

**Pleitez,
Tania,
Delmira
Agustini:
"Delmira. Nena.
Yo"**



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Delmira Agustini: "Delmira. Nena. Yo" / Tania Pleitez Vela

Título: Delmira Agustini: "Delmira. Nena. Yo" / Tania Pleitez Vela

Autor: [Pleitez, Tania, 1969-](#)

Publicación: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014

Notas de reproducción original: Otra ed.: *"Debajo estoy yo", Formas de la (auto)representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954): María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustina, Alfonsina Storni y Julia de Burgos.* Tesis doctoral. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, pp. 144-244

Forma/género: Estudio crítico

Idioma: español

Encabezamiento de materia:

- [Agustini, Delmira, 1886-1914 -- Crítica e interpretación](#)

CDU:

821.134.2(899)Agustini, Delmira.07 | 821.134.2(899)-1.09"19"

URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckh2j6>

“Delmira. Nena. Yo.”

Lo primero que llama la atención a la hora de considerar los estudios sobre Delmira Agustini es el cliché biográfico con el que se la ha retratado una y otra vez: se suele enfatizar el contraste que existe entre su vida burguesa y convencional y su vida interna, la cual se ha calificado de atrevida y fogosa. Sin embargo, todo parece indicar que la suya fue, desde el principio, una vida excepcional en todo sentido. Asimismo, la crítica literaria tradicional en torno a su poesía, una que no se cuestionó durante varias décadas pero que en los últimos años ha sido revisada y reinterpretada por la crítica feminista, se encargó de categorizar su obra, concentrándose en suavizar y, en ocasiones, anular el claro erotismo de sus versos. Al problema de la minimización del contenido erótico en su trabajo poético se le añaden las circunstancias de su muerte, las cuales han generado un grueso material de interpretaciones basadas en la tragedia –fue asesinada por su ex-esposo–, circunstancias que también han contribuido a convertir a esta poeta en un mito. Por lo tanto, en este capítulo examinaré que hay detrás del mito y la leyenda y en qué medida la obra de esta uruguaya marcó un hito en el rumbo de la poesía hispanoamericana del siglo XX.

1. Vida y obra.

1.1. Biografía.

Delmira Agustini Murtfeldt nació en Montevideo el 24 de octubre de 1886. Su padre, Santiago Agustini Medina, descendía de Francisca Medina, uruguaya, y de Domingo Agustini, corso francés que había emigrado al Plata, estableciéndose en Montevideo, y que de adolescente había combatido en la batalla de Trafalgar. Su madre, María Murtfeldt Triaca, era originaria de la tierra de Sarmiento, hija de Delmira Triaca, argentina de ascendencia española, y de Luis Murtfeldt, un acaudalado alemán que pertenecía a la nobleza germana y que había emigrado a Buenos Aires en el siglo XIX.¹

¹ Cfr. Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 5.

Según testimonios, sus padres se desvivían por ella y la llamaban, aún de mayor, “La Nena”. Aparentemente le brindaron todo lo necesario para ayudarla a crear una atmósfera adecuada en la que ejercer su vocación literaria. Este ha sido uno de los aspectos más polémicos que ha rodeado a la biografía de la poeta ya que la mayoría de los críticos y biógrafos se han referido a ello de forma negativa, especialmente en lo que se refiere a la madre, quien ha sido retratada en varias ocasiones como un “monstruo”.² Pero también es cierto que fue una de las más leales defensoras de su vocación literaria³, todo lo contrario al caso de María Eugenia Vaz Ferreira, a quien la carencia de la comprensión materna le causó grandes problemas, como vimos en el capítulo anterior. Según Magdalena García Pinto, Agustini veía en su familia una “lealtad solidaria” ya que desde el momento que empezó a escribir, sus padres demostraron interés y le brindaron apoyo “hasta el punto de que fue su padre quien se ocupó de ordenar y pasar en limpio los poemas de los cuadernos y papeles sueltos de la poeta, sobre cuya versión Agustini solía hacer nuevas correcciones”, tarea que más tarde prosiguió su hermano Antonio.⁴ Otra fuente más antigua reitera esta consideración aunque desde un punto de vista negativo, uno que prueba el ambiente represivo y lleno de prejuicios que reinaba en aquella época en torno a la mujer, en general: el crítico Suárez Calimano censuró la actitud de sus padres a los que llega a acusar de *laissez faire*; opinaba que una mano dura

² Este es el adjetivo que le adjudica Enrique Job Reyes –marido de Agustini– a María Murtfeldt de Agustini en una carta enviada a la poeta poco después que esta abandonara el hogar conyugal: “Ya he visto a abogados que me defenderán y sabrán desenmascarar ante la sociedad a ese monstruo que me hizo revelaciones tan repugnantes...” (Alejandro Cáceres, “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto”, en *Delmira Agustini: Nueve penetraciones críticas*, Uruguayo Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996, p. 13). Asimismo, varios críticos han insistido en el rol negativo y sobreprotector que jugó su madre. Por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal subraya lo siguiente: “La Nena era la máscara [...] adoptada [por Agustini] como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante” (Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1969, p. 41). No obstante, si a veces la misma Agustini adoptó un comportamiento infantilizado o ciertas actitudes de “niña” –o sea de “La Nena”–, esto fue para enmascararse y protegerse de prejuicios que incluso los intelectuales podían albergar con respecto a la mujer poeta, pero sobre todo, con respecto a una mujer todavía joven que en sus versos se presentaba insistentemente como *sujeto* de deseo. Es cierto que Agustini muere antes de alcanzar la madurez –a los veintiocho años– y, por lo tanto, se podría sostener que, debido a esta circunstancia, se la vio, en aquella época, con rasgos infantiles, puesto que no llegó a conocer la plenitud del estado adulto (para entonces no sólo vivía en casa de sus padres sino que también murió cuando todavía se estaba construyendo como sujeto). Sin embargo, como veremos más adelante, este enmascaramiento voluntario respondía sobre todo a las rígidas construcciones sociales de la época, las cuales restringían el deseo sexual a las mujeres, especialmente a las solteras y jóvenes.

³ Más adelante, cuando me refiera a una carta escrita por quien llegará a ser esposo de la poeta, Enrique Job Reyes, veremos hasta qué punto María Murtfeldt fue una defensora, no sólo leal sino también feroz, de su vocación poética: creía tanto en la genialidad de su hija que hizo todo lo que consideró necesario para que ella no siguiera una vida convencional o incompatible a su crecimiento como poeta. Esta es una de las propuestas biográficas más recientes hechas por Alejandro Cáceres en su artículo “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto” (Ob.cit., pp. 13-47).

⁴ Magdalena García Pinto, “Introducción”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 17.

la hubiera guiado a pautas de “comportamiento más normales” e impuesto barreras firmes para controlar su carácter “voluntarioso”, el cual, según el crítico, la llevó a su trágico final.⁵

Desde muy pequeña, la uruguaya demostró poseer una extraordinaria sensibilidad y una inteligencia precoz. A los cinco años ya sabía leer y escribir correctamente; a los diez componía versos y ejecutaba en el piano difíciles partituras. Se educó en el hogar, como solían hacerlo entonces las señoritas de la clase media alta: francés, piano, pintura, dibujo, bordado. Sin embargo, su contacto con otros niños fue escaso, circunstancia que contribuyó a alimentar su gusto por la introspección, una preferencia que fue cristalizándose con los años. Dedicaba tiempo al gozo de la lectura, la escritura, la música y de otras actividades afines. Incluso siendo ya una adolescente, tuvo muy poco contacto con las otras muchachas de su edad; habiendo crecido en un ambiente aislado desde la niñez, dedicada a actividades intelectuales y artísticas, las reuniones sociales y los bailes no eran algo especialmente de su interés ya que las encontraba mundanas, artificiales y frívolas. Más tarde establecerá amistad con algunas de las figuras intelectuales más sobresalientes de la época, figuras casi todas mayores que ella: Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Manuel Ugarte, Samuel Blixen (editor del semanario cultural *Rojo y Blanco*), entre otros. En pocas palabras, Agustini no fue, ni en su hogar ni en los círculos sociales, simplemente una niña mimada burguesa, dedicada al *dolce fare niente*. Todo lo contrario: su compromiso con la poesía era total y su tiempo libre lo pasaba con sus padres, quienes la acompañaban a dar largas caminatas por el parque, o con su gran amigo de la infancia, André Giot de Badet.⁶ Como ya dije, sus padres valoraron y apreciaron su quehacer literario desde el principio, aunque algunos biógrafos insistan en que se trató más bien de una excesiva sobreprotección.⁷

⁵ Suárez Calimano, E., *Nosotros*, Buenos Aires, 1931, LXXII, en Sidonia Carmen Rosenbaum, “Delmira Agustini”, Ob.cit., p. 58.

⁶ De acuerdo con Magdalena García Pinto, Agustini y Badet se conocieron en el atelier de pintura. (Cfr. Ob.cit., p. 17). Según Sidonia Carmen Rosenbaum, Badet era vecino de una propiedad que la familia Agustini tenía en las afueras de Montevideo, donde solían pasar la primavera. (Cfr. Ob.cit., p. 59.)

⁷ Se dice, por ejemplo, que su madre procuraba mantener a la poeta alejada del trato social. Según Manuel de Castro, el primer amor de Agustini fue un “intelectual uruguayo, sobrino de un almirante argentino” (creo que se trata de Amancio Sollers), que conoció en Pocitos. Sin embargo, el idilio se truncó repentinamente debido a la oposición familiar. (Cfr. Manuel de Castro, *Ercilla*, Santiago de Chile, 1939, IV, núm. 200, p. 17. Citado en Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 59.)

A los dieciséis años, Agustini se embarca de lleno en la escritura y el 2 de septiembre de 1902 aparece en *Rojo y Blanco* su poema “¡Poesía!”, el cual marca el inicio de su vida literaria. Dos meses después publica “Crepúsculo” en *La Alborada*, uno de los semanarios rioplatenses más prestigiosos y con el que continuará colaborando en los años siguientes. Las contribuciones de Agustini en *La Alborada* no se limitaron a poemas: en agosto de 1903 comenzó a publicar una columna que ella misma bautizó con el nombre de *La legión etérea* y que firmaba con el pseudónimo de Jouxjou. En esa columna se ocupó de hacer retratos de muchachas montivedeanas que sobresalían en lo cultural y lo social, y se trata de siluetas excesivamente ornamentales del más puro gusto modernista. Como vimos en el capítulo anterior, la poeta le dedicó una de estas semblanzas a María Eugenia Vaz Ferreira.

Agustini fue “presentada” formalmente en *La Alborada* el 1 de marzo de 1903 en una reseña titulada “Una poetisa precoz”, la cual iba acompañada de un retrato de la joven autora con larga cabellera. En dicho texto se lee lo siguiente:

[...] una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa resuelta, 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.⁸

Emir Rodríguez Monegal señala que desde entonces se la describe a partir de una imagen de niña, coherente con el *aniñamiento sistemático* al que fue sometida la poeta, desde sus inicios, por la crítica masculina.⁹ Por ejemplo, ya en 1902, cuando se publica su primer poema en el semanario *Rojo y Blanco*, su director, Samuel Blixen, la llama “niña de doce años” pero en realidad, en ese momento, tiene dieciséis. En otro comentario, esta vez de Raúl Montero Bustamante, también crítico de prestigio de la época, se la describe así: “[...] sonreía tímidamente en silencio, mientras su padre exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras de la época. Nada agregó ella y luego de dejar la colección sobre la mesa se fue en silencio [...]”.¹⁰ Asimismo, en el prólogo de *El libro blanco (Frágil)*, publicado en 1907, Manuel Medina Betancort afirma lo siguiente:

⁸ Emir Rodríguez Monegal, Ob.cit., p. 35.

⁹ Cfr. Ibid pp. 35-43.

¹⁰ Ibid, p. 37.

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 encarnado y como un ángel, lleno de encanto e inocencia. [...] Era una candorosa niña, Delmira Agustini, adorable como una virgencita de carne [...]¹¹

Obsérvese que se hace referencia a un hecho que toma lugar cuatro años atrás, cuando Agustini tiene diecisiete años; pero Manuel Medina Betancort considera que en aquel entonces tenía quince años, por lo que en el momento de la publicación del poemario, según él, tiene diecinueve, cuando en realidad tiene veintiún años. Esta constante infantilización continuará incluso cuando la poeta tenga veintisiete años: Rubén Darío, en su Pórtico a *Los cálices vacíos* (1913), la llamará “esta niña bella”.¹²

Sylvia Molloy se ha referido ampliamente a lo anterior y relaciona ese añiñamiento a una tendencia común por parte de los hombres de letras del continente, es decir, a una imagen idealizada de lo femenino: “Es, en Hispanoamérica, ‘la niña mística’ de Martí, la ‘dulce niña pálida’ de Silva, la Stella de Darío, la ‘muchachita mía’ y la ‘niña triste’ de Neruo. El cliché de la mujer-niña se completa con el de la mujer frágil”.¹³ En pocas palabras, la fabricación de esta imagen por parte de la crítica masculina se originó en el deseo, paternalista y condescendiente, de asegurarse de que, en el medio literario, Agustini fuera exclusivamente esta persona: una joven virginal e inocente quien por un “milagro” escribía poesía erótica. Sobre esto, Molloy continúa diciendo lo siguiente:

Lo notable de esta infantilización, [...] es que se observa tanto en el afuera –por parte de esos ‘hombres de letras de la época’ que señala Montero Bustamante, es decir el *establishment* paternalista del modernismo– como en el adentro, en la imagen que de sí se forja la propia Agustini. [...] La imagen proyectada es el escritor y también es su máscara: hecha de lo que se es, lo que se busca ser, lo que queda bien que se sea y lo que se sacrifica para ser. Es espejo revelador pero también puede ser escudo opaco, defensa. Estas consideraciones, válidas para todo escritor, merecen especial atención, creo, en el caso de las mujeres, cuya imagen profesional –me refiero a la producción literaria– es de por sí más fluctuante [...] que la de los hombres. (Al no saber con exactitud que lugar ocupan, o creen ocupar, en el mundo, menos sabrán qué lugar ocupan en la literatura.)¹⁴

Al respecto, se ha mencionado una y otra vez –y hasta se puede observar en fotografías de la habitación de la poeta– que Agustini siempre tuvo una muñeca entronizada en su

¹¹ Manuel Medina Betancort, “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 89-90.

¹² Ibid, p.223.

¹³ Sylvia Molloy, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985, p. 58.

¹⁴ Sylvia Molloy, Ob.cit., pp. 58-59.

habitación. Sin embargo, donde se puede palpar vívidamente este añiñamiento voluntario, es en las cartas que le escribió a su novio, Enrique Job Reyes.¹⁵

En marzo de 1908, cuando Agustini aún tiene veintiún años, conoce a su futuro esposo, un joven originario de la provincia de La Florida quien está a punto de cumplir los veintitrés años. Aparentemente, desde el principio se vieron con cierta regularidad¹⁶ y, cuando empiezan a tratarse como novios, Agustini es ya una poeta reconocida: desde 1902 sus poemas venían apareciendo en revistas y periódicos, y en 1907 se había publicado su primer poemario, *El libro blanco (Frágil)*. Como evidencian sus cartas, la relación se mantuvo en secreto durante varios años y “[e]sto parece indicar, contrariamente a lo sugerido por los biógrafos de Agustini, que su madre no controlaba su voluntad”.¹⁷

“Sobre todo no aludas, para nada, a mi correspondencia secreta... Para que yo me de cuenta de que has recibido esta pon una seña de admiración después de la firma”, le dice Agustini en una carta de 1909; en otra, lo deja aún más claro: “Sigue formal como hasta ahora en tus cartas, nunca, ni por casualidad aludas a esta correspondencia... A veces cuando pienso en si llegara a descubrirse... No puedo añadir más! Peligro!”.¹⁸

Estas cartas están acentuadas por una jerga infantil, típica de los enamorados, y por innumerables frases como “quíereme mucho”, “tuya, tuya”, “piensa mucho en mi”, “ni un rinconcito en el corazón para nadie, nadie”, “Quique mío, mío, mío”... muy diferentes al tono y al estilo de las cartas que cuatro años después Agustini le enviará a Manuel Ugarte. Algunos ejemplos de esta jerga infantil –o media lengua como la llama Sylvia Molloy – se encuentran en los siguientes fragmentos:

Quique mío terido mi vida: la Nena siempre para ti, te tiere sempe más, y está loquita por verte [...]

¹⁵ Estas cartas se encuentran en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo. Fueron editadas y publicadas por primera vez por Arturo Sergio Visca en 1969; el libro se titula *Correspondencia íntima*.

¹⁶ En una carta de 1909, Agustini felicita, desde Buenos Aires, a Enrique Job Reyes por su cumpleaños y asegura lamentar que no “comiéramos otra vez juntos”, por lo que “lo haremos desde lejos este año”. Deduzco, por lo tanto, que en 1908 él ya la visitaba con alguna frecuencia. (Cfr. Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Arturo Sergio Visca (ed.), Montevideo, Biblioteca Nacional, 1969, p. 20.)

¹⁷ Magdalena García Pinto, “Introducción”, Ob.cit., p. 21.

¹⁸ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 22.

Mi vida! yo tiero, yo tiero... yo tiero una cabecita de mi Quique que *caba* men aquí adento.

[figura dibujado un corazón].

Si no la teno ponto yo me mero de dabia!...

Yo se portó bien mucho; yo le digo mucho “mena noche, mi viejo”, yo pensa sempe en Quique y... yo tiero la cabecita de Quique men chiquita. Ponto!

Mena tade, mi viejo.

Tu Nena.

Quique de mi vida: tu Nena tiene apenas tiempo para decirte que te adora y que está esperando ansiosamente tu camita que es de ella. [...]

Pototó: te esquibo potito y con tompa. Estoy dabiosa. Ayer no podí esquibirte porque no tenía con quien mandar la carta al correo y yo no podía salir... Ah! estoy dabiosa, muy dabiosa [...]¹⁹

No soy la única que opina que detrás de ese lenguaje infantil se esconde otro mensaje; es decir, se ha señalado en varias ocasiones que este más bien representa una máscara que cubre una intencionalidad erótica, algo que se transparenta especialmente en la segunda carta citada arriba en la que Agustini expresa su deseo de poseer la cabeza de su novio. Resulta curioso, como veremos mas adelante, que en algunos de sus poemas el yo lírico aparece con la cabeza del amante entre sus manos, como una especie de Salomé meditativa. Al respecto, tanto Clara Silva como Sylvia Molloy citan una carta que le escribe Miguel de Unamuno a la uruguaya después de leer Cantos de la mañana; en ésta se lee precisamente lo siguiente: “esa extraña obsesión que tiene usted de tener entre las manos, unas veces la cabeza muerta del amado, otras la de Dios”.²⁰ Con esto no quiero decir que lo anterior sea una simple traducción de sus fantasías personales a su poesía, sino llamar la atención sobre la conciencia que, como sujeto erótico, estaba construyendo o, por lo menos, tomando forma en el interior de Agustini. Sin embargo, volviendo al tema que nos ocupa en este momento, ¿por qué recurre Agustini a esta infantilización voluntaria en sus cartas a Reyes? Al parecer, la autora también tuvo conciencia de su situación; en dos de sus cartas a Reyes firma así: “Delmira. Nena. Yo”.²¹ Y en otra carta deja aún más clara su conciencia de esa bifurcación transitoria, y digo transitoria porque al final vuelve a integrarlas a ambas –a Delmira y a La Nena– en una sola auto-referencia: “Cariños le mandan todos, *incuso* la Nena y Delmira. Yo”.²²

¹⁹ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., pp. 25, 28, 30.

²⁰ Clara Silva, Ob.cit., p. 155.

²¹ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 24.

²² Ibid, p. 25.

Al respecto, ha habido varias interpretaciones. Sergio Arturo Visca enfatiza que “[e]n cierto modo son cartas escritas en clave. Pero hay más. Porque en los márgenes de muchas tarjetas postales, y con letra tan minúscula y disimulada que es preciso descifrarla con lupa, hay expresiones que revelan claramente la situación real, [...] Delmira Agustini vive, ante su madre, una situación de enmascaramiento. Se enmascara en ese ser ficticio que es ‘La Nena’ [...]”.²³ Por su parte, Emir Rodríguez Monegal sostiene que “[l]a Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante”.²⁴

Posiblemente hubo ciertas circunstancias familiares y/o personales que justificaron, en su momento, “la máscara de La Nena” en las cartas a Reyes (o bien pudo tratarse de un código lingüístico entre ellos que reflejaba la complicidad de la pareja, por lo que me pregunto, ¿quiénes somos para evaluar los códigos en que una pareja decide comunicarse?). Sin embargo, lo que sí me interesa enfatizar aquí es lo que Sylvia Molloy ya ha señalado certeramente: Agustini, en “su representación pública” también utilizó este disfraz y proyectó una imagen de mujer delicada e ingenua, “como protección y solución de comodidad”.²⁵ Es importante considerar esta representación pública de sí misma en el ambiente intelectual liderado por los hombres de letras de su tiempo: al no tener referencias sobre cómo moverse y comportarse en ese medio, especialmente si desde el principio se creó e impuso sobre ella esa imagen de niña indefensa e inocente, podría interpretarse que la joven Agustini jugó un rol activo en cultivar esta imagen. Aparentemente recurrió a la misma como escudo, algo que no sorprende si tenemos en consideración que en el imaginario masculino tradicional de esa época, el concepto femenino opuesto al de mujer inocente y frágil, era el de mujer liviana e inmoral. De esta forma, Agustini se aprovecha –si lo hace de forma plenamente deliberada o inconscientemente no podemos saberlo con exactitud– de la imagen que se construye de ella en la esfera de lo público. Recordemos como se indigna María Eugenia Vaz Ferreira cuando Nin Frías la relaciona con Safo; esa reacción nos da una pista del temor que una mujer poeta de clase media alta podía llegar a sentir si su obra poética no era comprendida,

²³ Sergio Arturo Visca, “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 6.

²⁴ Emir Rodríguez Monegal, Ob.cit., p.41.

²⁵ Sylvia Molloy, Ob.cit., p.60.

ya que esto traería como consecuencia una falta de reconocimiento y, por último, un desprestigio que alcanzaría no sólo a su obra sino también a su persona, es decir, a su reputación. Agustini, con la máscara de la “mujer-niña”, podía gozar de aceptación y reconocimiento en el ambiente literario de su tiempo, uno dominado exclusivamente por la comunidad masculina. A este propósito, la correspondencia entre Agustini y Rubén Darío resulta iluminadora.

Agustini y Darío se conocen en 1912, en Montevideo, cuando el poeta nicaragüense realiza un viaje por toda América como director de la revista *Mundial*. Agustini, quien para entonces tiene veintiséis años, es una gran admiradora de Darío, por lo que se esmera por establecer con él un elocuente contacto epistolar. En una de estas cartas, muy distantes del tono de La Nena, le dice lo siguiente:

[...] Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiada de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo –contra el mismo Yo, sobre todo– a otro espíritu mártir del mismo martirio. [...] Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez. ¿Cómo hacerle creer en ella a usted, que sólo conoce la valentía de mi inconsciencia? Tal vez porque le reconocí más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora. Y por lo tanto más indulgencia. A veces me reprocho mi osadía; y a veces ¿a qué negarlo?, me reprocho el desastre de mi orgullo. Me parece una bella estatua despedazada a sus pies.²⁶

Como se observa, en ningún momento de esta carta Agustini adopta el cliché de la mujer-niña. Más bien se trata de una persona adulta que, al no tener con quien compartir los vaivenes de su espíritu artístico, sabe no sólo reconocer a uno compatible con el suyo sino también pedirle auxilio. Así, le escribe impulsada por la necesidad de encontrar un confidente, un guía espiritual. En la carta, Agustini también demuestra que tiene conciencia de su Yo, lo cual prueba que ella sabe que no sólo es un cuerpo, sino también un complejo ser pensante. Es decir, todo parece indicar que la poeta se encuentra en el camino por alcanzar una sustanciosa conciencia de sí misma, algo que, obviamente, deriva del ejercicio de su parte intelectual. Sin embargo, ella ha decidido ocultar esta parte de sí porque, en su medio, aparentemente no tiene con quien compartir sus reflexiones más profundas, teme –y con razón– que no será comprendida: en los círculos que la rodean, en general, no se espera que una “mujer-niña” se sumerja en esas

²⁶ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 43.

inquietudes existenciales. Quizá el peso de la imagen de la mujer-niña, bella, ingenua y sonrosada, tanto en el ámbito privado como público, haya traído como consecuencia esta conflictividad interna que Agustini sufrió durante sus años adultos. Su propio temor a verse, a desentrañar su “rareza”, nace porque tiene conciencia de estar *sola* en su ambiente, y de ahí su necesidad de recurrir a un “maestro” que la guíe. La respuesta de Darío, sin embargo, es distante:

Tranquilidad. Tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: “Ante todo, ninguna perturbación en ti.” Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría, el gozo bueno. Si el genio es montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente.²⁷

Resulta interesante la reflexión de Darío cuando compara el genio en el hombre y en la mujer. En el hombre es “una montaña de dolor”, y lo anterior –el dolor considerado desde una perspectiva abstracta– alude a un peso que se lleva en el espíritu. Pero en la mujer es “una túnica ardiente”: el hecho que lo compare con una vestimenta, una prenda, que abrasa el *cuerpo* –la referencia aquí es más corpórea que en la imagen anterior–, casi como en un ritual de auto-inmolación, hace que las connotaciones de sacrificio irracional resulten evidentes. Por lo tanto, Darío pareciera querer decirle que sí, que en aquella época el genio artístico en la mujer resulta aún más dramático y difícil, no porque deba de vivirse y desarrollarse en un contexto cultural determinado –léase patriarcal y misógino–, como pensaríamos ahora, sino porque, según él, el genio femenino no tiene que ver con lo intelectual y lo espiritual, sino con la pasión y la emoción puras, con el instinto y el cuerpo, factores asociados a lo irracional, a la “*naturaleza*”. Tampoco le ofrece una respuesta humana, nacida de la empatía, y mucho menos una guía espiritual; tan sólo se limita a tranquilizarla de forma paternalista y recurre a una cita de Marco Aurelio que, comparada con la confesión atormentada que ella le ha hecho en su carta, viene a ser como una palmadita impersonal en la mano. En pocas palabras, la está poniendo en “su lugar”, lejos del “arrebato”. Agustini le responde, pero en esta segunda carta, quizá resignada ante la imposibilidad de encontrar en el poeta una comprensión verdadera, su tono se aleja del de la mujer artista y se vuelve a refugiarse en la imagen de la mujer-niña:

²⁷ Citado en Sylvia Molloy, Ob.cit., pp. 61-62.

[...] Y usted, maestro, me la da siempre [la exquisita y suma sensación artística], en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su “Sinfonía en gris”.²⁸

Como vemos, aquí vuelve a presentarse “femenina”, “niña”; también halaga al patriarca del Modernismo y le llama, en la misma carta, “el más genial y profundo guía espiritual”, agradeciéndole su consejo y entrega –que ella quizá intuye fingidos–. Así, Agustini vuelve a recurrir a la máscara de La Nena: “entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su ‘Sinfonía en gris’”. En este sentido, lo que resulta más relevante no es tanto la postura posiblemente consciente de la máscara de La Nena en el ámbito público, sino la discrepancia entre esta máscara y sus textos poéticos, porque era obvio que la “mujer-niña” escribía versos abiertamente eróticos. Obviamente, esta imagen fue perpetuada por la comunidad intelectual masculina para distraer a los lectores del texto y llevar su atención hacia esa otra imagen nada subversiva. Si Agustini se apropió de esa “máscara” fue sin duda para protegerse en un medio social y literario especialmente receloso de la mujer artista. Y esa forma de protegerse derivaba de un sincero anhelo de querer ser aceptada en los círculos artísticos dominantes de su tiempo. Debemos considerar que la poesía no sólo era su arte, sino también su profesión, lo que le permitía una realización personal. Así, un rechazo o una falta de reconocimiento podía afectar a su autoestima profesional.

En 1907, Agustini publicó su primer poemario, *El libro blanco (Frágil)*. Su recepción por parte de la crítica fue muy favorable y continuó gestándose entre sus contemporáneos una pronunciada tendencia a no separar su belleza física de la calidad de sus poemas. Es importante volver a señalar que el ambiente montevideano en el que Agustini vivió y publicó su poesía estuvo marcado por fuertes contrastes.²⁹ Por un lado era puritano y conservador, especialmente en lo referente a la sexualidad y las diferencias de género; pero también era libertario y progresista: por ejemplo, durante los gobiernos de Battle y Ordoñez (1903-1907, 1911-1915) se llevaron a cabo reformas importantes, como el decreto de la primera ley de divorcio del continente (1907) y la creación de la Universidad de Mujeres (1912). Estamos hablando, pues, de una atmósfera ambigua, algo que incidió en la forma en que la crítica acogió la escritura de Agustini.

²⁸ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 46.

²⁹ Me referí a esto en el capítulo I dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira. Supra pp. 68-70.

Así las cosas, aunque su talento fue elogiado, su temática erótica no encajó dentro de los estereotipos femeninos de la época; estos últimos enfatizaban el perfil de lo que “tenía” que ser una mujer, especialmente una joven soltera y virgen. Y vuelvo a repetir: sorprendidos y desconcertados, la mayoría de los críticos intentaron neutralizar su voz, enfocando la atención en su persona e insistiendo en su aura etérea. De esta forma nació el mito de Agustini, uno que empezó como la “niña virginal” y que luego llegó a ser el de la “Pitonisa de Eros”. Se comprende, pues, que Carlos Vaz Ferreira le escriba el siguiente comentario, despojándola de su voluntad reflexiva:

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. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías suyas [...] es algo completamente inexplicable.³⁰

En 1910 se publica su segundo libro, *Cantos de la mañana*. Para entonces su prestigio como poeta es considerable e incluso llega a ser elogiada por Rubén Darío (a quien, ya vimos, conoce dos años después). Asimismo, en su casa recibe las visitas de varios escritores e intelectuales atraídos por su talento. En febrero de 1913 publica su tercer libro, *Los cálices vacíos*, poemario más abiertamente erótico que los anteriores, algo que provoca un escándalo social que luego pasa a la murmuración incesante en torno a la joven poeta y su atrevimiento. Esto sucede no sólo porque su autora fuera una joven todavía soltera sino también porque en ese momento las mujeres sólo aparecían en la poesía como objeto deseado. De ahí lo excepcional de sus versos: más adelante veremos que Agustini se apropia de elementos culturales de la época pero para perfilar un nuevo y complejo sujeto femenino, un sujeto que posee por sí mismo un erotismo personal y diferente a aquel impuesto por la tradición literaria masculina. En pocas palabras, subvierte imágenes y conceptos de la tradición modernista. Por otro lado, en *Los cálices vacíos*, Agustini anuncia, en una nota “Al lector”, que está preparando un nuevo poemario que se titulará *Los astros del abismo* y el cual, considera, será “la cúpula” de su obra.³¹ Estos poemas, los más oscuros y barrocos de la autora, fueron publicados póstumamente en la edición de sus *Obras completas* de 1924, bajo el título general de “El rosario de Eros”.

³⁰ “Opiniones sobre la poetisa”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Ob.cit., p. 211.

³¹ Cfr. Delmira Agustini, “Al lector”, en *Ibid.*, p. 261.

Es preciso que entremos a examinar, con mayor detenimiento, la relación entre Agustini y Enrique Job Reyes porque esta nos informa también sobre el conflicto interno que la poeta sufrió durante años, con respecto a la distancia entre su querer ser y el deber ser. Las cartas intercambiadas entre la poeta y su novio reflejan la atmósfera que rodeó a la primera etapa de aquel romance clandestino, donde no faltan los celos: “Yo creía que ya estabas bien convencido de mi cariño... pero no te acuso porque sé que la duda es inevitable... Yo también cuando tardo en recibir carta tuya... pero en fin no hablemos más de *dudas* que ya han *concluido* [¿] verdad?”.³² Me interesa señalar la mención que desde temprano se hace de las dudas y los celos padecidos por Reyes porque aparentemente esto nunca cesó a lo largo de la relación, al contrario, se fueron magnificando hasta llegar a culminar en el episodio violento que truncó la vida de ambos. Se ha dicho que Reyes siempre se sintió inseguro frente a la brillantez de Agustini quien, como ya dije, cuando este la conoce era ya una poeta reconocida y requerida por los círculos intelectuales. Después de cinco años de noviazgo, la pareja finalmente se casa el 14 de agosto de 1913.

Ahora bien, cabe preguntarnos: ¿quién era este hombre que, después de asesinar a la mujer que amaba, se suicidó? Un año mayor que Agustini, Reyes era, según testimonios, un joven guapo, de cuerpo atlético y talante seguro, pero de naturaleza concupiscible, acostumbrado a dominar.³³ Había nacido el 11 de mayo de 1885 en la provincia de La Florida y cuando conoció a Agustini trabajaba de rematador de haciendas, en Montevideo; específicamente, “estaba involucrado en el negocio de la compra y venta de caballos”.³⁴ De acuerdo con Clara Silva, Reyes era un “hombre de gallardía varonil, aunque carente de cultura intelectual”.³⁵ Por su parte, Ofelia Machado nos ofrece la siguiente información:

[E]n marzo de 1908 conoció a Enrique Job Reyes, rematador, que trabajó en Montevideo con el escribano Corsa en la calle Treinta y Tres y en corrales de Ponce de León y Dutra [...] Era hijo de Ginés Reyes y de Jacinta Díaz de Reyes [...] En Florida trabajó muchos años en la Jefatura [de Policía] teniendo como jefe a Juan Cardozo asesinado por Aquino; las peripecias políticas le hicieron perder ese cargo por algún tiempo. Cuando se produjo la revolución de [Aparicio] Saravia, él fue enviado a Durazno y luego a Sarandí, donde los blancos lo prendieron y encerraron en un campamento. Al libertarlo más tarde, su

³² Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 22.

³³ Cfr. Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 60.

³⁴ Ibid, p. 60.

³⁵ Clara Silva, Ob.cit., p. 12.

jefe Cardozo lo hizo volver a la Jefatura hasta que se marchó a Montevideo como rematador.³⁶

Por otro lado, Alejandro Cáceres nos habla de su posición socioeconómica:

Los restos de la casa familiar, que pude observar en La Florida, y que sugerían una vivienda modesta, más su trabajo como policía dan a entender que pertenecía a una familia de clase media. Independientemente del linaje aristocrático por parte del padre de doña María Murtfeldt, la familia Agustini parecería haber estado en una posición económica y social superior a la de la familia Reyes. Los matices en cuando a cómo cada uno de ellos se sintiera socialmente serían en última instancia algo subjetivo.³⁷

Carmen Sidonia Rosenbaum comenta que, cuando Reyes ya vivía en Montevideo, debió de ser una especie de *dandy* puesto que, después de su trágica muerte, encontraron en su armario un elegante surtido de cuarenta y dos corbatines y no menos de ocho sombreros. Estos detalles de su vestimenta hacia el final de su vida (muere a los veintinueve años) parecen estar muy lejos de su condición de policía de provincia que conoció durante su adolescencia.³⁸ Por lo tanto, deduzco que Reyes, de orígenes más modestos y provincianos que Agustini, debió de estar muy decidido a empezar de nuevo cuando se marchó a Montevideo; en otras palabras, debió de estar muy motivado por construirse a sí mismo, tanto por lo que respecta a una nueva vida socio-económica como a una nueva imagen. Es importante tener en cuenta todo esto cuando nos acerquemos a los hechos que antecedieron al episodio que terminó con la vida de Reyes y Agustini. Tampoco podemos pasar por alto su pasado como policía, especialmente cuando estuvo prisionero en un campamento: es muy posible que presenciara o fuera víctima de actos agresivos e incluso de violencia física, algo que podría haber incidido en la formación de su carácter dominante.

³⁶ Ofelia Machado, *Delmira Agustini*, Montevideo, Ceibo, 1944, p. 32. Aparicio Saravia fue un caudillo del Partido Blanco del Uruguay. El acuerdo llamado “La Paz de Abril”, que ponía fin a la Revolución de las Lanzas (1870-1872), fue firmado el 6 de abril de 1872. El acuerdo establecía, por vez primera, el concepto de la coparticipación en el gobierno entre los partidos Blanco (Partido Nacional) y Colorado; se asignaba así, al Partido Nacional, las “Jefaturas Políticas” de cuatro Departamentos, las cuales competía al Presidente de la República designar constitucionalmente. No obstante, durante la presidencia de Julio Herrera y Obes (1890-1894), de filiación colorada, se incrementaron las tensiones entre ambos partidos puesto que únicamente se les otorgó a los blancos tres Jefaturas Políticas. Esto se interpretó como una violación al acuerdo de “La Paz de Abril”. De esta forma, Aparicio Saravia lideraría, de ahí en adelante, el Partido Nacional, especialmente en las regiones del interior del país, donde este partido político contaba con un fuerte apoyo. De esta forma, Saravia se convierte en el último gran caudillo nacionalista. Muere durante la batalla de Masoller, cuando encabeza la revolución contra el gobierno de José Batlle y Ordóñez, en 1904.

³⁷ Alejandro Cáceres, *Ob.cit.*, p. 46.

³⁸ Como vimos en la nota al pie 355, la revolución de Saravia toma lugar en 1904, es decir, cuando Reyes tiene dieciocho años. Su trabajo como policía se había iniciado antes.

Un aspecto importante de señalar es que en ninguna de las cartas intercambiadas entre Reyes y Agustini se menciona o se hace alusión a la poesía de ésta. Es posible suponer que él sencillamente no leía su poesía y que más bien la debía considerar una afición más, como la pintura o el piano.³⁹ En efecto, Reyes nunca le dio importancia al talento poético de Agustini, más bien lo consideraba una “debilidad” de soltera; solía decir que ella “era una mujer como todas” y que, una vez casados, se encargaría de hacer que abandonara la escritura para convertirla en una “buena esposa”.⁴⁰ Pero Agustini había venido publicando poesía desde los dieciséis años. Para cuando la pareja firma el contrato matrimonial ya habían salido a la luz *El libro blanco (Frágil)* y *Cantos de la mañana* y su actividad creadora seguía intensamente viva ya que, el mismo año de su casamiento, no sólo publicó *Los cálices vacíos*, sino que también anunció, en este último, la publicación de un cuarto libro. Sin embargo, a pesar de lo obvio, Reyes no supo darse cuenta de que si le exigía a Agustini que abandonara la escritura, perdería su confianza de forma irremediable. Al respecto, me interesa extenderme en la publicación de *Los cálices vacíos*, el cual salió a la luz en febrero de 1913, es decir, seis meses antes de la boda. Esto explicaría, en parte, la reticencia de Reyes a que Agustini siguiera escribiendo: no sólo se trataba de un poemario más erótico que los anteriores sino también de un libro que dio mucho qué hablar en la sociedad montevideana. Según Alberto Zum Felde, por este último poemario, “las señoras de la burguesía hicieron en torno a [ella] un vacío prudente”.⁴¹ Asimismo, Manuel Ugarte asegura que “la espontaneidad salvaje y el fuego sensual [...] produjo enseguida en torno de ella una especie de cordón sanitario. Las almas apocadas y prudentes se alejaron como de un foco de perdición”.⁴² Precisamente, después de la publicación de este poemario, los críticos comenzaron a referirse a ella empleando términos más explícitos como “Pitonisa en fuego”, “sexualmente obsesiva”, “afebrada Leda”, una terminología que, por lo demás, nunca se utilizaba para referirse a la poesía erótica escrita por hombres.⁴³ Por lo tanto, no resulta descabellado pensar que, ya casados, él podría haberle recriminado el contenido de este libro, al mismo tiempo que

³⁹ Cfr. Clara Silva, Ob.cit., p. 66; Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 14.

⁴⁰ Cfr. Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 60.

⁴¹ Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1944, p. 318.

⁴² Manuel Ugarte, “El casamiento de Delmira Agustini”, *Ariel*, San José de Costa Rica, 1939, XVIII, pp. 1342-1343.

⁴³ Cfr. Paula Bloom, “Gender Masks in Translation: Delmira Agustini and Gabriela Mistral”, <<http://www.netmeister.org/pauli/proposal/index.html>>

le “prohibía” escribir poesía. En definitiva, Reyes podría haberse sentido incómodo e inseguro al suponer que la vocación de *su* mujer era algo que lo avergonzaba en su círculo social.⁴⁴

Es posible que Agustini considerara a Reyes, en un primer momento, como *el medio* (no el fin) de alcanzar ese ideal de amor que tanto la obsesionara y al que constantemente se refiriera en su poesía. No obstante, para cuando contrae matrimonio con él, algo se había alterado; Agustini estaba enamorada del intelectual argentino Manuel Ugarte, quien irónicamente sería uno de los testigos de la boda. El mismo Ugarte cuenta las dudas que tuvo Agustini a la hora de firmar el contrato matrimonial:

Don Juan Zorilla de San Martín y yo firmamos como testigos de la ceremonia, y aun creo estar viendo el gesto febril de Delmira Agustini, que nos preguntó en el momento decisivo:

—¿Qué hago? ¿Me caso?

La miramos asombrados, sin saber qué responder. Hubo un instante de desconcierto. Pero el padre se acercaba. Entonces mojó la pluma hasta el fondo, y en un relámpago, firmó, dejando a guisa de rúbrica un borrón que anunciaba la salpicadura de la sangre.⁴⁵

El íntimo amigo de Agustini, André de Badet, nos ha dejado un testimonio similar:

Elle hésite cependant et le tour de son mariage, quand elle est déjà parée de sa toilette d'épousée, que tous les invités et les témoins sont là, elle refuse de signer l'acte qui va la lier pour la vie... Scandale! Chacun la raisonne, insiste... et lassée, étourdie, elle signera cet acte qui la liera non pour la vie mais pour la mort...⁴⁶

Para terminar de confirmar las dudas que atormentaron a Agustini el día de su boda, cito uno de los documentos más contundentes en este sentido, proveniente de la misma autora. En una carta, escrita cuando ya se ha separado de Reyes, Agustini le confiesa a Ugarte la pasión que este ha encendido en ella:

[...] Piense usted que esas dos palabras *que yo pude en conciencia decirle* el otro día de conocerlo, han debido ahogarse en mis labios ya que no en mi alma. Para ser absolutamente sincera yo debí decir las; yo debí decirle que usted hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel... Lo que pudo ser a la larga una novela

⁴⁴ Ya dije que es muy posible que él nunca la leyera; pero si en alguna ocasión lo hizo (*El libro blanco, Cantos de la mañana*), Reyes fue seguramente una de esas personas que “veían flores donde ella estaba cantando su sexo irredento”. (Emir Rodríguez Monegal, *Ob.cit.*, p. 51.)

⁴⁵ Manuel Ugarte, *Ob.cit.*, p. 1343

⁴⁶ André de Badet, “Delmira Agustini”, en *Revue Mondiale*, Paris, agosto 1, 1931, pp. 256-264, en Rosenbaum, *Ob.cit.*, p. 59.

humorística, se convirtió en tragedia. Lo que yo sufrí aquella noche no podré decírselo nunca. Entré a la sala como a un sepulcro sin más consuelo que el de pensar que lo vería. Mientras me vestían pregunté no sé cuántas veces si había llegado. Podría contarle todos mis gestos de aquella noche... La única mirada consciente que tuve, el único saludo *inoportuno* que inicié fueron para usted. Tuve un relámpago de felicidad. Me pareció un momento que usted me miraba y me comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta. Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. El momento del retrato... Y después sufrir, sufrir hasta que me despedí de usted. Y después sufrir más, sufrir lo indecible...

[...] Yo sabía que usted venía para irse dejándome la tristeza del recuerdo y nada más. Y yo prefería eso, y prefiero el sueño *de lo que pudo ser* a todas las realidades en que usted no vibre. Yo debí decirle todo eso, y más, para ser absolutamente sincera. Pero entre otras cosas, he tenido miedo de descubrirme *muy en el fondo*, una de esas pobres almas débiles enteramente rendidas al amor. Imagine usted esa miseria frente a su sonrisa un poquito irónica de poderoso... Y yo, que he sabido sonreír tan irónicamente como usted...⁴⁷

Surge entonces la pregunta: ¿por qué Agustini se casó con Reyes? En muchas ocasiones se ha hecho referencia a la presión familiar y social, es decir, a su posible temor ante la posibilidad de un escándalo. Sin embargo, creo que las causas tienen que ver con aspectos mucho más complejos. Cuando se casa, Agustini se encuentra en una situación emocional bastante confusa y afligida que no le permite adquirir una perspectiva más clara de las cosas –algo que le puede suceder a cualquier persona en momentos determinados de su vida, especialmente a alguien con su sensibilidad y dentro de un contexto cultural represivo–. Antes que todo, me interesa referirme de nuevo a aquella carta que la poeta le escribió a Darío y que cité arriba. Recordemos que le confiesa al poeta nicaragüense que “ha mirado [...] la locura cara a cara”, una “locura” relacionada con la conciencia que iba adquiriendo de sí misma, es decir, de su ser distinto, complejo, el ser de la mujer-artísta. En esa misma carta le anuncia lo siguiente: en octubre “pienso internar mi neurosis en un sanatorio” y en noviembre o diciembre, “arrojarme al abismo medroso del casamiento”.⁴⁸ A partir de este comentario, me gustaría sugerir que posiblemente Agustini se casó con Reyes porque el matrimonio –como institución y destino social aceptado y arraigado en la tradición, especialmente para las mujeres en aquel momento– le ofrecía la única certeza dentro de su confusión, la posibilidad de “cordura”. Si se sabía incomprendida en su medio cultural y social con respecto a sus cuestionamientos, a su deseo, a sus sentimientos de amor, el matrimonio sería como un

⁴⁷ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 38. Esa ironía que ella misma dice poseer deriva, sin duda, de una actitud orgullosa. Llama la atención que ella se niegue a creer que “muy en el fondo” es una de esas “pobres almas débiles enteramente rendidas al amor”, cuando ese fue el tema monocorde de su poesía.

⁴⁸ Citada en Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 61.

sanatorio, un lugar “seguro”. Esta falta de comprensión que experimentaba Agustini se palpa muy claramente en una carta de 1914 que la autora le escribe a Alberto Zum Felde, que dice lo siguiente: “El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo – hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo... [...] Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar”.⁴⁹ Así, la poeta se percataba de que, al casarse, se arrojaba a un “abismo”; sabía, entre otras cosas, que Reyes era alguien totalmente ajeno a su vocación, pero además parecía consciente de que su profesión como poeta se podría ver afectada por las exigencias de un matrimonio convencional.

Agustini no soportó más de un mes y medio al lado de Reyes, tras lo cual se marchó a vivir con sus padres; aseguraba haber huido de la “vulgaridad”, como también se lo hizo saber a Ugarte.⁵⁰ En noviembre de 1913, Agustini interpuso una demanda de separación en la que se lee lo siguiente:

Hechos graves ocurridos muy poco después de nuestra unión me indujeron a refugiarme en casa de mis padres, donde me encuentro aún.

El convencimiento de la imposibilidad de toda reconciliación ante los agravios que he recibido, me impulsan a presentarme a V.S. requiriendo la mencionada separación.

Posteriormente a mi alejamiento de la casa del señor Reyes la conducta de este para conmigo ha sido realmente condenable, pues ante la perspectiva de que pudiera revelar hechos gravemente injuriosos me ha dirigido amenazas sangrientas.⁵¹

El 27 de noviembre, Reyes respondió a la demanda negando los cargos; sin embargo, alegó que, puesto que había sido su esposa la que había abandonado su casa y luego lo había acusado de adoptar una conducta “impropia de un caballero”, estaba dispuesto a aceptar sus deseos ya que, bajo esas circunstancias, la vida en común le resultaría, también a él, inaguantable.⁵² Sin embargo, esta actitud pública y orgullosa contrastaba con la privada, mucho más desesperada, ya que, según André Giot de Badet, Reyes estaba tremendamente afectado y disgustado con la situación:

⁴⁹ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 49.

⁵⁰ En una carta, Ugarte, al enterarse de la noticia por medio de los diarios, califica el acto de separación como un “bello gesto de altivez y libertad”. Agustini le contesta y le relata que “huí de la vulgaridad... Llegué casi loca a refugiarme en mamá, con *La novela de las horas y los días* [novela escrita por Ugarte] por todo bagaje”. (Ibid, p. 34.)

⁵¹ Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 61.

⁵² Cfr. Ibid.

... il écrit lettre sur lettre, il sonne à sa porte, frappe à ses fenêtres, sanglote qu'il l'aime et passe chaque jour des supplications aux menaces envers la mère de Delmira que, –dans son égarement,– il rend responsable de l'éloignement de celle qu'il adore plus jamais.⁵³

Puede que Reyes percibiera de inmediato el desapego de Agustini. En cualquier caso, es claro que adopta una actitud propia de aquellos que protagonizan actos de acoso. Se sabe que Agustini sufrió, durante su matrimonio, maltrato verbal por parte de Reyes. Según Germán da Costa⁵⁴, “es cierto [que Reyes] la insultaba y no la trataba como una esposa, diciéndole: chusma, idiota, y otras palabras gruesas”; asimismo también Jorge Eduardo Irvine afirma que Reyes injurió a Agustini “varias veces tratándola de canalla, atorranta y otras cosas más, como si no fuera esposa de él”.⁵⁵ Ya he mencionado que, debido a la brillantez de Agustini y a toda la atención y reconocimiento que desde el principio recibió en los círculos literarios, Reyes se sintió constantemente opacado; prueba de ello son los celos y las dudas que lo atormentaron desde el principio de la relación y, consecuencia de lo mismo, fue su determinante resolución de obligarla a abandonar la poesía. Pero si algo tenía claro Agustini era su pasión y su compromiso con la escritura. Por otra parte, el erotismo plasmado en sus versos, además de las murmuraciones que se habían iniciado después de la publicación de *Los cálices vacíos*, también debieron de causar en Reyes una crisis de inseguridad. Me parece que los anteriores podrían ser algunos de los motivos por los que empezaron las discusiones y el distanciamiento de la pareja.

Como demuestran algunos estudios sociológicos, una forma de comportamiento común a la que recurren aquellos hombres que se sienten inseguros en una relación amorosa es precisamente la violencia (verbal y/o física) y una serie de acciones ultrajantes que intentan minar la autoestima de su víctima. Así, por ejemplo, el sociólogo Michael S. Kimmel, en su libro *The Gendered Society*, sostiene lo siguiente:

Men learn that violence is an accepted form of communication between men, and between women and men. It's so commonplace, so deeply woven into the fabric of daily life that we accept violence as a matter of course –within families, between friends, between lovers. Most victims of violence know their attackers; many know them intimately. Nearly one in five victims of violence treated in hospital emergency rooms was injured by a spouse, a former spouse, or a current or former boyfriend or girlfriend. *Violence can*

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Germán da Costa fue un amigo íntimo de Reyes a quien este le dejó una carta de despedida antes de suicidarse. Reyes compartió casa con da Costa después de que Agustini interpusiera la demanda de divorcio. Clara Silva, Ob.cit., p. 17.

⁵⁵ “Delmira Agustini”, *Biblioteca Literaria del siglo XIX*, Universidad Jaime I <<http://www.ale.uji.es/agustini.htm>>

*be private, personal, and intimate language, just as it can be a mode of public address between societies and social groups.*⁵⁶

Éste mismo sociólogo, después de examinar una serie de entrevistas a hombres de diferentes edades, enfatiza lo siguiente:

Men's feelings of both powerlessness and entitlement are also part of the backdrop problem of violence in the home. [...] Domestic violence is another way in which men exert power and control over women. [...] domestic violence is most likely to occur not when the man feels most powerful, but when he feels relatively powerless. Violence is restorative, a means to reclaim the power that he believes is rightfully his.⁵⁷

En la misma línea, Cristina Alsina y Laura Borrás Castanyer sostienen lo siguiente:

Si hay un elemento recurrente en la caracterización tipológica del macho, del hombre viril, de la masculinidad imperante, ésta es, sin duda, la fuerza. Pero incluso las delimitaciones terminológicas y conceptuales son complejas y están cargadas de significados. Así, “fuerza” nos remite, semánticamente, a violencia y agresión. [...] La violencia entre humanos ha sido justificada con todo tipo de razonamientos: biológicos, psicológicos, sociales, económicos, culturales, filosóficos, políticos, militares y religiosos. Y según la ideología dominante ha sido interpretada como una necesidad irremediable, un pecado, un crimen, una enfermedad o un problema social. La gran pregunta que tantas y tan diversas teorías han pretendido explicar es: ¿qué es lo que nos hace ser violentos? Hay seguidores de Freud que, como May, han sostenido que *la violencia es una forma de comunicación que surge a falta de otras*. Esta creencia se basa en la concepción del poder como dimensión psicológica. *El poder es la capacidad de causar o impedir el cambio* y podemos distinguir en él 5 niveles: 1) poder ser, 2) autoafirmación, 3) autoaserción, 4) agresión y 5) violencia.

Una relación empieza ya a convertirse en turbadora: la relación entre violencia y poder. *Y es que la ausencia de poder también conduce al individuo a la impotencia. Ante la imposibilidad de autoafirmación, la impotencia conduce también hacia la agresión y la violencia.*⁵⁸ [El subrayado es mío.]

⁵⁶ Michael S. Kimmel, “The Gender of Violence”, *The Gendered Society*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 242. “Los hombres aprenden que la violencia es una forma de comunicación aceptada entre hombres, y entre mujeres y hombres. Es algo tan común, tan profundamente entretelado en la base de la vida diaria, que aceptamos la violencia como por rutina –dentro de las familias, entre amigos, entre amantes. La mayoría de víctimas de la violencia conocen a sus atacantes; muchas los conocen íntimamente. Casi una de cinco víctimas tratadas en los servicios de urgencias de los hospitales ha sido herida por su cónyuge, su ex-cónyuge, o una actual o ex-pareja. *La violencia puede ser un lenguaje privado, personal e íntimo, tal y como puede ser un modo de comunicación pública entre sociedades y grupos sociales*”. [La traducción y el subrayado son míos.]

⁵⁷ Ibid, pp. 257, 262-263. “Los sentimientos de impotencia en el hombre así como los de legitimidad, también son parte del telón de fondo del problema de la violencia en el hogar. [...] La violencia doméstica es otra forma por medio de la cual los hombres ejercen poder y control sobre las mujeres. [...] es más probable que ocurra no cuando el hombre se siente más poderoso sino cuando se siente relativamente impotente. La violencia es reconstituyente, un medio por el cual se reclama el poder que él cree que es legítimamente suyo”.

⁵⁸ Cristina Alsina y Laura Borrás Castanyer, “Masculinidad y violencia”, en Marta Sagarra y Àngels Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 92-93.

Ahora bien (y con lo anterior en mente): ¿cuáles son esos hechos graves a los que hace referencia la demanda de divorcio y que Reyes rechaza de forma indignada subrayando que son “impropios de un caballero”? Se sabe que cuando Agustini abandona el hogar conyugal, lo hace porque no puede soportar más tanta vulgaridad.⁵⁹ Alejandro Cáceres opina que esa “calumnia”⁶⁰ probablemente estuviera relacionada con algún conflicto de carácter sexual. En esa carta que Reyes escribe a Agustini una vez lo ha abandonado, aquel se refiere a una serie de aspectos sexuales expresados por su suegra (el uso de métodos anticonceptivos) que no sólo le indignan profundamente sino que también identifica como la causa principal de la erosión inminente de la relación. De ahí que Cáceres proponga que dicha calumnia pudiera estar apoyada en cualquiera de las siguientes posibilidades: “una acusación de impotencia, de homosexualismo o de adulterio. Cualquiera de las dos primeras, podría dar lugar a generar una *calumnia* basada en la no consumación del matrimonio, lo cual a su vez justificaría la decisión de Delmira de hacer abandono del hogar matrimonial. [...] [M]ás real [es] la posibilidad de un acto adúltero con otra mujer cometido después de su casamiento con Delmira”.⁶¹ Por supuesto, las anteriores sólo son hipótesis de este crítico, pues hasta el momento no se saben con exactitud las razones aducidas por Agustini para fundamentar su voluntad de separación, razones en las que supuestamente se hubiera apoyado su abogado si esta separación legal no se hubiera dado de común acuerdo.

Conocer en qué consiste exactamente esa “calumnia” –que, como dije, Reyes niega de forma enfática subrayando, en su carta, que seguramente ha sido producto de una maquinación maligna de la madre de Agustini– no cambia en nada el desenlace trágico. Sin embargo, me gustaría detenerme en otra posibilidad. Me pregunto: ¿es posible que esa “calumnia” podría estar relacionada con un maltrato psicológico expresado por medio de la agresividad verbal? Recordemos los comentarios de Germán da Costa y de Jorge Eduardo Irving. ¿Podría ser que Agustini, quizá temiendo que esa agresividad se llegara a concertar en el plano físico, alegara que esta era la causa de la separación? ¿O incluso podría ser que, efectivamente, esta llegó a concretarse en el plano

⁵⁹ Supra nota al pie 369.

⁶⁰ Así la llama Reyes en una carta a lo largo de la cual insiste en defenderse ya que nunca sería capaz de cometer una “bajeza”. (Cfr. Clara Silva, Ob.cit., pp. 63-64.)

⁶¹ Alejandro Cáceres, Ob.cit., pp. 31-32.

físico? Como afirman R. Emerson Dobash y Russell Dobash con respecto a aquellas personas que terminan asesinando a su esposa o ex-esposa, el acto homicida no es la primera demostración de esa agresividad, sino más bien la culminación de la misma:

...men often kill wives after lengthy periods of prolonged physical violence accompanied by other forms of abuse and coercion; the roles in such cases are seldom in ever reversed... Men commonly hunt down and kill wives who have left them... Men kill wives as part of planned murder-suicides... Men kill in response to revelations of wifely infidelity...⁶²

Por otra parte, Reyes, herido en su honor, tampoco debió de digerir bien que la poeta, no sólo se marchara de su lado, sino que también inaugurara la ley de divorcio en el Uruguay, la cual había sido aprobada en 1907. Si a lo anterior le agregamos el hecho de que esta fue una de las primeras leyes de divorcio del continente americano que se ponía en práctica, que la noticia se publicó en todos periódicos del país (incluso en Argentina) y que quién la solicitaba era una creadora de versos eróticos, podemos comprender hasta qué punto Reyes se sintió herido, en el punto de mira, y cuestionado en su honorabilidad y masculinidad. Al respecto, es necesario recordar que hoy en día cada vez más se publican estudios que se muestran críticos con los conceptos tradicionales de masculinidad y que se esfuerzan por redefinir esta conceptualización hacia una más compleja ya que, por la forma en que se han concebido los códigos culturales, “*être homme, c'est être installé d'emblée dans une position impliquant des pouvoirs*”.⁶³

Hago referencia a la teoría de la Masculinidad para que comprendamos que Reyes no sólo fue víctima de su estado emocional y de su pasado personal agresivo (recordemos su encierro en un campamento durante la revolución de Saravia y su oficio de policía durante su adolescencia), sino también de un comportamiento predeterminado por la cultura, de lo que se espera debe ser un hombre “de verdad”. En pocas palabras, estoy refiriéndome a la concepción de la masculinidad como producto cultural y en el que se

⁶² “... los hombres a menudo asesinan a sus esposas después de largos periodos de violencia física acompañados de otras formas de abuso y coerción; en casos como estos, los roles raramente son revisados... Los hombres comúnmente persiguen y asesinan a esposas que los han abandonado... Los hombres asesinan a esposas como parte de un plan homicida-suicida... Los hombres asesinan respondiendo a revelaciones de infidelidad por parte de la esposa”. [La traducción es mía.] (R. Emerson Dobash y Russell Dobash (+ Margo Wilson, Martin Daly), “The Myth of Sexual Symmetry in Marital Violence”, *Social Problems* 39 (1992), p. 81.)

⁶³ “Ser un hombre es, de entrada, hallarse en una posición que implica poder”. (Pierre Bourdieu, ‘Le domination masculine’, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 84:9 (1990), p. 21.). Vid notas al pie 62, 63, 64 y pp. 29-30.

impone un ideal valeroso y agresivo. En este sentido, resulta especialmente reveladora una carta que Reyes le escribe a Agustini cuando ella lo abandona. He enfatizado con cursiva algunas frases que luego comentaré detenidamente:

Hasta mis oídos ha llegado la noticia de que *tú quieres manchar mi nombre*, que hoy es el tuyo, pues también lo llevas, con una calumnia.

Si tal cosa hicieras, que no lo creeré jamás, *yo sabría lavar la mancha arrojada sobre mi honor, con la sangre inocente de nuestras vidas*.

Y ese sería el castigo para aquella que, el día de nuestro casamiento, en una entrevista que tuvimos en la sala y que tú presenciaste de lejos, pues yo, ni después de casados te conté, por delicadeza, llegó a hacerme *revelaciones monstruosas de impureza y deshonor*, y poniéndome como ejemplo que ella lo hacía con tu padre.

¿Por qué evitan una entrevista entre nosotros, pretextando escenas desagradables?

Porque temen que te revele a ti, lo que me había propuesto guardar en el fondo de mi alma: lo monstruoso, lo repugnante del consejo de tu madre.

¿Por qué ella tenía ese terror pánico de que yo no la quisiera y te apartara a ti de ella?

¿Por qué le preguntó tanto a mi madre y a mi hermana, el otro día del casamiento, si yo la quería y te llevaría a ti a la casa? Porque tenía el remordimiento, la conciencia intranquila por lo que me había revelado y propuesto, y que hoy he comprendido que hice mal en callártelo.

Pero no quería *manchar tu pureza* con una revelación semejante, pues tú podías dudar de una cosa tan horrible. Llegó su desvergüenza, al ver en mí un fondo de duda, a proponerme que lo oyera de labios de tu padre. Y entonces, no pudiendo aguantar más, me negué diciéndole que había oído bastante, y traté de irme, llevando en mi alma una pena muy honda y jurando no decírtelo jamás.

Tú comprendiste en las veces que ella vino a nuestra casa, que el solo verla me repugnaba, e interpretaste que era mi mal fondo y mi carácter que me impulsaban a odiarla. Pregúntale a ella ahora, si quieres saber su revelación infame, así como le dijiste al distinguido doctor Oneto⁶⁴ me preguntara a mi cuál era el motivo de tu resolución.

Dime: ¿qué pasó entre nosotros en el mes y 22 días que, haciendo vida de marido y mujer, no hubiera sido común entre ambos en los años que tuvimos amores? ¿Acaso tú, en los cinco años y medio de nuestras relaciones, no tuviste la oportunidad, varias veces, de conocer si yo era capaz de cometer una bajeza?

Te recordaré dos casos en que te mostré *mi caballerosidad y buen proceder*: uno, *aquella noche en que quisiste ser mía y que yo me negué diciendo que jamás haría eso sin que primero fueras mía ante la ley y ante Dios*. Tú, muchas veces me recordaste esa noche, diciéndome que había sido *noble y caballero* contigo. Paulina⁶⁵ fue testigo esa noche de nuestra entrevista.

La otra, fue aquella vez que me esperaste pronta para irte conmigo, y que yo también *me negué a ceder a tus súplicas y te dije que jamás mancharía tu nombre y tu honor, cediendo a fogosidades de tu temperamento*.

¡Y hoy, a ese hombre, *que a pesar de todo se unió a ti como Dios manda*, sin más interés, sin más banderas, sin más intenciones preconcebidas que el amor, tú, sugestionada, diré, porque tú no lo haces por voluntad propia, *quieres con una calumnia infame, inventada por la que me mostró el fondo perverso de su alma, en toda su desnudez, a pretexto de que no te hiciera madre, algún día, manchar mi honor de caballero ante la sociedad!*

⁶⁴ Carlos Oneto y Viana presentó ante el Parlamento uruguayo, durante el gobierno de José Batlle y Ordoñez, el proyecto de la primera ley de divorcio del continente (aprobada en 1907). El doctor Oneto fue también el abogado que representó a Agustini durante el proceso legal de divorcio.

⁶⁵ Según Alejandro Cáceres, no se sabe con certeza la identidad de esta persona. Este crítico opina que bien podría haber sido una amiga de alguno o también alguien del personal de servicio. Cfr. Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 41.

Yo sabré defenderme de esta calumnia infame. Y si ella llegara a manchar mi nombre en lo más mínimo, te lo repito nuevamente, sabré lavar la mancha con sangre, sangre que irá a salpicar el alma perversa de la autora de nuestra desgracia.

Y el remordimiento la acompañará mientras viva y la perseguirá donde quiera que se refugie, como el ojo de Caín; será el castigo de su obra.

Hasta ayer aún conservaba la esperanza de una reacción en ti, pero te han hecho llegar hasta la bajeza de la calumnia y ya es imposible que exista jamás nada entre nosotros.

Ahora insisto más que nunca en ir al divorcio de común acuerdo, no con las miras de que volvamos a juntarnos... porque esto no sucederá jamás, sino para que vean que no me arredran las amenazas a base de calumnias, *pues tengo mi conciencia bien tranquila de que procedí siempre contigo como un caballero.*

Ya he visto a abogados que me defenderán y sabrán *desenmascarar ante la sociedad* a ese monstruo que me hizo revelaciones tan repugnantes, pocas horas antes del acto sagrado que íbamos a realizar, y que hoy quiere destruirlo, y te aleja de mí, y te priva hasta de que tengamos una entrevista, atemorizada por las consecuencias que traería el que yo revelara *su horrible secreto*.⁶⁶ Pero dile, dile que no tema, que aún no ha llegado el momento, que aún puede quedar ese secreto guardado dentro de mí; pero también dile que si ella pretende manchar mi nombre con una calumnia, yo haré saber al mundo entero el monstruo que se encierra dentro del cuerpo de María Murtfeldt de Agustini.⁶⁷

Lo primero que salta a la vista es que a Reyes le obsesiona la idea de ser y de comportarse como un caballero, en lo moral y en lo sexual (“mi caballerosidad y buen proceder”, “noble y caballero”, “...pues tengo mi conciencia bien tranquila de que procedí siempre contigo como un caballero”), y esto porque le preocupa sobremanera su honorabilidad y, sobre todo, la necesidad de preservar una imagen de sí mismo moralmente recta ante la sociedad. El tono de la carta es decisivo en este sentido; está claro que Reyes se siente sumamente indignado porque su sentido del honor podría ser pisoteado: “tú quieres manchar mi nombre”, “[i] manchar mi honor de caballero ante la sociedad!”

Aunque para algunos el tono de la carta podría resultar teatral, lo cierto es que en la misma palpita una fuerza contundente. El tono es resentido y, en algunas ocasiones,

⁶⁶ Así aparece en el original, en cursiva y negrita.

