

# Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*

Rosa García Gutiérrez<sup>1</sup>  
*Universidad de Huelva, España*

## Usurpación y expolio: *Los cálices vacíos* después de 1913

*Los cálices vacíos* apareció en Montevideo a mediados de 1913 editado por Orsini Bertani, con carátula de Carlos A. Castellanos, fotografía de Delmira Agustini, “Pórtico” de Rubén Darío, y un poema sin título en francés a modo de prólogo. Con su tercer libro, la poeta daba a conocer sus últimas creaciones en tres secciones: “Los cálices vacíos”, “Lis púrpura” y “De fuego, de sangre y de sombra”. Además, bajo el título general *Los cálices vacíos*, incluyó la reedición de *Cantos de la mañana* (1910), una selección con variantes de *El libro blanco* (1907), de cuyo título suprimió la acotación (*Frágil*), y la sección “Juicios críticos. (Algunos párrafos)”, que reproducía con añadidos las “Opiniones sobre la poetisa” que cerraron *Cantos de la mañana*.<sup>2</sup> Por último, como bisagra entre lo nuevo y lo conocido, Agustini incluyó una nota “Al lector” anunciando un futuro poemario: *Los astros del abismo*. Aunque Alejandro Cáceres sugiere que Bertani pudo pedirle la autoselección de los primeros poemarios, tal vez para engrosar el exiguo volumen,<sup>3</sup> todo apunta a que fue Agustini quien decidió, con absoluta conciencia, la naturaleza híbrida del libro. En 1912, en carta a Rubén Darío, la poeta hablaba de la inminente reedición de *Cantos de la mañana* con el “Pórtico” que acababa de entregarle el nicaragüense, pero un año después

---

1. Profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Huelva. Es autora de *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana* (Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1999) y editora de la *Obra poética* de Xavier Villaurrutia (Madrid: Hiperión, 2006) y *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini (Granada: Point de Lunettes, 2013). Ha publicado más de cuarenta trabajos sobre literatura mexicana durante las vanguardias, relaciones literarias entre España e Hispanoamérica en el período de entreguerras, y modernismo uruguayo.

2. Son fragmentos de reseñas de prensa y de cartas privadas en las que escritores como Miguel de Unamuno, Carlos Vaz Ferreira, Samuel Blixen y Roberto de las Carreras hacían acuse de recibo de libros enviados por Agustini. Su intervención personal en la elaboración del dossier, pues, más que plausible.

3. Alejandro Cáceres, “Introducción” a Delmira Agustini, *Poesías completas*, Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2006, p. 4.

la reedición se convirtió en algo más complejo y meditado.<sup>4</sup> A *Cantos de la mañana* se sumó la antología de *El libro blanco* con poemas no solo corregidos sino reescritos, y un importante número de versos nuevos tan poderosos como para determinar el título del conjunto y convertirlo en un libro ‘nuevo’. Tuvo que ser Agustini quien decidiera la organización del material que, alejándose de las típicas ‘poesías completas’, ensaya una cronología a la inversa, una mirada hacia atrás que se abre en el hoy de “Los cálices vacíos” y se cierra en el ayer de *El libro blanco*, con los “Juicios críticos” como intencionado colofón. Toda Delmira –en su verdad, su expurgo, su autocrítica, y en la compañía de lectores *autorizados* que siempre anheló– se ofreció condensada en lo que quiso ser autorretrato y balance poético-vital y se convirtió en inesperada despedida.

Aun siendo irrenunciable esa estructura para interpretar *Los cálices vacíos*, desde 1913 ha sido difícil tener acceso al poemario tal y como se publicó. En 1924 comenzó la disparatada historia de la transmisión textual de la poesía de Agustini, y desde entonces quedó pendiente la restitución de su último y en cierto modo único libro. Dejando a un lado los dislates editoriales de Vicente A. Salaverry (1924), Raúl Montero Bustamente (1940) y Alberto Zum Felde (1944), que no es exagerado calificar de actos de profanación y usurpación,<sup>5</sup> tampoco las recientes ediciones de las *Poesías*

---

4. “Esta vez –Dios mediante– irá solo con el pórtico vuestro, corona fúlgida de mi musa, y algunos párrafos seleccionados de escritores que por ser de los mejores de nuestra lengua, tal vez puedan hacer vuestro séquito de emperador”. La frase se lee en la posdata de una carta posterior al encuentro personal de ambos en Montevideo. La posdata no se reproduce en Delmira Agustini, *Cartas de amor y otra correspondencia íntima* (Montevideo: Cal y Canto, 2006). La carta completa se conserva en el Archivo Rubén Darío (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-agustini-delmira-2/>).

5. Me ocupo de ello detenidamente en “La transmisión textual de *Los cálices vacíos*. Esta edición” (en mi edición de *Los cálices vacíos*, Granada: Point de Lunettes, 2013, pp. 131-137) y en “Historia de una profanación: la transmisión textual de Delmira Agustini”, que se publicará en el número de setiembre de 2014 de *Ínsula*. Salaverry dirigió los dos volúmenes con los que en 1924 (Montevideo: Maximino García) se quiso compendiar la obra de Agustini. El primero, inexplicablemente titulado *El rosario de Eros*, incluyó la serie de 5 poemas con ese título, 16 poemas inéditos o publicados solo en prensa, y ‘nominalmente’ *Los cálices vacíos*, porque bajo ese título hay solo una antología de los poemas nuevos de 1913 y una estricta selección (5 poemas) de *Cantos de la mañana*. El “Pórtico” de Darío, rebautizado como “Elogio”, pasa a presidir el tomo; no hay rastro del poema en francés ni de los “Juicios críticos (algunos párrafos)”. No se indica el criterio seguido en la amputación y manipulación (en el orden de los poemas) del volumen originario. El segundo volumen, titulado no menos inexplicablemente *Los astros del abismo*, incluye: “Otros *Cantos de la mañana*”, que aumenta, sin completar, la nómina del segundo libro de Agustini; “*El libro blanco*”, antología del libro originario al que se añaden poemas que no le pertenecieron y cuyo índice no se respeta; “*La alborada* (primera parte)”, con poemas publicados en prensa antes de *El libro blanco*; y “*La alborada* (segunda parte)”, desconcertante colección de 19 poemas pertenecientes a sus tres poemarios (sin indicar procedencia) con algún inédito no señalado como tal. Como colofón se lee: “Este libro fue hecho con todo fervor bajo la vigilancia de los padres de la excelsa poetisa Delmira Agustini. Se acabó de imprimir [...] bajo la dirección

