

“Mártir del mismo martirio”: Agustini y Darío*



Rosa García Gutiérrez

Universidad de Huelva

Resumen

En las últimas décadas se ha generalizado una lectura de la poesía de Delmira Agustini como impugnación contra Rubén Darío y superación irónica del canon modernista. Los esfuerzos por resaltar la militancia feminista de Agustini han acabado ocultando o negando su no menos militante comunión con los presupuestos esenciales del modernismo y transformando en contralectura lo que más bien fue un profundo, complejo y fructífero magisterio con el que llamó “mi Dios en el arte”. Sedimentar esa interpretación ha supuesto el olvido de muchos de los poemas centrales de Agustini y su fijación como una autora erótica, cuando la triada poesía-poema-poeta ocupa en sus libros un espacio no menor al erotismo y exhibe una hondura poco habitual.

Agustini fue consciente de la misógina codificación artística de la poesía dariana y del modernismo pero la entendió como el reflejo en el campo literario de una hegemonía ideológica patriarcal de mayor alcance que sufrió en su obra, su vida íntima y su vida pública. Como mujer tuvo que afrontar y resolver los conflictos y las limitaciones de esa codificación y los prejuicios sobre las mujeres escritoras a los que los modernistas, tan contestatarios en otros asuntos, mantuvieron, resistiéndose a admitirla como ‘una de los nuestros’. Sufrió las limitaciones del sexista imaginario modernista y los prejuicios sociales sobre su vocación y sobre su capacidad para el ejercicio de esa vocación, pero sin renunciar al fondo ideológico e intelectual del modernismo y comprometiéndose con la misión del poeta contra el burgués, aunque fuera en soledad y contraviniendo el rol que el modernismo mismo le asignó. En ese compromiso Darío fue, hasta el final, una figura tutelar, “un mártir del mismo martirio” que en su poesía es evocado como padre, hermano o esposo simbólico al que complementar. Ponemos aquí en cuestión la naturaleza antidariana de la poesía de Agustini, analizando la huella del maestro-hermano más allá de las reiteradas inversiones de Leda y el cisne; y nos proponemos identificar las consecuencias poéticas y sociológicas de la inserción de Agustini como sujeto-literario-mujer dentro del modernismo.

Palabras clave

*Delmira Agustini
Rubén Darío
modernismo
autoría femenina*

* Esta investigación ha sido financiada gracias al Ministerio de Economía y Competitividad del gobierno de España (Ref. FFI2013-47789-C2-1-P).

Abstract

Key words

Delmira Agustini
Rubén Darío
Modernism
women authors

The last decades have seen a generalized reading of the poetry written by Delmira Agustini as reply to the work of Rubén Darío and in general, as an ironic overcoming of Modernist canon. The effort in highlighting Agustini's feminist discourse has somehow concealed or even denied her equally strong communion with the basic principles of Modernism, while transforming in subversive reading what in fact was a complex, deep mastery shared with Darío, whom she called "mi Dios en el arte" [My God in Art]. This settled interpretation has cast into oblivion many of her central poems, while relegating Agustini to a mere erotic author despite the triad poetry-poem-poet greatly overcomes eroticism in her writings, and shows a remarkable depth.

Agustini was aware of the misogynist art codification of the Modernist poets, including Darío, but she understood it as the reflection in the literary field of a hegemonic patriarchal ideology that she was already suffering in her public and private life and work. As a woman, Agustini not only had to face the conflicts and challenges aroused from that codification, but also the prejudices against women authors that modernists had, despite being totally renegades in other matters, refusing to admit her as a member of the literary circle. Agustini suffered the limitations imposed by the modernist sexist views and the social prejudices on her work capacity. However, this author never rejected the ideological and intellectual background of the literary movement and committed herself to the mission of Modernist poetry against the bourgeois, even standing alone against the role that the movement itself assigned to her. In this commitment Darío was a leading figure to the very end, a 'martyr of the same martyrdom', evoked in her poems as a symbolic father, brother or partner to harmonize with. Thus, this paper calls into question the alleged negative vision of Agustini on Darío's work, providing an analysis of the hue left by this brother-master. Beyond the recurring mentions to Leda and the Swan, we aim to identify the sociological and poetical consequences of placing Agustini as a woman literary figure within Modernism.

Resumo

Palabras-chave

Agustini
Rubén Darío
modernismo
autoria feminina

Nas últimas décadas tem havido uma leitura generalizada da poesia de Agustini como desafio contra Rubén Darío e irónica superação do cânone modernista. Os esforços para destacar a militância feminista de Agustini terminaram escondendo ou negando sua comunhão igualmente militante com os pressupostos essenciais do modernismo e tornando-se contraleitura do que, em vez, foi profundo, complexo e fecundo relacionamento magisterial com Darío a quem chamou de "meu Deus, em arte". Esta interpretação tem significado a negligência de muitos dos poemas centrais Agustini e a sua fixação como uma autora erótica, quando a tríade poesia-poema-poeta em seus livros não ocupa menos espaço que o erotismo e exibe uma profundidade incomum. Agustini estava ciente da codificação artística misógina da poesia dariana e do modernismo, mas a entendida como o reflexo no campo literário da hegemonia ideológica patriarcal existente em outros campos e que sofreu em seu trabalho, sua vida pessoal e sua vida pública. Como mulher teve que enfrentar e resolver os conflitos e as limitações de tal codificação e preconceitos sobre as escritoras que os modernistas, contestatários em outros assuntos, mantiveram, recusando-se a admiti-la como 'um de nós'. Ela sofreu as limitações dos preconceitos do imaginário sexista modernista e os preconceitos sociais sobre a sua vocação e capacidade para exercer esta vocação, mas sem renunciar ao fundo ideológico e intelectual do modernismo e se comprometendo com a missão do poeta contra o burguês, mesmo sozinha e contrariando o papel a ela atribuído pelo próprio modernismo. Nesse compromisso, Darío foi até o final uma figura tutelar, "um mártir do mesmo martírio", quem em sua poesia é evocado como

um pai, irmão ou marido . Questionamos aquí a natureza antidariana da poesía de Agustini, analisando a pegada do mestre-irmão além do investimento repetido de Leda e o Cisne; e temos a intención de identificar as consecuencias poéticas e sociolóxicas da inserción de Agustini como suxeito-literario-mulher dentro do modernismo.

Delmira matriz

Hace unos meses Raquel Lanseros y Ana Merino publicaron en Visor *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, una amplia antología de poesía escrita por mujeres acotada por las fechas de nacimiento de la primera y última antologadas. La nacida en 1886 es Delmira Agustini, madre fundadora, cabe deducir, de una genealogía poética lo suficientemente relevante e identificable como para merecer la sanción del ejercicio antologador: la de las mujeres que asumieron y ejercieron con conciencia su condición de sujetos poéticos femeninos y afrontaron las insuficiencias y sometimientos de un lenguaje, el de la tradición literaria, construido sobre la naturaleza *paterna* del alumbramiento creativo. Lanseros y Merino explican así los límites cronológicos de su selección:

...ha sido durante el siglo XX cuando la lucha por un trato equitativo hacia las mujeres en todos los órdenes de la vida ha cristalizado y cosechado sus mejores frutos, continuando la reivindicación comenzada en el siglo XVIII, y continuada con renovada fuerza desde mediados del siglo XIX, con el derecho al voto y la equiparación de los derechos laborales “ (14).

En Agustini se identificarían ya las consecuencias en las letras de la cristalización de esa lucha y se reconocerían los frutos distintos, frescos, de nuevo sabor del alumbramiento creativo femenino desde, frente, contra o con el lenguaje poético tradicional.

No hay duda de la maternidad de Agustini, por simbólica que sea y por muchas voces poéticas femeninas que puedan citarse como antecedentes o precursoras de sus logros. Algo nuevo e irrenunciable empieza con ella, algo fecundo e inspirador. Un camino de lindes definidas se abre con sus versos para las mujeres con vocación poética, y así lo reconocieron Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou, Luisa Luisi o Esther de Cáceres, estimuladas por esa fuerza matriz. Ahora bien: en las últimas décadas se ha explicado esa perceptiblemente femenina y distinta poesía de Agustini como el resultado de su impugnación de Rubén Darío y su distanciamiento paródico del canon modernista, reducido éste a una escuálida caricatura cuya osamenta se restringe a su, por otro lado, innegable misoginia. Los esfuerzos por resaltar el militante feminismo de Agustini han acabado ocultando o negando su no menos militante comunión con los presupuestos esenciales del modernismo y transformando en contralectura lo que más bien fue un profundo, complejo y fructífero magisterio con quien llamó “mi Dios en el arte” (Agustini, 2006: 68): un modelo al que aspiró -aspiración que en sí ya fue audacia- y que fue el espejo frente al que erigió después su individualidad, pero sin parricidio. La proclamación categórica de una Agustini antidariana ha tenido tres consecuencias: el olvido de muchos de sus poemas centrales al no ajustarse o desdecir el antimodernismo que habría debido exigir su feminismo; discutibles ubicaciones en el posmodernismo o la prevanguardia que la descontextualizan y ocultan su diálogo con los lenguajes artísticos y sociales de su tiempo y el Montevideo que lo nutrió; y su catalogación como autora erótica, como *la* poeta de la desinhibición y liberación sexual de la mujer, cuando la triada poesía-poema-poeta ocupa en sus libros un espacio no menor al del erotismo, se mezcla con éste haciendo insostenible una lectura solo literal de su imaginario sexual, y exhibe una hondura y autoconciencia que explican la dificultad de algunos de sus versos y el seminal trabajo de ampliación y

dinamización de un lenguaje, el de la poética modernista, con cuya esencia se identificó y para la que conquistó nuevas posibilidades expresivas al forzarlo a incorporar la autoría femenina.

Agustini fue consciente de la misógina codificación de la poética modernista pero la entendió como el reflejo en el campo literario de una hegemonía patriarcal de mayor alcance que sufrió con perplejidad y desasosiego en su obra y en su vida íntima y pública. Como mujer tuvo que afrontar y resolver los conflictos y limitaciones de esa codificación y los prejuicios que sobre las escritoras conservaron muchos modernistas, tan contestatarios en otros asuntos, resistiéndose a admitirla como ‘una de los nuestros’ y aceptándola paternal y condescendentemente como curiosidad exótica. Pero lo hizo sin renunciar al fondo ideológico del modernismo y comprometiéndose con la misión que éste asignó al poeta contra el burgués -contra la modernidad histórica- aunque necesariamente en soledad, al ponerse en duda su capacidad y derecho a ejercer de soldado, y contraviniendo el rol objetual, de referente simbólico, que el modernismo le asignó en su batalla por la belleza y el espíritu.¹

1. Solo Esther de Cáceres ha llamado la atención sobre la importancia de la soledad en la obra de Agustini (1965: xviii). La soledad convoca al enigmático y metamórfico tú de sus poemas, provoca la naturaleza alegórica de los espacios en que lo invoca (torres, alcobas, jardines, selvas), tan poco cotidianos, tan visionarios, singularmente transfigurados, y explica las claves de su poesía: el hambre o sed que no se sacia (el cáliz que no se llena) y la permanente herida (del cuerpo o del alma) que sólo sana en contadas epifanías.

2. Jrade ha argumentado su sugerente interpretación de la presencia de Darío en la poesía delmiriana en varios artículos, pero sobre todo en su libro de 2012. En su lectura, Agustini traduce su relación poética con Darío al lenguaje erótico convirtiéndolo en un esposo simbólico con el que compite creativamente y con el que aspira a fecundar la ‘nueva estirpe’ a la que se refiere insistentemente. Coincido con Jrade en que Agustini apela de manera directa a Darío en no pocos poemas.

Agustini mantuvo intacta la esencia profunda del modernismo, la religión del arte, la cruzada heroica por el Ideal, construyendo con sus versos una espiritualidad laica e incluso sacrílega y exhibiendo un desafiante ejercicio del yo en pugna con los valores positivistas y sus normas socio-morales, lo que hace imposible excluirla del modernismo. En ese compromiso Darío fue, hasta el final, una figura tutelar, ese “mártir del mismo martirio” (Agustini, 2006: 65) que siempre buscó para conjurar su aislamiento -no pudo disfrutar de tertulias, cafés o cenáculos-, un paradigma o guía que en su poesía es evocado primero como padre y maestro y después como hermano o esposo simbólico, no al que seguir sino al que complementar, no hacia el que crecer sino junto al que avanzar. Así lo ha visto Cathy L. Jrade, que recuerda que Agustini escribió insistentemente sobre la escritura “incluso cuando parece escribir sobre otros temas” y que “en sus versos, escribir está unido a Darío”, quien no pocas veces es “la faz humana otorgada al movimiento modernista” (2009: 59)² cuyo credo proclama y transforma, al que se entrega sacerdotalmente aunque no acate la función subsidiaria que le concede, y en el que encuentra la voz de su alienación existencial pero también una excluyente misoginia, otro martirio —este derivado, no de su condición de poeta sino de mujer— que añadir al compartido con Darío. Agustini asumió el evangelio modernista aunque acabase minando la autoridad de su curia sacerdotal y emprendiese, como María Magdalena en el apócrifo bíblico, una reescritura reivindicativa de la indispensabilidad de su voz. No sólo gana Agustini cuando se la lee dentro del modernismo porque su autoconciencia de *poeta* que además es *mujer* sale a flote con un poderío inédito: gana el modernismo cuando se lo lee con Agustini dentro porque se enriquecen, desde sus poemas, las tensiones ideológicas, sociales, políticas, y aun metafísicas y psicológicas que lo provocaron y se evidencia hasta qué punto del fin de siglo partió “la construcción de géneros sexuales y sexualidades” (Molloy, 1994:18) actual, un asunto de consecuencias sustanciales en los lenguajes artísticos de entreguerras.

Aunque su obra fue un comienzo en las conquistas literarias del feminismo, Agustini quiso ser sobre todo poeta, y no una poeta cualquiera. Cuando publicó su primer libro el evangelio modernista estaba lo suficientemente consolidado en Montevideo como para que supiera en qué consistía el camino que quería recorrer. Sabía el papel heroico y mártir, aventurero y sacerdotal, que el modernismo asignaba al poeta en tiempos de culto a la razón en los que era un “raro”, y que el concepto mismo de poesía se erigía programáticamente contra la *norma* positivista, la moral burguesa, el orden capitalista y la medida humana del cientificismo. El idealismo y el subjetivismo modernistas, el culto individualista, auspiciaron un nuevo ideal humano cuyo ejercicio libre exigió una *contranorma*. Si en algunos modernistas como Agustini fue un ideal

abstracto de inspiración nietzscheana (su "nueva estirpe", su "incommovible raza sobrehumana"), en otros se concretó políticamente (el anarquismo de Roberto de las Carreras o Herrera y Reissig), educativamente (el idealismo o el espiritualismo laico de Rodó), o incluso en consonancia con el americanismo (Ugarte o el propio Darío). Desde ese enfoque político que no se debe escatimar al modernismo, el mérito de Agustini estuvo en incorporar a la mujer a ese otro ideal humano y a su ejercicio libre, íntimo pero sobre todo público, reclamando actuar en un proyecto que la excluyó.

El individualismo modernista ofreció a la mujer la oportunidad de encontrar en el arte una vía de liberación social pero esa revolución «se transformó en drama porque no se dio en el campo abierto de la confrontación política, sino desde adentro mismo de la fortaleza de prejuicios y convencionalismos de una recalcitrante clase media» (Alegria, 1982: 31). Aunque la confrontación política no fue el campo de acción de Agustini, su poesía operó como toma de conciencia en otro campo no menor: el de las imposiciones del lenguaje como construcción cultural y el de las posibilidades del lenguaje poético para ejercer la inconformidad con el primero: rebelión a través de "un lenguaje creativo que confiere a la palabra el valor y el significado de la acción" (Alegria, 1982: 32). Una acción que en Agustini fue doble: en defensa de la poesía, según la concibió el modernismo frente a la recalcitrante clase media, y en defensa de su derecho como mujer a ejercerla, frente a la recalcitrante curia modernista. No sólo tuvo que hacer su revolución "con armas ajenas" (Vitale, 1986: 64), sino emprender la revolución dentro de la revolución. Reivindicar la poesía como profesión fue un acto de feminismo social al que se añadió un segundo: la alteración y ampliación por una vía inédita de ese producto cultural colectivo que es la tradición literaria. Este ejercitar "un oficio nuevo para ellas" le permitió plasmar poéticamente "una sensibilidad sin uso", y aunque Vitale cree que no llegó hasta el final en su "rever, escogiendo y desdeñando, entre las fórmulas creadas por un estilo verbal masculino, por una cultura masculina" (64), las lindes del camino que abrió se marcaron para siempre y la empresa continúa hoy. Nadie como Agustini entendió la situación doblemente crítica en que quedaba un poeta fiel al nuevo credo cuando además era mujer, excluida del oasis cenacular en el que los modernistas paliaron su alienación. Sola en un mundo masculino -la sociedad montevideana pero sobre todo la fraternidad modernista-, la poesía de Agustini sumó a la desolación del hombre moderno la desolación de la mujer a la que el hombre moderno negó la capacidad y el derecho a esa desolación.

Venus y Eros

Sin dejar de ser una muestra de erotismo decadente con el vaivén entre misticismo y sexualidad que describió en sus trabajos clásicos Mario Praz, la poesía de Agustini, como se ha insistido en los últimos años, personaliza y redefine sus motivos. En la galería artificial de iconos femeninos que lo alienta, desde inalcanzables diosas a monstruos del mal, ella fue el icono que tomó la palabra, humanizó la imagen y vivificó el motivo, adoptando una situación dual en el texto: como sujeto y objeto, voz y tema. Su dinamización de las posibilidades expresivas, tanto literales como simbólicas, del imaginario erótico procede de esa privilegiada y difícil situación.

Pocas imágenes eróticas hay en Agustini que no estén en Darío. Sin embargo, si Darío es un *voyeur* que congela estéticamente la tensión cuerpo/alma propia del erotismo en una Venus intocable, Agustini se introduce en ella y la vive en carne y espíritu propios, erigiendo como réplica a Eros. La sustitución de Venus por Eros no es superficial: afecta a la médula de la ortodoxia artística occidental y uno de sus metalenguajes seculares, según el cual al sujeto creador *masculino* le corresponde un objeto creado *femenino* cuya abstracción ideal, a la que aspira el artista, deifica imaginísticamente en femenino también. Desde ahí puede leerse el extraordinario broche de *Prosas profanas*, "Yo persigo

una forma...”, un poema que sobrevuela permanentemente la obra de Agustini, donde la Poesía se convierte en el “abrazo imposible de la Venus de Milo”. Como tantas veces en Darío y en el modernismo, el lenguaje metapoético se funde con el erótico y la Poesía adquiere rostro de mujer, pero mujer ideal, rostro de diosa. El anhelo del poeta se funde con el deseo del amante que lamenta la imposibilidad del “abrazo” del que habría de surgir el hijo, el poema. Esta Venus no es cualquiera: es la Venus de Milo, paradigma finisecular de la perfección artística. La escultura, recuperada y sacralizada a finales del siglo XIX por el Louvre, cifra la tradición clásica del desnudo artístico que, explica Kenneth Clark (2006), responde a un concepto trascendente del arte: el desnudo es signo central de esta concepción porque “connota ‘el Arte’” (Nead, 2013: 11) y simboliza su función: transformar la materia en cultura y espíritu. En el misógino fin de siglo ningún cuerpo mejor para medir el poder del Arte que el de la mujer, carne animal, fuente de tentación y perdición moral; ninguno mejor para medir la acción del artista capaz de civilizarlo, investirlo de gracia, transformarlo en Belleza y Armonía. El de la Venus de Milo, mármoleo e inmaculado, es un cuerpo transustanciado que remite a una misoginia tan claustrofóbica como la de la *femme fatale*, reforzada por el lenguaje de la tradición poética y la concepción misma del arte. El valor de este signo con el que Darío apela a la Poesía no puede desvincularse de la idea del cuerpo femenino como materia y corrupción y de una concepción del arte que define a un creador-hombre que aspira a elevarse espiritual o culturalmente domesticando la materia que es la mujer. El metalenguaje, pues, no solo excluye a la mujer de esa aspiración sino que además le niega su cuerpo individual reduciéndola a barro o a estatua.

El Eros delmiriano, proveniente de quien ha sufrido los rigores de la arquetipización y abandona ese pedestal, no puede ser un objeto de adoración cualquiera. Una primera impugnación del metalenguaje que presupone la masculinidad del acto creativo está ya en *El libro blanco*, donde Agustini, en una sorprendente anticipación del emblemático “Trilce XXXVI” de Vallejo, reclama “Frente a la Venus clásica de Milo/ Sueño una estatua de mujer muy fea/ Oponiendo al desnudo de la dea/ Luz de virtudes y montañas de hilo!” (“Al vuelo”). En sus poemarios posteriores, Agustini concreta esa idea de “fealdad”, mucho menos ingenua de lo que aparenta, en sangre, heridas, manchas y lágrimas, eso que Mary Douglas llama “los márgenes del cuerpo” (1973), amenazas, aporías o grietas en el mármol blanco por las que se derrama el argumento para la crítica y la impugnación. Pero no solo: tampoco querrá para sus estatuas la fría inalterabilidad implícita en el ideal artístico de la Venus dariana (“Eros: acaso no sentiste nunca/piedad de las estatuas”, empieza “Plegaria”), ni aceptará, como veremos, la “imposibilidad” de su abrazo (“Fiera de amor”), proponiendo con su Eros la resignificación del metalenguaje de la tradición.

Si Darío sufre, reflexiona, contempla, sueña y describe ante el altar de la diosa, Agustini hace, vive y cuenta, bajando del pedestal (*donna angelicata*) o ascendiendo del fangal (*femme fatale*) que como mujer le corresponde, cruzando al lado de la creación. Al humanizar al ‘tú’ femenino y hacerlo ‘yo’, el efecto poético fue tan simple como fulgurante: Agustini “adoptó una actitud de igualdad ante el hombre” inusual en la poesía femenina de su tiempo dándole “un acento propio y nuevo” (Vitale, 1986: 64). Con ello no sólo alteró las leyes del código erótico finisecular, heredero del tradicional, sino que adoptó y reclamó para sí sus complejas implicaciones: la tensión cuerpo/alma, contingencia/inmanencia, historia/trascendencia, secularización/sacralización, prosa/poesía. Así, aunque Darío y Agustini compartieron el mismo plano de reacción a través de la poesía frente a la desespiritualización del mundo, difirieron en su utilización del dicotómico imaginario judeocristiano desde el que abordaron el tema: Darío sacraliza lo secular, Agustini seculariza lo sagrado (Pueyo, 2010: 138). La Carne en Darío es mujer a la que convertir en Venus. La mujer Agustini se sacude el mármol o el barro y eleva su propia retórica de la trascendencia aquí en la tierra, desde la dignificación de su cuerpo, trasladando sus verdades a Eros.

Más sustancia hay, todavía, en el hallazgo delmiriano de Eros. En su desarrollo cultural en Occidente, el mito de Eros ilustra los contradictorios y frustrantes entrecruzamientos de lo carnal y lo espiritual, lo material y lo trascendente, derivados de su dualismo axial. Todo eso está sugerido por la compleja significación de Psique, la otra parte del mito: alma, hábito vital, mente. En "Mis ídolos", poema clave de *El libro blanco*, el yo poético penetra en un "templo colmado de adoraciones suaves", un santuario de ídolos ajenos, hasta que una puerta la conduce a una luz diferente y mayor: "Y escuché en mí una extraña discusión de mil voces" y detrás el estrépito de los dioses contra el suelo. Con "los brillantes escombros formé un claro/ altar para el dios nuevo", Eros, al que la oficiante apelará desde ese momento. Acudiendo a la mitología, que Agustini tan bien conoció, Eros no es sólo carnalidad ni sólo, aunque también, un dios masculino para una poeta mujer. Es "puente de luz" que comunica "infierno y paraíso/ con alma fúlgida y carne sombría" ("Ofrendado el libro. A Eros"), y una invitación a identificar a la poeta con Psique, la mortal solitaria destinada a unirse a un dios ("Otra estirpe", "¡Oh, tú!") que sostiene su cabeza entre las manos ("Tú dormías"). Y Psique es evocación del alma en el significativo epígrafe de Edgar A. Poe que Darío usó para "El reino interior" —"with Psychis, my soul!"—: su soñado abrazo entre infierno y paraíso, entre alma y carne.

Amor y sexo, alma y cuerpo, trascendencia y muerte chocan en la compleja historia cultural de Eros -el erotismo- en Occidente. Consciente de esa complejidad particularmente desasosegante para la mujer, Agustini elige a Eros. Como el amante arquetípico desde el que todo poeta construye su discurso erótico, Agustini reclamará para sí, desde ese momento, el sentimiento de cada honda implicación existencial de la milenaria idea del amor, el erotismo o el sexo, o mejor, el sentimiento mismo del amor que la construcción cultural finisecular le negaba: la experiencia vital de lo erótico por encima de su racionalización social (el rígido disciplinamiento del Uruguay batllista) y su cosificación en el submundo de lo prohibido (la *femme fatale*), y el derecho a indagar en ella a través de la poesía. En *La llama doble*, al detenerse en Eros y Psique, Octavio Paz habla de una historia "directamente inspirada en el *Fedro* de Platón: el alma individual (Psique), imagen fiel del alma universal (Venus), se eleva progresivamente, gracias al amor (Eros), de la condición mortal a la condición divina" (1993: 30). Una historia de amor en la que aparece el alma, señala Paz, eco platónico que hace del sexo sólo parte de la historia. Lo mortal y lo inmortal se unen porque hay psique trascendiendo el cuerpo de la mujer mortal, y la historia se desarrolla, desde ese punto de partida, fundando los tópicos del erotismo occidental: la transgresión, la unión plena de los amantes, el castigo, la conciencia de pecado y muerte y la redención. Al misterio, la leyenda, la promesa y el temor del cuerpo en su configuración cultural, a sus conexiones con el alma, la muerte y la libertad, y a sus cárceles sociales y morales, a todo eso se enfrentó Agustini a partir de "Orla rosa". La dimensión de su poesía erótica no está en lo que tenga, según parte de la crítica, de transcripción de su biografía sexual. Y su osadía sí está en mostrar que la mujer participa de Eros, el sexo y el amor con la misma carga de profundidad que el hombre. Ahí estuvo lo nuevo y amenazante: que tras una señorita burguesa con novio formal se escondiera lo que tanto temió la sociedad finisecular: un cuerpo consciente de sí, expectativas de vida interior, demandas y anhelos capaces de desequilibrar el modelo socio-familiar tradicional; pero sobre todo, frustración, insatisfacción, desolación y claustrofobia ante la convención impuesta.

Cobra así sentido la espiritualización pagana de lo corpóreo que hace Agustini entre constantes "ensueños" y "misterios", espiritualización que no "perjudica la violencia de la afirmación corporal, de las exigencias, de los arrebatos, de las palpitations y de los éxtasis de Eros" (Machado, 1944: 211). Y cobra sentido también la ausencia de veto moral, del pudor reglamentario del que fue capaz en su poesía, superior, por mujer, a la provocación de sus colegas masculinos. Pero si en esa inmersión profunda en el yo no sobrevuela la noción cristiana de pecado, sí lo hace a veces la de culpa: una

extraña culpa *social*, un doloroso temor a causar daño, que hace su transgresión y su erotismo más dramáticos. Los poemas con imágenes abiertamente sexuales no siempre son una vivencia gozosa. En muchos hay culpa, autocastigo, frustración y dolor. Cuando la poesía de Agustini sale del escenario que es su propio interior, cuando invoca o se enfrenta al otro, abundan los escenarios inhóspitos, oscuros y borrosos (torres claustrofóbicas, jardines de maleza intrincada, lechos en la oscuridad), y los resultados lacerantes, insatisfactorios o imposibles, que la castigan por su osadía: el Ícaro de “Las alas”, su darse de bruces contra el suelo, amenaza la sed de cielo permanentemente, una sed que, a pesar de su traducción erótica, no pudo ser solo sexual.

Agustini y Darío ante la crítica

Aunque los logros de Agustini son más visibles desde el centro mismo de la poética modernista, en los últimos años ha sido habitual su desplazamiento al posmodernismo e incluso a las vanguardias. Desde ahí es más fácil sostener lo que Uruguay Cortazzo llamó en un influyente volumen colectivo la lectura “revisionista” de Agustini, que la identifica como militante feminista contra el falocentrismo modernista y contra Darío. Según Cortazzo, esa lectura restituye el genuino mensaje sexual de la poeta, estratégicamente silenciado por la crítica tradicional, “dejando de lado sofisticados, contradictorios o triviales intentos de interpretaciones espiritualizantes” (1996: 6). En esa línea Patricia Varas califica la poesía de Agustini de “revolución de los cánones modernistas que se habían anquilosado por no haber encontrado la expresión adecuada y por su misoginia que no tenía nada de moderno” (2003: 5), reduciendo el modernismo a su misoginia y estableciendo una oblicua relación entre “lo moderno” en términos actuales y la tradición poética moderna que fue, en el fin de siglo, una reacción en su contra o, al menos, un distanciamiento. La intuición y sed de trascendencia y/o espiritualidad —laicas o no, frustradas o no— son hoy formas de lo no moderno, pero fueron la médula del modernismo y de su mitología de la Poesía contra la prosa burguesa. Agustini participó de esa intuición y esa sed con sus caídas y restituciones, y de la idea del poeta como una forma contestataria de identidad; y aunque supo pronto que como mujer se le obstaculizaba el ejercicio de esa identidad, no la rehusó: al contrario, la enriqueció, tensionó y llevó hasta sus últimas consecuencias ganándose el calificativo —frente a poetisa— de poeta.

El revisionismo se construye sobre una dicotomía irreconciliable: Agustini y Darío. Según Cortazzo, el primero en dessexualizar intencionadamente la poesía de Agustini fue Darío, al compararla con Santa Teresa en el “Pórtico” a *Los cálices vacíos* para reducir su erotismo a mística inofensiva. Si la Agustini feminista necesita argumentarse contra el misógino modernismo, su poesía habrá de ser una impugnación de la de Darío, aun cuando ella misma eligió el texto dariano como “Pórtico”. La solución a esa encrucijada ha sido interpretar *Los cálices* como contralectura irónica del “Pórtico”, aunque hay otra posible lectura de la equiparación de Agustini a Santa Teresa, si se atiende al fondo ideológico del modernismo y se conoce la particular genealogía protomodernista que Darío concibió.³ En *Les poètes maudits* (1888), modelo de *Los Raros*, Verlaine incluyó a una mujer, Marceline Desbordes-Valmore, “la seule femme de génie et de talent de ce siècle”, situándola en una tradición femenina que él circunscribió a George Sand, Safo y Santa Teresa. Para Darío, Teresa fue una *rara*, una enferma de Ideal, un miembro extemporáneo de la hermandad modernista, como se desprende de su mención, junto a Góngora, Dante o Hugo, en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*. No fue el único: también fue heterodoxa la lectura de Catulle Mendès, otro referente dariano, en su *Sainte Thérèse*, o la del propio Herrera y Reissig que llamó a Verlaine “hermano espiritual de la emperatriz Santa Teresa”. Agustini pudo entender en esa clave la comparación y usar sin ironía como “Pórtico” el texto de Darío, buscando el mayor de los espaldarazos para su libro.

3. Aunque la crítica feminista surgió como un cuestionamiento del canon académico tradicional que hoy es Darío, debe tenerse en cuenta que cuando Agustini escribió sus poemarios ni Darío ni el modernismo eran la norma literaria institucional, y menos la vital: representaban una actitud antiburguesa, antitradicional y antipositivista a la que Agustini quiso sumarse, no enfrentarse.

En cualquier caso, los logros de Agustini no se perciben en su magnitud, complejidad y en muchos de sus matices si se fuerza su antimodernismo o se decreta su repudio a Darío y se cortan los hilos con la poética modernista y su padre fundador, hilos que se tensan, anudan, enredan, tiñen o desflecan en los mejores poemas delmirianos. Solo “en su propia tradición, la que la emparenta con los modernistas, la que la une a los simbolistas, la que muestra una comunidad de temas, símbolos y estilos y que incluye de igual manera a Darío o a Baudelaire, a Rachilde o a Poe, a D’Annunzio o a Anna de Noailles, a Herrera y Reissig o a Agustini” (Bruña, 2005: 13) se hace justicia a Agustini. Desgajarla del novecientos uruguayo, del modernismo hispánico y del fenómeno de incorporación de la mujer como sujeto poético y profesional a la literatura, anula un mensaje fraguado en discusión con ese triple contexto: con los lenguajes de la tradición social y moral y sus modelos femeninos; con el lenguaje modernista, que asumió y acabó problematizando en lo que tuvo de perpetuación de esos modelos; y con las estrategias de autoridad literaria de su tiempo, que se resistieron a admitirla equitativamente.

Más acertadamente Jorge Luis Castillo habla del “modernismo subversivo” de Agustini, al reescribir el modernismo “en términos de una retórica y una poética de lo femenino” y tomar distancia frente al “universo simbólico heredado de una tradición patriarcal” denunciando carecer “de una tradición, de un espacio escriturario, que pueda llamar genuinamente suyo” y explicitando “ese vacío” (1998: 71). Es cierto que lo “subversivo” o singular de esta “retórica de lo femenino” reside en la supresión de “los dualismos ideológicos que caracterizan y sostienen la escritura modernista, prestigiosas oposiciones que vienen de una tradición filosófica patriarcal (la platónica, por un lado y la judeocristiana, por otro)” (1998: 71), pero puede discutirse si la “nueva estirpe” o la “nueva era” de Agustini señala a una genealogía literaria exclusivamente femenina por venir. El de la Aurora o renacimiento tras la decadencia y crisis de valores finisecular fue otro tópico central del modernismo que, además, tuvo una más que difundida versión uruguaya: el influyente *El que vendrá* de Rodó, que apareció en 1896 en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*. Menos convincente resulta interpretar la “figura voluptuosa y curvilínea” de la poeta como un gesto buscado contra el prototipo de extrema delgadez para escapar “de los modelos impuestos”, gesto que Varas suma a lo que para ella fue inequívoco distanciamiento paródico del modernismo y Darío mediante la ridiculización pública de su “Pórtico” con los poemas de *Los cálices* (2003: 42-3 y 132). Pero lo que dicen esos poemas, las cartas de Agustini a Darío y el retrato de éste firmado y lujosamente enmarcado que presidió el altar pagano que seguía intacto en su habitación el día de su asesinato, es veneración por el padre y maestro que acabó convirtiendo en su par.

Poemas, cartas, gestos

En 1903, con apenas 17 años, Agustini cambió las previsibles reuniones con las jóvenes de su círculo por la sorprendente amistad con André Giot de Badet, aristócrata abiertamente homosexual, con quien leyó a Baudelaire, Verlaine, Samain y D’Annunzio. Por lazos familiares y vecinales conoció a Rodó, los Vaz Ferreira y a los Herrera y Reissig, pero fue el joven dandy su puente con el Montevideo nocturno de cenáculos, altares a la Poesía e irreverencias que le cerraba las puertas. Por él sabemos que adoraba a Darío, “de quien conocía todas las obras” (en Silva, 1968: 100), que se sentía incomprendida y rara, y que pasaba tiempo encerrada en su cuarto (la alcoba propia y simbólica que más tarde Virginia Wolf convertiría en emblema del feminismo).

En 1907 apareció *El libro blanco (frágil)*. La elección de Orsini Bertani como editor fue un acto deliberado de autodefinición literaria, como el prólogo de Manuel Medina Betancourt y la cubierta *art nouveau*.⁴ *Caras y caretas* acababa de publicar “Los martirios

4. Bertani fue el editor de casi todos los modernistas uruguayos, incluido Herrera y Reissig, y su librería uno de los centros de reunión de poetas, anarquistas y bohemios.

del poeta aristócrata” con la emblemática fotografía de Herrera y Reissig inyectándose morfina y un autorretrato declarando su rareza en el medio montevideano: “Creo que cuando escribo, estoy realmente loco, o inconsciente. ¡A qué escribir! ¡Para quién escribo! Si el país es sordomudo literariamente (...). Escribiré para el mañana, escribiré para mí, para vosotros, raros amigos de buen gusto, (...) para París, para la Gloria, para la Posteridad... y para no morir de hastío entre tanta muerte moral” (en Mazzucchelli, 2009: 380). Al erial, Agustini, “rara amiga del buen gusto”, ofreció *El libro blanco*. Con él se examinó públicamente ante un imaginario, y no por ello menos real, tribunal de autoridades modernistas y demostró saber la lección. Se puede incluso interpretar el título bajo la idea del examen: los poemas de ese libro blanco forman una voz coral, colectiva -la de la fraternidad modernista- a la que Agustini se suma aportando después, expuesto el programa compartido, un sello personal: la “orla” rosa, el ribete que abre un camino propio que se anuncia en “Mis ídolos”.

El poemario es desde el inicial “Levando el ancla” un viaje: una aventura, un descubrimiento, pero también una conquista, la de un acotado territorio verbal construido por unos cuantos elegidos en pos del Ideal y la Belleza al que quiere pertenecer. Lo que sigue al abandono del hogar convencional -el lenguaje común- es también una peregrinación porque esa nueva tierra es un reino sagrado, el de la Poesía, que a veces simboliza con una montaña no muy distinta a la mítica de Pan del “Frontispicio” de *Los Raros* y las más con la reconocible selva dariana. Tiene puesta su fe en “una gran raza que abrirá mañana” (“La estatua”), que mezcla el aristocratismo modernista con el iluminismo profético de Rodó. Pero a veces el poeta -un yo neutro o masculino, el arquetipo de poeta- sucumbe al dolor porque muere “el Ensueño” y no le queda sino beber en su copa “sangre de la sima” y rasgarse “la vena azul de la Verdad desnuda” (“El austero”). Sucesivamente Agustini asume cada papel del cliché modernista: peregrina, sacerdotisa, soldado, mártir, vidente y profeta.

En el poemario está la típica imaginería floral modernista, los darianos rubíes y alabastros, la mitología nórdica (Jaimes Freyre y Leopoldo Díaz), clásica y medieval. Hay exotismo, como en “Arabesco” o “Capricho”, que recuerda a la “Sonatina” de Darío (Girón de Alvarado, 1995: 52). Pero están ya también las visiones nocturnas, fantasmales y misteriosas que harán único el estilo de Agustini, su exaltación del sueño y el ensueño y las simbólicas heridas sangrientas y dolorosas que, junto a epifanías y místicas iluminaciones, dominarán *Cantos de la mañana*.

Pero lo que unifica *El libro blanco* es la sagrada trinidad de la religión que Agustini ha empezado a profesar: Poeta/poema/Poesía, Padre/hijo/Espíritu Santo. En el culto a esta fe, es una elegida que sabe el rigor de sus votos y exhibe su compromiso. La retórica eclesial, tan dariana, es constante: templos, ofrendas, oraciones, altares, cálices. También su lectura metaliteraria: la oración es el poema que reproduce el eco misterioso de la Naturaleza ante el estupor del poeta que avanza hacia “la luz anunciada” (“La siembra”) arrastrando la sangre de los días en que “vence el dolor” (“Llora, mi musa, llora”). Darío es el referente en este evangelio modernista, pero hay más: una “dispersa *Ars Poetica*” (Le Corre, 1999: 249) con la que Agustini elige entre sus distintas posibilidades, rechazando el esteticismo ornamental, el frío distante del parnasianismo, y el academicismo de las preceptivas tradicionales y su rigidez métrica y rítmica. Más interesante es que Academia, rima y opresión del “vuelo de la Idea” sean para ella el correlato de “carne burguesa que profana el vergel” (“Girón de púrpura”). Y sobre todo, la insistencia en la Idea (“Pabellón del artista se levante la Idea”) y el Pensamiento —con mayúscula— como núcleo de sus versos. Hay alimento bajo la cáscara, dice Agustini, demostrando conocer el fondo ideológico del modernismo.

En “Mi oración”, síntesis de esa poética, aparecen dos palabras clave en el imaginario de Agustini: la musa y la torre. La musa es, se ha dicho, una de sus construcciones

poéticas más personales por su distancia del estereotipo: "Tiene cuerpo de mujer y profundidad (mi musa honda) intelectual" (Girón de Alvarado, 1995: 47), y por eso experimenta una compleja transformación: el objeto de inspiración del poeta se convierte en la poeta misma. Pero interesa sobre todo la torre, que remite a un poema que recorre toda la obra delmiriana: "El reino interior". Definida la poética, queda la poeta con *su* tema, *su* particular obsesión: el cuerpo y el alma, el tiempo y lo eterno, la cima y la cima, los satanes rojos y las vestales blancas del poema de Darío. Son los contrarios que Darío congela en una imagen armónica antes de producirse el encuentro para perpetuar su sueño y evitar la catástrofe, catástrofe de la que Agustini no huye, abrazo que ella sí intentará llevar hasta el final a través de Eros: son los contrarios que tanto la sociedad como el imaginario modernista hacen incompatibles en la mujer, obligada a ser ideal puro y marmóreo o monstruosa carne desalmada: ambas sin Pensamiento, ni Idea, ni 'yo'. En "Flores vagas" la relectura y asimilación de "El reino interior" es clara: "En la sala medrosa/Entró la noche y me encontré soñando"; la duerme la embriaguez de dos perfumes, "uno que es mirra y miel de los sentidos/Y otro grave y profundo que entra al alma":

Y me parece que en la sombra vaga
Surgir los veos de las flores pálidas,
Y tienen bellas formas, raras formas...
Uno es un mago ardiente de oro y púrpuras,
Otro una monja de color de cera
Como un gran cirio erguida

Desde su torre, como el alma dariana, Agustini no dejó ya de observarse en poemas de profunda introspección. Pero no es la torre ni el desgarramiento que provoca el dualismo cuerpo/alma el único motivo de Darío que se fija en *El libro blanco* para no desaparecer: el cisne ya está en el simbólico "pájaro que canta como un dios/Y arrastra la miseria en su plumaje" y es el protagonista de "Ave de luz", donde se mezcla con "L'albatros" de Baudelaire y la paloma sagrada cristiana.

Agustini destinó siete poemas de amor para "Orla rosa": ese ribete final del libro blanco, su solución particular a la poética compartida. En "Mis ídolos" la poeta deambula entre dioses prestados buscando al suyo hasta dar, como vimos, con Eros. Desde ese momento el poeta ya no es el arquetipo sino un yo mujer que corporiza su poesía y humaniza como sujeto lo que hasta entonces fue objeto. A lo largo del poemario se han oído diferentes voces de mujer legitimadas por la mística, la mitología, la tradición literaria y la iconografía finisecular (de la musa o la mujer-lirio a Salomé), pero con complejas elaboraciones y sutiles variantes, y todas han participado en la configuración del nuevo yo. La elección de Eros como motivo es, sólo en parte, elección: es una negociación, mitad claudicación e imposición. El amor (y el sexo) era en el Montevideo —el Occidente— finisecular el asunto femenino por antonomasia: el que regulaba social y moralmente la vida de la mujer, pieza clave en el mito del progreso, la razón y la civilización. Como espacio único que la sociedad y la literatura de su tiempo le brindaba, Agustini asumió lo erótico como única posibilidad de intervención: desde ahí se erige como mujer en la frontera de la palabra social mujer. La divinización en masculino del objeto de deseo le permitió ejercer, invirtiéndola, la retórica modernista de la religión del arte: Eros será, como ya se vio, quien dé la réplica a la Venus de Darío, y la poeta la que cante su fe o la pérdida. Si en "Orla rosa" domina todavía la musa y la promesa que acompaña a toda iniciación, en *Cantos de la mañana* Agustini hará despeñar su yo poético por la *femme fatal* y el desengaño.

En su segundo poemario, Agustini definió el significado profundo de su Eros, entre místico, blasfemo, carnal y platónico, como vía de conciliación de contrarios, como agente de realización del sueño imposible, como escanciador de un agua que sacia una

sed que no es solo carnal: el lenguaje erótico se consolida como lenguaje metapoético pero también como lenguaje social, regulador de las relaciones hombre-mujer. La sed se particulariza en un tú —un “otro” — que más que realización erótica (poética, amorosa), devuelve una experiencia de frustración, distanciamiento e incomunicación. Agustini se desnuda y analiza los estragos del fracaso, la realidad frente a su sueño: *ennui* paralizante (“A una cruz. Ex voto”, “Un alma”); heridas de dolor insostenible (“Lo inefable”); hambre y sed expresadas en su reconocible retórica del deseo (abrazos frustrados, bocas abiertas); y por último, duda, culpa y autodemoneización (“El vampiro”, “Fue al pasar”).

Lo que la *mañana* trae cuando la poeta despierta es una amarga vigilia que pone fin al Ideal (en)soñado en *El libro blanco*. Esa vigilia remite no sólo a las limitaciones del ser humano ante sus propios sueños, sino también a su particular circunstancia vital —la sociedad misógina con su estigmática razón y su modelación de la subjetividad—, implícita en ese ‘tú’ ausente y frío con el que no hay comunicación. Girón de Alvarado ha notado cómo la fervorosa amante entregada a la ley conciliadora de Eros se vuelve “un personaje cruel y perverso”, “un ser deforme, monstruoso y anormal” (1995: 14-15): al descender a la realidad el ‘otro’ es un espejo que le devuelve su rareza e inadaptación en forma de duda y culpa. Varios sonetos muy similares —“El vampiro”, “La noche entró...”, “El nudo”, “Fue al pasar” y “Tú dormías...”— reproducen la misma obsesiva situación en la que no hay desamor sino algo más complejo: dolor y terror. “El otro es siempre”, dice Beatriz Colombi, “un extraño, una zona vedada” (1999: 27), la prueba tozuda de una escisión o desgarradura que impugna el poder unitivo de Eros.

En esos poemas el triunfo de la visión del otro sobre el yo es innegable. Asumiéndose culpable, Agustini se autodemoneiza y lacera, interiorizando las ‘razones’ de la misoginia finisecular: el otro sufre o enmudece por su culpa. La mirada censoria del otro pesa en “El vampiro”, donde Agustini asume el arquetipo misógino decadente, pero aunque lo humaniza no desaparece la culpa. La duda final es clara —¿Quién soy? ¿por qué causo rechazo y dolor?— y también la confesión implícita en el poema: el temor a ser, a los ojos ajenos, un monstruo. Frente a la diabólica y gélida vampiro de Baudelaire, ésta habla, sufre, ama, es victimario y víctima. Canibalismo y masoquismo acompañan esta nueva factura del *aegritudo amoris*, el viejo tópico misógino del amor como enfermedad que el positivismo reactivó con los argumentos de la ciencia médica. Esta victoria de la visión social del amor (“especie oscura que come llagas y que bebe el llanto”) sobre el Eros personal (“flor”) acaba en autocuestionamiento y melancolía.

Otro rostro de la *femme fatale* asoma en *Cantos de la mañana*. Una torturada y equívoca Salomé protagoniza “Lo inefable”, donde dolor, heterodoxia y demonización social se extienden al culto pagano a la Poesía. El poema, que sigue de cerca el lamento por el don de la conciencia de “Dichoso el árbol...” de Darío, identifica “pensamiento” y “dolor”, y llora las limitaciones del Poeta que intuye la Poesía y fracasa al encriptarla en el Poema. La inefable Poesía es la verdad del poeta y su martirio, y la conciencia de su palabra insuficiente, la traducción de su sitio entre lo eterno y el tiempo, la muerte y Dios, el cuerpo y el espíritu. No puede ser más sintética y original la comparación final, cifra personal y femenina del evangelio modernista: la heroica transgresión del poeta moderno, condenada de antemano, es su deseo de abrazar a Dios, el anhelado “abrazo imposible” de la Venus de Milo de Darío. Abrazo ambiguo el de esta Salomé que no logra desprenderse del punitivo arquetipo pero apunta a una nueva, humanizada, invertida modulación: no es la que decapita a Dios sino la que yace con Él, abraza amorosamente su cabeza y aguarda el fruto —el poema— de su noche de amor.

Pero en *Cantos de la mañana* también hay poemas de afirmación. En “A una cruz. Ex voto” la poeta reencuentra su fe; en “¡Oh despertar glorioso de mi lira” reanuda el

rumbo perdido; y en "¡Vida!" se entrega al credo recuperado, a la verdadera Vida en la poesía frente a la muerte de la vigilia. La restitución acaba en "Supremo idilio", extraordinaria definición del Eros delmiriano con resonancias místicas y bíblicas. El poema empieza donde acababa "El Reino interior", con el que se hermana formalmente a través del "Suprema-/mente" que evoca el "paralela-/mente" del poema de Darío e intensifica su función: la palabra eslabón que une versos respaldando formalmente el abrazo de contrarios es, además de unitiva, suprema. Si el poema de Darío deja en suspenso el encuentro de las Virtudes y los Pecados y es el sueño final el que pide el abrazo de ambos en el alma del poeta, Agustini imagina lo que pasa después: una extraordinaria declaración de amor entre las dos partes en el mítico balcón de Romeo y Julieta. Las vírgenes son "una figura blanca hasta la luz" que aguarda en el balcón de la torre (lo alto), y los satanes, una figura tenebrosa en lo bajo que declara "Satán pudiera ser mi semilla o mi flor". Los dos dialogan su amor cósmico, su amor contra el miedo, la convención que los separa y la 'razón' que los enfrenta, y evocan un simbólico acto sexual ("Te abro; ¡oh mancha de lodo! Mi gran cáliz de nieve") que hará real la fusión cuerpo y alma generando esa "flor augural de una stirpe suprema" en la que Agustini se fuerza a creer.

Dos años después, el 28 de junio de 1912, Darío llegó a Montevideo. Permaneció en Uruguay hasta el 6 de octubre y pasó varias veces a Buenos Aires. Visitó a Agustini el 6 de julio y del encuentro surgió el famoso "Pórtico" y una breve pero significativa correspondencia. No le importó que el maestro estuviera viejo y cansado, porque aunque así lo crea Rodríguez Monegal (1969: 59), no buscaba en él una réplica sentimental sino magisterial, el respaldo del "padre, maestro máximo" para entrar en la hermandad de la mano de su figura mayor: "si Darío es para el mundo el rey de los poetas, para mí es Dios en el Arte" (Agustini, 2006: 68). Se conservan dos cartas de Agustini, las respuestas de Darío y una nota, fechada en Buenos Aires el 7 de septiembre, que remite a un envío de poemas para *Mundial*. Son un testimonio que debe leerse con atención y sin juicios previos a la hora de interpretar la relación poética entre Agustini y Darío.

La primera carta de Agustini, como dice Mario Álvarez, "está inficcionada de exhibicionismo y hasta de un espíritu competitivo" (1979: 33). Presume de neurastenia ("no sé si su neurastenia ha alcanzado nunca el grado de la mía"); de la soledad con que afronta su locura ("no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético"); y expone su necesidad de encontrar un alma gemela, "otro espíritu mártir del mismo martirio". Pesan los resabios gestuales del decadentismo tan abundantes en *Cantos de la mañana*, pero Agustini desnuda su espíritu "por si alguna afinidad mórbida llega usted a percibir", y lo elige como confesor -así firma Darío la respuesta- por reconocerle "más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora". Le habla de "internar" unos meses "mi neurosis en un sanatorio" para arrojarse después "al abismo medroso del casamiento"; y termina suplicando una respuesta, "una sola palabra paternal". La respuesta de Darío, tan lejos ya de sus *Raros* y sus *Prosas profanas*, no se hizo esperar: "Tranquilidad, tranquilidad, recordar el principio de Marco Aurelio: 'Ante todo, ninguna perturbación en ti'. (...) Vivir, vivir sobre todo. Y tener la obligación de la alegría, del gozo bueno". Calificó de "muy bellos" los *Cantos de la mañana* pero le aconsejó "si es posible aun, más sinceridad, más *malgré tout*". Al responder, Agustini fue más humilde y menos retórica y se puso en sus manos: "es que hoy soy otra, al menos quiero ser otra. Seré dúctil (...) escúlpame sonriendo". En su última carta, Darío calificó de "excelentes" las tres composiciones que Agustini le envió para *Mundial*, quedando a la espera de más. Y terminó con un consejo poético en la línea de la carta anterior: "Siga el rumbo a que se siente llamada. Nunca se engañe a sí misma que es la peor de las culpas. (...). Produzca. Aunque de lejos, intelectualmente la miro y admiro" (Agustini 2006: 65-69).

5. El poema se había publicado el 21 de noviembre de 1910 en *El Hispano Americano* y lo reprodujo *El Tiempo* al día siguiente del homenaje (Seluja, 1998: 24-5).

6. “Para la historia: Hoy domingo 6 de octubre a las 10 y 2 a.m. (hora de la matriz) a bordo del vapor holandés ‘Zeelandia’ atracado en la dársena A, vi al Sr. Rubén Darío. Vestía un traje color ‘piel de pantera’, llevaba gorrita a lo maquinista; las manos a la espalda y se chupaba los labios y la lengua, indefinidamente; miró la ciudad unos cuantos minutos y volvió a la cámara. A las 10 y 32 sonó la primera pitada...” (Agustini, 2006: 64).

7. No se ha insistido suficientemente en lo primero. En su carta, Darío escribe: “Si el genio es montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente” (Agustini, 2006: 67). Tal vez Darío esté remitiendo a la túnica ardiente de Deyanira que, según el mito clásico, consumió el cuerpo de Hércules provocándole un sufrimiento insuperable. Chateaubriand lo retomó en *Los mártires*. Con ello, Darío no solo reconoce la capacidad poética de Agustini sino también su ‘martirio’ mayor por ser, además de poeta, mujer.

Aunque estaba prevista su asistencia al homenaje que un grupo de escritores tributo a Darío el 24 de junio, Agustini se sintió indispuesta y, en su lugar, Ricardo Sánchez leyó “En tus ojos”, incluido después en *Los cálices vacíos*.⁵ Sin haber sido escrito para Darío, Agustini lo adaptó a la ocasión evocando la complicidad que encontró en los ojos de “El Confesor”, tan distintos de los gélidos y distantes del ‘otro’ de *Cantos de la mañana*. Estos “ojos a toda luz y a toda sombra”, llenos de cosas “palpitantes, inanimadas, claras, tenebrosas, / dulces, horrendas, juntas o distantes”, estas “maravilladas veladoras mías” llenas de “fondos marinos, cristalinas grutas/Donde se encastilló la Maravilla”, son “en el Azur del arte, astros hermanos”. Solo una vez más vio a Darío: desde lejos, a bordo del barco en el que se fue, según anotó “para la historia” en un papelito que conserva el Archivo Agustini.⁶

Es cierto que, como sugiere Molloy, hubo paternalismo en las respuestas de Darío (1998: 98), pero también que Agustini fue receptiva a los consejos del maestro y su ojo infalible: el que admitía en esta mujer un lúcido dolor equiparable al suyo, reconocía sus posibilidades originales como poeta y percibía los riesgos que corría de extraviarse por fúnebres rutas prestadas.⁷ En su segunda carta, la hija-hermana espiritual está dispuesta a corregir rumbo y se ofrece con entusiasmo como Pigmalión. Apenas hay rastro ya de la tormentosa mujer que hablaba de sanatorios. Agustini recupera una imagen suya más luminosa, pero no solo para complacer a Darío: teniendo en cuenta el ejercicio de retrospectiva de *Los cálices vacíos*, el proyecto en el que se embarcó tras el encuentro, es plausible pensar que retomó también por ella misma el origen gozoso de su vocación. ¿Hasta qué punto estas cartas apuntalan, o todo lo contrario, la lectura de *Los cálices vacíos* como una impugnación directa contra un maestro defenestrado? El caso es que Agustini aplazó su boda dándose un tiempo de reflexión (“tranquilidad, tranquilidad”); empezó a escribir poemas menos lúgubres y más esperanzados, más abiertos a “la obligación de la alegría y del gozo bueno”, más despojados y “más *malgré tout*”. Puso el retrato firmado que le regaló Darío en un lugar central de su habitación. Y modificó la idea inicial de *Los cálices* convirtiéndolo en el complejo poemario que se publicó en 1913. En él prosigue, se intensifica y se abre en nuevas direcciones el inacabable diálogo de Agustini con Darío: ahí la poeta cierra su etapa de formación y se conquista como voz hermana o compañera de la del maestro, con rumbo propio y distinto que sumar al concierto modernista.

Los cálices vacíos apareció poco antes de la boda de Agustini con Enrique Job Reyes. Los versos en francés que lo prologan son una declaración de intenciones que recuerda al consejo de Darío, y cobran más sentido si se ponen en relación con la negrura de *Cantos de la mañana*: “Debout sur mon orgueil je veux montrer”, dice la poeta, “l’envers de mon manteau endeuillé”; un revés oculto bajo la tela enlutada que dará “des lys blancs à mes roses de flamme/et des bandeaux de calme à mon front délirant...”. Lo que esta maga hace reaparecer bajo el pañuelo empapado en llanto es otra vez Eros, ahora en la forma de una noche hermosa -el espacio del ensueño y la poesía, *l’envers* de la vigilia- que tendrá “pour moi l’âme claire et le corps profond d’un magnifique amant”. Atrás quedó el amado distante y su reproche culpabilizador, el Eros frustrado. “Dios ha muerto pero su lugar le ha sobrevivido”, dirá Habermas para definir la modernidad (en Calinescu, 1991: 73), y eso son estos cálices vacíos: recuperados para ser colmados con la esperanza de otro “otro”, una mejor encarnación de Eros que pueda darle la réplica. Conjurando de nuevo a la noche (el sueño, la poesía), Agustini restituye su culto a Eros, a quien ofrenda el libro-templo con la disposición al gozo, la Vida y la calma que sugiriera Darío. “Para tus manos”, publicado en *La Razón* el 10 de octubre de 1912, cuatro días después de la marcha de Darío, pudiera ser un agradecimiento a ese íntimo apretón de manos que la ayudó a recuperar las alas perdidas. El poema parece evocar su partida: “hoy que tu nave peregrina cruza no sé qué mar al soplo del Acaso”; y deja constancia de un reconocimiento similar al que se deduce del intercambio epistolar: “Tú me llegaste de un país tan lejos/ que a

veces pienso si será soñado.../ Venías a traerme mi destino,/ tal vez desde el Olimpo en esas manos". Es una alabanza a las manos que "me alzaron como un lirio roto/ de mi tristeza como de un pantano", y un eterno agradecimiento: "Manos que sois de la Vida/ manos que sois del Ensueño;/ Manos que me disteis gloria,/ Manos que me disteis miedo!/ Llevad a la fosa misma/ un pétalo de mi cuerpo".

Además del poema en francés y el depurado ofertorio a Eros, *Los cálices vacíos* aporta veinte poemas nuevos en tres secciones: "Los cálices vacíos", "Lis púrpura" y "De fuego, de sangre y de sombra". Desde ese presente, Agustini se recorre repasando los poemarios anteriores, identificando vértebra a vértebra la columna sobre la que ha ido erigiendo su vocación, desechando lo insustancial y ajeno, y reconociéndose tanto en el impulso inicial que la llevó a levar el ancla (*El libro blanco*) como en la parálisis de frustración y dolor que desordenó su ruta (*Cantos de la mañana*). Tras la catarsis, "Los cálices vacíos" es la realización del propósito de enmienda. Por eso empieza con un soberbio "Nocturno" en el que la poeta recupera su alcoba y el dominio de esa gruta en la que una vez fue maga y ejerció la rimbaudiana *alchimie du verbe*. Mientras fuera la noche solloza "como una viuda pegada a mis cristales", la poeta se cierra en su cuarto que "por un bello milagro de la luz y del fuego" se transfigura en "gruta de oro y gemas raras (...) tan vívida y cálida tan dulce que me creo/ dentro de un corazón". Allí crea la primera de varias noches de amor, victorias de Eros frente a la prosa del mundo, mágicas uniones que no sólo estremecen por el "efluvio carnal" sino también, como diría Darío, por "el enigma espiritual". En esta primera noche, el yo es "la Primavera" y el tú "Invierno", "viejo", "sabio", "con un divino cuerpo de mármol palpitante/que arrastra como un manto regio el peso del Tiempo". Al final, tiene lugar la realización de Eros "sobre mi lecho en blanco" explotando en "un ramo de rosas y de lirios": "Yo sonroso, tú nievas/Tú porque todo lo sabes/Yo porque todo sueño". No debe descartarse que tras este sabio se esconda una referencia directa a Darío y su conversión de maestro a compañero, como propone Cathy L. Jade (2009: 63-65).

A esta primera realización plena del mito sucederán más: "Tu boca", "¡Oh tú!", "Día nuestro". El último poema de la serie, sin embargo, el celebrado "Visión", vuelve a rasgar el velo del sueño, y tal vez el porqué esté en la primera estrofa:

¿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?

Hasta "Visión" todos los poemas han transcurrido en "un marco de ilusión" pero en éste se abre la puerta a la vida —nótese: vida con minúsculas— irrumpiendo de nuevo un prometedor amado que finalmente frustra el encuentro. Ahí está otra vez el 'otro' distante y su mirada acusadora, la que coloca sobre la mujer el estigma del pecado y la culpa en la imagen bíblica de la serpiente. Antes del espectacular final, Agustini congela en extraordinarias imágenes el momento previo al encuentro esperado -frustrante desencuentro final, en realidad-, su entrega a un cuerpo cada vez más extraño que se inclina sobre ella "como un enfermo", "como un creyente", "como el gran sauce", "como si fuera/ Mi cuerpo la inicial de tu destino en la página oscura de mi lecho". Son magistrales los versos en los que esta culebra "apuntada entre zarzas de pestañas" sostiene la mirada "al cisne reverente de tu cuerpo" y el momento en que la vigilia ("te abrí los ojos como un alma") frustra "el abrazo magnífico" ("un abrazo/ de cuatro brazos que la gloria viste/ de fiebre y de milagro, será un vuelo!") con la retirada del amado envuelto "en yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra".

Pero es en "De fuego, de sangre y de rosas" donde se incluyen los mejores poemas, los más ambiguos y complejos por la reaparición de la reflexión metaliteraria. La

sección comienza afirmando otra vez el “amante ideal”, “vivo a fuerza de soñado” y, en consecuencia, la “Vida” frente a la vida, la poesía y el sueño frente a la vigilia (“El surtidor de oro”); y reconociendo su entrega a esta “rara ceguera luminosa” que “me borras el mundo” a la que pide más y para siempre: “Dame tu luz y véleme eternamente del mundo!”

Desde esa conciencia escribe Agustini “Fiera de amor”, que ejemplifica las dudas y contradicciones de su resolución y su aparente superación a través de la poesía. Esta fiera famélica ansiosa de Vida retoma el “Yo persigo una forma” dariano y se pregunta si puede ser “posible” y saciante la unión del humano con el Arte, el abrazo del poeta con la Poesía. Frente a la mujer mortal, la hermosa estatua de antiguo emperador “con la frente en Mañana y la planta en Ayer” parece inalcanzable en su lugar fuera del tiempo. Pero el abrazo imposible vaticinado por Darío se hace posible con esta Venus de Milo en masculino, afirmación de la realidad del sueño, exaltación de la Vida que transmuta y eterniza el poema:

Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
Ha quedado prendido como sangrienta hiedra;
Y desde entonces muerdo soñando un corazón
De estatua, presa suma para mi garra bella;
No es ni carne ni mármol: una pasta de estrella
Sin sangre, sin calor y sin palpitación . . .

Con la esencia de una sobrehumana pasión!

Si Darío solo se atrevió a contemplar la estatua de Venus sobre el altar, incapaz de apreciar el verdadero cuerpo de la mujer bajo el corsé de mármol, Agustini toma el camino contrario: incorpora su cuerpo real al instante que el poema eterniza (“y desde entonces muerdo soñando”) devorando para siempre una presa que por su mordisco ya “no es ni carne ni mármol” sino una “sobrehumana pasión”. Como en “Lo inefable”, se abraza a su dios poseyéndolo mediante una de sus habituales imágenes de canibalismo. Sus amantes no se besan: se alimentan el uno del otro, se muerden, mastican, tragan, asimilan, convirtiéndose en mutuo nutriente esencial, unificador, armonizador. Es una vuelta de tuerca más, la última y más personal, al abrazo soñado de las vírgenes y satanes de “El reino interior”: un abrazo que se resuelve en la fusión indisoluble en un cuerpo único. Agustini diviniza al hombre para devorarlo, para comunicarse con la armonía, lo eterno, el todo, pero también para dejarse devorar, para *manchar* la Poesía de su sangre y su carne. Si como dice Paz glosando “Carne celeste...”, para Darío “el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital. Arcilla y ambrosía, la carne de la mujer, no su alma, es celeste” (1991: 57), para Agustini amar es cuestión de dos cuerpos carnales y celestes cuya unión sólo contempla ya en los márgenes del poema.

Otro diálogo más complejo y explícito mantiene Agustini con Darío en *Los cálices vacíos*. La tan reiterada impugnación del canon dariano ocupa sobre todo dos poemas, “El cisne” y “Nocturno”. Las primeras lecturas de “El cisne” insistieron en su sentido sexual, entendiéndose el poema como una versión del mito de Leda particularmente encendida. Pero Sylvia Molloy cuestionó esa literalidad, iniciándose entonces otra lectura que pone a discutir el cisne delmiriano con el dariano. Para Molloy, Agustini resemantiza el icono modernista partiendo del texto precursor de Darío, “usando su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones” (1998: 100). Tras repasar la plurisignificación del cisne en Darío, se detiene en las versiones del mito de Leda, en las que Darío espía y celebra una escena clásica que no toca. Frente a Darío, Agustini va más allá: “fabrica un ámbito personal” que es “fondo

metonímico del yo" (1998: 101); se introduce en la escena y la vive, y al hacerlo, se desvía de su interpretación canónica. De hecho, se coloca al otro lado, un lado en el que es la mujer la que se vacía dentro del cisne, la que hace, crea y fecunda.

Siguiendo a Molloy, Niall Binns insiste en la original relectura de Agustini y su relación intertextual con Darío: "la obsesiva afición de Rubén Darío al cisne" es "inseparable del mito de Leda", que satisfacía "su extraña combinación de dignidad y refinada y perversa sensualidad" (1995: 165), porque la cópula final además de escenificar la divinización de su apetito erótico no se despojaba de los valores espiritualistas y aristocráticos de la blancura, la pureza o la Poesía misma. Contra el símbolo dariano, argumenta Binns, habría elaborado Agustini su versión que, en su feminización del cisne, que acaba hinchado de sangre de la mujer, lo habría preñado de nuevas significaciones: "blanca y agotada, tras la lucha apasionada y parricida con el símbolo de su precursor, al final lo ha preñado con su sangre de poeta y mujer" (1995: 170). Algo parecido añade Aída Beaupied, que interpreta el final del poema como "una suerte de partogénesis que dramatiza la unión entre la voz lírica y su propio pensamiento. Y es que el poema busca representar, no sólo la unión entre opuestos, sino además el nacimiento de la poeta, nacimiento éste que se concibe en virtud a la capacidad del yo lírico de auto-reconocerse en su obra" (1996: 137). Sangre, pérdida de virginidad y parto que remiten a un "rito de pasaje, en este caso el de la poeta consagrada como tal" (1996: 137), al nacimiento de una nueva poeta tras la aniquilación, por posesión, del padre, que identifica con Darío. Pero queda un cabo suelto en el poema, según esas lecturas: la Leda final, que "de blanca" da miedo. Si el cisne se ha feminizado enrojándose, Leda se ha ¿masculinizado? blanqueándose, en un intercambio que vuelve a la retórica de canibalismo y fusión a la que hemos hecho referencia. Indiscutiblemente Agustini habla con Darío, lo resemantiza dinamizando y humanizando no solo al objeto poético Leda sino también al sujeto poético: pero más que impugnarlo lo completa y supera. Construye con el poema lo que Darío no se atrevió: una relación erótica en círculo, una doble entrega y una doble dación, un acto pleno, por fin, de dos. Roja y blanca, la stirpe fecundada será el hijo del dios bifronte Eros, el fruto andrógino de esta *coincidentia oppositorum*.

Más hermoso y enigmático, más hermético también, "Nocturno" retoma el motivo del cisne logrando su cifra perfecta y aportándole, a la vez, un sello extraordinariamente personal:

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Diríase una tela de cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas de desvelo.
Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
Espejo de pureza que abrillantas los astros
Y reflejas la sima de la vida en un cielo!...

Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.

Desde que Molloy sugirió leerlo como "respuesta violenta e iconoclasta a un maestro de cuya poesía se separaba" (1998: 104) la crítica ha insistido en esa dirección. Al abordar lo más complejo del poema, la identidad del "tú", su propuesta es "adosar a este poema el soneto que cierra *Prosas Profanas*", y ofrecer este diálogo intertextual como punto de partida del contradialogo de Agustini con quien sería ya un desautorizado maestro. Castillo identifica el cisne con la propia Agustini abandonando el lago modernista (1998: 80). Y Binns insiste en la feminización del símbolo dariano y ve en los "sangrientos rastros" una menstruación exhibida con desafío, un alarde de fertilidad que declara que "el cisne se ha hecho mujer, y es símbolo de la incursión

violenta de la poeta en los terrenos masculinos de la poesía” (1995: 169). En la misma línea, Patrick O’Connell identifica el lago con una “página blanca” en la que Agustini habría representado “el espacio blanco de la mujer” que ella comenzaba a llenar (1997-1998: 74). Más interesante es la propuesta de Girón de Alvarado que, compartiendo la de Molloy, ve significados más amplios: “El poema está también dirigido a la poesía misma, como receptor abstracto. Primero la hablante exalta la pureza, la limpidez y la grandeza de la poesía para después contrastarla con su propia naturaleza destructiva y sucia” (1995: 194).

Personalmente encuentro difícil una interpretación rotundamente antidaria-na del “Nocturno”: sólo pueden ser un homenaje, un guiño entre hermanos, esos “alabastros”/“astros” extraídos de “El reino interior”. Ahora bien: esta poeta no es ya discípula ni hija, es ya su propia dueña, su propio cisne. En medio de la noche solitaria y silenciosa, en la gruta mágica del cuarto en que sueña, escribe y vive, Agustini se desdobra como nunca antes. Con una invisibilidad inusual en ella, tan extrema, exagerada y barroca, usa con sutilidad su doble instancia poética, su condición de sujeto y objeto, pero esta vez en un plano distinto. Bajo el hechizo de Narciso, se observa en el espejo del lago y pone a hablar a la poeta y a la mujer. El poema que es el alma, es esa “tela de cristal y de calma tramada por las grandes arañas del desvelo”, la fragilísima y sagrada lámina que refleja, separa y une abismo y cima, fango y estrella, infierno y cielo, tiempo y eternidad, mujer y poeta. Las dos son Agustini, las dos se hablan y se miran: la mortal errante que arrastra su herida, en su condición de mártir; la poeta que, en su condición de héroe, remonta el vuelo y devuelve al lago-alma-poema la condición de puerta doble que se abre hacia arriba y hacia abajo. Esta *poeta* que escribe con la sangre y el dolor de la *mujer* no la abandona al tormento y al delirio, ni renuncia a la alquimia-magia del verbo-vuelo. Es la realización perfecta del artista moderno, un Ícaro condenado que se eleva a pesar del fango sobre su aristocrática leyenda, el que hace posible, por aceptar su imperfección, el abrazo de Eros-Venus de Milo.

Bibliografía

- » Agustini, D. (2006). *Cartas de amor y otra correspondencia íntima*. Pról. de Idea Vilariño. Ed., notas y epílogo de Ana Inés Larre Borges. Montevideo, Cal y Canto.
- » ——— (2013). *Los cálices vacíos*. Ed. de Rosa García Gutiérrez. Granada, Point de Lunettes.
- » Alegría, F. (1982). “Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica”. En *Revista Review Interamericana*, vol. 12, nº 1, 27-35.
- » Álvarez, M. (1979). *Delmira Agustini*. Montevideo, Arca.
- » Beaupied, A. (1996). “Otra lectura de ‘El cisne’ de Delmira Agustini”. En *Letras femeninas*, vol. XXII, nº 1-2, 131-142.
- » Binns, N. (1995). “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando al cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 24, 159-179.
- » Bruña Bragado, M. J. (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- » Cáceres, E. (1965). “Introducción” a Delmira Agustini. *Antología*. Montevideo, Biblioteca Nacional del Uruguay.
- » Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la Modernidad*. Madrid, Tecnos.
- » Castillo, J. L. (1998). “Delmira Agustini o el modernismo subversivo”. *Chasqui*, vol. 27, nº 2, 70-84.
- » Clark, K. (2006). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza.
- » Colombi, B. (1999). “Prólogo”. En Delmira Agustini. *Los cálices vacíos*. Buenos Aires, Simurg.
- » Cortazzo, U. (1996). “Presentación crítica” a Delmira Agustini. *Nuevas penetraciones críticas*. Montevideo, Vintén, 13-47.
- » Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro*. Madrid, Siglo XXI.
- » Girón Alvarado, J. (1995). *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. New York, Peter Lang.
- » Jrade, C. L. (2009). “Rubén Darío como el ‘otro’ fantasmal en *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini”. En *Cuadernos del CILHA*, nº 11, 55-73.
- » ——— (2012). *Delmira Agustini. Sexual Seduction and Vampiric Conquest*. New Haven and London, Yale University Press.
- » Lanseros, R. y A. Merino, (eds). (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid, Visor.
- » Le Corre, H. (1999). “Eros scriptor, letra y erotismo en la poesía de Delmira Agustini”. En Morgues, R. ed., *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida, Universidad de los Andes, p. 245-259.
- » Machado, O. (1944). *Delmira Agustini*. Montevideo, Ceibo.
- » Mazzucchelli, A. (2009). *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo, Taurus.

- » Molloy, S.(1994). “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, *Actas del Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*. Irvine, Universidad de California, 17-28.
- » ——— (1998). “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”. En Cortazzo, U. (comp.). *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Montevideo, Vintén, 92-106.
- » Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos/Alianza.
- » O’Connell, P. (1997-1998). “Delmira Agustini, Rubén Darío y la *tabula rasa*”. En *Explicación de textos literarios*, vol. 26, nº 1, pp. 72-79.
- » Paz, O. (1991). *Cuadrivio*. Barcelona, Seix Barral.
- » ——— (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral.
- » Pueyo, V. M. (2010). “Viaje de ida y vuelta del modernismo latinoamericano. El caso de Delmira Agustini”. En *Journal of Hispanic Modernism*, nº 1, 135-150.
- » Rodríguez Monegal, E. (1969). *Sexo y poesía en el Novecientos uruguayo*. Montevideo, Alfa.
- » Seluja, A. (1998). *Rubén Darío en el Uruguay*. Montevideo, Arca.
- » Silva, C. (1968). *Genio y figura de Delmira Agustini*. Buenos Aires, Eudeba.
- » Varas, P. (2003). *Las máscaras de Delmira Agustini*. Montevideo, Vintén.
- » Vitale, I.(1986). “Los cien años de Delmira Agustini”. En *Vuelta*, nº 2, 63-65.