⁶⁷ Clara Silva, Ob.cit., pp. 63-65. Algunos fragmentos de esta carta fueron publicados por primera vez en 1944, en el libro de Ofelia Machado, *Delmira Agustini* (Montevideo, Ceibo, 1944). En su libro, Ofelia Machado explica que tuvo acceso a esta carta gracias a la colaboración de Alina Reyes, la hermana de Enrique Job. Más tarde, Clara Silva publica la carta íntegra en su biografía. Alejandro Cáceres, en el artículo que ya he citado, compara ambas versiones y explica lo siguiente: “El original de esta carta parecería haberse extraviado. Hasta ahora, y pese a todos mis esfuerzos por localizarlo, no he logrado hacerlo. [...] Otro hecho que me preocupa acerca del génesis de esta carta es su procedencia: ¿Por qué estaba esta carta en manos de Alina Reyes y no de la familia de Agustini? Reyes le escribió esta carta a su esposa cuando ella había regresado al hogar de los Agustini. En consecuencia sería más lógico suponer que la carta pudiera haber quedado en manos del padre de Delmira, que era quien se ocupaba de organizar los materiales de su hija [...] Sin embargo, quien la dio a conocer fue Alina Reyes [...]. Personalmente me inclino a pensar que por su contenido y su importancia, esta carta sería algo que Delmira llevaría consigo en todo momento, y que quizás la hubiera dejado en la habitación donde se encontraban con frecuencia; o tal vez que en algún momento se la hubiera devuelto a Reyes en un gesto de enfatizar su enojo y desacuerdo respecto a las acusaciones que él le hacía”. (Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 42.)

agresivo. De hecho, ya en el segundo párrafo, el lenguaje amenazante habla por sí mismo: “yo sabría lavar la mancha arrojada sobre mi honor, con la sangre inocente de nuestras vidas”. Esta amenaza está íntimamente ligada a lo que Agustini enuncia en su demanda de separación.⁶⁸ Son varias las razones por las que Reyes podría haberse sentido impotente y carente de autoafirmación. Reyes había llegado a Montevideo, –después de desempeñarse como policía de provincia– decidido a empezar una vida nueva. En pocos años se había hecho a sí mismo, se había construido una imagen. La posibilidad de perder el lugar que se había ganado socialmente bien pudo ser la raíz de su gran obsesión por salvaguardar su honor ante la sociedad burguesa montevideana. Es decir, Reyes se pudo sentir inseguro, primero, por el éxito literario de Agustini y sus relaciones literarias – todos hombres que gozaban de prestigio intelectual y social–; y, segundo, por la posibilidad de perder no sólo a su pareja, sino también prestigio y honorabilidad y, por ende, su lugar en la sociedad. El tono profundamente indignado que utiliza en esta carta nos demuestra que se sentía desesperado, sin poder.

Ya vimos que Alejandro Cáceres enumera tres posibilidades de lo que podría haber sido la mencionada “calumnia”⁶⁹; y después de descartar la hipótesis de la homosexualidad, concluye que,

[t]anto en el primer caso hipotético de impotencia, como en el segundo de adulterio, una acusación de este tipo sería suficiente como para enfurecer a un hombre con las características de Enrique Job, e instarlo a escribir la carta que escribió. Una acusación de impotencia ponía en juego su honor en cuanto a la virilidad, y una acusación de adulterio ponía en juego su honor en cuanto al sentido de rectitud y caballeridad.⁷⁰

Por lo que se deduce de la carta, Agustini creía que el conflicto se originaba en su esposo (“así como le dijiste al distinguido doctor Oneto me preguntara a mi cuál era el motivo de tu resolución”), es decir, en aquella “vulgaridad” que es mencionada en otras ocasiones como la causa de su separación. Sin embargo, Agustini, ya separada de su marido, siguió en contacto con Reyes, reuniéndose a escondidas con él en unas habitaciones que éste había alquilado; es decir, todo parece indicar que el aspecto sexual

⁶⁸ Recordemos que en la demanda de divorcio, Agustini sostiene que: “Posteriormente a mi alejamiento de la casa del señor Reyes la conducta de este para conmigo ha sido realmente condenable, pues ante la perspectiva de que pudiera revelar hechos gravemente injuriosos me ha dirigido amenazas sangrientas”. (Sidonia Carmen Rosebaum, Ob.cit., p. 61.)

⁶⁹ Este estudioso aclara que sólo “hago referencia a la posibilidad de la calumnia y no a la posibilidad de que Reyes fuera”, en realidad, homosexual, impotente o adúltero. (Cfr. Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 43.)

⁷⁰ Ibid, p. 32.

de la relación se mantuvo, con el consentimiento de ambos, hasta el final. Es por esta razón que me inclino a pensar, independientemente de si existió dicha “calumnia” o no, que las razones personales (no las legales) que llevaron a Agustini a decidirse por la separación podrían tener más que ver con el carácter agresivo de Reyes que con aspectos puramente sexuales (además de sus sentimientos por Ugarte).

Por otra parte, la carta deja claro que Agustini era una mujer normal –y no la “loca” o la perversa que se ha querido retratar–; es decir, estamos hablando de una mujer joven con los deseos amorosos propios de su edad, alguien que quiere descubrir los placeres que le podía brindar su cuerpo. Pero eso que ahora nos parece natural, en aquella época no lo era, lo cual se comprueba en esas dos ocasiones mencionadas por Reyes, cuando ella quiere tener relaciones pre-matrimoniales con su novio, pero que él rechaza porque considera que ese no es el proceder de un caballero. Una vez más tenemos evidencia del estricto sistema de valores de Reyes para quien, como se percibe en su carta, la idea de la virginidad de la mujer antes del matrimonio es un asunto sumamente serio y delicado pero, sobre todo, irrenunciable.⁷¹

Asimismo, este documento nos informa del estado psicológico de Reyes en ese momento.⁷² Él, a su manera, intenta razonar con Agustini, pero se deja llevar por su resentimiento y sus prejuicios, lo que se traduce en un desagradable conflicto entre ambos, pero sobre todo entre Reyes y la madre de la poeta. Consciente del consorcio que se ha establecido entre madre e hija para supuestamente desprestigiarle, se siente rechazado y profundamente herido en su honor. Sin embargo, según él, la verdadera culpable de su

⁷¹ Recordemos las siguientes oraciones: “Te recordaré dos casos en que te mostré mi caballerosidad y buen proceder: uno, aquella noche en que quisiste ser mía y que yo me negué diciendo que jamás haría eso sin que primero fueras mía ante la ley y ante Dios [...] La otra, fue aquella vez que me esperaste pronta para irte conmigo, y que yo también me negué a ceder a tus súplicas y te dije que jamás mancharía tu nombre y tu honor, cediendo a fogosidades de tu temperamento”. Es casi como si le estuviera diciendo que ella debía estar agradecida de que él “a pesar de todo se unió a ti como Dios manda, sin más interés, sin más banderas, sin más intenciones preconcebidas que el amor”, porque otro hombre la hubiera rechazado de lleno ya que su actitud le hubiera parecido “inmoral” y “liviana”. Por lo tanto, una vez más Reyes hace hincapié en su comportamiento de caballero, puesto que no se “aprovechó” de la situación y aceptó casarse con ella “a pesar” de las “fogosidades de su temperamento”.

⁷² Casi siempre se suele opinar sobre Agustini, que fue su carácter “voluntarioso” lo que la llevó a la muerte. Recordemos el comentario de Suárez Calimano, quien opinaba que una mano dura la hubiera guiado a pautas de “comportamiento más normales” y le hubiera impuesto barreras firmes para controlar su carácter “voluntarioso”, el cual, según el crítico, la llevó a su trágico final. (Supra p. 146.) Lo cierto es que, en ese momento, la situación que vivía Agustini, en cuanto a su relación con Reyes, y en cuanto a su relación consigo misma, fue sumamente conflictiva. Mientras tanto, su romance epistolar con Manuel Ugarte se convirtió en un bálsamo durante estos momentos difíciles: nacía en ella, al mismo tiempo que vivía esa situación tumultuosa con su marido, una nueva imagen del amor, distante e idealizada.

desgracia es la suegra: “Y ese sería el castigo para aquella que, el día de nuestro casamiento [...] llegó a hacerme revelaciones monstruosas de impureza y deshonor, y poniéndome como ejemplo que ella lo hacía con tu padre”. Tanto le han indignado esas revelaciones que Reyes no duda en señalar, una vez más con tono acusador, que la venganza es el motivo principal de su amenaza (“Y si ella llegara a manchar mi nombre en lo más mínimo, te lo repito nuevamente, sabré lavar la mancha con sangre, sangre que irá a salpicar el alma perversa de la autora de nuestra desgracia”). Como vemos, los principios morales de Reyes están anclados en una verdadera tradición caballeresca, en el sentido de que el honor manchado sólo se limpia con sangre, como sucedía en los duelos. Pero en este caso, el honor se limpiaría no sólo con la sangre de Agustini sino también con la propia, la cual “salpicaría” a la que él considera la culpable de todo: su suegra.

A Reyes le parece que la madre de la poeta se ha inmiscuido de forma inadecuada e inmoral en su relación con su esposa. Por eso Reyes insiste en desenmascararla *ante la sociedad*.⁷³ Es decir, éste enfatiza de nuevo el estimable valor que le da a su posición social. Ahora bien, ¿cuáles podrían haber sido esas “revelaciones monstruosas de impureza y deshonor” que la madre practicaba con su esposo y que Reyes nunca, alegando delicadeza, se atrevió a contar a Agustini, precisamente para no “manchar [su] pureza”? Obviamente se trata de un método anticonceptivo: “*a pretexto de que no te hiciera madre, algún día*”.⁷⁴ Independientemente de la naturaleza específica de estas prácticas

⁷³ Reconsideremos las siguientes exclamaciones: “¡Y hoy [...] quieres con una calumnia infame, inventada por la que me mostró el fondo perverso de su alma, en toda su desnudez, a pretexto de que no te hiciera madre, algún día, manchar mi honor de caballero ante la sociedad!”; “Ya he visto a abogados que me defenderán y sabrán desenmascarar ante la sociedad a ese monstruo que me hizo revelaciones tan repugnantes, pocas horas antes del acto sagrado que íbamos a realizar, y que hoy quiere destruirlo, y te aleja de mí, y te priva hasta de que tengamos una entrevista, atemorizada por las consecuencias que traería el que yo revelara *su horrible secreto*”.

⁷⁴ Nuevamente cito a Alejandro Cáceres y a su artículo “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto”, en el que este crítico resume cuales podrían haber sido esos métodos anticonceptivos sugeridos por la madre de Agustini. Por medio de un proceso de eliminación, llega a la conclusión de que sólo tres de estos podrían haber indignado a Reyes de forma tan virulenta, considerando sus rígidas convicciones católicas y conservadoras: “Las posibilidades a considerar [...]: uso de algún elemento anticonceptivo; coitus interruptus; relación anal sexual; relación sexual oral; y masturbación (individual o mutua). De los métodos anticonceptivos conocidos modernamente (e.g. los usados por vía oral, diafragmas, cremas o preservativos), sería el último de ellos mencionado, el preservativo o condón (del inglés *condom*) el único que existía en 1900 o en las primeras décadas de ese siglo; de cualquier manera mi investigación no ha podido demostrar que este tipo de anticonceptivo existiera en Montevideo antes del año 1934. Por lo tanto, esta posibilidad quedaría eliminada. De las restantes, me inclino a creer que no se trata de masturbación ni individual ni mutua, ya que la reacción de Reyes frente a esta posibilidad de práctica anticonceptiva es de suponer que habría sido menos intensa de lo que fue en realidad. La copulación interrumpida [...] quizá esto no fuera algo que él calificara de ‘impuro’ o ‘monstruoso’. Todo parecería

sexuales,⁷⁵ lo que me interesa resaltar aquí es el papel de la madre de Agustini en este drama. ¿Por qué quería impedir la maternidad de su hija? Tradicionalmente, a María Murtfeldt se la ha retratado como una mujer dominante que acaparó la vida de su hija y le impidió crecer y madurar como persona y artista. Sin embargo, de acuerdo a Elina Norandi, la madre más bien jugó un papel positivo y fue una mujer con ideas avanzadas para su época: no sólo reconoció el talento de su hija sino que también vislumbró la importancia de su obra en la historia literaria; de ahí que, consciente de que su futuro como poeta podría verse opacado y hasta amputado si seguía el camino tradicional femenino –el matrimonio y la maternidad– María Murtfeldt se tomara muy en serio su papel de guardiana de la genialidad de Agustini. De esta forma, llegó a ejercer un dominio sobre ella con el fin de protegerla contra todo aquello que la distrajera de su misión artística.⁷⁶ En este compromiso también estuvieron involucrados su padre y su hermano quienes, como sabemos, se encargaron de pasar en limpio, con perfecta caligrafía, los poemas de Agustini. Ambos, padre y madre, se dedicaron con esmero a salvaguardar todo lo que ella produjera. Efectivamente, Agustini siempre vio en sus padres una “lealtad solidaria”.⁷⁷ El hecho de que ellos decidieran no tener más hijos, nos da una pista de esa gran devoción. Así, puede ser que uno de los motivos por los cuales el matrimonio no dudase en utilizar métodos anticonceptivos (recordemos que en la carta de Reyes se enfatiza que la madre “lo hacía” con “tu padre”, refiriéndose a cierta práctica sexual) tuviera que ver con la necesidad de dedicarse, sobre todo, a cultivar el talento de su hija prodigio.

La adopción por parte de los padres de Agustini de esas prácticas sexuales no tradicionales para la época (o de las que no se hablaba), como una forma de controlar la maternidad, nos da también una idea de la apertura de mente de estos; es decir, ellos deben de haber sido conscientes de lo que estaba escribiendo su hija: el despertar sexual de una muchacha expresado por medio de una creatividad poética singular. Sin embargo, cuando María Murtfeldt –quizá sintiéndose obligada a aconsejar a su yerno y pensando que él comprendería el mensaje– le sugirió a Reyes utilizar esos métodos anticonceptivos, no

indicar entonces que las prácticas anticonceptivas del matrimonio Agustini-Murtfeldt consistirían en una relación sexual de tipo anal, oro-vaginal u oro-peneal, o los tres tipos”. (Alejandro Cáceres, Ob.cit., pp. 34-35.)

⁷⁵ Vid Albert Ellis, *The Encyclopedia of Sexual Behavior*, New York, Hawthorn, 1967, p. 804.

⁷⁶ El argumento de Elina Norandi está citado en: Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 38.

⁷⁷ Magdalena García Pinto, Ob.cit., p. 17.

debía de imaginar la forma en que este mensaje sería recibido: estas revelaciones desencadenaron en él una total aversión hacia María Murtfeldt, a quien desde ese momento detestó, pues la consideró una persona pervertida y perversa. Agustini tenía una relación muy estrecha con sus padres y esta situación –que su marido no tolerara a su madre– debe de haberle causado disgustos. Así, agregaría que, a las causas mencionadas más arriba como posibles motivos de discusión y distanciamiento de la pareja (la insistencia de Reyes en que ella abandonara la poesía, sus celos), se debió sumar el desagrado que experimentaría Agustini al comprobar que su marido no soportaba la presencia de su madre.

Por otra parte, en estos momentos resulta oportuno preguntarse: ¿por qué nunca se formalizó el romance entre Agustini y Ugarte? Hasta la fecha de la boda, entre ella y Ugarte no había mediado conversación amorosa alguna, todo se había limitado a miradas y a cartas que aludían eludiendo, es decir, sin certezas evidentes.⁷⁸ El tono secreto, íntimo, romántico y apasionado de estas cartas se concretará únicamente *después* de la separación. Creo que la ambigüedad de las primeras cartas se debió principalmente a las circunstancias: ¿podían confesarse su amor si, primero, ella tenía novio y, luego, había aceptado casarse con Reyes? Cuando Agustini abandonó a Reyes, Ugarte tampoco acudió a su lado porque ella pasaba por un duro proceso de separación y es lógico suponer que no hubiera sido apropiado, especialmente considerando las costumbres de entonces, que los enamorados empezaran tan pronto una relación abierta y pública. Además, en este primer momento, Ugarte, quien llegó a sentir por Agustini un profundo sentimiento amoroso (más adelante cito dos cartas del intelectual argentino que así lo confirman), estaba muy comprometido con la política.⁷⁹

⁷⁸ La relación entre Agustini y Ugarte empieza siendo estrictamente literaria; se inicia en 1910, cuando Ugarte le escribe una carta elogiando su poesía. Se conocen personalmente en 1912, año en que el argentino acompaña a su amigo, Rubén Darío, en una visita a Montevideo. Ya para 1913, Ugarte acude a visitarla cada vez que se encuentra en la capital uruguaya; poco a poco la proximidad y el afecto se convierten en un amor apasionado y secreto. Su relación sólo se conoce a través de la correspondencia que se ha podido conservar y que se hizo más frecuente después de la separación de Agustini. La mayoría de las cartas que la poeta le escribió a Ugarte estuvieron, por años, en poder del escritor Hugo Barbagelatta, a quien aquel se las confió para salvarlas de quien llegó a ser la esposa de Ugarte: durante un ataque de celos, esta destruyó gran parte de las mismas. Actualmente, los originales de las cartas se encuentran en la Biblioteca Nacional del Uruguay.

⁷⁹ Cuenta una anécdota que, siendo aún muy joven, tratando de deslumbrar a una muchacha, le dijo: “Yo voy a luchar toda mi vida contra los Estados Unidos, por la unidad de América Latina y por el socialismo”; y ella le contestó: “Me parece mucha carga para andar por la vida”. “Manuel Ugarte”, *Los malditos en la historia argentina*, <<http://www.discepolo.org.ar>>.

Once años mayor que Agustini, Manuel Ugarte (1875-1951) era escritor, ensayista, orador, político y uno de los intelectuales más importantes de América Latina durante la primera mitad del siglo XX.⁸⁰ Autor, entre otros, de *El provenir de la América Española* (1910) y *El destino de un continente* (1923), dedicó su vida a la lucha por alcanzar la autonomía política y cultural de América Latina. En este sentido, tenía mucho en común con el mexicano José Vasconcelos. Miembro del partido socialista desde 1903, realizó un viaje –entre 1911 y 1912– que lo llevó por varios países del continente americano en los que pronunció discursos en contra de la doctrina Monroe y el expansionismo de los Estados Unidos.⁸¹ Sin embargo, al regresar a Buenos Aires, Ugarte, que ya había tenido diferencias con los dirigentes del partido socialista, fue expulsado del mismo en noviembre de 1913.⁸² Poco después fue detenido debido a que sus ideas resultaron incómodas a ciertos políticos. Es precisamente durante estos momentos difíciles en la vida de Ugarte que Agustini se casa y luego abandona a su marido. Asimismo, es en esta época de enfrentamientos políticos (en el caso de Ugarte) y de trámites legales (en el caso de Agustini) que ambos intensifican su correspondencia. En una carta Ugarte le confiesa lo siguiente:

Usted no puede imaginar, Delmira, los conflictos y las luchas en que me veo envuelto, usted no se hará jamás una idea de lo que su carta representa en estos momentos para mí. [...] hay en esta intimidad epistolar como un bálsamo anticipado para las heridas que me esperan al salir. Este tumulto en que vivo es el que me impide volver enseguida a Montevideo a reanudar nuestras charlas y discusiones, ¿se acuerda? Si estuviera en pleno éxito lo abandonaría todo: la gloria más grande es una sonrisa. Pero estoy en derrota

⁸⁰ Ugarte mantuvo correspondencia con Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, José Enrique Rodó, Rubén Darío, Amado Nervo, entre otros.

⁸¹ Este viaje continental no era de carácter oficial ni tuvo los auspicios de ningún partido político, más bien fue costado por el mismo Ugarte, quien pertenecía a una familia acomodada. La gira, como el mismo dijo, nació de un motivo enteramente individual: “Mi viaje ha sido una quijotada, de esas que sólo la juventud y el pueblo pueden comprender” (*Mi campaña hispanoamericana*). Su ideario, propagado en discursos a lo largo de esta gira, se basaba en el panamericanismo, la unidad y la autonomía del continente; y en la conquista de la justicia social. Pero, durante la gira, Ugarte tuvo que enfrentarse a varios obstáculos: los gobiernos conservadores se mostraron hostiles hacia su presencia por temor a una reacción popular y no le permitieron enunciar sus discursos en algunos países; también se dice que recibió anónimos con amenazas de muerte. Cfr. “Manuel Ugarte”, *Los malditos en la historia argentina*, <<http://www.discepolo.org.ar>>.

⁸² Según la leyenda, Ugarte salió de la sede del partido diciendo “Nunca nadie podrá expulsar el socialismo de mi corazón”. Más tarde, en 1916, fundó con sus propios recursos un periódico, *La Patria*. A los noventa días de su fundación, tuvo que cerrarlo debido al boicot que sufrió tanto por parte de la derecha –que lo consideraba un periódico socialista– como por los mismos socialistas –que lo tacharon de nacionalista–. Poco a poco fue cayendo en desgracia, perdiendo su fortuna personal; más tarde se verá obligado a vender su valiosa biblioteca. A medida que se le fue marginando, cayó en el olvido. Murió en Niza en 1951, envenenado con gas, en circunstancias en las que aún no se ha logrado determinar si fue accidente o suicidio. Cfr. *Ibid.*

desde la excursión filibustera de Roosevelt⁸³ y no puedo abandonar el timón de la nave en medio de la tempestad.⁸⁴

Poco a poco, el sentimiento amoroso se hace más explícito. En una carta del 9 de marzo de 1914, Ugarte le escribe: “Será vanidad o misterioso presentimiento, pero siempre he pensado que la serpiente ondularía mejor si yo la acariciara.”⁸⁵ No sea orgullosa y estrechémonos otra vez las manos fuertemente y déjeme que me acerque bien a usted, que la haga crujir apretándola contra mi cuerpo y que ponga al fin en su boca, largo, culpable, inextinguible, el primer beso que siempre nos hemos ofrecido”.⁸⁶ Ella le responde: “Todavía me dura la embriaguez deliciosa de su última carta. ¿Si le dijera que hoy sufro escribiéndole? Me da miedo de parecer decirle demasiado y siento que todo lo que le diga me parecerá poco. Sin embargo, el deseo intenso, hasta doloroso, de volver a ver su letra, lo vence todo...”.⁸⁷ Y en otra carta, la poeta le dice que: “Yo le juro por la vida de mamá que mi sueño supremo ha sido tener *una sola hora nuestra* en la vida y que no me olvidara usted del todo al alejarse acaso para siempre. Y crea que esa hora, que yo no sé como pagaría, es el alma quien más la pide”.⁸⁸ En la última carta del paquete que se ha salvado, Ugarte le pregunta: “¿por qué no puedo ir yo todavía allá? ¿Por qué no puede venir usted aquí? Para decir lo que ahora siento confieso que no sé escribir. Si yo estuviera ahora con usted, allá en el comedor de su casa, aprovecharía una breve ausencia de alguien a quien los dos queremos mucho y diría todo lo que siento, sin escribir, sin hablar, con el silencio oprimido de un beso largo, interminable”.⁸⁹

No obstante, Agustini no estaba lista para concretar una reunión con Ugarte: intentaba lidiar con su situación, es decir, afrontar la ruptura de una estructura relacional que desde varios años atrás compartía con Reyes y que en el último año se caracterizó por ser violenta y concupiscible; por lo tanto, me remito a todas las implicaciones psicológicas y emocionales que una separación como esta conlleva, pero además le

⁸³ Ugarte se refiere a las acciones llevadas a cabo por el entonces presidente de Estados Unidos, Theodore Roosevelt (1858-1919), acciones enmarcadas en su “Política del Gran Garrote” (“Big Stick”). Esta política justificaba el uso de la fuerza y la intervención militar como medio para controlar a los pueblos americanos; por ejemplo, el envío de *marines* a Nicaragua y a la República Dominicana.

⁸⁴ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 34.

⁸⁵ Aquí Ugarte alude al poema de Agustini “Serpentina” (publicado por primera vez en *Número Almanaque Fray Mocho*, 1914; luego se incluirá en *El rosario de Eros*, 1924), en el que el sujeto poético se convierte en una sensual y enigmática serpiente.

⁸⁶ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 39.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

agregaría un agravante: estamos hablando de uno de los primeros trámites de divorcio del continente, por lo que la separación, primero física, y después legal, se tradujo en un período que, aunque breve, se caracterizó por un alto grado de confusión emocional para la poeta porque, simultáneamente al dolor padecido por la forma en que tomaba lugar la separación, ella también empezaba a experimentar una auténtica vivencia de la liberación sexual. Sin duda, se trata de un tiempo agitado y triste tanto para Agustini como para Reyes. Como sabemos, estando el divorcio en pleno trámite, Agustini empieza a verse escondidas con el que todavía es su marido en las habitaciones que este alquila en un edificio de la calle Andes, 1206. La pregunta unánime entre la crítica y los biógrafos ha sido: ¿por qué Agustini vuelve a ver a Reyes? Existen varias versiones al respecto. Unos dicen que Agustini perpetuó la intimidad con la esperanza de que el trámite de divorcio no se viera obstaculizado; pero el divorcio se falló el 22 de junio de 1914 y ella lo vuelve a visitar el 6 de julio, la fecha fatídica en la que, requerida por su ya ex- marido, es asesinada cuando este le dispara dos tiros a la cabeza y a continuación se suicida. André Giot de Badet sostuvo que ella sólo accedió a visitarle en esa ocasión, después de haber sido atormentada por el acoso de aquel. Sin embargo, la casera del edificio confirmó que Agustini visitaba a Reyes regularmente, especialmente el último mes.

Ya vimos que en aquella carta que le escribe a Agustini, después de que se marchara de su lado, ya se mostraba agresivo pero, sobre todo, herido y desesperado. Asimismo, de acuerdo con las cartas escritas a un amigo y a su madre, Reyes llevaba meses contemplando la posibilidad de suicidarse.⁹⁰ Cualquiera que sea la interpretación de la tragedia, lo cierto es que Reyes amaba a Agustini de forma arrolladora y obsesiva; de ahí que no resulte exagerado especular que este, celoso de un posible rival, la asesinara dominado por un sentimiento de inseguridad.

Me gustaría señalar algo que nadie ha considerado como una posibilidad y que surge de una pregunta que me he hecho en varias ocasiones: ¿por qué todos los críticos y biógrafos, sin excepción alguna, han supuesto que durante estos encuentros se producían entre ellos *únicamente* relaciones sexuales? Nadie puede saber con certeza lo que sucedía en esa habitación y, en aquella época, que una mujer y un hombre se encontraran a solas entre cuatro paredes equivalía *inequívoca* y *exclusivamente* a un encuentro sexual. La

⁹⁰ Cfr. Sidonia Carmen Rosembaum, Ob.cit., p. 62

moral de entonces es la que ha determinado la vida íntima de Agustini y estas consideraciones no sólo las hemos heredado sino también se siguen perpetuando, hasta el día de hoy. Ahora bien, consideremos lo siguiente: Agustini y Reyes se conocían desde 1908. A pesar de la afrenta y de que no eran compatibles ni en lo espiritual ni en sus aspiraciones vitales-intelectuales, es muy probable (¿por qué no?) que él, sumamente deprimido y apelando al cariño y a la amistad que alguna vez existió entre ellos, haya convencido a Agustini de que necesitaba ayuda, despertando en ella un sentimiento de pena o quizá, incluso, de protección. Ella, conmovida, bien podría haber accedido a visitarlo, para escucharlo y consolarlo, no *sólo* para saciar sus propias “ansias sexuales” y sus “ardientes deseos”, como se ha enfatizado en innumerables ocasiones con cierto prejuicio y tono despectivo. Está comprobado que en los casos de violencia doméstica – al fin y al cabo es de esto de lo que estamos hablando– es muy común que el agresor recurra al chantaje emocional.

Pero no quisiera pecar de ingenua: supongamos que la motivación (aunque no única) de estos encuentros haya sido, efectivamente, lo que todos han supuesto. Al respecto, es imprescindible enfatizar lo siguiente: estos encuentros amorosos y clandestinos se deben enmarcar en el contexto personal y social en que Agustini experimentó su deseo. Las visitas de novios o de pretendientes carecían de intimidad, sólo si la madre salía un momento del comedor –como enfatiza Ugarte en su carta– podían las parejas expresar su atracción, por medio de un algún gesto, una mirada. Pero, en el caso de Agustini, esta sufrió una represión por parte de su mismo novio: en la carta que arriba cité se alude al hecho de que Agustini, antes de casarse con Reyes, quiso compartir con él un momento de intimidad, algo que éste rechazó porque debía comportarse como un “caballero”. Esa represión generalizada, en la que las oposiciones binarias eran especialmente estrictas (se era una dama o una prostituta, se era espiritual o pecaminosa...) fue el caldo de cultivo de una personalidad poética que se refugiaba, a la hora de escribir, en el uso del complemento de los contrarios para expresar la tensión erótica: en sus poemas, las caricias son puñales, los abrazos son crueles, el amante es palomo y buitre, corzo y león. Lo que intento probar aquí es que Reyes y Ugarte representaron, de alguna forma, ese divorcio irreconciliable entre el espíritu y la carne, entre lo intelectual y lo físico, que Agustini conoció en la realidad de su deseo. Reyes era el hombre convencional, atlético, terrenal; Ugarte era el intelectual, el librepensador, el poseedor de ideales y de un espíritu más afín al de Agustini. A ambos, posiblemente, los

deseaba y quería de forma diferente y estos la quisieron y desearon de forma también distinta. En esta afligida encrucijada debió vivir Agustini los últimos diez meses de su vida: algo que por lo demás le ha sucedido a muchas mujeres en diversos momentos históricos pero que ella, a pesar de las restricciones, no cedió a la peor represión de todas: la auto-represión. Más bien se atrevió a desentrañar y a explorar su deseo para luego expresarlo en su poesía con un lenguaje inédito hasta ese momento. Agustini estaba viviendo una auténtica liberación sexual. Desgraciadamente, el precio a pagar fue demasiado alto.

Algunos críticos afirman que “en su lírica consignó fuertes notas pasionales sin haber conocido jamás, al decir de sus contemporáneos, amores pecaminosos. Seguramente había en ella algo morboso: tras haberse casado con un hombre que no compartía sus elevados ideales, se separó de él para seguir encontrándolo en citas clandestinas”.⁹¹ Primero, esta concepción del deseo femenino me resulta caduca, ya que una mujer puede ser virgen y experimentar deseo, ser sujeto de deseo, y tener una vida sexual activa concretada a través de la masturbación.⁹²

Con respecto a sus supuestos encuentros amorosos con Reyes, he de repetir que creo que él *no* era el *fin*, es decir, su depositario de amor ideal, sino más bien alguien con quien ella podría haber llegado a desarrollar un grado de confianza suficiente como para compartir sus deseos. Como ya subrayé arriba, si con Reyes vivió una relación apasionada aunque virulenta, con Ugarte vivió una relación marcada más por lo platónico. Pensemos que en ese momento las opciones eran pocas para las mujeres, especialmente en ese medio social cargado de estereotipos: o se aceptaban las reglas o se rompían. Agustini rompió las reglas: abandonó a su marido pero siguió compartiendo con él su placer erótico, al tiempo que seguía amando a un ideal. La creación literaria no era el único terreno donde desarrolló y vivió una vida amorosa –como ha señalado la crítica tradicional al subrayar que aquella refleja su “amor frustrado”–; también en la realidad

⁹¹ G. Bellini, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986, p. 320.

⁹² Hélène Cixous afirma que “... no se puede hablar de *una* sexualidad femenina, uniforme, homogénea, con un recorrido codificable, como tampoco de un inconsciente similar. El imaginario de las mujeres es inagotable [...]. Mundo de búsqueda, de elaboración de un saber, a partir de una experimentación sistemática de los funcionamientos del cuerpo, de una interrogación precisa y apasionada de su erogeneidad. Esta práctica, de una riqueza inventiva extraordinaria, en particular de la masturbación, se prolonga o se acompaña de una producción de *formas*, de una verdadera actividad estética; cada tiempo de goce inscribe una visión sonora, una *composición*, una cosa bella”. (Hélène Cixous, “La risa de la medusa”, en *Deseo de escritura*, Marta Sagarra (ed.), Luis Tigero (trad.), Barcelona, Reverso Ediciones, 2004, p. 18.)

ponía a prueba dos vivencias amorosas: los encuentros con Reyes y el romance epistolar con Ugarte. Precisamente sus poemas más barrocos son los de su última época, donde no sólo palpita un ideal de amor en el que se fusionan la carne y el espíritu, sino que también se transparentan inquietudes relacionadas con la función de la sexualidad, como veremos más adelante.

Agustini, pues, terminó estando en una encrucijada vital: se convirtió en el centro de discordia entre dos personas: María Murtfeldt, por un lado; y Enrique Job Reyes, por el otro. La madre se había adjudicado el papel de guardiana de su profesión como poeta; de ahí que la sobreprotegiera, para que la autora no se alejara de su destino artístico, incluso se podría decir que, en realidad, aquella no estaba sobreprotegiendo la “virginidad” o “inocencia” de su hija, sino más bien su lugar en la literatura. El marido, un joven convencional, celoso, que no podía tolerar esa opción de vida de Agustini y, por lo tanto, quería obligarla a seguir un camino común y tradicional, lejos de su excepcionalidad poética. Agustini se movió, durante los últimos meses de su vida, entre esos dos polos enfrentados y se refugió en el ideal amoroso que se gestó en la correspondencia con Manuel Ugarte. No obstante, llegó un momento en que se empezó a liberar, especialmente de la opinión de las demás personas sobre cómo debía vivir su vida y sobre qué camino debía seguir: ¿cómo y no de otra forma se explican, por ejemplo, sus reuniones clandestinas con Reyes a pesar de la sobreprotección materna? En pocas palabras, Agustini empezaba a liberarse de las reglas, de su matrimonio y hasta de su madre. Pero, sobretodo, se liberaba de aquel cliché de la mujer-niña que tanto había marcado a su persona. Buscaba su propia identidad, desde sí, y, por eso, comenzaba una nueva etapa para ella, donde al fin podría vivir *su* vida y eso incluía satisfacer todos sus deseos. Sin duda, se encaminaba hacia la búsqueda de la posibilidad de esa fusión amorosa de almas y cuerpos que tanto idealizó. En esa encrucijada que mencioné arriba —la madre que defendía ferozmente su talento, frente a Reyes, que quería arrebatarse su brillantez—, la poesía evidentemente se convirtió en su más leal compañera. La poesía la animaba y encaminaba a perseguir su propia imagen, a reinventarse bajo su propio prisma. Pero su vida fue violentamente truncada cuando esa búsqueda iba a despegar hacia la realización integral.

Sin embargo, hubo un espacio en el que Agustini logró acercarse, por un breve instante, a esa persona integral que podía llegar a ser, un espacio en el que también

saboreó un trozo de la fruta de un romance maduro. Ese espacio son las cartas que le escribió a Manuel Ugarte. Y digo que en estas cartas ella se acercó a ese ser integral –mujer plena y artista– por lo siguiente. Si bien es cierto que Ugarte se convirtió en la imagen concreta de su deseo de amor espiritual, también lo es el hecho que ella le deseaba desde el cuerpo; recordemos que a él le dedica poemas como “Boca a boca” donde la carnalidad del amante está muy presente. Así, en las cartas la autora pudo ser la mujer segura de sí misma que expresa abiertamente sus sentimientos y deseos y que en ningún momento es controlada por nadie; y también pudo ser la poeta: la forma en que escribe las cartas es cuidadosa y elocuente, muy literaria, y en las mismas también le envía poemas inspirados en aquello que Ugarte, como ideal, le hace sentir, experimentar, tanto en su cuerpo como en su espíritu. Por lo tanto, las cartas, al igual que su poesía, representan ese terreno en donde su imaginación, intervenida por su toma de conciencia y por su intelecto, se materializa en la realidad del texto.

1.2. Obra poética: generalidades.⁹³

La obra poética de Agustini se podría dividir en cuatro fases. Su primera etapa incluye aquellos poemas publicados en periódicos, revistas y semanarios, los cuales fueron excluidos de sus libros. La temática de esos poemas es convencional y están marcados por un fuerte idealismo, por lo tanto, la poeta le da trato preferencial a las ilusiones, a los sueños y a las esperanzas (el amor todavía no es el tema monocorde). En “Fantasmas”, por ejemplo, se refiere a “ilusiones tenues, sonrosadas”, a “sueños níveos, impalpables, diáfanos” y a “himnos de esperanza”.⁹⁴

Es, sin duda, en esta primera etapa donde se evidencia un estilo modernista más extremo, muy cercano al de Rubén Darío en *Azul* o en *Prosas profanas*. Así, están muy presentes el exotismo, el cosmopolitismo, el preciosismo y un afán por la rima musical. Si comparamos, por ejemplo, “Capricho” de Agustini, con el célebre poema de Darío, “Sonatina” (*Prosas profanas*, 1896), las similitudes son ineludibles:

⁹³ Para un estudio pormenorizado de cada uno de los poemarios de Agustini véase: Tina Escaja, *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001.

⁹⁴ Delmira Agustini, “Fantasmas”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 75-77. Fue publicado por primera vez en *La Alborada*, 21 de junio de 1903.

La princesa esta triste... ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que han perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso olvidado se desmaya una flor.
("Sonatina")⁹⁵

Entre el raso y los encajes de la alcoba parisina
La enfermiza japonesa, la nostálgica ambarina,
Se revuelve en las espumas de su lecho de marfil;
El incendio de la fiebre ha pintado en sus mejillas
–Sus mejillas japonesas como rosas amarillas–
Sangraciones de claveles, centelleos de rubí.
("Capricho")⁹⁶

En pocas palabras, en estos momentos Agustini adopta un estilo completamente heredado, uno volcado en lo estético, preocupado sobre todo por la forma y por crear un ambiente de ensueño guiado por una voluntad de evasión. Recordemos las palabras de Darío en el preámbulo a sus *Prosas profanas*, ya mil veces citadas: “mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”.⁹⁷ De la misma manera, en la poesía primeriza de Agustini hay hadas color de rosa, estatuas, dioses, referencias que materializan artísticamente las fantasías de una joven que con frecuencia se abandona a la imaginación. En un poema de 1903, publicado en *La Alborada*, titulado “Ave de luz”, Agustini incluyó una larga dedicatoria al doctor José Pedro Rodríguez, abogado uruguayo, y entre otras cosas se refiere a su imaginación como el soporte principal de sus versos: “dedico esta pálida poesía nacida de una imaginación demasiado joven y tal vez demasiado absoluta”.⁹⁸

Desde entonces ya se identifica su preferencia por el crepúsculo, esa hora triste y misteriosa que prepara la llegada de la noche, ambiente propicio para alimentar visiones acentuadas por la huella decadentista –propia del Modernismo– y por una fuerte presencia de la muerte y la enfermedad (ojeras, palidez, debilidad), llegando incluso a mostrar un gusto por lo escatológico. De esta forma, ya en poemas tempranos publicados en *La*

⁹⁵ Rubén Darío, “Sonatina”, en *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Ob.cit., pp. 42-44.

⁹⁶ Delmira Agustini, “Capricho”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 81-83. Fue publicado por primera vez en *La Alborada*, 29 de noviembre de 1903.

⁹⁷ Rubén Darío, “Palabras liminares”, en *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Ob.cit., p. 36.

⁹⁸ Delmira Agustini, “Ave de luz”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 152.

Alborada aparece su inclinación por utilizar una imaginería fantasmagórica para retratar el desengaño: figura con manto espeso, de pupilas insondables, “de ambarino cutis y labios terrosos” que le oprime la frente con su “dedo helado”, matándole las ilusiones y los “sueños blancos” (“Fantasmas”). La misma idea se repite en “Monóstrofe” donde aparece “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”.⁹⁹ Si bien es cierto que la mayoría de sus primeros poemas se fundamentan en clichés modernistas, estos son la semilla que germinará más tarde en una poesía original. Para probar lo anterior, me gustaría volver a referirme a “Fantasmas” y “Monóstrofe”. Si los leemos con cuidado, podremos ver que estos poemas informan que Agustini, en este momento, empieza ya a proponer algo distinto: su poesía no se fundamenta sólo en el sueño por sí mismo, sino también desde una concepción personal a partir de la cual, más adelante, le da *forma* de sueño al deseo; este es representado oníricamente como recurso discursivo voluntario, y no porque el deseo se fundamente en la irrealidad. Es decir, Agustini se refugia en los sueños no sólo para evadir; también se refugia en el deseo, y este deseo, siguiendo una imaginería heredada, se perfila gracias a una iconografía onírica. Como sabemos, la crítica literaria tradicional malinterpretó lo anterior y enfatizó que su sensualidad no era en realidad sentida, vivida, experimentada, sino más bien sólo soñada.

La contextualización del deseo en el ámbito del sueño aparece, por ejemplo, en “Fantasmas”, poema ya citado y en el que ese mundo onírico se caracteriza por ser uno donde susurran “Himnos de esperanza” y donde son posibles las ilusiones, las cuales son como “los compañeros / Los amigos dulces”. En contraste, la realidad es personificada en el fantasma del desengaño, aquel de “ambarino cutis y terrosos labios”, cubierto con un “espeso, / Renegrido manto” y “Con su dedo helado”. En pocas palabras, lo cálido se asocia a los sueños y lo frío a la realidad: “Todo en él es frío”, nos dice del fantasma. Al final del poema, Agustini da a entender que una vez se ha adquirido conciencia de la frialdad de la realidad, ya no hay vuelta atrás, su huella es imborrable:

Es que aquel fantasma demacrado y frío
Era el Desengaño;
Y al tocar mi frente dejó en ella impresa
La invisible huella de su dedo helado!

⁹⁹ Delmira Agustini, “Monóstrofe”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 79 Fue publicado por primera vez en *La Alborada*, 27 de septiembre de 1903.

De ahí que, ante la conciencia de estas esferas binarias que se contraponen (realidad/sueños, calidez/frialdad), el recurso del sueño sea el único lugar posible en el que un deseo amoroso-erótico concebido más allá de los códigos culturales pueda ser descrito y desentrañado literariamente. En “Monóstrofe” se vuelve asociar la realidad a lo frío, a lo helado: “El maléfico fantasma impasible me contesta / Con sarcástica sonrisa que me hiela el corazón”. La misma idea se subraya en otros poemas que aparecerán en *El libro blanco (Frágil)*, como en “La siembra” (“–Hay hondas visiones, visiones que hielan”¹⁰⁰) y en “El austero” (“Sé que está el mármol frío de delirios / Y que es de hielo el fuego de los cirios...”¹⁰¹). Por lo tanto, Agustini situará a su deseo en el mundo de los sueños porque en su imaginario representa lo cálido.¹⁰²

La segunda etapa poética de la uruguaya incluye a *El libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910). Estos poemarios tratan una diversidad de temas pero –de acuerdo con la crítica masculina de su tiempo– todavía se encuentran dentro de la convención estética y la moral normativa, aunque algunos poemas ya evidencian tendencias eróticas, como veremos más adelante. Cuando Agustini publica *El libro blanco* aún está fuertemente influenciada por la tradición modernista, pero ya es posible, desde entonces, identificar la fuerza insólita de sus imágenes, unas imágenes puramente imaginativas y personales, sin correspondencia objetiva clara, es decir, no codificadas por la tradición de ese momento. Estas imágenes, ya bien enraizadas en lo onírico, me llevan a llamar la atención sobre unas señas de identidad poéticas que anuncian un claro camino hacia la modernidad y sus vanguardias, muy cercanas al surrealismo. Por ejemplo, tomemos en cuenta las imágenes que se citan a continuación:

Reinos de luz donde los sueños tienen
Lagos de luz para bañar sus alas

¹⁰⁰ Delmira Agustini, “La siembra”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 113.

¹⁰¹ Delmira Agustini, “El austero”, en *Ibid*, p. 102.

¹⁰² Sería interesante estudiar a qué realidad fría específica se refiere Agustini, es decir, si se trata de la realidad carente de deseo (parecida a la propuesta de castidad que hiciera María Eugenia Vaz Ferreira pero al revés, es decir, Agustini, que aprecia el deseo, frente a Vaz Ferreira, que lo rechaza), la realidad del desamor, la realidad de lo fugaz, o la realidad de los deseos no cumplidos. Por ejemplo, si en “El austero” nos dice que “es de hielo el fuego de los cirios”, se podría argumentar que se trata de un símbolo fálico expresado por medio del cirio el cual, a pesar de transmitir fuego (deseo, pasión) en realidad es frío, distante. Dentro de esta lectura, Agustini podría estar refiriéndose a una realidad en que no se da el encuentro armonioso entre el deseo masculino y el femenino. Para conocer un análisis detallado del contraste de la realidad y los sueños en la poesía de Agustini véase: Doris T. Stephens, *Delmira Agustini and the Quest of Transcendence*, Montevideo, Geminis, 1975, pp. 120-123.

Donde hay estrellas de fulgores negros
Donde hay *abismos de gargantas blancas*. [El subrayado es mío.]
("Evocación", LB)¹⁰³

En la misma línea, en "Nardos", también incluido en *El libro blanco*, las flores dejan de ser aquellos seres que evocan pureza e inocencia para convertirse en extrañas y oscuras presencias cuyos perfumes adquieren formas inauditas: un mago ardiente y "*una monja de color de cera*".¹⁰⁴ La mujer del poema interpela a las flores, las cuales "abren amplias puertas", y les pregunta, suplicante: "¿Las tinieblas no son una compacta / *Procesión de mujeres enlutadas / Marchando hacia la luz?*". Para comprender mejor el alcance del uso metafórico de la flor y la innovación que hace Agustini del mismo, es importante que me refiera brevemente a la figura poética de la flor en la tradición. Cómo ya lo ha señalado Susan Kirkpatrick, las relaciones intertextuales de esta figura con la tradición poética se remonta al Siglo de Oro español. Por ejemplo, la misma fue utilizada en diversas ocasiones a principios del siglo XVII por el poeta barroco Francisco de Rioja, quien se servía de la flor para metaforizar los vaivenes del deseo erótico; y aunque a veces representaba al deseo como tal, casi siempre se identificaba con el objeto femenino de deseo. En este sentido, "la elaboración barroca de la figura de la flor como mujer, estaba relacionada con la tradición cristiana misógina que igualaba a la mujer con la trampa mortal de la carne".¹⁰⁵

La joven Agustini, como los hombres-poetas, también tiene deseos eróticos sólo que ella, a partir de este momento, los llamará "sueños" y serán también concretizados en la figura de la flor. Más tarde, su *yo* llegará a proyectarse en la flor que se comunica con el amante soñado, una flor con iniciativa y vida propia; no será esa flor pasiva, observada y deseada, ni tampoco será una flor que se limita a reaccionar a los impulsos del otro. Sin embargo, en este primer momento, ese *yo* aún se pregunta lo que le sucede, no alcanza a comprenderlo, al tiempo que su deseo aún no se ha singularizado, no se ha erguido como uno propio e individual, sino que todavía se encuentra incorporado dentro de la colectividad femenina. Si la tradición masculina misógina ha adjudicado a las mujeres, en general, el origen de "la trampa mortal de la carne", de lo oscuro y de la muerte,

¹⁰³ Delmira Agustini, "Evocación", en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 138. De ahora en adelante, las abreviaciones de los poemarios serán las siguientes: LB (*El libro blanco*), CM (*Cantos de la mañana*), CV (*Los cálices vacíos*), RE (*El Rosario de Eros*).

¹⁰⁴ Delmira Agustini, "Nardos", en *Ibid*, pp. 117-119.

¹⁰⁵ Susan Kirkpatrick, "Flor del agua. La autorrepresentación lírica de Carolina Coronado", *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 202-203.

Agustini instituye la posibilidad de que ellas y sus deseos no son esa realidad que les han asignado, sino más bien un grupo de *personas* por mucho tiempo marginadas en el estereotipo del pecado y que, si siguieran el camino que las llevara hacia la liberación de *sus flores*, más bien se dirigirían a la claridad, es decir, a la posibilidad de vislumbrar, a partir de y en el terreno del deseo¹⁰⁶, quienes son: “¿Las tinieblas no son una compacta / *Procesión de mujeres enlutadas / Marchando hacia la luz?*”. Estos últimos versos, ¿no parecen acaso una forma metafórica de referirse a la emancipación femenina? Finalmente, el *yo* de “Nardos” cree encontrar, aunque no sin dudas, una pista existencial: “Las cavernas del sueño: decid flores, / ¿No serán... el oasis... de la vida?”. Vida entendida como sufrimiento y, sobre todo, como frustración; y los sueños, como plenitud.

Como ya he dicho, lo onírico –esas cavernas del sueño–, como *topos* literario asociado al deseo, será una referencia recurrente en la obra de Agustini, lo cual no significa que viva exclusivamente de, por y para los sueños. De ahí que en ocasiones la poeta misma reconozca la ilusión efímera de ese sueño, el carácter fugaz del deseo, como en “El poeta y la ilusión”: “Súbito el sueño, la sombra / Que embriaga”.¹⁰⁷ Otra evidencia de ese reconocimiento la encontramos en “Una chispa”, donde, después de la vivencia del “ensueño de fuego”, persiste en regresar la realidad del “Oriente gris”:

Fue un ensueño de fuego
 Con luces fascinantes
 Y fieras de rubíes tal heridos diamantes;
 Rayo de sangre y fuego
 Incendió de oro y púrpura todo mi Oriente gris.
 Me quedé como ciego...
 ¡Qué luz!... –¿Y luego, y luego?...
 –¿Luego?... El Oriente gris...¹⁰⁸

Por otra parte, en este momento Agustini insiste en el decadentismo,¹⁰⁹ aunque ahora se exprese en otra vertiente: las imágenes de su musa. En *El libro blanco* las referencias a esta son un tema obsesivo; así lo demuestran poemas como “La musa”, “La

¹⁰⁶ Sobre la aparición de la flor en los sueños, Freud sostiene lo siguiente: “Indicaremos de paso que el simbolismo floral sexual, extraordinariamente extendido, simboliza los órganos sexuales humanos con las flores, que son los órganos sexuales de las plantas”. (Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 2, Madrid, Alianza/Biblioteca Freud, 2003 (4ª reimpresión), p. 223.)

¹⁰⁷ Delmira Agustini, “El poeta y la ilusión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 134.

¹⁰⁸ Delmira Agustini, “Una chispa”, en *Ibid*, p. 140.

¹⁰⁹ La estética decadentista se sustenta en el convencimiento de que el ser humano se mueve en una perpetua contradicción y se inclina por imágenes de sensualidad enfermiza. Verlaine dijo que el decadentismo: “Es una mezcla de espíritu carnal y de ‘chair’ triste y de todos los esplendores violentos del Bajo Imperio”. (Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 264.)

musa gris”, “Mi oración”, “La agonía de un sueño”, “Mi musa triste” y “Misterio, ven”. Sin embargo, es quizá en “La musa gris” donde se hacen más palpables los contornos de esa musa que Agustini adora, una musa con blancura de cirio, con ojeras grises “tal rubras de muerte”, labios que “profesan el beso más triste, / El que hundan los hombres en bocas de muertas” y poseedora de una “mirada invisible de esfinge y estatua”.¹¹⁰ Agustini también se identifica con una musa herida, triste y oscura, que a ratos llora en silencio (“La agonía de un sueño”), que camina con su boca triste hacia el olvido y cuyos ojos “se abren cansados y húmedos y tristes / Como llagas de luz que se quejaron” (“Mi musa triste”).¹¹¹ En otras ocasiones, esa imagen de la musa bebe de lo salvaje, lo natural y lo telúrico, aspectos también heredados del Modernismo hispanoamericano: “Mi musa tomó un día la placentera ruta / De los campos fragantes... / .../ Vivió como una ninfa: desnuda, en fresca gruta...”, afirma en un poema sin título.¹¹² Mientras que en “La musa” sostiene que quiere que esta “vibre, y desmaye, y lllore, y ruja, y cante, / Y sea águila, tigre, paloma en un instante”.¹¹³ Esta identificación del *yo* con la musa podría ser una consecuencia de su propio aislamiento, uno enteramente voluntario, el cual se palpa especialmente en “Íntima”: “Las cumbres de la vida son tan solas, / Tan solas y tan frías. Yo encerré / mis ansias en mí misma, y toda entera / Como una torre de marfil me alcé”.¹¹⁴ Más adelante, la musa será reemplazada por la presencia del amante, para compensar la soledad y la melancolía de ese sujeto poético femenino.

En *Cantos de la mañana* Agustini acentúa algunos de los rasgos más recurrentes de su libro anterior pero aumenta el volumen de su intensidad de pensamiento y expresión. Así, la gama de sus sueños se va haciendo más sombría: “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta; / Yo la apresaba como hambriento buitre...”¹¹⁵ ¿Por qué se vuelven más lúgubres estos sueños/deseos? Quizá la respuesta nos las puede dar uno de los poemas más destacables de *Cantos de la mañana*, “Lo inefable”, el cual nos habla de la tragedia de la idea encarcelada: “Yo muero

¹¹⁰ Delmira Agustini, “La musa gris”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 114-116. Evidentemente se trata de una especie de *femme fatale*, ese referente femenino que fascina, seduce, pero que también es portadora de muerte, evocadora de abismos, alma “color de ceniza”. En el capítulo dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira expliqué el origen de esta iconografía femenina, sobretodo a partir de los poetas decadentes de finales del siglo XIX.

¹¹¹ Delmira Agustini, “Mi musa triste”, en *Ibid*, p. 149-150

¹¹² Delmira Agustini, sin título, en *Ibid*, p. 123.

¹¹³ Delmira Agustini, “La musa”, en *Ibid*, p. 111.

¹¹⁴ Delmira Agustini, “Íntima”, en *Ibid*, pp. 163-164.

¹¹⁵ Delmira Agustini, sin título, en *Ibid*, p. 190.

extrañamente... No me mata la Vida / No me mata la Muerte, no me mata el Amor; / Muero de un pensamiento mudo como una herida...".¹¹⁶ Es claro que la poeta se refiere a aquello que con palabras no se puede explicar pero que, sin embargo, va matando "extrañamente" a su *yo*; más adelante, asegura que si algún día pudiera arrancar eso (el pensamiento mudo), tal si fuera una flor "que abriera / Milagrosa, inviolable", esto sería como "tener entre las manos la cabeza de Dios!". En otras palabras, el *yo*, en su mundo interno, se desprende de la atmósfera predecible para entrar a cuestionar y desgarnar pensamientos, y se pregunta por todo aquello que le resulta misterioso, que la sobrecoge "devorando alma y carne". En definitiva, "Lo inefable" subraya el desgarrar que provoca un pensamiento abrasador, una idea que no sólo no encuentra una expresión adecuada sino que tampoco puede encauzarse en una tradición cultural determinada y determinante. Este sufrimiento tiene que ver con el proceso artístico en sí porque ella, como poeta y artista, debe no sólo confrontar los modelos literarios y simbólicos de su tiempo, sino que también sabe que debe superarlos, ir más allá de los estereotipos, del código lingüístico/simbólico tradicional, para que ese pensamiento (que es como una herida: sangra, duele) pueda abrirse como una flor inviolable, inmune, segura. Por lo tanto, el sujeto poético no sólo está planteando el problema de ir más allá de las limitaciones humanas, sino también de las limitaciones poéticas. En última instancia, el poema plantea un dilema metapoético: el deseo y el dolor intrínseco al proceso creativo, los cuales son descritos a partir de metáforas no sólo psíquicas sino también corporales ("Devorando alma y carne", "la trágica simiente / Clavada en las entrañas como diente feroz!...") que culminan en una imagen que sintetiza, paradójicamente, la expresión de lo inefable, que no es otra cosa que la búsqueda creativa a partir de una *propuesta individual*: "tener entre las manos la cabeza de Dios!" Así, vemos que el *yo* quisiera no *ser* Dios sino *tener* entre sus manos la *cabeza* de Dios, imagen que sugiere la posesión de una idea sublime, pero también el poder de saber manejar los modelos heredados y/o patriarcales. Como dije, a partir de *Cantos de la mañana*, sus sueños/deseos se van volviendo más oscuros: Agustini se sitúa en un espacio poético marcado por una doble dificultad: la imposibilidad de encontrar un destinatario con quien comunicarse y que la comprenda, y la insuficiencia del sistema de símbolos heredado para expresar lo más profundo de su ser.

¹¹⁶ Delmira Agustini, "Lo inefable", en *Ibid*, pp. 193-194.

Por otra parte, es en esta segunda etapa que empieza a manifestarse más claramente la presencia de lo erótico, aunque los críticos de la época se empeñaran en vestir de candorosas algunas de estas imágenes. El tema erótico lo he desgranado con especial cuidado más adelante; es por ello que por ahora me limitaré únicamente a citar algunos versos que sugieren su despertar sexual, el cual se expresa muy a menudo a partir de fantasías cargadas de gran simbolismo: por ejemplo, el amante porta una “llave” – alusión fálica– que *abre* la “cerradura” de la mujer del poema:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
.....
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura
(“El intruso”, LB)¹¹⁷

Otro símbolo usado es el de la flor que se deshoja o se abre:

Mi vida toda es una boca en flor!
(“Explosión”, LB)

Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta
En una flor de fuego deshojada por dos...
(“Amor”, LB)¹¹⁸

También aparece el simbolismo de la copa, la cual contiene la dulce ofrenda que colmará la sed del amante:

¡Abran mis rosas su frescura regia
a la sombra indeleble de tus palmas!
.....
¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
Ven a beber mis mieles soberanas:
¡yo soy la copa del amor pomposa
que engazará en tus manos sobrehumanas!
(“La copa del amor”, LB)¹¹⁹

Asimismo, el fuego y el beso feroz son parte esencial de su imaginario poético:

Los brazos de mi lira se han abierto

¹¹⁷ Delmira Agustini, “El intruso”, en *Ibid*, p. 168

¹¹⁸ Delmira Agustini, “Explosión” y “Amor”, en *Ibid*, pp. 165, 166-167.

¹¹⁹ Delmira Agustini, “La copa del amor”, en *Ibid*, pp. 169-170

Puros y ardientes como el fuego;
(“Primavera”, CM)

Y se besaban hondo hasta morderse el alma!
(“El nudo”, CM)¹²⁰

Como vimos, en sus primeros poemas casi no aparece el tema del amor, y mucho menos la presencia del amante. Es precisamente en esta etapa cuando el amante –el habitante más importante de su imaginario– empieza a adquirir más protagonismo. Así como el deseo se enmarca en el mundo de los sueños –debido a su cálida atmósfera–, de la misma forma Agustini sitúa el Amor en este terreno porque, en su poética, sólo en el mundo de los sueños puede existir un amor sin dualismos. Ya vimos que en la “fría” realidad es donde se insiste en reprimir la sexualidad de la mujer, siendo esta última, al mismo tiempo, una encarnación de oposiciones binarias. Asimismo, dentro de las fronteras de los sueños, el Amor no tiene categorías y es, simultáneamente, carnal y espiritual, frágil y eterno, apasionado y melancólico, un sentimiento gracias al cual tanto el hombre como la mujer pueden deleitarse en el gozo:

Yo lo soñé impetuoso, formidable, ardiente;
Hablaba el impreciso lenguaje del torrente;
[...]

Luego soñélo triste, como un gran sol poniente
Que dobla ante la noche la cabeza de fuego;
[...]

Y hoy sueño que es vibrante, y suave, y riente, y triste,
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...
(“Amor”, LB)¹²¹

La imagen del amante adquiere contornos sobrehumanos, porque sólo así puede ser imaginable en ese terreno soñado: “...sembremos / De besos extrahumanos las cumbres de la vida”, nos dice en “Supremo idilio” (CM). Sin embargo, como he aludido en varias ocasiones, el sueño de Amor no parte meramente de lo abstracto, sino que suele concretarse en una relación que contempla tanto el contacto físico como el deseo explícito de una consumación sexual:

¹²⁰ Delmira Agustini, “El nudo” y “Primavera”, en *Ibid*, pp. 202, 205-206.

¹²¹ Delmira Agustini, “Amor”, en *Ibid*, pp. 166-167.

–Los surcos azurados del Ensueño sembremos
De alguna palpitante simiente inconcebida
Que arda en florecimientos imprevistos y extremos.
(“Supremo idilio”, CM)

Yo me interné en la Vida, dulcemente, soñando
Hundir mis sienes fértiles entre tus manos pálidas!
(“Las coronas”, CM)¹²²

Sin lugar a dudas, su poemario de ruptura es *Los cálices vacíos* (1913). Dedicado a Eros, el aspecto físico del amor se acentúa en este libro con mayor intensidad y plasticidad. A lo anterior se le agrega la rareza de sus versos, los cuales parecen haber perdido todo contacto con la realidad, es decir, son aún más imaginativos y barrocos que los anteriores.

Si en *El libro blanco* y en *Cantos de la mañana* Agustini se refiere a menudo a una especie de amor extraterreno, donde sobresale la inmensidad del sentimiento, en *Los cálices vacíos* lo anterior se intensifica; la poeta se afana por describir la presencia carnal de ese amor, la cual es experimentada de forma ardiente:

Por tus manos indolentes
Mi cabello se desfloca;
Sufro vértigos ardientes
Por las dos tazas de moka.
.....
En llamas me despedazo
Por engarzarme en tu abrazo,

Y me calcina el delirio
Cuando me yergo en tu vida,
(El silencio... CV)¹²³

Hay poemas dedicados a la boca del amante (“Maravilloso nido del vértigo, tu boca!”), a sus ojos (“¿Sabes todas las cosas palpitantes /.../ que pueden ser tus ojos?”), a sus manos (“Manos que vais enjoyadas / Del rubí de mi deseo”). Se repite una y otra vez el aspecto físico de la unión entre los amantes. Incluso en “Plegaria” llega a dedicar una oración a Eros por aquellos que se encuentran presos en su castidad: “Piedad para las manos enguantadas / De hielo, que no arrancan / Los frutos deleitosos de la Carne / Ni

¹²² Delmira Agustini, “Supremo idilio” y “Las coronas”, en *Ibid*, pp. 187-189, 196.

¹²³ Delmira Agustini, “El silencio”, en *Ibid*, p. 242.

las flores fantásticas del alma”.¹²⁴ En resumen, en este poemario Agustini expresa libremente su deseo. De hecho, algunos poemas como “Otra estirpe” (“Así tendida soy un surco ardiente”), “Visión” (“Te inclinabas a mí supremamente”) y “Para tus manos” (“Con finos dedos tomasteis / la ardiente flor de mi cuerpo”), lograron escandalizar a ciertos círculos sociales de su tiempo por la crudeza de las imágenes.¹²⁵

Sin embargo, la presencia carnal del amante no es obstáculo para que éste siga adquiriendo una dimensión fundamentalmente sobrehumana ya que crece en la imaginación; es decir, ese amante tan vívidamente presente a través de la descripción de sus ojos, boca, manos... es también un ser que ha adquirido unas dimensiones extraordinarias (con facultades humanas) frente a las cuales la poeta se rinde, fascinada.¹²⁶ En “¡Oh tú!” nos dice:

¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que alzaste suavemente la sombra como un velo,
Que me lograste rosas en la nieve del alma,
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!¹²⁷

En otras ocasiones Agustini lo describe a partir de referencias que recuerdan a los dioses griegos o que enfatizan su naturaleza sublime, extraordinaria: “Venías a traerme mi destino, / Tal ves desde el *Olimpo*, en esas manos” (“Para tus manos”); “En prodigios de almas y de cuerpos, / Arraigando las uñas *extrahumanas* / En mi carne...” (“El surtidor de oro”).¹²⁸ Pero más que desear un super-hombre, el único que la puede satisfacer porque sueña con un amor “Más grande que la vida, más que el sueño”, como propone Doris T. Stephens¹²⁹, creo que esta idealización está más cerca de un afán por expresar su insatisfacción con la inconstancia o incompreensión del amante en el contexto de la realidad tangible. De ahí que la poeta insista en divinizarlo; de hecho, su propuesta resulta muy irreverente para la época.

¹²⁴ Delmira Agustini, “Plegaria”, en *Ibid*, p. 258-259.

¹²⁵ Recordemos las citas de Alberto Zum Felde y Manuel Ugarte. *Supra* pp. 158-159.

¹²⁶ Cfr. Angelina Gatell, “Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), LVIII, p. 586.

¹²⁷ Delmira Agustini, “¡Oh tú!”, en *Poesías completas*, *Ob.cit.*, pp. 229-230.

¹²⁸ Delmira Agustini, “El surtidor de oro” y “Para tus manos”, en *Ibid*, pp. 247, 251-253. [El subrayado es mío.]

¹²⁹ Doris T. Stephens, *Ob.cit.*, p. 124.

Así, en “Para tus manos”, describiendo las manos del amante, apunta: “Manos que sois de la Vida / Manos que sois del Ensueño / ... / Tú me llegaste de un país tan lejos / Que a veces pienso si será soñado...”¹³⁰ Esta duda que ella deja entrever, (“pienso si será...”) es una prueba de que ese amante *podría* ser en la realidad: en ningún momento denota confusión entre el mundo real y el soñado. Al enfatizar esta duda, Agustini demuestra que existe un reconocimiento, una conciencia, un filtro mental a través del cual pasa su deseo hecho sueño. En pocas palabras, gracias a la metáfora del sueño, la poeta hace inteligible su deseo. Ya antes me referí a este asunto, la forma en que Agustini sitúa su deseo en un espacio específico, es decir, en un *topos* poético imaginario, el de los sueños. En dicho espacio, el deseo se expresa a partir de tres momentos interrelacionados que hacen que este se convierta en uno heterogéneo: la descripción de la vivencia física, la utilización de un imaginario simbólico y la síntesis de ambos momentos, es decir, el enriquecimiento de ese imaginario a partir de su propia experiencia, como poeta y como persona, dentro de un contexto cultural determinado.

Otro ejemplo de lo anterior lo encontramos en “El surtidor de oro”, donde una vez más se subraya la conciencia del ensueño: “Debe ser vivo a fuerza de soñado”. Pero este poema va aún más allá con respecto a la descripción del amante: “Las culebras azules de sus venas / Se nutren de milagro en mi cerebro...” Por lo tanto, vemos que Agustini es plenamente consciente de que su amante idealizado es producto de su propio deseo, de su imaginación desbocada.¹³¹ De ahí que no extraña que el mismo llegue a adquirir aquellas cualidades extrahumanas.

Uno de los poemas de este libro que mejor expresa su forma particular de referirse a la pasión sexual es “El cisne”. En este, Agustini retrata a una mujer que comparte el rito amatorio con esa ave adorada por los modernistas. Por lo general, el cisne es el símbolo de la belleza aristocrática y para los modernistas se convirtió no sólo en sinónimo de belleza y gracia, sino también en *el* símbolo de su poesía. De acuerdo con la versión más común del mito, sobre todo a partir de Eurípides, se dice que Leda tuvo amoríos con Zeus transformado en cisne y, del fruto de estos, Leda puso un huevo del que

¹³⁰ Delmira Agustini, “Para tus manos”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 251-253.

¹³¹ Más adelante me extenderé en este tema, especialmente cuando examine el poema “Visión”

supuestamente nació Helena.¹³² Por otra parte, el cisne wagneriano, con sus connotaciones idealistas, también encontró un lugar privilegiado entre los modernistas. Por lo tanto, de acuerdo con Pedro Salinas, para esta estética literaria el cisne llegó a adquirir un significado dual: por un lado, lo sensual y la pasión carnal a partir del tema helénico; y, por otro, lo romántico y lo sentimental, concepción popularizada por Wagner en *Lohengrin*.¹³³ Ambas referencias fueron abrazadas por Darío, quien amaba lo rico, lo suntuoso y lo extravagante; pero el cisne, para el poeta nicaragüense, no sólo adquirió un carácter sensual y romántico, sino también se convirtió en un símbolo de la cultura (“Blasón”) y del misterio de la creación artística (“Yo persigo una forma”).¹³⁴ Sylvia Molloy ya ha hecho una fecunda comparación entre el cisne de Darío y el de Agustini. Como afirma esta crítica: “Agustini, al escribir ‘El cisne’ y ‘Nocturno’ (*Los cálices vacíos*, 1913), forzosamente tiene en cuenta –y corrige– el texto precursor de Darío”.¹³⁵

En los poemas del nicaragüense de la serie *Los cisnes*¹³⁶, el encuentro entre Leda y el cisne se describe como si fuera un espectáculo: tanto el *yo* como los lectores se convierten en observadores –y por ende, adoradores partícipes– de una escena ritual de connotaciones erótico-sagradas: “En otras palabras: en Darío se escoge una escena ya construida, ya enmarcada –distanciada por el mito– para observarla, espiarla, celebrarla, y, eventualmente, reconocerse en ella”.¹³⁷ El ejemplo más emblemático lo encontramos

¹³² Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ob.cit., p. 311.

¹³³ Pedro Salinas, “El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)”, en *Revista Iberoamericana*, II, N° 3, México, 1940, pp. 55-77; reimpresso en su libro: *Literatura española, siglo XX*, México, 1941, pp. 83-124.

¹³⁴ El cisne, ave bella y majestuosa pero inútil, fue para Darío tanto el símbolo del Arte como del Erotismo: el mito de Leda y el cisne (Zeus) encarnó, para el poeta nicaragüense, la representación poética idónea para expresar una actitud epicúrea ante la vida y el amor. Algunos ejemplos de la inscripción del carácter del cisne en Darío son los siguientes: “Blasón”, “El cisne” y “Yo persigo una forma” (de *Prosas profanas*); y la serie *Los cisnes* y “Leda” (de *Cantos de vida y esperanza*). Los modernistas abusaron del uso del cisne, al punto de que, en 1910, el poeta mexicano Enrique González Martínez llegó a lanzar su famoso grito: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”.

¹³⁴ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ob.cit., p. 311.

¹³⁵ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 63. Al respecto, Molloy agrega: “La lectura del cisne que propone Agustini es tan sacrílega como el célebre soneto de González Martínez, publicado tres años antes. Acaso aun más subversiva: en el caso de González Martínez, el texto, claramente didáctico, descarta un icono para reemplazarlo por otro. El cisne que ‘no siente / el alma de las cosas ni la voz del paisaje’ es sustituido por el búho, intérprete del misterio. En cambio los dos poemas de Agustini [“Nocturno” y “El cisne”] no descartan, no reemplazan, sino se empeñan en semantizar el icono –y aun el encuentro emblemático de Leda y el cisne– de otra manera. Rompen con Darío usando su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones”. (p. 64).

¹³⁶ Los poemas que pertenecen a la serie *Los cisnes* son los siguientes: “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello?”, “En la muerte de Rafael Núñez”, “Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos” y “¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!”.

¹³⁷ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 65.

en “Leda”, texto en el que el poeta se identifica con el cisne para expresar su deseo erótico y su anhelo de posesión del objeto deseado. En el poema, una vez el deseo se concreta en la acción del cisne, Leda es vencida: “[...] olímpico pájaro herido de amor, / y viola en las linfas sonoras a Leda, / buscando su pico los labios en flor. / Suspira la bella desnuda y vencida, / y en tanto que al aire sus quejas se van / del fondo verdoso de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan”.¹³⁸

Agustini también utiliza el símbolo del cisne a lo largo de su producción poética. Pero si para Darío se trata de *el* cisne, para Agustini más bien se trata de *un* cisne; se reduce así el campo simbólico, es decir, “se desculturaliza el emblema” de Darío”.¹³⁹ La propuesta de Agustini no despega del mito –de hecho, nunca se menciona el nombre de Leda–. Como se observa en su poema “El cisne”, la escena toma lugar en un paisaje nuevo el cual se describe en primera persona: “Pupila azul de *mi* parque / ... / que en su cristalina página / se imprime *mi* pensamiento” [el subrayado es mío]. Se trata, pues, de un ámbito donde se incorpora un imaginario abierto muy relacionado con el inconsciente: “Flor del aire, flor del agua, / Alma del lago es un cisne”. Si bien es cierto que el poema comienza otorgándole, a ese cisne, algunas de las características aristocratizantes del símbolo (“príncipe”, “lirio”), a medida que avanza se hace más evidente tanto ese nuevo modelo del cisne como su pulso erótico (lo puramente etéreo cede lugar a un encuentro sexual y el ave se convierte en amante). En pocas palabras, hay una apropiación del símbolo del cisne pero desde el otro punto de vista: ella se propone como su única amante, al mismo tiempo que transforma en el cisne a su amante deificado:

[...]
Sus alas blancas me turban
Como dos cálidos brazos;
Ningunos labios ardieron
Como su pico en mis manos,
Ninguna testa ha caído
Tan lánguida en mi regazo;
Ninguna carne tan viva,
He padecido y gozado:
Viborean en sus venas
Filtros dos veces humanos!

¹³⁸ Rubén Darío, “Leda”, en *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Ob.cit., p. 128.

¹³⁹ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 64. Molloy enfatiza que el cisne en Darío “...se erige como símbolo que operará, según el poema, de modo diverso. Así, por dar sólo unos ejemplos, el cisne –y nótese que para Darío, arquetípicamente es *el* cisne– es cultura (“Blasón”), es la nueva poesía (“El cisne”), es enigma de la creación artística (“Yo persigo una forma...”), es erotismo (los poemas sobre Leda), es hispanismo (el primer poema de la serie *Los cisnes*), es en suma símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena, motiva, con todas las cargas posibles”.

Del rubí de la lujuria
Su testa está coronada;
Y va arrastrando el deseo
En una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos
Y él parece beber fuego;
Y yo parezco ofrecerle
Todo el vaso de mi cuerpo...

[...]

Al margen del lago claro
Yo le interrogo en silencio...
Y el silencio es una rosa
Sobre su pico de fuego...
Pero en su carne me habla
Y yo en mi carne le entiendo.
-A veces ¡toda! soy alma;
Y a veces ¡toda! soy cuerpo.-
[...]¹⁴⁰

Como vemos, Agustini expresa una apropiación del deseo femenino; en efecto, en el poema, es la mujer (ya no el cisne dariniano) la que dicta el carácter cambiante de la pasión, su movilidad creciente, y la que se afana en realizar un contacto físico exitoso con su cisne; ésta es *sujeto activo*. Así, no sólo desea, sino que también enuncia, articula, su deseo, por lo tanto, este se hace visible y perdura, triunfa. El cisne, a su vez, reacciona ante ella, le corresponde: “Sus alas blancas me turban / Como dos cálidos brazos”. En este sentido, el cisne encarna el ideal de amante que ella desea y, por lo mismo, describe un rito en que el sujeto poético desfallece de placer, un gozo que parte no sólo del placer propio sino también del placer que se causa en el otro. Ambos, pues, al final, establecen una conexión, una comunicación, un diálogo a través del placer mutuo: “Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo”. Sin embargo, ese entendimiento y compenetración –como a menudo sucede en la poesía de Agustini– no se desprende sólo de lo espiritual: “-A veces ¡toda soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo.-” Destaca, pues, que aquí se retrata a un ave/amante que, por un lado, responde a los deseos de la mujer, y, por otro, es ardiente (“Sus raros ojos humanos / Y el rojo pico quemante”¹⁴¹),

¹⁴⁰ Delmira Agustini, “El cisne”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 255-257.

¹⁴¹ Contrariamente, como nos recuerda Sylvia Molloy, el pico del cisne de Darío tiene “pico de ámbar, del alba al trasluz”. Asimismo, agrega lo siguiente: “[En el poema de Agustini] la *turbación* del encuentro no está, como en Darío, en el observador externo al espectáculo (los mirones: Pan, el hablante, el lector del texto) sino en el *yo* mismo, autor y a la vez actor de la representación. La mujer (‘Leda de fiebre’ la llama Monegal) y no el cisne, y no el epiceno lector, dicta la pasión erótica creciente: desea y dice su deseo. Simplificando, podría decirse que el *yo* dice [...] lo que Darío dejó de lado. Da voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde, se desperdicia, por carecer de palabra. [...] El erotismo de Agustini necesita

extremadamente ligado a su parte instintiva, animal, es decir, no es aquel amante frío, de manos pálidas, al que ella insta a entregarse pero que a veces no responde o se desvanece en la sombra. Por lo tanto, para diferenciar al amante con guantes de hielo o al amante huidizo, de aquel entregado a la pasión amorosa, Agustini recurre a la subversión del símbolo del cisne.

La riqueza de su imaginería, así como la libertad con que se internó en su expresión poética, dan fe del talento literario de Agustini y de su original capacidad para cincelar su pasión amorosa. Sin embargo, como ya he señalado, lo carnal no anula lo espiritual, es decir, lo físico se convierte en el camino para llegar al alma, al infinito. Es importante destacar que ese asidero espiritual que toma forma a partir de la pasión no implica precisamente un misticismo, en el sentido más puro de la palabra, sino más bien se fundamenta en una búsqueda vital: la fusión amorosa absoluta entre dos seres, la compenetración, la posesión mutua.

Al respecto, Freud enunció un concepto que él llama “sentimiento oceánico”:

...[un] sentirse envuelto y mecido por la totalidad de la existencia [...]. Al nacer fuimos arrancados de la totalidad; en el amor todos nos hemos sentido regresar a la totalidad original. [...] El amor no es la eternidad [...] No nos libra de la muerte pero nos hace verle a la cara. Ese instante es el reverso y el complemento del ‘sentimiento oceánico’. No es el regreso a las aguas de origen sino la conquista de un estado que nos reconcilia con el exilio del paraíso”.¹⁴²

En este sentido, en general, en Agustini, el poema se convierte en la sangre que fusiona a esas dos individualidades –ambas con conciencia de su mortalidad y de sus fronteras físicas–. Por su parte, George Bataille asegura que los seres humanos somos “seres discontinuos”, es decir, estamos existencialmente separados de todos los demás: entre cada uno de nosotros existe un vacío, una *discontinuidad*, la frontera del cuerpo. Por más tiempo que permanezcamos abrazados al amado o a la amada, llegará un momento en que tendremos que separarnos físicamente: la fusión completa –cuerpo, alma, mente–, fantaseada cuando se experimenta un intenso y apasionado amor, es imposible. Por lo tanto, dice Bataille, cualquier intento de comunicación plena resulta

decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante –y temible– placer”. (Ob.cit, pp. 65-66.)

¹⁴² V. Paz, citado en Selena Millares, “La confabulación de Eros y Thantos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli”, en *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Paco Tovar (ed.), Lleida, Universitat de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, p. 482.

vano pues nada puede abolir nuestras diferencias fundamentales. Bataille considera que el erotismo, por medio del orgasmo, es el único camino posible para romper esa individualidad discontinua, lo único que nos permite regresar a esa continuidad, totalidad, que compartíamos –y a la que pertenecíamos– antes de nacer. En pocas palabras, dos personas sólo pueden alcanzar ese sentimiento de continuidad a través de una experiencia erótica plena y profunda.¹⁴³ La propuesta de Agustini relaciona el placer con la búsqueda del infinito (alma), pero siendo primero deseo (cuerpo).

La última etapa poética de Agustini se trunca con su muerte, y es esta fase la más oscura, barroca y torturada, pero también la más original. Estos poemas fueron publicados póstumamente en 1924 y en la actualidad se encuentran reunidos bajo el título de *El rosario de Eros* en la edición preparada por Magdalena García Pinto.¹⁴⁴ Por lo tanto, nos topamos cara a cara con un alma que se desnuda, vibrante de pasión y dolor, enriquecida por una imaginaria erótica, intensa y prodigiosa, que alcanza tal altura que revelan plenamente a su autora como sujeto de deseo amoroso. Esta última fase representa la cúspide de su obra, tal y como ella misma lo había anunciado anteriormente en una nota al lector en *Los cálices vacíos*.¹⁴⁵ Algunos de sus poemas más conocidos de esta etapa son “Mis amores”, donde el *yo* asegura tener un sinnúmero de amores (“Vestidos de deseo / Imanes de mis brazos / Panales de mi entraña / Como a invisible abismo se inclinan a mi lecho”) aunque evidentemente se inclina por uno en especial (“¡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, /.../ ¡Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca...”)¹⁴⁶; “Boca a boca”, el cual tiene reminiscencias vampirescas

¹⁴³ George Bataille, *Eroticism*, Mary Dalwood (trad.), London, Marion Boyars, 1987, p. 12. No obstante, el erotismo sólo tiene una alternativa posible e inevitable: la muerte. De ahí que el escritor francés considere que el erotismo está intrínsecamente unido a la muerte. En pocas palabras, este tipo de erotismo sólo adquiere sus dimensiones y su significado en el mundo occidental; las convenciones de nuestras religiones han hecho que el placer se relacione con el pecado, y el pecado implica castigo, sufrimiento y, en último caso, equivale a la muerte.

¹⁴⁴ La editora nos explica: “Los poemas de esta sección no fueron compilados como libro en vida de Delmira Agustini. La poeta había anunciado en una breve nota ‘Al lector’, en *Los cálices vacíos*, que estaba preparando un cuarto volumen de poemas que se titularía *Los astros del abismo*. Su prematura muerte dejó este volumen sin escribirse. En vísperas del décimo aniversario de la muerte de la poeta, don Santiago Agustini preparó un manuscrito que reflejara la obra completa de Delmira. La edición estaría a cargo de O.M. Bertani, y la fecha de publicación se dispuso para 1924. Por esta razón, el orden y la selección de poemas que se reunieron póstumamente bajo el título general de ‘El rosario de Eros’, reproduce la versión del manuscrito preparado por Santiago Agustini para la publicación de las *Obras completas* de 1924...” (Magdalena García Pinto, Ob.cit., p. 275.)

¹⁴⁵ En la nota se lee: “Actualmente preparo ‘Los astros del abismo’. [...] El deberá ser la cúpula de mi obra”.

¹⁴⁶ Delmira Agustini, “Mis amores”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 282-284.

(“Copa de vida donde quiero y sueño / Beber la muerte con fruición sombría”)¹⁴⁷; y “Serpentina”, al que nos referiremos con detenimiento más adelante.

Este libro inicia con las “cuentas”¹⁴⁸, en donde el *yo* es “la estatua de mármol con cabeza de fuego” que nos habla de todas las fases concebibles del amor, desde el más puro hasta el más ardiente y sombrío. Lo interesante es que Agustini no tiene preferencia por ninguno sino que, más bien, le ruega a un Dios (que evidentemente no es otro que Eros) que le provea de todos y cada uno de ellos. En “Cuentas falsas”, Agustini se permite una nota cínica y amarga: solicita que, poseyendo todos estos amores, le sea siempre permitido entregar *uno*, frío y “de burla”:

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 vuelan hartos de carne rosa.
Amor de burla y frío...¹⁴⁹

Sus últimos poemas gradualmente se van adentrando en una profunda tristeza; así, en “Diario espiritual” el *yo* describe la metamorfosis que ha vivido su alma que, de ser cristalina como un lago, ha pasado a convertirse en fango:

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!...¹⁵⁰

También, en esta etapa, se advierten algunos cambios en cuanto al tratamiento del amante. En ocasiones pareciera que Agustini lo considera alguien frío, como en “Cuentas de fuego”: “...en el helado / Más allá de un espejo como un lago inclinado, / Ver la

¹⁴⁷ Delmira Agustini, “Boca a boca”, en *Ibid*, pp. 301-302. Agustini le escribió “Boca a boca” a Manuel Ugarte y se lo envió en una carta.

¹⁴⁸ “Cuentas de mármol” (Amor de blanco y frío, / Amor de estatuas, lirios, astros, dioses... / ¡Tú me lo des, Dios mío!), “Cuentas de sombra” (“Gloria al amor sombrío / Como la Muerte pudre y ennoblece... / ¡Tú me lo des, Dios mío!), “Cuentas de fuego” (“Amor rojo, amor mío, / Sangre de mundos y rubor de cielos... / ¡Tú me lo des, Dios mío!”), “Cuentas de luz” (“Amor de luz, un río / Que es el camino de cristal del Bien / ¡Tú me lo des, Dios mío!”) y “Cuentas falsas”.

¹⁴⁹ Delmira Agustini, “Cuentas falsas”, en *Poesías completas*, *Ob.cit.*, p. 281.

¹⁵⁰ Delmira Agustini, “Diario espiritual”, en *Ibid*, pp. 290-291.

olímpica bestia...”¹⁵¹ Pero aún así, en “La cita” vemos que es ella la que toma la iniciativa y busca al amante. Así, le dice cómo debe de prepararse para recibirla: “Apaga las bujías para ver las cosas bellas; / Cierra todas las puertas para entrar la Ilusión; / Arranca del Misterio un manojo de estrellas”.¹⁵² Sólo así, con esa apertura que ella le pide, él dejará de ser esa persona fría y será capaz de conmoverse por el amor que ella le brinda; sólo entonces él experimentará todo un éxtasis sublime: “¡Y esperarás sonriendo, y esperarás llorando!... /.../ ...pensando / Que el cielo dulcemente se derrama en tu pecho...” Sin embargo, el contexto en el que enmarca este encuentro es muy distinto a los anteriores:

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 la noche.¹⁵³

Como vemos, ella va “calzada de silencio y vestida de calma”: el sujeto poético ya no es asociado al fuego, a la pasión. Pareciera, por lo tanto, que se trata de un encuentro amoroso acentuado por la melancolía. Sin embargo, en la última estrofa es evidente que ese encuentro de almas se da gracias a la intervención de una experiencia erótica satisfactoria y plena en la que, una vez más, es ella la que encarna la acción: es sujeto activo:

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!¹⁵⁴

En “Las voces laudatorias” se vuelve a la idea que ya he señalado antes: coloca su deseo en el ensueño, pero ahora se trata de un deseo mudo: “El ensueño, se encierra en su boca sedeña... / El Ensueño no habla ni nada: sueña, sueña...”¹⁵⁵ Pero insisto, no creo que Agustini, en vida, haya confundido la realidad y el ensueño, sino que ella elige este último terreno, deliberadamente, para enmarcar su deseo porque cree que en la realidad este es irrealizable en los términos que ella quiere. No obstante, esto no quiere decir que

¹⁵¹ Delmira Agustini, “Cuentas de fuego”, en *Ibid*, p. 279.

¹⁵² Delmira Agustini, “La cita”, en *Ibid*, p. 292. Se publicó por primera vez en *Fray Mocho* el 16 de mayo de 1913.

¹⁵³ *Ibid*.

¹⁵⁴ *Ibid*.

¹⁵⁵ Delmira Agustini, “Las voces laudatorias”, en *Ibid*, p. 305-306.

en su intimidad personal ella no conociera la vivencia del deseo, algo que ya he explicado en varias ocasiones.

Algunas de las metáforas de su última etapa son bastante personales; por ejemplo, enfatiza que “las abiertas / Cortinas dicen cabelleras muertas” (“Cuentas de sombra”), que “en la corriente / Vi pasar un cadáver de fuego” (“El arroyo”), que el amor es un “rosario imantado de serpientes” (“Cuentas falsas”) y que la boca del amante es un “vampiro vuelto mariposa al día” (“Boca a boca”). Para intentar explicar algunas de sus composiciones más oscuras a menudo se ha hecho referencia a la “teatralidad” con la que a Agustini le gustaba rodearse cuando escribía. Se dice que era extremadamente sensible al menor ruido y prefería sumergirse en la escritura durante las horas más altas de la noche o en las primeras de la madrugada, para trabajar ininterrumpidamente. Al margen de esto, Agustini fue siempre una poeta sombría: en su poesía, desde la más temprana hasta la última, abundan las sombras y la muerte; la melancolía y las lágrimas son más preponderantes que la alegría, de la misma forma que la noche predomina sobre el día.

1.2.1. La concepción del amor erótico en la poética agustiniana y génesis de la crítica literaria represiva.

La concepción del amor erótico de Agustini parte del uso de un sistema de significados opuestos en su poesía; pero ese despegue, desde una serie de contraposiciones que le sirven para enfatizar que no hay términos medios en el amor-pasión, en realidad le sirve para una propuesta mayor: esos opuestos se integran en el cuerpo mismo del poema para hacer posible el alcance de su ideal: un Amor sin dualismos en el que sobresale la compenetración entre amantes y no sólo la posesión unilateral de un amante sobre otro.

Lo primero que salta a la vista en la poesía de Agustini es un tipo de deseo anárquico y una interpretación del sentimiento amoroso que están muy lejos de entregarnos una sensación estable y cohesiva, más bien lo contrario: la autora se refiere a una concepción del amor trenzada a partir de extremos y, por lo tanto, se convierte en oxímoron o paradoja. Para la poeta el amor erótico es al mismo tiempo el cielo y el infierno; lo anterior queda perfectamente establecido en su poema “Ofrendando el libro”,

texto dedicado a Eros en el que se enfatiza lo siguiente: “Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / esencial de los troncos discordantes / del placer y el dolor, plantas gigantes”.¹⁵⁶ El amor implica lo espiritual y lo terrenal, y por eso Agustini describe al amante en estos términos: “el cielo de tu alma” y “la cálida tierra de tu cuerpo”.

Teniendo en cuenta lo anterior, el léxico que la poeta elige es uno que intenta demostrar, más que un combate, el acomodamiento de realidades opuestas, duales: la superación de contradicciones. Así, el beso se representa como puñal o mordedura (“tu beso / Puñal de fuego en vaina de embeleso”), las manos como garras (“Tus manos misteriosas / Son garras enguantadas de caricias”) y la lengua como picadura o pico (“Pico de cuervo con olor de rosas, / Aguijón enmelado de delicias / Tu lengua es”). En decir, el amor se presenta como daño y parte de imágenes en las que se anticipa el doloroso placer de la mordedura o la herida: “Morder tu carne rubia; ¡oh, fruto de los soles!”; “Yo que abriera / Tu herida mordí en ella... / Como en el oro de un panal mordiera”; “tu beso /.../ Me come en sueños como un cáncer rosa”.

La poeta también toma en cuenta el fuego y el frío. El fuego es siempre pasión y deseo (“su cuerpo excelso derramado en fuego”; “su mirada me viste de terciopelo y fuego”); el beso es la “flor de fuego” o el “puñal de fuego”; y la boca del amante, el “surco de fuego”. Los epítetos utilizados para describir ese fuego siempre sugieren la idea de calor o del color rojo: “rojo pico quemante”, “calientes pupilas”, “el cisne asusta de rojo”, “la ardiente flor de mi cuerpo”, “yo soy la brasa candente”, “Amor rojo, amor mío”. Que Agustini iguale la pasión al fuego no asombra, pero lo que sobresale en su poesía es que la pasión también se relaciona con las sombras y la oscuridad, quizá por tratarse de estados de las emociones que la tradición asocia al pecado: “Mi beso es flor sombría”, “tu abrazo magnífico y oscuro”.

Por otra parte, el frío y lo blanco (el hielo, la nieve) representan la castidad o la pureza: “Piedad para las manos enguantadas / De hielo, que no arrancan / Los frutos deleitosos de la Carne”. También la idea de la nieve sirve para hacer referencia a la luz, al alma, algo que no va separado de la pasión: “¿En que tela de fuego me envolvieron / Las arañas de nieve de tus manos?”. La pasión y la aridez también coexisten en un mismo

¹⁵⁶ Delmira Agustini, “Ofrendando el libro”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 226.

poema, como lo evidencia “En el camino”; en este poema, la sombra de un amante inaccesible es fuente de deseo (rosas de fuego) dentro de un universo doméstico, cotidiano y triste, pero también la razón de que exista un alma solitaria (rosas de nieve):

Yo iba sola al Misterio bajo un sol de locura,
Y tú me derramaste tu sombra, peregrino;
.....
Tu sombra logra rosas de fuego en el hogar;
Y en mi alma, un castillo desolado y sonoro
Con pántinas de tedio y humedades de lloro,
¡Tu Sombra logra rosas de nieve en el hogar!¹⁵⁷

Como ya señalamos, el amor es, para Agustini, tanto lo espiritual como lo físico. Si bien es cierto que a veces hay preponderancia de uno (“a veces ¡toda! soy alma”) o de otro (“a veces ¡toda! soy cuerpo”), lo cierto es que en la mayoría de los casos la carne y el espíritu coexisten como entidades complementarias: “Maduro de pasión, en carnes y almas”; “Luego será mi carne en la vuestra perdida... / Luego será mi alma en la vuestra diluida...”; “Que me lograste rosas en la nieve del alma, / Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo”. De esta forma, en ocasiones habla del alma como si fuera el cuerpo: el sujeto poético acaricia el alma del amante, y su alma tiembla en las manos de este (“Mi alma desnuda temblará en tus manos”; “En tus manos mi espíritu es dúctil como un rizo”). En este contexto, los ojos representan tanto el alma como la carne (“los ojos son la Carne y son el Alma”), mientras que los ojos del amante son, por analogía, lo que es el amor, un sentimiento complejo que es todo a la vez: “¿Sabes todas las cosas palpitantes, / Inanimadas, claras, tenebrosas, / Dulces, horrendas, juntas o distantes, / Que pueden ser tus ojos?... Tantas cosas / Que se nombraran infinitamente!...” (“En tus ojos”).

En síntesis, el cielo equivale al alma, que es etérea, espiritual, resplandeciente, helada, blanca y calma; y la tierra equivale al cuerpo, que es tangible, carnal, sombrío, cálido, rojo y ardiente. Por lo tanto, el deseo se personifica en criaturas oscuras como el vampiro y el buitre, que simbolizan esa sed y hambre abismal, el apetito carnal: “Para sus buitres en mi carne entrego / Todo un enjambre de palomas rosas”; “Vengo como el vampiro de una noche aterida / A embriagarme de tu sangre nueva”; “Pico rojo del buitre del deseo”; “Labios que nunca fueron, / Que no apresaron nunca / un vampiro de fuego / Con más sed y más hambre que un abismo”, “La intensa realidad de un sueño lúgubre /

¹⁵⁷ Delmira Agustini, “En el camino”, en *Ibid*, p. 300.

Puso en mis manos tu cabeza muerta; / Yo la apresaba como hambriento buitre...”. La lujuria se personifica en serpientes, culebras, sierpes, que simbolizan las olas ondeantes del deseo¹⁵⁸: “Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles / Mi gran tallo febril”; “En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente! / Gliso y ondulo como una corriente”. De la misma manera, los picos de animales (cisnes, buitres, cuervos, águilas) forman parte de su simbolismo erótico, y por analogía estos casi siempre representan la boca del amante o su lengua, y suelen estar en llamas, son rojos o están ávidos de deseo: “Ningunos labios ardieron / Como su pico en mis manos” (“El cisne”); “Los cuervos negros sufren hambre de carne rosa; / En engañosa luna mi escultura reflejo, / Ellos rompen sus picos, martillando el espejo” (“Cuentas falsas”); “El olor de tu sangre, / el color de sangre / Flamean en los picos ávidos de mis águilas” (“¡Vida!”); “Pico rojo del buitre del deseo / Que hubiste sangre y alma entre mi boca” (“Boca a boca”).

Asimismo, el dolor va aunado al placer, por lo que la poeta se regocija con el beso del amante que le muerde el alma. Existen muchas referencias, directas y veladas, al sufrimiento mental y físico, que es causado por la *daga* del beso, por los *dardos* de la mirada, por los *dientes* que desgarran y sonrén. Estos causan heridas, llagas que, como la sangre, se asocian a la pasión (al igual que las garras y las dagas que las causan), y brotan como flores de la boca ardiente: “De tu largo y sonante picoteo / Brotó una llaga como flor de roca” (“Boca a boca”). De esta forma, el sujeto poético, sediento por el valor intoxicante de la sangre del amante, come llagas que ella misma ha abierto, como un vampiro de amor. Tina Escaja ha señalado que la dimensión poética de la escritura de Agustini se va intensificando a medida que aquella avanza, por lo que “[e]l canto al Ideal, en su indicación consistentemente erótica, se va convirtiendo en un culto abierto a la carne o exaltación mística del acto sexual con expresiones de canibalismo y de éxtasis”.¹⁵⁹

Uno de los aspectos que más llaman la atención en la poesía amorosa de Agustini es el hecho de que, a diferencia de los primeros poemas de María Eugenia Vaz Ferreira, en pocas ocasiones se hace referencia a un excesivo/obsesivo afán de posesión del

¹⁵⁸ Esta imaginería relacionada al deseo amoroso recuerda a la propuesta por María Eugenia Vaz Ferreira en “Yo sola”, aunque esta última la utiliza para expresar el deseo de posesión absoluta del amado. Supra pp. 114-115.

¹⁵⁹ Tina Escaja, “‘Hoy abrió una mujer en mi rosal’: Magdalena redimida o la invención del modernismo”, en *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*, Javier Lasarte V. (ed.), Fondo Editorial La Nava Va, Caracas, 2001, p. 275.

amante. Su poesía sobre todo expresa un fuerte deseo sexual y subraya los efectos que el amante provoca en el cuerpo y el espíritu del sujeto poético y viceversa, efectos que van desde el éxtasis hasta el dolor más oscuro. ¿A qué se puede deber que el *yo* lírico de Agustini no se muestre obsesionado respecto a la posesión del amante?

La diferencia posiblemente se deba a que Agustini lo que propone, en general, es la posesión mutua: “Viene a dar a la tierra el fuerte fruto eterno / Cuyo sangriento zumo se bebe a cuatro labios” (“Supremo idilio”); “un abrazo / De cuatro brazos que la gloria viste” (“Visión”). En este sentido, Agustini se aleja de la estética modernista tradicional ya que en esta las imágenes de posesión son casi siempre sublimes pero unilaterales. Agustini propone un tipo de deseo y de Amor sin dualismos, por lo tanto, no sobresale la posesión unilateral sino más bien la compenetración. El amante comprometido es posible en su imaginario, por lo tanto ya es poseído en cuanto imaginado y, precisamente por esta última condición, el amor se define a partir de opuestos esenciales (como ya se explicó arriba), pero con *la intención de integrarlos*. En otras palabras, su propuesta se alimenta de un imaginario plástico, simbólico e ideal que adquiere forma en el terreno soñado. Precisamente, Agustini no se detiene en detalles intimistas ni adopta el *topos* de la naturaleza. En su poesía, las referencias a elementos de la naturaleza aparecen más bien como analogías ideológicas; estos le sirven para aclarar o definir un estado mental o emocional determinado.¹⁶⁰

¹⁶⁰ La propuesta poética de Agustini, por lo tanto, es muy distinta a la de Juana de Ibarbourou. En la poesía de esta última aparece más bien un sujeto poético que se nutre de la naturaleza en un intento de regeneración espiritual; incluso, en ocasiones, ese *yo* se siente naturaleza pura: “Estoy convencida de que en una vida ancestral, hace ya miles de años, *yo* tuve raíces y gajos, di flores, sentí pendientes de mis ramas, que eran como brazos jugosos y verdes, frutas tersas, pesadas de zumo dulce...”, nos dice en “Presentimientos” (*El cántaro fresco*, 1920) (Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Dora Isella Russell (ed.), Madrid, Aguilar, 1968, p. 607). Por otro lado, si bien la representación de la mujer como naturaleza en la poesía de Ibarbourou (que encarna una sensualidad gozosa y silvestre, la de una Eva *antes* de ser exiliada del paraíso), nos puede parecer hoy en día un lugar común, en el momento que la autora comenzó a publicar su propuesta representó un soplo de frescura y espontaneidad en la poesía hispanoamericana. Sus versos vinieron a depurar la atmósfera pesimista y ácida que se había cristalizado en la sensibilidad colectiva con la llegada del llamado “mal de siglo” y de la proliferación de los centros urbanos, la sociedad de consumo, etc. En general, la crítica de la época consideró que la poesía de Ibarbourou era luminosa, en oposición a la poesía, mucho más sombría, de María Eugenia Vaz Ferrerira o Delmira Agustini. Alberto Zum Felde, al comparar *Los cálices vacíos* de Agustini y *Las lenguas de diamante* de Juana, subrayó que “es como salir de una noche profunda y tempestuosa, llena de hechizos, de angustias, de gritos lejanos, a la mañana diáfana, a pleno sol, jubilosa de cantos y oliente a huertos florecidos”. (Alberto Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, Ed. Maximino García, 1921, p. 351.) En general, el talento de Ibarbourou provenía de su entrega a la emoción de la tierra, del árbol, el agua, y no de las oscuras esquinas oníricas o de la angustia existencial presentes en la obra de las otras dos poetisas uruguayas.

Los sueños pueblan su mundo poético de tal forma que la línea con respecto a la realidad es muy difusa. Recordemos que su poesía no fue concebida a la luz de referencias realistas, sino bajo la óptica de mundos oníricos. Así, la poeta desarrolló una comprensión única de lo que para ella era la pasión de amor, una pasión construida a partir del aislamiento, desde la soledad de su torre –como ella misma dice en “¡Oh tú!”: prisionera en la oscura y silenciosa torre de su melancolía–; y en este terreno personal todo era válido, todo podía existir y suceder. No se transparenta en su poesía una impotencia obsesiva ante el objeto de la pasión. De esta forma, el rito amoroso compenetrado casi siempre toma lugar y pocas veces aparece separado de los sueños; estos incluso llegan a determinar todo pensamiento y emoción: “Imagina el amor que habré soñado /.../ Más grande que la vida, más que el sueño”; “Y hoy sueño que es vibrante, y suave, y riente, y triste”; “Tú me llegaste de un país tan lejos / Que a veces pienso si será soñado”; “En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!”; “Tú me dirás qué has hecho del sueño de aquel beso”; “Yo soñaba / que era una flor de mármol tu cabeza...”. Asimismo, los sueños también evocan la imagen de la muerte: “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta”. De hecho, la vida, la muerte y los sueños llegan a coincidir en la boca del amante, como se observa en “Boca a boca”: “Copa de vida donde quiero y sueño / Beber la muerte con fruición sombría, / Surco de fuego donde logra Ensueño / Fuertes semillas de melancolía”.

Por lo tanto, su deseo perfila sus sueños (y no viceversa): de aquello que fue, que era, que podría ser, que pudo haber sido. Estos sueños eran su refugio –“el oasis de la vida”– pero también su tortura. Eran tortuosos porque algunos de ellos, los más secretos y ardientes, se realizaron en un contexto cultural represivo o no se realizaron del todo. Precisamente el hecho de que ella haya utilizado el mundo onírico para expresar su deseo hace palpable la conciencia, el reconocimiento, que ella había llegado a alcanzar con respecto a sí misma: se sabía sujeto de deseo en su mundo marginal por lo que debía recurrir al ensueño en su poesía ya que ese deseo era, en la realidad, ajeno a lo que se esperaba de ella como mujer. Por eso he recalcado, a lo largo de todo este capítulo, que la construcción de su mundo onírico viene a ser más bien un recurso literario, un vuelo que emprende como autora, no precisamente en fuga de sí misma, sino con *conciencia de sí misma y del lugar que ocupa en su cultura*. No debe de haber sido fácil. De ahí que en ocasiones, en su poesía, sobresalgan imágenes oscuras, y que las visiones descritas no sólo subviertan la realidad, sino que adquieran contornos amargos e incluso

escalofrantes. Quizá el poema que mejor sintetiza el marco cultural controversial, ambiguo y represivo en que Agustini experimentó su deseo sea “Visión” (poema que examinaré más adelante), donde se evoca la presencia de un amante furtivo en una escena poética de sugerencias casi onanistas; esta evocación poco a poco adquiere la textura de un sueño efímero y escurridizo: el amante –al que se describe como a un “hongo gigante y muerto”– se desvanece en las sombras justo cuando ella espera que la tome en el “abrazo magnífico”. “Visión” –uno de los pocos poemas en donde *no* se concreta la compenetración– muestra como la poeta imagina que está a punto de afianzar el ideal, sólo para encontrarse con la frustración de que el suyo es un sueño yermo: ese amante no se deja amar de la forma última, libre, sublime y plena que ella desea.

Sin embargo, los sueños fueron también la fruta existencial de su crecimiento como artista. Muchas de sus visiones, las más gloriosas, iluminaron su existencia gris y solitaria. Está claro que, en vez de aclimatarse a las realidades prosaicas, optó por elevarlo todo –pensamientos, emociones– a la altura de los sueños, es decir, de la poesía. De hecho, Agustini dedicaba largas horas a escribir en soledad. En definitiva, como ya dijimos, los sueños (léase la escritura) se convirtieron en el reino en el que la poeta delineó su deseo.¹⁶¹

Al final de sus días, cuando parece que la poeta se resigna a la imposibilidad de conciliar, en la realidad, lo sexual con lo espiritual, su concepción de deseo va a teñirse de ironía: en “Cuentas falsas” llega a afirmar que el deseo está determinado, ya no por los sueños, sino por el tedio:

Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa,
Los cuervos vuelan hartos de carne rosa.
Amor de burla y frío
Mármol que el tedio barnizó de fuego...¹⁶²

¹⁶¹ El aislamiento de Agustini le brindó el ambiente propicio para soñar, pues para soñar debe haber soledad, silencio, quietud. De ahí que en su poesía se evidencie una preferencia por lo sedentario y existan repetidas alusiones a lechos, divanes, almohadas, cojines, musgo. Puesto que el mundo exterior no tiene puertas que cerrar, este nunca es privado. Por lo tanto, Agustini prefería su habitación, la cual era su santuario, su refugio, su mundo: “Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras: / Tienen un musgo tan suave.../...que me creo / Dentro de un corazón” (“Nocturno”). De esta forma, su sujeto poético se reclina en un “diván de calma”, en su “lecho... blanco y vaporoso”, en “grandes lechos tendidos de tristeza”, se entierra en “cojines de abismo” o se refugia en su “almohada de estrella”. Y todo esto lo hace para invitar a los sueños, los ensueños. (Cfr. Sidonia Carmen Rosembaum, *Ob.cit.*, p. 110.)

¹⁶² Delmira Agustini, “Cuentas falsas”, en *Poesías completas*, *Ob.cit.*, p. 281.

Finalmente, uno de los aspectos más importantes a destacar en la poesía amorosa de Agustini es el uso que hace del reflejo, es decir, de imágenes especulares donde el sujeto deseante se mezcla con el objeto de deseo.¹⁶³ Este recurso posiblemente es utilizado por la poeta para subrayar la reciprocidad anhelada con el amante:

Y sé que en nuestras vidas se produjo
El milagro inefable del reflejo...
En el silencio de la noche mi alma
Llega a la tuya como a un gran espejo.
(“Íntima”, LB)¹⁶⁴

Como ya señalé, Georges Bataille, en su libro *L'Érotisme*, define al amor como un deseo desesperado de salirse de los propios límites para fundirse en el otro, ya que cada sujeto vive encerrado en su “radical soledad”.¹⁶⁵ En otras palabras, el sujeto voluntariamente acepta alienarse, pero se trata de una pérdida transitoria de la propia identidad para mezclarse con el otro en un afán por alcanzar la compenetración. En principio, este proceso puede resultar positivo puesto que saca a la persona de esa soledad radical en la que vive. En la misma línea, Agustini nos entrega una visión positiva del amor como proceso liberador de ese aislamiento. Por ejemplo, en “Íntima”, citado arriba, también asegura que: “Las cumbres de la vida son tan solas, / Tan solas y tan frías! Yo encerré / mis ansias en mí misma... /.../ Hoy abriré a tu alma el gran misterio; / .../ beberé en tus fuentes / Puras y frescas la verdad: yo sé / Que está en el fondo magno de tu pecho / El manantial que vencerá mi sed”.

Sin embargo, este proceso también entraña un peligro: en medio de esa fusión con el otro, se puede llegar a perder por completo la propia identidad. Lo anterior resulta en una excesiva dependencia: “Y hoy río si tú ríes, y canto si tu cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!” (“El intruso”); “Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas, / Más que tuya...” (“¡Oh Tú!”). Esta dependencia excesiva, en el peor de los casos, puede llevar al sufrimiento. Dicho proceso de pérdida de identidad es especialmente peligroso para la mujer y esto se debe a que, durante siglos, ha sido definida como un ser sin identidad propia, es decir, el pensamiento patriarcal ha tratado de amputar

¹⁶³ Agradezco a Elisenda Lobato sus valiosos comentarios sobre este aspecto en la poesía de Agustini.

¹⁶⁴ Delmira Agustini, “Íntima”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 163-164.

¹⁶⁵ Supra pp. 196-197.

su condición de sujeto para convertirla en objeto. Este despojamiento ha afectado principalmente a su deseo erótico, es decir, a la forma en cómo ella se aproxima y comprende ese deseo. La identidad dañada ha llevado a las mujeres a concebir el intercambio amoroso, el erotismo, como un proceso que las empuja hacia el otro con la finalidad de volver hacia sí mismas, es decir, de verse reflejadas en el deseo del otro. Para comprender la importancia de la imagen especular en la literatura erótica femenina (la necesidad de verse reflejadas en el deseo o la mirada del otro), y por qué el proceso erótico lleva intrínsecamente la búsqueda de un ideal de unidad consigo mismas, es importante detenernos en las teorías de Jacques Lacan con respecto a los orígenes del reflejo en la construcción de la identidad.

Lacan explica que, en la primera etapa pre-Edipo, el bebé se encuentra en una fase de identificación narcisista con el cuerpo materno. Esta etapa se conoce como la “imaginaria” para enfatizar la naturaleza fantástica de la relación del bebé con el mundo antes de tener una concepción de sí mismo/a, es decir, antes de adquirir lenguaje y ceder a las demandas de la realidad/sociedad. En este sentido, Lacan elabora aún más las teorías freudianas referentes a la difícil y precaria tarea a la que el niño o niña se enfrenta a la hora de construir un sentido de sí mismo/a: ¿De qué forma se lleva a cabo la separación con respecto a la madre, separación necesaria para percibir una identidad propia, distinguible y diferenciada? Lacan sugiere que este largo proceso se inicia en lo que él llama la “fase del espejo”, la cual se inicia alrededor de los seis meses. Durante esta fase, el infante adquiere un concepto imaginario de sí mismo como ser potencialmente separado. El verdadero conocimiento, visual e intelectual, de sí mismo se originaría a partir de su reflejo en el espejo o de su reflejo en los ojos de la madre. Por lo tanto, el infante se mira, se reconoce como ser separado, por primera vez, por medio de una imagen especular. Sin embargo, en esta fase, se trata de un falso reconocimiento, puesto que la relación del infante con el mundo, en ese momento, es aún imaginaria. Lo que se adquiere con la identificación especular es una percepción imaginaria del *yo*, la cual abre e inicia el camino hacia una posterior y eventual identidad social. Es importante señalar que este proceso no es trivial: ha tomado lugar una ruptura radical entre la identidad imaginaria ideal y el *yo real*, ese que ha percibido a ese ideal proyectado en el espejo. Por lo tanto, para Lacan, la identidad subjetiva, desde sus primeros indicios, se construye a partir de un espejismo que él llama el Ego-Ideal. Este *yo* imaginario, investido de deseo narcisista, desde entonces atormenta al inconsciente, que sueña con la unidad completa consigo

mismo, expresada en una verdadera autosuficiencia. A lo largo de nuestras vidas, supuestamente perseguimos a ese fantasma, al *yo* auténtico; lo buscamos pero nunca lo encontramos pues estamos atrapados en un entramado de ideales culturales proyectados e impuestos: las niñas deben ser dulces, los niños deben ser valientes, etc. En este contexto, el proceso de construcción del *yo* como *identidad social*, coincide con su entrada en el sistema del lenguaje y, por ende, en el orden social, ya que, como sugiere la lingüística Saussureana, es el lenguaje el que impone un orden en aquello que de otra forma no sería más que la vivencia de experiencias no diferenciadas (carentes de oposiciones binarias y, por lo tanto, no conceptuadas o juzgadas). En síntesis, la identidad es, para Lacan, una serie de desplazamientos de ese deseo por reunirse con el narcisista e imaginario Ego-Ideal.¹⁶⁶

Teniendo en cuenta todo esto, resulta importante enfatizar cómo muchas mujeres, en la poesía, han buscado la reunión con el Ego-Ideal a través de la mirada masculina, algo que nos da una pista de su situación: no sólo persigue desesperadamente a ese fantasma del *yo* auténtico, que resulta escurridizo entre los ideales culturales impuestos – condición común de tormento en hombres y mujeres –, sino que también ha sido obligada a supeditar su deseo a ese entramado cultural, donde sólo se sentirá deseada en la medida que resulte deseable a partir de su reflejo en la mirada del otro, una mirada en muchos sentidos condicionada por convenciones fundamentalmente patriarcales. Es decir, las mujeres, tradicionalmente, se han hecho amar por aquello que no tienen (porque es el resultado de una atribución “a priori” realizada desde afuera, esto es, aquello que la tradición patriarcal les ha adjudicado como deseable); de esta forma, no han podido, o les ha resultado difícil, explorar libremente su deseo.¹⁶⁷ El deseo como proceso especular está presente en la poesía de Agustini. El otro se convierte en una especie de espejo en el que ella puede reflejarse y descubrirse a sí misma: “Y en las sendas sombrías / De tus ojeras donde reconocí mis rastros”; “Mi alma es frente a tu alma como el mar frente al cielo”. Contrariamente, en la poesía de Rubén Darío no hay intercambio: la mujer es siempre un objeto al que se mira desde la distancia.¹⁶⁸

¹⁶⁶ P. Morris, “The Construction of Gender: Sigmund Freud and Jacques Lacan”, Ob.cit., p. 103.

¹⁶⁷ Cómo bien ha señalado Hélène Cixous: “¡(A las mujeres) Les han hecho un anti-narcisismo! Un narcisismo que sólo se quiere haciéndose querer por lo que no se tiene. Han fabricado la infame lógica del anti-amor”. (Hélène Cixous, “La risa de la medusa”, en *Deseo de escritura*, Ob.cit., p. 21.)

¹⁶⁸ Cómo ejemplo, vuelvo a remitirme a los poemas de Darío en los que el sujeto poético masculino obseva la escena amorosa entre Leda y el cisne. Supra pp. 193-194.

Como vimos, la poesía erótica de Agustini empieza a emerger en algunos poemas de *El libro blanco*¹⁶⁹, pero es más palpable a partir de *Cantos de la mañana*, llegando a adquirir contornos más claros en sus últimos libros. Anna Caballé ha escrito que su poesía “desestabiliza el preciosismo modernista para dar cabida a una nueva visión del lenguaje erótico concebido por la imaginación de una mujer”.¹⁷⁰ Ciertamente, Agustini aporta una perspectiva nueva jamás expresada –hasta ese momento– en la literatura hispanoamericana: la perspectiva del deseo femenino. Si bien es cierto que ella despegue de la base del misticismo erótico propuesto por Rubén Darío, supera ampliamente ese punto de partida. El resultado de esto será la aparición de un erotismo desnudo y subversivo que, en ocasiones, llega a rozar la pura alusión sexual, más o menos explícita. No obstante, la crítica tradicional, de su tiempo y posterior, ha señalado que el erotismo de la poesía agustiniana es muy sutil y que, más bien, aparece espiritualizado. De esta forma, se evidencia una tendencia a enmarcar su obra poética dentro de un “halo de precocidad, misterio y conocimiento portentoso”, como afirma Magdalena García Pinto, quien agrega lo siguiente:

Esta crítica buscaba amortiguar el contenido erótico de esta poesía, que había producido tanta admiración en un comienzo y tanto desconcierto después entre los contemporáneos de Agustini. No era posible ni aceptable, este discurso abiertamente erótico de la sexualidad femenina. Desafiaba la creatividad masculina, viril, vigorosa, de la experiencia sexual femenina articulada en voz de mujer pero desde el imaginario masculino, es decir, precisamente, desde la experiencia erótica falocentrista, siempre considerada provincia masculina.¹⁷¹

De esta forma, incluso Luisa Luisi llegó a señalar que su poesía, “[de] cuyo precio no pudo ella misma darse cuenta, estaba *más allá* de su propia inteligencia, en el mundo en que se movía como una alucinada...”¹⁷² Por su parte, Alberto Zum Felde, en su *Proceso intelectual del Uruguay*, enfatiza una y otra vez la pureza de la poeta utilizando adjetivos que aluden a la idea de blancura/virginidad: “*El libro blanco* es, como su título lo indica, el casto libro de su adolescencia. Una alba vestidura virginal –traje de

¹⁶⁹ Por ejemplo, en “Explosión” se refiere a su despertar sexual: “¡La vida brota como un mar violento / Donde la mano del amor golpea! / .../ Mi vida toda es una boca en flor!” (Delmira Agustini, “Explosión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 165.)

¹⁷⁰ *La vida escrita por las mujeres, III. La pluma como espada: Del Romanticismo al Modernismo*, Anna Caballe (ed.), Barcelona, Lumen, 2004, p. 649.

¹⁷¹ Magdalena García Pinto, “Introducción”, Ob.cit., pp. 37-38.

¹⁷² Delmira Agustini, *Poesías*, Ovidio Fernández Ríos (ed.), con un estudio de Luisa Luisi, Montevideo, Claudio García & Cía., 1944, p. 26.

marmóreas vestales o de seráficas eucaristías— oculta, tras las alas plegadas del pudor, toda carnal desnudez y todo instinto erótico”.¹⁷³ Más adelante, el intelectual afirma que “su erotismo es de raíz metafísica y está como sublimizado por la tortura del espíritu”.¹⁷⁴

Me interesa referirme al importante ensayo de Uruguay Cortazzo, “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”.¹⁷⁵ Ciertamente, hacer un análisis de la trayectoria crítica que hace Zum Felde sobre la poesía de Agustini resulta revelador e imprescindible, no sólo porque este fue uno de los críticos más sobresalientes del Uruguay, sino también porque examinó su poesía de forma insistente —escribió catorce textos críticos sobre Agustini en un periodo que va de 1914 hasta 1967¹⁷⁶—; además hay que tener en cuenta que la suya fue la “visión madre” a partir de la cual derivaron todas las demás críticas a lo largo de varias décadas. De acuerdo con Uruguay Cortazzo:

La observación de conjunto de este corpus permite extraer de inmediato una rápida conclusión: hubo una primera interpretación que fue luego completamente abandonada y que se encuentra en la *Carta Abierta* que le dirigiera [Zum Felde] a Delmira en 1914, pocos meses antes de que fuera asesinada. La interpretación que surge pocos años después, en 1919, ya responde a otro encuadre hermenéutico. Será este el que mantendrá al final, afinándolo y enriqueciéndolo progresivamente.

Las dos versiones no sólo son distintas, sino excluyentes, y a tal punto que llamaré a la primera la *interpretación libertaria* y a la segunda la *interpretación represiva*.¹⁷⁷

¹⁷³ Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1944, p. 318.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Uruguay Cortazzo, “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”, en *Delmira Agustini: nueve penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996, pp. 48-74.

¹⁷⁶ Uruguay Cortazzo incluye en una nota los catorce textos críticos que escribió Alberto Zum Felde sobre Delmira; estos son: “A Delmira Agustini. Carta abierta”, en *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1914; *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, M. García, 1921, pp. 285-300; “Cómo conocí a Delmira Agustini”, en *La Cruz del Sur*, Montevideo, Año I, julio 30, No.4, 1924; “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Los astros del abismo*, Montevideo, M. García, 1924 (fragmento del texto de 1921); “La obra completa de Delmira Agustini” en *El Día*, Montevideo, 23 de noviembre de 1924; “Homenaje a Delmira Agustini”, en *La Pluma*, Montevideo, Año II, No. 7, 1928; “Homenaje a Delmira Agustini”, en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, Marzo 2 de 1929; “Letras platenses. Sobre poesía femenina”, en *El Ideal*, Montevideo, 24 de mayo de 1929; *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, tomo 2, 1930, pp. 217-236; *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Editorial Claridad, 1941, pp. 316-329 (texto de 1930 con variante); “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1944; “Ser y expresión de Delmira Agustini”, en *Alfar*, Montevideo, Año XXIII, No. 85, 1945; “Significación de Delmira Agustini”, en *Catálogo de la Exposición Delmira Agustini*, Montevideo, Amigos del Arte, 1963; *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, Tomo II, pp. 249-280, 1967; este último “recoge el texto de 1944 con un fragmento del de 1930 e introduce algunas líneas insignificantes”. (Ibid, pp. 69-70.)

¹⁷⁷ Ibid, p. 49.

Efectivamente, en la “interpretación libertaria” que aparece en dicha *Carta Abierta*, Zum Felde adopta una postura cercana a las ideas de emancipación sexual femenina. Así, llega a afirmar que su poesía es grandiosa porque no silencia el deseo femenino, sino que más bien, a partir de este, sale a la conquista de la palabra. Pero no sólo alaba su capacidad expresiva sino también el hecho de que Agustini haya perfilado su deseo a partir de una “apetencia de masculinidad”, del deseo en sí, y no de un hombre concreto; es decir, argumenta que la novedad de la poeta es que revela una sexualidad permanente:

... traéis a la vida la misión de decir lo que nadie había dicho como vos, porque habláis el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda... Pero lo que os diferencia de cuantas, antes que vos, hayan cantado su amor es que ellas lo hacían solicitadas por una pasión personal, enardecidas por un hombre y sus palabras eran inspiradas por ese hombre, por ese amor; y vos, sentís el amor “en esencia”, el deseo “en sí mismo”, y el amante “como entidad”. Vos sois el amor mismo. Eros arde, con llama perenne dentro de vos, tronándoos flamígera.¹⁷⁸

Zum Felde, incluso, subraya la toma de conciencia de la autora: “Sois la poetisa de vuestro sexo”, “Sois la conciencia de vuestro sexo”, “Sois la conciencia de la mujer”, y, por último, enmarca esa toma de conciencia individual en un ámbito colectivo a la vez que la perfila como desafío a la moral dominante:

[...] Tenéis el don de la palabra y habláis por ellas [las mujeres], que, siendo mudas no pudieron decir su secreto. Y habláis por aquellas que, pudiendo hablar no lo hicieron, sellados sus labios por el miedo a la prohibición tremenda. [...] La facultad de intelección, de cerebración que hay en vos, es lo que imprime un valor trascendental a vuestro verso. Eleváis vuestra vida individual, vuestros sentimientos individuales a la categoría de cosa representativa y universal. [...] Faltaba la conciencia que hiciera esto inteligible, faltaba el poder cerebral que lo definiera y la lengua armoniosa que lo expresara y esto es lo que vos hacéis y por esto digo que sois una criatura predestinada y por esto paréceme que en vos palpitan las almas de todas las mujeres [...] ¹⁷⁹

Como bien afirma Uruguay Cortazzo, estamos frente a una interpretación “francamente feminista”.¹⁸⁰ Lo interesante es observar como Zum Felde, en este primer momento, le otorga una función liberadora al deseo: argumenta que es a través de la vivencia e interpretación del mismo que Agustini ha llegado a tener conciencia de sí misma, como mujer, o como dice Cortazzo: “para Zum Felde, Agustini revela a la mujer

¹⁷⁸ Alberto Zum Felde, *A Delmira Agustini. Carta abierta*, en *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1914. Citado en Uruguay Cortazzo, *Ibid*, p. 50.

¹⁷⁹ Citado en Uruguay Cortazzo, *Ibid*, pp. 52 y 54.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 54.

en su complejidad, en su especificidad y en su posibilidad”.¹⁸¹ Además, se puede ver que Zum Felde atribuye la posesión de la palabra del deseo a un ejercicio *intelectual* por parte de Agustini (“Faltaba la conciencia que hiciera esto inteligible, faltaba el poder cerebral que lo definiera y la lengua armoniosa que lo expresara”). No extraña, pues, que la autora se haya sentido, por primera vez, comprendida y que le haya escrito una carta, pocos meses antes de morir, diciéndole lo siguiente: “El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo –hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo... Ud. ha visto plenamente el revés blanco de mi veste roja. Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar”.¹⁸²

Ahora bien, en 1919, Zum Felde rompe de forma radical con esta hermenéutica liberal; más aún, esta *Carta Abierta* a Agustini será enterrada de forma definitiva y no será incluida o rescatada en futuras publicaciones.¹⁸³ A partir de 1919, en artículos publicados en el periódico *El Día*, aparece la antítesis, o contraimagen, de la “interpretación libertaria”. Se fundamentan así los cimientos de lo que llegará a ser la “interpretación represiva”, la cual se convertirá en el núcleo alrededor del cual girará toda la crítica literaria tradicional posterior. Esta segunda interpretación intentará alejarse de aquel enfoque –donde se había vindicado la concienciación femenina a partir del deseo– para concentrarse en una propuesta que abarca *exclusivamente* a una actividad onírica cerrada en sí misma. En pocas palabras, Zum Felde lleva a cabo un desmantelamiento de aquella conciencia feminista que alabara en 1914, para filtrar y forzar en la poesía agustiniana el aspecto puramente idealizante. Así, nos dice lo siguiente:

La poesía de Delmira Agustini es un ensueño ardiente y doloroso. Ensueño porque no es la realidad común y objetiva lo que ella vive y canta, sino la imagen de esta realidad reflejada en el fondo ideal de su alma convertida en visión subjetiva. [...] Ella no sueña

¹⁸¹ Ibid., p. 55.

¹⁸² Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, p. 49.

¹⁸³ Uruguay Cortazzo afirma lo siguiente: “No es pertinente analizar aquí las múltiples causas que llevaron a Zum Felde en particular a modificar su óptica de modo tan sorprendente. El asesinato de Delmira, la primera guerra mundial, el agotamiento del modernismo, su compromiso con el batllismo en detrimento de sus convenciones anarquistas son algunas de ellas. [...] Y, en lo que al tema sexual concierne, el cambio de perspectiva hay que relacionarlo con una ideología que se vuelve más reaccionaria a medida que el debate feminista internacional se radicaliza. Zum Felde se hará partidario fervoroso del matrimonio monogámico y de los fueros del varón dentro de la familia y la sociedad, ante los embates del feminismo francés, que según él, intentaba instaurar un matriarcado, trayendo como consecuencia un estado de barbarie. También defenderá el biologicismo idealista de las esencias masculinas y femeninas, apoyará la continencia sexual, atacará el libertinaje oculto en ciertas reivindicaciones femeninas y defenderá, entre muchas otras cosas, la censura teatral. Estas ideas pueden verse en su crítica militante (1919-1929)”. (Uruguay Cortazzo, *Ob.cit.*, pp. 55 y 73.)

sólo con su mente, sueña también con su carne; toda entera, con las ansias más oscuras de la vida, tiende hacia una transfiguración gloriosa.¹⁸⁴

A partir de esta interpretación, fundada en “la teoría del ensueño”, no sólo se aniquilará la posibilidad de leer la poesía de Agustini como expresión de una conciencia feminista, sino que también se intentará aniquilar su conciencia de la sexualidad misma. De esta forma, en la hermenéutica posterior de Zum Felde, se afianza progresivamente el mito de Agustini como la “médium” poseída por el “íncubo de su lirismo”, la poeta “del trance lírico” (1930), la “pitonisa” (1944). El deseo como tal, pues, pierde consistencia real, es decir, se vuelve “irrealidad”, inexistente. Zum Felde, a partir de este momento, se verá obligado a “elaborar el sentido no erótico como un sentido metafísico casi religioso, como una apetencia de espiritualidad, de traspaso de lo humano”.¹⁸⁵ Es entonces que fabrica concepciones que lo acercan a las fronteras del misticismo: argumenta que la poesía de Agustini es un “ansia” de “superación de lo humano” y la califica de “hondura metafísica”. A partir de aquí, la escuela crítica tradicional uruguaya se afanará en colocar su poesía en un ámbito estrictamente espiritual, neutralizando, o en ocasiones anulando completamente, las referencias carnales.

Por mi parte, ya he mencionado en repetidas ocasiones porque creo que Agustini elige el ámbito del sueño/ensueño para enmarcar su deseo. Ahora me interesa subrayar mi convicción de que en la poesía de Agustini no hay un verdadero misticismo porque su amante *nunca* es Dios, sino un hombre. Es cierto: ese amante a veces adquiere cualidades superiores, pero es porque es así como ella lo idealiza, pero nunca deja de tener una presencia carnal. Como sabemos, el misticismo adopta el lenguaje que la tradición literaria erótica utiliza para cantar el amor pagano, pero lo hace como metáfora para intentar describir la unión mística con Dios. Quizá la mejor muestra de cómo el misticismo adopta registros eróticos para referirse al éxtasis divino, sea la escultura de Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, donde queda intrínsecamente asociado lo divino y lo profano en la iconografía barroca, como ya señaló Tina Escaja.¹⁸⁶ En dicha escultura, el rostro orgiástico de la santa intenta enfatizar su abandono a Dios, una entrega total donde toma lugar una disolución absoluta de la subjetividad. De hecho, Edward Lucie-Smith

¹⁸⁴ Alberto Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, M. García, 1921, pp. 285-300.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁶ Tina Escaja, “‘Hoy abrió una mujer en mi rosal’: Magdalena redimida o la invención del modernismo”, *Ob.cit.*, pp. 277-278.

hace al respecto un comentario bastante pertinente: “A yet more striking ambiguity occurs in Bernini’s *The ecstasy of St Teresa*, where the saint in ecstasy is also a woman in orgasm, and the arrow with which the angel is about to strike her is not merely an emblem of divine love but also a symbolic phallus”.¹⁸⁷ De esta forma, lo que hace Agustini es *recuperar* ese lenguaje, propio de la poesía mística del siglo de oro, pero para *trascendentalizar* el deseo sexual y convertirlo en un sentimiento superior (aspecto, por lo demás, común en los poetas modernistas, especialmente Darío). Es decir, Agustini eleva la carne a la categoría de lo divino, pero no para que sea enmarcada en los términos de un patriarcado biologicista (un dionisismo limitado a lo instintivo y pasional, es decir, desde la conciencia masculina del deseo), sino movida por una sincera voluntad por dignificar lo carnal desde una conciencia femenina en la que Eros queda colocado más allá del bien y del mal, es decir, en su imaginario poético no se reconoce el pecado:

Los brazos de mi lira se han abierto
Puros y ardientes como el fuego; ebrios
Del Ansia Visionaria de un abrazo
Tan grande, tan potente, tan amante
Que haga besarse el fango con los astros...
Y otras cosas más bajas y sombrías
Con otras más brillantes y más altas!...
(“Primavera”, CM)

Te inclinabas a mí como el creyente
A la oblea de cielo de la hostia...
(“Visión”, CV)¹⁸⁸

Por lo tanto, lo anterior se traduce en una propuesta muy diferente a la de Darío. Para comprender esa diferencia, tomemos como ejemplo un soneto del poeta

¹⁸⁷ Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, New York, Thames and Hudson, 1992, en *Ibid*, p. 278. Tomando en cuenta lo anterior, no debería sorprendernos que en El Monumental, el cementerio histórico de Milán, sobresalga la escultura de una mujer que mira al cielo, la cabeza cubierta con una tela –una especie de hábito–, que porta una cruz de gran tamaño en su brazo derecho como si fuera un hijo, pero que lleva al mismo tiempo los senos descubiertos, desnudos y pronunciados. La sensualidad ha estado presente en el arte fúnebre, como demuestra la existencia de esculturas en los cementerios de Italia (El Monumental, Steglieno), Francia (Pere Lachaise, Montparnasse) o Rusia (Novodevichye). En Génova, por ejemplo, destaca una escultura de una mujer que parece muerta pero que está en una clara posición erótica. Evidentemente, existe una larga tradición en el arte occidental de celebrar el cuerpo femenino en ambientes tanto seculares como religiosos, pero ¿por qué en los cementerios? Sin duda se debe al eterno vínculo entre Thanatos y Eros. Ya la mitología griega nos ofrece una expresión temprana de este encuentro: recordemos que Perséfone es secuestrada por Hades, por lo tanto, la doncella entra en una relación sexual con la muerte. La sexualidad y la muerte unidas en un fuerte abrazo. En 1894, Munch nos entregará su versión del amor y la muerte en *La muerte y la doncella* (1894): una chica no se muestra temerosa ni intimidada ante la muerte, sino que la abraza apasionadamente; se trata pues de la victoria del amor sobre la muerte. En la poesía de Agustini el nudo entre Eros y Thanatos es firme y apretado.

¹⁸⁸ Delmira Agustini, “Primavera” y “Visión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 205-206, 236-237.

nicaragüense, “Ite, Missa est”, perteneciente a *Prosas profanas* (1896). En este texto, el poeta describe cómo pasará de adorador de una criatura sonámbula, virginal, misteriosa y mansa, con “ojos de evocadora” y “gesto de profetisa”, a ser su seductor: por medio de sus besos la convertirá en una “esfinge” (la personificación de lo enigmático) y en un ser insaciable de amor (“¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!”). Sin embargo, el deseo de amar de esta mujer ideal –fantaseada como la unidad entre la vestal y la faunesa, la virgen y la bacante– depende de su conquistador porque nace gracias al beso que este le da, es despertado por él; por lo tanto, el sujeto masculino es quién lleva las riendas del deseo, él es el poderoso. Si bien es cierto que Darío muestra el amor como un acto religioso –“su espíritu es la hostia de mi amorosa misa”–, algo que Agustini adopta en su erotismo, también lo es el hecho de que, en el contexto rubendariano, a la musa o diosa adorada le es adjudicado un rol pasivo¹⁸⁹ ya que, como dijimos, su sexualidad es despertada, sacudida, debido a la *intervención de él*. De esto se desprende que, en la propuesta de Darío, la amada no experimenta, por iniciativa propia, el deseo.

Frente a ese modelo patriarcal, Agustini se encargó de demostrar que las mujeres son capaces de desear por sí mismas porque también poseen una “*sexualidad permanente*”. Más aún, Agustini propuso un *optimismo* erótico: el gozo y el placer son compartidos por igual, por el sujeto poético femenino y por el amante. Esta es quizá la mayor subversión que hizo de la ideología patriarcal; de ahí que el erotismo de sus versos fuera continuamente asfixiado por la crítica, un erotismo que canta la victoria del sexo y la alegría del placer del cuerpo, uno que considera como pecado, no el gozo de la experiencia sexual, sino el antierotismo materializado en aquellas tristes criaturas con guantes de hielo que aparecen en su poesía.

2. Formas de la (auto)representación femenina en la poesía de Delmira Agustini.

2.1. Adopción y subversión de arquetipos femeninos tradicionales.

¹⁸⁹ Incluso, en este soneto, Darío describe como ella le mirará “con íntimo pavor”, como una “convaleciente” apoyada en su brazo, aludiendo así a la imagen de una enferma de amor que necesita el brazo de su seductor como apoyo. (Cfr. Rubén Darío, “Ite, Missa est”, en *Poesía*, Ob.cit., pp. 54-55.)

2.1.1. La flor.

Ya arriba expliqué que una de las diferencias fundamentales entre la poesía de Agustini y la del Modernismo masculino iniciado por Darío, es que este último reduce a la mujer a mero *objeto* de deseo, representándolo en dos vertientes: ya sea a través de la imagen de la amada pura, virginal e intangible típicamente romántica, o de la mujer-pasión, es decir, la *femme fatale* propia del decadentismo finisecular.¹⁹⁰ En otras ocasiones, a la mujer se le adjudica, como máximo, el papel de intermediaria entre el Poeta-Hombre y el Arte, es decir, se la convierte en la musa inspiradora. Agustini subvierte los papeles; si su poesía hubiera sido escrita cien años después, seguramente su temática no hubiera sorprendido a nadie pero, el hecho que la escribiera a principios del siglo XX, justifica que ahora sus fantasías sean catalogadas como subversivas. Agustini vindicó al sujeto femenino como uno plenamente erótico, con un deseo sexual consciente y activo.

Es cierto que, en parte, Agustini reproduce modelos femeninos patriarcales; pero la diferencia es que ella los presenta levemente matizados y profundamente erotizados.¹⁹¹ Por ejemplo, la flor, que es uno de los símbolos modernistas por excelencia utilizado en el arte para referirse a la languidez femenina,¹⁹² es también utilizada por Agustini. Sin embargo, su flor no se mantiene pasiva o está allí sólo para ser descrita u observada, sino

¹⁹⁰ Esta temática –la antigua dualidad Eva-pecadora/María-pura– se desarrolló ampliamente en el apartado dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira, donde también se pueden encontrar referencias rubendarianas de la mujer fatal. Supra pp. 115-118.

¹⁹¹ Magdalena García Pinto ya dijo que Agustini “[d]esafiaba la creatividad masculina, viril, vigorosa, de la experiencia sexual femenina articulada en voz de mujer pero *desde* el imaginario masculino, es decir, precisamente, desde la experiencia erótica falocentrista, siempre considerada provincia masculina”. (“Introducción”, Ob.cit., pp. 37-38.) Sin embargo, ese imaginario también aparece matizado y, en ocasiones, subvertido.

¹⁹² Darío, por ejemplo, para subrayar la intangibilidad femenina, en “Canción de carnaval” le pide a la musa que “para volar más ligera, / ponte dos hojas de rosa”. Asimismo, en “Para la misma”, el poeta nos dice lo siguiente: “princesa tan gentil, / digna de que un gran pintor / la pinte junto a una flor / en un vaso de marfil”. Mientras que en “Bouquet” compara el color de piel de una joven con el de lirios (Rubén Darío, *Poesía*, Ob.cit, pp. 46, 47, 49). Algunos artistas, creadores de cuadros representativos del mundo burgués femenino, también han utilizado el símbolo de la flor para hacer referencia a la pureza, delicadeza, fragilidad y languidez de la mujer. Por ejemplo, *Convent Lily* (1891) de Marie Sportalli Stillman, muestra a una joven en un jardín, con su rosario y su Biblia sobre una mesa, que mira al vacío pensativa con un destello de tristeza en sus ojos y, rodeada de lirios, tiene un ramo de estas flores en su mano. En un cuadro de Ch. A. Collins, *Pensamientos conventuales* (1850-51), una monja, en un jardín, sostiene una margarita con sus dedos y la observa con gesto meditativo. (Cfr. Erika Bornay, Ob.cit. pp. 70-71.) Asimismo, en un cuadro de Paul Gauguin, *La pérdida de la virginidad*, aparece una jovencita desnuda, sus pies cruzados al mismo tiempo que su mano sostiene una flor diminuta, ambos gestos simbolizando lo púdico, la virginidad, en contraste con el zorro, al que se ve colocando una pata sobre el pecho de la muchacha. Al parecer, Gauguin se refería al “símbolo indio de la perversidad”. (Ibid, Ob.cit., p. 296.)

que se *abre* al contacto del amor o del cuerpo del amado, o es una flor “eléctrica” que se abre por *sí sola* para ofrecer sus néctares:

Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.
(“Íntima, LB)

¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
(“La copa de amor”, LB)

... yo desato
Cabellos y alma para tu retrato,
Y me abro en flor!...
(“Con tu retrato”, CV)

La eléctrica corola que hoy desplego
Brinda el nectario de un jardín de Esposas.
(“Otra estirpe”, CV)¹⁹³

Me interesa hacer una comparación del uso de la flor en la obra poética de Agustini y en la de la extremeña Carolina Coronado (1821-1911). Susan Kirkpatrick, en su libro *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, dedica un capítulo al estudio de la poesía de Coronado el cual se titula, precisamente, “Flor del agua. La autorrepresentación lírica de Carolina Coronado”.¹⁹⁴ En dicho capítulo, la estudiosa nos explica cómo la crítica masculina de la época contribuyó a codificar la voz lírica de Coronado de acuerdo a las convenciones culturales. Primeramente, Kirkpatrick se detiene en los comentarios que el dramaturgo madrileño, Juan Eugenio Hartzenbusch, emitió en torno al primer libro de la poeta (publicado en 1843), los cuales aparecen en la introducción de dicha obra. Así, el dramaturgo realiza una descripción física de la poeta para enfatizar que se trata de una “jovencita bien educada”, algo que contrasta con la acogida de la poesía de una de sus contemporáneas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien fue criticada por su “falta de ternura femenina”.¹⁹⁵ Este comentario, por lo tanto, pone en evidencia “el ideal naciente de la figura de la poeta en el periodo romántico: tenía que ser un ángel doméstico que cantara”.¹⁹⁶ En pocas palabras, se establece, según Kirkpatrick, una interpretación de “la relación que se da entre los poemas y el sexo de su autora”.¹⁹⁷ La referencia de Hartzenbusch a la apariencia física de Coronado refleja

¹⁹³ Delmira Agustini, *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 164, 170, 241, 243.

¹⁹⁴ Susan Kirkpatrick, “Flor del agua. La autorrepresentación lírica de Carolina Coronado”, en Ob.cit., pp. 195-225.

¹⁹⁵ Ibid, p. 196.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid.

también la tendencia paradójica de la clase literaria masculina dirigente: la mujer poeta se erotiza –cuando se subraya su belleza física– al mismo tiempo que se insiste en su virginal pureza (paradoja que se dio también cuando la temática poética de Agustini desconcertó a la crítica literaria de su época). En el famoso poema que Espronceda le dedica a Coronado –texto que marca el precedente de su acogida en los círculos intelectuales de su tiempo–, el poeta invita a la joven a reunirse con él en el bosque para que juntos canten a la sombra de su inocente palma (aquí Espronceda alude al título del primer poema de Coronado, “A la palma”, escrito cuando ella tenía catorce años), y luego concluye:

Mas ¡ay, perdona, Virginal capullo,
Cierra tu cáliz a mi loco amor:
Que nacimos de un aura al mismo arrullo,
Para ser, yo el insecto; tú, la flor.¹⁹⁸

En el último verso se puede ver claramente la insinuación sexual y los tradicionales términos de desigualdad entre los sexos: el sujeto masculino se presenta activo (insecto) mientras que el femenino, pasivo (flor). De esta forma, Espronceda, al hacer referencia a una tradición que identifica a la mujer con la flor como objeto generador de placer, utiliza un recurso antiguo para:

...poner a la mujer en su sitio, basado en la expresión de un deseo sexual que se suponía que ella tenía que agradecer. Gómez de Avellaneda evitó estos procedimientos hostiles disimulados presentándose poéticamente de un modo asexuado, al menos desde el punto de vista de la convención; Coronado no lo hizo. De hecho le fascinó, incluso le cautivó el poema de Espronceda, que incluyó en la introducción de la edición de 1852 de *Poesías*. Por lo tanto, al presentarse como poeta y como mujer se vio obligada a participar en un encuentro de esgrima complejo, a veces contradictorio, con esa imagen dual de sí misma, a la vez ángel virginal y objeto erótico de lectores masculinos, poetas y críticos.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Citado en *Ibid*, p. 197.

¹⁹⁹ *Ibid*, pp. 195-197. Más adelante, Susan Kirkpatrick explica cómo “Coronado invierte los términos de la metáfora insecto-flor que Espronceda había utilizado para afirmar la diferencia sexual en el poema dedicado a la joven Carolina antes de su debut poético. En ella, la mujer figura como flor pasiva, objeto de la laboriosa actividad del poeta. Otro soneto de Meléndez Valdés, ‘El pensamiento’, elabora la misma metáfora: en él identifica específicamente con la abeja la imaginación poética del hombre que ronda alrededor de la flor de la belleza femenina. Sin embargo, en el soneto de Coronado (‘Mas quiero, humilde abeja, aquí en el suelo / Vagar de flor en flor siempre ignorada, / Que el águila siguiendo arrebatada / Con alas cortas, remontar mi vuelo’) la mujer escapa de la imagen pasiva de la flor, y se identifica con la actividad poética de la abeja fabricante de miel, figura cuyas connotaciones tradicionales con la laboriosidad doméstica la convierten en una metáfora adecuada para la creatividad femenina”. (p. 199.)

Ya vimos como la crítica literaria masculina quiso hacer lo mismo con Agustini (especialmente Alberto Zum Felde después de la muerte de la poeta uruguayo), es decir, colocar su poesía en un lugar que no desconcertara y, por lo tanto, se fabricó hábilmente para ella y su poesía un lugar “no peligroso” dentro de la tradición patriarcal. En el caso de la poesía primera de Coronado, el sujeto poético aparece ajeno al reino de la política y la economía, pero también distante del espacio doméstico. Esta es su estrategia poética: buscar el gozo y el placer en un espacio exterior no “peligroso”, un espacio que no ponga en entredicho su pureza e inocencia. Por lo tanto, Coronado realiza una construcción personal del sujeto poético que utiliza como objeto de su discurso a la naturaleza, algo que se convierte en una característica significativa en la serie de poemas sobre flores que forman parte de su colección de 1843.²⁰⁰ Estos poemas sobre flores –“El girasol”, “A la amapola”, “La rosa blanca”, etc.– ciertamente determinan, sin lugar a dudas, el sexo de la poeta y su condición (en los mismos también se hace referencia a bordados, acuarelas, etc.). Sin embargo, añade Kirkpatrick,

si los leemos [a estos poemas] desde el punto de vista de sus relaciones intertextuales con una tradición poética que va desde el Siglo de Oro español hasta el periodo neoclásico, los poemas sobre flores pueden considerarse transformaciones complejas de la significación de la flor como figura poética. Los poemas sobre flores fueron la especialidad favorita del poeta barroco Francisco de Rioja. En sus poemas de principios del siglo XVII, la flor servía como base de una elaboración metafórica de los azares del deseo erótico. Aunque el juego de conceptos en ocasiones hace que la flor represente el deseo mismo, lo más normal es que se identifique con el objeto femenino de deseo.²⁰¹

Por ejemplo, en “Al clavel” de Rioja, la voz poética masculina se dirige al clavel que lleva la amada y, al hacerlo, identifica tanto las cualidades provocativas de la flor como de la mujer, utilizando procedimientos petrarquescos: “Cuantas veces te miro / entre admirables lazos de oro / por quien lloro y suspiro, / por quien suspiro y lloro / en invidia y amor junto me enciendo”.²⁰² Como vemos, la belleza de la flor se iguala a la belleza carnal femenina. En otro de sus poemas titulado “A la rosa”, Rioja también vuelve a

²⁰⁰ Para ello fue necesario “reelaborar esa tradición en diversos sentidos, para adaptar a las necesidades de la lírica femenina los signos y los tropos establecidos por la autoridad masculina. [...] [Así], al identificar el sujeto femenino con una naturaleza poética reelaborada, Coronado estaba utilizando una estrategia que destacaba sutilmente los valores atribuidos a lo “femenino”. (Ibid, p. 200.) Asimismo, en el caso de Coronado, “... el énfasis de la tradición en la naturaleza, la sencillez y la modestia le permitían delimitar un espacio poético que iba más allá de las preocupaciones domésticas y la ternura materna [...] [atribuidas] a la poeta, pero que no contradecía directamente el concepto contemporáneo de feminidad”. (Ibid.)

²⁰¹ Ibid, p. 202.

²⁰² Francisco de Rioja, “Al clavel”, en *Poesía de la edad de oro. II. Barroco*, Jose M. Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1974, p. 249.

vincular la flor con un cuerpo femenino erotizado: “Tan cerca, tan unida / está al morir tu vida, / que dudo si en sus lágrimas la Aurora / mustia, tu nacimiento o muerte llora”.²⁰³

La figura de la flor como mujer fue una elaboración barroca que se remonta a la tradición cristiana misógina por medio de la cual se iguala a la mujer a la trampa de la carne, una trampa pecaminosa que lleva a la muerte. No obstante, entre Coronado y la tradición barroca –expresada en el tratamiento que Rioja daba al subgénero de poemas a las flores– mediaba el humanismo neoclásico de Meléndez Váldez.²⁰⁴ En “A las flores”, Meléndez Váldez se inclina más por el juego metonímico que se origina a partir de la historia natural de las flores, que por la construcción de conceptos metafóricos. En este texto poético se describen diversas especies de flores a partir de un conocimiento de horticultura y esto le permite a su autor encarnar una personificación femenina en cada una de ellas. Por ejemplo, el tulipán orgulloso y ostentoso no tiene olor, pero: “[n]o tú, azucena virginal, vestida / del manto de inocencia en nieve pura, / y el cáliz do oro fino recamado; / no tú que en el aroma máspreciado / bañando afortunada tu hermosura, / a par los ojos y el sentido encantas”.²⁰⁵

Siguiendo la capacidad de Meléndez Váldez de explorar poéticamente las características de algunas flores, Coronado desarrolla una forma poética propia en la que proyecta su identidad en la flor –es decir, anula la percepción erótica de la flor– y se aprovecha de la personificación de esta pero para traducirla en subjetividad. Así, la extremeña le da un nuevo significado a la relación sujeto poético-flor, y contruye un *yo* femenino que aparece siempre en pugna consigo misma. Su discurso, pues, muestra las contradicciones que debe afrontar como mujer dentro de una cultura determinada. Y al mismo tiempo que expresa esta experiencia femenina, se aleja de la modestia femenina como tal, puesto que lo que hace, en definitiva, es exponer “el drama de un conflicto entre la voz y el silencio, entre la autoridad de la experiencia de las mujeres y la subordinación social y la consecuente devaluación de lo femenino”.²⁰⁶

²⁰³ Francisco de Rioja, “A la rosa”, en *Ibid*, p. 251.

²⁰⁴ Cfr. Susan Kirkpatrick, *Ob.cit.*, p. 203.

²⁰⁵ Juan Meléndez Váldez, “A las flores”, en *Poesía de la edad de oro. II. Barroco*, Jose M. Blecua (ed.), *Ob.cit.*, p. 354.

²⁰⁶ Susan Kirkpatrick, *Ob.cit.*, p. 207.

Tanto Coronado como Agustini construyen una subjetividad lírica propia que se concreta en la figura de la flor. Pero la diferencia fundamental entre ambas es que, en el caso de la uruguaya, el sujeto poético aparece como uno que lleva a cabo sus sueños de amor, es decir, uno que exhala un profundo erotismo. Como hemos visto, el sujeto poético de Agustini a veces es la flor que se comunica y contacta con el deseo de su amante soñado, una flor con iniciativa propia –que se abre, que ofrece sus mieles, que vibra–, una flor que no se limita a ser pasiva, a ser observada. No se perfila aquí un sujeto poético que se expone a un “conflicto entre la voz y el silencio”. En la mayoría de los poemas de Agustini, más bien, no se alude a una autoridad que reprima al deseo: este fluye libremente, por lo tanto, el *yo* lírico femenino nunca aparece devaluado, tiene una voz contundente en cuanto expresa sus anhelos más secretos; es vibrante y asume plenamente sus deseos sexuales. Cómo afirma Sylvia Molloy: “El erotismo en Agustini necesita decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante –y temible– placer”.²⁰⁷

De esta forma, la poeta le devuelve el erotismo a la figura de la flor pero lo hace a partir de una subjetividad femenina: ya no se trata de un sujeto masculino que desea a esa flor, sino que esa flor se convierte en el sujeto femenino que desea. Así, se le vuelve a otorgar a esta figura su atractivo erótico, pero no como objeto deseado sino como sujeto deseante. La autora se aprovecha del vínculo imaginario entre la mujer y la flor pero lo hace para presentar una nueva imagen de lo femenino, es decir, nos entrega otra versión del “lenguaje secreto de las flores”²⁰⁸ y utiliza este recurso para revelar no sólo su vida emocional sino también su deseo erótico. Su afán poético no surgió para enfatizar cualidades asociadas a las “virtudes femeninas” (modestia, delicadeza, pureza), sino para desentrañar la aguda tensión entre su identidad y su deseo amoroso.

Ya hemos visto que Agustini concibe al amante como *carne*, por eso desfallece ante él; pero el amante también es concebido como *alma*. De ahí que su propuesta amorosa resulte novedosa: el amante y la querencia del sujeto poético por vivir con éste una experiencia erótica, no aparecen como algo autodestructivo, como ha querido verlo Alberto Zum Felde. Más bien, el intercambio amoroso se postula como la realización (física y espiritual) última, y el texto, el poema, representa el lugar donde se rompen los

²⁰⁷ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 66.

²⁰⁸ Susan Kirkpatrick, Ob.cit., p. 205.

dualismos y los cuerpos y las almas se disuelven en la Unidad. Si es cierto que dicho proceso a veces aparece en su obra poética como algo doloroso, pero lo es porque amarse con la mirada puesta en la Unidad implica abandonarse, perderse a sí mismos, anular la propia identidad; se trata de la destrucción del *yo* individualizado, pero una que se traduce en destrucción placentera puesto que la gratificación viene precisamente cuando ese dolor cede lugar al gozo del complemento, al éxtasis de la compenetración total.²⁰⁹

2.1.2. La mujer-vampiro. La serpiente. Salomé.

Uno de los modelos femeninos patriarcales que Agustini adopta es el de la mujer-vampiro, el cual, como los otros mitos que recorren la iconografía de la mujer fatal, tiene sus orígenes en las civilizaciones de la antigüedad. De acuerdo a la mitología griega, Hera, celosa de los amoríos de Zeus con Lamia, provocó la muerte del hijo de ésta. Lamia, desesperada por esta pérdida, comenzó a sentir envidia de los niños de las demás mujeres y decidió robarlos para chuparles la sangre. Su equivalente hebreo es Lilith, esa diablesa que, antes de matar a sus víctimas masculinas, les succiona la sangre. En ambos mitos podemos rastrear los antecedentes de la vampiresa de finales del siglo XIX, otra personificación de la *femme fatale*.²¹⁰

Agustini también estuvo fascinada por este imaginario, el cual empapó la tradición literaria de su tiempo. Leamos “El vampiro”, incluido en *Cantos de la mañana* (1910):

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

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

Y exprimí más, traidora, dulcemente
10 Tu corazón herido mortalmente,

²⁰⁹ En la poesía de Agustini también aparece la copa pero, al igual que la idea de la flor que rebalsa de néctar, su copa porta un líquido exquisito que ella insta a su amante a beber, lo cual hace que ese reclamo se convierta en algo sexualmente explícito: “Ven a beber mis mieles soberanas: / ¡Yo soy la copa del amor pomposa / Qué engazará en tus manos sobrehumanas!”. (Delmira Agustini, “La copa del amor”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 169-170.)

²¹⁰ Para conocer más sobre el mito de la vampiresa y su influencia en la literatura y el arte, véase el capítulo 1, dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira. Supra pp. 120-122.

Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta de tu quebranto.

- 15 ¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
 ¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
 Que come llagas y que bebe llantos?²¹¹

En este soneto con estrambote (con variante de serventesio en lugar de cuarteto) se esboza una fantasía: la delectación o el gozo perverso de encarnar a una mujer-vampiro, y la llamo así porque Agustini no nombra a la vampiresa aunque si la caracteriza como tal: ahí están presentes la sangre, el dolor y el deseo; se prefiere el mordisco al beso y se domina al amante por medio de una brutalidad que roza lo sádico. No obstante, la poeta prefiere denominarse vampiro: “¿Por qué fui tu vampiro de amargura?”. Así, su sujeto poético es masculinizado. Esta fantasía, evidentemente, tiene la intención de romper con la imagen virginal que la tradición le impone a la mujer: rebelarse contra el papel pasivo. La uruguayana, más allá de desear ser vampiresa, aparentemente lo que busca en este poema es exorcizar su deseo incontenible de amar desde la pasión; por eso pretende conectar con el dolor del amado, para experimentar una importante cercanía a él (“Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era / Sentirte el corazón”). Pero la poeta desea con tanta intensidad que termina exprimiendo, saboreando, ese dolor, hasta hacerlo sangrar a borbotones: termina pues, sublimándolo. En definitiva, se trata de aquel deseo abrumador, impaciente, que posiblemente en ese momento domina a la poeta, pero que todavía ella no sabe cómo encauzar y disfrutar plenamente, uno que quizá aún le resulta incomprensible, misterioso, especialmente porque lo experimenta dentro de las barreras y los tabúes represivos de su tiempo. Lo más importante de tener en cuenta es que dicha imagen –la del vampirismo–, en la que sobresale la representación del dominante y el dominado, excluye, automáticamente, toda posibilidad de una relación amorosa armónica, recíproca y dual, de ahí sus connotaciones trágicas.²¹² Si en el poema anterior Agustini vampiriza a su *yo*, en otras ocasiones ese *yo* es vampirizado por el amante. Posiblemente es su forma de subrayar que el amor puede convertirse en un sentimiento peligroso y doloroso, tanto para

²¹¹ Delmira Agustini, “El vampiro”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 186.

²¹² En algunos cuadros, como el de Philip Burne-Jones, o el de Edvard Munch, ambos titulados *El vampiro*, de 1897 y 1894, respectivamente, se muestran a mujeres poderosas inclinadas sobre un hombre pasivo, dispuestas a chuparle la vida; cuando el vampiro se representa en la figura de Nosferatu, la situación se invierte. (Cfr. Erika Bornay, Ob.cit., pp. 286-289.)

el hombre como para la mujer. Estamos hablando nuevamente de lo que ya mencioné arriba, es decir, de la destrucción placentera del *yo* individualizado, lo cual no siempre lleva al éxtasis de la compenetración de almas y cuerpos.

Sin embargo, Agustini también nos muestra otro rostro del vampirismo, uno mucho más personal y original. En “Supremo idilio”, incluido también en *Cantos de la mañana*, dos voces –una masculina tenebrosa y otra femenina luminosa– alternan su canto, mientras que se subraya que el “Amor es todo Bien y todo Mal”. No es casualidad que esa concepción dual del amor (como algo claro y oscuro al mismo tiempo) se enfatice precisamente en este poema, donde el sujeto poético es vampirizado por el amante, un ser cuyo beso “es flor sombría” y que, de ser exprimido sobre los labios de ella, tendría un sabor amargo; “Y todo el Mal del Mundo florecerá en tu boca!”, asegura la voz masculina, para luego anunciar que “Vengo como el vampiro de una noche aterida / A embriagarme de tu sangre nueva”. Sin embargo, la facilidad con que la voz femenina (personificada en una luz blanca y dulce que, en este sentido, representa el modelo femenino neorromántico: la mujer, blanca, luminosa, que “salva” a ese ser oscuro, maldito y amargo) es vampirizada por la masculina, se da gracias a su anhelo de entrega apasionada, es decir, se trata de un sometimiento total y voluntario por parte de ésta:

–Como en pétalos flojos yo desmayo a tu hechizo!..
Traga siniestro buitres mi pobre corazón!
En tus manos mi espíritu es dúctil como un rizo...
El corazón me lleva a tu siniestro hechizo
[...]
Comulga con mi cuerpo devoradora sima!
Mi alma clavo en tu alma con una estrella de oro;
[...]
Yo apagaré tu Noche o me incrustaré en ella:
Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella
[...]
Sé mi bien o mi mal, yo viviré en tu vida!
Yo enlazo a tus espinas mi hiedra de ilusión...
Seré en ti una paloma que en una ruina anida;²¹³

Precisamente por tratarse de una entrega consciente, la voz femenina tiene muy clara la razón de ser de la misma: nos dice que quiere ser en él. Ahora bien, obsérvese que la mujer del poema no dice que desea ser “para él”, sino “en él”, una diferencia que le da mayor profundidad a la idea de la compenetración. Si en el primer caso la separación

²¹³ Delmira Agustini, “Supremo idilio”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 187-189.

permanece, en el segundo, se evoca la idea de la incrustación de una dentro del otro. Así, desea ser “una paloma que en una ruina anida” y enlazar una “hiedra de ilusión” en las espinas que este le hunde. Si antes ella buscó incrustarse en él, ser una parte “blanca” en el todo oscuro del amado, en esta segunda imagen, ella enlaza su “hiedra de ilusión” alrededor de esas espinas que, si bien le causan dolor, este es superado gracias a su disposición a aceptar todo lo que venga de él, a su entrega apasionada: “Sé mi bien o mi mal, yo viviré en tu vida!”. De esta forma, ella también “chupa” fuerza y vida de él, succiona su “sangre”. Pronto el alma oscura del amado se va aclarando y pasa a pertenecerle a ella, quien, como ya dije, encarna la luz (“Tu alma se vuelve blanca, porque va siendo mía!”). La situación, pues, se invierte.

La complejidad de lo que propone Agustini es que idealmente no debería existir la posesión completa de uno sobre otro, sino una complementariedad a cuatro labios, a cuatro ojos: si él ha mordido el corazón de ella, hechizándola, ella ha apagado la noche de él gracias, también, a una acción feroz –“Mi alma *clavo* en tu alma”–, la cual tiene reminiscencias vampíricas: clavar-clavar un diente-morder, aunque en este caso se realiza en el terreno de lo intangible, lo espiritual. Esta noción del vampirismo mutuo y a diferentes niveles –carnal y ontológico– es lo que diferencia a Agustini de otros artistas o escritores que han utilizado esta imaginería, ya que tradicionalmente el vampiro o la vampiresa someten a su víctima, mientras esta acepta pasivamente dicho sometimiento y, en ocasiones extremas, es humillada.²¹⁴ Para Agustini, el encuentro de lo claro y lo oscuro, como complementos y no como antagonistas, se resume en esta frase: “El Silencio y la Sombra se acarician sin ruido”. En síntesis, se impone una visión idealista del amor, como algo “milagroso, invencible” que “viene a dar a la tierra el fuerte fruto eterno / cuyo sangriento zumo se bebe a cuatro labios!”. Se trata, pues, de una visión positiva del amor como proceso liberador,²¹⁵ por lo que resulta lógico que este idilio *supremo* que Agustini propone lleve implícito la creación de una nueva estirpe:

–Los surcos azurados del Ensueño sembremos
De alguna palpitante simiente inconcebida
Que arda en florecimientos imprevistos y extremos...²¹⁶

²¹⁴ Supra nota al pie 280.

²¹⁵ Otros poemas de Agustini, que subrayan una visión liberadora del amor, son: “Explosión”, “Íntima”.

²¹⁶ Delmira Agustini, “Supremo idilio”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 189.

La idea de una raza nueva se repite en “Otra estirpe”, perteneciente a *Los cálices vacíos* (1913). Aquí, el sujeto poético le hace un pedido urgente a Eros: que el “cuerpo excelso” de su amado se derrame en fuego “sobre mi cuerpo desmayado en rosas”. Después de enfatizar que su “eléctrica corola” rebalsa en néctar (pues asegura poseer el “nectario de un jardín de Esposas”, ese licor suave y gustoso, que en la mitología se destinaba al uso y regalo de los dioses; ese nectario que viene a ser una clara alusión a los jugos del deseo que ella quiere ofrendarle a su amante), le suplica a Eros:

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...
¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente,
De otra Estirpe, sublimemente loca!²¹⁷

Ya me referí al recurso formal de los contrarios que utiliza Agustini para aumentar la tensión erótica, y este poema, asimismo, se construye a partir de contraposiciones: absintio-mieles, abrazo-cruel. De esta forma, la poeta reconoce que sólo un amante de gran complejidad, que encarne las bondades y amarguras del universo, será capaz de satisfacer sus deseos, y sólo a este valdrá la pena rendirse y ofrecerse sin pudor en un nuevo rito de fertilidad en el que se engendrará una raza inédita, apasionada, sin tabúes, panteísta, divina. De hecho, Agustini se refiere en varias ocasiones al engendramiento, la germinación y la floración de una “formidable raza”, una “estirpe magna, suprema... celeste... sobrehumana”, de las “cuatro raíces de una raza nueva”. Así a menudo encontramos palabras como raíz, entraña, surco, semilla, simiente, retoño, fruto, flor... Lo que en definitiva nace es el Amor, “Raíz nutrida en la entraña del Cielo y del Averno”.²¹⁸

Sobresale el hecho que en “Otra estirpe” Agustini compare los brazos del amante a sierpes, culebra de gran tamaño, para aludir a un encuentro erótico casi violento. La serpiente es otro de los símbolos que recorren su poesía:

Enróscate; ¡oh serpiente caída de mi Estrella
Sombría a mi ardoroso tronco primaveral!
 (“Supremo idilio” CM)

²¹⁷ Delmira Agustini, “Otra estirpe”, en *Ibid*, p. 243.

²¹⁸ Delmira Agustini, “Supremo idilio”, en *Ibid*, p. 189.

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.
(“Visión”, CV)²¹⁹

Erica Bornay afirma que “el animal emblemático por excelencia de la mujer será la serpiente”.²²⁰ Como sabemos, la relación entre mujer y serpiente es ancestral en la iconografía occidental. Las innumerables ilustraciones o retratos de la Eva bíblica demuestran la complicidad que la tradición le ha otorgado a ambas. La mayoría de estas representaciones artísticas se fundamentan en la misoginia ya que a dicha relación se le suelen otorgar connotaciones malignas: mujeres acariciando al reptil con ojos seductores y perversos. También, en ocasiones, dejan de ser la pareja cómplice y se fusionan en un solo ser, concentrando su maldad en una causa común. El origen de esta imagería tiene dos vertientes; la primera vertiente tiene que ver con Eva, ya que ella encarna el pecado original y es la culpable de los males de la humanidad, como ya se deja ver en la tabla central titulada “Tierra”, del famoso tríptico de El Bosco (Jerome van Aken), *El Jardín de las delicias*: en el caótico mundo de los pecados y la lujuria, en una esquina, se ve a una Eva diminuta que es señalada con dedo acusador. La otra vertiente tiene que ver con el mito hebreo de Lilith, la primera mujer insubordinada que abandona a Adán y que encarna el paradigma de la perversidad femenina: representa a la mujer sensual y seductora, atractiva y fatal, la diablesa, que a menudo es retratada con la serpiente como aliada y amante, puesto que el reptil es tanto la personificación de Lucifer como un símbolo fálico.

A partir del siglo XIX, la relación mujer-serpiente se impone sobre todo como imagen sexual. Recordemos a la Salambó de Flaubert, quien recrea el coito entre la hija del cartaginés Amílcar Barca y la pitón:

Salambó se la enrolló alrededor de las caderas, bajo sus brazos y entre las rodillas. Luego, cogiéndola por la mandíbula, acercó aquella pequeña cabeza triangular hasta el borde de sus dientes, y entornando los ojos se arqueó hacia atrás, bajo los rayos de la luna. [...] La serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados con placas de oro. Salambó

²¹⁹ Ibid, pp. 188, 237.

²²⁰ Erika Bornay, Ob.cit., p. 298.

jadeaba bajo aquel peso demasiado acusado, los riñones se le doblaban, se sentía morir.
Y con la punta de la cola, la serpiente le golpeaba el muslo muy suavemente.²²¹

El abrazo erótico que determina la relación entre mujer y serpiente también ha quedado reflejado en diversos cuadros, como el de Gabriel Ferrier, *Salambó* (1881), y los de Franz von Stuck, *Sensualidad* (1891) y *El pecado* (1893). De esta forma, en el imaginario, especialmente el de finales del siglo XIX y principios del XX, hubo gran propensión a plasmar la afinidad lasciva entre serpiente y mujer, sierpe y deseo.²²²

Agustini adopta este imaginario y recrea episodios poéticos donde, como ya vimos, una serpiente se pasea por su cuerpo, una imagen cargada de gran sensualidad. Indudablemente, la autora adopta esta iconografía con un claro propósito: se trata de un recurso que le sirve para saltarse las restricciones, la gazmoñería, así, su sujeto poético adquiere poder sexual e incluso desplaza al hombre como protagonista del deseo:

En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
Gliso u ondulo como una corriente;
Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
Son mis ojos; la punta del encanto
5 Es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto!
Soy un pomo de abismo.

Mi cuerpo es una cinta de delicia,
Glisa y ondula como una caricia...

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

Si así sueño mi carne, así es mi mente:
Un cuerpo largo, largo de serpiente,
Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!
("Serpentina", RE)²²³

²²¹ Gustave Flaubert, *Obras maestras*, Fernando Gutiérrez (ed.), Barcelona, Credsá, 1972, p. 668. El escritor francés escribió su novela basándose en los cuatro últimos capítulos del Libro Primero de Polibio, que trata de la guerra de los mercenarios contra Cartago. Polibio no menciona el nombre de la hija del general pero Flaubert la bautizó con el nombre de Salambó, inmortalizando así uno de sus personajes más emblemáticos. Como se sabe, el mercenario Matho morirá como resultado directo de su amor apasionado por la bella Salambó.

²²² Cfr. Erika Bornay, *Ob.cit.*, pp. 298-306.

²²³ Delmira Agustini, "Serpentina", en *Poesías completas*, *Ob.cit.*, pp. 294-295.

Aquí la poeta se convierte en una *femme fatale* por excelencia: seductora, sensual, abismal (versos 3-6), pero también inaccesible, perversa, y encarna la perdición y la muerte (versos 11-14). Los últimos versos dan a conocer una versión del deseo femenino aún más transgresora: la hablante asegura que tanto su carne como su mente vibran como una serpiente, lo que implica que su apetito sexual no es sólo algo que se experimenta en el cuerpo, sino que también es algo que palpita en el terreno de las ideas, de las fantasías, de lo conceptual. Por eso, ella no se limita a reaccionar físicamente ante la seducción del amante, sino que, impulsado por el propio deseo que se engendra *desde* su mente, se convierte en sujeto activo pleno, con iniciativa, idea que ya he venido tratando a lo largo de este capítulo. El poema fue publicado por primera vez en 1914 (en *Número Almanaque Fray Mocho*) y la primera versión del poema se tituló “Diabólica”, por lo que la intencionalidad del poema es clara: retratar a una mujer poderosa cuya animalidad contrasta con la de las mujeres lánguidas, aquellas que reprimen su deseo de pasión.

El último arquetipo femenino patriarcal al cual me referiré, y que Agustini adopta, es el de Salomé. Durante siglos, la figura de Salomé ha captado la atención de la cultura occidental.²²⁴ Y, aunque el repertorio de artistas que la han retratado es amplio²²⁵, fueron los artistas de finales del siglo XIX los que la recrearon para hacer de ella la personificación de la sensualidad perversa, del poder letal, la seducción.²²⁶

Salomé bailó para su padrastro Herodes a cambio de la cabeza del predicador cristiano, Juan el Bautista, pero lo hizo para complacer a su madre, Herodías. Esta última se sentía humillada por las acusaciones del predicador, quien la condenó por haber abandonado a su esposo para vivir con Herodes, hermano de aquel. De esta forma,

²²⁴ Erika Bornay asegura que posiblemente “una de las primeras imágenes representando la danza de Salomé es la del relieve en bronce de la puerta de la iglesia de San Zenón en Verona, finales del siglo XI”. (Erika Bornay, Ob.cit., p. 189.)

²²⁵ “Giotto, Botticelli, Lippi, Van der Weyden, Cranach, Alonso Berruguete, Caravaggio, Reni, Rubens”, por mencionar algunos.

²²⁶ No obstante, “esta alteración de su imagen se origina, tanto en pintura como en literatura, bastante tiempo atrás. En el ámbito de las artes plásticas, Henry Fuseli realizó en 1779 un grabado [...] en el que una Salomé de provocativo gesto adquiere toda la apariencia de aquellas bacantes, prostitutas y cortesanas que tan a menudo aparecen en la obra de este artista. En la literatura, [...] fue Heine, en 1841, quien con su poesía *Atta Troll* introdujo este motivo derivado de una tradición popular alemana”, aunque “Heine las asigna en su composición a Herodías, su madre. [...] Esta aparente confusión probablemente se explica por la existencia de una larga historia de intercambiabilidad de los nombres de la madre e hija bíblicas. [...] Ello condujo a una fusión de las identidades de Herodías y Salomé que, finalmente, en la segunda mitad del siglo XIX, se resolvería a favor de esta última, revestida definitivamente con la perversa sensualidad ya comentada”. (Erika Bornay, Ob.cit., pp. 189-190.)

Herodías utiliza a su hija y la convierte en el instrumento de la venganza materna. De acuerdo a otra versión, fue Herodes quien ordenó la muerte de Juan el Bautista porque el predicador representaba un peligro político. No obstante, el mito de Salomé, como personaje que encarna el deseo sexual, ha quedado grabado en el imaginario gracias a cuadros como los de Gustav Moreau (*Salomé danzante*, c. 1874-76, y *La aparición*, c. 1876) ; Émile Fabry (*Salomé*, 1892); Lovis Corinth (*Salomé*, 1900); Georges Privat Livemont (*Salomé*, c. 1900-1910); Franz von Bayros (*Salomé con la cabeza de san Juan*, c. 1900); y Franz von Stuck (*Salomé*, 1906). En estos cuadros, Salomé es retratada desnuda o mostrando sus pechos frondosos y, en algunos casos, aparece besando la cabeza que reposa sobre la bandeja. (En el cuadro de von Bayros, la morbosidad sexual es aún más latente: Salomé coloca uno de sus pezones en la boca de la cabeza muerta.)

En la literatura de esta época, el ejemplo más emblemático es la versión de Oscar Wilde, *Salomé* (1894). En esta versión, Salomé no pide la cabeza de Juan el Bautista por instigación de su madre, sino que encarna a una adolescente enamorada pero no correspondida que se venga de su amado pidiendo su decapitación. Esta forma monstruosa de amar, por parte de una mujer, se ajustaba perfectamente a las creencias de los decadentistas: la decapitación era una metáfora de la castración. De esta forma, Salomé personifica el deseo oscuro, el deseo salvaje y terrorífico, el deseo frustrado que desemboca en la venganza. Otro ejemplo literario nos lo ofrece Flaubert, en cuyo relato “Herodías” (incluido en *Tres cuentos*, 1877), hace una interpretación personal de este mito: en su relato, la danza de Salomé es orgiástica y despierta los deseos sexuales entre los espectadores.²²⁷

En la poesía de Agustini aparece más bien una Salomé meditativa:

La intensa realidad de un sueño lúgubre
Puso en mis manos tu cabeza muerta;
Yo la apresaba como hambriento buitre...

²²⁷ En el relato de Flaubert, Salomé es un personaje secundario, ya que la protagonista es Herodías, su madre. Sin embargo, su breve aparición cuando danza ante Herodes es memorable: “Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona tal languidez que ya no se sabía si lloraba a un dios o se moría en su caricia. Con los párpados medio cerrados, torcía la cintura, balanceaba el vientre con ondulaciones de ola, hacía temblar sus dos senos y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no se detenían. [...] Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se volvía como una flor agitada por la tempestad. Los brillantes de sus orejas saltaban y la tela que le colgaba por la espalda refulgía de tornasoles. De sus brazos, de sus pies y de sus vestidos brotaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres”. (Gustav Flaubert, *Ob.cit.*, p. 922.)

Y con más alma que en la Vida, trémula,
La sonreía como nadie nunca!...
¡Era tan mía cuando estaba muerta!
(sin título, CM)²²⁸

Puesto que el amante está muerto, este es pasivo, y la sensación de posesión, en el sujeto poético, resulta aún más poderosa. Este es uno de los pocos ejemplos en el que la poeta adopta un arquetipo para expresar su deseo de posesión del amante, el cual se concreta de forma *total y unilateral*. Así, el amante se convierte en mero objeto de deseo sexual; recordemos que los buitres representan en su poesía el apetito carnal. Al mismo tiempo, lo anterior nos da una pista de por qué, en general, la sociedad patriarcal ha hecho de la mujer un sujeto pasivo (en la vida y en la literatura): ha sido su forma de objetualizarla, algo que le entrega al hombre una mayor sensación de poder y posesión.

La cabeza es uno de los aspectos físicos del amante que aparece de forma recurrente en la poesía agustiniana. “De todas las cabezas, yo quiero tu cabeza, /.../ ¡Ah la cabeza oscura que no he tocado nunca...” (“Mis amores”, RE).²²⁹ En otras ocasiones, la cabeza es una alhaja que despidе misterio llegándose a convertir en “un enorme ensueño taciturno”, tal si fuera “un monstruo en la paz de una laguna”:

Engastada en mis manos fulguraba
como extraña presea, tu cabeza;
yo la ideaba estuches, y preciaba
luz a luz, sombra a sombra su belleza.
.....
¡Ah! Tu cabeza me asustó... Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé que mundo anónimo y nocturno...
(“Tú dormías”, CM)²³⁰

Aquí el sujeto poético quiere apoderarse de la cabeza del amante pero no para poseerlo exclusivamente sino para aprehender lo que esta lleva dentro: quiere saber lo que pasa en su mente²³¹ porque anhela alcanzar una plenitud amorosa que vaya más allá del lenguaje amoroso. En este sentido, Agustini hace referencia al mito de Salomé para enfatizar algo más profundo que la mera posesión: la imposibilidad de acceder al mundo

²²⁸ Delmira Agustini, sin título, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 190.

²²⁹ Delmira Agustini, “Mis amores”, en *Ibid*, pp. 283-284.

²³⁰ Delmira Agustini, “Tú dormías”, en *Ibid*, p. 204.

²³¹ Como en el poema de María Eugenia Vaz Ferreira: “Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente”. *Supra* pp. 112-113.

interior y desconocido del amante, la incapacidad de conocer sus pensamientos más íntimos o sus emociones más oscuras. De esta forma, los amantes, por más unidos que se encuentren, nunca podrán borrar sus fronteras físicas o serán capaces de superar las barreras del lenguaje; fronteras y barreras que inevitablemente vuelven a aislar a los amantes después que toma lugar el rito erótico. Por lo tanto, el amado puede convertirse también en un extraño.

En conclusión, Agustini manejó las palabras con gran perspicacia e imaginación. Aunque su vocabulario no es variado –recurre con monótona insistencia a un puñado de palabras: torre, lirio, rosa, alma, carne, soledad, silencio, melancolía, lágrimas, humedad, vida, muerte, cielo, sombrío, llagas, picos, beso, sueño, astro, estrella, etc.–, lo que hace que su poesía sea una original es el uso que hace de las palabras para crear contrastes inéditos. Más importante que la cantidad de palabras utilizadas es el significado simbólico y figurado adscrito a las mismas, el cual emerge gracias a la yuxtaposición con otras palabras: “amargos hongos de soledad”. Por lo tanto, aunque forma parte de la estética del Modernismo, Agustini también debe ser considerada de forma independiente ya que, por su originalidad, tanto en lo formal como en lo temático, es una poeta que incursionó en terrenos no explorados dentro del discurso poético modernista. Como señala Tina Escaja, Darío, que tanto abogó por el universalismo en su estética, dejó de lado la subjetividad de la mujer.²³² Por lo tanto, es importante enfatizar que Agustini –en su intento pionero por perfilar su propio deseo– inauguró un lenguaje y una forma expresiva genuinamente nuevos y femeninos, en el sentido más positivo de la palabra.

2.2. El (des) amor y las relaciones con lo masculino.

Para destacar la particularidad de la propuesta agustiniana en cuanto al (des) amor y las relaciones con lo masculino, considero que es necesario comparar su perfil del Amado con el de María Eugenia Vaz Ferreira, es decir, es importante que me detenga muy brevemente en el Eros que habita en el mundo poético de ambas autoras. Ya vimos en el capítulo 1 que, en la poesía de Vaz Ferreira, el Amado tampoco se esconde, su presencia siempre está ahí; no obstante, se trasciende el aspecto físico de ese Amado e

²³² Cfr. Tina Escaja, *Ob.cit.*, p. 283.

incluso se llegan a intelectualizar las acciones e interacciones del mismo. Asimismo, en la obra poética vazferreiriana, sobresalen una diversidad de actitudes por parte del sujeto poético, actitudes camaleónicas –entrega, resistencia, exaltación, decepción– que parten desde el sentimiento, la voluntad y el intelecto y que terminan por encadenar al deseo. Esas actitudes ambivalentes culminan en la idealización de un Amado ultraterreno y heroico a partir de términos muy personales; es decir, se impone un rechazo del amor y de lo masculino en sus formas más tradicionales y se fabrica una fascinación por un *Amado ideal* que en la realidad tangible no puede encontrarse. Contrariamente, en la poesía de Agustini, el Eros es deslumbrante, carnal. La intensidad de su deseo es tal que se convierte en un estado de la conciencia: estamos frente a una poesía ineludible y contundentemente erótica. Así, el objetivo último de su sujeto poético es entregarse y lograr, simultáneamente, la entrega total del Amado: casi siempre toma lugar la compenetración de cuerpos y almas para saborear lo divino y lo sublime de un Amor sin dualismos, gracias a lo cual se da la aniquilación de la separación. Su *yo*, pues, palpita a través de esa entrega voluntaria, de ese goce. Sin embargo, ese Amado, al igual que en el caso de Vaz Ferreira, pareciera no existir en el mundo tangible, por lo que se identifica un punto de encuentro con su coetánea en la medida que el de Agustini es un *Amante soñado*.²³³

El poema que he elegido para tratar el tema del (des) amor y las relaciones con lo masculino es “Visión” donde, además de lo anterior, se intuye una alegoría al onanismo. Sólo examinaré este poema porque, a mi parecer, se resumen en él todos los rasgos de ese Amado soñado y porque en el mismo también se transparenta una diferencia crucial con respecto a la mayoría de los poemas de Agustini. En casi todos sus poemas lo que sobresale es la realización del amor erótico; sin embargo, en “Visión” destaca más bien la irrealización de ese sueño y la certeza de que ese Amado no existe en el mundo tangible. Leámoslo:

¿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?

5 En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,

²³³ Cfr. Arturo Sergio Visca, “María Eugenia Vaz Ferreira: del naufragio vital al anhelo de trascendencia, en *La mirada crítica y otros ensayos*, Ob.cit., pp. 5-6, 8.

Taciturno a mi lado apareciste
 Como un hongo gigante, muerto y vivo,
 Brotando en los rincones de las noches
 Húmedos de silencio,
 10 Y engrasados de sombra y soledad.

Te inclinabas a mí supremamente,
 Como a la copa de cristal de un lago
 Sobre el mantel de fuego del desierto;
 Te inclinabas a mí, como un enfermo
 15 De la vida a los opios infalibles
 Y a las vendas de piedra de la Muerte;
 Te inclinabas a mí como el creyente
 A la oblea de cielo de la hostia...
 –Gota de nieve con sabor de estrellas

20 Que alimenta los lirios de la Carne,
 Chispa de Dios que estrella los espíritus.-
 Te inclinabas a mí como el gran sauce
 De la Melancolía
 A las hondas lagunas del silencio;
 25 Te inclinabas a mí como la torre
 De mármol del Orgullo,
 Minada por un monstruo de tristeza,
 A la hermana solemne de su sombra...

Te inclinabas a mí como si fuera
 30 Mi cuerpo la inicial de tu destino
 En la página oscura de mi lecho;
 Te inclinabas a mí como al milagro
 De una ventana abierta al más allá.

¡Y te inclinabas más que todo eso!

35 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
 40 A la estatua de lirios de tu cuerpo!

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
 Y tanto te inclinaste,
 Que mis flores eróticas son dobles,
 Y mi estrella es más grande desde entonces.
 45 Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
 Del abrazo magnífico; un abrazo
 De cuatro brazos que la gloria viste
 De fiebre y de milagro, será un vuelo!
 50 Y pueden ser los hechizados brazos
 Cuatro raíces de una raza nueva:

Y esperaba suspensa el aletazo
 Del abrazo magnífico...
 Y cuando,
 55 Te abrí los ojos como un alma, ví
 Que te hacías atrás y te envolvías

En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!²³⁴

En “Visión” están presentes casi todas las referencias simbólicas, conceptuales y metafóricas que aparecen a lo largo de la obra poética agustiniana y que ya he analizado anteriormente: la copa, el fuego, el aspecto erótico asociado a los ritos religiosos (versos 17-18), los lirios, la torre, la culebra rodeando su cuerpo, las flores, la raza nueva... Asimismo, en este poema, como en todos los otros, Agustini le otorga características concretas a lo abstracto y viceversa (algo propio de simbolismo). De hecho, la expresión de su erotismo tiende más a lo figurativo; es difícil encontrar un poema donde las emociones o las ideas se encuentren expresadas directamente. De ahí que sus imágenes y metáforas sean más el resultado de un concepto; una poesía erótica basada en lo conceptual, lo simbólico. De esta forma, los *rincones* de las *noches* están “*engrasados de sombra y soledad*”; el amante se compara a un *hongo* de gran tamaño, puesto que ha brotado en rincones *húmedos* de *silencio*. Asimismo, se refiere a “la *copa* de cristal de *un lago*”, “las *vendras de piedra* de la *Muerte*”, al “*gran sauce* de la *Melancolía*”, a la “*torre de mármol* del *Orgullo*”, “la *página oscura* de mi *lecho*”. Las imágenes fálicas también están presentes en este poema; por ejemplo, menciona a una “*torre de mármol*”; más adelante, dichas imágenes están representadas también por el lirio (versos 19-20).²³⁵

El uso de la repetición (“te inclinabas a mí”) le entrega una hermosa musicalidad al ritmo del poema, al mismo tiempo que le da énfasis e intensidad a la recreación de la fantasía que quiere delinear: la visión del amante en su alcoba “agrandada de soledad y miedo”. La repetición, que va *in crescendo* (“y te inclinabas más que todo eso”, “te inclinabas más y más... y tanto”) se convierte en un recurso indispensable para subrayar el placer que le provoca esa aparición, un placer que también va *in crescendo* hasta llegar al clímax: “Y tanto te inclinaste / Que mis flores eróticas son dobles”. Creo, precisamente porque el placer aparece como algo tan gráficamente experimentado, que “Visión” refleja no sólo el deseo agónico por un Amado soñado –uno que no se queda sino que desaparece en las sombras cuando el *yo* espera el abrazo, es decir, que no se disuelve con ella en el

²³⁴ Delmira Agustini, “Visión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 236-237.

²³⁵ De hecho, el lirio es una imagen recurrente en su poesía: “Caigamos en un ramo de rosas y de lirios” (“Nocturno”, CV); como lo es también la llave: “tu llave de oro cantó en mi cerradura” (“El intruso”). (Ibid, pp. 254, 168.)

Amor— sino también una escena donde se hace una alusión al onanismo: el amado es evocado por la hablante con el propósito de experimentar el placer erótico.

Es aquí donde me interesa detenerme: la *evocación* que realiza ese sujeto poético para establecer contacto con el Amado soñado. El hecho de que el poema se inicie con una pregunta, la cual intenta determinar la realidad o irrealidad de esa aparición, hace que de entrada situemos la ambientación del mismo: se trata de una atmósfera de ensoñación, por lo tanto, de una visión que parte inequívocamente *desde el deseo de la mujer* del poema (“¿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?”). En el resto de poemas de Agustini, el Amado/Amante no se marcha; es cierto que a veces no aparece como sujeto activo —en ocasiones es sólo un interlocutor al que ella le comunica su deseo, o es sólo su cabeza poseída por la hablante— pero en esos poemas tampoco se especifica su desaparición, como sucede en “Visión”. Aquí, el repliegue del mismo adquiere connotaciones dramáticas: el sueño máximo, el de la compenetración materializada en el “abrazo magnífico”, aparece como algo irrealizable. Es entonces cuando ese sujeto poético, al abrir sus ojos a la realidad, se percata de que no puede acceder a su Amado soñado. De esta forma se enfatiza la necesidad de soñarlo para alimentar su propio deseo ya que aquel no existe en la realidad tangible.

Creo que resulta oportuno comparar esta noción del Amado soñado con la del Amado idealizado que aparece en uno de los sonetos más famosos de la poeta barroca sor Juana Inés de la Cruz:

Detente, sombra de mi bien esquivo
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

5 Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

10 Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.²³⁶

Efectivamente, llama la atención que en este soneto la figura del Amado no sea descrita en términos materiales o físicos, sino que sea igualada a una *sombra*, una *imagen*, una *ilusión*, una *ficción*, es decir, a algo vago, fantasmagórico. Me gustaría sugerir que estas metáforas le sirven a la poeta para referirse y cuestionar lo masculino tradicional. En aquel momento prácticamente no había referencias específicas en la poesía sobre cómo retratar a un Amado, o sea, no se había arraigado con fuerza en el imaginario occidental una imagen sobre lo masculino *desde* lo femenino (como punto de partida o de referencia, condición indispensable para la reescritura o subversión de dicha imagen). Contrariamente, la imagen de la mujer ya había sido construida desde hacía siglos y en la poesía escrita por poetas-hombres ya existía, plenamente arraigado, un retrato de esa imagen que no sólo se refería a las cualidades espirituales de la mujer deseadas/idealizadas por el hombre, sino también a las físicas, estas últimas descritas en ocasiones con gran detalle (sus labios, su cabellera...). Por lo tanto, sor Juana, para diferenciar a su Amado del retrato tradicional del objeto amado, fabricado, inventado, por el imaginario masculino, alude a uno más bien vago, fantasmagórico. No obstante, en el nuevo registro del Amado no se idealizan sus rasgos morales: este aparece lisonjero, inconstante (“¿para qué me enamoras lisonjero / si has de burlarme luego fugitivo?”). Así, este nuevo retrato de lo masculino viene a ser también una revisión del hombre tradicional. Ante la “tiranía” de éste, el sujeto poético se ve en la necesidad de construir una fantasía y aferrarse a la misma con el fin de afirmarse como sujeto que ama (activo) y no como objeto deseado (pasivo); de esta forma, ese Amado, que no sabe corresponder de forma recíproca a “mi pecho de obediente acero”, quedará desautorizado moralmente ante ella debido la insistencia de éste de “blasonar” su conquista. Gracias a la construcción de esta fantasía se cierra el círculo iniciado al principio del poema, porque al recrearla se vuelve a enfatizar el nuevo registro de la imagen del Amado: este se convierte en idea ajena a la tradición, es decir, como ya dije, se iguala a sombra, imagen, ilusión, ficción. En este sentido, el aspecto trágico que se acentúa en este soneto es que el Amado sólo puede ser eso, algo idealizado –aunque ahora esa idealización parte de la

²³⁶ Sor Juana Inés de Cruz, “Soneto 165”, en *Poesía lírica*, José Carlos González Boixo (ed.), Madrid, Cátedra, 2003 (6ª ed.), p. 113.

propia fantasía y no desde una interiorización del imaginario poético patriarcal—, una imagen que ella debe reconstruir continuamente en su fantasía para hacerlo tal y cómo lo desea y lo añora, muy diferente al lisonjero “fugitivo”. Este Amado, pues, no puede existir en el mundo material. El sujeto poético, repito, para no convertirse en mero objeto conquistado, para ser sujeto, debe vivir aprisionando en su mente esa imagen masculina creada por y desde ella misma, desde su anhelo (“te labra prisión mi fantasía”). De esta forma, sor Juana nos entrega un acercamiento a la relación entre lo femenino y lo masculino en términos nuevos y posiblemente inéditos en la poesía Hispanoamericana.

Lola Luna, en su excelente ensayo sobre la poeta mexicana, “La paradoja de sor Juana”, subraya que esta forma particular de representar al Amado se origina en lo siguiente:

La preocupación por la visión como sentido y por el sistema de percepción del mundo característico de las poetisas barrocas tiene su monumento en el mundo de los sentidos gongorinos. Un mundo de imágenes de imágenes [...], un mundo que existe en las imágenes capaces de sugerir otra imagen y disparar el proceso de significación al infinito mediante la metáfora.²³⁷

La estudiosa también nos explica que una de las imágenes de la mujer construida por la tradición literaria barroca, a partir de los cancioneros, es definitivamente neoplatonizante: se retrata a una mujer idealizada, perfecta, aquella dama construida por un imaginario patriarcal. Así, esta estudiosa subraya lo siguiente:

Cualquier escritora de la época se enfrenta a estos códigos poéticos que utilizan a la mujer como signo, como imagen de una imagen, signo que encarna la ausencia y por tanto la muerte. El problema fantasmagórico para una escritora como sor Juana no es el retrato de la dama, para el cual hay un lenguaje codificado. El reto es retratar una imagen que no tiene forma, que no tiene forma poética y que se verá reducida al arquetipo de la sombra. La poeta deberá recurrir a su sola fantasía para crear la imagen especular, ideal, del amor [...]. Muchos de los más inspirados momentos poéticos de sor Juana son los momentos en los que esboza una imagen amada, porque amor e imagen son las dos grandes vías de acceso al conocimiento para los poetas del Barroco. La imagen especular, reflejada en los ojos del amado devuelve en realidad la propia imagen. Cuando sor Juana usa el tópico código renacentista y barroco del retrato de la dama, inevitablemente está masculinizándose, como diría Paz, porque está mirando a la dama como lo haría su amado poeta en la estructura dialógica sexuada. Quizás por ello sor Juana se vea obligada a reflexionar sobre la copia, sobre el traslado pictórico o poético de las imágenes, y deba romper la convención con una imagen interior distinta de la imagen ideal interiorizada.²³⁸

²³⁷ Lola Luna, “La paradoja de Sor Juana”, en *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 160.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 162-163.

En el poema “Visión” de Agustini, las circunstancias en las que la poeta ubica el contacto con el Amado soñado guardan rasgos coincidentes con las que propone sor Juana en su soneto: ambos sujetos líricos están conscientes de que dicha aparición germina a partir de una evocación propia, sea una fantasía, sea un sueño. Esta germinación tiene su origen en el gran anhelo de ser amada y reconocida de forma digna y total, en el caso de sor Juana, y en el intenso deseo de concretar un encuentro erótico supremo que engendre una “raza nueva”, en el caso de Agustini. Sin embargo, en el mundo tangible, ese Amado no pareciera tener contornos claros y precisos. De ahí la necesidad de ambas poetisas de recurrir al arquetipo de la sombra, del Amado fantasmagórico, uno vago en cuanto imaginado en un plano de representación poética distinto al confeccionado por el imaginario poético tradicional.²³⁹ Pero ese plano de representación se enfrenta al plano de la realidad referencial, de ahí el dramático contraste entre lo imaginado (lo representado) y lo real (lo tangible). Pero de las dos propuestas relacionales con lo masculino, el poema de Agustini resulta más trágico, no porque el Amado soñado desaparezca —el Amado ideal de sor Juana también es inconstante, “fugitivo”— sino porque este, una vez aparece, se postula siempre, a lo largo del poema, como el principal sujeto activo: este es el que constantemente se inclina sobre ella. Se perfila pues una clara jerarquía de lo masculino sobre lo femenino. Lo contrario sucede en el soneto de sor Juana: ya vimos como en este, por medio de la recreación constante de su fantasía, el yo se convierte en sujeto que desautoriza el juego del lisonjero. Asimismo, si en el soneto de la poeta barroca se vislumbra una situación circular, en el poema de la uruguaya no se percibe un reinicio, más bien se impone fuertemente un punto final sin que se transparente una esperanza de renovación ya que el Amado soñado pareciera esfumarse del todo: “Te abrí los ojos como un alma, vi / Que te hacías atrás y te envolvías / En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!” No obstante, el sueño descrito, aunque con punto final, sigue siendo uno subversivo ya que, en el mismo, el Amado nace, como dije arriba, a partir de una evocación onírica *desde* el sujeto poético con el claro propósito de experimentar el propio placer erótico.

²³⁹ La escritora chilena, María Luisa Bombal, en su novela *La última niebla*, también se vale de este arquetipo para reflejar la relación con un amante furtivo. Vid. María Luisa Bombal, *Obras completas*, Lucía Guerra (ed.), Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 55-95.

Una de las principales motivaciones que subyacen detrás de este estudio sobre Agustini es la de profundizar en los paradigmas en que se ha situado a la uruguaya y a su poesía, tanto en la crítica tradicional como en la feminista. Ya vimos como la crítica literaria de su tiempo se concentró en fabricarle una imagen de “mujer-niña”, con el fin de atraer la atención sobre su persona y su belleza física; de esta forma a los lectores se les distraía del erotismo explícito de sus versos, aunque paradójica y simultáneamente se postulaba a la autora como mujer deseada: algunos de los epítetos con que se la describió fueron “delicada”, “manecitas de muñeca”, “un palo de rosa”... formas veladas de erotizar a la persona.

También la comunidad literaria tradicional atribuyó sus versos a un “milagro”, interpretándolos como producto de las fantasías de la poeta: si supuestamente era “niña”, o sea virgen, no podía ser sujeto de deseo, por lo que se llegó a sugerir que sus versos sólo podían ser producto de una mente fantasiosa; por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal enfatiza que la sensualidad expresada en su poesía no se basaba de ninguna manera en una experiencia tangible y atribuye sus pasiones más bien a “sueños de sensualidad”, llegando a asegurar que ella “no sabía mucho”.²⁴⁰ En otras ocasiones, fueron leídos como fruto de una especie de misticismo metafísico (Alberto Zum Felde), una supuesta doble personalidad, e incluso se llegó a proponer que la autora era esquizofrénica (Emir Rodríguez Monegal). Todo esto nos muestra el gran abismo existente entre la imagen creada por la crítica convencional (la de la prodigiosa poeta virginal) y la realidad erótica de sus versos. Muchas leyendas se tejieron para intentar comprender ese “milagro”, leyendas que contribuyeron a magnificar el aura de misterio que aún hoy rodea a la figura de Delmira Agustini. Por ejemplo, se llegó a rumorear que cuando escribía, entraba en un estado de trance, un “extásis lírico”, durante el cual no toleraba ni un ruido, y que cuando terminaba, volvía a la “normalidad”, es decir, a la personalidad de La Nena.²⁴¹

Por su parte, la crítica feminista no está de acuerdo con la presunción tradicional de que todos sus poemas son producto de su amor frustrado. Es decir, opina que no se debería de asumir que todos sus versos son exclusivamente autobiográficos ya que esto

²⁴⁰ Citado en Paula Bloom, “Gender Masks in Translation: Delmira Agustini and Gabriela Mistral”, <<http://www.netmeister.org/pauli/proposal/index.html>>

²⁴¹ Sidonia Carmen Rosemblaum, Ob.cit., p. 74 Como ya señalé antes, sus padres la llamaban La Nena, aún ya de mayor.

implicaría que los mismos no son una expresión de la experiencia creativa como tal. Como ha señalado Paula Bloom, muchos de los críticos que han escrito sobre la poesía de Agustini, han caído en la trampa del “mito de la inocencia”, mito que se ha asociado a la poeta durante décadas, y se pregunta si la experiencia sexual “real” de un poeta-hombre se sometería a tanto escrutinio.²⁴² Además, repito, casi todos los hombres que escribieron sobre ella se interesaron más por resaltar sus atributos físicos –su belleza, su piel rosa tan adorada en aquellos años– que por subrayar el valor estético de su poesía. En pocas palabras, estos mecanismos sirvieron para convertirla en un *objeto* literario en vez de un *sujeto* literario. Todas estas circunstancias demuestran que la ruptura que causó la poesía de Agustini fue tal que en su época fue más fácil atribuir sus versos a la imaginación y a las fantasías de una virgen e ignorar el hecho de que los mismos más bien fueron el producto tanto de su erotismo como de su intelecto: por un lado, intentaba comprender su deseo y, por otro, ejercía el pensamiento sobre su creatividad. De esta forma, la crítica feminista ha intentado destacar el *elemento intelectual* de su poética, el cual puede ser pasado por alto si se lee la naturaleza erótica de la misma a partir de una interpretación puramente biográfica, o mejor dicho, de lo que la crítica tradicional asume como su biografía. Esta nueva lectura, a partir de su elemento intelectual, también sugiere la consideración de su ambiente histórico, social y literario, lo que a la vez nos lleva a una lectura más problemática de la búsqueda poética de la autora, una que va mucho más allá de una mera atribución del deseo a sus “sueños de amor”, y que, por lo tanto, destaca su enorme cualidad reflexiva.

Sin embargo, a la hora de contextualizar la *creatividad poética* de Agustini y su búsqueda, no creo que podamos prescindir de sus textos autobiográficos: ¿existe una forma mejor de conocer a ese sujeto en conflicto con su cultura? Los textos autobiográficos son necesarios para comprender la particularidad de su persona, es decir, una mujer de clase media alta que voluntariamente recurrió a la máscara de La Nena como escudo frente a una comunidad literaria exclusivamente masculina y misógina. Tampoco podemos prescindir de su entorno familiar ni de sus relaciones amorosas con los dos hombres más importantes de su vida (Enrique Job Reyes y Manuel Ugarte). Es decir, algunos aspectos de su biografía no se pueden obviar, y con esto quiero volver a aclarar que no me ha movido una motivación reduccionista o simplista, sino el afán de romper

²⁴² Paula Bloom, Ob.cit.

con la interpretación biográfica tradicional –que se ha basado, más que en el análisis, en leyendas, mitos, en dramatizar su personalidad– y brindar una propuesta mediante la cual podamos comprender a la autora a partir de su situación como sujeto reprimido por la cultura, un sujeto que, sin embargo, y admirablemente, más allá de las distintas presiones por predeterminedarla, fue capaz de crear un lenguaje personal expresado en un cuerpo textual profundamente erótico, hasta entonces inédito en Hispanoamérica. En pocas palabras, no me ha interesado hacer un recorrido de su poesía como si se tratara de un espejo biográfico –creo que sus textos poéticos tienen valor por sí mismos–, pero si referirme a su vida con el fin de argumentar que la creación, su poesía, representó no sólo un compromiso estético sino también un esfuerzo por otorgarse un espacio –“una habitación propia”– fuera de las normas socialmente aceptadas, y que sus versos eróticos sirvieron para subvertir sus circunstancias represivas, no sólo personales sino también culturales. Así, he intentado demostrar que fue por medio del arte –y de su compromiso con el mismo– que la poeta fue adquiriendo conciencia de sí misma, como sujeto, pero que tristemente su vida fue truncada cuando empezaba para ella una etapa de liberación, no sólo sexual sino, sobretodo, personal.

Como dije en la Introducción, Rubén Darío, con su representación simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó una de las representaciones más convencionales del erotismo, esto es, aquella vinculada a la heterosexualidad desde el punto de vista masculino. Así, Darío creó un nuevo lenguaje poético para la expresión de lo erótico en la literatura hispanoamericana y, en sus textos, el cuerpo de la mujer aparece como construcción artificial: es el objeto del deseo masculino. En este contexto, las mujeres poetas de ese mismo periodo debieron de enfrentarse a un canon y a unas referencias poéticas/literarias enteramente masculinas. La inscripción de un sujeto erótico inequívocamente femenino en la literatura hispanoamericana aparece con Agustini. Precisamente, el centro de su escritura es la búsqueda de un lenguaje y un simbolismo que exprese el erotismo a partir de una experiencia que se origina en el cuerpo de una mujer.²⁴³ Ya en el siglo X, la escritora japonesa Sei Shonagon escribió que “[e]l olor del papel blanco es como el aroma de un nuevo amante que hace una visita sorpresa

²⁴³ Ana María Brenes-García, “Erotic and Homoerotic Writing”, en *Encyclopedia of Latin American Literature*, Verity Smith (ed.), [London], Fitzroy Dearborn, [1997?], pp. 294-295.

en un jardín lluvioso”.²⁴⁴ Esta consideración nos remite a aspectos relevantes a la hora de acercarnos a la poesía de Delmira Agustini, aspectos que simultáneamente la hermanan con la japonesa a pesar de que las separan diez siglos: ambas voces poéticas son adoradoras de “las delicias de la carne y la literatura”²⁴⁵, y habitan un espacio donde los deseos carnales son elevados a la categoría de lo sublime, convirtiéndose en un manjar que se saborea en el terreno de la literatura, espacio ideal donde una persona, como sujeto de deseo, es completamente libre de explorar su intimidad, su creatividad, su intelecto y su imaginación.

No se puede simplificar el deseo de esta autora uruguaya y encarcelarlo únicamente dentro del terreno de la imaginación de una “mujer-niña”. También resulta simplista decir que se refugió en la imaginación para sobrellevar su situación familiar y social. Es cierto, no podemos negar la riqueza de su mundo simbólico, el cual la ayudó a esculpir el placer sentido desde el cuerpo y desde la producción del cuerpo textual, siendo este último el espacio en el que podía subvertir el imaginario tradicional, el cual a su vez retroalimentaba su fantasía. Es decir, no podemos negar que Agustini poseía una fecunda imaginación, pero ella se abandonaba a imaginar porque era dueña de un intenso metabolismo artístico y poético que, sin embargo, no estaba desligado de un idealismo intelectual. En pocas palabras, la poeta no escribía por instinto imaginativo, sino que lo hacía desde la intelectualización de su imaginación. De esta forma, he querido contribuir al trabajo que desde hace tiempo vienen realizando críticos modernos y gracias a los cuales hemos podido considerar su poesía a partir de un prisma más amplio, es decir, tomando en cuenta experiencias, obstáculos y complejidades que rodearon a la producción de su obra, la cual, a su vez, se sostiene y pervive por sí misma desde una perspectiva estética y subversiva.

²⁴⁴ Sei Shonagon nació en el año 968 en el seno de una familia cultivada. Su obra se inscribe en la época de Heyden (798-1186). Sei Shonagon cultivó el género del diario íntimo y desde muy joven formó parte de la corte de la emperatriz Sadako. Cuando Sadako cayó en desgracia, Sei le permaneció fiel hasta que la primera murió alrededor del año 1000; después de esto, Sei se hizo religiosa y vivió de limosnas. Su libro *Makura no Soshi (Libro de Almohada)* inauguró el género *zuihitsu*, donde coexisten, sin sistematizar, sensaciones, fantasías, sentimientos, pensamientos; como ella misma explica: “He anotado lo que encontraba divertido en el mundo de la poesía, de los árboles, de las hierbas, de los pájaros, de los insectos...” El libro comprende 157 capítulos, distribuidos en doce libros (más de seiscientas páginas en total). Cfr. Santiago Prampolini, *Historia Universal de la Literatura, Tomo I, Literatura china, japonesa, india y árabe*, Buenos Aires, Uteha, 1955, pp. 174-193.

²⁴⁵ Ibid.