*completas* de Agustini o de *Los cálices vacíos* dejan acceder en pureza al libro de 1913 y a su verdadera intención.

En 1971 Manuel Alvar fue el primero en usar un criterio filológico al publicar las *Poesías completas* de Agustini, pero también en enfrentarse a un problema recurrente en posteriores ediciones: determinar cómo reproducir los poemas de 1907 y 1910 modificados en *Los cálices vacíos*. Alvar tomó una decisión discutible: editar *El libro blanco* y *Cantos de la mañana* con las versiones corregidas y limitar el título *Los cálices vacíos* a los poemas nuevos de 1913. Quedaba amputado así el volumen principal de Agustini, tan cuidado en sus significativas partes, impidiéndose su lectura completa y la posibilidad de interpretarlo como un acto consciente de recapitulación y autobiografía lírica. Un último detalle enturbia la edición de Alvar: incluye “¡Ave, envidia!” al final de “De fuego, de sangre y de sombra”, cuando en realidad cerró el volumen de 1913 como último poema de *El libro blanco*, argumentando que “se añadió en *Los cálices vacíos*, por más que la Edición Oficial lo incluya entre los de 1907”.<sup>6</sup> Estaba en lo cierto, sin embargo, la Edición Oficial (la de Montero Bustamante), porque “¡Ave, envidia!” sí formó parte de *El libro blanco* aunque como “Variaciones” y en otro lugar: entre “Batiendo la selva” y “Llora, mi musa, llora”. Como se verá, tanto el nuevo título como la nueva y relevante ubicación, cerrando el libro, reafirman la importancia de la estructura.

En 1993 Magdalena García Pinto editó en Cátedra otras *Poesías completas*, fundamentales para el estudio de Agustini al incrementar el corpus de publicaciones en prensa e inéditos, e incluir textos en prosa importantes y poco difundidos. No solventó, sin embargo, el problema de la edición de Alvar con *Los cálices vacíos*: vuelve a ser un libro cercenado, no fiel a la voluntad de su autora, y que el lector debe armar como un puzle a partir

---

de un admirador sincero”. Ni el fervor de unos ni la admiración de otro explican esta descomunal profanación de la voluntad y el texto delmirianos. En 1940 el Ministerio de Instrucción Pública editó una *Obra poética* no menos disparatada, con prólogo de Montero Bustamante, que se retiró por erratas. Cuatro años después, Zum Felde editó y prologó (Losada: Buenos Aires) otras *Poesías completas* que durante décadas fueron el texto sobre el que se estudió a Agustini. En su “Advertencia”, expuso su criterio editorial, subjetivo y sin escrúpulo filológico. En su opinión, Agustini fue una autora irregular, a veces excelente y otras prescindible, y amparándose en ello suprime de las *princeps* lo que cree de menor valor. No deja de ser significativo, como acto de apropiación y violencia simbólica machista, que el ya entonces académico Zum Felde se arroge la autoridad de un expurgo que en ningún momento justifica como antología. El volumen incluye además una “Antología” (esta vez sí identificada como tal) formada por lo ‘mejor’ de su obra, según criterio de Zum Felde. No se explica la procedencia de los poemas y cabe preguntarse por el misterioso orden que les aplica —¿el de su escala personal de preferencias?—, pues no es ni cronológico, ni fiel a los índices delmirianos. Los tres poemarios se entremezclan caprichosamente queriendo, según Zum Felde, expresar “la verdad” (p. 39) de Agustini.

6. Manuel Alvar, “Introducción” a Delmira Agustini, *Poesías completas*, Barcelona: Labor, 1971, p. 238.



*El libro blanco* (Frágil),  
Montevideo, O.M. Bertani  
Editor, 1907.



*Cantos de la mañana*,  
Montevideo, O. M. Bertani  
Editor, 1910.



*Los cálices vacíos*, Monte-  
video, O.M. Bertani Editor,  
1913.

de indicaciones no siempre claras que remiten a los poemas de *El libro blanco* y *Cantos de la mañana* que pasaron al volumen de 1913. Nada se dice del desplazamiento de “¡Ave, envidia!” o de los impresionables “Juicios críticos (algunos párrafos)”; y nada de la significativa supresión del marbete “Orla rosa” que subtítulo la sección final de *El libro blanco* y escandalizó a sus contemporáneos: una supresión clave en la autolectura acometida por Agustini, mitad aclaración y mitad renuncia, que cabe entender como reivindicativa de la ‘blancura’ de una poesía que se banalizó por el ‘rojo’ de lo que solo fue una orla.

Una penúltima edición de *Poesías completas* apareció en 1999 en Montevideo (Ediciones de la Plaza) preparada por Alejandro Cáceres, corregida y aumentada en 2006. De nuevo queda sin resolver el problema de *Los cálices vacíos* al incluir ese título solo los poemas nuevos, y no se mencionan algunas de las alteraciones sufridas por *El libro blanco* en su trasvase a *Los cálices vacíos*, aunque se consignan variantes textuales. Lo mismo ocurre, finalmente, en *Poesías completas* (Sevilla: Sibila, 2009), con prólogo de Martha Canfield, que no incluye siquiera los “Juicios críticos” que Agustini seleccionó con tanta intención.

En los últimos años se han publicado además dos ediciones de *Los cálices vacíos*, una de las cuales suprime los “Juicios críticos”.<sup>7</sup> Tampoco se incluyen en aparato crítico o notas a pie las versiones primeras de los poemas corregidos, ni alusión a “¡Ave envidia!” o a otras alteraciones llamativas de *El libro blanco* como la supresión del marbete “Orla rosa”. Finalmente, en 1913, coincidiendo con su centenario, yo misma publiqué una edición crítica de *Los cálices vacíos* (Granada: Point de Lunettes) respetando escrupulosamente la *editio princeps*.

7. Me refiero a la de Beatriz Colombi (Buenos Aires, Simurg, 1999); sí los incluye la de Gustavo San Román (Madrid, Hiperión, 2005), que sigue fielmente la *princeps*.

En conclusión: las sucesivas *Poesías completas* han venido reproduciendo bajo el título *Los cálices vacíos* solo los poemas no pertenecientes a los dos libros anteriores, lo que obliga al lector a recomponer por piezas un libro que, para ser comprendido, exige leerse completo. Algo más importante se desdibuja en estas versiones amputadas: esa disposición cronológica inversa a la que me referí al comienzo, que sugiere una búsqueda interior, una autoafirmación y un autorreconocimiento identitario; esa invitación que la poeta cursa a los lectores para que desanden con ella un camino en cuyo recorrido no solo se escribe sino también se lee; y ese relato o narración del yo que termina en autorretrato y que supone la aceptación como verdad de una parte importante de la poeta de 1907 seis años después. Corroborra esta interpretación la ubicación de “Variaciones” cerrando el libro como “¡Ave envidia!”. Perdido en *El libro blanco* bajo un título olvidable, “¡Ave envidia!” adquiere en *Los cálices vacíos* un protagonismo y una significación nuevos: como epílogo se convierte en apelación directa a un público innominado identificable con la pudorosa sociedad pequeñoburguesa montevideana, que en 1913 subió el tono de sus censuras y precauciones contra la poeta. “¡Ave envidia!” reconoce los rumores de la calle pero también los prejuicios de la Academia bienpensante que se resistía a aceptarla como miembro de pleno derecho en su *brotherhood*. Con él Agustini se autoafirma en una desafiante declaración de guerra que recuerda a la más genuina dialéctica modernista y decadente, que cimentó su mito del poeta moderno en el orgullo frente al rechazo y la incomprensión implícitos en la palabra ‘envidia’:

No huyas, no, te quiero, así, a mi lado  
Hasta la muerte, y más allá: ¿te asombra?  
Seguido la experiencia me ha enseñado  
Que la sombra da luz y la luz sombra...

Y estrecha y muerde en el furor ingente;  
Flor de una aciaga Flora esclarecida,  
Quiero mostrarme al porvenir de frente,  
Con el blasón supremo de tu diente  
En los pétalos todos de mi vida!



Obras Completas. Tomo 1. *El Rosario de Eros*, Montevideo, Maximino García Editor, 1924.



Obras Completas. Tomo 2. *Los Astros del Abismo*, Montevideo, Maximino García Editor, 1924.

No es casual que a este poema en el que se dibuja como una flor ¿del mal? mordida por la medianía burguesa, inoculada de un veneno que es su alimento y el barro sobre el que erige su pedestal, sigan los “Juicios críticos”; no son ya “opiniones”, como las denominó en *Cantos de la mañana*, sino razonamientos avalados por figuras de renombre: Carlos Vaz Ferreira, Miguel de Unamuno, Julio Herrera y Reissig, Francisco Villaespesa, Manuel Ugarte, Samuel Blixen, Carlos Reyles y otros. Un escudo de prestigio con el que protegerse, aunque también un ejército en el que integrarse y una nutrida paternidad con la que legitimarse; y sobre todo, un pequeño Parnaso emergente en medio de la ciénaga en el que refugiarse, una merecida tierra prometida arribada entre dificultades en la que arraigar esa “obra futura” que no pudo ser *Los astros del abismo*.

### **De allí vengo, esta soy, aquí estoy: Agustini en 1913**

#### *De allí vengo*

La niña Agustini escribía, pintaba, tocaba piano y estudiaba francés. Curiosa, retraída, lectora, la que en 1900 cumplió catorce años se daba cuenta de los cambios de Montevideo y se dejaba seducir por sus aires cosmopolitas, su promesa de novedad. Su casa compartía calle con la de los Herrera y Reissig, y por vínculos familiares conoció a los Vaz Ferreira y otros hombres de letras y jóvenes poetas que hablaban de José Enrique Rodó o Roberto de las Carreras. El francés fue el idioma de sus primeras publicaciones, de epidérmica –aún– sensibilidad modernista. En 1902 apareció en *Rojo y Blanco* su primer poema en español, “¡Poesía!”. Muchos nombres circulaban entre los jóvenes tras su paso consagratorio por la *Revista Nacional*, *La Revista* o la misma *Rojo y Blanco*: Darío, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Díaz, María Eugenia Vaz Ferreira, Herrera y Reissig, Armando Vasseur, De las Carreras, Toribio Vidal Belo. Hacia ellos dio su primer paso. “¡Poesía!” fue una entusiasta declaración de intenciones –“¡Poesía inmortal, cantarte anhelo!”– y un intento de autodefinición con filias explícitas: “¡Eres el cisne de sin par belleza / Que surca el lodo sin manchar su pluma!”.

¿Y yo quién soy, que en mi delirio anhelo  
Alzar mi voz para ensalzar tus galas?  
¡Un gusano que anhela ir hasta el cielo!  
¡Que pretende volar sin tener alas!

Encerraba un meditado propósito: ser poeta; un guiño cómplice al cisne dariano que vertebraría su poesía hasta el final; y una doble y trágica intuición bajo el mito de Ícaro, también central en su imaginario: la del cielo y el infierno, el éxtasis y el dolor, las alas y el lodo.

En 1903 Agustini inició su poco convencional amistad con André Giot de Badet, que viajaba con frecuencia a París y estaba al tanto de sus novedades literarias. Con él leyó a Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Albert Samain y Gabriele D'Annunzio. Desplazada por mujer de la bohemia literaria, los cafés y tertulias con poetas afines, encontró en su amigo un puente con el Montevideo de cenáculos, altares a la Poesía e irreverencias sociomorales. Pronto se les unió el poeta anarquista Ángel Falco. Se llamaban hermanos: “hermano negro”, “hermano rubio”, “querida Hermana-Elegida”. De una carta de Giot de Badet a Falco se deduce que la relación entre estos era amorosa y que Agustini era cómplice.<sup>8</sup> “Os ahogaba el deseo de hacer «lo que no se debía hacer» en el Montevideo de esa época lejana”, evocaría años después Giot de Badet,<sup>9</sup> y efectivamente, en las cartas de entonces parece feliz “al comprobar el asombro de los transeúntes” al encontrarlos de noche disfrutando de “una reunión bastante marginal en su contexto”.<sup>10</sup> Con diecisiete años no se escandalizaba fácilmente, adoraba a Darío, “de quien conocía todas las obras”, y admiraba a María Eugenia Vaz Ferreira, D'Annunzio y Vasseur;<sup>11</sup> sabía mitología, se sentía incomprendida, presa de convenciones sociomorales, se aislaba con frecuencia y llevaba una vida hogareña, a pesar de su desinhibición sexual.

También en 1903 Agustini publicó poemas ligeramente decadentes en *La Alborada*, donde inició la sección “Legión etérea”, retratos de mujeres de Montevideo con los que se creó un paisaje femenino en el que normalizar sus aspiraciones. Dos destacan sobre el resto: el de Aurora Curbelo, “bachillera en ciencias y letras” que “muy lejos de parecerse a la mujer muñeca, tipo inevitablemente funesto para la familia”, es “la mujer grande, la mujer del porvenir”; y el de María Eugenia Vaz Ferreira defendiendo sus “extravagancias” y lamentando que haya “personas lo bastante malignas para reprobárselas ¡ignorantes!”.<sup>12</sup> Agustini, que la frecuentaba, conocía las reprobaciones sobre sus ‘osadías’ (discusiones subidas de tono, subir sola al tranvía, gestos de altivez ante autoridades) y tomaba conciencia en

---

8. En Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Eudeba, 1968, p. 116.

9. En *ibid.*, p. 112.

10. M<sup>a</sup> José Bruña Bragado, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005, p. 82.

11. Según Giot de Badet, en Clara Silva, *op. cit.*, p. 100.

12. Cito por Magdalena García Pinto, “Delmira Agustini frente a los letrados uruguayos del 900”, *Letteratura D'America*, n<sup>o</sup> 49, 1993, p. 57.

carne ajena del juicio distinto que un acto provocaba según lo cometiera un hombre o una mujer.

Ese mismo año inició también su previsible álbum, como tantas señoritas de su clase. El álbum literario fue “territorio estrictamente femenino”, a medio camino “entre la total privacidad y la circulación pública y social”:<sup>13</sup> un modo de permitir a la mujer saciar su curiosidad poética sin salir del ámbito doméstico. Pero el suyo no fue convencional: recogió poemas ajenos, pero también consejos de escritores de su ciudad, y anotó, entre esas firmas autorizadas, sus propios versos. En el ritual del álbum la mujer era receptora de un objeto, no su autora. Agustini lo modifica convirtiéndose en sujeto a través de las autoridades que la aplauden como poeta y de sus poemas mismos. No solo eso: en *La Alborada* publicó tres poemas (dos titulados “En un álbum” y otro “En el álbum de la señorita E. T.”)<sup>14</sup> que hacen más patente la inversión del ritual. De hecho, si inició un álbum fue por una razón que se volvería obsesiva: coleccionar respaldos de figuras de prestigio, reconocimientos que le permitieran ingresar en el campo literario o refrendar su presencia en él. Tiene su lógica que, antes de su primer libro, Agustini recogiera esas firmas consagratorias. Si los modernistas necesitaron romper gestualmente con el pasado literario por esa *anxiety of influence* con la que Harold Bloom describe la tradición moderna, las escritoras sufrieron lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar han llamado *anxiety of authorship*: necesidad de ‘autorizarse’ mediante el apoyo expreso de miembros del mundo literario para integrarse en él, un respaldo, permiso o autorización para entrar allí donde era vista como rareza o anormalidad.<sup>15</sup> La *anxiety of authorship* de Agustini no quedó ahí: protegió sus *Cantos de la mañana* con las “Opiniones sobre la poetisa” vertidas sobre *El libro blanco* y blindó, como se ha visto, la legitimidad de *Los cálices vacíos* con el “Pórtico” de Darío y los “Juicios críticos” a modo de epílogo.

En 1907 apareció *El libro blanco (Frágil)*. Elegir a Bertani como editor fue un acto deliberado de autodefinition literaria, como el prólogo de Manuel Medina Betancourt y la cubierta *art nouveau* de Alphenore Goby.<sup>16</sup>

---

13. M<sup>a</sup> José Bruña Bragado, *op. cit.*, p. 39.

14. Quien se esconde tras las iniciales es Elsa Triaca, prima de Agustini.

15. Jacqueline Girón de Alvarado fue la primera en usar con Agustini el concepto de Gilbert y Gubar, que luego se ha hecho lugar común: “La escritora experimenta una gran conmoción intelectual al colocarse dentro de un oficio que no le corresponde o de un papel que le resta méritos a su sexualidad” (*Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, New York: Peter Lang, 1995, p. 63). A las culpas y dudas sobre su identidad femenina sumará la falta de referentes para manejarse en un mundo, el literario, que siente suyo, pero que se le escamotea y se resiste a aceptarla.

16. Bertani fue el editor de la bohemia novecentista. Medina Betancourt, que dirigía *La Alborada*, era miembro de la Torre de los Panoramas y tertuliano en el Polo Bamba.

*Caras y Caretas* acababa de publicar “Los martirios del poeta aristócrata”, con la célebre fotografía de Herrera y Reissig inyectándose morfina y el autorretrato en que declaraba 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, escribiré para París, para la Gloria, para la Posteridad... y para no morir de hastío entre tanta muerte moral.<sup>17</sup>

Y al erial, Agustini, rara amiga del buen gusto, ofreció su libro que, más que de iniciación, como se repite, fue un examen. Con él quiso examinarse ante un imaginario –y no por ello menos real– tribunal de autoridades modernistas y aprobó con nota: ofreció a los maestros una síntesis de la retórica simbolista, sus tópicos y motivos, la demostración de que sabía la lección. El título mismo puede interpretarse bajo la idea del examen: los poemas de ese libro blanco constituyen, como los del álbum, una voz coral, colectiva, a la que Agustini se suma pero aportando, aprehendido el discurso común y el programa compartido, su sello personal: la “orla” rosa –el ribete del álbum–, un contorno que abre un camino propio.

Por eso el poemario se plantea desde “Levando el ancla” como un viaje: aventura, descubrimiento, pero también conquista de un acotado territorio verbal construido entre unos cuantos elegidos en pos del Ideal y la Belleza, al que quiere pertenecer. Lo que sigue al abandono del hogar convencional, del lenguaje común, es también una peregrinación porque esa nueva tierra es un reino sagrado, el de la poesía, simbolizado en un cielo tormentoso (“Astrólogos”), una montaña (“Racha de cumbres”) –como la mítica de Pan del “Frontispicio” de *Los raros*– o la reconocible selva dariana (“Batiendo la selva” e “Iniciación”). Tiene fe en “una gran raza que abrirá mañana” (“La estatua”), heredera del aristocratismo nietzscheano vulgarizado en el Uruguay finisecular y el iluminismo profético de *El que vendrá*; pero a veces el poeta (aún no es ‘la’ poeta sino un yo masculino, arquetipo del 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”). Agustini asume cada papel del cliché modernista: peregrina, sacerdotisa, soldado, mártir, vidente y profeta.

Está en el poemario la imaginería floral modernista, su pedrería (los darianos rubíes y alabastros), el consabido exotismo y algo de mitología nórdica (Jaimes Freyre y Leopoldo Díaz), clásica y medieval. Pero 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

---

17. Cito por Aldo Mazzucchelli, *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo: Taurus, 2010, p. 380.

sangrientas y dolorosas que, acompañando exultantes 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 la exigencia de sus votos y exhibe su compromiso. La retórica eclesial es constante (templos, ofrendas, oraciones, altares, cálices), y su lectura metaliteraria: la oración es el poema que reproduce los ecos misteriosos de la naturaleza (Baudelaire) ante el poeta que avanza hacia “la luz anunciada, la luz bendecida” (“La siembra”) arrastrando la herida de los días en que “vence el dolor” (“Llora, mi musa, llora”).

Hervé Le Corre ha reparado en este “mitema aristocrático” o “elitista” que domina el libro y lo ha vinculado “con la reflexión estética (teórica y práctica) típica del modernismo”.<sup>18</sup> El resultado es la asunción del evangelio modernista y una “dispersa *Ars Poetica*”<sup>19</sup> con la que Agustini se define entre distintas rutas. Su opción es clara: rechaza el esteticismo ornamental (“La sed”); le incomoda la fría deshumanización parnasiana (“La estatua”); y renuncia al academicismo de las preceptivas tradicionales: “La rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo / Que acongoja la marcha de la Idea”, dice en “Rebelión”, y lo reafirma en “Al vuelo”, que incluye esta sorprendente estrofa que prefigura el uso simbólico de la Venus de Milo en *Trilce* de Vallejo:

Frente a la Venus clásica de Milo  
Sueño una estatua de mujer muy fea  
Oponiendo al desnudo de la idea  
Luz de virtudes y montañas de hilo!

Más interesante es que Academia, rima, y opresión del “vuelo de la Idea” sean para ella el correlato de “labios gastados de cifras” y “carne burguesa que profana el vergel” a la que dice “odiar” (“Girón de púrpura”). Y la insistencia en la Idea y el Pensamiento –subrayados con la mayúscula– como núcleo de sus versos. Hay alimento bajo la llamativa cáscara, dice Agustini, demostrando conocer el fondo ideológico del modernismo.

En “Mi oración” aparecen dos palabras clave en el imaginario de Agustini: musa y torre. Con la musa empieza su enriquecedora y compleja

---

18. “Eros scriptor, letra y erotismo en la poesía de Delmira Agustini”, en Roland Forgues, ed.: *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, 1999, p. 248.

19. *Ibid.*, p. 249.

conversión del tradicional objeto poético ‘mujer’ en nuevo sujeto literario.<sup>20</sup> La torre remite a un poema que recorre *El libro blanco* y toda la obra delmíriana: “El Reino interior”. Definida la poética, queda la poeta con su tema, su particular obsesión: la carne y el alma, el tiempo y lo eterno, la sima y la cima, *l’horreur de la vie et l’extase de la vie*, los contrarios que intentará armonizar a través de Eros. En “Flores vagas”, aunque muy personal, la relectura de Darío es clara: “En la sala medrosa / Entró la noche y me encontró 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”:

Surgir los veo 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 dejará ya de observar este desgarramiento que provoca el dualismo esencial, aislándose, sufriendose y disfrutándose en poemas de profunda introspección. Otro motivo de Darío se fija en *El libro blanco* para no desaparecer: está ya el cisne en el “pájaro que canta como un dios / Y arrastra la miseria en su plumaje” (“Ave de luz”), mezclado con “L’albatros” de Baudelaire y la paloma sagrada cristiana.

Agustini dejó para “Orla rosa” siete poemas de amor. Como sección, es el ribete del álbum, su ‘color’ para la poética compartida (‘blanca’). *Il en est qui jamais n’ont connu leur Idole*, advirtió Baudelaire, pero no fue el caso de Agustini. En “Mis ídolos”, penúltimo poema antes de “Orla rosa”, la poeta llega al anhelado templo y deambula entre dioses prestados hasta que una puerta la conduce a Eros, su dios personal, su simbólica concreción de la trascendencia. El siguiente poema, “Misterio: ven”, erige la figura del amado, ese ‘otro’ hacia el que proyectará su amor y su deseo, su erotismo: “Ven, oye, yo te evoco. / Extraño amado de mi musa extraña”. Esa seducción

---

20. Como dice Girón de Alvarado, es una de las construcciones poéticas más personales de Agustini, porque su musa no acata el estereotipo: no es una abstracta, aunque corporeizada, fuente de inspiración, sino compañera de la poeta en su aventura y, a veces, su doble. Como ella misma, en ocasiones es crepuscular y otras solar y luminosa; enfermiza, pálida y gris, o energética y fuerte, pero inconfundiblemente humana. “Tiene cuerpo de mujer y profundidad (mi musa honda) intelectual” (Girón de Alvarado, *op. cit.*, p. 47) y por eso en el libro experimenta una compleja transformación: pasa de objeto de inspiración del poeta (rol femenino) a convertirse en la poeta misma (mujer). Al final, la musa deja de ser “una *idea* femenina” para convertirse en “pensamiento/sentimiento, cuerpo/alma. [...] No es *otro* para el *yo* poético; hay una identificación entre ambos” (Patricia Varas, “Máscara vital y liberación estética en Delmira Agustini”, en Uruguay Cortazzo, coord., *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, Montevideo: Vintén, 1996, p. 141).

del misterio marca “Orla rosa”, enriquece los poemas de amor y será en adelante la marca de Agustini: seductora, deseante, anhelante, hambrienta. El poeta ya no es el arquetipo sino un yo-mujer-particular obligado a corporizar su poesía para individualizarla, a humanizar como sujeto lo que hasta entonces fue objeto. Siguiendo el prototipo y alterándolo a la vez, el erotismo marca ese cuerpo-poeta que se trasciende en Poesía, Idea, Pensamiento. El poema más ambiguo de “Orla rosa” es “El intruso”, donde la unión amorosa (espiritual y física, con una imaginería genital tan obvia que sorprende) aparece como salvación contra el dolor, la muerte y la soledad.<sup>21</sup> Pero en esa ambigüedad radican la riqueza y la complejidad del erotismo delmiriano, aquí todavía divinizado, feliz y lleno de promesas (promesas de unión, plenitud y comunicación), frustrante, doloroso y nihilista después.

“Orla rosa” funda una voz lírica, su tema y su poética, tras la neutralidad del resto del libro. En el poemario se han entremezclado diferentes voces de mujer legitimadas (por la mística, la mitología, la tradición literaria y la iconografía finisecular) con complejos matices y sutiles variantes, y todas –de la pureza incorpórea de la mujer-lirio a la *femme fatale*, pasando por la musa– han participado en la configuración del nuevo yo. La elección de Eros como tema solo en parte es elección: es negociación, mitad claudicación e imposición, mitad amenaza o advertencia. El amor (y el sexo) era en la Montevideo finisecular –lo venía siendo en la historia cultural de Occidente– el asunto femenino por antonomasia, el que regulaba social y moralmente la vida de la mujer, y una 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 brindaban, Agustini asumió lo erótico como única posibilidad de intervención: desde ahí se erigirá como mujer en la frontera de la palabra social mujer, con la complejidad de ser “el «yo» pero también «lo otro»”.<sup>22</sup> La divinización en masculino del objeto de deseo le permitió ejercer, invirtiéndola, la retórica modernista de la religión del arte: Eros será el objeto que dé la réplica a la Venus de Darío, y la poeta la que sufra la sed, el anhelo, la peregrinación y la caída. Si en “Orla rosa” aún están la mujer-lirio y la utopía que guía toda iniciación, en *Cantos de la mañana* Agustini despeñará su yo poético por la *femme fatal* y el desencanto.

---

21. Si es plausible su lectura mística a la luz de San Juan de la Cruz (Margarita Rojas *et alii*, *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, Caracas: Monte Ávila, 1989, pp. 85-107) y de *El cantar de los cantares* (Manuel Alvar, *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, CSIC, 1958, pp. 64-66), también lo son las más recientes que ven en los versos la descripción literal de un coito y su celebración.

22. Girón de Alvarado, *op. cit.*, p. 113.

## *Esta soy*

Hasta 1910, Agustini publicó en *Bohemia* y *Apolo*, viajó a Buenos Aires con sus padres y cuidó su noviazgo con Enrique Job Reyes. Desde su ventana contempló el fin de la Torre de los Panoramas, la reclusión de Herrera y Reissig en el hermetismo y el esoterismo, el exilio diplomático de De las Carreras, y la disgregación de la cohorte decadente. La inicial euforia finisecular daba paso a un momento de criba, ahondamiento y personalización, y mucho de esto explica el segundo poemario de Agustini: más suyo, hondo y arriesgado, más trágico y decadente también. *Motivos de Proteo* (1909) de Rodó y *Moral para intelectuales* (1908) de Vaz Ferreira buscaban reconducir el espíritu novecentista a la construcción nacional y al orden social y educativo, y la soledad de Agustini, confinada en casa, excluida de esas esferas y sin el paisaje de la bohemia febril que amortiguaba su heterodoxia interior, creció. Lo que siguió fue un ahondamiento poético en la sangre y lo negro, la aparición lírica de un ‘soy’ real –aquí y ahora– herido y confundido, contrapuesto al ‘soy’ ideal que había diseñado para sí y que su aquí (su sociedad) y ahora (su tiempo) criminalizaba y condenaba al extrañamiento.

*Cantos de la mañana*, editado también por Bertani, es un poemario breve y descarnado. Más constreñido, obsesivo y oclusivo imaginísticamente, se aparta ya del todo del sujeto lírico femenino convencional. En él Agustini selló el significado profundo de su Eros personal, entre místico, blasfemo y platónico, como vía de conciliación de contrarios (“Supremo idilio”); lo particularizó en un tú –un “otro”– que, más que realización, devuelve frustración, soledad e incomunicación; y analizó los estragos del fracaso de su sueño frente a la realidad: un *ennui* paralizante, mórbido y anulador, sangrientas y dolorosas heridas, más hambre y sed expresadas en su reconocible retórica del deseo (abrazos frustrados, bocas abiertas); y además, duda y culpa, y después, autodemonización (“El vampiro”, “Fue al pasar”). Si exteriormente acataba la moral burguesa, con la poesía combatía el claustrofóbico molde social y demostraba a la selecta hermandad modernista, cuya receptividad seguía anhelando, de qué era capaz: hondura intelectual, melancólica aristocracia espiritual, arrojo interior y virtuosismo formal. Todo, con un simbolismo visionario contundente, despojado y propio, y una original intuición rítmica.

Unamuno notó el cambio: “Ha progresado Ud.; se ha librado de no poca retórica que hay en ese *Libro blanco*; del ropaje pasó a la encarnadura”.<sup>23</sup> Pero esa encarnadura no es tan luminosa como anuncia la engañosa “mañana” del título: más bien se acerca al tenebrismo y lo lúgubre de Baudelaire o Edgar Allan Poe, referencias explícitas en el libro.<sup>24</sup> El sol que despierta a la poeta del (en)sueño es *El sol negro* de la melancolía (Julia Kristeva), la amarga vigilia que pone fin al ideal. Esa vigilia frustrante remite a las limitaciones del ser humano ante sus sueños, pero también a la particular circunstancia de Agustini –la sociedad misógina y positivista– implícita en ese ‘tú’ ausente y frío con el que no logra comunicarse y constata una esencial incompatibilidad. La jovial amante que se entregaba con pasión a la ley conciliadora de Eros se vuelve “un personaje cruel y perverso”, “un ser deforme, monstruoso y anormal”:<sup>25</sup> al bajar del sueño a la realidad, de la idea de Eros a su realización, el ‘otro’ es un espejo que le devuelve su extrañamiento en forma de duda y culpa. Varios sonetos –“El vampiro”, “La noche entró...”, “El nudo”, “Fue al pasar”, “Tú dormías...”– reproducen la situación, en la que no hay desamor sino algo más complejo y delmiriano: dolor (“Los sueños son tan quedos que una herida / sangrar se oiría” en “La noche entró...”) y terror (“Yo envolví en un gran gesto mi horror como en un velo” en “Fue al pasar”; “¡Ah! Tu cabeza me asustó” en “Tú dormías”). El otro es un extraño, la prueba de una escisión o desgarradura que impugna el poder unitivo, conciliador de Eros.

En esos poemas triunfa la visión del otro sobre el yo. Asumiendo su culpa, Agustini se autodemoniza y lacera, interiorizando las ‘razones’ de la misoginia finisecular: el otro sufre, llora o enmudece por ella. El peso de la mirada censoria del otro está en “Al pasar”, donde el yo poético se ve como un monstruo en los ojos de aquel, y sobre todo en “El vampiro”, donde asume el arquetipo decadente, aunque lo cambia, pues “lo humaniza y desmitifica”,<sup>26</sup> sin que desaparezca la culpa: su ansia de unión hace daño, su sed es “maldita”. La duda final es clara –¿quién soy? ¿por qué causo dolor?– y también la confesión implícita: el miedo al rechazo, el temor a ser un monstruo. Frente a la diabólica y gélida vampiro baudelaireana, la delmiriana sufre, ama, inquiera, es también víctima. Canibalismo, sado-

---

23. Agustini reprodujo la carta completa en los “Juicios críticos” de *Los cálices vacíos*.

24. Baudelaire está en “El vampiro” y en la dinámica visionaria de abismos y cimas, alas y barro, vida y muerte que vertebró el poemario. Poe, en lo mortuorio y fúnebre de algunos poemas de amor: en la voz del amado que “con un olor de muerte, / vino a aullarme al oído un triste «¡Nunca más!»” (“De «Elegías dulces»”); y en el poema sin título en el que reconoce solo poseer al amado –su cabeza, en realidad, como Salomé– soñando su muerte: “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta”.

25. Girón de Alvarado, *op. cit.*, pp. 14-15.

26. *Ibid.*, p. 143.

masoquismo, sangre y llagas acompañan esta nueva factura del *aegritudo amoris* reactivada con los argumentos médicos del positivismo. Esta victoria de la visión social del amor (“especie obscura que come llagas y que bebe el llanto”) sobre el Eros personal (“flor”) acaba en frustración, autocuestionamiento y melancolía.

Otro rostro de la *femme fatale* en *Cantos de la mañana* es la equívoca Salomé de “Lo inefable”, donde dolor, heterodoxia y demonización social se extienden al culto de la Poesía. El poema lamenta, como tantos de Darío, el don de la conciencia (“Dichoso el árbol...”) y reconoce las limitaciones del poeta que intuye lo que no puede expresar, fracasa al encerrar la Poesía 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 final es una cifra personal y femenina del evangelio modernista: su deseo soberbio de abrazar a Dios es la heroica transgresión del poeta moderno, condenada de antemano. Abrazo consciente y logradamente ambiguo que apunta en una doble dirección: la maldita que decapita a Dios usurpando su puesto, y la de una nueva, humanizada, invertida modulación de Salomé como tierna enamorada que yace con Él, abraza amorosamente su cabeza, y aguarda el fruto –el poema– de su noche de amor.

Aunque en *Cantos de la mañana* domine la sangre de Ícaro contra el suelo (“Las alas”), también hay afirmación, restitución del héroe-poeta y reactivación de la fe. El acto de contrición empieza en “A una cruz. Ex voto”, donde la poeta reencuentra su fe en una cruz “a la orilla del pálido camino”, continúa en “La barca milagrosa” con la que reanuda el rumbo, y termina con “Supremo idilio” y “¡Vida!”. Si este último es una entrega absoluta al credo recuperado, a la verdadera Vida en la poesía frente a la muerte en la vigilia, “Supremo idilio” es una personalizada definición de Eros con resonancias místicas y bíblicas que empieza donde acababa “El Reino interior”: si Darío deja en suspenso el encuentro de las Virtudes con los Pecados, Agustini imagina después una declaración de amor entre las dos partes imposibles en el mítico balcón de Romeo y Julieta. Las vírgenes son “una figura blanca hasta la luz” que aguarda en lo alto, y los satanes, una figura tenebrosa en lo bajo. Ambos dialogan su amor infinito y cósmico –amor contra el miedo, la convención que los separa y la razón que los enfrenta–, y evocan un simbólico acto sexual entre Carne y Alma, Vida y Muerte, Cielo y Averno, origen de esa “flor augural de una estirpe suprema” en la que Agustini se fuerza a creer.

Pero la fe en Eros no se mantiene. Vigilia y sueño, mañana y noche libran una batalla con omnipresente campo semántico: derrota, victoria,

héroe, enemigo, conciliación, pérdida de fe, ímpetu, bandera. Para la batalla, tan nutrida de experiencias hermanas —desde Baudelaire al propio Darío—, Agustini se rodea de almas gemelas, paladines de la misma guerra, abriendo el libro con una apelación directa a Villaespesa, uno de los poetas que más entusiastamente la acogieron, y cerrándolo con las “Opiniones sobre la poetisa”, encabezadas por el mismo Villaespesa. Hasta qué punto se sentía parte de la hermandad modernista lo prueba su participación, en 1911, en una polémica literariamente intrascendente pero con valor simbólico: como Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Vasseur o De las Carreras, Agustini quiso su polémica, otro gesto o prueba que la ponía al lado de los maestros. Comenzó con un artículo en el que Alejandro Sux lamentaba que la recepción montevideana de *El libro blanco* hubiera señalado deudas con Darío, Lugones y Amado Nervo, reivindicando su originalidad; y Agustini respondió en defensa de la crítica —“la crítica de mi país me ha mimado”— y tachando la observación de Sux de “monstruosa por lo injusta”.<sup>27</sup> Lo interesante es que Agustini demuestra conocer, pues las cita, cada reseña sobre su obra y temer enemistarse con la crítica uruguaya, cuya defensa es un nuevo gesto de *anxiety of authorship*: en su réplica insistió en su fiel pertenencia a un grupo —“nuestro movimiento intelectual”—; en las numerosas ‘cartas de aceptación’ (los elogios de De las Carreras, Vaz Ferreira, Carlos Reyles, Montero Bustamante o Rodó) que la avalaban; y más importante: en que, en efecto, la suya era una obra con huellas de Darío, lo que, lejos de restarle méritos, acentuaba su unión con un modernismo que, en realidad, solo le había entreabierto su puerta.

### *Aquí estoy*

El 28 de junio de 1912, Darío, de gira con *Mundial*, hizo escala en Montevideo. Visitó a Agustini en julio y del encuentro surgió una breve pero significativa correspondencia. No le importó que el maestro estuviera viejo y cansado, porque buscaba en él una réplica magisterial, no sentimental, el abrazo sancionador del “padre, maestro máximo”, la entrada definitiva 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”.<sup>28</sup>

Las cartas muestran hasta qué punto la visita de Darío significó para Agustini un antes y un después: una toma de distancia respecto a su des-

---

27. Silva reproduce todos los artículos de la polémica en *op. cit.*, pp. 119-132.

28. