicho, porque habláis el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda, porque recorréis con vuestras manos pálidas de sacerdotisa, los velos del misterio inquietante [...] No sois ya una mujer que nos cuenta sus cosas íntimas, sino "la Mujer" hablando de su esencial destino. Sois la conciencia de la mujer. En vos habla cuanto de profundo y de eterno hay en la hembra humana, en el Bien y en el Mal, en el Placer y en el Dolor, aún aquello que en la hembra no se ha definido todavía y permanece como dormido o embrionario, porque en vos la sensibilidad se afina y las facultades se exaltan para poder percibir y ponderar, y ser así la intérprete lírica del destino de vuestro sexo", Alberto Zum Felde, "A Delmira Agustini: Carta Abierta". Cito por Uruguay Cortazzo, *Nuevas penetraciones críticas, op. cit.*, pág. 181 y 184.

De 1907 a 1910, fecha esta última de la publicación del segundo libro de nuestra poeta, *Cantos de la mañana*, Delmira Agustini combina simultáneamente la escritura de las composiciones que componen este segundo poemario con la cesión de algunos de sus textos tanto conocidos como inéditos a revistas, ya no tanto de la órbita uruguaya, sino rioplatense e incluso internacional. El prestigio de sus versos ha alcanzado otras latitudes geográficas y Venezuela, Colombia o Chile se disputan la edición de sus poemas.¹⁶¹

En 1910, por tanto, Agustini publica su segundo libro de poemas, *Cantos de la mañana*, esta vez prologado por el escritor uruguayo Manuel Pérez y Curis, el director de la revista *Apolo* y editado, nuevamente, por Orsini Bertani. Una recopilación de juicios críticos laudatorios y opiniones de todo signo pero siempre encomiásticas sobre el primer poemario de la autora uruguaya es incluida en *Cantos de la mañana*. Es la propia Delmira Agustini quien señala los fragmentos que estima más pertinentes y valiosos entre las numerosas cartas y notas recibidas de autores nacionales y extranjeros para añadirlos a esta sección que cierra su segundo libro bajo el epígrafe “Opiniones sobre la poetisa”. No obstante, como el propio Pérez y Curis señala en el prólogo, *El libro blanco* no traspone las fronteras del Uruguay sino en forma de un intercambio personal con la autora o de la publicación selectiva de sus poemas por las revistas extranjeras ya mencionadas. Es notable aún lo rudimentario y lento de los mecanismos de publicación y edición a nivel internacional y por eso tanto más considerable el logro de la poeta “que tantos lauros conquistó entre los literatos hispanoamericanos”.¹⁶²

¹⁶¹ Señalemos el nombre de alguna de las revistas literarias que, fuera del Río de la Plata, contribuyeron a catapultar la fama de la poeta publicando tempranamente sus versos: *El cojo ilustrado* de Caracas, Venezuela publicó el 15 de noviembre de 1908 los poemas “Amor”, “El intruso” y “Desde lejos”; *El Nuevo Tiempo Literario* de Bogotá, Colombia publicó el 21 de marzo de 1909 “Explosión”; *Ritmos* de Iquique, Chile, publicó el 25 de abril de 1909 “De Elegías Dulces II”-que formaría parte luego de *Cantos de la mañana*. Nótese que todos, salvo el último, son poemas pertenecientes a la parte más polémica y, por ende exitosa, de su primer libro, “Orla rosa”.

¹⁶² Pérez y Curis, “Prólogo”, Delmira Agustini, *Cantos de la mañana*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, pág. 178.

Cantos de la mañana, que no puede disimular su pertenencia a la estética de la época ya desde su mismo título,¹⁶³ se compone de 17 poemas originales --según Magdalena García Pinto--, 22 --según Alejandro Cáceres--¹⁶⁴, de los cuales el último consta de tres fragmentos en prosa poética: “El Diamante”, “El Raudal” y “Los retratos”.¹⁶⁵

La estética y técnica modernistas siguen latiendo en el fondo de los versos pero se advierte una mayor depuración de los elementos y un mayor atrevimiento formal y simbólico que da lugar a esa extraordinaria personalidad que los caracteriza en adelante. De este modo, las aves luminosas y las hadas se transmutan en vampiros sanguinarios, estatuas misteriosas y serpientes seductoras envueltas en un clima de satanismo, pasión y muerte. Esta alteración de los modelos y patrones anteriores obedece, en buena parte, a la inconformidad cada vez mayor con el sesgo patriarcal y excluyente de los mismos por parte de una Agustini que trata de indagar en su propia subjetividad y en todas las imágenes como poeta, como mujer para decirse a sí misma que es ambas cosas. Así, cuando el yo lírico se viste de poeta, las composiciones --como en *El libro blanco*-- tienen como tema el proceso mágico, modernista de búsqueda de la inspiración; cuando, en cambio, el yo lírico decide asumir una identidad femenina es necesaria la rearticulación, siempre ambigua, siempre contradictoria, de tópicos y mitos clásicos,

¹⁶³ Recordemos *Cantos de vida y esperanza* o *El canto errante* de Darío, *Cantos del nuevo mundo* de Vasseur y tantos otros títulos de poemarios que aluden a ese talante exaltatorio, festivo y a esa visión optimista, vitalista de la vida que preside gran parte de la retórica poética, el espíritu y la filosofía del modernismo.

¹⁶⁴ No es la nómina exacta lo que interesa pero, ciertamente, nos deja perplejos la falta de acuerdo y coherencia de criterios en lo que a la misma se refiere. Algo tan sencillo de establecer como la estructura y partes de los libros --que la propia Agustini aclara-- es objeto de las más variadas interpretaciones y disquisiciones por parte de la crítica que no aúna opiniones sino que dispersa y confunde sin, por otra parte, tener memoria retrospectiva de anteriores catalogaciones.

¹⁶⁵ Llama la atención que en la esmerada edición de Alejandro Cáceres de los poemas de Agustini sigan perpetuándose interpretaciones sexistas como la que sigue a propósito de el último fragmento de prosa poética del libro: “Particularmente el último de ellos, “Los retratos”, tiene, además de un valor literario, un valor biográfico, ya que, en él, Agustini irónica y veladamente confiesa su actitud de apertura en la búsqueda de un hombre que represente a todos los hombres, del amante que contenga a todos los amantes, y su memoria afectiva para recordarlos aun cuando hayan partido”, Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 74.

históricos, ficticios.¹⁶⁶ Los esquemas rítmicos tradicionales --en especial el soneto-- continúan siendo los mismos aunque es observable una mayor atención e interés en la experimentación formal. Sorprende, sin embargo, que Agustini no continúe explorando en *Cantos de la mañana* la veta erótica que tan fructífera se adivinaba en “Orla rosa”. Ello prueba el afán experimental de una autora que persigue la originalidad, la autenticidad y la novedad dentro de su propio cosmos poético y abre, sugiere múltiples cauces o vías de expresión sin agotar ninguna de ellas. Entonces, carece de sentido juzgar su obra como una progresión o evolución pero también como un todo acabado pues, a pesar del carácter unitario y coherente de la misma, quedan aún muchos caminos por recorrer. De la obra de Agustini se desprenden infinitos destellos, haces de luz en todas direcciones que es imposible compartimentar o encapsular y de los que sólo somos capaces de percibir un leve trazo fugaz. Adonde nos quiere llevar la poeta con todas esas sendas recién iniciadas es algo que nunca sabremos, pero puesto que la pérdida, la ausencia de la plenitud ya no podemos sino vislumbrarla a través del libro que nunca escribió, estudiemos lo que sí nos da, el don de los versos ya ofrecidos.

Como último dato, un tanto insólito, podemos señalar que la contraportada del libro anuncia ya la publicación de *Los astros del abismo*, poemario que, considerado por la propia autora “cúpula de su obra”, no se llega a publicar sino póstumamente. La

¹⁶⁶ “Agustini plantea a través de sus poemas una separación evidente entre la voz lírica de la poeta (libre, orgullosa, segura de sí misma) y la voz de los personajes femeninos tradicionales (angustiada, violenta, destructiva, confusa). Esta división irreconciliable entre los papeles de poeta (subjectividad tradicional) y mujer (imagen tradicional hecha voz) es el conflicto central en *Cantos de la mañana*”, Jacqueline Girón Alvarado. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 154. Aunque no estamos plenamente de acuerdo con la progresión lineal que Girón Alvarado entiende como eje estructurador de sus tres libros: de la asunción de los cánones patriarcales respecto a la mujer de *El libro blanco* a la creación de una subjectividad femenina propia en *Los cálices vacíos* pasando por la paradoja y el enfrentamiento interior de *Cantos de la mañana*, es irrefutable que se extraen interesantes conclusiones de tal esquema que creo acertado salvo en el cariz excesivamente lineal y metódico del mismo. La creación tanto en su esencia como en su resultado siempre es caótica y confusa y no se somete a interpretaciones pues la libertad y la paradoja la hacen nacer.

preparación de este volumen desde 1910 nos suministra una información extra nada desdeñable a la hora de interpretar sus últimos poemas.¹⁶⁷

Entre 1910 y 1913 Agustini se encuentra totalmente absorbida por la preparación del que sería, finalmente, su tercer poemario pese a su intención compilatoria primera, y cuyo proceso de elaboración es arduo y complejo al reunir junto a parte de su obra inédita la ya publicada debidamente corregida, reescrita y ligeramente modificada de acuerdo con la evolución de su pensamiento crítico y literario en esos años.¹⁶⁸ Por tanto, sus colaboraciones en revistas literarias son escasas y, generalmente, se publican poemas ya conocidos en *La Semana*, *Fray Mocho*, *Apolo*, *El Tiempo* o *La Razón*.¹⁶⁹

En 1913, a los veintisiete años de edad y un año antes de su muerte prematura, Delmira Agustini publica, nuevamente en la editorial de Orsini Bertani de Montevideo, su tercer libro de poemas titulado *Los cálices vacíos*. Si seguimos con la reflexión anterior sobre lo espontáneo y coyuntural de la publicación de este poemario no proyectado en principio por Agustini, podemos sacar algunas conclusiones interesantes. Hasta el momento Orsini M. Bertani, según argumenta Alejandro Cáceres, ha publicado un libro de Agustini cada tres años --1907,1910--. Ahora bien, a la altura de 1913 la poeta está en plena fase de escritura y muy probablemente no ha reunido todavía el material preciso para una nueva publicación. Si a esto sumamos la cada vez mayor proyección pública y literaria de su figura, entendemos que tal vez Bertani en

¹⁶⁷ Alejandro Cáceres reflexiona sobre la importancia decisiva de este dato. Si Agustini planea ya en 1910 publicar *Los astros del abismo* como tercer volumen de su poesía, esto significa que la idea de *Los cálices vacíos* aún no está en su mente y nos hace pensar en este tercer libro más como una segunda edición de sus poemas anteriores que como un volumen inédito. De esta forma, los textos originales que incluye en *Los cálices vacíos* no son sino un adelanto, un anticipo del que sería, realmente, su tercer libro y “cúpula de su obra”, *Los astros del abismo* que, por la precipitación de su muerte, no puede ver finalmente la luz.

¹⁶⁸ Es interesante comprobar cómo se integran y conjugan dos mentalidades: la de la Delmira creadora y la de la Delmira “editora” de su propia obra. Mientras la poeta está escribiendo las composiciones que compondrán *Los astros del abismo*, la “editora” con visión comercial o productiva, seguramente aconsejada por ese espectro de críticos, periodistas e intelectuales que la veneran, decide, ante el éxito desmedido de sus libros previos, publicar una segunda edición de los mismos con el incentivo añadido de algunos poemas nuevos. Este segundo planteamiento da lugar a *Los cálices vacíos*.

¹⁶⁹ Consúltese el exhaustivo índice de Ofelia Machado de Benvenuto, *Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 94.

colaboración con Agustini ideó la estratagema editorial de publicar el ya anunciado libro como una reedición de los poemas anteriores al que se agregan algunos nuevos.¹⁷⁰ Un retrato fotográfico realizado por el pintor Carlos Castellanos enmarca el volumen y vuelve a insistir, de paso, en que el éxito de la autora procede no sólo de su creación sino de su personalidad carismática y su extraordinaria belleza. A continuación, la primera página contiene un “Pórtico” de Rubén Darío, que consiste en un elogio de la obra de Agustini, al que sigue un poema --el único-- escrito en francés compuesto por dos cuartetas sin título y que sirve como protocolo de lectura a todo el libro.¹⁷¹ Los poemas están dispuestos en cinco partes --según Magdalena García Pinto--, cuatro --en opinión de Alejandro Cáceres--. Me parece mucho más coherente y filológico el criterio seguido por este último en la división de los poemas, en cualquier caso siempre arbitraria, puesto que se limita el crítico a describir las secciones que con sus correspondientes títulos la propia Agustini establece y, de una manera fidedigna y objetiva, reproduce exactamente la controvertida edición de este tercer libro de poemas.¹⁷² La primera parte se compone del texto de presentación escrito por Darío y la

¹⁷⁰ “Cuando quiso (Bertani) publicar otro libro, en 1913, Delmira, quizá, no habría terminado con todo el material que ella intentaba incluir en el anunciado libro *Los astros del abismo*. Por lo tanto, Bertani puede haberle sugerido que hiciera una segunda edición de cada uno de los dos libros anteriores, agregándole el nuevo grupo de poemas que ya tuviera listo para incluir en el libro en cuestión: éste llevaría un título diferente, que resultó ser *Los cálices vacíos*. Quizá fue por razones de espacio que Bertani le pidió a Delmira hiciera una selección de poemas de los dos libros anteriores. De este modo, Agustini eliminó tan sólo dos poemas de *Cantos de la mañana*, aunque de *El libro blanco (Frágil)* eliminó 22.” Alejandro Cáceres, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 76.

¹⁷¹ Este poema que será objeto de un análisis minucioso es el único en sus tres libros, como decía, que la autora publica en francés. Aparecen otros en revistas y, asimismo, Ofelia Machado incluye una traducción de “Mis amores”. La explicación de tal incursión poética en otra lengua la estudiaremos muy por extenso en un capítulo posterior, pero tiene, evidentemente, relación tanto con la amistad estrecha con el poeta francés Giot de Badet como con la presencia de todo lo galo en la cultura y atmósfera montevideana. Alejandro Cáceres incluye en su edición, por otro lado, una traducción de este poema que abre *Los cálices vacíos* que fue realizada con cuidado, justeza y sensibilidad por las hermanas Carmen y Myriam Pittaluga Armán, *Ibid.*, pág. 274-275.

¹⁷² Magdalena García Pinto, en cambio, hace su propia interpretación de la obra y nos ofrece una visión parcial e incompleta de la misma, al excluir una parte fundamental de *Los cálices vacíos* que consiste en la incorporación revisada y con notables cambios de algunos de los poemas ya publicados en sus dos libros anteriores. Da primacía, pues, a los primeros poemas y hace caso omiso a las correcciones que sobre su obra hizo la misma Delmira Agustini que sólo aparecen como dato complementario a pie de página en las composiciones de *El libro blanco* y *Cantos de la mañana*. La libertad y subjetividad son

composición en francés; la segunda sección --precedida de una nota dirigida "Al lector" redactada por Delmira Agustini¹⁷³ y encabezada igualmente por una composición de invocación "A Eros"-- desempeña, como el anterior "*Debout sur mon orgueil*", una función metapoética muy sugerente¹⁷⁴ y consta de veintiun poemas ordenados asimismo en tres subgrupos. El primero contiene nueve poemas y carece de epígrafe al acogerse al título general del libro; el segundo se compone de tres composiciones y el tercero de nueve, teniendo estos dos últimos como subtítulos respectivos "Lis púrpura" y "De fuego, de sangre y de sombra".

El tercero de los cuatro apartados en que se divide el libro está integrado por la totalidad de los poemas de *Cantos de la mañana* de 1910 con una ligera modificación. De los 22 poemas que aparecen en la edición de 1910 se excluyen ahora dos: "La intensa realidad de un sueño lúgubre..." y "La noche entró en la sala adormecida..." y otro sufre un cambio de título y pasa de ser identificado con su primer verso "¡Oh despertar glorioso de mi lira" a denominarse "Primavera".¹⁷⁵

La cuarta y última sección de los *Los cálices vacíos* incluye treinta poemas de los cincuenta y dos de que constaba *El libro blanco (Frágil)*. El criterio de Agustini es selectivo sólo con la primera parte del poemario porque el apartado denominado "Orla

fundamentales en la tarea filológica y teórica, pero si esa apertura conduce a falseamientos, equívocos o malentendidos es preferible ser más fieles a la letra escrita, sobre todo tratándose de una edición crítica.

¹⁷³ Parece una obviedad la colocación de tal nota al principio del libro, pero no lo es si consideramos que en la edición de Magdalena García Pinto aparece al final del libro y antes de los "Juicios críticos". Tal postergación no hace sino poner de manifiesto nuevamente el escaso crédito que se concede a la poeta como correctora y organizadora competente y audaz de su propia obra pues el contenido del texto se refiere, como veremos, a la inclusión corregida de los poemas de *El libro blanco* y *Cantos de la mañana* y a la preparación del volumen *Los astros del abismo* que proyecta publicar en breve y cuya función es completar la unidad de su obra.

¹⁷⁴ Dedicar al dios griego del amor este tercer libro es un gesto premeditado de adscripción definitiva al erotismo y la estética sexual más descarnada como veta poética, ya iniciada en "Orla rosa". en la que volcar todo su talento e inquietudes creativas y de género.

¹⁷⁵ Se aprecia aquí, por ejemplo, la incongruencia de la ordenación crítica de Magdalena García Pinto quien, pasando por alto todos los replanteamientos con que Agustini pretende mejorar y dar la forma definitiva a su obra, nos priva de ser espectadores del proceso de escritura y reescritura al incluir, directamente y sin paráfrasis de ningún tipo, tanto en *Cantos de la mañana* como en *El libro blanco* las composiciones modificadas de 1913.

rosa” aparece íntegro, aunque con cambios sustanciales.¹⁷⁶ Evidentemente, la exclusión de tan elevado número de poemas –22-- del primer libro en relación a la mucho menor del segundo –2-- es significativa en tanto que indica un proceso de maduración, replanteamiento crítico de su propia obra y una evolución.¹⁷⁷ Por último, a modo de apéndice, cierra el libro el apartado “Juicios críticos (Algunos párrafos)” que, compuesto de cartas y extractos de opiniones de autores nacionales y extranjeros, vuelve a insistir en la necesidad de autorizar la obra a través de la mirada generosa de los ya consagrados. Con todo, una mirada perspicaz de Agustini se advierte en este punto pues, en este caso, no se trata sólo de legitimar un discurso con procedencia marginal debido al género de la autora, sino de legitimar en el seno de una sociedad convencional y tradicionalista una voz que sin pudor y de un modo irreverente canta todo lo prohibido: el deseo, el dolor de la vida, el pecado, lo satánico, etc..

La respuesta de la sociedad en general, pero también de la crítica, es unánime y condena sin cuestionamientos, como ya adelantamos, su osadía poética.¹⁷⁸ Ni siquiera se juzgan literariamente sus versos pues el tamiz primero por el que pasa la letra escrita es, paradójicamente en un clima de supuesta libertad y aperturismo como el del Novecientos, el de la moral. Girón Alvarado explica claramente en un párrafo la reacción y recepción de *Los cálices vacíos*:

¹⁷⁶ “El grupo original de *Orla rosa* estaba integrado por los siguientes poemas: “Íntima”, “Explosión”, “Amor”, “El intruso”, “La copa del Amor”, “Mi Aurora” y “Desde lejos”. En cambio, el grupo *Orla rosa*, que aparece en *Los cálices vacíos* está formado del siguiente modo: “Íntima”, “Explosión”, “Amor”, “El intruso”, “Desde lejos”, “La copa del amor” y “Ave, envidia!”. Este último poema tenía originariamente el título “Variaciones” y no formaba parte del grupo *Orla rosa*. El que se ha eliminado ahora es “Mi Aurora”; además el orden de los últimos tres poemas del grupo ha sido alterado. Es también curioso notar que el poema “Mi Aurora” nunca más fue publicado ni aún en la edición póstuma que prácticamente incluía toda la obra de la poeta”, Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, págs. 76-77.

¹⁷⁷ La inestimable ayuda que, sin saberlo, nos ofrece la propia Agustini, a la hora de interpretar la evolución de su obra cribando, seleccionando, desestimando sus versos será tomada muy en cuenta más adelante. Un estudio del porqué de esas eliminaciones así como de las correcciones en otros poemas puede iluminar su comprensión e insiste, sin lugar a dudas, en la competencia, seguridad y trabajo personal con que la poeta entiende el oficio de escribir.

¹⁷⁸ Para ahondar en cómo la crítica contribuye a marginar y malinterpretar la obra de la poeta a partir de *Los cálices vacíos*, consúltense las valiosas páginas 161-163 del estudio de Girón Alvarado. *Voz poética y máscaras femeninas...*, *op. cit.*

Con la publicación del tercer libro, tanto la crítica como la sociedad reaccionan inmediatamente. Por ejemplo, dice Dolores Koch en un artículo sobre Delmira Agustini que “sus poemas son demasiado apasionados y su sensibilidad demasiado desnuda para su época. La sociedad uruguaya de principios de siglo la aisló aún más de lo desligada que ella por sí se sentía”. Ni amistades ni relaciones sociales resistieron la prueba de *Los cálices vacíos*. Agustini vive doblemente aislada debido a que, por una parte, no es socialmente bien vista; y por otra parte, tampoco puede reunirse con otros poetas en lugares públicos y, por supuesto, masculinos. Así testimonia también Zum Felde: “La desnudez erótica de *Los cálices vacíos* produjo el efecto de una escandalosa transgresión a las normas del pudor femenino... Las señoras de la burguesía hicieron en torno a la poetisa un vacío prudente”. Manuel Ugarte, amigo personal de Agustini, apunta lo siguiente: “La espontaneidad salvaje y el fuego sensual de sus producciones estableció enseguida en torno a ella una especie de cordón sanitario. Las almas apocadas y prudentes se alejaron como de un foco de perdición”. La sociedad uruguaya burguesa y patriarcal interpretó su herejía y erotismo como características personales.¹⁷⁹

También los ensayos de Julio Herrera y Reissig, “El pudor, La cachondez”¹⁸⁰ y el posterior de Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el Novecientos uruguayo* censuran con una ironía deliciosa el puritanismo y la hipocresía en las prácticas y gustos sexuales de la sociedad montevideana, supuestamente muy liberada, del Novecientos.

Los hombres de letras del Novecientos estaban acostumbrados a que las poetisas escribieran con recato sobre temas poéticos a priori, que disimularan su sexo o utilizaran las delicadas convenciones habituales. Esta muchacha, esta niña montevideana, esta Nena, arroja de golpe las máscaras y escribe como mujer, a partir de una vivencia sexual hondamente enraizada en el verso. Es un milagro, pero no psicológico. Es el milagro de la verdad poética. Contra la voluntad de su hogar, de su clase y de su ambiente burgués, Delmira se atreve a profundizar en pocos años dentro de sí misma y emerge de los más hondos buceos con poemas que cuentan sus aventuras imaginarias... Delmira va liberando dentro de sí las fuerzas oscuras de la mujer. Cuando recoge su poesía anterior en *Los cálices vacíos* y [le] agrega su última poesía, explota completamente. Porque hay tanto sexo, visible y tangible en sus ardidados poemas que ya nadie puede fingir mala vista o peor oído. Recién entonces la sociedad pacata del Montevideo de 1913 se da por enterada, se escandaliza, rehuye a Delmira, erige una sutil muralla de silencio. La siguen aplaudiendo, es cierto, los literatos pero estos son hombres –de letras- y tampoco entienden.¹⁸¹

Los cálices vacíos nos introduce en otro universo que, aunque levemente entrevisto y sugerido en los libros anteriores, alcanza una dimensión autocrítica notable en la selección antológica y manifiesta un arrojo sin límites en la expresión del mundo interior desde lo erótico y lo oscuro, desde lo sacrílego y lo satánico, así como un

¹⁷⁹ *Ibid.*, pág. 161.

¹⁸⁰ Julio Herrera y Reissig, “El pudor, La cachondez”, en *Los nuevos charrúas*, Montevideo: Arca, 1992.

¹⁸¹ Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el Novecientos uruguayo: los extraños destinos de Roberto y Delmira*, op. cit., págs. 44-45.

dominio extraordinario de la forma en la parte inédita. Delmira Agustini ya no es una poeta que se busca, que indaga de una manera lúdica en los mecanismos de la escritura y en diferentes corrientes y escuelas literarias para definirse mediante la reelaboración, la imitación o la rearticulación de tópicos, sino que ha encontrado el molde, la expresión de su yo femenino, personal en una escritura personal, introspectiva, original, irreverente y provocadora en la que se percibe la huella de un Nerval, de una Rachilde, de un Baudelaire¹⁸² pero con otro vuelo, desde otra mirada.¹⁸³ Como todo/a poeta moderno/a privilegia la novedad, el cambio, el extrañamiento y, siguiendo el postulado de D'Annunzio, prefiere la renovación a la muerte a que está abocado el modernismo y elige una estética ya no tan exquisita o preciosista sino más entregada y subjetiva, menos estereotipada, más auténtica con la que dar cauce, envueltos en un clima de pesadilla y onirismo atroz, a sus dilemas como poeta y como mujer que ya ha asumido su rol activo:

Si tiene denominador común el modernismo...es el deseo de liberarse de tradiciones literarias huecas y hallar su propia expresión artística. El modernismo como espíritu revisor en lo lingüístico, estilístico y metafísico, producto en su época álgida de una preocupación filosófica –positivista- y un sentimiento de insuficiencia ideológica frente a valores rectores, rebasa los límites generacionales.¹⁸⁴

No obstante, pese a los indudables avances en forma y contenido que el poemario evidencia, no podemos considerar, sólo por el consenso común que la crítica suele tener en torno a esta idea del progreso paulatino de la obra de cualquier autor -- según la cual la expresión más cabal y acabada de una poética es siempre la última-- que *Los cálices vacíos* marque el punto más álgido en su producción. Ciertamente, las

¹⁸² La tendencia que más se acerca a su caso es la de los poetas malditos o raros.

¹⁸³ “Éstos (los poetas malditos) asumían una actitud sacrílega, rebelde y soberbia. Unían lo sacro con lo profano, el placer con el dolor, el cielo con el infierno. Eran voces iconoclastas con las que se vinculaba el pecado, los vicios, las drogas, el sexo, el satanismo, en fin, los excesos. Agustini comienza a usar estos elementos desde “Orla rosa” en adelante. Su tendencia a identificarse con el discurso de los raros se agudiza con el tiempo y la experiencia.”, Jacqueline Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 160.

¹⁸⁴ Iván A. Schulman. *Génesis del modernismo*, México: Colegio de México, 1966, pág. 14.

composiciones muestran un mayor grado de madurez y, como decíamos, cierta unidad respecto a una estética del erotismo y lo hermético, pero no es verdad que Agustini no se siga cuestionando a sí misma, que no experimente más con la forma o el lugar de enunciación o tenga ya una sensación completa, definitiva y satisfactoria de plenitud artística:

Por último en *Los cálices vacíos*, se percibe la unión definitiva, pero aún conflictiva, entre la imagen del poeta y la imagen femenina. Ya no aparecen más poemas en los que haya separación entre el papel femenino y el artístico. Ahora están estrechamente fusionados poeta y mujer. Como sacerdotisa, enamorada o hechicera, la voz poética se siente vacía de contenido y propósito. Busca llenarse por medio de Eros y el amado "tú". En los poemas de autorreflexión, el yo lírico siempre se describe como un ser inseguro y dudoso de su propia individualidad. Estos son los poemas más importantes de su tercer libro ya que presentan una voz que se autoevalúa y cuestiona respecto a su identidad femenina conflictiva.¹⁸⁵

Simultáneamente a la preparación de *Los cálices vacíos*, Delmira Agustini entrega para su publicación en revistas numerosas composiciones. En líneas generales, resulta interesante observar cómo las publicaciones extranjeras --casi todas latinoamericanas, salvo la catalana *Catalunya Nova*-- escogen sus poemas "más comerciales", esto es, los de raigambre explícitamente erótica y provocadora --"El intruso", "Amor", "Explosión" y la mayoría de los pertenecientes a "Orla rosa"--, mientras que los semanarios y revistas uruguayas prefieren los textos de filiación más nacional --por hacer alusión a poetas patrios como Julio Herrera y Reissig en "El Dios duerme"-- aunque se muestran mucho más abiertos y eclécticos en sus juicios poéticos.¹⁸⁶

La muerte trágica de Agustini acaecida el 6 de julio de 1914 interrumpe brusca y desgraciadamente no sólo la continuidad de su ser vitalista, curioso y desinhibido, sino la de su propia obra. Así, el tan anunciado *Los astros del abismo* no puede publicarse en

¹⁸⁵ Jacqueline Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 215.

¹⁸⁶ Consúltese el índice de publicaciones de Delmira Agustini durante los años 1913 y 1914 en Ofelia Machado de Benvenuto, *Delmira Agustini*, op. cit., págs. 94-95.

vida de la autora y ve la luz en 1924 bajo la coordinación editorial de Maximino García y con otro título: *El rosario de Eros*.

Los problemas que presenta la obra póstuma de Agustini son numerosos y las soluciones que se han propuesto hasta el momento resultan poco convincentes. En primer lugar, dada la tendencia recurrente y casi obsesiva de la autora a corregir minuciosamente los borradores antes de entregarlos a la imprenta --como demuestran los cuadernos manuscritos que se conservan en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de la Biblioteca Nacional de Montevideo—y, teniendo en cuenta, asimismo, su reedición de *Los cálices vacíos*, es lícito cuestionarse si la publicación en 1924 de *El rosario de Eros* responde con verdad a la intención primera de Agustini o más bien es una estrategia más bien comercial en ocasión del décimo aniversario de la muerte de la escritora.¹⁸⁷ Ahora bien, la polémica que podría suscitarse a este respecto nos supera y es cierto también que esta pregunta sobre qué y cómo debe publicarse tras la muerte de un autor surge infinitamente en literatura. Me limitaré, pues, a constatar el hecho de que tal vez la forma de los poemas tal y como se publican no sea la definitiva pero tampoco han visto la luz textos que se sepa que la autora no desea publicar. Sobre este aspecto, Vicente Salaverri quien, en un alarde de oportunismo dirige la edición, afirma:

Junto con estas composiciones que se publican en libro por primera vez, la familia de la eximia artista guardaba numerosos borradores. Son versos también. Algunos inconclusos; los más completamente ininteligibles. De ahí que, respetuoso con la obra de Delmira Agustini, el editor se limite a insertar lo que aparecía completamente concluido o a la espera del último retoque: Se sabe que, para un artista, no hay página que en las sucesivas reediciones no merezca, por leve, por ligero que sea, un retoque en la forma.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Alejandro Cáceres explica con sólidos argumentos en qué elementos concretos estriba la comercialidad de esta edición. Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 77.

¹⁸⁸ Cito por Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, pág. 45. No podemos dejar de leer esta cita con una sonrisa irónica en los labios ante el descaro insolente de un editor sagaz y con visión comercial y un escritor que la única relación que mantiene en vida con Agustini está marcada por una censura de sus versos, pero que se permiten determinar cuáles de sus textos tienen forma definitiva y cuáles no añadiendo, además, una reflexión genérica con propósitos autojustificatorios.

La edición de 1924 está a cargo de Maximino García y es supervisada por la mirada de Don Santiago Agustini, el padre de la poeta y paciente transcriptor cuidadoso de la obra de su hija. El resultado final es una publicación consistente en dos volúmenes titulados *El rosario de Eros y Los astros del abismo* y que, supuestamente, contienen la obra completa. El primero de ellos, falaz desde su propia denominación, pues Agustini nunca manifiesta estar componiendo un libro con ese nombre, reúne todo el material nuevo que se puede localizar en sus cuadernos, esto es, cinco poemas cortos concebidos cada uno en sí mismo y correspondientes a cada uno de los cinco misterios del rosario. No obstante, el escaso rigor filológico de la tarea hace que se incluyan algunos poemas que habían ya aparecido en revistas y periódicos después de la publicación de *Los cálices vacíos* y antes de la muerte de la poeta un año más tarde o, incluso, que en un mismo volumen se incluya con diferente título y en dos secciones distintas el mismo poema. El segundo volumen, bajo el título *Los astros del abismo* incluye toda la obra publicada por Agustini durante su vida además de la producción de infancia y es otra trasgresión consciente de los propósitos de la autora que quiere publicar con ese nombre su obra nueva y en ningún caso compilar la anterior. Todo este complejo entramado editorial nos da una nueva lectura, desde una perspectiva más pragmática, de la muerte de Agustini que frustra las expectativas de esa red comercial que, desde la modernidad, rodea indefectiblemente a los escritores.

El rosario de Eros aparece precedido por el mismo texto de Ruben Darío que abre con el título "Pórtico" la edición de *Los cálices vacíos* de 1913, pero ahora con el nombre "Elogio".¹⁸⁹ A continuación se halla un extenso fragmento en prosa que carece de firma pero seguramente es escrito por el editor Maximino García y da paso a los

¹⁸⁹ Es evidente el propósito de dar una apariencia de novedad y originalidad a lo que era ya material manido por parte del editor.

cinco primeros sonetos que constituyen, propiamente, el “rosario” erótico: “Cuentas de mármol”, “Cuentas de sombra”, “Cuentas de fuego”, “Cuentas de luz” y “Cuentas falsas”¹⁹⁰, seguidos de 16 composiciones tomadas de los manuscritos de Agustini sin tener en cuenta fechas o afinidades de tono o tema en un mezclanza, pues, de épocas y poéticas pues juntos a poemas primerizos aparecen los últimos que escribe.¹⁹¹ En un tercer apartado del libro aparecen las veintiun composiciones que integran *Los cálices vacíos* pero no la nota al lector ni el poema en francés. Por otro lado la leyenda “Ofrendando el libro” pasa a ser aquí el título del primer poema.¹⁹² La cuarta sección de *El rosario de Eros* está conformada por los seis primeros poemas de *Cantos de la mañana* y la quinta y última sección contiene tan sólo un texto en prosa titulado “Ante el cadáver de la poetisa”, crónica escrita en el velatorio del 7 de julio de 1914 y, paradójicamente, por Vicente Salaverri, crítico literario con quién una desafiante Agustini sostiene su más sonada controversia literaria.

Los astros del abismo, es decir, el segundo volumen que compone la edición de 1924, consta de siete apartados. Primero, un elogio de Fernando Maristany a la creadora y un breve texto en prosa de Alberto Zum Felde; en segundo lugar, trece poemas de *Cantos de la mañana* bajo el subtítulo, voluntariamente controvertido en ese intento de renovar lo ya editado, de “Otros *Cantos de la mañana*”; la tercera parte la constituyen los tres poemas en prosa con que concluían *Cantos de la mañana* (1910) bajo el nombre “Pequeños motivos”; en cuarto lugar aparece una selección de poemas de *El libro*

¹⁹⁰ Coincido plenamente con Alejandro Cáceres en señalar la calidad artística extraordinaria de esta serie de sonetos que se colocan al mismo nivel e incluso superan a muchos de los poemas de *Los cálices vacíos* y que, con todo, han sido olvidados por la crítica. Los motivos aducidos para explicar tal falta de atención me parecen acertados: “Creo que por haberse publicada póstumamente, y también por no ser fácil su obtención y consulta, es que la crítica prácticamente los ha dejado de lado”. Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 62.

¹⁹¹ Tres de las composiciones originales más valiosas entre estos dieciséis poemas, no sólo en criterios estéticos sino por su interés filológico, son el texto laudatorio de André Giot de Badet y los dos poemas dedicados a Herrera y Reissig: “Sobre una tumba cándida” y “El dios duerme”.

¹⁹² Para confrontar otros errores y modificaciones consúltese el detallado análisis que Alejandro Cáceres efectúa en las páginas 59, 60 y 61, Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*.

blanco (1907) donde se inserta un texto inédito hasta el momento y escrito por Agustini a los quince años: “6 de enero”; el quinto apartado titulado “*La Alborada: primera parte*” reúne diecinueve poemas escritos entre los diez y quince años y anteriores incluso a sus primeras publicaciones en revistas; la sexta sección con el nombre “*La Alborada: segunda parte*” contiene 20 poemas y un breve pero interesante por su filiación con Poe, como explicaremos más tarde, titulado “Ana”; la última sección es una compilación, nuevamente, de opiniones críticas sobre la poeta, de las cuales algunas son citas de otras incluidas en *Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*, y otras están extractadas de cartas que Agustini había recibido y facilitadas por el matrimonio Murtferld-Agustini.

Las ediciones posteriores de la obra de Agustini, aunque aspiran a ser fidedignas, son incompletas y tienen entre ellas innumerables discrepancias textuales.¹⁹³ En 1940 ve la luz en el Ministerio de Instrucción Pública una *Obra completa* coordinada prologada por Raúl Montero Bustamante que tiene que ser retirada de la circulación por sus abundantes erratas. En 1944 aparece una edición a cargo de Luisa Luisi en Claudio García y Cia en Montevideo, que sigue el orden de las primeras ediciones dentro de un orden cronológico, pero omite los prólogos y juicios sobre la poeta. Durante el mismo año de 1944 se publican en Buenos Aires por la editorial Losada y con prólogo de Zum Felde otras *Poesías completas* asimismo incompleta y plagada de errores. Tampoco la edición a cargo de Manuel Alvar de 1971 en la editorial barcelonesa Labor satisface las exigencias de un trabajo exhaustivo y preciso que es el que se requería y ha sido conseguido, finalmente, por la edición de Alejandro Cáceres de 1999 pues, pese a los aspectos positivos de la edición de Magdalena García Pinto de 1993 en Cátedra, entre otros la difusión de su producción al ser una editorial

¹⁹³ Para una cita más precisa de todas estas ediciones, consúltese la bibliografía.

fundamental quedaban aún algunas carencias que paliar y vacíos que llenar, como he tratado de explicar en esta revisión de las ediciones de la obra de Agustini.¹⁹⁴

La obra en continua reescritura, siempre en proceso de Delmira Agustini, se presenta como fascinante para la indagación exhaustiva que debe caracterizar el método de trabajo de todo investigador avezado en historia literaria. La revisión cotidiana de sus manuscritos, la labor de corrección de su material que obedece tanto al alto grado de exigencia que se impone, como a su conciencia de lo decisivo que es orientar su empresa poética desde sus propios presupuestos y criterios, nos ha proporcionado innumerables versiones y variantes de las mismas composiciones que complican, adensan, pero también enriquecen infinitamente la tarea crítica. Las fuentes directas del estudio comparativo que se precisaría para comprender el sentido de estas modificaciones y reelaboraciones en el conjunto de su concepción poética son de dos tipos. En primer lugar, como hace notar Magdalena García Pinto en su edición y ya previamente había estudiado con detalle la primera biografía de Agustini, Ofelia Machado de Benvenuto, los cuadernos y manuscritos de Agustini son un documento de primer orden si queremos adentrarnos en el, siempre oscuro por personal, universo escritural de la autora. En segundo lugar, es la propia poeta la que nos da la pauta ideal para comprender su proceso creativo en *Los cálices vacíos* que es, en esencia y al margen de los escasos originales que contiene, reformulación, variación y corrección de sus dos primeros libros.

¹⁹⁴ Como norma general utilizo la edición de Magdalena García Pinto, más manejable y que incorpora textos inéditos que Alejandro Cáceres excluye. Cuando no hay posibilidad de confusión con versos de otros autores/as, cito dando solamente la página entre paréntesis; cuando este sistema abreviado de referencias puede dar lugar a equívocos, indico los datos oportunos en nota, aunque ello pueda resultar un tanto repetitivo. En los casos –los menos-- en que prefiero optar por la edición de Alejandro Cáceres, más fidedigna y respetuosa con el proceso escritural de Agustini, lo destaco a pie de página.

La primera tarea que se prevería ingente, ardua y enojosa es afrontada con aplomo, perseverancia y lúcida visión crítica por Ofelia Machado de Benvenuto en 1944 que en su estudio *Delmira Agustini* lleva a cabo un examen detallado tanto de los cinco cuadernos de manuscritos como de las hojas sueltas o facsímiles intercalados entre grabados, esquelas o en portadas de libros. La profesionalidad de su magnífico análisis marca un punto de referencia, como dijimos, en la crítica literaria sobre la obra de Agustini que, sin embargo, parece haberse obviado sutilmente por investigadores posteriores.¹⁹⁵ La “Aclaración sobre el “Examen de manuscritos y confrontación con ediciones”” indica la línea de su trabajo:

Acaso parezca, en extremo, fríamente detallista este titulado “Examen de manuscritos” de Delmira Agustini. Ciertamente es que quien sólo aspire a gustar cómodamente de la poesía, no puede, y, acaso, no debe tener presente en todo instante el cúmulo de minucias, aun de puntuación, y de innumerables recursos expresivos que escapan ya a la calificación de minucias, que forman el severo sustento técnico, digamos, y contribuyen a dar la calidad poética a lo que se lee. Esta tarea creadora oscura que incumbe, en primer término, al procedimiento lírico del poeta, y que corresponde, en segundo lugar, que el editor respete religiosamente, es la que se evidencia, en parte, en este “Examen”.¹⁹⁶

Su mirada perspicaz e inteligente, sin embargo, percibe que esta tarea es necesaria no solamente como texto filológico de consulta para futuras ediciones, sino que este análisis comparativo de discrepancias textuales contribuye también a iluminar su evolución poética desde el mismo interior del proceso de creación, así como destruye la idea de la espontaneidad e inspiración sin esfuerzo como desencadenantes del torrente

¹⁹⁵ Así, todo el rigor de Ofelia Machado de Benvenuto es eludido, por ejemplo, por la edición de Magdalena García Pinto, quien descontextualiza las variantes de los poemas en sus manuscritos y los libros finalmente publicados, las incluye a pie de página a veces sí y a veces no sin justificar tal arbitrariedad y sumiéndonos en una confusión inmensa, a pesar de que afirma tener en cuenta tres fuentes principales: versiones originales de los poemas en los cuadernos de la poeta, textos publicados finalmente y correcciones manuscritas sobre *El libro blanco (Frágil)*, *Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*, que se encuentran en el Archivo Delmira Agustini de la Biblioteca Nacional de Montevideo. La propia Magdalena García Pinto, que llama la atención sobre las discrepancias textuales y el problema de las ediciones, confirma, sin embargo, que ha revisado también las ediciones de Zum Felde, Claudio García, Esther de Cáceres y Manuel Alvar “por ser las que han tenido más difusión” sin percatarse tal vez de los errores que contienen. Por otro lado, aunque elogia el trabajo pionero de Machado de Benvenuto que “fue quien primero descubrió los papeles y manuscritos de Agustini en unos arcones de la quinta de los Agustini en Sayago”, no parece valorar suficientemente su estudio y, desde luego, no lo examina con toda la precisión que merece.

¹⁹⁶ Ofelia Machado de Benvenuto, *Delmira Agustini, op. cit.*, pág. 237.

lórico de la autora uruguaya. Tales opiniones, emitidas en fecha tan temprana como es el año 1944, no pueden pasar inadvertidas por su agudeza y capacidad crítica extraordinaria. Tomemos tres de los siete objetivos o fines que con su trabajo pretende conseguir:

3° Ofrecer un texto de consulta, en un caso privilegiado, para el estudio de las variedades del proceso de la creación artística en general, mostrándonos un ejemplo de interés casi único en su género: nos aproxima algo así como a la cámara oscura del drama de la creación lírica.

4° Evidenciar que la poetisa pulió con exigente y perseverante cuidado su producción, lo que contradice el criterio general difundido que le atribuye una modalidad de creación espontánea y fulminante que habría originado ya hecha de primera intención y sin esfuerzo, su obra.

5° Mostrar la lenta transformación del gusto de la poetisa y en qué manera desechaba, pulía y encontraba, con tortura y con ensayos diversos, la expresión poética. Es decir, que a medida que progresaba su experiencia, había mayor problematización estética.¹⁹⁷

El examen de los manuscritos se caracteriza por su precisión y minuciosidad, tanto más encomiable en cuanto conocemos el modo desordenado y caótico en que Agustini escribe --en cualquier papel, en posición invertida, con lápiz o tinta, en la portada de libros, en la lista de la compra--. Ofelia Machado de Benvenuto ha consultado página a página sus cuadernos y manuscritos y anota todos los cambios y correcciones en títulos y versos. Nada se puede reprochar a tan prolijo estudio que cumple con creces sus objetivos filológicos salvo, pero eso sea quizá otro trabajo diferente, la interpretación que puede darse puntualmente a cada anotación, a cada modificación, a cada corrección.

La segunda fuente en que nos sustentamos para estudiar el proceso creativo de la autora --*Los cálices vacíos* en tanto que reedición revisada de *El libro blanco* y *Cantos de la mañana*-- puede darnos más satisfacciones críticas, en tanto que refleja de una manera más evidente, esa progresiva adquisición de mayor experiencia y madurez poética y ese giro o vuelco estético que en un momento dado Agustini decide dar a su

¹⁹⁷ *Ibid.*, págs. 237-238.

lítica. A continuación, estudiaremos, pues, la “evolución” de la producción poética de Delmira Agustini, a través del testimonio inestimable que la propia autora nos ofrece en las correcciones y selecciones realizadas para la primera edición de *Los cálices vacíos*, muestra de la conciencia de continuidad y estrecha relación entre los diferentes períodos de su escritura así como de la necesidad de mínimas pero fundamentales rupturas o desvíos del hilo conductor de sus versos. Para acometer tal trabajo he utilizado la edición más reciente y cuidada de la obra completa de Delmira Agustini, esto es, la que lleva a cabo Alejandro Cáceres. El hecho de que publique sus tres libros, en un afán purista muy pertinente en este caso, que no sigue García Pinto en su edición, tal y como aparecen en sus sucesivas versiones originales de los años 1907, 1910 y 1913, con las variantes y omisiones de *Los cálices vacíos* a pie de página, facilita enormemente nuestra labor.

Examinados los cambios, exclusiones y correcciones que sobre sus dos primeros libros Agustini incluye en el tercero, podemos establecer una distinción entre la naturaleza de los mismos. En primera instancia, existen una serie de cambios y correcciones meramente externas --ortográficas, de puntuación--; en segundo lugar, hay otro tipo de diferencias entre las versiones originales y las posteriores que atienden a un perfeccionamiento formal y una mayor estilización del instrumento de escritura; por último, al margen de su mayor dominio de la técnica se puede constatar asimismo un tercer tipo de correcciones que son la plasmación de una evolución estética, de la adopción de otra óptica, ajena ya a los primeros tanteos líricos, y conforme a su maduración como ser humano.

Los cálices vacíos (1913) comienza con una sección que incorpora los textos nuevos, pero incluye, seguidamente, una reedición de *Cantos de la mañana* (1910) y otra de *El libro blanco (Frágil)* (1907). No es en absoluto arbitraria esta ordenación por

parte de la poeta. Agustini, como es lógico, organiza su obra en función de su afinidad con lo más inmediato, con su concepción presente y más cercana de la poesía. Así, en 1913 se siente más cómoda con las composiciones de su poemario anterior, *Cantos de la mañana* que con su primer libro *El libro blanco*, como podemos colegir del hecho de que el segundo libro en orden cronológico de publicación se edite antes que el primero en *Los cálices vacíos*, así como de la selección mucho más amplia y menos estricta de los textos publicados en 1910 con respecto a los de 1907.

De los cincuenta y dos poemas de que consta *El libro blanco* (1907) Agustini sólo publica treinta en *Los cálices vacíos*. Las omisiones son elocuentes porque ponen de manifiesto, sobre todo, el rechazo a una estética marcadamente modernista, romántica o decadente. La poeta que titubea, tantea y ensaya en 1907 los universos góticos, exóticos y evasionistas que ha aprendido a través de la lectura de Pierre Loti, Rubén Darío, Poe no tiene ya mucho en común con la creadora segura y con personalidad marcada de 1913. De ahí que desaparezcan de *Los cálices vacíos* textos como “El hada color de rosa” que “Canta en la aurora rosada, canta en la tarde de plata”¹⁹⁸, “La musa gris” que “nació allá en el Norte / País de leyendas, de espectros y nieblas”, “Arabesco”, “Nocturno hivernal”, “Visión de otoño”, “Medioeval” o “La canción del mendigo”¹⁹⁹ y que la adjetivación se modifique sustancialmente y pasemos de “espléndidos plumajes” a “sombrios plumajes”(pág. 136) por ejemplo ¡Qué mayor muestra de su evolución que este paso de lo luminoso y brillante al terreno de lo oscuro y lo sombrío; Las perlas árabes, los claros de luna, los castillos medievales, las ruinas;

¹⁹⁸ A partir de ahora citaré por la edición de Alejandro Cáceres: Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 153 indicando únicamente la página entre paréntesis.

¹⁹⁹ Incluyo algunos fragmentos de estos poemas que evidencian el origen romántico o modernista: “Era un viejo castillo... Afuera silbaba el viento...” / Y surgieron en la noche los mirajes formidables / De la remota leyenda...”, (“Nocturno hivernal”, pág. 164); “Fue una canción muy triste, una canción de antaño...”, (“La canción del mendigo”, pág. 185); “Súbito ví del hada madrina el tul celeste...”, (*ibid.*, pág. 186).

las japerías y elementos mágico-fantásticos se diluyen, se desvanecen como el ensueño de una estética, como el ensayo de escritura que son en la pluma rigurosa y firme de Agustini. Por otro lado, estas exclusiones tienen igualmente el sentido de un anhelo de desmarcarse de influencias evidentes, de relecturas de textos consagrados de los autores modernistas cuya huella no desea Agustini sea descubierta a no ser en forma de homenaje explícito como en el poema "Carnaval" que es un guiño a "The tolls" de Edgar Allan Poe, como veremos más adelante. Así, por ejemplo "El arte" es una composición de la uruguaya que contiene la metáfora de la creación: "Un pájaro que canta como un dios / Y arrastra la miseria en su plumaje" (pág. 142) cuyas resonancias baudelareanas y darianas --el cuento sobre el pájaro azul-- son tan obvias que Agustini decide suprimir tal enunciación de un tema que, sin embargo, aparece en muchos otros poemas tratado con más sutileza.

En segundo lugar, otras supresiones responden a criterios de estricta calidad poética y exigencia formal. En este sentido, las opiniones de Agustini sobre su propia obra suelen ser, en general, bastante acertadas pues la gran mayoría de los poemas excluidos son formulaciones bastante ingenuas y simples, demasiado explicativas y prosaicas a veces, pedantes y culturalistas otras, y no tan logradas como otras posteriores. Por ejemplo, "El arte", "El austero", "Astrólogos" o "Al vuelo" --"La forma es un pretexto, el alma todo! / La esencia es alma. Comprendeis mi norma?" (pág. 151)- que tratan el tema de la creación de una forma un tanto didáctica no aparecen en *Los cálices vacíos* y otras alusiones se afinan, dejan atrás el maniqueísmo burdo o la fisicidad gráfica para sutilizarse, estilizarse, acercarse más a ese algo indefinible, inmarcesible en que reside la poeticidad: por ejemplo, "Dí: qué persigues, una larva o un astro?" en "Variaciones" pasa a "Muerdes sombras de ala, luces de astro" (pág. 190)

o “El ancla de oro suena”, en “Levando el ancla” pasa a “El ancla de oro canta” (pág. 135).

Sin embargo, uno de los poemas omitidos en *Los cálices vacíos* no parece ajustarse ni a la exclusión por su menor calidad poética ni por su deuda con tradiciones literarias heredadas. Se trata de “Girón de púrpura” (pág. 146) y lo menciono porque, en mi opinión, es un caso claro de autocensura por parte de la autora. El tema del poema es la creación, como en tantos otros, simbolizada aquí por una abeja con su aguijón a la que el yo lírico alienta para que agreda “a la carne burguesa que profana el vergel / A los que regatean tu vida en la miel de oro / Calculando a la sombra sagrada del laurel”. El ataque de la poeta al pragmatismo capitalista, a la hipocresía, frivolidad y materialismo de la sociedad burguesa es tan furibundo y despiadado, tan agresivo y evidente que muy probablemente la propia Agustini decide excluirlo de su segunda edición. Esto es, la de *Los cálices vacíos* para no granjearse más enemigos innecesarios en ese Montevideo en el que están triunfando sus poemas en proceso inversamente proporcional a su aceptación personal. Es interesante la visión crítica que la escritora tiene de su propia obra pues tacha, elimina, reconduce sus versos con decisión e inteligencia. Por otro lado, esta vertiente elitista de encierro en la torre de marfil y lejanía de la sociedad, tan propia del modernismo, nunca aparece expresada tan clara y ferozmente como aquí en los versos de la uruguaya:

Ah! esos labios gastados de cifras no aman mieles!
Ritmo, línea, color, pagan como oropeles
Y ese dinero encrespa el cóndor del blasón
Que cela los bravíos linajes aguileños.
Ah! si quieres ser fuerte, noble abeja de ensueños,
En mis odios aguza tu sonoro aguijón!. (pág. 146)

Por último, en las composiciones que incluye se observa una lectura atenta manifestada en cambios sintácticos,²⁰⁰ ortográficos,²⁰¹ de puntuación así como en la matización o sustitución de adjetivos o versos completos, lo que da la sensación de asistir a un proceso vivo, en movimiento que es como Agustini concibe la escritura.

“Racha de cumbres”(pág. 147-151) es uno de los poemas que pasa de *El libro blanco* a *Los cálices vacíos* más reelaborado y corregido. Puede servir, por tanto, como ejemplo de este tercer tipo de corrección que tiene que ver, principalmente, con las ideas estéticas. Una lectura de tales modificaciones puede servirnos como ejemplo de hasta qué punto ex minucioso y riguroso el oficio de la Agustini correctora. Hay en el poema correcciones de forma, externas, de artículos y adjetivos, como “Vamos! Su amplio regazo de curvatura extraña” verso que abre el texto y que pasa a convertirse en “El soberbio regazo de curvatura extraña”. Pero el cambio más importante que afecta también al contenido lo constituye el hecho de que el yo lírico pase de un deseo de subir a la cumbre del arte, al parnaso poético habitado por águilas y cóndores a una voluntad de expulsar a tales pájaros del mismo: “Subamos a la cumbre, al reino de las alas, / Oh el regio hermano cóndor, la regia hermana águila!” se transforma en “Subamos. De la cumbre, del reino / Expulsemos los cóndores, expulsemos las águilas” (pág. 147). Existen algunos cambios del orden sintáctico y de los adjetivos asimismo: “la idea descomunal de un mito” pasa a “la idea de un formidable mito” que revelan la gran sensibilidad al oído, rítmica que tenía Agustini. Por otro lado, otras modificaciones desvelan ese deseo de alejarse de las estéticas modernistas o del romanticismo, por

²⁰⁰ Anteposiciones o posposiciones de adjetivos, cambios de preposiciones, etc... Por dar un ejemplo de esto, en “La sed” sustituye la reduplicación mediocre “O, no, no eso empalaga” por una formulación más acertada “Eso no, me empalaga!” (pág. 139) o en “Buscando musa” titulado “La musa” en 1913 cambia “Sus manos que se adapten a ruelas y puñales” por el verso mucho más hermoso “En sus manos asombren caricias y puñales” (pág. 154). “Levando el ancla” de *El libro blanco* aparece titulado “El poeta leva el ancla” en *Los cálices vacíos*. Son innumerables las correcciones de este tipo, lo que pone de manifiesto cuán importante era para Agustini la mínima coma, la mínima partícula gramatical, esto es, era una creadora en toda regla y con conciencia de serlo.

²⁰¹ Con frecuencia Agustini no acentúa gráficamente con corrección en la primera edición de *El libro blanco* y, en ocasiones, comete faltas de ortografía, todo lo cual es subsanado en 1913.

ejemplo: “Y como evocan raras, inéditas leyendas / Mirando indiferentes las pupilas horrendas” cambia a “Sus pupilas brillantes, sus pupilas oscuras / Dan un vértigo raro; un vértigo de alturas...”. No corrige Agustini, sin embargo, la referencia directa al centro intelectual, al centro poético del arte que sigue siendo, a su entender, la literatura francesa: “Y el pico corvo, enérgico: dominio y arrogancia! / El pico soberano del águila de Francia!” (pág. 149) pero sí pule, lima, perfecciona los versos de lectura más literal: “Conmueva la montaña el paso del artista” cambia a “La montaña parece crecer para el momento” o “Baja un cóndor...se eleva, silente, sorprendido” que pasa a “Presentirán sus alas tu misterioso alaje?”. Este neologismo genial –“alaje”- da otra visión, hace que “el asombro” haya “debido dilatar el paisaje”.

Mucho importa a Agustini reformular un poema que expresa todas sus ideas sobre el arte que, por supuesto, en esos seis años se habían enriquecido, transformado, habían evolucionado.

Como comentario final merece una exégesis el hecho de que la serie “Orla rosa” de *El libro blanco* sea la única parte que se reproduce prácticamente íntegra e idéntica a la primera versión y no hay ningún tipo de mutilación salvo la desaparición de uno de los poemas: “Mi aurora”. La misma Agustini que encuentra gran parte de los poemas de este primer libro inactuales --20 de 52-- considera plenamente vigentes y válidos pese al transcurrir del tiempo prácticamente todos los de la última sección del mismo --6 de 7--. A ello no es ajeno, como ya comentábamos antes, el hecho de que en “Orla rosa” se inaugure la corriente erótica y subversiva que va a prevalecer como una de las líneas fundamentales de su escritura. Entonces, *Los cálices vacíos* incorpora con ligeros cambios “Íntima”, “Explosión”, “Amor”, “El intruso”, “La copa del amor” y “Desde lejos”. “Mi aurora”, de tema muy similar a “El intruso” o “Explosión”, identifica la llegada del amor con la de la inspiración pero, realmente, su expresión no resulta tan

contenida y novedosa como en los otros dos y parece más una repetición de tópicos sin alcanzar ni la efusión vitalista de “Explosión” ni la emoción y expresividad del encuentro amoroso de “El intruso”. En lugar de “Mi aurora”, poema que nunca más volvería a publicar ni tampoco aparece en la edición póstuma de Maximino García en 1924, aparece “Ave, envidia” que en la edición de *El libro blanco* aparecía como “Variaciones”. Esta composición resulta bastante diferente a las que integran el *corpus* de “Orla rosa” pues el erotismo está presente de una manera mucho más lateral o accesoria, siendo el elemento de la creación artística el central. Su incorporación a esta nueva edición de “Orla rosa” tiene, sin embargo, una posible explicación si consideramos su carácter integrador desde el punto de vista del contenido de dos de los temas principales de la poeta: el tormento del arte siempre descrito en términos de una relación sexual brutal y dolorosa. Tal vez Agustini ofrece de este modo tan peculiar al lector una orientación para la exégesis de su obra. De otra parte, la impotencia interna que la escritora debe sentir por la marginación social de que es víctima clara hacia 1913 le puede hacer insertar este texto de tono vengativo y con alusiones directas a la envidia y la ambición como enemigas. “Áspid punzante de la envidia, ave! / Tú fustigas la calma que congela, / El rayo brota en la violencia, el ave / Quieta se esponja y acosada vuela!” (pág. 189).²⁰² No hay declaración más convincente, madura y hermosa de parte de Agustini sobre la necesidad de la escritura a pesar del sufrimiento que entraña que la que constituyen estos cuatro versos:

Mas no huyas, no, te quiero, así, a mi lado
Hasta la muerte, y más allá: ¿te asombra?
Seguido la experiencia me ha enseñado
Que la sombra da luz y la luz sombra... (pág. 191)

Delmira Agustini había de sentirse muy cerca de la sensibilidad que inspira los versos de *Cantos de la mañana* en el año 1913 porque prácticamente aparecen íntegros

²⁰² Recordemos el cambio de título, en ningún caso gratuito, de “Variaciones” a “Ave, envidia”.

en *Los cálices vacíos*. De los 22 poemas originales Agustini escoge tantos como 20 pues elimina los que comienzan con los versos: “La noche entró en la sala adormecida...” y “La intensa realidad de un sueño lúgubre...”. Los motivos de esta exclusión se me escapan pues ambos se me antojan hermosas y conseguidas formulaciones de sus anhelos poéticos, tal vez el tono satánico e imágenes transgresoras del primero --el yo lírico, recordemos, apresa con violencia la cabeza muerta del amado-- o el tenue toque diabólico, siniestro del segundo --ojos como semillas de luz en la oscuridad-- sean una explicación. El resto de los poemas aparecen tan sólo ligeramente trastocados en algunos casos y, sobre todo, con más dedicatorias y referencias externas --por ejemplo, el poema que empieza: “¿De qué andaluza simiente...” ahora se titula “Fragmentos” y se dedica “A un poeta español” que probablemente sea Villaespesa--. Lo que sí se observa es un mayor dominio y conciencia más lucida de la personalidad de su estilo: Agustini empieza a utilizar la letra minúscula para iniciar los versos, sustituye también otras mayúsculas que dan excesiva altisonancia y aire trascendente a sus versos por minúsculas que nos hace preluir un camino abierto a una mayor sencillez.

VII. LUCES Y SOMBRAS DE LA "ESTRELLA DORMIDA":
EVOLUCIÓN POÉTICA DE DELMIRA AGUSTINI.

Briser le langage pour toucher la vie.
A. Artaud

Es preciso tener un caos dentro de sí para
poder dar a luz una estrella fugaz.
Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

Si el diálogo es consustancial a la poesía de Agustini, si su lectura se desarrolla en el espacio que media en la conversación con sus fuentes e interlocutores, no menos cierto es que sus referencias explícitas a otros autores van desapareciendo a lo largo de su obra conforme avanza en su carrera literaria. Las variaciones que propone su obra se proyectan entonces en un espectro más amplio de la literatura, donde ya no mantiene un coloquio particular o privado, sino que su obra camina sobre el escenario de su época, pero también sobre el propio escenario de la poesía, con las posibilidades y las trabas que su lenguaje le ofrece. Una vez analizada la inserción de Agustini en la lírica de su tiempo, a continuación nos proponemos esbozar una explicación de su obra, de los rasgos que la individualizan y de los trazos que signan su evolución y su desarrollo. El método que adoptaremos para estudiar su evolución poética consiste, en principio, en una ordenación cronológica y lineal de nuestro itinerario crítico, porque un acercamiento de este tipo puede facilitarnos muchos datos acerca de cómo cambia su concepción de la poesía que marcha al mismo paso y ritmo que las progresivas transformaciones del modernismo y la modernidad, ya que toda obra es hija de una coordenada temporal, y espacial y existe una suerte de dinastía textual que no se puede eludir en la medida en que sólo en su seno puede entenderse esa evolución. Con todo, estudiaremos la obra creativa de Delmira Agustini como un conjunto sólidamente armado en que cada poemario, casi cada composición cumpliría una función específica

y donde cada parte estaría dotada de un significado para comprender el todo. Se ha intentado, en todo caso, no incurrir en el equívoco de entender siempre la producción de un escritor como una progresión o evolución hacia la perfección formal o estética, como una mejora paulatina de los instrumentos para acercarse a lo inefable. En este sentido, y aunque es innegable que en el proceso de la escritura es observable, por lo general, un creciente dominio de los procedimientos estilísticos y un perfeccionamiento también en la expresión de una voz cada vez más profunda y personal, no podemos establecer una igualdad entre calidad y publicaciones sucesivas. En este sentido, se ha considerado pertinente contrastar esa visión evolutiva de la obra de Agustini, con una idea de una trayectoria literaria que la contempla como un cuerpo de diferencias y de desvíos, de resignificaciones y de diálogos internos. Algo como lo que propone Salinas a propósito de su clásico estudio sobre Darío en una carta a Jorge Guillén:

A mi juicio la obra de un poeta muerto es una totalidad cerrada en sí misma, a modo de círculo. Cualquier momento de ella hace referencia a todos los demás, dentro del sistema total, nada más. Es decir, la última palabra escrita por un poeta, puede muy bien no ser la última palabra de la realización perfecta de su tema. Cabe que haya visto la culminación del tema, poéticamente, en un momento dado, y luego se le vuelva a confundir, en tiempo posterior. Así que mi manera de estudiar el tema ha sido abstraer la obra de la consideración sucesiva externa, y atenerme a la sucesión espiritual, a los grados y etapas de realización plena de su fin. ¿Qué me importa la decadencia posible de un último período histórico, si la obra había alcanzado ya antes una cima, que la completa y define?. Otra cosa sería creer en un progreso indefinido en lo creador, tan falaz como el progreso social. Hay en una obra saltos, regresiones, oscurecimientos, visiones; mientras todo ello no se integre en el tiempo propio de la obra, que no es el exterior, no creo que se pueda llegar a la verdad entera. Por ahí sólo se va a determinaciones parciales del proceso, no del resultado.¹

Aunque este juicio debe ser ubicado en el contexto efímero de una correspondencia, da una imagen fiel de las posibilidades de estudio de una trayectoria que no estén sujetas exclusivamente a la idea de evolución y a una concepción

¹ Pedro Salinas / Jorge Guillén. *Correspondencias (1923-1951)*, intr. Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets. 1992, pág. 468. La adopción de esta metodología no significa que comparta los resultados del estudio de Pedro Salinas, el cual tuvo una importancia y pertinencia muy significativa en una época en que no se tendía a destacar otra cosa que no fuera "compromiso" en la literatura; el estudio de Salinas ha sido comúnmente más lúcido que sus lecturas y, aunque en parte superado, aún puede decirnos muchas cosas sobre Darío, y sobre el modernismo en general.

estrictamente lineal de ésta. Esto quiere decir que, más allá de la evolución que pudo experimentar, desde el punto de vista externo, la escritura de Delmira Agustini, analizaremos su poesía --pese al enfoque lineal-- desde la perspectiva de una labor unitaria en donde todas sus expresiones se citan y se modifican creando un universo a la vez clausurado y dinámico. Este método resulta tanto más apropiado en cuanto que se sugiere esta misma visión en el hecho de reunir en su último libro *Los cálices vacíos* poemas de sus dos libros anteriores que, con las correcciones oportunas fruto de su conciencia de autoría cada vez más clara, formaban parte en igualdad de condiciones con el tercero de su obra entendida como totalidad. Ciertamente que esa repetición vuelve a dar un sentido a parte de su obra y la resitúa bajo otros protocolos de sentido, pero nos pone sobre la pista de un diálogo abierto e intenso dentro de su propia creación, por el cual la autora regresa a sus propios poemas con la intención de seguir sosteniéndolos en los nuevos contextos. Ciertamente también que la propia autora comparte esta propuesta con la de la superación, con la de una evolución que camina hacia la excelencia, como apunta la nota final a *Los cálices vacíos*:

Actualmente preparo "Los astros del abismo".

Al incluir en el presente volumen --segunda edición de *Cantos de la mañana* y de parte de *El libro blanco*-- estas poesías nuevas, no he perjudicado en nada la integridad de mi libro futuro. El deberá ser la cúpula de mi obra.²

Sin embargo, ésta es una afirmación que se enmarca en el proyecto de una auto-legitimación estética, por la cual cada libro se contempla como una superación del anterior. En este sentido, nuestros análisis intentarán ofrecer un suplemento a la mera valoración estética, con lo cual pretenden situarse en otro orden de interpretaciones y no contemplar la evolución bajo los términos de la excelencia literaria, sino bajo los de las categorías que explican las dinámicas y lógicas que presiden cada uno de sus libros. En este sentido, al desviar nuestro interés de la valoración estética hacia el análisis de los

² Delmira Agustini. *Poesías completas*. ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra. 1993, pág. 261.

mecanismos que están en la base de esta poesía, se ha procurado evitar una cierta mirada utópica que contempla estos poemas como transgresores o lúcidos por el mero hecho de venir firmados por la mano de la autora, en una suerte de caridad crítica o de mistificación historiográfica.

La mayor parte de los estudios recientes sobre la obra de Agustini lo hacen poniendo el centro de atención en el análisis de los símbolos o figuras que se encuentran en su obra (vampiro, medusa, Salomé...), tratando de identificar la *diferencia* que los define frente a la obra de los poetas de su tiempo, en unas ocasiones sus lecturas y en otras sus contemporáneos. Aunque esta mirada ha proporcionado importantes hallazgos e interpretaciones, podría decirse que sólo observa la parte visible de una propuesta literaria sin indagar en los mecanismos que están en la base de tales configuraciones. Tal es la razón por la que a veces podemos encontrar comparaciones que resultan mecánicas o forzadas en la medida en que las diferencias son en muchos casos menos de enunciados que de situaciones. En este sentido, la tarea que se propone este apartado es identificar los mecanismos, los procesos y las dinámicas que guían la escritura de Agustini y que pueden explicar sus desvíos y sus peculiaridades. Se trata de dibujar un giro del estudio de los símbolos al de los mecanismos que están en la base de su configuración en la obra de la escritora. El estudio de estos procesos da también una imagen distinta de la evolución poética en la medida en que la liga a ellos y no exclusivamente al deseo de superación estética o de diferenciarse de los modelos masculinos. Tales procesos nos ofrecen, además, el contexto y el marco para entender ciertos símbolos y también para identificar ciertos usos, que de otra forma adquierien sentidos más ligados a la propia tarea crítica que a la lógica de la obra literaria de la poeta.

Se ha intentado, entonces, situar un mecanismo que explique cada uno de los libros publicados por la poeta y el ya póstumo *El rosario de Eros*. Se han tenido en cuenta, además, los primeros poemas publicados en revistas, pues muchos de ellos ponen en evidencia las características que posee la inserción de la escritora en el campo literario. Quedarían fuera algunos textos inéditos que no se han considerado por varios motivos.³ En primer lugar, porque su ordenación, catalogación y cronología es incierta y compleja y, en segundo lugar, porque el hecho de que no se publicaran por expresa voluntad de Agustini me parece suficientemente importante si queremos valorar la competencia crítica de la autora con respecto a su propia obra. Solamente, en algún caso excepcional en que los textos pueden iluminar determinados aspectos decisivos como en el capítulo centrado en las influencias los hemos tomado a modo de ejemplo --“Gama exquisita”, “Ana” y “La ultrapoesía”--, pero en general su carácter primerizo o excesivamente anecdótico, trivial o experimental invitan a dejarlos de lado en relación al resto de la riquísima producción delmiriana. En cada uno de los libros, se propone como eje de lectura el mecanismo que parece presidir su configuración imaginaria: en todos los casos, y de acuerdo con esa visión dinámica y no estrechamente lineal de la evolución literaria, se propone una mención o un recorrido de cómo se resuelven los procesos estudiados en otros textos de la poeta. De esta forma, se trata de ofrecer una doble imagen de su trayectoria: primero, cómo cambia la relación con tales mecanismos, y segundo, cómo van cambiando los mecanismos que rigen su escritura. En este segundo punto, se observará que si algunos desaparecen, otros perduran a lo largo de toda su obra.

En consecuencia, la producción poética de Agustini no sigue un camino ascendente o recto en el sentido místico, no busca la iluminación de lo inefable o lo

³ Solamente la edición de Magdalena García Pinto los incluye a modo de apéndice pero no la más reciente, rigurosa y valiosa de Alejandro Cáceres. Aunque su lectura puede aportar datos y es siempre interesante, no podemos incorporar estas composiciones dentro de la producción legítima de la autora.

sublime al final del mismo, sino que, consciente de su posición siempre liminar, siempre orillada e inestable, ensaya, se ejercita, serpentea, experimenta, prueba formas, procedimientos, imágenes, estilos de una manera alternativa y nunca sucesiva. Son las luces y las sombras de la creación lo que nos deja como testimonio de una lucha estoica, de un combate feroz pero lúdico por encontrar su propia voz; luces y sombras que se refieren a la oscilación entre la estética maldita, feísta, baudelaireana y la estética idílica, mítica, de belleza d'annunziana; luces y sombras que son sus dudas y vacilaciones, sus hallazgos y logros en esa indagación, en esa búsqueda del astro que más brilla, el del abismo, "estrella dormida" que sólo ocasionalmente despierta del sueño cuando es hallada, pero cuando lo hace deslumbra y emociona con su magia y su misterio, con los destellos fugaces de un mundo desconocido –Baudelaire-- que sólo su luz puede evocar en el nuestro. Así pues, varios mecanismos guiarán nuestra lectura de una manera mucho más abarcadora y considerando sus libros como un conjunto ya que, al margen de las transformaciones que experimenta una obra dada, siempre existen determinados procesos recurrentes, dialécticas privilegiadas y casi obsesivas en los autores, que son sus bazas para penetrar en la comprensión del mundo a través del lenguaje.

VII.1. LOS POEMAS PUBLICADOS EN *LA ALBORADA*:

FIGURACIONES DE LA AUTORIDAD Y DE LA POESÍA.

Como ya observamos al examinar el proceso de publicación de su obra, los poemas de Agustini que ven la luz en primer lugar y con los que la autora se da a conocer en el medio cultural montevideano aparecen fundamentalmente en *La Alborada*, pero también en otras revistas como *Rojo y blanco* o *La Petite Revue* en los años 1902 y sucesivos antes de llegar al año 1910. Podría decirse que su valor es más testimonial que artístico pues son, mayoritariamente, ejercicios de escritura y

aprendizaje o poemas de circunstancias con los que la escritora se adiestra en el oficio, y cuya publicación en la prensa tiene una dimensión o un cariz más bien anecdótico que profesional --contrariamente a lo que sucederá más tarde--. No obstante, en ellos puede apreciarse, por un lado, qué estrategias adopta Agustini en este primer momento dentro del sistema literario, y por otro cómo empiezan a tomar forma en su poesía, aun en el marco de un estilo romántico-modernista muy codificado, algunas lógicas e intuiciones que posteriormente se revelarán esenciales del entramado poético delmiriano. En esta etapa de experimentación se observan tres líneas fundamentales: en primera instancia y notablemente influida por el legado poético clásico y modernista, aparece una vertiente de composiciones que, desde la asunción de un lenguaje tradicional y de una posición masculina, canta a la belleza de una dama; una segunda corriente estaría compuesta por textos que exponen una visión moralizante y cristiana del mundo --que muy pronto va a desaparecer por completo-- acudiendo al contraste de opuestos y, en tercer lugar, otros poemas --los más valiosos-- se empiezan a cuestionar la propia escritura, la expresión de la voz lírica en relación a la tradición. Es curioso que estas tres vertientes de escritura tan diversas no se presenten nítidamente separadas en los poemas, sino que se imbrican y entrelazan con frecuencia en la misma composición poética, aunque una de ellas tenga en cada caso más relevancia que el resto.

La primera línea de estos poemas primerizos debe entenderse en el marco de intercambio cultural todavía artesanal y elemental que suponen los certámenes de poesía, juegos florales o álbumes de señoritas. Esta forma de comunicación y recepción poética tiene sus propias y estrictas reglas y ritos, de manera que la receptora de estas composiciones, generalmente de alabanza y galanteo, suele pertenecer al género femenino, y la retórica de las mismas, por consiguiente, sigue unos patrones determinados. Así explica Girón Alvarado esta tradición:

Estos poemas representan esa tradición del romanticismo en la que el poeta escribía poemas y cumplidos en los abanicos de las gentiles damas con motivo de algún cumpleaños o alguna celebración especial. El poeta usaba los motivos poéticos clásicos (boca roja, mejillas rosadas, cuello blanco, cuerpo de Venus, etc.) para halagar a la señora o señorita. Era una galantería o cortesía de parte del poeta, que por lo regular era el invitado de honor, para con la anfitriona de la fiesta o el baile.⁴

De esta forma, la adolescente que era por entonces Delmira Agustini, percibe que el desarrollo de sus inquietudes poéticas debe darse, por el momento, dentro de ese contexto, y escribe panegíricos desde una perspectiva masculina y con una facilidad asombrosa. Las destinatarias son su madre, sus primas u otras poetas mujeres como María Eugenia Vaz Ferreira, y a través de su escritura comienza a exhibir sus dotes artísticas frente a la burguesía de Montevideo. “Ojos nidos”, “En un álbum” --hay dos poemas con el mismo título-- o “En el álbum de la señorita E. T.” son ejemplos paradigmáticos de esta corriente de escritura estereotipada que hace un repaso por los rasgos físicos y morales --nunca intelectuales-- del modelo femenino entronizado por el ideal burgués.

Un buen ejemplo de todo ello es “En el álbum de la señorita E. T.”, poema dedicado a su prima Elisa Triaca, donde, después de esbozar un perfil de su hermosura acorde con los patrones burgueses y de alabar sus habilidades domésticas bajo el paradigma del “ángel del hogar”, recurre al elogio de la bondad interior para complementar el retrato:

Y a pesar de tus labios purpurinos
Y tus dientes de nácar
¡La ideal belleza de tu faz no excede
A la inefable y pura de tu alma!⁵

⁴ Jacqueline Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 49.

⁵ Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, op. cit., pág. 71. A partir de este momento citaré los poemas de la autora por esta edición indicando solamente el número de la página correspondiente; cuando recorro a la edición de Cáceres, lo señalo en nota a pie de página.

Aunque podamos observar en estos textos una cierta dificultad para establecer su identidad con los modelos, es obvio que estos poemas cumplen fundamentalmente una función de aprendizaje y se incardinan en unos códigos de comunicación signados por el convencionalismo. Con todo, en "Ojos-nidos", dedicado a su madre, maestra, mecenas, mentora, aparece, por vez primera, lo intelectual --ya en forma alada, de pájaro-- como rasgo a destacar de lo femenino a la par que el aspecto físico. Aunque vinculada en principio al misterio, al enigma oscuro y atrayente ya tópico del "eterno femenino", la dimensión racional adquiere otras connotaciones más ligadas a una capacidad extraordinaria de sentir, adivinar, de conocimiento y revelación:

Y allá: dentro de esa selva
De follaje negro, espléndido,
En el fondo de esos nidos
Como flores de destellos,
¡Agita sus ígneas alas
El ave del Pensamiento! (pág. 61)

La belleza femenina se teoriza siempre a través del ámbito de la naturaleza (las pestañas son selvas, los ojos flores), como era propio de la retórica de la época que asociaba a la mujer con lo elemental, con lo biológico, con la pasividad de los árboles o a la función ornamental de las flores.⁶ Pero Agustini ansía romper esa inmutabilidad y volar con alas de fuego, y por eso puebla ya sus versos más tempranos de aves liberadoras --alondras-- y de flores transgresoras, oscuras, raras y torturadas como la violeta --tan modernista, por otra parte-- frente al lirio, la azucena o la camelia, habitualmente relacionadas con la esfera de la pureza, la castidad, la bondad femenina.⁷ Manifiesta entonces, subrepticamente, una dialéctica experiencial, estética, que se tornará también moral, entre el misterio nocturno y la claridad y talante lúdico y trivial

⁶ Sobre este tipo de representaciones en el cambio de siglo, véase el excelente libro de Erika Bornay, *Las hijas de Lilit*, Madrid: Cátedra, 1990.

⁷ "Una flor que un encanto misterioso / En su cáliz encierra, / Un encanto ideal indefinible, / Que no hay flor que contenga, / Una flor para mí como ninguna. / Una flor que se llama ¡la violeta!" (pág. 60).

que, en este caso, solía atribuirse a esta poesía circunstancial y tópica. “Flor nocturna”, por ejemplo, es todo un manifiesto poético de la inclinación hacia lo funéreo, lo enigmático, lo sombrío, lo nocturno e incluso lo siniestro --tendencias que propiciarán sus lecturas de Poe o Baudelaire-- frente a lo diurno, claro o luminoso. No obstante, es una etapa de tanteos, de ensayos y por eso también tiene sitio en esta lírica primera otra poética menos desgarradora y más crepuscular o sosegada --al estilo de Samain o de Verlaine-- donde el atardecer ya no es lúgubre o siniestro, sino dulce y evocador:

Ya del dulce crepúsculo
Hanse extendido los flotantes velos.
Gime el triste zorzal en la espesura,
Manso susurra en el follaje el viento.

En esta hora es el campo
Un edén de belleza incomparable.
Todo en él es sosiego, todo es calma.
Muere la luz y las tinieblas nacen. (pág. 65)

Pero esa tentativa de adscribirse a una estética más serena fracasa en última instancia, y en la lucha de luz y tinieblas el discurso poético toma el segundo rumbo. En efecto, el mismo poema “Crepúsculo” que comienza con los versos antes transcritos se cierra del siguiente modo:

¿Qué atracción misteriosa
En esta hora indefinible encuentro?
¿Por qué a la viva luz del mediodía
Sus tenues resplandores yo prefiero?
Porque el crepúsculo en sus leves gasas
Guarda un algo sombrío, un algo tétrico,
Y en lo triste y sombrío siempre existe
La belleza que atrae en lo funéreo,
En las tinieblas de la noche oscura,
Y en lo insondable del abismo inmenso,
¡La belleza más grande y atrayente,
La sublime belleza del misterio! (pág. 66)

Agustini elige pero también es elegida inexorablemente por la estética de lo oscuro, lo hermético y lo tétrico. La escritora puede haber tenido conocimiento de obras, textos y prácticas escriturarias muy diversas, pero su búsqueda se inclina claramente del

lado de lo desconocido, de la apertura hacia lo por-venir, de la interrogación acerca de las lógicas contradictorias del mundo y del deseo. En estos primeros pasos, y pese a que asume sin ambages los discursos disciplinarios y asimila de forma convencional el lenguaje modernista, se evidencia ya su lucha con esos dictados ideológicos y su dificultad para incorporarlos, así como algunos de los desvíos simbólicos que caracterizarán más tarde su poesía. Así pues, el sujeto se transfigura en flor nocturna y sonambúlica (“¡Hastada siempre de lumbre! / ¡Siempre de sombras sedienta!”), y abre su corola en todo su esplendor en un paisaje tétrico e inquietante, donde las estrellas son pupilas que observan y donde reina un silencio solemne y las aves “exhalan lúgubres quejas”:

¡Extraño destino el tuyo!
El día te encuentra muerta,
Tu triste vida concluye
Cuando la nuestra comienza.
Mas cuando tu cáliz abres
Nuestras pupilas se cierran...
Y entonces tal vez tu vida
Más dulce y pálida sea,
Allá perdida en las sombras
Entre el follaje encubierta,
¡Lejos de envidias y odios!
¡Lejos de traiciones negras!

La dialéctica entre “realidad y deseo”, por la cual el sujeto carece de un lugar, de un espacio donde manifestarse plenamente, en toda su verdad y autenticidad, se resuelve en el poema mediante la construcción de la noche como el ámbito propicio para el propio deseo, de forma que finalmente éste llega a confundirse en algunos casos con aquélla. Y aunque la lucha entre los polos enfrentados de lo real y lo deseado está de hecho presente en toda su obra, en estos poemas se expresa su resolución bajo las categorías de la pérdida, como una suerte de “caída”, en la medida en que se inscribe en la retórica de un deber que no cumple, de una disciplina que se percibe aún como la meta y a la que el sujeto no es capaz de plegarse, pues difiere o decepciona sus

preceptos reiteradamente: “¿Por qué a la luz viva del mediodía / sus tenues resplandores yo prefiero?” (65).

Por otro lado, el tema de la envidia y el odio como continuas acechanzas de los escritores y, sobre todo, de las escritoras abruma a Agustini en los primeros momentos de iniciación literaria pues lo tematiza en forma de poema (aparece, por ejemplo, en los versos ya citados de “Flor nocturna”), pero también en algunos de sus ensayos. “Nos critiques”, texto publicado en *La Petite Revue* el 19 de noviembre de 1902, tan sólo un mes antes de publicar “Flor nocturna” en *La Alborada* (el 28 de diciembre de 1902), es un ataque directo a la institución crítica que no tiene en cuenta la calidad artística de la obra sino el género sexual y la simpatía personal hacia el autor/a:

Il existe depuis longtemps dans le monde de nos critiques la très dangereuse habitude de louer ou de blâmer les auteurs et leurs interprètes ainsi que tous les artistes en general d’après des sympathies personnelles ou des haines et sans prêter aucune attention à la vraie valeur artistique ou littéraire de celui qu’on juge. S’il s’agit de faire la critique d’un ami ou d’un protecteur, on cherche les epithètes les plus flatteuses pour les lui prodiguer, mais si c’est un d’un ennemi qu’on doit parler on s’eventue à le condamner à l’écraser, en découvrant des défauts là où il n’y a que des beautés!⁸

Percibe muy tempranamente la intensidad doble del esfuerzo por parte del género femenino para hallar su lugar en el mundo literario y por eso vacila entre arrogarse todo el poder y crecerse, o abandonar la lucha y envolverse en la soledad y el aislamiento, en la calma que proporciona la noche. En “¡Artistas!”, composición dedicada a María Eugenia Vaz Ferreira, expone la misma preocupación y opta por lo primero, por fortalecer su voz y adoptar una actitud elitista, altiva:

Cuando el nimbo de la gloria resplandece en vuestras frentes,
Veis que en pos de vuestros pasos van dos sombras inclementes
Sin desmayos ni fatigas os persiguen con afán:

⁸ [“Existe desde hace mucho tiempo en el mundo de nuestros críticos la costumbre muy peligrosa de alabar o despreciar a los autores y sus intérpretes, así como a los artistas en general, según simpatías u odios personales y sin prestar atención al verdadero valor artístico o literario de aquel al que se juzga. Si se trata de hacer la crítica de un amigo o protector, se buscan los adjetivos más elogiosos para prodigárselos; pero si es un enemigo aquél del que se debe hablar se le condena y se le aplasta, descubriendo defectos allí donde no hay más que bellezas”, traducción propia] Ofelia Machado, *Delmira Agustini. op. cit.*, pág. 249.

Son la envidia y la calumnia, dos hermanas maldecidas,
Siempre juntas van y vienen por la fiebre consumidas,
Impotentes y orgullosas –son dos sierpes venenosas
Cuya mísera ponzoña sólo a ellas causa mal.
Alevosas y siniestras cuando tratan de atacaros;
Temerosas de la lumbre, siempre buscan el misterio.
Mas, burlaos de sus iras: ¡nada pueden! y el artista
Tiene un arma irresistible para ellas: ¡el desprecio! (pág. 72)

Cierto que el tema del artista y de su conciencia de la marginalidad a que lo somete el mundo burgués, incapaz de apreciar el arte, se expresa en estos versos de forma un tanto tónica, ajena o abstracta. Sin embargo, justamente en este sentido resulta interesante que Agustini adopte en el poema una posición lateral, marginal, como si observara el asunto desde fuera, al dirigirse a un “vosotros” como sujeto de los artistas y objeto de esa incompreensión social. Se diría que ella aún no se nombra dentro de ese grupo y únicamente lo concibe como el “otro” que constituye su deseo.

En este sentido, en “Poesía”, el enunciado de un sujeto poético indeciso, convencido de su mediocridad inicial, se estructura bajo la forma de una *captatio*:

¿Y yo quién soy, que en mi delirio anhele
Alzar mi voz para ensalzar tus galas?
¡Un gusano que anhela ir hasta el cielo!
¡Que pretende volar sin tener alas! (pág. 64)

Esta modestia retórica, tal vez de raíz cristiana en Agustini (pues habría de aspirar, de acuerdo con su educación religiosa, a la humildad), se convertirá más adelante, en el primer poema de *Los cálices vacíos*, en un provocador “orgueil”. Pero no es la modestia la expresión de un mero tópico, es también la cifra de un modelo de comunicación al que Agustini recurre en algunos de sus primeros textos y que se basa en la aceptación de la condición de inferioridad, de intrusismo, que el sistema literario de la época adjudica a las mujeres. Con todo, ya desde muy pronto, aunque tímidamente, este modelo convive con el del “orgullo”, como muestra su artículo, ya mencionado, “Nos critiquen”.

Precisamente, la religión está presente en estos primeros poemas como no lo volverá a hacer en el resto de su obra: terreno de lo “femenino” como objeto, según la ideología de la época, la devoción religiosa conservaba inalterables sus tradiciones para las mujeres, puesto que era uno de los más efectivos medios de sujeción. Agustini asume la concepción bipolar y maniquea del universo propia de la religión cristiana para estructurar una gran parte de sus primeras composiciones; así, bien y mal, luz y oscuridad, cielo e infierno, cuerpo y espíritu, masculino y femenino son categorías opuestas y bien diferenciadas que vertebran y estructuran sus versos. Y, sin embargo, incluso cuando adopta un tono moralizante y aleccionador, su discurso resulta incómodo, “siniestro”, dentro de esa perspectiva, porque lo oscuro ocupa igual lugar en su poética y comparte espacio privilegiado con la claridad y la luz. Así, en el poema “La esperanza”, por ejemplo, aunque exalta las capacidades consoladoras de tal virtud cristiana, enuncia también la melancolía, el dolor, la angustia de la vida que puede desencadenar el deseo de aniquilar a otro, de aniquilarse:

Soy el consuelo del que sufre,
Soy bálsamo que alienta al afligido,
Y soy quien muchas veces salva al hombre
Del crimen o el suicidio.

Yo le sirvo al mortal que me alimenta
Contra el dolor de sin igual muralla,
Soy quien seca su llanto dolorido
Y calma su pesar ¡Soy la esperanza! (pág. 60)

De esta forma, en lugar de focalizar su atención en el bien, en “la esperanza”, su mirada se dirige hacia las varias figuraciones de una sensibilidad “extraviada”, frente a las cuales el recurso religioso va perdiendo sustancia.

No hay ejemplo más evidente de esta dicotomía que “Claroscuro”, uno de los poemas a que se dio más relevancia de entre los primeros compuestos por Agustini y del que existe además una traducción al francés en *La Alborada* correspondiente al 8 de

mayo de 1903. El texto es la máxima expresión de esa dualidad que consume a Agustini y en torno a la cual desea encontrar su propia identidad. Aun no sabe que es lo fragmentario, lo plural pero siempre dentro “del abismo devorante! / De la sima negra, tétrica”, lo que terminará por constituir su personalidad poética y se debate entre la estética diáfana y transparente del modernismo y la más agitada, violenta y espectral de raíz decadente y satánica sin decidirse todavía por ninguna de ellas. “Clarobscurio” nos presenta, pues, el contraste entre un tipo de insecto frágil, luminoso y bello (“Tenue, vaporoso insecto / Cuyas alas nacareñas, / Del lirio tienen la albura / Y la suave transparencia”) al que dio vida “El hada Delicadeza”, y otro insecto lúgubre, oscuro y funéreo “De alas pesadas y negras, / Que espera ansioso el momento / De silencio y de tinieblas”. No puede ser más clara la interpretación de estos dos insectos con alas de escaso vuelo aún como *alter ego* sucesivos de la poeta que ensaya las dos estéticas que indaga y busca tanto el néctar delicioso, exquisito, precioso (“Sediento en busca de flores / Su vuelo ondulante eleva. / Flores que recién se abran / Y en sus copas soñolientas, / Le brinden savia, perfumes / ¡Y una llovizna de perlas!”), pág. 73) como el licor oscuro, misterioso, críptico (“Le brinda la copa inmensa, / De la esencia del misterio / El vivificante néctar, / Esencia que por lo oscura / Parece su propia esencia!”), pág. 74) que se corresponden, como decíamos, con la vertiente más lúdica, musical y evasivista del modernismo y la línea más torturada, conflictiva y funesta. Toma la atípica y extraña figuración o metáfora del insecto como imagen de la escritura, insecto dotado de dos alas, una azul y otra negra que espera un día convertirse en mariposa, en ave luminosa y alumbrar el panorama poético con una chispa de fuego inédita, vibrante, única. Sin embargo, esta dualidad, más que la figuración de un deseo o de una conciencia, más que la articulación de una experiencia poética, corresponde al resultado de la lucha de las diversas tradiciones y lecturas, vivencias y modelos, que todavía no se

han resuelto en un universo propio; es, por tanto, una extensión de su propio proceso de formación literaria.

“Fantasmas” se acerca mucho en su formulación y temática a “Clarobscurio” y parece tener como referencia y contexto “El reino interior” de Darío. Se reproduce el mismo esquema bipolar de seres luminosos y etéreos --aquí son hadas-- frente a otros siniestros y oscuros --fantasmas--. Siguen representando dos manifestaciones diametralmente opuestas de la escritura y también de las construcciones de género que nunca confluyen o se entrecruzan, que nunca llegan a alcanzar un encuentro, como posteriormente sí ocurre en los versos de erotismo exacerbado que destilan *Los cálices vacíos*. La expresión de estos dos grupos de figuras se repite en numerosas ocasiones y llega a constituir el *leitmotiv* de sus primeros versos:

Vino: dos alas sombrías
Vibraron sobre mi frente,
Sentí una mano inclemente
Oprimir las sienes mías.

Sentí dos abejas frías
Clavarse en mi boca ardiente:
Sentí el mirar persistente
De dos órbitas vacías.

Llegó esa mirada ansiosa
A mi corazón deshecho,
Huyó de mí presurosa
Para no volver, la calma,
Y allá en el fondo del pecho
Sentí morir mi alma!

En este poema, titulado “La duda”, la dualidad nombra sólo un número y no la calidad de cada uno de ellos, que ya no corresponden a elementos opuestos o contrarios. Con esta estrategia, el poema intenta superar la construcción bipolar de su imaginario, aunque acaba sucumbiendo a ella al plantear ese esquema respecto del sujeto (“yo”), que habita el dominio de la serenidad, de la “calma”, y el objeto (“las alas”), que irrumpe con la marca de la violencia, de forma que tal dualidad elíptica se cifra

nuevamente bajo la pérdida. Se trata, en suma, de la expresión de un itinerario de conocimiento, cuya experiencia se dice a través del dolor. El insecto negro, el fantasma, la sombra, la musa extraña poco a poco van haciéndose con el sujeto poético, lo van raptando, llevándolo a sus dominios apartados, tétricos, malditos sin que éste pueda verbalizar el más mínimo reproche o queja. No es otro el proceso que recorre “Monóstrofe”:

Hay un tétrico fantasma que en el cáliz de mi vida
Va vertiendo amargas gotas de una esencia maldecida
Que me enerva y envenena, que consume mi razón;
Y si un grito suplicante, si una tímida protesta
Brotan hondos, desgarrantes de mi alma dolorida,
El maléfico fantasma impasible me contesta
Con sarcástica sonrisa que me hiela el corazón. (pág. 79)

Así, van quedando cada vez más lejos los “blandos preludios”, los “lánguidos lirios”, los “roces blancos, leves”, las “notas leves, blancas” y Agustini se va adentrando en las honduras del enigma (“Viene...”, pág. 80). No se trata tanto de que la inestabilidad que estas cosmovisiones manifiestan tenga su origen en un sujeto femenino, cuya afirmación es el ensueño, la ilusión y las fantasías, que es bruscamente sorprendido con la llegada de una presencia masculina fantasmal y demoníaca.⁹ Tal inestabilidad se liga de forma más directa con un proceso de aprendizaje y descubrimiento que desvela la falacia y la miseria de un ideal de pureza, en cuanto que es la proyección de una mentalidad burguesa. Podría decirse entonces que los primeros poemas de Agustini constituyen una suerte de *Bildungsroman*, una relación de su aprendizaje doloroso, en el que entran en conflicto su educación y su deseo, su entorno

⁹ Como afirma Girón Alvrado: “En estas tres composiciones la presencia masculina irrumpe el mundo de los sueños y la fantasía que se asocia con las figuras femeninas (hadas y magas) y destruye las ilusiones de la persona que habla. Lo masculino se asocia al desengaño, la amargura o la duda. De ahí se desprende que el elemento masculino se opone al femenino como la realidad (el tiempo, la política, los problemas) se opone a la fantasía (el vuelo poético, el ensueño, el juego)”, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, op. cit., pág. 29.

burgués y el “reino interior” de su biblioteca, poblado por los libros de Baudelaire, Poe o Darío.

Vinculado con el proceso de su formación estética, hace su aparición en estos primeros poemas, el símbolo del pájaro --emblema del artista como persona privilegiada y superior a los demás mortales--, cuya sombra va a planear desde entonces de forma más o menos sutil sobre toda la poesía de Agustini. Es el ave que teniendo como antecedente directo al insecto alado, al gusano con pretensiones de convertirse en mariposa, posee asimismo dos orígenes en la tradición literaria íntimamente emparentados: uno divino o mágico que simboliza la idealización de la poesía, el arte, la inspiración, la creatividad, consideradas como sublimes y para lo cual hay que poseer características como talento innato, inteligencia, sensibilidad, maestría con la palabra, musicalidad; y otro que, pese a la ligazón con el arte, profundiza más en el estado anímico del que es preciso que esté dotado el creador, ánimo o sensibilidad próximo a la capacidad para sufrir, a la melancolía y el malditismo, como marcas estéticas y vitales que revierten en una escritura de la oscuridad --concepción simbolista encarnada por Baudelaire o Poe--. En el cuervo negro y el albatros de pesadas alas así como en el barco ebrio que vaga sin rumbo o el curso titubeante de un río --formulaciones diversas del mismo concepto- encuentra Agustini la génesis idónea para su pájaro, para su barca, para su río. Como el cuervo, este pájaro agita su mundo interior, llama a las puertas de su conciencia, lo sobresalta e interroga, lo fascina y trastoca; como el albatros, sobrevuela y asciende, emprende el vuelo en su intento, siempre frustrado, de apresar lo inefable.¹⁰

¹⁰ Tengo presente, en ésta y otras interpretaciones simbólicas, el clásico estudio de Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, y Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid. Taurus, 1982. Véase, además, Luis Puelles Romero. *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación*, Madrid: Verbum. 2002.

La vinculación simbólica del ave y el poema tiene una primera expresión, desde un género paradójicamente neutro, en tres poemas: “¡Poesía!”, “La fantasía” y “Ave de luz”.¹¹ En los tres el ave excelsa es definida como lo ideal, inalcanzable, de tal grandeza estética que el sujeto poético sólo puede intuirlo (“¿Acaso puede al esplendente cielo / Subir altivo el infeliz gusano?”, pág. 64). Así, el arte es, sucesivamente, sirena, “estrella blanca y luminosa” --metáfora en la que profundizará posteriormente--, torrente o fuente, brisa, cisne, flor pero, muy especialmente, es “la inquieta y trinadora ave / Que en el verde naranjo cuelga el nido”. Su concepción estética primera, por tanto, privilegia la belleza --cisne, flor--, el dinamismo o la energía --torrente, fuente--, la levedad y lo etéreo, la delicadeza --brisa--, la musicalidad --la sirena-- y, muy especialmente, la luz. Los dos versos mencionados, que conforman el subtítulo de este apartado, aluden al sujeto poético que quiere tomar, en principio, la musicalidad alegre, el cromatismo y la riqueza visual del primer modernismo; desea cantar aunque sepa que en los primeros momentos solamente podrá gorjear tímidamente, trinar con cautela y así, como la brisa, “juguetea en el vergel florido”, como el cisne, “surca el lodo sin manchar la pluma”. “Fantasía” (pág. 67) ofrece otras variantes diversas de la creatividad e imaginación personificadas en el pájaro: la copa de marfil, la llave de oro, el rayo de luz, imágenes todas ellas claramente pertenecientes asimismo a la estética modernista y parnasiana por su preciosismo --oro, marfil, luz- y que transportan “a la dulce región de la quimera” donde se halla “la mansión ideal de la poesía”. Es en esta composición, precisamente, donde se observa el comienzo de otro enfoque a la hora de canalizar los conflictos de la creación para el sujeto poético. Agustini va afirmándose, va adquiriendo seguridad y confianza en las posibilidades de su lírica pues se incluye, aunque aún con timidez y precaución, entre “los poetas” cuya concepción es superior, iluminada, profética:

¹¹ Por criterios desconocidos este tercer poema, “Ave de luz” que fue publicado en *La Alborada* el 19 de julio de 1903 no es incluido con las demás composiciones tempranas aparecidas en revistas y se inserta en *El libro blanco*.

Un camino ignorado para el vulgo
Y que sólo conocen los poetas,
Soñar es necesario para verlo
¡Y las almas vulgares nunca sueñan! (pág. 67)

Agustini sueña, pues, el sueño de una poesía encarnada en “los poetas”, sueño o deseo ajeno a las “almas vulgares”: esta contraposición entre lo vulgar y la poesía, aunque pueda calificarse de tópica, identifica claramente la dialéctica del arte como ideal y las condiciones de su formación estética en los primeros poemas. En ellos, el ideal se identifica con sus modelos, que pertenecen en todo caso al deseo de una “alta cultura”; la masculinización de sujeto del arte (“los poetas”) mimetiza la lógica cultural de la época, que identifica femenino con baja cultura, y con la que ha de enfrentarse la construcción del personaje poético de la escritora.¹² De ahí el mimetismo, la neutralización de su yo, presente en estos primeros textos, y que no corresponde propiamente a una estación, a un paso en una suerte de evolución hacia lo femenino, sino a las condiciones en que surge su voz poética. Resulta notorio, a este respecto, que los términos negativos de su estética sean aquí las “almas vulgares”, y no modelos estéticos previos que se pretendieran superar, como sucede con otros poetas de la época, bajo la premisa de la originalidad y de la novedad. Antes de ello, Agustini ha de luchar por inscribirse en el mismo terreno de la poesía. Así pues, en la medida en que, en primera instancia, su aspiración se confunde con una “alta cultura” que se cifra bajo el régimen de la excelencia y constituye el término positivo, ésta se identifica con la luz y la claridad, adoptando parte del legado modernista.

¹² Para una visión sobre estas distribuciones, revísense las últimas páginas de nuestro apartado II. 1; sobre la identificación entre lo femenino y baja cultura en la ideología estética del momento, véase Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España, op. cit.*, pág. 82; sobre los términos de tal ideología, los clásicos trabajos de Raymond Williams, *Culture & Society: Coleridge to Orwell*, Londres: Hogart Press, 1958, y Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth: Penguin, 1959, y desde una perspectiva sociológica, Pierre Bordieu, *The Fields of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press, 1993.

Esta misma estructura se encontrará nuevamente en algunos textos de su primer libro y en el que encabeza *Cantos de la mañana*; se trata del poema “Fragmentos” (págs. 181-182), composición formada por varias cuartetos con ritmo muy marcado y claras resonancias de la lírica popular, tradicional española, que es un homenaje explícito “a un poeta español” que, según todos los indicios, parece ser Francisco Villaespesa. Pese al carácter más bien anecdótico y circunstancial de un texto que imita tan literalmente todos los recursos en forma y fondo de la visión folklórica y romántica de lo español: gitanas morenas, flores, claveles, símbolos imperiales como el águila real, calor, etc... hay dos elementos especialmente relevantes. El primero es la consolidación de la imagen elitista y superior del artista frente al pueblo, la masa, la plebe que no comprende. La segunda consiste también en la reafirmación de una idea sobre la lírica que concibe la luz, la claridad, como el ideal incorporado de una ideología estética ajena:

La plebe es ciega, inconsciente;
Tu verso caerá en su frente
Como un astro en un testuz,
Mas tiene impulsos brutales,
Y un choque de pedernales
A veces hace la luz! (pág. 182)

Así pues, la primera poética de Agustini está marcada por ese idealismo cultural de base --“ave de luz” (subrayado mío)-- que apenas deja entrever en algunos momentos la llegada de elementos y motivos luctuosos, monstruosos, oscuros --“ave extraña”-- . La poeta aspira a una poética del esplendor, de la lumbre, del destello, de la llama aún no sólida o estable, aún titubeante como el curso del río que vacila, corre, se derrama, se escapa, fluye, pero ya pujante como el torrente de la fuente que mana. “Ave de luz” insiste así en la poética del fulgor, de la claridad. El sujeto lírico desea captar lo absoluto desde la creación pero percibe que ese propósito de alcanzar lo sublime está lejos de sus posibilidades aún, como manifiesta en la dedicatoria de este poema: “¡Ah!

si mis pobres versos pudieran convertirse en astros, con cuánto gusto formaría con ellos una corona para ceñir la frente del querido pacificador, del talentoso abogado uruguayo!” (152). La composición aparece, pues, dedicada al doctor José Pedro Rodríguez y expresa a las claras que ese deseo de la “alta literatura” que la condición femenina del sujeto distorsiona y oscurece. Así pues, estos poemas expresan una *culpa* literaria, que posteriormente se transformará en desaffo. Si bien es cierto que, adoptando el paradigma de Ícaro, el sujeto no teme los peligros y trampas en que el ave puede caer pues con su presencia los obstáculos y dificultades no son tales (“Su vuelo inconcebible ignora los obstáculos! / Abarca lo infinito en toda su extensión”, pág. 152), se presenta el viaje también como una purgación de los elementos oscuros que lastran su vuelo: “Existe un ave extraña de vuelo inconcebible, / De regias esbelteces, de olímpica actitud; / Sus alas al batirse desflecan resplandores / Sus ojos insondables son piélagos de luz” (152).

El desarrollo posterior de este tema de la creación artística que adoptarán nuevas formas y metáforas se revelará como uno de los más ricos y productivos de toda la lírica delmiriana pues en él cifra buena parte de la construcción de su personaje poético y en él se dan cita muchas de las contradicciones que ha de enfrentar su propia voz. En este sentido, la lectura de Baudelaire, de Villaespesa, de Poe, de la poética decadente en definitiva, contribuye a liberar el régimen de la noche, asociado en el imaginario cultural de Agustini con lo femenino, de manera que pueda usar y enunciar, sin complejo de culpa (literaria), el lenguaje de la poesía. La figura del vampiro, por ejemplo, es el caso más audaz en esa revalorización de lo oscuro en la obra de Agustini y cumple una función clave en su poesía en la medida en que va a contribuir a la inversión de los papeles tradicionales asignados a lo femenino, ya no sólo desde el punto de vista de lo “luminoso” sino también desde la “actitud” del sujeto. El vampiro

de Agustini tiene género femenino y es el victimario que ataca, agrade a la indefensa víctima masculina (véase, especialmente, el poema "El vampiro", pág. 186) de *Cantos de la mañana*). Es cierto que la mujer vampiresa, pecadora y fatal se correspondía con la imagen dominante en cierta ideología estética de la época, pero la asunción de ese modelo por parte de la poeta muestra su liberación del que asedia y lastra sus primeros poemas. El yo lírico parte de las estructuras e imágenes que el modernismo y todos los otros movimientos contemporáneos así como las convenciones sociales imponen, aunque ese sujeto lírico exagera los silencios, las discontinuidades, los vacíos de esta estética, de esta imaginaria, los llena, los suple, los transforma y en el seno de todo ello encuentra su conciencia individualista, su yo propio separado del mundo exterior:

La identificación de la hablante de otros poemas de Agustini con vampiros y serpientes es, sin duda, reflejo de los valores misóginos de la época, pero su actitud desafiante nos hace pensar en ella como precursora de la Medusa de Cixous.¹³

Aquí, en la identificación con esta figura, la poeta se sabe en un orden distinto a los nombrados por los discursos de la época, tanto disciplinarios como estéticos. El yo lírico confiesa tener una "sed maldita" de lo nuevo y se vale de la vertiente satánica a lo Baudelaire para fortalecerse en el desgarramiento del otro que es amante, que es su poética anterior, que es el patriarcado:

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

La energía, la fuerza, la savia que el sujeto poético precisa para adentrarse en un nuevo y original territorio lírico se la proporciona la sangre absorbida, extraída del cuerpo amado, del cuerpo disgregado, torturado, troceado, vampirizado. A partir de este momento no sólo el cuerpo amado va a aparecer totalmente escindido en corazón, párpados, mano, cabeza, etc... sino que tales elementos aislados, tales fragmentos van a

¹³ A. Beaupied. "Otra lectura de 'El cisne' de Delmira Agustini", *loc. cit.*, pág. 140.

tener una nota cada vez más lúgubre, cada vez más tenebrosa, cada vez más incógnita a través de la adjetivación y las imágenes. Tal fragmentación expresa un camino de autodefinición por el que el propio sujeto ya no encuentra ningún modelo en que se cumple, ni el de la luz (disciplinario) ni el de la oscuridad (decadente), lo que conlleva la desintegración de todos ellos bajo el espejo de la otredad. De esta forma, el vampiro vuelve a protagonizar espectrales apariciones en composiciones subsiguientes y siempre es el sujeto victimario, activo a la busca de la “sangre nueva” de la víctima, del Arte trasfigurado en amante:

Vengo como el vampiro de una noche aterida
A embriagarme en tu sangre nueva: llego a tu vida
Derramada en capullos, como un ceñudo Invierno! (pág. 188)

La relectura del decadentismo propicia entonces una apropiación de la feminidad que determina un suplemento, en la medida en que la salida de la dialéctica luz / oscuridad desencadena una implementación de lo reprimido y explica buena parte de la violencia con que se ofrecen estas imágenes en la obra de Agustini. Más tarde, se recupera la contraposición entre estos dos polos, pero ya no como la expresión de una asimilación disciplinaria sino como la adopción de todos los matices del imaginario.

VII. 2. *EL LIBRO BLANCO (FRÁGIL)*:

LAS PRISIONES DEL SUJETO Y LAS FORMAS DE LA OTREDAD.

El libro blanco (Frágil) es el primer poemario concebido como tal que Agustini revisa, plantea, corrige y, finalmente, publica en 1907. El tema central del libro es, como en los poemas publicados en revistas, que hemos analizado, el de la dificultad con que aborda el sujeto poético, en un primer momento, la escritura, la creación, así como las satisfacciones, los hallazgos y momentos de revelación que proporciona. De hecho,

una buena parte de los poemas que habían ido apareciendo dispersos en publicaciones periódicas pasan a ingresar en este libro, incorporando en él también muchas de las dinámicas sobre las que hemos hablado, lo que genera una cierta ambivalencia en su seno. El poema del libro, “Levando el ancla” (pág. 95) funciona a modo de presentación y ofrece un cuidado protocolo de lectura para el resto del poemario. Aquí, el barco es el símbolo del sujeto literario que ensaya posibilidades y realiza tentativas para escribir; el barco ocupa el lugar que posee el pájaro en otros textos, y la vela, en consecuencia, representa metonímicamente al ala, el instrumento físico, la realización o plasmación de las ideas poéticas (“... la vela azul asciende / Como el ala de un sueño abierta al nuevo día”) y “glisar”, vagar por las olas, constituye un desplazamiento del vuelo, de la escritura. El viento equivale, de acuerdo con la tradición, a la inspiración poética y subyace a ambas metáforas, pues tanto el ala como la vela necesitan de la fuerza de este elemento para cumplir su función, para que su existencia tenga sentido. Ese viento transporta a regiones desconocidas y de belleza sublime, a “mundos no vistos”, pues la extrañeza constituye la esencia del descubrimiento y está en la raíz del orientalismo y exotismo modernistas: “En el oriente claro como un cristal, esplende / El fanal sonrosado de Aurora. / Fantasía / Estrena un raro traje lleno de pedrería / para vagar brillante por las olas”. Así pues, la curiosidad, la experimentación y la apertura a las ignotas posibilidades que ofrece el viaje de la escritura se convierten en las marcas esenciales de la poética primigenia de Agustini, que transforma aquí la percepción del cambio, del tránsito, ofrecida por algunos de sus poemas anteriores.

En efecto, el lenguaje con que se presenta este itinerario, su promesa, ya no es el de la pérdida, sino el del ofrecimiento, no el del desgarramiento sino el de la aventura. El viento que impulsa hacia lo nuevo es enérgico, tempestuoso; en un torbellino arrollador cuyas notas predominantes son el vitalismo, el optimismo, el entusiasmo, la alegría

("Partamos, musa mía!"). En el viaje no se niega ni se reprime el placer o el dolor, el fracaso o el éxito ("¿Acaso un fresco ramo de laureles fragantes, / El toisón reluciente, el cetro de diamantes, / El naufragio o la eterna corona de los Cristos?"), que funcionan ahora como caras de la misma moneda de la realidad en la interrogación de la escritura, y no como polos contrapuestos. La inspiración, la poesía, no tiene aquí los caracteres de la violencia disciplinaria, sino que se cifra en la emoción ("Yo me estremezco"), en la propia experiencia poética, que señala el estado ante el comienzo de la escritura, donde no es segura la meta pero sí lo son las maravillas del viaje, del objeto de deseo, de las palabras. El poema dramatiza, entonces, el origen de la escritura, traza su génesis bajo la alegoría de la nave, del barco que se hace a la mar. Pretende ser el marco y el contexto para la lectura de los poemas que le siguen y nombrar al tiempo un sentido posible para el conjunto del libro: el comienzo, lo que está por escribir, no el contenido, sino la escena de la escritura ("El libro blanco"), y la inestabilidad, el riesgo que revierte sobre la poesía ("Fragil"). Con todo, como veremos a continuación, se produce una cierta contradicción entre este texto y algunos de los poemas del conjunto, en la medida en que las visiones que ofrecen de tal escena de la escritura son contrapuestas, contrarias, y en la medida también en que este rasgo no tiene que ver aquí con una poética de la ambigüedad, sino con los diferentes momentos en ese aprendizaje de la literatura, con las diferentes resoluciones de su educación estética. "Levando el ancla" propone entonces una poética del riesgo, del desafío, que será predominante a partir de este momento, pero a la que muchos de los poemas no hacen justicia, al estar signados por la prisión diléctica que define su inserción inicial en el campo de la cultura (con mayúsculas) de su tiempo.

Con todo, los términos de la elección cultural ya no corresponden únicamente al eje vulgo/élite, sino que se proyectan sobre diversas opciones estéticas, lo que evidencia

su entrada en la poesía, el verdadero tema de “Levando el ancla”.¹⁴ La insistencia en la búsqueda aún dubitativa e indecisa de una poética personal, única, cuya es recurrente a lo largo de todo el poemario y toma forma, primero, en un rechazo de la herencia anterior, de las manifestaciones y corrientes canónicas cuyas metáforas y símbolos circulaban todavía y constituían el modelo. De ahí, y de la necesidad de definir su posición dentro de la cultura y de la estética de su momento, que la corriente metapoética tenga un protagonismo fundamental a lo largo de todo el libro, muy superior a la que posee en los posteriores. Sin embargo, esa búsqueda cultural lastra su búsqueda estética, cuyas rupturas pertenecen a órdenes muy distintos de los que tocan Herrera y Reissig o Lugones: así la dialéctica que dibuja entre forma y contenido está dentro de los cauces que marca el propio Darío en la segunda edición de *Prosas profanas*.¹⁵ En “Por campos de ensueño” (pág. 96), por ejemplo, se refleja un recorrido de la voz poética en pos de una claridad que se identifica con la poesía. Se van dejando atrás “potros salvajes” que ofrecen una estética fiera, agresiva, violenta; pasan “águilas de sombríos plumajes” más serenas y aristocráticas, pero se pretende dar alcance, en esa dimensión purgativa que tiene el vuelo en los primeros poemas, a la “paloma blanca como la nieve”, que constituye de nuevo el desplazamiento de una visión positiva e ilustrada, y también un tanto ingenua, de la escritura: “Pensando que en los cielos solemnes de la Idea / A veces es muy bella, muy bella una paloma”. La poesía de Agustini, que luego se va a decidir por una línea más hermética y oscura, afirma su

¹⁴ Es interesante reseñar el cambio que se produce en el paso de este poema a *Los cálices vacíos*, donde su título es “El poeta leva el ancla”; dicha modificación, que hace emerger un sujeto masculino, señala que no hemos de suponer un progreso excesivamente lineal en la constitución del yo de lo masculino a lo femenino, como parece sugerir en ocasiones el estudio de J. Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas*, *op. cit.*, *passim*, aunque se trata de una lectura muy común en los recientes estudios sobre la escritora.

¹⁵ Claramente en el poema “Ama tu ritmo” o “Yo persigo una forma”, Rubén Darío, *Poesía*, *op. cit.*, págs. 236 y 240, respectivamente; señaló la importancia de este elemento Octavio Paz en “El caracol y la sirena R. D.”, en su *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965, y lo desarrolla José Olivio Jiménez, “Armonía verbal, melodía ideal: un libro, *Prosas profanas*”, introducción a su edición de *Prosas profanas*, *op. cit.*, págs. 7-25.

predilección por la belleza sencilla, por la retórica simple, por la claridad: “Cruzaron hacia Oriente la limpidez del cielo; / Tras ellas como cándida hostia que alzara el vuelo, / Una paloma blanca como la nieve asoma”.

“La siembra” (pág. 112-113) propone una visión de la lírica en el mismo sentido, donde ésta, trasfigurada sucesivamente en flor, en árbol, en barco, en estrella, ha de desprenderse del dolor, de la sangre, del sufrimiento y angustia en la raíz para poder elevarse al cielo:

¿Qué siembras? –le digo- ¿delira tu mente?
Mi sangre que es lumbre... ¡mi sangre! –contesta-
Verás algún día la mágica fiesta
De luz de mis campos; si quieres, hoy, ríe!

El poema expone en forma dialogada la conversación entre “un hombre de olímpica frente” --el estereotipo del poeta-- y el yo lírico de Agustini. El primero confiesa que para que el campo deslumbrase con su luz, para conseguir escribir con talento es preciso sembrar rubíes rojos, esto es, escribirse a sí mismo, escribir “la vida” con sus luces y sus sombras, con sus victorias y derrotas:

Verás algún día mis campos en flor!
Hoy mira mi herida –mostróme su pecho
Y en él una boca sangrienta- hoy repara
En mí la congoja de un cuerpo deshecho;
Mañana a tus ojos seré como un dios! (pág. 112)

Así, del dolor y el esfuerzo surge la “mágica fiesta”, los “campos en flor”, “la extraña magnífica flora”, pero el precio que hay que pagar por ello es alto, el coste es la vida del sujeto poético:

Hay hondas visiones, visiones que hielan,
Visiones que amargan por toda una vida!
La luz anunciada, la luz bendecida
Llenando los campos en forma de flor!
Y... en medio... un cadáver... crispadas las manos
Murieron ahondando la trágica herida-
Y en todo una nube de extraños gusanos
Babeando rastreros el sacro fulgor! (pág. 113)

La fascinación por el lado oscuro y enigmático de la realidad es creciente a medida que avanzamos en la lectura de los poemas y la proximidad a Baudelaire o Poe es paulatinamente mayor, aunque aun quedan restos del exotismo modernista (“Con ojos de acero nació allá en el Norte / País de leyendas, de espectros y nieblas [...] Y amores tal graves pagodas de cera”, pág. 116):

Fantasmas sombríos y rocas malditas,
Y piedras muy grises en landas siniestras.
Y canta solemne los largos inviernos
de *spleenes*, de brumas, de auroras enfermas (pág. 116)

Así, Agustini manifiesta una preferencia por lo ambiguo, lo polivalente, los significados múltiples, la gama vastísima de grises que reproduce el espacio de incertidumbre en que se mueve el ser humano:

Yo adoro esa musa, la musa suprema,
Del alma y los ojos color de ceniza.
La musa que canta blancuras opacas,
Y el gris que es el fondo del hombre y la vida! (pág. 116)

El eclecticismo que marca el aprendizaje poético de Agustini determina en algunos casos una voz indecisa y titubeante. Podemos interpretar en este sentido algunos de los poemas más claramente vinculables a la línea más tópica, festiva o trivial del modernismo que son escritos como ejercicios, como forma de aprendizaje. Así, por ejemplo, “El hada color de rosa”¹⁶ (pág. 110) y “La musa” (pág. 111) así como “Arabesco”, “El poeta y la ilusión”¹⁷ o “Medioeval”¹⁸ son homenajes a la corriente más

¹⁶ La relación entre “El hada color de rosa” y “El hada manzana” de Julio Herrera y Reissig es bastante evidente como ya quedó examinado en el capítulo correspondiente a los diálogos textuales. Por otra parte, varios de los términos que aparecen en el poema son un tributo a Rubén Darío, pues están entresacados directamente y sin ningún tipo de rearticulación, de su obra: véase, “bulbul”.

¹⁷ En “El poeta y la ilusión” la estética modernista sólo es un sueño más, una opción más, pero carece de la autenticidad requerida y es excesivamente artificial. De ahí que Agustini prefiera ensayar aquello más próximo a la vida: “Oh miel, frescuras, perfumes!... Súbito el sueño, la sombra / Que embriaga... Y, cuando despierto, el sol que alumbraba en mi alfombra / Un falso rubí muy rojo y un falso rizo muy rubio” (pág. 134).

¹⁸ “Medioeval” propone la visión tópica de los “ensueños leves” pero siempre unida a la presencia asimismo de los “fantasmas tétricos”, esto es, la línea clara del modernismo --el “impalpable sueño”--

cromática y artificiosa del modernismo, homenajes explícitos hechos con esa intención cultural de alcanzar la entrada en el dominio de la poesía.

El hada color de rosa que mira como un diamante,
El hada color de rosa que charla como un bulbul,
A mi palacio una aurora llegó en su carro brillante,
Esparciendo por mis salas un perfume de Stanbul. (pág. 110)

Pese al mimetismo evidente de tópicos e imágenes, con todo, podemos percibir que queda algo propio en sus versos, un rastro, una huella de sus propias preguntas pues la poesía se presenta como una pregunta por el ser y, desde este punto de vista podemos leer la aparición de la inspiración como una respuesta en forma de destello, una revelación, una punzada (“A veces nos asalta un aguijón de abeja”). Por otra parte, la continua alternancia de contrarios (risa y dolor, caricias y puñales --“flores del mal”--, es decir, la versatilidad, la complejidad y la raíz misteriosa) deben acompañar siempre a la poesía (“Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja [...] Y que vibre, y desmaye, y lllore, y ruja, y cante, / Y sea águila, tigre, paloma en un instante”, pág. 110). De hecho, en “El hada color de rosa” el yo lírico describe la visita en un clima de irrealidad y magia de la musa modernista con todo su séquito de cisne azul, lagos de oro, personajes mitológicos y alegóricos --Zoilo y Extravagancia--, pero reconoce en todo momento que se trata de un juego, de un ensayo o prueba (“Mientras que la noche llega, ensaya un ritmo y un sueño!”) pues tan atraída se siente por el azul musical y festivo como por el negro insondable y destructivo, por las “rosas”, “diamantes” y “estrellas” como por las “espinas”.¹⁹

junto a la vertiente sombría --la “visión fantástica”--. De tal coordinación nace la fuerza, el refugio que puede constituir la creación de los problemas de la vida y también de la garra del tiempo y de la muerte. El ya mencionado “Muerte magna” constituye otra revisión del modernismo donde se aconseja la línea exótica como un paso previo, necesario en el proceso de aprendizaje poético: “Id a soñar. De vagas, exóticas visiones / Poblada los horizontes brumosos y lejanos” (pág. 129).

¹⁹ También “La miel” (pág. 139) proponía la fusión de contrarios --flor y espina, bien y mal-- como fin de la búsqueda eterna de la poesía por parte de los artistas: “--Goza la flor un instante / Y... cuidando de la espina”. Por otro lado, el ansia de aventura, de experimentación, de novedad vuelve a ser planteado como

El ensueño de la creación se rompe una y otra vez en mil fragmentos, sangra y se fractura, se deshace para volverse a reconstruir (“El austero”, pág. 102). Articulaciones diversas, las más variadas poéticas se encuentran, chocan y se distancian en ese afán de aprehender lo esencial, en esa aspiración a la cima, a la altura, a ser pájaro, mariposa, estatua dotada de vida. Así, su voz transita del homenaje al romanticismo (“Ví en un diamante muerta a Margarita”²⁰), al intento parnasiano (“Quiero en los vinos el sabor que lima, / Los torsos griegos en su línea cruda”), y después a la oscuridad del simbolismo (“Sé que es maldito el resplandor del oro”). Escalpelo para el verso (“Hoy mi escalpelo sin piedad lastima / La vena azul de la Verdad desnuda”), tachaduras y correcciones, enigmas rotos son precisados en ese intento de decir el mundo. Por eso, se toman todos los materiales, todas las tradiciones anteriores en busca de la propia que, se empieza a percibir, halla su máxima expresión, su única expresión en la ambivalencia, la dualidad, el binomio, la contradicción o paradoja desde el punto de vista metafórico, semántico, etc... “Astrólogos” (pág. 103) conceptualiza el arte como tempestad y luz, como nube y astro, como contraste intercalado de contrarios que, sin embargo, se necesitan, deben abrazarse para encontrar la estrella, la poética (“Ah! ved como resaltan en la extraña querella / Lo negro de la nube, lo blanco de la estrella!”).

En “Rebelión” (pág. 99), Agustini señala la importancia que la esencia poética espontánea ha de tener sobre la apariencia de belleza, o la fijeza e idoneidad del juego de rima y ritmo. Nos abruma la rigidez de sus juicios y, más aún, el tono tajante e intransigente que utiliza para exponerlos, pues se trata de un registro que no abunda en su lírica, que tiende más a la interrogación, a la introspección o a la celebración. La voz

deseable, como esencial parte de la poesía moderna: “Busca en la miel de los sueños / Sagrada Embriaguez. Sin ceños / Boga, Simbad de los sueños!” (pág. 139).

²⁰ El poema “Nocturno hivernal” es igualmente un tributo al romanticismo más tópico de castillos, ancianas, oscuridad y enigmas legendarios: “Era un viejo castillo... Afuera silbaba el viento...” / Y surgieron en la noche los mirajes formidables / De la remota leyenda” (pág. 122). “Al claro de luna” (pág. 151) es otro ejemplo de la atracción sentida por lo tétrico y lúgubre de la atmósfera romántica

poética encadena toda una serie de imágenes peyorativas sobre la forma externa de la poesía que ahoga el sentido, esclaviza, anula, dessemantiza (“La rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo / Que acongoja la marcha de la Idea.”), pese a la apariencia hermosa, pese a la musicalidad y cromatismo embaucadores (“No aleguéis que es de oro! El Pensamiento / No se esclaviza a un vil cascabeleo! [...] ¿Acaso importa / Que adorne el ala lo que oprime el vuelo?”). La poética por la que se apuesta, entonces, sigue siendo la de la autenticidad que emana de la sencillez, de la naturalidad, de la libertad, del caos (“Entero como un dios, la crin revuelta, / La frente al sol, al viento”) pues es el único medio en que el ave puede moverse, puede alzarse (“Ha de ser libre de escalar las cumbres”). La idea, el pensamiento no precisa de ornamentos, de añadidos, si es inspirada (“El mar no quiere diques, quiere playas”). Se trata, entonces, de una concepción basada en la música del pensamiento:

Él [el pensamiento] es por sí, por su divina esencia,
Música, luz, color, fuerza, belleza!
¿A qué el carmín, los perfumados pomos?...
¿Por qué ceñir sus manos enguantadas
A herir teclados y brindar bombones
Si libres pueden cosechar estrellas,
Desviar montañas, empuñar los rayos? (pág. 99)

Nos encontramos ante una respuesta frente al esteticismo vacío, frívolo y sin contenido (al que sin embargo la propia poeta se pliega y se ciñe en muchas de estas composiciones primerizas, que funcionan así como meros ejercicios), pero también ante una respuesta que constituye la expresión de un anhelo de libertad de más hondas resonancias, y que identifica un gesto retórico que articula buena parte de la poesía de Agustini: el de la insatisfacción, la protesta, la rebeldía. Sin embargo, vertido sobre la estética muestra el “tiempo” en que se mueve nuestra escritora, pues no sale de una visión idealista erigida sobre el enfrentamiento de fondo y forma, cuerpo y alma, en una de las líneas estéticas fundamentales en este momento, como muestra el giro del propio

Darío. “Al vuelo” propone y reformula esta misma ideas, plantea de nuevo la importancia que reviste el fondo de los versos frente a la forma, la exterioridad más obvia:

La forma es un pretexto, el alma todo!
La esencia es alma. -¿Comprendéis mi norma?
Forma es materia, la materia lodo,
La esencia vida. ¡Desdeñad la forma! (108)

Tal consideración supone un contexto estético que privilegia lo ornamental, la sofisticación métrica y estilística frente a lo esencial, pero tal contexto es solamente una referencia falaz, en la medida en que no se corresponde con un modelo estético activo, sino que sirve para articular una serie de ideas, que constituyen ya para el momento una auténtica vulgata. Oviedo, en su breve presentación de la obra de Agustini, identifica este proceso:

Su versión del modernismo surge en un momento en el que esa estética ya ha entrado en crisis y marcha en otras direcciones [...] Recordemos que por estas mismas fechas. Lugones y Herrera y Reissig estaban explorando nuevas salidas en los márgenes del modernismo. Delmira está de espaldas a ellos, pese a ser más joven. Su obra representa una vuelta atrás.²¹

Con todo, esa “vuelta atrás” no corresponde, como pretende Oviedo, a una retórica, a una simple manera de decir, sino a la posibilidad de una manera distinta de entender la tradición literaria y la poesía, y que se cifra en sus lecturas. La coyuntura que niega a Agustini esa lucha directa por lo nuevo, por lo original, le posibilita sus relecturas de muchas de las fuentes del modernismo (Baudelaire, Poe), que como ya hemos apuntado son fundamentales para comprender el desarrollo de su poesía. De ahí que hayamos dado tanta importancia aquí a los diálogos que establece con la tradición y que están signados por esta diferencia; incluso cuando acude a Samain por la actualidad que posee en el momento, su lectura está mediatizada por Baudelaire, más que por las

²¹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanamericana. III: Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*, op. cit., pág. 32.

preocupaciones de Herrera. A través de tal asincronía, de esa ruptura con una temporalidad lineal y vampirizada por el positivismo que constituye una de las prisiones de la poesía moderna, es como tienen lugar, como se producen, muchas de las características de la obra de Agustini, libre de esa dialéctica entre antiguos y modernos.²² Con todo, los poemas metapoéticos de este primer momento sólo consiguen poner al desnudo esa dialéctica y mostrar los límites de su propuesta dentro de ella. Sólo cuando Agustini abandona estas preocupaciones puede surgir una ruptura en otras direcciones. En efecto, a partir de este momento no encontraremos una preocupación abiertamente formal, aunque sus poemas se flexibilicen y discurren sin esquemas prefijados, lo que da cuenta de un giro hacia otros intereses y otras búsquedas, menos mediatizadas por su contexto estético.

De hecho, muy pocos de los poemas con estos temas pasan a formar parte de *Los cálices vacíos* (Agustini no recupera, por ejemplo, “Al vuelo” o “El arte”) y la mayoría de los que lo hacen sufren importantes correcciones. Éstas son especialmente relevantes en algunos de los que presentan esa visión escindida entre el ideal poético (desplazamiento de un ideal cultural), que se presenta en términos puros, prístinos, positivos, bajo el régimen simbólico de la claridad, y la esfera nocturna, ligada con el espectro femenino, que amenaza ese ideal. “Racha de cumbres” (págs. 105-107) se resuelve en *El libro blanco* de acuerdo con la idea de la pérdida, aunque ahora no tanto de una forma abierta sino elíptica: después de haber deseado el ascenso a la cumbre, a la excelencia, se escapa el objeto de deseo: “Y huyen como si hubieran mirado el Pensamiento.../ -La montaña parece crecer para el momento / El asombro ha debido dilatar el paisaje” (107). En cambio, en la reelaboración que puede leerse en *Los cálices*

²² Paul de Man identifica esta estructura de la superación en la estética y crítica modernas como una de sus mayores “automistificaciones”, y desvela la potencialidad de la “lectura” precisamente como una salida de esa dialéctica, véase Paul de Man, “Lírica y modernidad”, en su *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, págs. 185-206.

vacíos, el sujeto poético, en su ascenso, en lugar de exhibir humildad (“un vértigo de alturas”), enarbola su orgullo, su indiferencia frente al peligro (“miran indiferentes”), y el desenlace de la experiencia poética ya no es la frustración sino el encuentro: “La cumbre!... Llega el artista” (106, nota). Sin embargo, dentro de ese primer libro, la dialéctica entre oscuridad/luz, cuando consigue sortear la pérdida, desemboca en numerosos cambios en el misticismo, por el que consigue contemporizar ambos polos.

Notable es aquí por ello la cantidad enorme de alusiones religiosas, místicas, etc..., aunque se trata de un uso tópico de esta tradición que pretende salvar las características de su inspiración y su poesía, circunscrita por contrarios irreductibles. Esta retórica religiosa, muy presente en la estética del momento, le permite a la escritora una combinación de dichas polaridades a través de la cual ambas puedan subsistir, aunque se trate de un recurso insuficiente, que condena al sujeto poético al patrón de la poeta “mística” e ignorante. “La sed” (pág. 98), por ejemplo, está impregnado de todo un discurso místico sobre la imposibilidad humana de captar la divinidad --agua, fuente, torrente--, de apresar la caza, de saciar la sed metafísica y creativa. Dios y la inspiración constituyen dos expresiones de una misma plenitud (“¡Oh frescura! ¡oh pureza! ¡oh sensación divina!”), que pueden aglutinar en sí los contrarios que dividen la palabra poética. En esa búsqueda de lo ideal el yo poético prueba diferentes vinos, distintos néctares, diversas estéticas que le ofrece la maga. Así, toda la gama de licores raros, exquisitos dulces que en algún momento es apreciada, es rechazada ahora por el yo hastiado de sabores artificiales (“... – Es dulce, dulce. Hay días que me halaga / Tanta miel, pero hoy me repugna, me estraga!”). El deseo poético está constituido por un objeto escindido entre el lujo y la claridad, entre el placer (la miel) y la pureza (el agua), deseo que concilia el recurso al imaginario de la mística.

Lo mismo sucede, por ejemplo, con “Noche de reyes” (pág. 97), que lleva la búsqueda (religiosa en este caso) hasta las puertas de un extraño erotismo (“...¡Ah Cristo, mi piedad os reclama. / Mi labio aún está dulce de la oración que os llama! / Peregrinando cultos, mi rubio, infausto Dios”). Se toma, pues, la retórica religiosa para la expresión de todas las inquietudes, de los contrarios (noche/luz), pues marchar hacia Dios es también marchar hacia la luz de la creación. La transición entre la configuración mística y la erótica dibuja el arco por el que circula la obra de Delmira Agustini, aunque desaparezcan más tarde los poemas abiertamente religiosos. De hecho, en la reelaboración que de este poema se efectúa para su inclusión en *Los cálices vacíos*, Agustini introduce una variante que apunta a ese alejamiento de lo cristiano, que es también la señal de su desprendimiento de los dictados familiares. En la primera versión, la poeta escribe: “Ah Cristo, mi piedad os reclama”, que pasa a convertirse en: “Ah Cristo, mi vieja fe os reclama”, donde se alude ya a lo religioso como algo perdido, como un lenguaje solamente. Y esta perspectiva, aunque no se inscriba directamente, acaba por afectar la lectura de los poemas que se incluyen en *Los cálices vacíos*, puesto que el libro diseña otro marco de recepción para ellos, donde esa vertiente religiosa para a leerse únicamente como un lenguaje del deseo, no como la traducción de una fe, puesto que ésta ya se ha perdido.

Uno de los rasgos fundamentales que caracterizan la inscripción de la poesía de Agustini en ese registro religioso tiene que ver, sin embargo, no con la simbología o la creencia, sino con la identificación de quien habla y enuncia el discurso. En este sentido, el interlocutor de estos poemas --Cristo-- revierte sobre los rasgos de quien habla y permite trazar una imagen suya no aherrojada por el carácter masculino del sujeto de la tradición poética. Este giro se observa precisamente en “Noche de reyes”, donde quien habla se contempla como objeto de deseo (“Divagando sonámbula, yo

marchaba hacia Vos..”, pág. 97), de manera que la relación con lo divino, diferida o elíptica en el caso de un enunciador masculino, se convierte aquí en la expresión directa de un ofrecimiento del propio lenguaje, del poema. Esta poética de la apertura, de la entrega, es la que tematiza el primer poema del libro (“Levando el ancla”) y que se propone como su sentido fundamental o, al menos, buscado. Así, lejos de la retórica poética que nombra al sujeto como “el poeta” (130 y 134) y al otro como la “maga” (143), el “hada” (110 y 141) o la “musa” (111, 149 o 159), la estructura de los poemas religiosos permite que se nombre y se diga a sí mismo el sujeto femenino, aunque lo haga bajo la imagen del objeto de deseo. Se trata de un giro crucial en la medida en que posibilita el comienzo de un decir-se que hasta el momento la tradición y el sistema cultural mantienen clausurado.

Esta tarea del decirse traza un itinerario dentro del propio libro desde esa tópica mística o religiosa hasta la deliberadamente erótica. “Orla rosa” implica, en efecto, un viraje en la poética que Agustini venía dibujando a lo largo de *El libro blanco* pues supone, por primera vez de una forma clara y directa, la indagación en el terreno del erotismo y la sensualidad. Con todo, es cierto que algunos poemas de esta sección no se desconectan totalmente de la anterior retórica religiosa, no sólo porque ello está dentro de una corriente poética del momento, sino porque el espacio de la religión es el que permite en primer término la expresión del deseo y en buena medida es el lenguaje en el que la poeta lo concibe. De esta forma, “Íntima” no se desconecta de lo religioso como una tendencia posible para decir lo erótico (“Mi alma desnuda temblará en tus manos, / Sobre tus hombros pesará mi cruz”, pág. 163), en una línea que Agustini mantendrá en toda su poesía. Pero más allá de este lenguaje, todos los poemas pertenecientes a “Orla rosa”, en contraste con los restantes que forman parte del primer libro, tienen una lectura en el marco de lo pasional, de lo afectivo, del erotismo y la sensualidad más

descarnada e intensa. Ciertamente, es posible interpretar las declaraciones exaltadas de amor por parte de la escritora como una efusión depurada de sus propios sentimientos, pero esta lectura no debe perder de vista un presupuesto esencial: el conocimiento previo que de tal posibilidad de lectura prevee esta escritura. Agustini es consciente del juego con un lector curioso e incluso de todas las connotaciones polémicas, controvertidas y dobles que podía generar su atrevimiento poético, y puede decirse que buena parte de su obra se gesta en ese juego con el lector (mayoritariamente masculino), un juego de estrategias y de seducción literarias. Por ello, no resulta productivo en absoluto leer su vitalismo y la explosión sensual de sus versos que nos arrastran como una ola furiosa de ímpetu, deseo y ansiedad desde “lo femenino” tal y como era entendido a principios de siglo XX. “Orla rosa” se inscribe en el terreno de lo afectivo y lo sentimental pero se incardina en tal registro con su propio léxico, con sus propias reglas y motivos desde una decisión personal, consciente, pensada, calculada. Agustini escoge la pasión y no viceversa; la razón, el pensamiento son descartados como centro temático de una forma totalmente libre y premeditada y, en este sentido, habría que rebatir todas y cada una de las teorías sobre la necesidad ineludible, innata de acudir al erotismo o al amor por parte del género femenino. “Explosión” (pág. 165) expresa en términos bien claros la elección de Agustini, su apuesta por la vida, la creación, la pasión frente al pensamiento, la razón, la idea:

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

El descubrimiento del amor, del sentimiento --de la retórica erótica-- salva al sujeto de la melancolía y la soledad y, en su sacudimiento, lo transporta al gozo, la alegría y el placer, exaltados como los valores supremos de la vida:

Hoy partió hacia la noche, triste, fría,
Rotas las alas mi melancolía;

Como una vieja mancha de dolor
En la sombra lejana se deslíe...
Mi vida toda canta, besa, ríe!
Mi vida toda es una boca en flor!

Un pasado de dolor o angustia --“Íntima”--, de melancolía --“Explosión”--, de confusión y tinieblas --“Amor”-- subyace en la memoria del sujeto poético. No obstante, el deseo de vida y amor es tan poderoso que las imágenes de oscuridad pasada revierten en flores luminosas --“flor nocturna”, “flor febea”, “flor de fuego”--, esto es, en los instantes de deslumbramiento, de hechizo y comunicación absoluta que proporciona la pasión recíproca. El sujeto tímido, observador y pasivo de los poemas anteriores se convierte ahora en agente activo que habla, lucha, dialoga, ama, escribe, dice, grita y sobre todo se afirma mediante la reiteración continua del pronombre sujeto (“Yo te diré los sueños de mi vida”). Por vez primera hay una dialéctica, un contacto, un intercambio, una relación de tú a tú, lo que pone de manifiesto que Agustini piensa que su expresión puede alcanzar en cierta medida la altura de sus sueños. Esta es la misma estructura de un poema posterior como “¡Oh tú!” (págs. 229-30), de *Los cálices vacíos*, en el que llega a su máxima expresión esta dialéctica. El sujeto femenino se dice consumido y solitario, antes de la llegada del otro. El poema posee una evidente estructura dual, marcada por el antes del encuentro y por el encuentro mismo; insiste en ese estado desolador y trágico de la melancolía en que se sumerge el poeta talentoso y soberbio:

Yo vivía en la torre inclinada
De la Melancolía...
Las arañas del tedio, las arañas más grises,
En silencio y en gris tejían y tejían.

La creadora se halla en una torre, es un búho inmensamente sombrío y triste, aislado por voluntad propia y por su condición “alta” de artista que la obliga, como alma superior, a sentir, a “ahogarse en la sombra”. Pero, como en el poema anterior, el

“horror de la sima” concluye con la llegada de un amante poderoso y fuerte, que transforma las lágrimas en cisnes, que da fuego al mármol frío, que arrebatada, abisma, transporta:

¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que alzaste suavemente la sombra como un velo.
Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;
Que hiciste todo un lago de cisnes, de mi lloro...
Tú que en mí todo puedes,
En mí debes ser Dios!

La pasión saca, pues, de su ensimismamiento y melancolía aunque luego lo vuelva a sumergir en ella al sujeto lírico pero el agradecimiento es tan grande que éste escoge la sumisión absoluta, la rendición, el sometimiento, la pasividad del lirio caído frente a la luz solar, el vuelo de las alas:

De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal...
Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor;
Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas.
Más que tuya, ¡mi Dios!
Perdón, perdón si pecco alguna vez, soñando
Que me abrazas con alas ¡todo mío! en el Sol... (pág. 230)

Volviendo a *El libro blanco*, en “Amor” (págs. 166-167), sin embargo, tenemos un itinerario por los modelos aprendidos, por las formas que adopta el sentimiento y en las que se manifiesta. El poema muestra que el erotismo está aún apresado en la dialéctica del aprendizaje, en la que el sujeto pugna por reconocerse y dibuja el “tú” como el polo de la autoridad y de la “ley” erótica. Entonces, tenemos la corriente “impetuosa, formidable y ardiente” y también la “triste, como un gran sol poniente / Que dobla ante la noche la cabeza de fuego”. La poeta sabe que es la línea propiamente erótica la que va a proporcionarle las armas e instrumentos para hacerse conocer, que posibilitará la escritura, pero desearía no renunciar a ninguna opción: quedarse con todos los registros, con todas las tonalidades y temáticas, con todos los amores. De ahí la paradoja que vertebra sus versos, el maniqueísmo y la bipolaridad que estructuran su

universo poético y que ella, sin embargo, prefiere que no sea tal sino intento de fusión de contrarios, flor de dos perfumes, “flor de fuego deshojada por dos”:

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 un 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.²³

“El intruso” (pág. 168) es una de las composiciones más conocidas de *El libro blanco*, probablemente porque declara de una manera abierta el deseo y describe con detalle la relación física de dos amantes. Partiendo de la fijeza y circularidad del soneto que se toma como cauce de expresión formal, el yo poético pretende relatar el proceso de evolución interna que ha experimentado y que, habiendo sido culminado, posee asimismo un carácter cerrado, conclusivo y definitivo. El dolor, la angustia y la soledad terminan con el advenimiento milagroso del amor, de la misma manera que el esfuerzo y la tristeza previas al momento de inspiración creativa finalizan con la llegada de la gracia (“Amor, la noche estaba trágica y sollozante / Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura”). La pasión es “mancha de luz y de blancura”, salva al sujeto, lo ilumina. Así, claridad, “frescura” o espontaneidad, “descaro” y “locura”, características que son atribuidas habitualmente a la comunicación amorosa y sexual, son asimismo marcas de la escritura. Y, por encima de todas ellas, la sumisión amorosa, la generosidad inmensa del que desea, del que es atravesado por la pasión y se entrega, se da, se deja arrastrar en su deseo de fundirse en el otro:

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú 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

²³ Este es uno de los poemas más corregidos y reelaborados por la poeta. Magdalena García Pinto incluye una versión perteneciente al Cuaderno número 3 que pone de manifiesto aún más claramente esa búsqueda de lo absoluto con sus sombras y sus luces inspirada por un espíritu versátil: “Yo lo soñé impetuoso, formidable y ardiente; / Era abismo era ola era sol y torrente / Era cambiante y vario pero uno y eterno / Tenía las amargas del alma del torrente” (pág. 166).

Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera! (pág. 168)²⁴

Así pues, si *El libro blanco* estaba sembrado de imágenes de la escritura porque la inestabilidad e inseguridad de un sujeto poético todavía en fase de aprendizaje y experimentación le llevaba a la búsqueda, a ensayar distintas poéticas, “Orla rosa”, la última parte del poemario constituye el vislumbre de algo diferente que va a constituir la esencia de su lírica posteriormente. “Orla rosa” es ya una apuesta directa por una forma de decir propia que se apoya en el erotismo y la sensualidad como desencadenantes de una escritura torrencial e impetuosa y, formalmente, en el diálogo, el intercambio de tú a tú frente a la introspección también necesaria pero desoladora de sus primeros versos. En este sentido, *El libro blanco*, con su cierre mediante la serie “Orla rosa”, traza el itinerario de esa búsqueda y propone la lectura del conjunto como una liberación, que, aun siendo parcial o contradictoria, se convierte en la condición para el despliegue posterior de la lírica de Agustini.

De esta forma, la serie se convierte en una suerte de historia de amor con un desenlace que se cifra en la separación. Tal narrativa tiene como consecuencia más relevante el surgimiento de una voz que se dice a sí misma como otra, aunque esa otredad asuma los rasgos de la pasividad y del sentimiento, es decir, los rasgos que se le imputan en este momento al sujeto femenino. Hasta este momento, los interlocutores en la lírica de Agustini han sido figuras como la “maga”, el “hada” o la “musa”, signadas por el mimetismo respecto de la tradición lírica. En adelante, cuando estos interlocutores aparezcan su configuración será ya una opción no una imposición del

²⁴ Es interesante que sean las composiciones de “Orla rosa” de entre las más corregidas, modificadas o reelaboradas. Ello explica la fuerte ansiedad y preocupación sobre la recepción de esta última sección que tenía Agustini. Sabía lo trasgresor y subversivo que era plantear su proceso de evolución escritural desde la retórica erótica y por esto cuida mucho los sentidos, la elección de los vocablos y las connotaciones. “El intruso” y “La copa del amor” presenta varias versiones y variantes en el Cuaderno 3 que muestran el proceso de compleja creación de los textos.

lenguaje literario. Podemos hablar de una transición al tú en los interlocutores poéticos que posibilita el reflejo de la dimensión genérica de la voz que se expresa en los poemas. En este sentido, es interesante que en ellos se caracterice a ese “tú” como un espejo en el que toma forma el sujeto femenino: “En el silencio de la noche mi alma / Llega a la tuya como a un gran espejo” (163), o bien “Mi alma es frente a tu alma como el mar frente al cielo” (172), y podría decirse que aquí encuentra su origen el sistema de repeticiones especulares que recurrentemente encontramos en estos poemas: “río si tú ríes, canto si tú cantas” (168). Esta estructura especular convierte al otro en un recurso del yo, más que en algo multiforme y denso; es más, apenas tiene rostro y es fundamentalmente el agente del deseo que desencadena la posible auto-identificación del sujeto. Pero en la medida en que tal identificación posee esa estructura especular está también presa en las dimensiones del otro. En este sentido, como apunta Lacan para el “estadio del espejo”, el yo es el producto de una identificación alienada, por la cual el deseo es un deseo de reconocimiento, aunque este reconocimiento está inscrito en unos términos que no le son propios. Tal estructura explica el juego de la “página en blanco” al que juega Agustini en estos poemas, del que ya hemos hablado más arriba, donde esa página adopta los caracteres que el otro va trazando sobre ella, condición para identificarse como página y como escritura, condición, en definitiva, para reconocerse en primera instancia. De esta dimensión, si seguimos el argumento de Lacan, nacerá en la escritura de Agustini la pulsión por lo fragmentario, en el sentido de que este espejo es responsable de la posterior aparición de la amenazante y regresiva fantasía del “cuerpo-en-pedazos”, donde comienza a manifestarse la ansiedad por la desintegración.²⁵

²⁵ Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en sus *Escritos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1985, vol. I, págs. 312-338.

Desde esta concepción del espejo, y desde su primera configuración en *El libro blanco*, es como puede comprenderse cabalmente su desarrollo en algunos de los poemas fundamentales de *Los cálices vacíos*, donde este motivo se convierte en el espacio de un auto-reconocimiento ya no como respuesta sino como enigma, límite o negatividad (“La ruptura”, pág. 235, o “El cisne”, págs. 255-57), o como como el reverso del reconocimiento del hombre (“Visión”, págs. 236-37). En el primer caso, la dialéctica especular queda obliterada mediante un uso sorprendente del motivo de la esfinge, que queda identificada --apropiada-- con la poeta, de manera que el reflejo proyectado por la laguna es ella misma, pero extrañada; esto es, tal reflejo le ofrece una cara de sí que permanece oculta a los demás y a ella misma en la representación cotidiana. Ese autoconocimiento se equipara a la propia escritura desde el momento en que nos damos cuenta de que la laguna se identifica en el imaginario de la poeta, con la página sobre la cual despliega su lenguaje. Que la Esfinge sea el reflejo de las aguas remite a un dominio en el que la propia escritura se concibe como un enigma, siendo su resultado la oscuridad que, en ocasiones, torna tan difíciles los versos de Delmira Agustini, rasgo no siempre señalado, pero que ha provocado no pocos desatinos en la crítica. Aunque la ruptura a la que alude el título tiene en el poema un significado no bien definido, la semántica del poema y el motivo del espejo evidencian que nos encontramos ante la búsqueda de una imagen liberada de ese “tú” inicial:

Érase una cadena fuerte como un destino,
Sacra como una vida, sensible como un alma;
La corté con un lirio y sigo mi camino
Con la frialdad mágica de la muerte...Con alma

Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas,
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas. (pág. 235)

Se dice aquí, entonces, una ruptura de la “cadena fuerte” del “destino” femenino, marcada en la propia forma con lo que parece ser la ruptura de un soneto modernista, pues contamos solamente con los dos serventesios iniciales, y ruptura también de la sintaxis, a partir de unos encabalgamientos abruptos (“en una / Esfinge”). Se trata de la ruptura con esa visión de la propia mujer que trata de replegarla a un dominio de silencio; resultado de ello es una figura más allá de las formas establecidas de la subjetividad, más allá de lo femenino y de lo masculino²⁶, desvelando así que se trata de construcciones culturales a cuya cadena no quiere permanecer aherrojada la poeta.

Lo que la Esfinge propone no es simplemente algo cuyo significado está escondido y velado detrás del significante “enigmático”, sino un decir en el que la fractura original de la representación es aludida en la paradoja de una palabra que se acerca a su objeto –en este caso a sí misma-- manteniéndolo indefinidamente a distancia: “Esfinge *tenebrosa*”. Así pues, a través de la Esfinge descubrimos el modo simbólico de la poesía de Delmira Agustini; éste informaba también el poema ya visto anteriormente en el que los sujetos distintos del yo no son sino proyecciones de éste. Por tanto, la poesía de nuestra autora está traspasada de una soledad radical, fruto de la cual es tanto la referencialidad del texto como la cancelación del mismo sobre la subjetividad de la poeta, que adquiere dimensiones tan amplias –llegando a veces a parecer contradictorias-- como únicas. Esta soledad, que es subversión, puesto que la mujer rompe con su función social preestablecida al lado del hombre, no es, sin embargo, complacencia narcisista, sino búsqueda irredenta de algo otro, de algo donde la voz pueda reconocerse. La interrogación se queda sin resolver y se convierte, estéticamente, en su particular “enigma de la Esfinge”.

²⁶ Véase, en este sentido, el juego con los géneros en los dos últimos versos del poema.

Pero tan relevante como este juego de espejos que constituyen una imagen del sujeto es el giro que propicia el “tú” en cuanto a la enunciación poética. Podría decirse que el gran hallazgo de *El libro blanco* es la creación de ese tú a través del cual se va abriendo el espacio poético de Agustini, que oscilará desde este momento entre su encuentro y su pérdida. El pronombre debe ser entendido como ese otro “libro blanco” que va trazando esta escritura, como su tarea fundamental, como el espacio para su propia voz. Según explica Agamben a propósito de las categorías del lenguaje (como el pronombre), cuya esencia es la designación, éstas poseen la facultad de actualizar el lenguaje:

El significado propio de los pronombres --en cuanto *shifters* e indicadores de la enunciación-- es inseparable de un remitir a la instancia del discurso. La articulación --el *shifting*-- que operan no es de lo no-lingüístico (la indicación sensible) a lo lingüístico, sino de la *lengua* al *habla*. La *deîxis*, la indicación --en la que desde la antigüedad se ha individuado su carácter peculiar-- no muestra simplemente un objeto innombrado, sino ante todo la instancia misma del discurso, su tener lugar.²⁷

De esta forma, en el empleo de un “tú” que no posee en sí género ni rasgos se cumple la traslación de la tradición poética al eje simbólico del sujeto poético femenino, en la medida en que éste es el que lo significa. El “tú” muestra el tener lugar, en la expresión de Agamben, de la propia lírica de Agustini, su instauración, su comienzo. El otro se presenta como un “signo vacío” que toma cuerpo al decirse en la voz femenina: su cometido es entonces el de operar la conversión de la tradición, de la poesía, en voz propia, de liberar la abstracción de la “musa” o la “maga” e inaugurar una instancia nueva del discurso, en la que el lugar de la enunciación se convierte en una clave del sentido. Pero también este “tú” enuncia la búsqueda de lo otro, de aquello que no tiene un significado establecido, sino que únicamente es una señal o un indicio, algo que apunta a la propia escritura pero que no se identifica con ninguno de sus términos.

²⁷ Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos. 2002, pág. 50.

Agustini se interna en el espacio de la “vida”, del sentimiento, de lo “otro” que la ideología de la época atribuye al espacio femenino, pero finalmente acaba por dotarlo de nuevas significaciones, de aperturas y giros fuera de esa legislación. Se trata de un movimiento que perdura en toda la lírica de Agustini y que acaba por trastocar los modelos de sujeto con los que se mueve en su primer libro: se convierte en la búsqueda de lo otro-femenino y de lo otro-masculino, de modelos y de relaciones que superen o se liberen de los significados o modelos fijos. “Visión” (pág. 236-237), de *Los cálices vacíos*, penetra en ese terreno incógnito de la identificación, de la permeabilidad y disolución de la frontera entre el “tú” y el “yo”, entre lo masculino y lo femenino, que trata de comunicarse con la invención de un otro no sólo perturbado por las modificaciones del género, sino cómplice (aunque se trate de una complicidad ilusoria) ante tales visiones (“Cuatro raíces de una nueva raza”, pág. 237):

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
En el profundo espejo del deseo,
O fue divina y simplemente en vida
Que yo te vi velar mi sueño la otra noche? (pág. 236)

Asistimos a una nueva inversión del proceso especular en la medida en que ya no es el yo el que se identifica con la esfinge sino el tú quien busca reconocerse en el espejo del sujeto femenino:

Te inclinabas a mí como si fuera
Mi cuerpo la inicial de tu destino
En la página oscura de mi lecho (pág. 237)

El gesto de la inclinación cifra ese deseo del reconocimiento especular; el destino se contiene ahora en el sujeto femenino, que ya no se define como “libro blanco” sino como “página oscura”. La expresión de ese deseo del cuerpo masculino, del intelecto y todas las posesiones que tradicionalmente corresponden al patriarcado se sitúa ahora en los dominios de lo oscuro, lo incomprensible y lo virginal (“riscos de la sombra”, “lirios de tu cuerpo”):

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!

Tomar y dar, inclinarse y ceder: el sujeto ya no se contempla en un espejo, sino que ha pasado a ser ese espejo mismo, ya no busca una identificación, sino que pugna por convertirse en lo que identifica. Sus leyes ya no son las de la represión, sino las del deseo y del cuerpo, que quedan fijadas en los atributos de la mirada. Así pues, el "yo" se traza finalmente como una categoría del discurso, como un deíctico que marca la inserción del sujeto en un orden --el orden simbólico lacaniano-- cuyo funcionamiento elude los poderes más fuertes de la conciencia o de la captación reflexiva, refleja. Pero tal deíctico marca también el sentido del discurso, en la medida en que éste no posee una significación fija o una estructura cerrada, sino que se manifiesta en su actualización constante, en su re-enunciación, en la performatividad del habla, por la cual los enunciados han de entenderse en su precisa coyuntura.

VII. 3. *CANTOS DE LA MAÑANA*:

LA MELANCOLÍA Y LOS ESPACIOS DE LA ESCRITURA.

Cantos de la mañana marca un punto de inflexión en relación a los poemas publicados con anterioridad a 1910, consolida la historia de una ruptura de las prisiones dialécticas y de las configuraciones metafóricas que reprimen la emergencia de una voz femenina y contra las que se debate en *El libro blanco*. El esfuerzo unificador, cohesionador de poéticas en busca de la propia que guiaba los propósitos en tal libro se disuelve en *Cantos de la mañana*, porque es en la misma disgregación y en la ruptura, en la desmembración y fragmentación donde el sujeto lírico encuentra su canal de expresión. Esta línea de violencia ejercida sobre la palabra, sobre la imagen y sobre todo

el entramado alegórico y simbólico se une a la recién explorada vertiente erótica (“Orla rosa”) y juntas van a abrir otra senda en la poesía de Agustini caracterizada por una mayor seguridad en sí misma y una autoridad indiscutiblemente más firme y serena. La poeta afirma su subjetividad, su femineidad creadora a medida que el otro, el tú, el amante, el arte se deconstruye, se fragmenta. Entonces, el yo lírico doblemente fuerte por el impulso extraordinario que el amor, que la vida, que el arte le han dado, vuelve a estar solo y a la búsqueda aventurera, soñadora; vuelve a disfrutar de la soledad apetecible y necesaria de la escritura.

La solitude de l'écriture c'est une solitude dans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est pas reconnu par l'auteur. [...] Il faut toujours une separation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce qu'était ce silence autour de soi. Et pratiquement à chaque pas que l'on fait dans une maison et à toutes les heures de la journée, dans toutes les lumières, qu'elles soient du dehors ou des lampes allumées dans le jour. Cette solitude réelle du corps, devient celle, inviolable, de l'écrit.²⁸

Cantos de la mañana es, por otra parte, un libro en el que se multiplican los homenajes a otros poetas, los cuales lejos del mimetismo que exhiben los poemas adscritos de forma más tópica a la retórica del modernismo, muestran una reelaboración más intensa de la herencia poética, una incorporación personal de ese lenguaje. Villaespesa, Darío, Poe, son referentes aquí de un diálogo horizontal, no de una estructura que impone sus versos como la única excelencia. En este proceso, como ya hemos señalado anteriormente, tiene una relevancia crucial el hecho de que el legado simbolista contribuyera a liberar el imaginario de la noche, identificado con lo femenino, como un componente que fuera preciso purgar. “De ‘Elegías dulces’”,

²⁸ [“La soledad de la escritura es una soledad en la que lo escrito no tiene lugar o queda exangüe en la búsqueda de qué más escribir. Pierde su sangre, no es reconocido por el autor. Es siempre necesaria una separación de la gente con respecto a la persona que escribe libros. Es una soledad. Es la soledad del autor, es la soledad del escrito. Para hablar de algo hay que preguntarse antes por el silencio que rodea a ese algo. Y prácticamente a cada paso que se da en una casa y a todas horas del día, bajo todas las luces, sean de fuera o de lámparas encendidas en el día. Esta soledad real del cuerpo que se convierte, inviolable, en la del escrito”. traducción propia], Marguerite Duras, *Écrire*, Paris: Gallimard, 1993, pág. 17.

dividido en dos sonetos, rinde tributo al poema “El cuervo” de Edgar Allan Poe y trata de reproducir el clima de misterio, nocturnidad y miedo de sus cuentos:

Hoy desde el gran camino, bajo el sol claro y fuerte,
Muda como una lágrima he mirado hacia atrás,
Y tu voz, de muy lejos, con un olor de muerte,
Vino a aullarme al oído un triste “¡Nunca más!” [...]

Los pasados se cierran como los ataúdes;
Al Otoño, las hojas en dorados aludes
Ruedan.... y arde en los troncos la nueva floración... (pág. 183)

Así pues, la introducción de Poe (con Villaespesa) al principio del poemario no es en absoluto gratuita, sino que trata de sugerir la progresiva penetración en otro tipo de poética, en la poética que también practicaba Baudelaire y precisaba de lo oscuro, lo maldito, lo raro para surgir. Esa niebla enigmática, esa tristeza siniestra son abono para que crezcan las nuevas flores delmirianas:

... Las noches son caminos negros de las auroras...
-Oyendo deshojarse tristemente las horas Dulces,
hablemos de otras flores al corazón. (pág. 183)

La segunda parte del poema, ajena ya a la referencia de Poe, se interna en la construcción imaginaria que define y caracteriza buena parte de la obra de Delmira Agustini y sobre la que se trabaja muy especialmente en *Cantos de la mañana*: la melancolía. Se trata de una configuración que rozan los últimos poemas de *El libro blanco*, aunque en ellos el recuerdo no nombra la plenitud sino el exilio, un exilio que más tarde la aparición del amor, del eros, es capaz de transformar por completo. Sin embargo, el amor que cantan los poemas de “Orla rosa” se dice perdido en este poema, se nombra como una otredad ausente o indiferente, que revierte sobre el sujeto poético.

De esta forma, como señala Butler:

La melancolía describe el proceso por el cual se pierde un objeto originalmente externo, o un ideal, y la negativa a romper la vinculación con ese objeto o ideal conduce al retraimiento del objeto al yo, a la sustitución del objeto por el yo y al establecimiento de

un mundo interior donde una instancia crítica se disocia del yo y pasa a tomarlo por objeto.²⁹

Así, en el poema mencionado, la pérdida del objeto de deseo, de ese “tú” encontrado y celebrado en los poemas finales de *El libro blanco* se resuelve en una identificación (“mi alma tuya”), de una incorporación del deseo, que desemboca en la concentración del sujeto (“acurrucada”) y se traduce en una disociación temporal:

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 (184)

Se trata de un mecanismo, el de la melancolía, que recorre toda la obra de Agustini, pero que envuelve en su dialéctica elementos distintos, que dibuja también un proceso de cambio, de evolución. *Cantos de la mañana*, en un gesto que caracteriza la imaginación delmiriana, transita de este estado al de la celebración, al del placer por el surgimiento de su voz, combina los mecanismos de la melancolía con la retórica del canto. A esta segunda lectura apunta el título, que sugiere, como el anterior, una estructura de la promesa, de algo que se sitúa en esa zona liminar de la inminencia: ahora, sin embargo, no se trata de algo que está por decir, sino de lo que comienza a decirse y de lo que se dice como plenitud, como himno. “La barca milagrosa” (185) dialoga, desde esta perspectiva, con “Levando el ancla” pues en ambos nos encontramos con la apertura del viaje. A diferencia del segundo, “La barca” propone una poética de la consciencia, de la rebeldía, que se fundamenta sobre la auto-comprensión como sujeto femenino: “No ha de estar al capricho de una mano o un viento: / Yo la quiero consciente, indomable, bella!”. La lucha entre el deseo y el disciplinamiento se resuelve aquí, como en “Primavera”, mediante la proclamación de la voluntad, que contradice y rechaza además los dictados exteriores. Por otro lado, el poema inicia la fragmentación

²⁹ Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder*, op. cit., pág. 193.

que va a caracterizar a todo el libro y que signa incluso la relación amorosa que deja de ser una entrega absoluta de dos cuerpos, de dos almas completas y pasa a ser un compendio dispersos de brazos, bocas, corazones, dedos; se mueve con los latidos de “un corazón sangriento” que son los que le dan el impulso para arrojarse a lo desconocido.

Se trata, como decimos, de la misma conversión que escenifica “Primavera”. La escritura es un campo de renovación constante, donde se gesta continuamente la voz que la enuncia, que la construye y se construye. La voz se nombra aquí en su victoria, tras la superación de los márgenes estrechos en que se ha movido y que trazaban fundamentalmente el espacio de su represión. La superación del mimetismo, de la neutralización de sí, se expresa aquí en una crítica, en un rechazo de los términos que formaron parte de un ideal pasado, reflejo, proyectado por una falsa formación. La supervivencia, que, según Butler, no es exactamente lo contrario de la melancolía, sino que es lo que ésta pone en suspenso, exige redirigir la cólera contra lo otro pasado, contra esa imagen a la que el sujeto estuvo ligado, encolerizándose contra ella con el fin de evitar el riesgo de la identificación. Tal desafío se expresa, en efecto, en los primeros pasos de este poema:

No más soñar en afelpados bosques;
No más soñar sobre acolchadas playas!...
Reconcentren sus sombras los abismos;
Empñense soberbias las montañas;
Limpien los lagos sus espejos vivos; (pág. 205)

El lago, el espacio del autoconocimiento, ha de estar limpio de todo aquello que secuestre la posibilidad de la búsqueda; al igual que la sombra, que se yergue aquí orgullosa sin el lacerante peso de la “luz”, de esa modernidad burguesa y falaz que se proyecta anteriormente como el ideal. Un lago más abierto, un mar nuevo (“El mar con voz”), unas flores más brillantes, forman parte del paisaje que crea la lírica de Agustini

a partir de este momento, concentrada en la vida con toda su carga de crueldad, hondura y dramatismo; y las alas blancas se convierten ahora en las alas negras de la melancolía que dirigen el vuelo de la imaginación:

Oscurezca el dolor sus alas negras;
Agucen sus aceros las tormentas;
Todo el amor del Mundo reflorzca
En palpitantes cármes humanos;
Al resplandor de incendio del Orgullo
Ciña el hada sombría de la Tierra
El tesoro fecundo de sus joyas! (pág. 205)

Se ofrece en los poemas de *Cantos de la mañana* una disyuntiva que enfrenta el arte, entendido bajo los términos que exilian compulsivamente al sujeto femenino, y la vida, como ese otro terreno, el de la "sinceridad", la no-mediación, donde se torna posible la modulación de tal sujeto. De ahí, tal vez, que Agustini vaya definiendo su poesía progresivamente como "más sincera, menos meditada", como lo hace en la nota "al lector" de *Los cálices vacíos*. La opción que se expresa en estos poemas por la "vida", como el término reprimido anteriormente, y que ahora se salva a través de las identificaciones y repulsiones que desencadena el auto-reconocimiento en lo otro y la melancolía, es la que recorre el poema "Las coronas" (196) y, con algunas implicaciones más amplias, el que lleva por título precisamente este vocable "¡Vida!" (197). En el primero, las coronas conforman las aspiraciones encaminadas a inscribirse en el lugar del arte, de la poesía, en el lugar que excluye la vida y lo "real" en tanto que irracional, caótico, inapresable simbólicamente. El sujeto poético contempla ahora ese deseo del arte con la impasibilidad de la estatua parnasiana y sólo después de observarlo y verlo deshecho, dividido, como metonimia cruel, fragmentado, busca otra salida. La Quimera final es un compendio monstruoso de los más distintos animales míticos y reales. El yo poético opta por la deslumbradora corona de mágicas y "doradas estrellas" pero, sin embargo, la "Vida" con la fuerza y el torbellino de emociones y sentimientos que implica parece ser la poética más ansiada en tanto que da el orgullo, el poder y la

autoridad necesarias para que el sujeto marginal, subalterno, femenino pueda erigir su voz, y adquiere el sentido de acto de rebeldía, de desafío al mundo patriarcal, a la conciencia masculina como grupo de poder intelectual:

Yo me interné en la Vida, dulcemente, soñando
Hundir mis sienes fértiles entre tus manos pálidas!... (pág. 196)

Ahora bien, aunque en Agustini la apuesta por la vida y la realidad se asocie íntimamente a la dialécticas que hemos venido trazando, ya la sensibilidad extrema de Baudelaire había declarado algo muy similar pues, pese a privilegiar, como todo artista, la creación sobre la naturaleza, es consciente de lo esencial de la emoción, el sentimiento, del reflejo de lo vivo, del propio yo que es la escritura:

Faut-il vous dire- écrit Baudelaire à Ancelle, le 18 février 1866-, à vous qui ne me l'avez pas plus deviné que les autres, que dans le livre atroce, j'ai mis tout mon Coeur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands Dieux que c'est un livre d'art pur [...] et je mentirai comme un arracheur de dents.³⁰

Sin embargo, en Agustini esa opción por la vida no está teñida de respuesta frente a un mundo cada vez más enajenado por la técnica y el trabajo, sino que se incardina en la rebelión que constituye no ceñirse a unos modelos que cercenan al sujeto. Es entonces la corona humana, de carne, de piel, de afecto, constituida por las caricias amorosas de las “manos pálidas”, de los dedos amados la que se elige finalmente. Así, los procedimientos melancólicos de *Cantos* invierten el signo de la melancolía que preside sus primeras composiciones. En ellas, y aunque el sujeto no queda relegado a la pasividad, su forma de rebelión se desarrolla mediante la repetición, el mimetismo: incorpora no sólo los enunciados, sino las lógicas de un sistema, el literario, si no abiertamente disciplinario sí muy disciplinado en cuanto a la inserción

³⁰ [“¿Es necesario deciros —escribe Baudelaire en Ancelle el 18 de febrero de 1866— a vosotros que no lo habéis adivinado más que el resto, que en el libro atroz he puesto todo mi Corazón, toda mi ternura, toda mi religión (travestida), todo mi odio? Es cierto que escribiré lo contrario, que juraré a mis grandes dioses que es un libro de arte puro [...] y mentiré como un sacamuelas”, traducción propia], Martine Bercot, “Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris*”, en *Magazine Littéraire* 418 (2003), pág. 22.

del sujeto femenino. Agustini dirige contra sí la condena que ahora lanza contra ese otro.³¹ Como señala a este respecto Freud, en su clásico trabajo sobre la melancolía, “el enfermo melancólico no se conduce como un individuo normal frente a los demás, agobiado por los remordimientos. Carece, en efecto, de todo pudor frente a los demás [...] observamos el carácter contrario, o sea el deseo de comunicar a todo el mundo su propios defectos, como si en ese rebajamiento hallara una satisfacción”.³² Tal satisfacción es, como hemos visto, un deseo de purgación, una voluntad hiriente de auto-eliminación y de identificación con el otro, que en este caso es lo masculino. Sólo a partir de los poemas de “Orla rosa”, en los que a través de un tú-amante, el sujeto femenino puede verse a sí mismo como objeto de deseo y dibuja una rotación, que lo lleva a enarbolar su orgullo y a explorar hasta las últimas consecuencias los términos de su “eros”. Se pasa en este momento de la auto-agresión inicial a la concepción del yo como búsqueda, como verdarero objeto de deseo. Así pues, esta celebración de la salida, del comienzo de la voz, corresponde a la ruptura de la dialéctica anterior y a la aceptación de sí que inauguran y exploran los poemas de “Orla rosa”, y que encontramos en su expresión más descarnada en “Primavera”:

¡Oh despertar glorioso de mi lira
Transfigurada, poderosa, libre
Con los brazos abiertos tal dos alas
Fúlgidas apuntadas al futuro!
¡Oh despertar glorioso de mi lira
Como un sol nuevo sobre un nuevo mundo!

Las alas se alzan contra los mecanismos que impiden su vuelo, sin que éste se encuentre atrapado ya por los contrarios que una falsa conciencia ponía en su camino. Este canto es, por ello, un paso en el camino de la búsqueda, que se dirige en muchas

³¹ Sobre esta dinámica, similar a la que se produce en algunas situaciones postcoloniales, véase Homi K. Bhabha, “Postcolonial Authority and Postmodern Guilt”, en *Cultural Studies: A Reader*, ed. Lawrence Grossberg, Nueva York: Routledge, págs. 59-67.

³² Sigmund Freud. “Duelo y melancolía”, en sus *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, II, pág. 2093.

ocasiones hacia otros giros, otras realidades, abandonando ya totalmente su relación con los elementos represores iniciales, en la medida en que ya no desencadenan ningún registro y no sirven para entender esta escritura. Se deja atrás la auto-agresión, pero también la respuesta, y el sujeto se adentra por los cauces de una exploración que ignora sus términos, que carece de asideros, que ya no se cifra en modelos.

Se inicia entonces una vuelta, lo que Freud llama un retraimiento, en aquellos casos en que el “tú” se diluye y el sujeto traza su propio perfil sobre los contornos de la ausencia. Dicha “vuelta” hacia sí es la estructura fundamental del registro melancólico, y acaba produciendo un espacio, un paisaje, construido sobre la inversión o suspensión del tiempo.³³ Ese retraimiento de la respuesta a la pérdida inicia entonces una duplicación del tiempo y del yo como objetos, pues sólo volviéndose sobre sí mismos pueden adquirir una visibilidad. Dicha espacialización del tiempo, que se torna en la creación de un paisaje escindido, es la que explica la andadura de un poema como “Un alma” en el que se contempla desde el “manto de la melancolía” un escenario caótico y violento:

Bajo los grandes cielos
Afelpados de sombras o dorados de soles,
Arropada en el manto
Pálido y torrencial de mi melancolía,
Con una astral indiferencia miro
Pasar las intemperies...

Ceños
De los reconcentrados horizontes;
Aletazos de fuego del relámpago;
Deshielos de las nubes;
Fantásticos tropeles
Desmelenados de los huracanes;
Pórticos esmaltados de los iris,
Abiertos a las fúlgidas bonanzas;
Pasad!... Yo miro indiferente y fija,
Indiferente y fija como un astro! (pág. 201)

³³ Según propone Walter Benjamin, por ejemplo, la melancolía crea un espacio interior definido por la diferencia en el tiempo, por la no adecuación, aspectos a los que da voz la alegoría, *vid.* Walter Benjamin, *El origen del drama barroco moderno*. Madrid: Taurus, 1990.

El paso del paisaje muestra la condición temporal del espacio que se gesta en la imaginación melancólica, lo que va a determinar una temporalidad contradictoria, más ligada a los estados, a las situaciones, que a un desarrollo lineal. Es el tema del poema titulado “Fue al pasar”, en el que se reformula el motivo del *flâneur* trazado por Baudelaire, pero que toma finalmente un giro hacia la configuración de un tiempo, el del “pasar”, que se disloca y se cifra en una escisión espacial. Las imágenes dolorosas, que destilan el veneno negro siguen invadiendo el espacio poético a través de los ojos del amado pero poco a poco la tristeza y abulia se convierten en horror, en tragedia, en furia y pasión: las flores pasan de desmayadas a feas, malditas:

¡Ah, tus ojos tristísimos como dos galerías
Abiertas al Poniente!... Y las sendas sombrías
De tus ojeras donde reconocí mis rastros!...

Yo envolví en un gran gesto de horror como en un velo.
Y me alejé creyendo que cuajaba en el cielo
La medianoche húmeda de tu mirar sin astros! (pág. 203)

El encuentro de los amantes, felizmente cantado en los poemas de “Orla rosa”, comienza ya a transformarse en tentativa, en movimiento, en deseo que contempla cómo se alejan sus formas. El tema de los ojos, que este poema formula introduciendo un desvío sorprendente sobre el modelo francés, constituye además uno de los resortes en los que se contempla el sujeto femenino que va identificándose con ellos. Nuevamente, encontramos el gesto de la “vuelta” (“envolví”), que genera el doble del paisaje y del tiempo: la lejanía y la extrañeza (“La medianoche húmeda de tu mirar sin astros”). Diferencia espacial, por último, que define también la contemplación del amado durante el sueño (“Tú dormías”, pág. 204), en una audaz inversión del tópico: “Parecía / no sé qué mundo anónimo y nocturo”.

Las energías vitales como fuente de inspiración, la vida como punto de referencia del que surgen la salud, la tranquilidad, el refugio, el calor vuelve a expresarse en el magnífico “¡Vida!” (págs. 197-198):

A ti vengo en mis horas de sed como a una fuente
Límpida, fresca, mansa, colossal...
Y las punzantes sierpes de fuego mueren siempre
En la corriente blanda y poderosa. (pág. 197)

La Vida, el Arte, el Amante son apresados, incorporados por el sujeto poético, que transita de un espacio a otro, del espacio de la pérdida, de la orfandad, al del refugio. El propio objeto se desdobra, se escinde, y genera el movimiento del deseo, que define el lugar de su búsqueda con los rasgos del recogimiento (“vengo a ti, / Como al rincón dorado del hogar, / Como al Hogar universal del Sol!...”, pág. 197). Si, como señala Butler, el de la “vuelta” es el tropo fundamental de la psique y constituye el eje sobre el que rota la melancolía, podemos entender este poema como un intento de definir el yo poético, de trazar los términos que los constituyen. Así, la melancolía resemantiza el término “vida”, que se define en el poema con una gama de significados inesperados, con los que el sujeto negocia su propia figura. En este sentido, el yo se gesta como una carencia, como una necesidad:

Para mi vida hambrienta,
Eres la presa única,
Eres la presa eterna!
El olor de tu sangre,
El color de tu sangre
Flamean en los picos ávidos de mis águilas. (pág. 198)

El hambre es una de las metáforas centrales de esta lírica y en ella se refleja la intensidad con que concibe la experiencia vital de la búsqueda. Ese deseo --hambre, sed, ansia sexual, espiritual-- de algo, de apresar lo otro con los dientes, con las manos, con la boca, con la corporalidad toda expresa magníficamente su sentido de la vida y la escritura. Sin embargo, su cumplimiento aquí en la retirada sugiere que ese paso es

preciso para la configuración del propio sujeto de deseo, cualidad de la que la mujer ha estado segregada y que constituye una de las raíces del proyecto poético de Agustini.

La vida ofrece la poética más completa, con mundos conocidos y mundos inexplorados, con más acá y “más allá” y en la violencia de la posesión física o meramente alimenticia, antropofágica encuentra su vitalidad, su motor:

Vengo a ti en mi deseo,
Como en mil devorantes abismos, toda abierta
El alma incontenible...
Y me lo ofreces todo!...
Los mares misteriosos florecidos en mundos,
Los cielos misteriosos florecidos en astros,
Los astros y los mundos!
... Y las constelaciones de espíritus suspensas
Entre mundos y astros...
... Y los sueños que viven más allá de los astros,
Más acá de los mundos... (pág. 198)

El *más acá* cifra la disociación del espacio poético que conforma la imaginación melancólica. La apuesta por el espacio de la vida constituye, paradójicamente, un movimiento hacia el “reino interior”, desde el que poder concebir y poseer, aun como proyecciones o pérdidas, las posibilidades del deseo. Ese reino interior, esa vía que posee significados imprevistos, se convierte en el lugar donde la melancolía traza el perfil del sujeto:

La melancolía sólo puede adoptar forma consciente a condición de su retraimiento. El retraimiento o la regresión del la libido se le representa a la conciencia como un conflicto entre distintas partes del yo; de hecho, el yo acaba representándose como dividido en dos partes sólo si ha tenido lugar ese retraimiento o regresión. Si la melancolía constituye el retraimiento o la regresión de la ambivalencia, y la ambivalencia se vuelve consciente al ser representada como partes del yo en oposición, y dicha representación se vuelve posible sólo a condición de ese retraimiento, de ello se sigue que la prefiguración de la distinción topográfica entre yo y *super-yo* depende ella misma de la melancolía.³⁴

Entonces, más allá del sujeto concebido en los términos de la “vida”, más allá de la aceptación radical de una configuración cifrada en ella, el sujeto sólo puede

³⁴ Judith Butler, *Mecanismos psicológicos del poder*, op. cit., pág. 191.

contemplar su propia disolución, su destrucción: “Si para mí tu más allá es la Muerte, / Sencillamente, prodigiosamente...” (pág. 198). De esa posibilidad radical de auto-extinción resulta el paso hacia atrás en cuyo tránsito se va definiendo el sujeto poético; en el lugar de la vuelta “se duerme dulcemente” (197) y la voz es capaz de percibirse, gracias a la distancia, a la diferencia espacial y temporal que provoca ese movimiento. El sujeto se gesta aquí en la retirada, en la vuelta, donde se reconoce y se distancia de los cauces que habían sido dispuestos anteriormente.

Abierto a esa posibilidad, el sujeto se encuentra entre los registros de la libertad y de la orfandad, de la celebración y de la tristeza. El discurso melancólico contamina e impregna además la alegoría del creador solitario que en su cuarto piensa, corrige, trabaja o se enfrenta con sus propios monstruos dejando el cadáver de una inmensa tristeza como víctima. “Nocturno” (pág. 227), de *Los cálices vacíos*, reproduce exactamente esa imagen:

Mi cuarto:...
Por un bello milagro de la luz y del fuego
Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:
Tienen un musgo tan suave, tan hondo de tapices,
Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo
Dentro de un corazón...

Sin embargo, en la soledad necesaria pero inmensamente triste de la creación (“Fuera, la noche en veste de tragedia solloza / Como una enorme viuda pegada a mis cristales”), el cuarto se transfigura en la gruta maravillosa del deseo y de la escritura. Como señala Kristeva, existe una estrecha y controvertida relación entre la escritura y ese “abismo de tristeza”, ese “dolor incommunicable que nos absorbe a veces”, al que se ha dado el nombre de melancolía.³⁵ Kristeva se pregunta si es este “humor negro” un

³⁵ J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991 pág. 9; sobre la relación entre escritura, género y melancolía, véase Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, y, para otro contexto, Juliana Schiesari, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca: Cornell University Press. 1992.

lenguaje, si la melancolía puede convertirse, puede revertir en una específica forma de expresión, pues “el melancólico, con su interior triste y secreto, es un exiliado en potencia pero también un intelectual capaz de brillantes construcciones”³⁶. De acuerdo con ella, la literatura traspone la melancolía en ritmos, signos, formas y se transforma en una suerte de catarsis reparadora para el sujeto creador.³⁷ El proceso es el siguiente: el yo, ese artista abrumado por la melancolía, emprende una búsqueda de símbolos y mecanismos externos que se correspondan con su inestabilidad anímica y constituyan una metáfora de su propio estado perdido y descentrado:

la creación estética y particularmente la literaria, pero también el discurso religioso en su esencia imaginario, ficcional, proponen un dispositivo cuya economía prosódica, cuya dramaturgia de los personajes y cuyo simbolismo implícito son una representación semiológica muy fiel a la lucha del sujeto con el desmoronamiento simbólico³⁸.

Tal desmoronamiento amenaza la posibilidad de escritura y de comunicación, o que explica que la melancolía se exprese a menudo bajo el lenguaje de lo que no puede ser dicho, de lo que se sabe únicamente en calidad de negativo, de ausencia. Esta tortura, este tormento extraordinario de la inspiración que no encuentra la forma o molde idóneo en que arraigarse persigue con ahínco a nuestra autora y tiene una de sus más bellas palabras: expresiones en el poema “Lo inefable”. Poseemos al menos tres versiones corregidas, tachadas, rehechas de esta composición que formula de una manera magistral la imposibilidad frustrante y a la vez maravillosa de reflejar la magia de lo inefable en las

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

³⁶ J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, op. cit., pág. 58.

³⁷ “No obstante esta representación literaria (y religiosa) posee una eficacia real e imaginaria más referida a la catarsis que a la elaboración, y es un medio terapéutico utilizado en todas las sociedades a lo largo del tiempo” (J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, op. cit., pág. 27.)

³⁸ J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, op. cit., pág. 59.

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?... (págs. 193-94)

El poema proclama aquí la falta de referencia que constituye el rasgo fundamental del melancólico, que sabe de una pérdida pero ignora su objeto, no puede identificar lo perdido. El objeto de deseo ya no lo constituye la “vida” o el “amor”, lo que muestra que las dialécticas, las elecciones de que hemos venido hablando son móviles y cambiantes, no trazan un universo cerrado. Más allá de la disyuntiva entre arte y vida, se propone una búsqueda que supera las anteriores y se encuentra por encima de ellas. Esta búsqueda es sin duda la de la poesía, que ya no se nombra como tal para diferenciarla de la imagen ajena y lacerante con la que se identifica el arte en sus textos anteriores. Sin embargo, más que curar la herida de la palabra, el poema únicamente consigue asediarla.

Así, la imaginación melancólica traza el perfil de lo desconocido concibiéndolo como pérdida. El objeto perdido es una especie de sortilegio, una huella que señala la falta, que es ya un sustituto, una representación vicaria y un derivado del objeto, como se expresa en “Los relicarios dulces” (pág. 207), donde se traza un itinerario por esta lógica de la melancolía:

Hace tiempo, algún alma ya borrada fue mía...

Se nutrió de mi sombra... [...]

Murió de una tristeza mía... Tan dúctil era,

Tan fiel, que a veces dudo si pudo ser jamás...

La inscripción del otro, de lo perdido en el propio sujeto, muestra la imposibilidad de significar y desvela su ilusión misma. En este sentido, si en el “duelo” la pérdida puede ser superada mediante su transferencia en otros objetos, la melancolía está inscrita en una dinámica de deseo que hace imposible la transferencia: en la medida

en que su misma existencia (y por tanto su pérdida) es una duda, el trabajo del duelo no alcanza a producirse, por lo que la imaginación melancólica desencadena una constante re-enunciación de la pérdida, con la que consigue al menos la figuración del deseo. O como dice Agustini en “Con tu retrato”, de *Los cálices vacíos*: “renaces en mi melancolía / formado de astros fríos y lejanos!” (pág. 241).

Más allá de esta lógica de la figuración melancólica, “Las alas” (pág. 199-200) marca un punto de inflexión dentro de esta configuración porque declara el desplazamiento de un imaginario y la ruptura de algunas de las dialécticas que han presidido la escritura de Agustini. El sujeto poético comienza enunciando un pasado ideal de ensueño en que volaba osadamente por los dominios de la inspiración y la creatividad:

Yo tenía...
dos alas!...
Dos alas,
Que del Azur vivían como dos siderales
Raíces! (pág. 199)

La imagen de las “alas” nombra en los primeros poemas a la inspiración y va trazando las claves de su sentido. Incluso gráficamente, visualmente, se expresa la libertad, la amplitud y ligereza del vuelo con los espacios en blanco y los encabalgamientos abruptos que sugieren el vértigo deslumbrante del aliento poético que deja absorto al que lo experimenta, lo deja fascinado y con la palabra indecible, inapresable a flor de labio. Estas primeras alas que permitieron rozar los cielos de la idealidad se adscriben a la órbita de la poética modernista, con “el áureo campaneó del ritmo” y “el inefable matiz”. El poema traza el distanciamiento frente a esa imagen de la elevación y del vuelo, en la medida en que abandona unas concepciones que no sirven a su imaginación, que no consiguen identificar su deseo (“¿Te acuerdas de la gloria de mis alas?”). Todo ese despliegue metafórico corresponde, en efecto, al pasado:

El vuelo ardiente, devorante y único,
Que largo tiempo devoró los cielos,
[...] Tenían
Calor y sombra para todo el Mundo
Y hasta incubar un *más allá* pudieron. (pág. 199)

Las alas fueron entonces también instrumento de la melancolía, que a través de ellas logró trazar la posibilidad de otros horizontes. Lo sorprendente es que en el poema incluso esa forma de melancolía queda subsumida por la pérdida: es algo que pertenece al pasado y que sólo en él, real o soñado, puede concebirse:

Un día, raramente
Desmayada a la tierra,
Yo me adormí en las felpas profundas de este bosque...

Soñé divinas cosas!...
Una sonrisa tuya me despertó, pareceme...
Y no siento mis alas!...
Mis alas?...

-Yo las vi deshacerse entre mis brazos...
¡Era como un deshielo!

El deshielo de las alas, una deslumbrante imagen que cierra el ciclo de la imaginación melancólica en la primera Agustini, da paso a un estado de completa autoconsciencia, en la medida en que se han abandonado todos los asideros del sujeto. El carácter indecible e irrepresentable de la pérdida se vuelve aquí contra el propio universo simbólico de la poeta, que presenta como inaccesibles las galerías del "Iris", del "ritmo", de todo aquello que nació a partir de sus alas. De hecho, el deshielo de las alas, de una poética que pretendía abandonar el suelo, lo corporal, la tierra, lo femenino en suma, supone el nacimiento del sujeto femenino. Este gesto traduce una intensificación de la consciencia, que ha de oscilar entre la negativa al autoengaño y la proyección del "eros". La melancolía llevada hasta este punto en el poema "Las alas" deconstruye, por así decirlo, buena parte de la retórica que ha venido usando la poeta; incluso, aquí, al hablar del efecto de esa imaginación pasada, podría encontrarse un

rictus irónico, leve, pero que contribuye a clausurar ese mundo anterior (anterioridad que es, también, mítica, autolegitimadora), y abrir la palabra poética hacia otras formas de expresión, hacia otras construcciones del imaginario. La melancolía genera también el espacio en el que se contempla y se ofrece una temporalidad para esta lírica, donde la poeta traza los términos de su propio despliegue y de su evolución. Tal evolución corresponde, además de a un itinerario efectivo, a un efecto provocado por la disyunción temporal que produce la imaginación melancólica. Tales formas, que aparecen ya en poemas anteriores (puesto que, como hemos comentado, el trazo de la poesía de Agustini no es cerradamente lineal) tienen que ver con el campo de “lo siniestro”, que estudiaremos a continuación. Con todo, la autocensura que podría leerse en estos versos ya no posee el *pathos* de la purgación lacerante de los primeros versos; no se trata aquí de la falta de adecuación a un modelo externo, tampoco de la respuesta rebelde contra ese modelo, sino de la falta de reconocimiento consigo mismo que el sujeto desvela en el proceso melancólico y por la cual decide emprender una búsqueda, un desafío, en pos de la autenticidad, de “lo inefable”.

Por último, esa temporalidad que traza el mecanismo de la melancolía podría describirse con los términos que propone Derrida como las “posiciones” con las que se identifica a la “mujer”:

1. La mujer es condenada, humillada, despreciada como figura o potencia de mentira. La categoría de la acusación se produce entonces en nombre de la verdad, de la metafísica dogmática, del hombre crédulo que presenta la verdad y el falo como atributos propios. Los textos —falocéntricos—escritos desde esta instancia reactiva son muy numerosos.
2. La mujer es condenada, despreciada como figura o potencia de verdad, como ser filosófico y cristiano, ya sea que se identifique con la verdad, ya que, a distancia de la verdad, la represente todavía como un fetiche en su provecho, sin creer en ella, pero permaneciendo, por astucia e infantilismo (la astucia siempre está contagiada de infantilismo), en el sistema y en la economía de la verdad, en el espacio falocéntrico. El proceso es visto ahora desde la perspectiva del artista travestido. Pero éste cree todavía en la castración de la mujer y se conforma con la inversión de la instancia reactiva y negativa. Hasta aquí la mujer es dos veces la castración: verdad y no-verdad.
3. La mujer es reconocida, más allá de esta doble negación, afirmada como potencia afirmativa, disimuladora, artista, dionisiaca. No es que sea afirmada por el hombre, sino que se afirma ella misma, en ella misma y en el hombre. En el sentido que decía antes.

la castración no tiene lugar. El anti-feminismo es a su vez invertido. Condenaba a la mujer sólo en la medida en que se encontraba y respondía al hombre desde las dos posiciones reactivas.³⁹

Se trata, como dice el propio Derrida, de tres posiciones simultáneas (“Todo a la vez”) y de tres posiciones convencionales, en la medida en que aglutinan otras muchas que no pueden nombrar de forma más precisa. Pero sirven para trazar el itinerario melancólico de la poesía de Agsutini, ya que se corresponden con los estadios que van trazando este mecanismo en su poesía. Sin embargo, hemos de decir, con Derrida, que ésta no está exenta de vueltas y de retornos, de cohabitaciones y asincronías, que acaban por arruinar también la coherencia de la melancolía.

VII. 4. *LOS CÁLICES VACÍOS:*

LO SINIESTRO Y LA IMAGINACIÓN POÉTICA.

Si *El libro blanco* remite a la página aún por escribir, a la inexperiencia creativa, y establece también un juego consciente con las implicaciones virginales obvias de tal sintagma, y si *Cantos de la mañana* alude directamente al optimismo festivo y entusiasta de la vida como marca y enseña de una nueva visión de la poesía, *Los cálices vacíos* parece establecer otro punto de inflexión pues ya desde el mismo título se apunta en otra dirección. No es una declaración de principios como el primero ni una exaltación vitalista sino más bien la asimilación de una carencia: los cálices, de hecho, están vacíos, no cumplen su función primordial. La vacuidad, en este sentido, apunta a un estado de deseo, a una necesidad imperiosa de recibir que va acompañada inevitablemente de la melancolía que provoca esa frustración perpetua por el no cumplimiento inmediato de ese anhelo. Aparte del tono provocador e irreverente de la referencia religiosa conectada con el erotismo, con *Los cálices vacíos* descubrimos una

³⁹ Jacques Derrida, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia: Pre-textos. 1997, págs. 64 y 65.

voz renovada que se adentra en otros dominios, que se provoca daño a sí misma en la búsqueda precisa de la expresión exacta de su deseo, que experimenta formalmente y trata de encontrar términos nuevos, más densos, más precisos, más auténticos. Inaugura su tercer libro un arte de la invención como era propio de la modernidad, pero sin dejar de lado el arte de la expresión. En la conjunción de ambos aspectos reside ese encantamiento demorado, ese furor, ese misterio de la lírica:

Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage; il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée. Cette Faim du Mot, commune à la poésie moderne, fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine. Elle institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourrissants, sans prévision ni permanence d'intention et par là si opposé à la fonction sociale du langage, que le simple recours à une parole discontinue ouvre la voie de toutes les Surnatures.⁴⁰

El deslumbramiento y el hallazgo nutren, en efecto, el libro pero al mismo tiempo lo siembran de vacíos, de discontinuidades, de silencios, de rupturas. Deseo y melancolía, luz y sombra, unidad y destrucción vertebran el verbo delmiriano tanto en su forma como en su contenido. Y esta poética tiene mucho que ver con la discontinuidad e interrupción de las relaciones lingüísticas que implica la adopción (conflictiva, tentativa, irredenta en el caso de Agustini) del lenguaje poético por parte del sujeto femenino. No existe ya en su registro un discurso organizado, ensamblado, total, sino palabras, imágenes aisladas, disgregadas que evocan, sugieren y sólo están relacionadas entre sí arbitraria o especulamente sin responder nunca a una jerarquía ni a un significado estable y fijo. Se corresponde con un concepto de "texto" como el que dibuja Derrida:

Una red diferencial, un tejido de huellas que remiten indefinidamente a algo otro, que están referidas a otras huellas diferenciales. A partir de ese momento, el texto desborda.

⁴⁰ ["Cada palabra poética es así un objeto inesperado, una caja de Pandora de donde surgen todas las virtualidades del lenguaje; es así pues producida y consumida con una curiosidad particular, una especie de gula sagrada. Este Hambre de la Palabra, común a la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana. Instituye un discurso pleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos nutritivos sin previsión ni permanencia de intención y por ello tan opuesto a la función social del lenguaje que el simple recurso a una palabra discontinua abre la vía a todo lo sobrenatural", traducción propia]. Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, op. cit., pág. 40.

pero sin ahogarlos en una homogeneidad indiferenciada, sino complicándolos por el contrario, dividiendo y multiplicando el trazo, todos los límites que hasta aquí se le asignaban, todo lo que se quería distinguir para oponerlo a la escritura (el habla, la vida, el mundo, lo real, la historia [...])⁴¹

El fuego, la sangre, la sombra, la pesadilla y múltiples figuras autónomas, solitarias y terribles que son reflejos terrenales de lo inhumano --estatuas, andróginos, fantasmas, esfinges-- pueblan *Los cálices vacíos* en una sucesión violenta, carnal e inquietante. La multiplicación, la proliferación de imágenes ambiguas, contradictorias, desgarradoras es un intento de respuesta a la problemática de la dispersión que caracteriza a la poesía moderna.

Agustini abre su libro con un poema en francés que es toda una declaración de principios, una poética de autoafirmación artística y de enunciación de temas y tonos: melancolía, juego y dialéctica de imágenes, erotismo y, no podemos olvidarlo, filiación con lo francés:

Debout sur *mon orgueil* je veux montrer au soir
L'envers de mon manteau endeuillé de tes charmes.
Son mouchoir infini, son mouchoir noir et noir
Trait à trait, doucement, *boira toutes mes larmes*.

Il donne des *lys blancs* à mes *roses de flame*
Et des bandeaux de calme à mon front délirant...
Que le soir sera bon... Il aura pour moi *l'âme*
Claire et le corps profond d'un magnifique amant.⁴²

Los temas principales están ya anunciados, pues, en este primer texto. El contraste entre rosa y blanco va a marcar todo el libro como símbolo de la dialéctica amorosa; lo corporal o físico frecuentemente revertido en imágenes vegetales o de

⁴¹ Tomo la cita de Cristina de Peretti y Paco Vidarte, *Derrida (1930)*, Madrid: Ediciones del Orto, 1998, pág. 71.

⁴² ["De pie, sobre mi orgullo, quiero mostrarte, ¡oh noche! / El revés de mi manto de luto por tu encanto, / Su pañuelo tan negro, infinito pañuelo, / Tan suave, gota a gota, llenaré con mi manto / Da lirios blancos a mis rosas de llama / y bandas de calma a mi frente delirante / ¡Que la tarde sea propicia! / Tendrá para mi el alma clara y el cuerpo / profundo de un amante magnífico", traducción de las hermanas Carmen y Myriam Pittaluga Armán], Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, págs. 274-275. Cito, excepcionalmente, por la edición de Alejandro Cáceres porque contiene la única traducción existente del poema de Agustini. El subrayado es mío.

animales salvajes es otra metáfora de la relación sexual, de la relación del yo con la escritura, del yo con el amante concebida en términos violentos, y el dolor de amar, la melancolía de escribir que es más fuerte que la muerte, que es más terrible que la desaparición del ser. El orgullo se propone como la clave de este libro, una actitud de provocación que dice sin paliativos su libertad y su soberanía. Pero el tropo fundamental que se da cita en el poema es el del “reverso”: la escritura muestra la otra cara de lo conocido, expresa una “versión” alterada o desconocida de las cosas. El reverso del abrigo no es sino el reverso del poema, del lenguaje poético, que vuelve con la apariencia de lo similar pero con el estigma de lo distinto. A esta vuelta de lo “familiar” que, sin embargo, no acaba de reconocerse plenamente es a lo que Freud denominó en un célebre ensayo “lo siniestro”, en el que explora esta dimensión a partir de los cuentos de Hoffmann. En este sentido, podría argüirse que el reflejo de lo siniestro en la obra de Agustini correspondería al reflejo de una tradición literaria; sin embargo, sin negar que la poeta haya podido ver reflejadas en sus lecturas estas preocupaciones, su inscripción en el ámbito de lo siniestro no corresponde a una opción estética sino a un proceso que tiene que ver con los mecanismos de la represión y del retorno vinculados a su condición de género.

Lo siniestro se relaciona con un campo en el que los aparentes sinónimos son en realidad antónimos, y al contrario, en el que la diferencia acaba por ser una semejanza. La dificultad de este fenómeno se cifra, como ya observó Freud, en que depende para ser observado de la atención, de la “capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva” que “se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos”.⁴³ Desde esa perspectiva, lo siniestro correspondería a una experiencia, que Freud sitúa en la órbita de la estética, por la cual se producen sentimientos de malestar, espanto y

⁴³ Sigmund Freud, “Los siniestro”, en sus *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, pág. 2484.

horror. Aunque sin llegar a estos extremos, podría decirse que buena parte de la obra primera de Agustini acepta una caracterización bajo esta clave, en la medida en que está basada en el retorno de algo conocido (los dictados disciplinarios, el sistema cultural...) que no se corresponden exactamente con sus modelos, y ello no porque tal desvío sea deliberado sino porque la posición del sujeto introduce pequeños elementos que lo extrañan y que hacen que su identificación se corresponda con la experiencia a un tiempo ajena y familiar, o marcada por esa ambivalencia. Sin embargo, interesa aquí menos la exploración de esa dimensión impresionista de lo siniestro, que la posibilidad de que este concepto pueda servirnos para una articulación ciertos rasgos de la imaginación poética en Agustini.

Para operar ese desplazamiento crítico de lo siniestro como experiencia a lo siniestro como mecanismo, como recurso, es especialmente relevante el motivo del “doble”, que Freud relaciona con este espectro. La gestación del doble tiene que ver con el temor de la muerte:

En efecto, el “doble” fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un “energético mentís a la omnipotencia de la muerte” (O. Rank), y probablemente haya sido el alma “inmortal” el primer “doble” de nuestro cuerpo [...] El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el “doble” es una formación perteneciente a épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. “El doble” se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus reliquias.⁴⁴

La creación del doble perpetúa o incorpora rasgos primitivos que extrañan y alejan esa imagen y la tornan irreconocible. Por otro lado, lo primitivo se confunde en muchos casos con lo reprimido: lo siniestro representa la emergencia de algo que una vez fue familiar y que luego ha sido reprimido y alinado de nuestra mente. Desde esta perspectiva, lo siniestro correspondería, entonces, a la liberación de lo reprimido, que

⁴⁴ *Ibid.*, págs. 2494-95, subrayados en el texto.

adopta formas cercanas al primitivismo, es decir, a la aparición de figuras cuya sustancia se ha transformado en un resto, cuyo tiempo parece estar dislocado.

Esta forma de imaginación está presente en el poema "Ofrendando el libro (A Eros)" (pág. 226), una invocación al dios del deseo, del amor, que se propone como una auto-justificación. La religión del amor lo invade todo y se eliminan todas las clasificaciones morales o dogmáticas para vivir la experiencia enriquecedora y sublime de la pasión, del arte con todos los sentidos:

Porque haces tu 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 sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

-Con alma fúlgida y carne sombría... (pág. 226)

La mención de las raíces, del cuerpo y de la carne, de lo animal, apuntan ya desde este texto inaugural al espacio de lo siniestro. Agustini configura al dios del deseo como ese "espantajo" del que habla Freud, como "ese dios que se torna demonio una vez caídas sus reliquias". Al trazar el rostro de eros bajo el signo de lo primitivo y de lo reprimido, el imaginario de *Los cálices vacíos* (pero también de otros poemas anteriores y posteriores), cae abiertamente del lado de lo siniestro: adopta figuras que sólo pueden trazarse bajo la forma de lo reprimido u olvidado, y da lugar a enunciaciones violentas del deseo, donde éste se reduce a sus manifestaciones más impactantes. Su arco se tensa sobre los dos contenidos en los que Freud condensa este ámbito:

Será oportuno enunciar aquí dos formulaciones en las cuales quisiera condensar lo esencial de nuestro pequeño estudio. Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso es algo

reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la *esencia de lo siniestro*, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo “*Heimlich*” a su contrario, lo “*Unheimlich*”, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.⁴⁵

Todo este lenguaje de lo reprimido aflora en un poema como “Fiera de amor” (pág. 248): lo primitivo es aquí la cifra del futuro, y con sus atributos se dibuja el perfil de lo por-venir (“Con la frente en Mañana y la planta en Ayer”). En este poema, los instintos y las acciones confunden lo animal y lo humano (“yo sufro hambre de corazones. / De palomos, de buitres, de corzos o leones”), y el sujeto se dice bajo la imagen de lo primitivo, de lo que está más allá o antes de lo humano (“Había ya estragado mis garras y mi instinto”). El poema dibuja una escena que tampoco se corresponde con la realidad, sino que podría ser su doble (“erguida en la casi ultratierra de un plinto”), en la medida en que la idea o la preocupación por el “futuro” se inscribe en la ansiedad por la extinción o la decadencia. En este marco, el poema da un giro de lo animal hacia lo inanimado, cuando se produce el encuentro con una estatua, que constituye una de las configuraciones simbólicas más características de la poesía de Agustini (“Me deslumbró una estatua de antiguo emperador”).

Freud había rechazado la idea de que la mezcla o la confusión de lo animado e inanimado pudiera ser un efecto o una causa de lo siniestro en uno de los cuentos de Hoffmann:

El tema de la muñeca Olimpia, aparentemente animada, de ningún modo puede ser considerado como único responsable del singular efecto siniestro que produce el cuento; más aún: [...] ni siquiera es el elemento al cual se podría atribuir en primer término este efecto.⁴⁶

Sin embargo, en una revisión de este ensayo, Cixous propone que es precisamente la oscilación entre animado e inanimado lo que produce o es el efecto del

⁴⁵ *Ibid.*, págs. 2497 y 2498.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 2489.

espectro de lo siniestro.⁴⁷ En este sentido, “Fiera de amor” traza el itinerario de lo animal a lo inanimado, a través del deseo o del sueño de la estatua, que es ajena a las pulsiones y a los atributos anteriores (“Sin sangre, sin calor y sin palpitación”). Lo siniestro estaría entonces encaminado a distorsionar las imágenes fijas que el amor ha adquirido sobre sí mismo y a proponer su superación como una forma de limar las barreras que constriñen al sujeto: “Con la esencia de una sobrehumana pasión...”.

● La presencia de la estatua en la poesía de Agustini ha sido interpretada como la expresión consumada de la dualidad que parecía haber presidido su destino, situando de nuevo la comprensión de los poemas en el terreno de la biografía. Así lo hace José Olivio Jiménez --a pesar de criticar en otros momentos esta misma clave biográfica-- quien afirma de este símbolo que:

parece haber resumido el conflicto entre el ardor pasional que la consumía, y la vida -las reglas y convenciones de la sociedad- que le imponían una calma o serenidad estatuaria contra la cual conspiraba (intuitiva, instintivamente) la turbulencia y fogosidad de todo su ser.⁴⁸

Si abstraemos un poco esta idea y, generalizando, la aplicamos a la mujer situada en un contexto sociocultural más amplio, sí sería adecuado decir que la estatua proyecta lúcidamente la duplicidad psicológica de esa mujer en el seno de la sociedad patriarcal. La estatua inerte y fría personificaría a la mujer que a pesar de su lucha interior no reacciona exteriormente, como expresa inicialmente la poeta en “La estatua” de *El libro blanco*:

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! (pág. 101)

⁴⁷ Hélène Cixous, “Fiction and its Phantoms: a Reading of Freud’s *Das Unheimliche*”, *New Literary History*, 7 (1976), págs. 525-48.

⁴⁸ J. O. Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana. op. cit.*, pág. 439.

La estatua representaría, pues, al sujeto femenino sometido a convenciones sociales, morales y hasta poéticas que no puede rebelarse y debe acatar todas esas constricciones con la insensibilidad propia de una estatua de piedra que oculta en su pecho, sin embargo, un corazón de fuego que la incita a cantar, llorar, vivir y, en última instancia, escribir (“A una cruz. Ex voto”, de *Cantos de la mañana*):

Y la Armonía fiel que en mí murmura
Como una extraña arteria, rompió en canto,
Y del mármol hostil de mi escultura
Brotó un sereno manantial de llanto!... [...]

Y a ese primer llanto: mi alma, una
Suprema estatua, triste sin dolor,
Se alzó en la nieve tibia de la Luna
Como una planta en su primera flor! (pág. 192)

Así pues, esa dualidad de la estatua de Agustini simbolizaría, además, en el plano estético el rechazo consciente a la perfección clásica, a la concepción apolínea que representó esta figura para el parnasianismo y encarnaría la rebelión contra el estatismo, el preciosismo y el control de las emociones postulando el ardor de eros, el ardor de la creación como alternativa. Para los poetas anteriores que aspiraban al ideal, la estatua era un consuelo y una evasión, para Agustini representa, en cambio, una represora inquietud contra la que quiere rebelarse:

Así, la imagen de la estatua será una de las más trabajadas para Agustini, quien juega metafóricamente con toda la gama simbólica tradicional de ese icono, específicamente para subvertirlo.⁴⁹

Sin embargo, no se trata de una subversión de la estatua cuanto de su funcionamiento a partir de un determinado momento bajo la configuración de lo siniestro, en la que se confunde y se mezcla lo inerte y lo viviente. En este sentido, una de las realizaciones más consumadas del símbolo de la estatua corresponde a la

⁴⁹ Marcella Trambaioli, “La estatua y el ensueño: dos claves para la poesía de Delmira Agustini”, *Revista Hispánica Moderna*, 50:1 (1997), pág. 58.

contenida en el poema "Plegaria", cuyos versos iniciales que se repiten a modo de estribillo:

Eros: ¿acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?

Veamos la descripción o el canto de esas estatuas que aclara el sentido de la indagación en una subjetividad original ya mencionada:

Se dirían crisálidas de piedra
De yo no sé qué formidable raza
En una eterna espera inenarrable
Los cráteres dormidos en sus bocas
Dan la ceniza negra del Silencio,
Mana de las columnas de sus hombros
La mortaja copiosa de la Calma.
Y fluye de sus órbitas la noche:
Víctimas del Futuro o del Misterio,
En capullos terribles y magníficos
Esperan a la Vida o a la Muerte. (pág. 258)

Si lo humano se corresponde con el presente, el poema canta su doble, una "formidable raza" que romperá el silencio y la calma alcanzando con ello su libertad⁵⁰. Y ya en uno de sus poemas iniciales ("La estatua"), Agustini se acerca a esta configuración del espacio de lo futuro a través del doble de lo inanimado que promete su nacimiento, su transformación:

Miradla, así, sobre el follaje oscuro
Recortar la silueta soberana...
¿No parece el retoño prematuro
De una gran raza que será mañana?

Así una raza incommovible, sana,
Tallada a golpes sobre mármol duro,
De las vastas campañas del futuro
Desalojara a la familia humana! (pág. 101)

La respuesta es --será en el propio poema-- un modo simbólico que construye la estancia de un enigma donde las palabras significan sólo su propio ser y remiten a una

⁵⁰ En otros poemas utiliza sintagmas muy semejantes para referirse a esa misma concepción idealista de ciega confianza en las posibilidades que el futuro abre para una poesía original, sin marcas de género: "Y pueden ser los hechizados brazos / Cuatro raíces de una raza nueva" ("Visión", pág. 237).

soledad radical, la de la noche. Esta oscuridad, característica de la poesía de Delmira Agustini, es la que pide los “rayos” de eros, para que acontezca el futuro.

La plegaria es, así, la que clama por unas estatuas en las cuales el género, entendido en los términos tradicionales, ha sido abolido, de manera que las categorías de lo masculino y lo femenino quedan destruidas para dar paso a un mundo de libertad en el que cada deseo se expresa conforme a sí mismo. Esa destrucción es la que nombra lo siniestro en los poemas de Agustini. Esta configuración transforma a la vez el lenguaje heredado, ya que el modo simbólico adoptado cancela el sentido, pero al tiempo espera la luz de unos ojos cuyo “eros”, cuya afinidad, pueda acceder a ese jardín cerrado y gozar de su lenguaje (“Apúntales tus soles o tus rayos”). Así, la experiencia erótica no sólo se identifica con el acontecer de las palabras en el poema, con la escritura, sino también con su recorrido enigmático y moroso, con su lectura. Significativo es que la plegaria, que pide una transformación y un cambio profundos, se dirija a “Eros”, dios del amor. Sólo este dios, que se identifica a su vez con la poesía, como hemos dicho, puede dar lugar a un nuevo tiempo, donde a su vez él tenga señorío. La poesía alude con ello a una acción social a la que, según Lautréamont, debía ir siempre dirigida. Pero en este caso esa acción está estrechamente vinculada a la escritura femenina, tanto que llega a confundirse con ella.

De la misma forma, “El surtidor de oro” (pág. 247) se interna en la vertiente des-humanizada en términos sexuales del sujeto poético que bebe en la “taza rosa de tu boca en besos” y también sigue la corriente pigmaliónica de esculpir la belleza del amado:

De las espumas armoniosas surja
Vivo, supremo, misterioso, eterno,
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y de cuerpos (pág. 247)

Pero se introduce asimismo algo nuevo: el sueño y lo onírico como perfecto cauce para introducir los temas tabú de lo erótico y lo violento en relación también a

una escritura de género. La separación aparente de la realidad a través del mecanismo o tamiz del sueño proporciona la distancia suficiente para que la interpretación de sus declaraciones de gozo y dolor no fuera tan literal por parte de la sociedad montevideana y así, a partir de este descubrimiento, Agustini atribuye a la irrealidad, la fantasía, el sueño todas y cada una de las experiencias eróticas que describe con todo lujo de detalles:

Debe ser vivo a fuerza de soñado,
Que alma y sangre se me va en los sueños;
Ha de nacer a deslumbrar la Vida,
Y ha de ser un dios nuevo!
Las culebras azules de sus venas
Se nutren de milagro en mi cerebro (pág. 247)

La nueva divinidad, el erotismo nace de su intelecto, de su cerebro inspirado y del “milagro”, pero se manifiesta en ese espacio de sueño, de no-realidad, de lo “extrahumano” que es el único legítimo para que sea expresado en voz femenina. Pese a la abstracción y carácter etéreo y onírico con que se quiere calificar a la experiencia del encuentro con el tú, hay todo un lenguaje inequívocamente carnal y vital que subyace como código de interpretación:

El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y de cuerpos,
Arraigando las uñas extrahumanas
En mi carne, solloza en mis ensueños;
-Yo no quiero más Vida que tu vida,
Son en ti los supremos elementos;
Déjame bajo el cielo de tu alma,
En la cálida tierra de tu cuerpo!

El amante suplica en sueños al yo lírico que se le entregue por completo, que le dé su vida en cuerpo y alma, en espíritu (“cielo de tu alma”) y posesión física (“cálida tierra de tu cuerpo”). La celebración abierta del cuerpo se relaciona asimismo con lo “abyecto”, que encuentra su origen también en lo siniestro, como veremos.

Por otro lado, el orden de lo siniestro se relaciona además en el texto de Freud con el miedo a la castración: miembros seccionados o los ojos de los niños que el

hombre de arena (en el cuento de Hoffmann) extrae mágicamente y se lleva para alimentar a sus hijos. En este sentido, se vincula a la idea neurótica masculina de que hay algo de siniestro en los genitales femeninos, tema también explorado en un breve trabajo de Freud sobre la cabeza de la medusa, donde afirma:

Si la cabeza de la Medusa sustituye la representación de los genitales femeninos, o si más bien aísla su efecto terrorífico de su acción placentera, cabe recordar que ya conocemos en otros casos la ostentación de los genitales como un acto apotropeico. Lo que despierta horror en uno mismo también ha de producir idéntico efecto sobre el enemigo al que queremos rechazar. Todavía en Rabelais podemos leer cómo el Diable meprende la fuga cuando la mujer le muestra su vulva.⁵¹

Una imagen similar a la que se propone sobre Rabelais, es la que Agustini ofrece al final de su poema "Visión" (págs. 236-37) en el que el sujeto masculino, que ha buscado contemplarse en el espejo de la mujer desaparece finalmente cuando se va a alcanzar el abrazo.

Y esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico...
Y cuando,
Te abrí los ojos como un alma, vi
Que te hacías atrás y te envolvías
En yo no sé qué pliegue inmensao de la sombra! (pág. 237)

Se trata, en efecto, del tópico de una visión que se desvanece al intentar apresarla, pero en el poema adopta también el horror del sujeto masculino que huye ante el deseo de la mujer. Sin embargo, la deriva más relevante de este horror a la castración es la que se resuelve en la desmembración simbólica del otro, que tiene su expresión más ceñida en el final de "Lo inefable": "Ah, más grande no fuera / Tener entre las manos la cabeza de Dios" (pág. 194), pero que se repite contantemente en los poemas eróticos de *Los cálices vacíos*: pupilas, manos, ojos, cabezas, miembros fragmentados del cuerpo del otro, cuya fragmentación se inscribe en lo siniestro.

⁵¹ Sigmund Freud, "La cabeza de Medusa". en sus *Obras completas. op. cit.*, vol. 7, pág. 2697.

Sobre esta idea de la castración, Kristeva construye su concepto de lo “abyecto”, que describe la experiencia del temor primitivo a la abolición del cuerpo, y que en la obra de Agustini libera en *Los cálices vacíos* toda una galería de imágenes en torno a la carnalidad y a la corporalidad del deseo. “Tu boca” (pág. 228), por ejemplo, enuncia esa fragmentación del cuerpo que se resuelve en una implementación del trabajo que desarrolla cada uno de estos elementos. Lo que se nombra tiene que ver con ese dominio del cuerpo, y concibe como pasado su disolución en imágenes metonímicas que desplazan la referencia hacia el espacio del “espíritu”:

Yo hacía una divina labor, sobre la roca
Creciente del Orgullo. De la vida lejana,
Algún pétalo vívido me voló en la mañana,
Algún beso en la noche. Tenaz como una loca,
Seguía mi divina labor sobre la roca.

De pronto irrumpe el amor descarnado y pasional, el desgarrado y arrebatador, el que obnubila y ciega, el que hace vibrar y el sujeto poético queda atrapado por su “lazo de oro”:

Cuando tu voz que funde como sacra campana
En la nota celeste la vibración humana,
Tendió su lazo de oro al borde de tu boca.

Entonces la llegada del amante y el éxtasis sexual que el contacto con su boca provoca se convierte en una hermosa metáfora vegetal, floral (“nido” “dos pétalos de rosa”) del placer inmenso, orgásmico que se siente también en el instante del destello creativo, de la inspiración:

-Maravilloso nido del vértigo, tu boca!
Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...-

El esfuerzo físico de las caricias, de los besos, de los abrazos, del acto sexual representan el trabajo con el verso que es al mismo tiempo placentera y dolorosa:

Labor, labor de gloria, dolorosa y liviana;
¡Tela donde mi espíritu se fue tramando él mismo!
Tú quedas en la testa soberbia de la roca,

Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo!

Lo paradójico es que al término del conflicto siempre sale perdiendo uno de los dos implicados que es el que cae, el que pierde, el que se somete, el que espera y suele ser el sujeto poético en los primeros textos mientras que es un tú disgregado, polimorfo y quebrado en poemas posteriores. Este es el precio que ha de pagarse por alcanzar la gloria creativa, la gloria amorosa: la culebra melancólica que ondula y glisa en un movimiento sugerente por entre los versos.

“Día nuestro” (pág. 233) describe un encuentro pasional, sexual muy ardiente e intenso pero a través del velo de la alegoría selvática, vegetal o bíblica, de la metáfora mística, del exotismo orientalista:

-La tienda de la noche se ha rasgado hacia Oriente.-
Tu espíritu amanece maravillosamente;
Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel...

El acto amoroso —místico, escritural— es descrito con el oxímoron que caracteriza a toda experiencia de lo inefable como un torbellino de elementos naturales, de sol y de lluvia; lo femenino sigue aún estando a la espera, sigue siendo la gruta natural, salvaje y lo masculino continúa representando el papel activo: son sus manos, sus alas las que se acercan a la fruta deleitosa del cuerpo de mujer, de la escritura mientras el espíritu femenino “se dobla” y por su esencia etérea y cósmica, por su dimensión naturaleza “envuelve” en un abrazo inmenso al tú masculino:

-El Ángelus.- Tus manos son dos alas tranquilas.
Mi espíritu se dobla como un gajo de lilas,
Y mi cuerpo te envuelve... tan sutil como un velo.

-El triunfo de la Noche.- De tus manos. más bellas.
Fluyen todas las sombras y todas las estrellas,
Y mi cuerpo se vuelve profundo como un cielo! (pág. 233)

En “Con tu retrato” (pág. 241) el yo lírico confiesa que a través del otro, del amor ha captado la esencia de la vida con lo que tiene de “humano” pero también de “sobrehumano” pero, sobre todo, considera que el intercambio es mutuo y él mismo a

través de su capacidad creativa para pintar, esculpir, describir al otro lo ha iluminado y dado vida:

Yo no sé si mis ojos o mis manos
Encendieron la vida en tu retrato;
Nubes humanas, rayos sobrehumanos,
Todo tu *Yo* de emperador innato

Amanece a mis ojos, en mis manos!

Así pues, es necesaria la existencia de otro para afirmarse como sujeto independiente, libre y creador, dador de vida, dador de amor. No importa la supuesta superioridad inicial del tú con el que se entabla el diálogo pues, sea emperador y soberano o no lo sea, el poder para dar vida o matar lo tiene la mano, la pluma femenina que ironiza sobre tal situación privilegiada que es, en verdad, un desafío, una provocación a la tradición. Incluso cuando ella misma se entrega lo hace voluntariamente y consciente de la importancia de su gesto (“y me abro en flor”):

Por eso, toda en llamas, yo desato
Cabellos y alma para tu retrato,
Y me abro en flor!... Entonces, soberanos

De la sombra y la luz, tus ojos graves
Dicen grandezas que yo sé y tú sabes...
Y te dejo morir [...] (pág. 241)

El placer erótico de la creación connotado a través de verbos bastante explícitos en su expresión (“abrir”, “dejar morir”) deja un rastro sangriento, caótico, confuso doloroso y melancólico hasta el masoquismo en el agente de tal acto:

[...] Queda en mis manos
Una gran mancha lívida y sombría...
Y renaces en mi melancolía
Formado de astros fríos y lejanos! (pág. 241)

En la adopción del modelo femenino como término pasivo de la relación erótico, Agustini opera un suplemento que la hace irreconocible y la convierte en siniestra: va más allá de sus términos, nombra lo que ya no se debería nombrar. En este sentido, al erigir el cuerpo en el eje de su discurso erige el polo abyecto del erotismo, un cuerpo

femenino que se dice sin eufemismos. Como señala Kristeva a propósito del cuerpo femenino:

Comme si un constant était fait du *penchant au meurtre* essentiel à l'être humain, et que l'autorisation de la nourriture carnée était l'aveu de cette indéclinable "pulsion de morte", ici dans ce qu'elle a de plus primaire ou de plus archaïque: la dévoration. Pourtant, le souci biblique de séparation et de mise en ordre retrouve plus loin la distinction supposée antérieure entre végétal et animal. Dans la situation post-diluvienne, cette distinction est reconduite sous la forme de l'opposition chair/sang. D'un côté, la chair exsangue (destinée à l'homme), de l'autre, le sang (destiné à Dieu). Le sang marquant l'impur reprend le sème "animal" de l'opposition précédente et recueille la tendance au meurtre dont l'homme doit se purger. Mais cet élément vital qu'est le sang refère aussi aux femmes, à la fertilité, à la promesse de fécondation. Il devient alors un carrefour sémantique fascinant, le lieu propice de l'abjection où *mort* et *féminité*, *meurtre* et *procréation*, *arrêt de vie* et *vitalité*, vont se rejoindre.⁵²

En este sentido, "Otra estirpe" (pág. 243) lleva hasta sus últimas consecuencias esa dinámica amorosa consistente en la perpetuación de los roles sexuales habituales en que la mujer se identifica con la pasividad ("brinda", "entrego", "da", "tendida", "surco ardiente") y el varón con la actividad ("derramado"). La sustancia alegórica del tú corresponde nuevamente aquí a Eros, ese dios absoluto y primitivo que traza el imaginario siniestro de Agustini:

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas,
Su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas! (pág. 243)

El delirio poético se des-ajusta por su implementación de las reglas del amor humano, carnal, y las imágenes carecen de trascendencia y poseen una intensa carga erótica. Se reproduce insistentemente en la composición la imagen del cuerpo de la

⁵² ["Como si una constante estuviera hecha de la *tendencia al asesinato* esencial al ser humano, y la autorización del alimento carnal fuera la confesión de esta arraigada "pulsión de muerte", he aquí lo que ella tiene de más primario o más arcaico: el acto de devorar. Sin embargo, la preocupación bíblica de separación y puesta en orden reencuentra más lejos la distinción supuestamente anterior entre vegetal y animal. En la situación post-diluviana esta distinción es reconducida bajo la forma de la oposición carne/sangre. Por un lado la carne exangüe (destinada al hombre), por el otro, la sangre (destinada a Dios). La sangre que marca lo impuro retoma el semen "animal" de la oposición precedente y recoge la tendencia al asesinato de la que el hombre no puede librarse. Pero este elemento vital que es la sangre se refiere también a las mujeres, a la fertilidad, a la promesa de la fecundación. Se convierte, entonces, en un desplazamiento semántico fascinante, el lugar propicio de la abyección donde *muerte* y *femineidad*, *asesinato* y *procreación*, *vida estancada* y *vitalidad* van de la mano", traducción propia], Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980, págs. 1115-1116.

mujer como alimento sagrado para el hombre que a través de él conocerá los misterios del universo; canibalismo sagrado que no resta, con todo, importancia al objeto frente al sujeto pues la instancia femenina tiene tanta entidad como la masculina: ambos se destruyen, se devoran, resucitan y construyen juntos. Los motivos que secularmente remiten a la esfera de lo femenino como la maternidad, la inactividad en la relación sexual, el cuerpo confundido con la naturaleza, se transforman en la imaginación siniestra ligada a lo abyecto en elementos subversivos, transgresores y nuevos: constituyen el retorno de lo prohibido en el lenguaje, la emergencia de un disfemismo. Por ello, la propia textura del poema está signada por la configuración de lo siniestro, en la medida en que es a través de ello como se libera lo reprimido del lenguaje, como se puede romper la represión de la tradición poética que en su carga de eufemismos impide la búsqueda del cuerpo femenino. Así, la maternidad, metáfora evidente de la creatividad pues ambos procesos están emparentados por el dolor, el esfuerzo y el surgimiento de algo nuevo y magnífico, sea un ser vivo, sea un poema --aunque a veces frustrado, "gran huevo infecundo"--, es un deseo incesante de la voz femenina que fuerza las aspiraciones y necesidades del varón en busca de sus propios fines consistentes en dar a luz "otra estirpe sublimemente loca". Anhela el cuerpo, la voluntad de ese tú para crear una nueva generación, para que algo pueda producirse. El deseo es declarado desde un lugar femenino sin vergüenza, con descaro, ilimitada sensualidad y transparencia pese a la metaforización a través, como era frecuente, de elementos naturales ("la eléctrica corola", "nectario", "gran tallo febril"), exóticos ("un jardín de esposas", "absintio, mieles") y animales ("buitres", "palomas rosas"):

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca... (pág. 243)

Lo sensorial y lo sensual dinamizan la relación erótica y guardan una relación clara asimismo con la vertiente antirreligiosa, irreverente y rupturista que impregna el

discurso modernista: la voz lírica, en este sentido, es un cáliz o urna mística que necesita ser llenado --*Los cálices vacíos*-- para cumplir una función siniestra, des-humanizada: decir el cuerpo reprimido, enumerar su fragmentación, liberar la distinción entre lo animado y lo inanimado donde se gesticule una nueva identidad. ●

VII. 5. *EL ROSARIO DE EROS* O LA DESFIGURACIÓN DEL DESEO

El rosario de Eros (1924) es ya un libro póstumo publicado diez años después de la muerte de Agustini para rendirle homenaje a la poeta. Se ha señalado en estos poemas inéditos que ven la luz con el consentimiento familiar una vinculación de sus imágenes de libre asociación psicológica con el surrealismo, lo que debatiremos posteriormente. De otra parte, el propio título revela una continuidad e intencionalidad similar a *Los cálices vacíos* como canto o tributo a Eros en tanto dios o inspiración poética y en tanto escritura discontinua y fragmentaria del deseo movida por la melancolía y el sufrimiento.

Una de las reflexiones más arraigadas sobre el porqué de la escritura, como ya apuntábamos anteriormente, es la que señala la carencia como el móvil principal que la impulsa y anima. Desde el siglo XVI adoptó la forma de la Melancolía y esta falta se resuelve, en gran parte de los casos, a través de la figura del deseo, de Eros. En la lírica de Agustini se advierte de forma clara que es esa falta lo que la mueve a escribir y su salvación es el deseo, Eros; de hecho gran parte de sus composiciones, especialmente las del final --*Los cálices vacíos* y *El rosario de Eros*--, se vertebran en torno a esa soledad, angustia y falta pues se está enfermo de ausencia y se resuelven con el encuentro, la llegada del otro. En este sentido, la vinculación del lenguaje místico⁵³ que

⁵³ Y hablamos del "lenguaje" de la mística porque ésta pasó de ser concebida únicamente como una experiencia personal y una lectura de los textos sagrados a referirse a un procedimiento didáctico o poético de manera que su propia denominación ("mística") pasó a significar una manera de hablar, a

trata de verbalizar una ausencia, de relatar una pérdida, de expresar lo inefable y el lenguaje del deseo es evidente,⁵⁴ como ha señalado la pluma prodigiosa de Michel de Certeau,⁵⁵ pues mística y erótica nacen de la nostalgia y el deseo de borrar a Dios como único objeto de amor. Después del siglo XIII una lenta y progresiva desmitificación religiosa dio paso a un también paulatina mitificación amorosa. El único cambio de escena es que ya no es la divinidad sino el otro el centro de la misma y, en la literatura masculina, esto es, en la prácticamente única literatura –Amor Cortés-- la otredad está representada por la mujer. La palabra divina se sustituye así por el cuerpo amado que no es, de hecho, menos espiritual o simbólico en la práctica erótica que en la mística. Pero los mecanismos de escritura siguen siendo los mismos aunque se transforme la escena religiosa en amorosa, aunque el cuerpo tocado por el deseo y grabado, escrito por el otro reemplace la palabra reveladora y que enseña, el misterio, el enigma que alivia por un instante del duelo, del ángel nocturno, de la melancolía al arrojar al sujeto a la revelación:

Ven, tú, el que meces los enigmas hondos
En el vibrar de las pupilas cálidas [...]
Ven, tú, el que imprimes un solemne ritmo
Al parpadeo de la tumba helada [...]
Ven, acércate a mí, que en mis pupilas
Se hundan las tuyas en tenaz mirada,
Vislumbre en ellas el sublime enigma
Del *más allá* que espanta... ("Misterio, ven", pág. 159)

Pero esa revelación tan anhelada trae consigo, como vemos, emociones tremendas por lo desconocidas y terribles, monstruosas:

Cuando en tu frente nacarada a luna,
como un monstruo en la paz de una laguna,
surgió un enorme ensueño taciturno..., ("Tú dormías", pág. 204).

convertirse en un estilo o metáfora; maneras de hablar que son actividades metafóricas y desplazan, seducen con las palabras.

⁵⁴ Recordemos que en Santa Teresa la aproximación mística toma formas físicas relativas a una capacidad simbólica del cuerpo más que a una encarnación del Verbo. En este sentido puede interpretarse la lectura que en ocasiones se ha hecho de la lírica de Agustini como inspirada o de raíz mística.

⁵⁵ Michel de Certeau. *La fable mystique. XVI-XVII siècles*, Paris: Gallimard, 1982.

El hallazgo del otro es como el hallazgo de lo divino y todo el universo conceptual y semántico de la mística se transfiere casi literalmente a la erótica. Con la modernidad y la ciencia, sigue diciéndonos Michel de Certeau, los motivos místicos se reencuentran pero levemente trastocados, ligeramente modificados en otras disciplinas – psicología, filosofía, psiquiatría, novela-- y, de hecho, el psicoanálisis es uno de los discursos que más se ha adentrado en el funcionamiento de la mística como lenguaje – Freud pero sobre todo Lacan-. Así, se convierte en “místico” todo objeto real o ideal cuya existencia o significado escapa al conocimiento inmediato. Ciertamente, en el período de principios de siglo XX es particularmente palpable esta contaminación de espacios simbólicos y lingüísticos debido al sentimiento de ausencia de la divinidad y al debilitamiento de las creencias que llevó a hablar de la “muerte de Dios”:

Los modernistas reflejan esta situación de crisis y desconcierto y lo traslucen en hechos tan palpables como la profanización de lo religioso, o la utilización del lenguaje místico para sugerentes definiciones eróticas. Da comienzo así la confusión entre el lenguaje religioso y el del placer que domina todo el siglo XX, y el arte toma el relevo, como fuente de conocimiento, de la religión, y la poesía, liberada de sus orígenes religiosos, acaba engrandeciéndose y se convierte en la expresión más auténtica del hombre.⁵⁶

La escritura de Delmira Agustini se entrelaza con esta lógica y tiene por eso el carácter mágico de “lo secreto” pues el secreto no es sólo el estado de una cosa que escapa a un saber, sino que designa también un juego entre dos actores, entre el que busca y el que esconde, entre el que se supone que lo conoce y el que se supone que lo ignora, una dinámica seductora entre dos voluntades que abarca todas las modalidades posibles entre el “decir” y el “no decir”. La metáfora que utilizaba Baltasar Gracián para designar el secreto es interesante por el parecido asombroso que guarda con una de las imágenes emblemáticas de la lírica de Agustini: la tela de araña:

⁵⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo. *Rubén Darío*. Madrid: Síntesis. 2002, pág. 21.

Selon une tradition illustrée par *El Heroe* (1637) de Baltasar Gracián, le secret noué, par des lien illocutoires, les personnages qui le chassent, le gardent ou le dévoilent; il est le centre de la toile d'araignée que tissent autour de lui des amoureux, des traîtres, des jaloux, des simulateurs ou des exhibitionnistes. Le caché organise un réseau social.⁵⁷

El secreto, lo no nombrado o enunciado introduce una erótica en el campo del conocimiento, apasiona el discurso del saber. El movimiento es de ida y vuelta, la melancolía hace buscar lo erótico como única posibilidad de salvación y el deseo nos devuelve a la melancolía una vez desvelado el secreto, el enigma, lo oculto.

La célebre escultura de Bernini de Santa Teresa en trance ha ilustrado con frecuencia la relación entre erotismo y misticismo. Ricardo Gullón describe el éxtasis de la santa en los siguientes términos:

El rostro inundado de luz, los ojos semicerrados, la boca poseída, sugieren la delicia del abandono total a lo divino, de la entrega sin reservas a un todo en que el yo se disuelve.⁵⁸

El rosario de Eros apunta ya a otra manera de afrontar el oficio literario mucho más pensada, madura y serena, pese al tono desafiante y a que la metáfora unificadora del libro sea la de un erotismo extraño y oscuro. Todos los motivos y poéticas dispersas en poemario anteriores ocupan aquí un espacio privilegiado y confluyen, fluyen hacia otro universo lírico personal, propio y que Agustini, lamentablemente, no pudo desarrollar en toda su plenitud. El ave cándida y altiva, como en un mito antiguo, se había transfigurado en arroyo melancólico y, posteriormente, había acogido entre sus aguas cabezas y fragmentos aislados de otros cuerpos, de otros voces, de otros amores. Ahora, el sujeto que contempla ese paisaje desolado se fortalece porque se adueña del discurso de violencia y deseo como bacante que ha destrozado con sus dientes y sus

⁵⁷ [“Según una tradición ilustrada por *El Héroe* (1657) de Baltasar Gracián, el secreto anudado por lazos ilocutorios, personajes que lo cazan, guardan o desvelan, es el centro de la tela de araña que tejen alrededor de él enamorados, traidores, celosos, simuladores o exhibicionistas. Lo oculto organiza todo un entramado social”, traducción propia], Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid: Gredos, 1971, pág. 133.

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 138.

garras a Orfeo, que se ha apoderado de la lira y, seductor y magnético, entona el nuevo canto. Por ello, tienen notable presencia todavía los temas de la creación y de la melancolía pero su importancia se lee como algo pasado que contribuye a enriquecer el discurso nuevo que es el del deseo inmediato y destructor. El erotismo descarnado y contradictorio, masoquista vinculado a la muerte y a toda forma de lo extremo no puede expresarse, por otra parte, sino con la retórica más intrincada y compleja, con la más hermética y monstruosa donde aparecen formas larvales, arañas, vampiros. Los varios tonos del sexo encuentran su acomodo en estos versos y junto a la pureza del blanco hallamos el rosado matizado, la intensidad del rojo o las tinieblas del negro.

“Mis amores” (págs. 282-284), aparte de una ardiente apología del amor exaltado e inmenso, universal cuya lectura de género se sospecha fundamental, constituye todo un manifiesto poético en el sentido de que se hace una recapitulación por todas las líneas literarias practicadas, experimentadas que hace énfasis en la autenticidad y peculiaridad excepcional de cada una de ellas. Es precisamente esa extraordinaria apertura, esa pluralidad maravillosa el elemento definidor más interesante de *El rosario de Eros* y “Mis amores”, composición corregida en numerosas ocasiones y que ofrece, por tanto, muchísimas variantes, explica con bastante claridad ese vuelco de lo individual a una diversidad emocional, creativa, personal. El sujeto poético femenino afirma ser una amante experimentada que no concentra su deseo y su ansia de entrega en una sola persona, sino que diversifica, comparte, se da, se ofrece:

Hoy han vuelto.
Por todos los senderos de la noche han venido
A llorar en mi lecho.
¡Fueron tantos, son tantos!
Yo no sé cuáles viven, yo no sé cuáles han muerto.

La multiplicidad de amantes no es sólo un rasgo del pasado, caracteriza también el presente de un sujeto que huye de clasificaciones, dicotomías y dualidades, que huye

de verdades y todo lo establecido y como un sol extiende sus rayos luminosos en todas direcciones confundiendo pasado y presente, confundiendo amante con amante. Como veremos en los poemas posteriores que configuran “el rosario de Eros”, el sujeto lírico desea todos los amores, todas las poéticas, todas las vidas, lo mismo los torturados que los sencillos, los oscuros que los luminosos porque de todos puede extraer, como vampiro, como águila devoradora, su sangre, su savia, su alimento de eternidad:

Hay cabezas doradas a sol, como maduras...
Hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,
Cabezas coronadas de una espina invisible,
Cabezas que sonrosa la rosa del ensueño,
Cabezas que se doblan a cojines de abismo,
Cabezas que quisieran descansar en el cielo,
Algunas que no alcanzan a oler a primavera,
Y muchas que trascienden a flores del invierno. (pág. 282)⁵⁹

La fragmentación que ya se había producido sutilmente en *Cantos de la mañana* es ahora mucho más evidente y dramática. El sujeto lírico, arrebatado y violento, escinde los cuerpos amados en cabezas, ojos, manos y bocas y el recuerdo de todos esos trozos de vida, pero también de muerte cerca su lecho nocturno, invade su sueño:

De todas estas bocas que florecen mi lecho:
Vasos rojos o pálidos de miel o de amargura
Con lises de armonía o rosas de silencio,
De todos estos vasos donde bebí la vida,
De todos estos vasos donde la muerte bebo... (pág. 283)

Cabezas, ojos, manos se inclinan en su lecho y se admite su presencia como parte del proceso de experimentación, de madurez y de búsqueda de la identidad personal y poética, pero, ahora, el sujeto soñante, pensante elige, sabe que entre todos los amores quiere el amor sombrío, el oscuro, el extraño, el satánico, el hermético:

⁵⁹ En “Por tu musa” enuncia algo muy similar en relación a esa versatilidad en la manera de amar, en la manera de escribir del sujeto poético y se declara la enorme capacidad performativa de su musa que puede ser blanca, rosa, “tul de luna” o negra: “Cuando derrumbas en los hombros puros / De tu musa la túnica de nieve, / Yo concentro mis pétalos oscuros / Y soy el lirio de alabastro leve [...] Para tu musa rosa me abro en rosa; [...] Y si en luto magnífico la vistes, / Para vagar por los senderos tristes, / Soy la luz o la sombra de una estela...” (pág. 289).

¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!
Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos,
De todas las cabezas yo quiero tu cabeza,
De todos esos ojos, ¡tus ojos sólo quiero!
Tú eres el más triste, por ser el más querido,
Tú has llegado el primero por venir de más lejos...
¡Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca
Y las pupilas claras que miré tanto tiempo!
Las ojeras que ahondamos la tarde y yo inconscientes.
La palidez extraña que doblé sin saberlo, (pág. 284)

Necrofilia y misterio, melancolía y deseo se unen en la expresión de este deseo del nuevo amante, de la nueva poética que es unión física pero también intelectual, mental:

Ven a mí: mente a mente:
Ven a mí: cuerpo a cuerpo [...]
Tú me dirás si has muerto.
Mi pena enlutará la alcoba lentamente,
Y estrecharé tu sombra hasta apagar mi cuerpo,
Y en el silencio ahondado de tiniebla,
Y en la tiniebla ahondada de silencio. (pág. 284)

Los seis poemas que siguen están compuestos a modo de letanía religiosa y cada uno de ellos constituye una sarta de las cuentas del rosario totalmente irreverente, desafiante y revolucionaria. Se trata de efectuar una inversión de los valores cristianos de castidad, pureza y paz y sustituirlos por la satisfacción de los deseos, la lucha, la pasión.

“Cuentas de mármol” (pág. 277) es la primera de las cinco tonalidades del amor y se corresponde con la pasión casta, blanca, fría, parnasiana, marmórea en fin. Se trata de la primera incursión, y por tanto tímida, y por tanto reprimida, en el terreno del erotismo. El sujeto lírico ya sueña, ya se imagina que la salvación sólo ha de venir por la pasión, pero aún no tiene la iniciativa suficiente ni el arrojo para adentrarse en las llamas (“Cuentas de fuego”), en el fango (“Cuentas falsas”), en la tristeza (“Cuentas de sombra”), en la alegría (“Cuentas de luz”). El yo femenino es todavía un ser inmutable e inmune a las emociones, a los sentimientos, a la vida que es condena y es elevación y se

identifica con una estatua fría en cuya mente, sin embargo, arde ya la idea, arde ya el deseo reprimido, apagado, coartado:

Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,
Apagando mis sienes en frío y blanco ruego...

La única posibilidad para este sujeto es implorar la unión, la respuesta en diálogo amoroso de otra estatua, de otro amor tan “blanco y frío” como el suyo pues en la fusión de ambos se hallará la plenitud ansiada:

Luego será mi carne en la vuestra perdida...
Luego será mi alma en la vuestra diluida...
Luego será la gloria... y seremos un dios! (pág. 277)

Eros presenta, pues, aquí, un cuerpo desconocido: bello, sereno, puro, blanco pues el sujeto lírico sólo aspira a conocer su alma:

Vuestro cuerpo, esa hipnótica alhaja de alabastro
Tallada a besos puros y bruñida en la edad;
Serenó, tal habiendo la luna por coraza;
Blanco. más que si fuerais la espuma de la Raza, (pág. 277)

Existe una interpretación bastante evidente de Eros en este y los cuatro poemas que siguen como varios ensayos, varias tentativas, varias poéticas o intentos de aproximación al Ideal. Según esto, “Cuentas de mármol” representaría una de las primeras experiencias amorosas --la abstracta, casta, imaginada--, pero sobre todo una de las primeras poéticas: la parnasiana con sus paisajes y conjuntos escultóricos y con la exquisitez preciosista de sus imágenes. Así, se funden virtud con virtud, blancura con blancura, pureza con pureza en este amor divino, sobrehumano, casto que el yo lírico demanda, por el que el yo lírico clama y ruega en esta oración sacrílega e irreverente:

Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...
¡Tú me lo des, Dios mío! (pág. 277)

“Cuentas de sombra” (pág.278) es una hermosísima composición que igualmente busca transgredir y provocar pero desde otro punto de vista. Si “Cuentas de mármol” subvertía la tradición religiosa e inscribía la pasión en el seno de la virtud y la

castidad, prerrogativas cristianas, “Cuentas de sombra” se acerca más al universo de Poe y Baudelaire y nos introduce en el amor oscuro, en el amor mortuorio y casi necrofilico. La intensidad que puede desprender la pasión puesta al límite, en su extremo, en la línea o frontera que separa de la muerte es desgarradora. Cuando Tánatos se alía con Eros la unión sexual alcanza la plenitud más insospechada y provoca asimismo el más alto grado de melancolía tras la cópula:

Los lechos negros logran la más fuerte
Rosa de amor; arraigan en la muerte.
Grandes lechos tendidos de tristeza,
Tallados a puñal y doselados
De insomnio (pág. 278)

Los versos que siguen nos producen un inevitable escalofrío pues describen una trágica escena amorosa que muy bien puede identificarse con la que clausura dramáticamente la vida de la poeta uruguaya. Amor que quita el sueño y muerte que es la compañera inseparable del mismo dejan su huella en objetos físicos: “lechos negros”, “puñal”, “abiertas cortinas”, “hondas almohadas”, etc... Cuanto más cerca se está de la agonía y de los estertores de la pálida muerte más intenso y pleno es el acto amoroso, más transporta al “Sueño” y al “Misterio”, pues, en efecto, el amor, en cierto sentido es dejarse ir en un delirio al otro lado, es traspasar el umbral de lo inefable durante centésimas de segundo preciosas que nos deja sumidos, postrados en un estado simultáneamente de felicidad y de tristeza cuyo rastro maravilloso y curativo son las lágrimas:

Si así en un lecho como flor de muerte,
Damos llorando, como un fruto fuerte
Maduro de pasión, en carnes y almas,
Serán especies desoladas, bellas,
Que besen el perfil de las estrellas
Pisando los cabellos de las palmas! (pág. 278)

Esta paradoja tremenda del “amor sombrío”, del erotismo pasado por el tamiz de la muerte es ansiada, invocada, rogada por el sujeto lírico como segunda modalidad,

como segunda posibilidad de amar en un cierre de poema, en un cierre de oración, de plegaria o petición, muy parecido al anterior:

-Gloria al amor sombrío,
Como la Muerte pudre y ennoblece
¡Tú me lo des, Dios mío! (pág. 278)

Tras el amor blanco, tras el amor negro, llega el amor rojo. “Cuentas de fuego” (pág. 279) expone con una plasticidad extraordinaria y una precisión de imágenes magnífica otro tipo de amor: el amor que es furia, que es fuego incontrolable, que es vicio, pecado, mal:

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.-

Ahora sí Baudelaire está presente con su concepción maldita y falsaria del amor, con la sofisticación de ambientes (“seda”, “diván”) y, especialmente, con el contraste degradante y maniqueo entre mal y bien del que sale victorioso de la lucha el primero. Esta idea de que en el seno de la bondad se encuentra el mal va a pasar a ser desde este preciso momento fundamental en los poemas que siguen de Agustini y la visión no es catastrofista ni ingenua: el mal forma parte indisoluble del bien (“que la sombra da luz y la luz sombra”); ambos configuran una unidad y sólo en su complementariedad reside la autenticidad, la vida. Por eso todo ser que abre los brazos tiene alas y puede cantar pero también oculta una “olímpica bestia” en su interior:

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 rubor de cielos...
¡Tú me lo des, Dios mío! (pág. 279)

“Cuentas de luz” (pág. 280) es la expresión no del amor puro, honesto, casto pero sí del amor luminoso, del amor destello de alegría y plenitud amable, del amor

mágico por correspondido y sereno y que a veces da lugar incluso al nacimiento de otra vida. La tonalidad es ahora la dorada y brilla hasta el más allá:

Siento arder una vida vuelta siempre hacia mí,
Fuego lento hecho de ojos solemnes, más que fuerte
Si de su allá insondable dora todo mi aquí (pág. 280)

Este sí es el amor que mueve el cielo y las estrellas, el que lleva a regiones desconocidas y hace viajar sólo con una mirada, el que quita el sueño, el que genera celos y reproches, el que sufre con la distancia, el que ya volvió de lo miserable que también forma parte del milagro:

Que han roído ya el hambre, la tristeza y la noche
Y arrastran su cadena de misterio y ensueño.

¡Cómo no anhelar un amor como éste! El yo lírico sabe que sólo a través de él se puede llegar al Bien y por eso proclama:

Amor de luz, un río
Que es el camino de cristal del Bien.
¡Tú me lo des, Dios mío! (pág. 280)

“Cuentas falsas” (pág. 281) enfatiza aún más si cabe el tema del malditismo, el sadismo y la violencia agresiva y desgarradora de la pasión. El canibalismo atroz es planteado como nueva forma amorosa, pero lo fundamental es que se considera el amor como un engaño, como una puerta de salida en falso a la problemática de la vida y de la creación:

Los cuervos negros sufren hambre de carne rosa;
En engañosa luna mi escultura reflejo,
Ellos rompen sus picos. martillando el espejo,
Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa,
Los cuervos negros vuelan hartos de carne rosa. (pág. 281)

La pasión es mero pasatiempo, mera necesidad física como la de saciar el hambre o la sed y el yo lírico se encarga de destruir imágenes tópicas del sentimiento amoroso (“en engañosa luna mi escultura reflejo”) y opera un distanciamiento necesario

("y al alejarme irónica, intocada y gloriosa") y muy acorde con el espíritu de la modernidad. No puedo evitar reflexionar en este punto sobre la lúcida conciencia creadora y sexual de Agustini en relación a su vida. Su matrimonio, sugiero, fue una forma de escapar al destino de toda mujer de su tiempo pues tal contrato le permitía desarrollar su vocación de escritora y sus inquietudes sexuales; sin embargo, percibe tras la boda que la libertad no reside en eso, sino en el enfrentamiento directo y frontal contra la sociedad y demanda el divorcio. Su única meta es poder amar con esa libertad que sugiere este poema, con furia y deseo extremo pero con distancia. Tal pensamiento de una mujer más liberada de lo que pudo demostrar públicamente no fue comprendido ("quería hacer del esposo un amante", la acusa Alina Reyes, la hermana de ese exmarido que la asesinó) y su trágico fin nos dice su valor y su conciencia crítica. Curiosamente, el último poema de la serie dedicada al amor es la desmitificación absoluta de tal sentimiento y, de hecho, ya no hay demanda o petición, ya no hay ruego o súplica sino una sonrisa burlona, una risa irónica en los labios del sujeto poético que desvela los mecanismos, ardidés, hipocresías, imposturas y falsedades del amor con una actitud altiva y desengañada propia del Barroco. Tras la sonrisa de Delmira Agustini percibimos la de Sor Juana Inés de la Cruz:

Amor de burla y frío
Mármol que el tedio barnizó de fuego
O lirio que el rubor vistió de rosa,
Siempre lo des, Dios mío... (pág. 281)

Es positivo que exista la falacia del amor porque mucha gente necesita aferrarse a ella, como a la otra impostura que se entrevee, la religiosa, pero el yo lírico no quiere verse involucrado en ello. Culmina la composición con una especie de recapitulación espléndida que expresa la pertinencia del rezo del rosario --religión, amor-- con sus variadas categorías, con sus múltiples manifestaciones no unívocas, no homogéneas

sino vinculadas y que oprimen y al mismo tiempo adornan a la tierra, son el collar que porta la garganta del mundo:

O rosario fecundo,
Collar vivo que encierra
La garganta del mundo.
Cadena de la tierra
Constelación caída.

El yo lírico está por encima de estas formas de amor, quiere separarse de su red maligna y solamente elegir en cada caso, para cada circunstancia, conforme a los deseos y necesidades de cada momento una forma de amar, de disfrutar del sexo y de la vida. El rosario se desliza entre sus manos sabias pues ella sabe cuando vivir y cuando poetiza cada modalidad, cada tonalidad de Eros:

O rosario imantado de serpientes,
Glisa hasta el fin entre mis dedos sabios.
Que en tu sonrisa de cincuenta dientes
Con un gran beso se prendió mi vida:
Una rosa de labios. (pág. 281)

Esta imagen cercana al surrealismo por su carácter monstruoso, onírico, absurdo de las cuentas del rosario como metonimia de los dientes y de todo el conjunto como una extraña sonrisa que hace un pliegue, una pirueta y besa al yo lírico puede ser leída, ciertamente, como un primer paso sólo tímidamente iniciado y finalmente interrumpido por su muerte hacia las vanguardias poéticas.

El poema "Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte:" (pág. 287) vuelve a exponer la elección de una poética de la confluencia simultánea, fatal y divina, de contrarios. El alma del sujeto es un jardín donde habita el amor en forma de sol, a veces oro, a veces fuego, a veces cuervo, a veces rosa, contradicción trágica y dolorosa pero asimismo dulce y exquisita:

Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte:
Jardinero de oro de la vida,
Jardinero de fuego de la muerte,
En el carmen fecundo de mi vida.

Pico de cuervo con olor de rosas,
Agujón enmelado de delicias
Tu lengua es. Tus manos misteriosas
Son garras enguantadas de caricias. (pág. 287)

Cómo ha llegado el sujeto lírico a definir su preferencia por el lado del dolor placentero, del gozo triste, del amor masoquista y tremendo nos es explicado con minuciosidad poética en los espléndidos poemas “El arroyo” (pág. 288) y “Diario espiritual” (págs. 290-291). En tono nostálgico y evocador ya desde la interrogación retórica del primer verso la composición invita a un recorrido por el proceso creativo, imaginístico y amatorio del yo lírico que nació de una aguda sensación de tristeza y melancolía, de pena negra, de desdicha revertida en algunos de los poemas de los libros anteriores que ya vimos:

¿Te acuerdas?... El arroyo fue la serpiente buena...
Fluía triste y triste como un llanto de fuego,
Cuando en las piedras grises donde arraiga la pena,
Como un inmenso lirio, se levantó tu ruego

Y pasó, a continuación, gracias a ese ruego o petición del amante a una poética vitalista del amor explosivo e intenso:

Mi corazón, la piedra más gris y más serena,
Despertó en la caricia de la corriente, y luego
Sintió como la tarde, con manos de agarena,
Prendía sobre él una rosa de fuego.

Melancolía, erotismo.... y destrucción como elementos de su concepción lírica, como momentos, hitos en su proceso evolutivo que este soneto interpreta de forma lúcida y bellísima porque, además, no son excluyentes sino que zigzaguean, aparecen y desaparecen como las ondulaciones del arroyo, como las ondulaciones de la serpiente y, así, cuando el yo lírico besa la cabeza del amante esta imagen converge con la de un cadáver de fuego que vaga por el arroyo y ese cadáver es el símbolo de todas las poéticas anteriores, es Orfeo despedazado por las bacantes que genera ansiedad, tristeza y da autoridad al sujeto también partícipe de esa operación de desmembración:

Y mientras la serpiente del arroyo blandía
El veneno divino de la melancolía.
Tocada de crepúsculo me abrumó tu cabeza.

La coroné de un beso fatal; en la corriente
Vi pasar un cadáver de fuego... Y locamente
Me derrumbó en tu abrazo profundo la tristeza. (pág. 288)

“Diario espiritual” (págs. 290-291) es otra descripción del camino que ha seguido y continúa su lírica. En este caso, existe una suerte de estribillo constituido por un solo verso en que se compara el alma con diversos fenómenos naturales el que nos sirve de guía para mejor apreciar y entender el sentido y características de su evolución. Así pues, el alma es sucesivamente lago, fuente, arroyo, torrente, mar y fangal. El lago remite indefectiblemente a la estética plácida y exquisita del modernismo:

Es un lago mi alma;
Lago, vaso de cielo,
Nido de estrellas en la noche calma.
Copa del ave y de la flor, y suelo
De los cisnes y el alma. (pág. 290)

La fuente parece hacer referencia al preciosismo parnasiano, al cromatismo y musicalidad del modernismo tardío tan recargado:

Mi alma es una fuente
Donde canta un jardín; sonrosan rosas
Y vuelan alas en su melodía;
Engarza gemas armoniosamente
En el oro del día (pág. 290)

El arroyo representa la etapa melancólica y el torrente el vitalismo y la explosión de gozo y amor que la sigue pues la alegría y el erotismo cubren con su “manto infinito desbordado” la “torre sombría” de la melancolía:

Mi alma es un torrente:
Como un manto de brillo y armonía,
Como un manto infinito desbordado
De una torre sombría.
¡Todo lo envuelve voluptuosamente! (pág. 290)

De ese panteísmo amoroso tan característico de Agustini pasamos sin embargo a los dos rostros del amor, al extremismo de la vida y la muerte, la claridad y la tiniebla, el “mar” y el “fangal” donde se prefiere el “dolor”, el “llanto” y, en definitiva, el “mal”:

Mi alma es un fangal;
Llanto puso el dolor y tierra puso el mal.
Hoy apenas recuerda que ha sido de cristal;
No sabe de sirenas, de rosas ni armonía:
Nunca engarza una gema en el oro del día...
Llanto y llanto el dolor, y tierra y tierra el mal!... (pág. 291)⁶⁰

Se ha olvidado la etapa modernista, la parnasiana, la decorativa y frívola para pasar a una estética de lo feo, de lo doloroso, de lo maldito en la que se aventura totalmente sola pues encontrar compañero/a de fatigas en ese terreno se revela casi imposible:

¿Dónde encontrar el alma que en su entraña sombría
Prenda como una inmensa semilla de cristal? (pág. 291)

“La cita” y “Serpentina” revelan una seguridad y la conciencia de una autoridad poética cada vez más firme y decidida en un sujeto antes más inestable, confuso y abarcador. El yo lírico toma ahora la iniciativa y pasa de objeto a sujeto, de rol pasivo a activo. Ya no es un ente soñador que espera en la alcoba nocturna la llegada del otro sino que es la presencia perturbadora que llega, penetra, acosa, “se derrama” y “apaga” y se hace esperar por el tú masculino (“La cita”, pág. 292):

En tu alcoba techada de ensueños, haz derroche
De flores y de luces de espíritu; mi alma,
Calzada de silencio y vestida de calma,
Irás a ti por la senda más negra de esta noche.[...]

¡Y esperarás sonriendo, y esperarás llorando!...
Cuando llegue mi alma, tal vez reces pensando
Que el cielo dulcemente se derrama en tu pecho...

⁶⁰ “Anillo” declara la misma inquietud y deseo de unificar la sombra y la luz en un solo anillo, en una joya que el sujeto posea, en un poema: “Raro anillo que clarea, / Raro anillo que sombrea [...] ¿Será tu destino un dedo / De tempestad o de calma? / Para clarearte y sombrearte, / ¡Si yo pudiera glisarte / En un dedo de mi alma!” (pág. 293).

Para el amor divino ten un diván de calma,
O con el lirio místico que es su arma, mi alma
Apagará una a una las rosas de tu lecho! (pág. 292)

La sensualidad cruda y el enigma que desprende el poema “Serpentina” que en otra versión aparece sintomáticamente titulado “Diabólica” no pasaron desapercibidos en su momento, hirieron alguna que otra sensibilidad y provocaron algún que otro escándalo. El sujeto lírico, dentro de la tradición decadentista de la “*femme fatale*”, se trasfigura en serpiente hipnótica y fascinantes cuyos ojos y lenguas son un despliegue de gracia y atracción abismal tanto en sus “sueños de amor” como en sus “sueños de odio”:

En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
Gliso y ondulo como una corriente;
Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
Son mis ojos; la punta del encanto
Es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto!
Soy un pomo de abismo. (pág. 294)

La estética y el tono irreverente de *Fleurs du mal* de Baudelaire están presentes en todo momento y el campo semántico predominante en el poema gira en torno al veneno, lo luzbélico, la atracción fatal, la muerte:

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

Ahora bien, no olvida en ningún momento Delmira Agustini que esta estética nueva, que está apuesta por otra poética: la del cuerpo y lo erótico, es también una apuesta intelectual, mental, un desafío a las convenciones masculinas y, de hecho, ella misma da las claves de interpretación para sus poemas más explícitos y sensuales. No hay lugar a dudas, pues, pese a la confusión, el revuelo y la polémica que ocasionaron sus versos valientes:

Si así sueño mi carne, así es mi mente:
Un cuerpo largo, largo de serpiente,
Vibrando eterna, ¡voluptuosamente! (pág. 295)

El abandono de lo diáfano y transparente, de lo delicado y sublime en su belleza es notorio y aparece declarado abiertamente en gran parte de las composiciones de *El rosario de Eros* frente a la predilección nueva por todo lo que tiene que ver con la ruptura, la fragmentación, la discontinuidad así como por la estética de lo monstruoso y oscuro. De este modo, “Sobre una tumba cándida” (pág. 296), por ejemplo, constata la “muerte” de una poética ensimismada, melancólica y decorativa y el nacimiento de la poética del “Horror” de una manera brusca, repentina:

“Ha muerto... ha muerto”... dicen tan claro que no entiendo...
¡Verter licor tan suave en vaso tan tremendo!...
Tal vez fue un mal extraño tu mirar por divino,
Tu alma por celeste, o tu perfil por fino...[...]
¡Y te sedujo un ángel por la estrella más pura...
Y tus brazos abrieron, y cortaron la altura
En un tijereteo de luz y de candor!
Y en la alcoba que tu alma tapizaba de armiño,
Donde ardían los vasos de rosas de cariño,
La Soledad llamaba en silencio al Horror... (pág. 296)

Ahora bien, son indudablemente “Mi plinto” y “En el camino” los poemas que mejor expresan y dan forma idónea a todas las preocupaciones poéticas que abruman a la Delmira Agustini de 1914. En el primero de ellos, desde la imagen de la altura o lo ascendente (“es creciente”) sobrenatural (“infinita raíz ultraterrena”) como el lugar que corresponde a la genialidad, a la creatividad extraordinaria del autor/a (“mi plinto”) a la viveza y plasticidad de las descripciones de los animales, plantas y formas raras que configuran su nuevo universo metafórico (“Muchas oscuras piedras / Crecientes como larvas.”) o a la importancia concedida al trabajo, al esfuerzo como requisito para la calidad literaria o el erotismo exacerbado y obvio de los símbolos, todo apunta a esa otra manera de decir que recién está aprendiendo la autora uruguaya:

Como al impulso de una omnipotente araña
Las piedras crecen, crecen;

Las manos labran, labran,

-Labrad, labrad, ¡oh manos!
Creced, creced, ¡oh piedras!
Ya me embriaga un glorioso
Aliento de palmeras. (pág. 297)

Detrás de lo hermoso, de las “flores”, del “rosal” habita el “mal” en todas sus formas de “tenebrosas larvas”, de “capullos negros”, de “infernales arañas”:

Ocultas en el pliegue más negro de la noche,
Debajo del rosal más florido del alba.
Tras el bucle más rubio de la tarde,
Las tenebrosas larvas
De piedra, crecen, crecen.
Las manos labran, labran.
Como capullos negros
De infernales arañas. (pág. 297)

La actividad es frenética a lo largo del poema como pone de manifiesto la recurrencia continua a la forma verbal que da esa sensación de dinamismo, de continuidad: las piedras crecen, las manos labran y a esa tarea de conjunción entre imaginación, fantasía o creatividad –las piedras- y elaboración, corrección del verso –manos- se unen otros estados o fenómenos como la melancolía en forma del conocido sintagma del sol negro:

Van entrando los soles en la alcoba nocturna,
Van abriendo las lunas el silencio de nácar... (pág. 298)

El resultado de tanto esfuerzo es una recompensa que puede leerse desde la mística, la erótica o la poética como el clímax en la cima después del ascenso costoso, duro. Es el “aliento de palmeras”, el “viento de la sierra” o la “celeste serenidad de estrella” que puede nacer, por tanto, de lo feo, lo monstruoso, lo oscuro, maldito:

-Labrad, labrad, ¡oh, manos!
Creced, creced, ¡oh, piedras!
¡Ya siento una celeste
Serenidad de estrella! (pág. 298)

“En el camino” (pág. 300), como su propio título indica, remite a un momento de detención y reflexión sobre la labor creativa y constituye otra descripción del

recorrido hecho hasta ahora por la autora. Como vemos, la preocupación por la escritura acucia a Delmira Agustini quien la tematiza y elabora con cuidado y minuciosidad en sus textos creativos. "En el camino" es, en primera instancia, una declaración directa de la necesidad en que la escritora se vio a la altura de 1913, 1914 de dar un vuelco o quiebre a su poesía pues nada favorecía ya la continuidad de la estética manida, repetitiva y vacía del modernismo. Así, Agustini, entre todas las líneas, entre todas las corrientes escoge la del "Misterio" emparentada con Poe o Baudelaire. No es, ciertamente, la vertiente que más éxito logró o que fue practicada mayoritariamente pues el sentimentalismo o nuevo romanticismo --Alfonsina Storni-- o las vanguardias como el surrealismo, el dadaísmo, el futurismo ganaron la batalla en el camino hacia lo nuevo, pero es verdad también que este espacio oscuro que decide habitar Agustini tiene casi imperceptibles conexiones con el onirismo y extrañeza de imágenes y léxico que era característica esencial de las vanguardias. "Con Selene" (pág. 303) es el ejemplo paradigmático de esta cercanía formal a las vanguardias, al surrealismo seguramente influida por un Julio Herrera y Reissig que había ensayado metáforas muy similares y que, como Agustini, abusaba de la adjetivación esdrújula --"elétrica", "pálida", "sonámbula"-- y de la ambientación moderna, tecnificada, industrial, fría --"elétrica", "magnética"--. Ahora bien, "Con Selene", como "En tus ojos", tiene carácter de práctica, de ejercicio poético, de ensayo. Se nota una voluntad, un esfuerzo por incardinarse en esa escuela sin que se la sienta como propia y esto es interesante porque revela que aunque Agustini conocía los nuevo derroteros de la lírica, prefiere explorar su propia poética. Selene, la luna es, entonces, comparada con la otra cara del medallón del sol, con un corazón, un lirio o un hongo brotado bruscamente en el cielo; se la considera el "primer sueño del mundo" o la "primer blasfemia". La última parte del poema muestra una indudable vinculación con las vanguardias estéticas:

Bruja eléctrica y pálida que orienta en los caminos.
Extravía en las almas, hipnotiza destinos...
Desposada del mundo en magnética ronda;
Sonámbula celeste paso a paso de blonda;
Patria blanca o siniestra de lirios o de cirios.
Oblea de pureza, pastilla de delirios;

Selene, la luna es un símbolo para Agustini de la nocturnidad, de la oscuridad, de esta nueva estética sombría cuya esencia es la contradicción, el contraste entre “sueños” y “blasfemias”, “luces” y “nieblas”, “vidas” y “muertes”, “caricias” o “quemaduras”, “lirios” y “cirios” para sugerir lo cual se vale del oxímoron o la paradoja típicamente barroca:

Talismán del abismo, melancólico y fuerte.
Imantado de vida, imantado de muerte...
A veces me pareces una tumba sin dueño...
Y a veces... una cuna ¡toda blanca! Tendida de esperanza y
[de ensueño.... (pág. 303)

Es patente, pues, el rechazo de las poéticas claras, solares y la preferencia por la estética oscura acompañada siempre de la “perla de la melancolía”, el “misterio” y la “soledad”.

El poema “En el camino” nos sitúa, también, ante un sujeto lírico perdido que busca el “Misterio bajo un sol de locura” y se encuentra con un “peregrino” que le ofrece su “sombra”. El fin de la búsqueda o indagación poética llega, entonces, cuando la locura, la melancolía y el amor van conduciendo hacia la estética sombría que ciega y oculta el resto de opciones:

Tu mirada fue buena como una senda oscura,
Como una senda húmeda que vendara el camino. (pág. 300)

La poeta ya se ha adentrado en otros senderos: en el de la retórica amorosa más inocente y clara –“candor del pan”-, el del discurso apasionado y efusivo, intenso --

“llama del vino”--, pero es en la estética enigmática y oscura donde halla el destino, la luz, el “oro” de la creatividad, de la originalidad:

Me fue pródiga y fértil tu alforja de ternura:
Tuve el candor del pan, y la llama del vino;
Mas tu alma en un pliegue de su astral vestidura.
Abrojo de oro y sombra se llevó mi destino. (pág. 300)

Así pues, en los mismos términos que se nos relata un encuentro amoroso apasionado y azaroso del yo con un tú peregrino que modifica con un roce de manos su destino, se nos está contando el deslumbramiento y profunda transformación del sujeto que ha provocado el hallazgo de la nueva estética hermética y oscura. De la sombra nace la luz (“Tu sombra logra rosas de fuego en el hogar”) y el yo lírico se convierte desde el instante del descubrimiento en “una torre de recuerdo y espera”, esto es, retomando el símbolo del poeta elitista, exigente y aristocrático, ya no se conforma con menos pues su espíritu curioso aspira a las alturas de la genialidad ya entrevistas, ya intuidas, pese a que esa espera sumerja en la tristeza más honda, en el dolor y el llanto:

En mi cuerpo, una torre de recuerdo y espera
Que se siente de mármol y se sueña de cera,
Tu Sombra logra rosas de fuego en el hogar;
Y en mi alma, un castillo desolado y sonoro
Con pátinas de tedio y humedades de lloro,
¡Tu Sombra logra rosas de nieve en el hogar! (pág. 300)

El cuerpo y el alma siempre enlazados, siempre considerados a partes iguales como la esencia del ser; torre el primero, castillo la segunda, ambos elevados, ambos tendentes al Ideal pese a que el cuerpo --como en “Plegaria”--, al ser femenino, se encuentra aun a la espera y se caracteriza por la inmovilidad, el estatismo, la inercia que socialmente se le impone como paradójica forma de amar, de sentir, de vivir aun teniendo dentro una ductilidad asombrosa --“Que se siente de mármol y se sueña de cera”-- y el alma femenina se encuentra asimismo aislada y solitaria, triste --“Y en mi alma un castillo desolado y sonoro / Con pátinas de tedio y humedades de lloro”--.

Alma y cuerpo están constreñidos al espacio privado, al “hogar” donde esa estética en forma de amor, ese amor en forma de estética consigue extraer “rosas de fuego” y “rosas de nieve”.⁶¹

“Boca a boca” (pág. 301) continúa mostrando la elección del “Horror” --“Sobre una tumba cándida”--; el “luto” --“Por tu musa”--; el “fangal” --“Diario espiritual”--; el claroscuro --“La cita”, “Anillo”- y la “muerte” --“Serpentina”-: el sujeto lírico se dirige al abismo, a la muerte y la oscuridad melancólica con pleno conocimiento de causa:

Copa de vida donde quiero y sueño
Beber la muerte con fruición sombría,
Surco de fuego donde logra Ensueño
Fuertes semillas de melancolía. (pág. 301)

Como en algunas de sus primeras composiciones donde se nos presentaban las diversas poéticas en forma de copas, recipientes exquisitos de los más variados licores y vinos, ahora la poética también está contenida en una copa, pero, si bien antes se buscaba probar todo, mezclar, el eclecticismo poético, ahora se opta por el veneno, por la sustancia más amarga y al mismo tiempo placentera. La copa es metáfora de la boca amada que es transformada también en virtud de la versatilidad de las imágenes vanguardistas en “pastilla de locura” y “verja de abismo”. La poética es, pues, una forma de desprenderse, de desligarse del mundo real; es contemplada como una sustancia alucinógena, una droga que transporta y provoca el arrebató, la delicia y el asombro; es el beso de la muerte:

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. (pág. 301)

⁶¹ “Fue a los 16 años cuando, con una seriedad impropia de su juventud, le confesaba a la madre: -Voy a dejar todo para dedicarme a escribir. ¡No sé, no sé!... Siento en el alma una cosa que me alegra y me deprime... ¡Creo que voy a poder sacar algo bueno!”, Delmira Agustini, *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, *op. cit.*, pág. 340.

El erotismo nuevamente como discurso más adecuado para sugerir las torturas y placeres de la creación poética vertebrada el poema y asistimos a un continuo contraste, a la paradoja constante del deseo y la escritura como hallazgo del sujeto:

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

Tijera ardiente de glaciales lirios,
Panal de besos, ánfora viviente
Donde brindan delicias y delirios
Fresas de aurora en vino de Poniente... (pág. 301)

La herida del deseo, la llaga de la creación es profunda y dolorosa, de ella brota sangre indefinidamente, pero el sujeto lírico confía en las propiedades curativas del devenir que traerá otro amor, otra estética --“verbo fecundo”--:

Inaccesible... Si otra vez mi vida
Cruzas, dando a la tierra removida
Siembra de oro tu verbo fecundo,
Tú curarás la misteriosa herida:
Lirio de muerte, cóndor de vida,
¡Flor de tu beso que perfuma el mundo! (pág. 302)

Delmira Agustini no inaugura ninguna tradición, ninguna línea de escritura femenina, no es el principio de movimientos o escuelas literarias; solamente idea una nueva caligrafía, una musicalidad de formas sugerente y desconcertante en que jeroglíficos bailan y se unen más por relaciones estéticas que semánticas y pierden unidad de cuerpo, se disgregan en partes, en miembros que se combinan, sueltan, sustituyen: cabezas, pies, manos, frentes... como fragmentos de un sueño que sólo el abrazo de eros, la metamorfosis final puede recomponer, rearticular. Pero entre tanto esos cuerpos decapitados, desmembrados, fragmentados, desarticulados buscan nostálgicamente, con dolor, como en *El Banquete* de Platón, las otras partes, sus mitades. Por eso su escritura es una búsqueda del otro, de lo otro que antes de llegar a la consumación, a la plenitud está marcada por el sufrimiento y la melancolía.

Transcribimos, a continuación y a modo de magnífico cierre del capítulo, la más hermosa expresión entre los versos de Agustini del tormento de la creación poética, el poema “Lo inefable” que contiene la imagen de la “estrella dormida” como símbolo de ese dolor de la escritura que se identifica asimismo con la melancolía como desencadenante necesario de la misma:

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!⁶²

Para terminar de descifrar el universo secreto, críptico y poderoso de sus poemas del que, sin embargo, hemos intentado trazar ya algunas pistas y sugerencias en apartados previos, indicaremos algunos rasgos perceptibles en su literatura que son los que, desde nuestro punto de vista, le dan ese indiscutible brío y actualidad y permiten afirmar la genialidad de su autora. La característica más notable, sería, paradójicamente, su “inactualidad”. Entendemos por tal no la pérdida de capacidad de evocación en el presente sino, antes bien, al contrario, el hallazgo de una atemporalidad fascinante en unos textos, que, pese a estar muy marcados por una retórica, unas fórmulas bien específicas y sólo legítimas en el marco de la estética modernista, consiguen elevarse

⁶² Delmira Agustini, “Lo inefable”, *Poesías completas*, ed. Magdalena García Pinto, *op. cit.*, págs. 193 y 194. El interés de Agustini por este tema era extremo y si no véanse la cantidad de correcciones y reelaboraciones en las tres versiones que tiene de este poema que no son relevantes, sin embargo, porque las diferencias son en el plano lingüístico pero no en el contenido.

por encima de tales dispositivos y susurrarnos ese "secreto" de lo sublime, ese hechizo cabalístico que siempre trata de aprehender o penetrar la literatura. Un libro trasciende cuando permanece siempre a la misma distancia del lector y esto es lo que sucede con los poemarios de Agustini a los que nos acercamos hoy con la misma emoción que hace un siglo. Se incardinaría, pues, la lírica de nuestra autora en lo que Derridà o Gadamer o, sobre todo, Pierre Bodel, han catalogado como "escritura de lo secreto"⁶³ en el sentido de que tiene tres elementos fundamentales: poder y fuerza que reside en su ocultamiento, en su indecibilidad --toda una dinastía, toda una herencia oscura se encierra en él--, relación con el otro --el aspecto dialógico y dual es esencial en los versos de la uruguayana igual que no hay secreto sin esa conversación entre dos-- y, por último, una afinidad o complicidad especial con el lector pero restringida solamente a cierto tipo de lector que es el que puede llegar hasta la raíz de la poesía y que se vincula de alguna manera con lo sagrado ("*secret/sacré*", "*fable mystique*"), con el fantasma, con lo indirecto:⁶⁴

Elle (la littérature) aussi doit signaler quelque chose, différent de son contenu et de sa forme individuelle, et qui est sa propre clôture, ce par quoi précisément elle s'impose comme Littérature. D'où un ensemble de signes donnés sans rapport avec l'idée, la langue ni le style, et destinés à définir dans l'épaisseur de tous les modes d'expression possibles, la solitude d'un langage rituel. Cet ordre sacré des Signes écrits pose la Littérature comme une institution et tend évidemment à l'abstraire de l'Histoire, car aucune clôture ne se fonde sans une idée de pérennité.⁶⁵

⁶³ Pierre Bodel, *L'imaginaire du secret*, Grenoble: ELLUG, 1998.

⁶⁴ En el caso de Agustini, su poesía apela, pensamos, a ciertas inquietudes específicas de una posible comunidad simbólica femenina en aquel momento conflictivo y de profundas transformaciones sociales, políticas y culturales. Su lengua, de alguna manera, da voz a las que no hablan y hace hablar a las palabras, pero también al silencio, a los pensamientos. Sin embargo, no somos partidarios de una lectura excluyente del género masculino de sus versos en tanto que, aunque estos expresen la necesidad de decir el amor, el sexo o las ideas sobre el arte desde un lugar nuevo y hasta entonces silenciado, también pueden alterar igualmente la sensibilidad masculina. No remitimos, en este punto, a la explicación del dandismo en términos de mujer o a las lecturas cruzadas de Agustini con Rachilde, Anna de Noailles o Renée Vivien.

⁶⁵ ["La literatura también debe señalar algo, diferente de su contenido y de su forma individual, y que es su propia clausura, razón por la que se impone precisamente como literatura. De ahí un conjunto de signos dados sin relación con la idea, la lengua ni el estilo, y destinados a definir en la amplitud de todos los modos de expresión posibles, la soledad de un lenguaje ritual. Este orden sagrado de los Signos escritos plantea la Literatura como una institución y tiende evidentemente a lo abstracto de la Historia, puesto que ninguna clausura se funda sin una idea de perennidad", traducción propia], Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, pág. 9.

Así pues, el lenguaje de lo secreto que tiene su expresión en el caso de Agustini en una lengua hermética y extraña, no consiste en un contenido escondido sino en la propia magia de su escritura febril y onírica que rearticula de una manera nunca explorada hasta entonces los universales de la poesía. De esta forma, Agustini consigue declinar el “genio” en femenino pues su creación trasciende absurdas explicaciones genéricas, convoca a las musas y diciendo lo “indecible”, tanteando el enigma de lo insondable a través de la poeticidad de su lengua logra originar su propia “no-realidad” que, como la de Poe, pierde su carácter de simulacro. Podríamos por tanto hablar, siguiendo de cerca los postulados de Derrida sobre y con Hélène Cixous,⁶⁶ de un “idioma Agustini” pues su singularidad, lo que distingue a su poesía es que se ha dejado acariciar por el genio de la lengua más allá de tópicos e imágenes manidas, pero habiéndose enriquecido previamente con toda la tradición anterior. Decir lo que no dirá, insinuar, lanzar desafíos, dividir, multiplicar,⁶⁷ diversificar, dejar cosas para que los demás, para que los “ojos del alma” las descifren sin desvelar nunca el secreto, sugerir, etc... y la única opción que nos queda es admirar el disfraz, nunca artificioso, con que cubre lo críptico, lo inconfesable, lo secreto y dejarlo “*glisser*”:

On sait que vers la fin du XVIII siècle, cette transparence vient à se troubler; la forme littéraire développe un pouvoir sécond, indépendant de son économie et de son euphémie; elle fascine, elle dépayse. elle enchante, elle a un poids; on ne se sent plus la Littérature comme un mode de circulation socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme revé et comme menace.⁶⁸

⁶⁶ Jacques Derrida y Hélène Cixous. *Voiles*, Paris: Galilée, 1998.

⁶⁷ La multiplicación, la multiplicidad de lugares marginales para conversar, para cuestionar, para replantear hace que se desplace en cierto sentido el centro de la cultura, de la palabra. Esta forma de subversión a través de la escritura se daba también en la vida, en el espacio público siempre complementario pues, de hecho, el dandismo trataba asimismo de fabricar, construir otras lecturas de lo femenino, de lo creativo a través de formas no institucionales, subalternas. Así, de la misma manera que ensayar la enunciación del deseo desde distintas instancias: masculinas, femeninas, etéreas o reales es una muestra de una inestabilidad y desigualdad social, vestirse de rojo transgresor de pies a cabeza, representar una obra de teatro, divorciarse o encontrarse clandestinamente con el amante son respuestas públicas a esa misma marginación.

⁶⁸ [“Se sabe que hacia finales del siglo XVIII, esta transparencia se va a alterar; la forma literaria desarrolla un segundo poder, independiente de su economía y de su eufonía; fascina, desborda, encanta, tiene un peso: no se siente más la Literatura como un modo de circulación socialmente privilegiado, sino como un

Su obra es tempestad intolerable y revolucionaria, estallido de magia que el propio sujeto sabe conscientemente domeñar y domesticar hasta darle la forma adecuada, pues el genio sólo tiene, en general, una pequeña parte dada por generosidad natural, como un don o una gracia y una gran parte de cultivo y trabajo de orfebre. La literatura es pulsión, compulsión pero también propulsión y una cosa no puede separarse de la otra, ya que el privilegio de la literatura consiste en que permite contemplar las dos orillas, permite traspasar el umbral y abrir la puerta de lo inquietante o lo desconocido y, tras mil encuentros, mil visiones, está autorizado para nombrar ese mundo en su desnudez, traerlo al acá, transmitir sus infinitos de una forma artesanal, comprensible, cercana:

Flaubert [...] a constitué définitivement la Littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail: la forme est devenue le terme d'une "fabrication", comme une poterie ou un joyau (il faut lire que la fabrication en fut "signifiée", c'est à dire pour la première fois livrée comme spectacle et imposée).⁶⁹

Ciertamente, desde la modernidad, se pierde esa noción arcaica de que la forma tiene simplemente un valor de uso, de que los mecanismos literarios se transmiten de época en época, de movimiento a movimiento intactos, idénticos y sin ninguna obsesión por la novedad o la originalidad. Agustini comprende muy bien que a partir de aquel momento la salvación de la escritura no viene por su finalidad o destino, por su propósito sino por el trabajo que haya costado hacerla nacer y se identifica con esa imaginería del escritor ingeniero del verso, obrero o artesano, orfebre que se encierra en un cuarto y trabaja con regularidad y disciplina a lo Flaubert, a lo Gautier.

lenguaje consistente, profundo, lleno de secretos, dado a la vez como soñado y como amenaza", traducción propia], Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, *op. cit.*, pág. 10.

⁶⁹ ["Flaubert [...] constituyó definitivamente la literatura en objeto, por el advenimiento de un valor-trabajo: la forma se convierte en el término de una "fabricación", como una pieza de barro o una joya (hay que interpretar que la fabricación fue 'significada', es decir, por primera vez liberada como espectáculo e impuesta", traducción propia], *Ibid.*, pág. 11.

VIII. CONCLUSIONES.

Llegados al final de nuestro itinerario crítico por la obra de Agustini, resulta preciso enumerar o subrayar los resultados y conclusiones que tal estudio arroja. Nuestro recorrido ha pretendido alcanzar el espectro más amplio de esa obra, yendo de lo general a lo concreto, de lo contextual a lo propiamente textual, con la intención de ofrecer una explicación histórica de su poesía, pero también de los rasgos que posee su inscripción en el campo de lo literario y de los motivos que determinan la percepción de la figura de la artista y de su recepción en un primer momento. Cada uno de los apartados, sin embargo, es ya una manera de entender y de estudiar la obra de la escritora, interpretación que aunque en los primeros capítulos pueda resultar más diferida y menos directa no resulta por ello menos efectiva, en la medida en que todos ofrecen, desde sus particulares parámetros, claves y perspectivas para entender su escritura. Todas ellas se tienen en cuenta de forma más o menos abierta en el estudio final sobre la obra de Agustini, aunque se desarrollan de acuerdo con las exigencias propias de ese particular análisis, con el objetivo de no repetir argumentos o ideas que ya quedan esbozados y perfilados en los apartados anteriores.

El resultado general de este trabajo muestra la necesidad de considerar de acuerdo con los contextos de la época y con las situaciones concretas en las que la autora se encuentra no sólo la escritura de Agustini, sino también las herramientas críticas de que nos valemos para interpretarla. Tales situaciones y contextos describen una categoría de significado que no se propone como universal o ejemplar, sino que va siendo negociada constantemente en el diálogo con sus parámetros, que se contempla como un juego de actualizaciones y ensayos, en los que cada uno se escinde o se resuelve de acuerdo con el escenario en el que se produce. El estudio de la obra de

Agustini propone, entonces, también un modelo de interpretación, de lectura: elevar este modelo como el propio de la escritura femenina traiciona su mismo sentido, ya que lo que pone en duda es este tipo de generalización. En cambio, puede proponerse tal modelo como válido o asimilable para todos aquellos casos en que la inscripción de la escritura no tiene un lugar propio y lucha en cada momento no sólo por la creación de sí misma, sino también de ese lugar. Tal modelo se relaciona con la concepción de Derrida de la mujer como “el no-lugar de la verdad”:

Este distanciamiento de la verdad que se sustrae a sí misma, que aparece entre comillas (maquinación, grito, vuelo y garras de una grulla), todo aquello que va a forzar en la escritura de Nietzsche la puesta entre comillas de la “verdad”-y por consiguiente, en rigor, de todo el resto-, todo aquello que va por lo tanto a *inscribir* la verdad -y por consiguiente, en rior, inscribir en general, constituye, no digamos siquiera lo femenino, sino la “operación” femenina.¹

Si las comillas representan lo que está por pensar, lo que se difiere en el pensamiento, el modelo de lectura que diseña el estudio de Agustini propone una búsqueda del sentido a partir de las coyunturas, de las encrucijadas, de las decisiones que traza esa escritura en el debate constante con sus parámetros. Esa inscripción de un nuevo sentido se cifra como performatividad, como gesto, y deviene en una serie de estrategias con las que el sujeto femenino sorteas y gestiona los discursos que lo pre-definen, que tratan de disciplinarlo o que le adjudican de entrada un lugar. En este sentido, nuestro trabajo es un examen de esos discursos a los que se enfrenta Agustini y de las estrategias que despliega para conseguir un lugar propio y para conseguir decirse.

En los dos primeros capítulos (II y III), se rastrean las estrategias que Agustini ofrece frente a los discursos disciplinatorios sobre la mujer y su inscripción en el lugar de la cultura. Requisito para conocer tales estrategias es el conocimiento de los discursos a los que hace frente o con los que negocia su lugar (cap. II), por lo que se

¹ Jacques Derrida. *Espolones*, op. cit., págs. 37-38.

despliega un abanico de los modelos de feminidad que se proponen en el instrumento fundamental de tales ideologías a comienzos del siglo XX: la prensa. En ella, se ofrece una gama que va del “ángel de hogar” a la “frivolidad”, como figuras deseadas o rechazadas por el sistema. Tales modelos configuran el primer espejo de la feminidad de Agustini, pero también determinan una forma de inscripción en la cultura, que pasa precisamente por estos medios y que mantiene alejada a la mujer de la “alta cultura”: la literatura que se hace para ella es la literatura a la que puede aspirar. El primer gesto de Agustini es obliterar lo femenino para inscribirse en un espacio de la cultura ajeno a tales manifestaciones, como se observa perfectamente en su poesía. Más adelante, una vez en el dominio de la “alta cultura”, Agustini retorna a esos modelos y elabora sus apropiaciones según los contextos: esa movilidad, esa versatilidad dinamita el mismo discurso disciplinante, aunque haga uso de él, en la medida en que muestra tales modelos como recursos y no como esencias o atribuciones fijas. En este mismo apartado, se propone una lectura de la inscripción historiográfica de la poeta en el dominio de esa “alta cultura”: su vinculación con el posmodernismo que ha diseñado la crítica resulta tan problemática como la definición de este mismo concepto: nos encontramos ante una problemática de orden distinto a la anterior, en la medida en que no se trabaja aquí con las estrategias de la escritora sino con las categorías con las que la historia de la literatura ha manejado su comprensión histórica, ideas que se revisan, se cuestionan y se explicitan en nuestro trabajo mediante el examen minucioso de los diálogos con la tradición que establece la escritora. No se trata de impugnar la periodización literaria, sino de mostrar que ésta tiene sobre todo la virtualidad de proponer un sistema de diferencias más que de características comunes, en la medida en que su vinculación legitimadora con el canon hace contradictoria y problemática su

adscripción a los autores que quedan fuera, por unas u otras razones (en nuestro caso, fundamentalmente el género), de éste.

En el siguiente (cap. III), se exponen las tácticas por las que Agustini trata, ahora sí, de diseñar su propio espacio de sociabilidad literaria, más allá de sus diversas exclusiones, que la mantienen alejada de cenáculos, revistas o discusiones literarias. Su inscripción se categoriza bajo el espectro del dandismo: Agustini busca, a través de sus amistades y de ciertos gestos (por ejemplo, el de su intervención como actriz) arrogarse un espacio alternativo, solitario y diferencial: asume el aislamiento a que la condena el sistema socio-literario de la época llevando esta lógica hasta sus últimas posibilidades. *La dandi* se propone aquí como una creadora al margen, que vive en un marco de relaciones ajeno a las políticas literarias y a sus morales. Sin embargo, la apropiación de ese ámbito conlleva una percepción de la identidad como una actuación, en la medida en que la femineidad del dandismo se torna en el caso de la mujer en un suplemento que la cosifica y le permite observarse como objeto. En este sentido, es interesante, como muestran sus fotografías, observar cómo la figura de la dandi coexiste con otros mecanismos, con otras máscaras, que se resuelven en la aceptación disciplinaria de los juegos de atribuciones genéricas o en el perfil contrapuesto de la escritora como plenamente autoconsciente de su situación y de su obra.

Así pues, en ambos capítulos se ha pretendido indagar también en las manifestaciones más interesantes o sugerentes de la vida de Agustini para entender su obra, pues es sabido que frente, al lado, en los márgenes de la sociedad existen otros lugares, otras salidas, otras posibilidades --galerías, subterráneos-- para combatir la homogeneidad y la exclusión a través de la experiencia. Es cierto que existe, en principio, una ligera reticencia a seguir perpetuando esas visiones biográficas tan seductoras y peligrosas a un tiempo asentadas en la identificación verdad-realidad

convertida en dogma literario porque dichas interpretaciones, en realidad, son secundarias y a veces confusas. Con todo, es indudable que la literatura posee en el caso de Agustini una función catártica o curativa de la vida, y ésta, aun bajo la figura de un discurso o de una ficción, persiste como una categoría de lectura relevante e insoslayable. Así, pese a que la persona sea una metáfora del propio texto y la fascinación de lo íntimo sea lo que nos conduce muchas veces al libro, la literatura constituye, en efecto, una segunda realidad ajena y separada, nueva y creada, original, como percibió con lucidez asombrosa una Agustini que prefería vivir la vida de los sueños, de sustancia más real, para ella, que la convencional y anodina vida cotidiana. Por eso, su literatura siempre es mucho más que una experiencia vivida, siempre su alcance es mayor de lo que se supone al principio y transporta a unos dominios inesperados y mágicos pero también siniestros u oscuros.

Dos aspectos son especialmente destacables en este punto. Primero, no es cierto, como se ha venido afirmando que la creación de Agustini sea ajena a la coyuntura socio-política en que vio la luz. Y no hay muestra más evidente de ello que las contradicciones constantes de su discurso poético en que alternativamente se da y toma, se ofrece y agrade al tú masculino como reflejo directo de la dialéctica entre la concepción liberal de la sexualidad y de lo femenino y el tradicionalismo social en el Montevideo de las primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, la lectura del universo delmiriano como una constelación de símbolos, imágenes y concepciones dispares y hasta contrarias del amor, el deseo o la creación no puede reducirse bajo la magen de una totalidad cerrada y fija. Su diversidad hace que encontremos sin seguir un orden cronológico estricto poemas en que, por ejemplo, el yo lírico ejerce de mujer fatal, de pasiva receptora del sexo o de sujeto activo subversivo y violento, sin que quepa resolver tales diferencias de acuerdo con una idea unitaria de creación: no significa que

la lírica de Agustini no posea o proponga una visión del mundo, sino que ésta se cifra justamente en los desvíos, las variaciones y las asincronías.

El cuarto capítulo expone los rasgos más sobresalientes que presiden la recepción que se ha efectuado de la obra de Agustini y la gestión que de la misma operó la poeta. El repaso crítico evidencia la dificultad y la resistencia que ofrece la escritura de Agustini: sólo en los últimos años y con la ayuda de las categorías del género y de la extensión de la escritura femenina, su obra ha podido ser interpretado bajo perspectivas que no distorsionan desde la raíz su lectura. Sin embargo, la interpretación de esta obra está a menudo apresada por las propias contradicciones dialécticas, los giros y las inversiones, que se dan cita en la crítica de género: como se ha adelantado (y como se sugiere en el apartado II.3), tales categorías no pueden resolverse en una utopía o en una maquinaria hipertextual, sino que deben hacerse cargo constantemente de los términos con los que dialoga. Los rasgos de publicación de la poesía son un escenario privilegiado donde puede observarse también esa gama de negociaciones y de respuestas, pues esos rasgos tienen que ver con el deseo literario de constante revisión que Agustini manifiesta respecto de sus textos, pero también con la aceptación de una demanda de publicación que exige o determina, por ejemplo, la existencia de *Los cálices vacíos*. Así, su obra circula entre el deseo de la escritura y re-escritura que trata de ajustar la obra a los distintos contextos y proyectos, y las exigencias de publicación que los determinan.

En este sentido, es preciso reseñar también la importancia decisiva que tiene el hecho de leer y de planear la propia obra, tareas ambas necesariamente ligadas al oficio de la escritura. No se escribe sin leer y sin haber leído y de ahí que los capítulos quinto y sexto trataran de inscribir a la autora uruguaya en una tradición a la que con pleno derecho se adscribe: el modernismo y el simbolismo para eliminar completamente las

lecturas pseudomísticas y androcéntricas de su poesía como producto de una inspiración extraordinaria, excepcional y no racionalizada por el propio sujeto que la experimenta. La letra escrita siempre es extraordinariamente frágil y vulnerable, y por ello hay que tener sumo cuidado con las instancias políticas, sociales, mediáticas desde las que se lee. Ese malentendido ha signado hondamente la poesía de la poeta uruguaya interpretada, como vimos, desde las más variadas y equívocas perspectivas, y ha provocado que sus propios versos desarrollaran con el tiempo una suerte de sentido de resistencia, clandestinidad. En realidad, no podemos hablar de la poesía de Delmira Agustini como si se fuera una poeta de un solo proyecto y de una sola concepción, de la misma manera que no podemos considerar a un Baudelaire igualmente con una obra mínima poeta de una sola poética.

Dos mecanismos teóricos contrarios que sirven ambos para desacreditar la autenticidad y personalidad de la lírica de la poeta son perceptibles en este punto. Si Agustini no conoce ni dialoga de forma intensa con las fuentes modernistas se la está aislando de su contexto, y al enfatizar el autodidactismo y la inspiración se está incidiendo en la índole distinta, elemental, excepcional de la escritura de mujer: es el mito de la pitonisa tocada por la gracia divina. Si, por el contrario, Agustini se inscribe en la estética del modernismo, movimiento predominante en la época, es mediante una imitación tan literal de los autores previos que nada realmente valioso parece hallarse en su producción salvo lo que tiene que ver, sintomáticamente, con la verdad o sinceridad “inconfundible” de su voz: es la concepción de la poeta como simple y burda seguidora de Darío que en ningún momento se despega del maestro. Más allá de estos modelos, la obra de Agustini diseña un contacto con la tradición sustentado en diversos registros, que van desde la educación estética hasta la inversión o la regresión que marca su peculiar posición en el desarrollo de la historia literaria. El concepto de “variación”

pretende abarcar estos registros, así como una imagen del diálogo literario no conceptualizada exclusivamente bajo la forma de la verticalidad, la imitación o la influencia.

Por último, el capítulo séptimo se interna directamente en el estudio de la poesía de Agustini, y de la dialéctica entre evolución y recurrencia que traza su trayectoria. Más que un recorrido por los registros simbólicos de su poesía, recorrido en el que se embarcan la mayoría de los estudios recientes sobre la autora, se propone aquí un examen de los mecanismos, situaciones y lógicas que desencadenan tales símbolos y de las diversas modulaciones que estos adquieren enfrentados a tales coyunturas, de acuerdo con la idea ya expuesta de la necesidad del marco, de la encrucijda, para poder alcanzar el sentido de esta escritura. Las diferentes lógicas evidencian un itinerario pero también una permanencia que está en el origen del carácter y el rostro cambiantes de su imaginario. Los primeros poemas de Agustini plantean de forma evidente las contradicciones que entraña su inscripción en el campo de la "alta cultura": tal deseo exige en un primer momento la represión de lo femenino en la medida en que ello se identifica con el negativo estético: las revistas, la sentimentalidad y la permanencia en unos modelos periclitados de la escritura. Agustini trabaja en este momento con una idea de poesía que oblitera el régimen de la noche y con él la emergencia del sujeto femenino: lo literario es solamente el término positivo, la confianza en la luz y en la razón, dentro de una imagen burguesa de la modernidad. Sin embargo, la relectura de la tradición simbolista posibilita la liberación del imaginario de lo oscuro de esa dialéctica que acabará por disolverse en otras imágenes de la modernidad y de la escritura (la melancolía, lo siniestro). Un itinerario de liberación propone, justamente, su primer libro, aunque en este caso no es la noche sino el erotismo quien lo hace posible: el sujeto femenino se observa como objeto de deseo, como espacio no de purgación sino

de identificación en los ojos del amante, y aunque esta identificación está en principio limitada a los términos de la relación especular, pronto se abre con la búsqueda y la creación de nuevos interlocutores. Por otro lado, la melancolía, lo siniestro y la desfiguración definen los espacios donde se resuelve la autoconcepción de la poesía que será central en Agustini y los caracteres de su imaginario. El camino seguido por su poesía refleja o traduce las dialécticas que se observan en los anteriores apartados y que se sitúan especialmente en el diálogo entre las formas del disciplinamiento y la creación de los espacios de su huída. La obra de Agustini ha de entenderse entre estos dos términos: por ello es crucial diseñar y definir los rasgos que adoptan tales discursos disciplinarios, pues en su imagen se gesta la escritura que propone su cuestionamiento, su ruina y, finalmente, el abandono de esos marcos de significación.

IX. BIBLIOGRAFÍA.

IX. 1. EDICIONES DE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI¹

AGUSTINI, Delmira, *El libro blanco (Frágil)*, Montevideo: O. M. Bertani, 1907.

---, *Cantos de la mañana*, Montevideo: O. M. Bertani, 1910.

---, *Los cálices vacíos: poesías*, Montevideo: O. M. Bertani, 1913 [ediciones posteriores: Montevideo: Comunidad del Sur, 1963; Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968; Montevideo: Edición Popular Fenaligra, 1986].

---, *Poesías*. Colección, Las mejores poesías líricas de los mejores poetas. Barcelona: Cervantes, 1923?.

---, *Selección de poesía: Cálices vacíos; El libro blanco; Cantos de la mañana*, Santiago de Chile: Editorial Luz, 1923.

---, *Obras completas*. Tomos I y II, Montevideo: Maximino García, 1924.

---, *Los astros del abismo*, Buenos Aires: Editorial Claridad, 1930.

---, *Obras poéticas*, Montevideo: Instituto Penales, 1940.

---, *Poesías*, ed. Ovidio Fernández Ríos, Montevideo: Claudio García, 1940.

---, *Poesías completas*, ed., e intr., Alberto Zum Felde, Buenos Aires: Editorial Losada, 1944

---, *Antología*. selección y prólogo de Esther de Cáceres, Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos, 1965.

¹ La nómina de las ediciones de la obra de Delmira Agustini pretende ser lo más sistemática y exhaustiva posible. Sin embargo, no se incluyen los datos de publicaciones excéntricas, secundarias o de divulgación general, ya que el rigor y la calidad crítica son el criterio adoptado en la elaboración tal listado. Por tanto, no se ha reparado tampoco en las antologías, las reediciones o las ediciones de cariz más anecdótico o intrascendente y nos hemos centrado en las ediciones que son hitos fundamentales en la publicación de su producción. Con todo, puede consultarse una bibliografía completa en el artículo de Ana Gil Seoane, "Delmira Agustini: una bibliografía", en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, coord. Uruguay Cortazzo, Montevideo: Vintén, 1996, págs. 158-180.

- , *Correspondencia íntima*, estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Visca, Montevideo: Biblioteca Nacional. Departamento de Investigaciones, 1969.
- , *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Barcelona: Editorial Labor, 1971.
- , *Poesías completas*, selección y prólogo de Alberto Zum Felde, Buenos Aires: Losada, 1971.
- , *Selección poética*, ed. Arturo Sergio Visca, Montevideo: Editorial Kapelusz, 1980.
- , *El vampiro y otros poemas*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- , *Poesía*, Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- , *Poesías completas*, edición de Magdalena García Pinto, Madrid: Cátedra, 1993.
- , *Los cálices vacíos*, edición y prólogo de Beatriz Colombi, Buenos Aires: Simurg, 1999.
- , *Poesías completas*, ed. Alejandro Cáceres, Montevideo: E. de la Plaza, 1999.
- , Archivo Literario y Fotográfico "Delmira Agustini", Montevideo: Biblioteca Nacional.

IX. 2. ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE DELMIRA AGUSTINI

- ACARÓN MARTÍNEZ, Marlene, "Tradición, evolución y revolución en la crítica a la obra de Delmira Agustini", *Mujer y sociedad en América* 6 (1988), págs. 31-42.
- ALARCÓN, Marlene, "Infantilismo y pasión en las cartas de Delmira Agustini", *Atenea*, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, IX, 1-2 (junio-dic. 1989), págs. 79-107.

- ALBISTUR, Jorge, "Una leyenda que llega al siglo". *Suplemento Dominical de El Día*, 391 (1986), pág. 10.
- ALEGRÍA, Fernando, "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica", *Revista/Review Interamericana*, 12.1 (1982), págs. 27-35.
- ALVAR, Manuel, *La poesía de Delmira Agustini*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958.
- ÁLVAREZ, Mario, *Delmira Agustini*, Montevideo: Arca, 1979.
- ARMAGNO COSENTINO, José, "Delmira Agustini, la Safo americana. sesenta años después", *Norte: Revista Hispano-Americana*, 265 (1975), págs. 71-73.
- BARREIRO DE ARMSTRONG, M., *Punto de luz. Eros, eje de la estructura pendular en "Los cálices vacíos" de Delmira Agustini*, Reichenberger: Kassel, 1998.
- BARRET, Rafael, *Al margen: críticas literarias y científicas*, Montevideo: O. M. Bertani, 1912.
- BEAUPIED, Aida, "Otra lectura de 'El cisne' de Delmira Agustini", *Letras Femeninas*, 22.1-2 (1996), págs. 131-142.
- BENEDETTI, Mario, "Una hora en el mundo y los mitos de Delmira", *La Mañana*, (4-8-1963), pág. 14.
- BENVENUTO, Ofelia M. de, *Delmira Agustini*, Montevideo: Ceibo, 1944.
- BERENGUER, Amanda. "La paradoja de lo literario en Delmira Agustini", en *Delmira Agustini*, eds. Amanda Berenguer, Arturo Sergio Visca y José Pedro Díaz, Cuadernos de Literatura, 1, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968.
- BINNS, Niall, "Lecturas, malas lecturas, paodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Huidobro, Nicanor Parra)", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24 (1995), págs. 159-79

- BOLLO, Sarah. *Delmira Agustini: espíritu de su obra y su significación*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1963.
- BONADA AMIGÓ, Roberto. "En torno al modernismo literario: Delmira Agustini replica a Rubén Darío", *Revista Nacional* 2.2 (1957), págs. 557-570.
- , *Delmira Agustini en la vida y en la poesía*, Montevideo: J. Masa, 1974.
- BRANDY, Carlos y Clara SILVA, "Delmira Agustini y André Giot de Badet", *Fuentes*. [Montevideo], 1 (agosto 1961), págs. 195-198.
- , "Recuerdos de Delmira Agustini. Una entrevista con M. André Giot de Badet", *Fuentes* [Montevideo], 1 (agosto 1961), págs. 198-202.
- BRAVO-ELIZONDO, Pedro, "Una poeta, una dramaturga y un director uruguayos". *Latin American Theatre Review*, 31-32 (1997/99), págs. 137-142.
- BROWN, J. Andrew, "Feminine Anxiety of Influence Revisited: Alfonsina Storni and Delmira Agustini", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23:2 (1999), págs. 191-203.
- BRUZELIUS, Margaret, "En el profundo espejo del deseo: Delmira Agustini, Rachilde and the Vampire", *Revista Hispánica Moderna*, 46.1 (1993), págs. 51-64.
- BULA PIRIZ, Roberto, *Delmira Agustini*, Montevideo: s. e. 1964.
- , *Dos poetisas uruguayas: María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini*, Montevideo: La Casa del Estudiante, 1975.
- BURT, John, "The Personalization of Classical Myth in Delmira Agustini", *Crítica Hispánica*, 9.1-2 (1987), págs. 115-124.
- , "Agustini's Muse", *Chasqui*, 17.1 (1998), págs. 61-65.
- CABRERA, Sarandy, "Las poetisas del 900", en *La literatura uruguaya del novecientos*, Montevideo: Número, 1950, págs. 162-186.

- CÁCERES, Alejandro, "Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto", en *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*, coord. Uruguay Cortazzo, Montevideo: Vintén, 1996, págs. 13-47.
- , "Delmira Agustini: la búsqueda de libertad sexual y la construcción del yo", en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, ed. Tina Escaja, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, págs. 257-271.
- CHAVES ABAD, María José, "La Nena: Delmira Agustini", *Quimera*, 123 (1994), págs. 4-5.
- CORREA, Gabriela y Analía MARÍN, "Delmira Agustini. Una polémica inédita", *Insomnia* (separata cultura de *Postdata*), 131 (2000), págs. 1-7.
- CORRENTE SPANÓ, Dante D., *Crónica de la muerte de Delmira Agustini*, Montevideo: Ediciones del autor, 1986.
- CORTAZZO, Uruguay, "Delmira contextual: Discusión de la tesis de Ileana Loureiro de Renfrew", *Revista de la Biblioteca Nacional* (1989), págs. 49-66.
- , "¿Dónde está la concha de Delmira?", *La oreja cortada* 2 (1988), págs. 25-27.
- , "Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde", en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, coord. Uruguay Cortazzo, Montevideo: Vintén, 1996, págs. 48-74.
- , "Delmira Agustini: hacia una visión sexo-política", en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, ed. Tina Escaja, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, págs. 195-204.
- CRÓQUER, Eleonora, "Esfinge de ojos de esmeralda, angélico vampiro", en *América Latina: Literatura e historia entre dos finales de siglo*, eds. Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, Valencia: Ediciones del CEPS, págs. 31-51.

- DÍAZ, José Pedro, "Sobre la experiencia poética de Delmira Agustini". en *Delmira Agustini*, eds. Amanda Berenguer, Arturo Sergio Visca y José Pedro Díaz. Cuadernos de Literatura, 1, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968, págs. 26-36.
- DÍAZ-CANEDO, Enrique, "Dos poetisas del Uruguay", *Nosotros*, 166 (1923), págs. 418-420.
- DORN, Georgette M, "Four Twentieth Century Latin American Women Authors". *SECOLAS Annals*, 10 (1979), págs. 125-133.
- EAST, Linda Kay Davis, "The imaginary voyage: evolution of the poetry of Delmira Agustini", Tesis doctoral, Stanford University, 1981.
- ESCAJA, Tina, "La lengua en la rosa: Dialéctica del deseo en la obra de Delmira Agustini", Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1993.
- , "(Auto) Creación y Revisión en *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini", *Bulletin of Hispanic Studies* 75.6 (1998), págs. 213-228.
- GARCÍA PINTO, Magdalena, "Eros in Reflection: The Poetry of Delmira Agustini", *Review: Latin American Literature and Arts*, 48 (1994), págs. 85-89.
- , "El retrato de una artista joven: la musa de Delmira Agustini", *Revista Iberoamericana*, 184-185 (1998), págs. 559-571.
- GARCÍA SILVA, Cecilia, "Delmira Agustini periodista. Modernismo e hiperfemineidad", [trabajo de doctorado inédito], Universidad de la República, Montevideo, 1990.
- GATELL, Angelina, "Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 174 (1964), págs. 583-595.

- GIL SEOANE, Ana, "Delmira Agustini: una bibliografía". en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. coord. Uruguay Cortazzo, Montevideo: Vintén, 1996. págs. 158-180.
- GIOT DE BADET, André, "Delmira Agustini", recogido en Carlos Brandy y Clara Silva, "Delmira Agustini y André Giot de Badet", *Fuentes* [Montevideo], 1 (1961), pág. 195.
- GIRÓN ALVARADO, Jacqueline, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, New York: Peter Lang, 1995.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Camila, "Delmira Agustini: ensayo de interpretación biográfica", *Lyceum*, 2 (1936), págs. 233-250.
- HORNO DELGADO, Asunción, "Ojos que me reflejan: poesía autobiográfica de Delmira Agustini", *Letras Femeninas*, 16.1-2 (1990), págs. 101-112.
- JEHENSON, Myriam Yvonne, "Four Women in Search of Freedom", *Revista/Review Interamericana*, 12:1 (1982), págs. 87-99.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría, *Delmira Agustini, manantial de la brasa*, Madrid: Torremozas, 1991.
- JOSEF, Bella, "A poesia de Delmira Agustini", *Separata de Revista do Livro* 13 (1959), págs. 129-138.
- KIRKPATRICK, Gwen, "The Limits of Modernismo: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig", *Romance Quarterly*, 36.3 (1989), págs. 307-314.
- , "Delmira Agustini y el 'reino interior' de Rodó y Darío", en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, eds. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, págs. 295-306.

- “‘Prodigios de almas y de cuerpos’: Delmira Agustini y la conjuración del mundo”, en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, ed. Tina Escaja, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, págs. 175-195.
- KOCH, Dolores, “Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela”, *Revista Iberoamericana*, 51 (1985), págs. 723-729.
- LARRE BORGES, Ana Inés, “Delmira Agustini”, en *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo: Alfaguara, págs. 19-41.
- LEGIDO, Juan C., *Delmira Agustini*, Montevideo: Técnica, 1976.
- LIMA, Robert, “Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 18:1 (1984), págs. 41-59.
- LÓPEZ, Yvette, “Delmira Agustini, sus lectores iniciales y los tropos de la autoridad”, *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 9:34 (1995), págs. 261-271.
- LUISI, Luisa, “La poesía de Delmira Agustini”, en *Delmira Agustini, Poesías*, Montevideo: Claudio García and cía Editores, 1944.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos, “Las dos mitades de Delmira”, *Número*, 3-4 (1964), págs. 54-66.
- MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, “Alfonsina Storni y Gabriela Mistral: la poesía como condena o salvación”, *Escritura*, 16 (1983), págs. 223-230.
- MEDINA VIDAL, Jorge, María Alejandrina da LUZ, Juan RAVERA, Adriana FELIPE, Miriam PEREIRA, & María F. AROCENA, *Delmira Agustini: seis ensayos críticos*, Montevideo: Ciencias, 1982.
- MOLLOY, Silvia, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango*, eds. Patricia E. González y Eliana Ortega, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984, págs. 57-70.

- NORAT, Gisela, "Vampirismo, sadismo y masoquismo en la poesía de Delmira Agustini", *Lingüística y Literatura*, 17 (1990), págs. 152-164.
- O'CONNELL, Patrick, "Delmira Agustini, Rubén Darío y la 'tábula rasa': Sangre, cisne y creatividad femenina", *Explicación de textos literarios*, 26 (1997-1998), págs. 72-79.
- OLIVERA-WILLIAMS, M. R., "Feminine Voices in Exile", en *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*, eds. Temma F. Berg, Anna Shannon Eifenbein, Jeanne Larsen, Elisa Kay Sparks y Sandra M. Gilbert. Urbana: University of Illinois, 1989, págs. 151-166.
- , "Retomando a Eros: tres momentos en la poesía femenina hispanoamericana. Agustini, Mistral y Peri-Rossi", *Revista Iberoamericana*, 186 (1999), págs. 117-133.
- OTERO, José, "¿Erotismo poético o misticismo erótico?", en *In Honor of Boyd G. Carter: A collection of essays*, eds. Catherine Vera y George R. McMurray, Laramie: University of Wyoming, 1981, págs. 85-92.
- OVARES, Flora y Margarita ROJAS, "Delmira Agustini: La eclosión de los sentidos", en *Las poetisas del buen amor: la escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, eds. Margarita Rojas, Flora Ovares, y Sonia Mora, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1989, págs. 85-107.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, "Reflexiones sobre la poesía femenina hispanoamericana", *Revista/Review Interamericana*, 12:1 (1982), págs. 49-55.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente, "El amor necrofílico o la ambigüedad del símbolo en la poesía de Delmira Agustini", *Cuadernos de Aldeeu*, 11:2 (1995), págs. 217-228.

- PETERS, Kate, "Fin de siglo Mysticism: Body, Mind, and Trascendence in the Poetry of Amado Nervo and Delmira Agustini", *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 8 (1996), págs. 159-176.
- PUNTES DE ONEYARD, Sylvia, *Delmira Agustini y su misterio a cien años de su nacimiento*, Montevideo: Almanaque del Banco de Seguros del Estado, 1986.
- , "Sicocrítica de 'Fiera de amor' de Delmira Agustini", *Letras Femeninas*, 15:1-2 (1989), págs. 105-118.
- RAMA, Ángel, "Revelación de Delmira Agustini", *El País*, (10-1-1957), pág. 5.
- RAMÍREZ DE ROSIELLO, Mercedes, "Las poetisas del 900: Delmira y María Eugenia", *Capítulo Oriental* 14 (1968), págs. 209-224.
- RENART, Juan Guillermo, "Semiótica de la reiteración en poesía: Nuevos aspectos", en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid: CSIC, 1984, págs. 491-496.
- RENFREW, Nydia Ileana, "La imaginación en la obra de Delmira Agustini", Tesis doctoral, Michigan State University, 1985.
- , *La imaginación en la obra de Delmira Agustini*, Montevideo: Rosgal, 1987.
- , "La imaginación como principio estructurador de la obra de Delmira Agustini", en *La escritora hispánica*, eds. Nora Erro-Orthmannn y Juan Cruz Mendizábal, Miami: Universal, 1990, págs. 144-151.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo: Alfa, 1969.
- ROJAS, Margarita, et alii, eds., *Las poetisas del buen amor: la escritura transgresora de sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

- ROSENBAUM, Sidonia C., *Modern Women Poets of Spanish America. The Precursors: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*, New York: Hispanic Institute, 1945.
- , "Delmira Agustini y Albert Samain", *Revista Iberoamericana*, 22: XI (1946), págs. 273-279.
- SCOTT, Renée, "Delmira Agustini: Portraits and Reflections", en *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*, eds. Marjorie Agosin and Abraham Nancy Hall, tr. Albuquerque, University of New Mexico, 1995, págs. 253-271.
- SILVA, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1969.
- , *Pasión y gloria de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Losada, 1972.
- STEPHENS, Doris T., *Delmira Agustini and the Quest for Transcendence*, Montevideo: Géminis, 1975.
- TRAMBAIOLI, Marcella, "La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini", *Revista Hispánica Moderna*, 50.1 (1997), págs. 57-66.
- VALENTI, Jeannette Y., *Delmira Agustini: A Re-interpretation of Her Poetry*, Michigan: Ann Arbor, 1971.
- VALVERDE, Estela, "D[é]lmira: La representación del hombre en la poesía de Agustini", en *Delmira Agustini y el Modernismo: Nuevas propuestas de género*, comp. Tina Escaja, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, págs. 205-228.
- VARAS, Patricia, "Lo erótico y la liberación del ser femenino en la poesía de Delmira Agustini", *Hispanic Journal*, 15:1 (1994), págs. 165-184.

- , "Modernism or *Modernismo*? Delmira Agustini and the Gendering of Turn-of-the-Century Spanish American Poetry", en *Modernism, Gender, and Culture*. ed. Lisa Rado, Nueva York: Garly Publishing Inc, 1997, págs. 149-160.
- , *Las máscaras de Delmira Agustini*, Montevideo: Vintén, 2002.
- VILARIÑO, Idea, "Delmira Agustini: una amorosa", *Brecha* (12-9-1986), pág. 29.
- VISCA, Arturo Sergio, "La poesía de Delmira Agustini", en *Delmira Agustini*, eds. Amanda Berenguer, Arturo Sergio Visca y José Pedro Díaz. Cuadernos de Literatura, 1, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968, págs 1-16.
- , "Tres versiones de 'Lo inefable' de Delmira Agustini, *Revista de la Biblioteca Nacional* 9 (1975), págs. 9-17.
- , *Correspondencia íntima de Delmira Agustini*, Montevideo: Biblioteca Nacional-Publicaciones del Departamento de Investigaciones, 1969.
- , *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1979.
- VITALE, Ida, "Los cien años de Delmira Agustini", *Vuelta sudamericana* 2 (1986), págs. 63-65.
- ZAMBRANO, David, "Presencia de Baudelaire en la poesía hispanoamericana. Darío, Lugones, Delmira Agustini", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, XCIX (mayo-junio 1958), págs. 217-236.
- ZUM FELDE, Alberto, "Carta abierta a Delmira Agustini", *El Día* (4-2-1914), págs. 6-7.
- , "Cómo conocí a Delmira Agustini", *La Cruz del Sur*, 4 (1924), págs. 10-11.
- , *Proceso intelectual del Uruguay. II: La Generación del Novecientos*, Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

IX. 3. OBRAS DE FICCIÓN Y HOMENAJES DEDICADOS A DELMIRA AGUSTINI.

AMIGOS DEL ARTE, *Delmira Agustini: exposición en su homenaje*. Montevideo: Imprenta García, 1963.

DANS, Rosa, *Poemas a Delmira Agustini*, Montevideo: Impresora Villamil, 1982.

ESCALANTE, Laura, "Delmira Agustini", *Alfar*, 85 (1945).

FIGUEIRA, Gastón, "Evocación de Delmira Agustini", *Alfar*, 85 (1945)

GARET MAS, Julio, *Oda a Delmira Agustini y otros poemas*. Montevideo: Editorial Florensa y Lafón, 1952.

GENTA, Adriana, *La Pecadora. Habanera para piano*, Buenos Aires: Dramática Latinoamericana de Teatro/Celcit n° 24, 2000.

GIUCCI, Guillermo, *Fiera de amor: la otra muerte de Delmira Agustini*, Montevideo: Vintén Editor, 1995.

IBARBOUROU, Juana de, "Discurso en honor a Delmira Agustini", *Ari* 1 (1938), págs. 436-437.

---, "Visión de Delmira", *Alfar* 85 (1945).

MINOLI, Raquel, *Tan extraña, tan querida*, Montevideo: Quijote Editores, 2000.

ORGAMBIDE, Pedro, *Un amor imprudente*. Colombia: Grupo Editorial Norma, 1994.

PREGO GADEA, Omar, *Delmira*, Montevideo: Alfaguara, 1996.

SALAVERRI, Vicente A., *La mujer inmolada*, Montevideo: Pegaso, 1954.

SCHINCA, Milton. *Delmira Agustini y otras rupturas: teatro*, Montevideo: EBO, 1977.

IX. 4. MODERNIDAD.

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pretextos, 1995.

- ASTOBIZA PICAZA, Nicolás. *La dinámica de lo moderno: romanticismo y modernidad en Charles Baudelaire*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- BALZAC, Honoré de, "Tratado de la vida elegante", en *Obras completas*. tomo VI. Madrid: Aguilar, 1972, págs. 1049-1077.
- BARTHES, Roland, *Le degré zero de l'écriture*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- , "Un texte inédit de Roland Barthes: encore le corps", en *Critique* 423-424 (1982), págs. 645-654.
- , "Le bruissement de la langue", en *Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1961, págs. 1152-1193.
- , *Salon de 1859. Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1976, "Bibliothèque de La Pléiade", Vol. II, págs. 614-619.
- , *Las flores del mal*, Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1993.
- , *Petits Poèmes en prose*, Paris: Gallimard, 1973.
- BELL, Daniel, *The Cultural Contradictions of Modernism*, Nueva York: Basic Books Inc., 1976.
- BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos, I*, Madrid: Taurus, 1973, págs. 15-59.
- , *Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 1999.
- BIÉTRY, Roland, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Ginebra: Slatkine Reprints, 2001.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- , *A Map of Misreading*, Oxford: Oxford University Press, 1975.

- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* [1989], Madrid: Visor, 1995.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Tecnos, 1991.
- CERTEAU, Michel de, *La fable mystique. XVI-XVII siècles*, Paris: Gallimard, 1982.
- CIPLIJAUKAITE, Biruté, "Albert Samain, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado", en *Juan Ramón Jiménez: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva : Diputación de Huelva-Instituto de Estudios Onubenses, 1983, vol. I, págs. 233-41.
- D'AUREVILLY, Barbey, *Du dandysme et du George Brummell* [1851], Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.
- DE MAN, Paul, *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.
- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Nueva York: Oxford, 1986.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris: Gallimard, 1993.
- FELDMAN, Jessica R., *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*, Itaca-Londres: Cornell University Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Litoral*, 9 (1983), págs. 3-32.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *La palabra de Ícaro*, Granada: Universidad de Granada, 1995.
- GILBERT, Sandra M., "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature", en *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel, Brighton, Sussex: Harvester, 1982, págs. 193-219.

- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid: Verbum, 2002.
- HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus, 1989.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo: Figuras y mitos*, Madrid: Taurus, 1980.
- HUYSSMANS, Joris-Karl, *Contra natura*, Barcelona: Tusquets, 1997.
- JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Visor, 1995.
- LITVAK, Lily, *Erotismo: fin de siglo*, Barcelona: Antonio Bosch, 1979.
- LYONS, Martín, "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros," en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Madrid: Taurus, 1998, págs. 473-519.
- LYOTARD, Jean- François, *Mentalités Post-Modernes*, París: Galillée, 1993.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, París: Dunod, 1993.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- RAYMOND, Marcel *De Baudelaire al surrealismo* [1933], Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- REUCHER, Gabriele Maria, *Rosen und Rubine im Traumreich der Infantin : Studien zur Lyrik Albert Samains*, Bonn : Romanistischer Verlag, 1986
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La poesía, la música, el silencio*, Sevilla: Renacimiento, 1994.
- STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Alençon: Julliard, 1989.
- STEINER, George, "El gran ennui", en su *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona: Gedisa, 1993, págs. 15-43.

VERLAINE, Paul, *Les poètes maudits*, Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1989.

VERLET, Agnès, "Le Spleen, une vanité profane", en *Magazine Littéraire* 418 (2003), págs. 35-38.

VILLENA, Luis Antonio de, "Responso/Glosa entre Verlaine y Darío", *Tropelías*, 7-8 (1996-97), págs. 429-34.

WILSON, Edmund, *El castillo de Axel: estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)*, Barcelona: Destino, 1996.

IX. 4. MODERNISMO.

ACHUGAR, Hugo, *Poesía y sociedad*, Montevideo: Marcha, 1985.

AMBROSINI, Ángela María, "Aventura y excesos modernistas de Francisco Villaespesa", *Las Nuevas Letras*, 7 (1987), págs. 13-22.

ANDÚJAR ALMANSA, José, "La copa del rey de Thule de Francisco Villaespesa: manifiesto poético del modernismo español", *Revista de Literatura*, LXIII (2001), págs. 129-56.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

ARELLANO, Jorge Eduardo, "Los raros": una lectura integral, Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo, "Leopoldo Lugones"; en *Historia de la literatura hispanoamericana. II: Del neoclasicismo al modernismo*, coord. Luis Iñigo Madrigal, Madrid: Cátedra, 1987.

BARRÁN, J. Pedro, *Historia de la sensibilidad en Uruguay. II: El disciplinamiento*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1993.

- BARRÁN, José P. y Benjamín NAHUM, *El Uruguay del Novecientos*, Montevideo: Banda Oriental, 1990, 3 vols.
- , "El adolescente, ¿una creación de la modernidad?", en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad (1870-1920)*, coords. José Pedro Barrán, Teresa Porzecanski y Gerardo Caetano, Montevideo: Santillana, 1996, págs. 175-197.
- BARRÍA NAVARRO, José Nelson, "Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 25 (1996), págs. 125-41.
- BOLLO, Sarah, *El modernismo en el Uruguay: ensayo estilístico*, Montevideo: Impresora uruguaya, 1951.
- , *Literatura uruguaya 1807-1975*, Montevideo: Universidad de la República, 1976.
- BLIXEN, Carina, *El desván del Novecientos. Mujeres solas*, Montevideo: Ediciones del caballo perdido, 2002.
- CAETANO Gerardo y Roger GEYMONAT, "Ecos y espejos de la privatización de lo religioso en el Uruguay del Novecientos", en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1879-1920*, coords. José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, Montevideo: Santillana, 1996, págs. 15-47.
- CARDWELL, Richard A. y Bernard MCGUIRK, *¿Qué es el modernismo?. Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- CARILLA, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid: Gredos, 1967.

- CARRERAS, Roberto de las. *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*, prólogo de Ángel Rama, Montevideo: Arca, 1967.
- CASTILLO, Homero, *Antología de poetas modernistas hispanoamericanos*, Waltham: Blaisdell Publishing CO., 1966.
- , *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid: Gredos, 1968.
- CASTILLO, José Luis, *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1999.
- CASTRO MORALES, María Belén, *José Enrique Rodó: utopía y regeneración*, La Laguna: Universidad de La Laguna, 1990
- CELMA VALERO, M^a Pilar, "El modernismo visto por sus contemporáneos. Las encuestas en las revistas de la época", en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, Boulder: Soc. of Spanish and Spanish American Studies, 1993, págs.25-38.
- CORVALÁN, Octavio, *El postmodernismo. La literatura hispanoamericana entre dos guerras mundiales*, New York: Las Américas Publishing Company, 1961.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- DARÍO, Rubén, *Obras completas. V*, Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- , "La mujer española", *España contemporánea*, Madrid: Mundo Latino [s. f.]
- , "¡Estas mujeres!", *Todo al vuelo*, Madrid: Renacimiento, 1912.
- , *Poesía*, pr. Ángel Rama, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas: Ayacucho, 1977.
- , *Antología*, ed. Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid: Espasa-Calpe, 1994
- , *Los raros*, Zaragoza: Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados, 1998.

- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., "Francisco Villaespesa y las poéticas de fin de siglo".
Ínsula, 614 (1998), págs. 12-14.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel, "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo", recogido en *El modernismo visto por los modernistas*, Ricardo Gullón, Madrid: Guadarrama, 1980, págs. 103-114.
- ESPINA, Eduardo, *Julio Herrera y Reissig: las ruinas de lo imaginario*, Montevideo: Graffiti, 1995.
- ETTE, Ottmar, "'Así habló Próspero': Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 528 (Junio 1994), págs. 49-62.
- ETTE, Ottmar, y Titus HEYDEREICH, eds., *José Enrique Rodó y su tiempo: cien años de "Ariel"*, Madrid: Iberomericana, 2000.
- FAURIE, M. J., *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966.
- FRANCO, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México: Grijalbo, 1985.
- , "Criticism and Literature within the Context of a Dependent Culture", *Occasional Papers* 16 (1975), págs. 1-17.
- GALLINAL, Gustavo, *Letras uruguayas*, Montevideo: Ministerio de Cultura, 1967.
- GARCÍA, Ignacio, "Rubén Darío y Francisco Grandmontagne en el Buenos Aires de 1898: la redefinición de los conceptos de hispanismo en América y americanismo en España", *Revista Iberomericana*, 68 (2002), págs. 49-66.
- GARCÍA PRADA, Carlos, *Poetas modernistas hispanoamericanos. Antología*, Madrid: Cultura Hispánica, 1956.
- GAUGGEL, Karl Hermann, *El cisne modernista: sus orígenes y supervivencia*, Nueva York: Peter Lang, 1997.

- GERTEL, Zunilda, "El cisne: Del signo imaginario al signo ideológico en la poesía de Darío", en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. nuevas lecturas*, eds. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, Boulder: Soc. of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, págs. 277-293.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, "The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay", en su *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin: University of Texas Press, 1985, págs. 8-32.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Obras completas*, ed. Antonio Castro Leal, México: [s. e.], 1971.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado", en *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, eds. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, Caracas: Monte Ávila Editores, 1995, págs. 431-455.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid: Alianza, 1990.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona: Montesinos, 1983.
- "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II: Del neoclasicismo al modernismo*, ed. Luis Iñigo Madrigal, Madrid: Cátedra, 1987, págs. 549-563.
- HALTY FERGUSON, Raquel, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*, London: Tamesis Book Limited, 1981.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del Modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.
México: Fondo de Cultura Económica, 1945.
- HERRERA Y REISSIG, Julio, *La vida y otros poemas*. Montevideo: O. M. Bertani,
1913.
- , *Poesía completa y prosa selecta*, pról.: Idea Vilarriño, ed. notas y cronología
Alicia Migdal, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- , *El pudor, La cachondez*, eds. Nilo Berriel y Claudia Giaudrone, Montevideo:
Arca, 1992.
- , *Poesías completas y prosas*, París: UNESCO [Colección Archivos], 1999.
- JIMÉNEZ, José Olivio, ed., *El simbolismo*, Madrid: Taurus, 1979.
- , *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid:
Hiperión, 1989.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *La corriente infinita: crítica y evocación*, ed. Francisco
Garfias, Madrid: Aguilar, 1961.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, "Rubén Darío y el parnasianismo", en *De Baudelaire a
Lorca: acercamientos a la modernidad literaria*, eds. José Manuel Losada Goya,
Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel:
Reichenberger, 1996, págs. 215-236.
- JITRIK, Noé, *Las contradicciones del Modernismo. Productividad poética y situación
sociológica*, México: El Colegio de México, 1978.
- , *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires: Palestra, 1960.
- KIRKPATRICK, Gwen, *The Dissonant Legacy: Lugones, Herrera y Reissig, and the
Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley: University of California
Press, 1989.

LE CORRE, Hervé, *Poesía Hispanoamericana posmodernista: Historia, teoría, prácticas*, Madrid: Gredos, 2001.

LLOPESA, Ricardo, "Los raros de Rubén Darío", *Revista Hispánica Moderna*, LV (2002), págs. 47-63.

LUGONES, Leopoldo, *Obras poéticas completas*, pr. Pedro Miguel Obligado, Madrid: Aguilar, 1948.

---, *Lunario sentimental*, ed. Jesús Benítez, Madrid: Cátedra, 1988.

MARINI-PALMERINI, Enrique, *El modernismo literario hispanoamericano: caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1989.

---, ed., *El hombre y su obra: Julio Herrera y Reissig*, París: Presses Univeritaires de Valenciennes, 2001.

MARTÍ, José, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, ed. Ivan A. Schulman, Madrid: Cátedra, 1992.

MOLLOY, Sylvia, "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*", *Texto Crítico*, 14 (1988), págs. 30-42.

---, "Diagnósticos del fin de siglo", en *Cultura y tercer mundo. 2: Nuevas identidades y ciudadanías*, ed. Beatriz González Stephan, Caracas: Nueva Sociedad, 1996, págs. 171-200.

MORA, Carmen de, "Herrera y Reissig o la búsqueda de la palabra *himética*", en Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, ed. y coor., Ángeles Estévez, Colección Archivos, 32, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998, págs. 1060-82.

---, *Diversidad sociocultural en la literatura hispanoamericana, Siglo XX*, Sevilla: Universidad, 1995.

- MOREAU, Pierina Lidia, *Leopoldo Lugones y el simbolismo*, Buenos Aires: Ediciones "La Rreja", 1973.
- NAVASCUÉS, Javier de, ed., *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2002.
- NERVO, Amado, *En voz baja. La amada inmóvil*, Madrid: Cátedra, 2002.
- OLIVARES, Jorge, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", *Hispanic Review*, XLVIII (1980), págs. 57-76.
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1961.
- ORIBE, Emilio, *Historia sintética de la literatura uruguaya*, Montevideo: [s. e.], 1931.
- , *Poética y plástica: seis ensayos*, Montevideo: Impresora Uruguaya, 1930.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. III: Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid: Alianza, 2001.
- PELUFFO LINARI, Gabriel, "Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos", en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, coords. José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, Montevideo: Santillana, 1996, págs. 57-73.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, "Julio Herrera y Reissig. Biografía y contexto histórico. Obra y contexto literario. Poesía", en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II: Del neoclasicismo al modernismo*, ed. Luis Iñigo Madrigal, Madrid: Cátedra, 1987, págs. 681-691.
- PICÓN GARFIELD, E. y Schulman, I. A., *Las entrañas del vacío. Ensayo sobre la modernidad hispanoamericana*, México: Cuadernos Americanos, 1984.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hannover: Ediciones del Norte, 1984.
- , *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas / Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.

- , "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910), en su *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas: Ayacucho, 1985, págs. 82-96.
- , *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- REAL DE AZÚA, César, "Ambiente espiritual del Novecientos", en *La literatura uruguaya del novecientos*, Montevideo: Número, 1950, págs. 15-36.
- REYES MÖLLER, Carlos, "Del empaque y el desenfado corporal en el Novecientos". en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad (1870-1920)*, Montevideo: Santillana, 1996, págs. 231-250.
- RIVAS BRAVO, Noel, "Un 'raro' excluido de *Los raros*", en *Rubén Darío. Estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, págs. 69-84.
- ROCCA, Pablo, *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó. Apéndice: apuntes inéditos de un curso de literatura de Rodó*, Montevideo: Banda Oriental, 2001.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia, "Vivienda y estilo en la ciudad burguesa (1880-1914), en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, coords. José Pedro Barrán, Teresa Porzecanski y Gerardo Caetano, Montevideo: Santillana, 75-100.
- RODÓ, José Enrique, *El que vendrá*, Montevideo: C. García and cía., 1941.
- , "El que vendrá", en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1957.
- , "Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra" [1899], en sus *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1957, págs. 163-187.
- , "Una nueva antología americana", en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1957.

- , *Ariel. Motivos de Proteo*, ed. Ángel Rama, pr. Carlos Real de Azúa. Caracas: Ayacucho, 1976.
- , *Ariel*, Madrid: Anaya y Mario Muchnik, 1995
- , *Ariel*, ed. Belén Castro, Madrid: Cátedra, 2000.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "La generación del 900", *La literatura uruguaya del novecientos*, Montevideo: Número. 1950, págs 37-64.
- RUFINELLI, Jorge, ed., *José Enrique Rodó: crítico literario*, Alicante: Generalitat Valenciana, 1995.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- , *Rubén Darío*, Madrid: Síntesis, 2002.
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona: Seix-Barral, 1975.
- SALINAS, Pedro y Jorge Guillén, *Correspondencias (1923-1951)*, intr. Andrés Soria Olmedo, Barcelona: Tusquets, 1992.
- SÁNCHEZ ALONSO, Fernando, "Francisco Villaespesa, el primer modernista español", *Didáctica*, 9 (1997), págs. 195-226
- SAPRIZA, Graciela, "Mentiras y silencios: el aborto en el Uruguay del Novecientos", en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad (1870-1920)*, coords. José Pedro Barrán, Teresa Porzecanski y Gerardo Caetano, Montevideo: Santillana, págs. 115-142.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- , *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires: Norma, 2002².

- SCHINCA, Milton, *El dandy en Tontovideo*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.
- , *Boulevard Sarandi: memoria anecdótica de Montevideo. I: De la Colonia a los tiempos de Artigas*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997.
- SCHOLZ, László, *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- SCHULMAN, Ivan A., *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, México: El Colegio de México, 1966.
- , *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid: Taurus, 1987.
- SELUJA, Antonio, *Rubén Darío en el Uruguay*, Montevideo: Arca, 1998.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- UGARTE, Manuel, *Escritores iberoamericanos de 1900*, Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1943.
- VASSEUR, Álvaro Armando, *Cantos del Nuevo Mundo*, Montevideo: Díaz, 1907
- , *Todos los cantos (1898-1912)*, ed. Emilio Frugoni, Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1955.
- VILLAESPESA, Francisco, *Viaje sentimental (Poesías)*, Madrid: Pueyo, 1909.
- , *Poesías completas*, Madrid: Aguilar, 1954 2 vols.
- YURKIEVICH, Saúl, *Celebración del modernismo*, Barcelona: Tusquets, 1976.
- , "Moderno/posmoderno: fases y formas de la modernidad", en su *La modernidad movediza*, Madrid: Taurus, 1996, págs. 9-36.
- ZANETTI, Susana, ed., *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras del artista en torno al modernismo*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

ZUM FELDE, Alberto, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo: Maximino García, 1921.

-*Índice de la poesía uruguaya contemporánea*, Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1935.

IX. 5. GÉNERO

ÁLVAREZ-RUBIO, P., "Una conversación con Isabel Allende", *Revista Iberoamericana*, 168-169 (1994), págs. 1063-1073.

ANZALDÚA, Gloria, "To Queer the Writer-loca, escritora y chicana", en *Inversión*, ed. Betsy Warland, Vancouver: Press Gang, 1991.

BADE, Patrick, *Femme fatale. Image of Evil and Fascinating Women*, Londres: Ash y Grant, 1979.

BARQUET, Mercedes, "El estado actual de los estudios de género. Un breve recorrido por la teoría feminista", *Casa de las Américas*, 183 (1991), págs. 19-25.

BATTICUORE, Graciela, "Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción", en *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*, comps. Nora Domínguez y Carmen Perilli, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, págs. 103-121.

---, *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. II: L'expérience vécue*, Paris: Gallimard, 1949.

BENEYTO, M., "Prensa femenina y escritura femenina (una ventana que ayuda a soñar)", en *Mujeres: escrituras y lenguajes*, eds. S. Mattalía y M. Aleza, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1995, págs. 190-196.

BONET, Ofelia Machado, "Sufragistas y poetisas", *Enciclopedia uruguaya* 38 (1969).

- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilit*, Madrid: Cátedra, 1990.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.
- , "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault", en *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política del género en las sociedades del capitalismo tardío*, tr. Ana Sánchez, Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, págs. 303-326.
- , *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Londres. Routledge, 1993.
- , "Sujetos de Sexo/Género/Deseo", en *Feminismos literarios*, eds. Neus Carbonell y Meri Torras, Madrid: Arco / libros, 1999, págs. 25-77.
- , *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, 2001.
- CAMPI, Teresa, *Sul ritmo saffico: la vita e le opere di Renée Vivien*, Roma: Bulzoni, 1983.
- CARBONELL, Neus y Meri TORRAS, eds, *Feminismos literarios*, Madrid: Arco / libros, 1999.
- CASTRO-KLARÉN, Sara, "La crítica literaria feminista y la escritura en América Latina", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985, págs. 27-47.
- , *Women's Writing in Latin America: An Anthology*, Boulder: Westview Press, 1991.
- CIXOUS, Hélène, "Fiction and its Phantoms: a Reading of Freud's *Das Umheimliche*", *New Literary History*, 7 (1976), págs. 525-48.

- , *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Anthropos, 1995.
- , *Three steps on the ladder of writing*, Nueva York: Columbia University Press, 1990.
- CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California, 1978.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, "‘I Will Be a Scandal in Your Boat’: Women Poets and the Tradition", en *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, Londres: Zed Books, 1990, págs. 86-109.
- DOMÍNGUEZ, N., y C. PERILLI, eds., *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *La mujer fatal (según ellos)*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- EHRICK, Christine, "De Delmira a Paulina: erotismo, racionalidad y emancipación femenina en el Uruguay, 1890-1930", en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, ed. Tina Escaja, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000, págs. 228-244.
- ELIOT, Thomas S., "Tradition and the Individual Talent", en *The Sacred Wood*, London: Methuen and Co., 1920, págs. 47-60.
- FEBO, Giuliana de, "Orígenes del debate feminista en España: la escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)", *Sistema*, 12 [s. f.], págs. 49-82.
- FERRÉ, Rosario, "La cocina de la escritura", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985, págs. 133-154.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1996, vols.

- FRANCO, Jean, "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia", en *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1988, págs. 503-515.
- FUSS, Diana, "Leer como una feminista", en *Feminismos literarios*, eds. Neus Carbonell y Meri Torras, Madrid: Arco / libros, 1999, págs. 113-127.
- GAMONEDA LANZA, Amelia, *Marguerite Duras: la textura del deseo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca [Acta Salmanticensia. Estudios filológicos, 261], 1995.
- GARCÍA PINTO, Magdalena, "Género y poesía en el Uruguay de 1900", en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, ed. Tina Escaja, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000, págs. 244-257.
- GILBERT, S. y S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, "No sólo para mujeres (el sexismo en los estudios literarios)", *Dispositio: American Journal of Cultural Histories and Theories*, 15 (1990), págs. 83-94.
- GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- HART, Stephen M, "Is Women's Writing in Spanish America Gender Specific?", *MLN*, 110:2 (1995), págs. 335-352.
- HARTSOCK, Nancy, "Foucault on Power: A Theory for Women", en *Feminism/Postmodernism*, ed. Linda J. Nicholson, New York: Routledge, 1990, págs. 163-164.

- HOLMES, Diana, *Rachilde: decadence, gender and the woman writer*. Nueva York: Berg, 2001.
- HOMANS, M., *Women Writers and Poetic Identity*, Princeton: Princeton University Press, 1980.
- INCLÁN, Josefina, "La mujer en la mujer Avellaneda", en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte*, eds. Gladis Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera, Miami: Ediciones Universal, 1981, págs. 71-93.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris: Minuit, 1974.
- , "The Question of the Other", *Yale French Studies*, 0 (1995), págs. 7-19.
- KEMPF, Roger, "Les sexes", en *Dandies. Baudelaire et cie.*, Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra, 2003.
- KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984.
- LACAN, Jacques, "God and the Jouissance of the Woman", en *Feminine sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, eds. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose, New York: W.W. Norton and Company, 1982, págs. 137-148.
- LARRE BORGES, Ana Inés et al., *El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo: Alfagura, 1997.
- LEPENIES, Wolf, *Melancholy and Society*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La tercera mujer*, Barcelona: Anagrama, 1999.

- LUDMER, Josefina, "Las tretas del débil", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984, págs. 47-55.
- MASIELLO, Francine, "Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal", *Revista Iberoamericana*, 175-177 (1996), págs. 745-766.
- MATTALÍA, Sonia, "El saber de las otras: hablan las mujeres", en *Mujeres: Escrituras y lenguajes*, eds. S. Mattalía y M. Aleza, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1995, págs. 21-33.
- MATTALÍA, Sonia y M. ALEZA, eds. *Mujeres: Escrituras y lenguajes*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1995.
- MUSCHIETTI, Delfina, "Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor", *Nuevo texto crítico*, 2:4 (1989), págs. 79-102.
- OSTRIKER, A. S., *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon Press, 1986.
- PANOFSKY, Dora y Erwin, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Nueva York: Harper and Row Publishers, 1965.
- PERRY, Catherine, "In the Wake of Decadence: Anna de Noailles' Revaluation of Nature and the Feminine", *L'Esprit Créateur*, 37 (1997), págs. 94-105.
- PHILIPS, R., *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*, Londres: Tamesis Books Limited, 1975.
- POGOLOTTI, G., "Escritoras, mujeres", *Casa de las Américas*, 183 (1991), págs. 9-13.
- PRADO, G., "Reflexiones sobre hermenéutica literaria y teoría de la recepción desde una perspectiva de mujer", *Casa de las Américas*, 183 (1991), págs. 26-30.

- REISZ, Susana, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996.
- , "La crítica literaria feminista desde la mirada de una conversa", *Clarín*, 26 (2000), págs. 15-18.
- , "¿Tienen género los géneros literarios?", *Clarín*, 28 (2000), págs. 15-18.
- RICHARD, Nelly, "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana*, 176-177 (1996), págs. 733-744.
- ROCCA, Pablo, "Mujer y privacidad en la literatura uruguaya (1890-1920)". en *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad (1870-1920)*, coords. José Pedro Barrán, Teresa Porzecanski y Gerardo Caetano, Montevideo: Santillana, 1996, págs. 147-171.
- RODRÍGUEZ, Ileana, coord., *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*, Barcelona: Anthropos, 2001.
- , "Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales", en *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: lo trans-femenino/masculino/queer*, ed. Ileana Rodríguez, Barcelona: Anthropos, 2001, págs. 7-44.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia y Graciela SAPRIZA, "Feminismo y política. Un análisis del proceso de aprobación del voto femenino en Uruguay", en *Hoy es historia*, 1 (1984), págs. 16-31.
- ROFFÉ, R., "Itinerario de una escritura: ¿desde dónde escribimos las mujeres?", en *Mujeres: escrituras y lenguajes*, eds. S. Mattalía y M. Aleza, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1995, págs. 13-21.

- ROMÁN, Mercedes, "Mujer y presión social: comportamientos lingüísticos", en *Mujeres: escrituras y lenguajes*, eds. Sonia Mattalía y M. Aleza, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1995, págs. 174-185.
- SAPRIZA, Graciela, "Imágenes de la mujer a comienzos de siglo", en *La mujer en Uruguay*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1983, págs. 117-141.
- SCHIESARI, Juliana, *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- SEGARRA, Marta, "Crítica feminista y escritura femenina en Francia", en *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX (Estudios sobre crítica feminista, postestructuralismo y psicoanálisis)*, Burgos: Universidad de Burgos, 2002, págs. 81-108.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own. From Charlotte Bronte to Doris Lessing*, Londres: Virago, 1991.
- , *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Nueva York: Penguin Books, 1990.
- , *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture. 1830-1980*, Londres: Virago, 1987.
- SPIVAK, Gayatri, "Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía", en *Feminismos literarios*, Madrid: Arco / libros, 1999, págs. 265-291.
- TRABA, Marta, "Hipótesis de una escritura diferente", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985, págs. 21-27.
- WOOLF, Virginia, *A room of one's own*, New York: Cambridge University Press, 1995.

ZAVALA, Iris M., "Reflexiones sobre el feminismo en el milenio", *Quimera*, 177 (1999) págs. 58-64.

---, "Modernidades sexualizadas: el corredor de las voces femeninas". en *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, ed. Tina Escaja, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, págs. 109-123.

IX. 6. OTROS ESTUDIOS Y OBRAS.

AGAMBEN, Giorgio, "El lenguaje y la muerte. Séptima jornada" [1982], en *Teorías sobre la lírica*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco/libros, 1999, págs. 105-127.

---, *Idea de la prosa*, Barcelona: Ediciones Península, 1989.

---, *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-textos, 2002.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BARTHES, Roland, "Deliberación" [1979], en su *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986, págs. 365-80.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard, 1957.

---, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, New York: Walker, 1962.

---, *La pratique de la joie devant la mort*, Paris: Mercure de France, 1967.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris: Galilée, 1979.

BENJAMIN, W., *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona: Gedisa, 1996.

- , *El origen del drama barroco moderno*, Madrid: Taurus, 1990.
- BERCOT, Martine, "Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris*", en *Magazine Littéraire* 418 (2003), pags. 41-43.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres: Routledge, 1994.
- , "Postcolonial Authority and Postmodern Guilt", en *Cultural Studies: A Reader*, ed. Lawrence Grossberg, Nueva York: Routledge, págs. 59-67.
- BORDEL, Pierre, *L'imaginaire du secret*, Grenoble: ELLUG, 1998.
- BORDIEU, Pierre, *The Fields of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press, 1993.
- BORGHESE, G. A., *Gabriele D'Annunzio*, Milán: Mondadori, 1983.
- CABO ASEGINOLAZA, F., ed., *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco/libros, 1999.
- COMBE, Dominique, "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en *Teorías sobre la lírica*, ed. F. Cabo Aseginolaza, Madrid: Arco/libros, 1999, págs. 127-153.
- COPPÉE, François, *El violín mágico (Le luthier de Cremona)*, trad. Samuel Blixen, Montevideo: Imprenta y litografía "La razón", 1903.
- CRUZ, Sor Juana Inés, de la, *Obra selecta*, edición, selección, introducción y notas de Luis Sáenz de Medrano, Barcelona: Planeta, 1991, págs. 425-463.
- CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica, 2000.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Il Fuoco*, en *Prose di romanzi*, Verona: Mondadori, 1968.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Kafka: por una literatura menor*, México: Era, 1998.
- DERRIDA, Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia: Pre-textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques, y Hélène CIXOUS, *Voiles*, Paris: Galilée, 1998.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus, 1982.

- ENGLERKIK, John Eugene, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York. 1934.
- FREUD, Sigmund, "Duelo y melancolía", en sus *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, II, pág. 2093.
- , "Los siniestro", en sus *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva. 2000.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de la letra. Ensayos completos*, Crítica: Barcelona, 1994.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E., *Los senderos ocultos*, México: Librería de Porrúa Hermanos, 1911.
- GRANJEL, Luis S., *La Frenología en España (Vida y obra de Mariano Cubí)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1973.
- HAMBURGUER, Kate, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor, 1995.
- HOGGART, Richard, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth: Penguin, 1959
- KAY SPARKS, Elisa, "Old Father Nile: T. S. Eliot and Harold Bloom on the Creative Process as Spontaneous Generation", en *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*, eds. Temma F. Berg, Anna Shannon Elfenbein, Jeanne Larsen, Elisa Kay Sparks y Sandra M. Gilbert, Urbana: U. of Illinois, 1989, págs. 51-80.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques, *Escritos*, vol. I y II, México: Siglo Veintiuno Editores, 1971
- "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en sus *Escritos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1985, vol. I, págs. 312-338.

- LUQUE, Aurora, "Renée Vivien. Poemas", *Clarín*, 42 (2002), págs. 35-42.
- MARÇAL, Maria-Mercè, *La pasión según Renée Vivien*, Barcelona: Seix-Barral, 2002.
- MARÍAS, Javier, *Miramientos*, Madrid: Alfaguara, 1997.
- , *Vidas escritas*, Madrid: Siruela, 1992.
- MENDILAHARSU, J. R., *Como las nubes*, Madrid: Pueyo, 1909.
- MEREGALLI, Franco, "D'Annunzio nella cultura iberica e iberoamericana", en *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1988, págs. 647-57.
- MESSINGER CYPESS, Sandra, "Visual and Verbal Distances: The Woman Poet in a Patriarcal Culture", *Revista/Review Interamericana*, 12 (1982), págs.150-157.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- NOAILLES, Anna de, *Choix de poésies*, ed. Jean Rostand, París: Grasset, 1976.
- PAZ, Octavio, "El caracol y la sirena", *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965.
- PERCHE, Luis, ed., *Anna de Noailles*, Vienne: Pierre Seghers, 1964.
- PERETTI, Cristina de y Paco Vidarte, *Derrida (1930)*, Madrid: Ediciones del Orto, 1998.
- PÉREZ BLANCO, Lucrecio, *La poesía de Alfonsina Storni*, Madrid: Artes Gráficas Villena, 1975.
- PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, Madrid: Cátedra, 1990.
- PIPPER, David, *The Image of the Poet. British Poets and their Portraits*, Oxford: Clarendon Press, 1982.
- PLATÓN, *El banquete. Fedón. Fedro*, Barcelona: Labor, 1991.
- POE, Edgar Allan, *Poesía completa*, edición bilingüe, trad: María Condor y Gustavo Falaquera, Madrid: Hiperión, 2000.

- POLLOCK, Griselda, "Artists mythologies and media genius, madness and art history".
Screen, 21 (1980), págs. 57-96.
- PROVENCIO, Pedro, *Poemas esenciales del simbolismo*, Madrid: Octaedro, 2002.
- PUELLES ROMERO, Luis, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación*, Madrid: Verbum, 2002.
- RACHILDE, *Monsieur Venus*, préface de Maurice Barrès, Paris: Flammarion, 1977.
- RATTI, Marzia, ed., *Il senso dell'eroico: Cozzani, Pascoli, D'Annunzio*, Milán: Silvana, 2001.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago, *Presencia de Edgar A. Poe en la literatura española del siglo XIX*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.
- SAMAIN, Albert, *Aux flancs du vase*, Paris : Mercure de France, 1912.
- , *Au jardin de l'Infante*, Paris: Mercure de France, 1947.
- , *Le chariot d'or*, Paris: Mercure de France, 1947.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Alfaguara: Madrid, 1996.
- SOUSSLOFF, Catherine M., *The Absolute Artist. The Historiography of a concept*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- STORNI, Alfonsina, *Antología mayor*, Introducción de J. Rodríguez Padrón, Madrid: Hiperión, 1994.
- , *Nosotras y la piel. Selección de ensayos de Alfonsina Storni*, comps. Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone, Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- THÉLOT, Jérôme, "La poésie, la faim", *Magazine Littéraire* 418 (2003), págs. 38-41.
- VARGAS LLOSA, Mario, *El Paraíso en la otra esquina*, Madrid: Alfaguara, 2003.
- VAN VEBER, A. D. & Paul Léautaud *Poètes d'Aujourd'hui 1880-1900. Morceaux choisis*, París, Société du Mercure de France.
- VIVIEN, Renée, *Poésies complètes*, ed. Jean-Paul Goujon, París: Deforges, 1986.

WILLIAMS, Raymond, *Culture & Society: Coleridge to Orwell*, Londres: Hogart Press, 1958.

WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno* [1963], Madrid: Cátedra, 1992.

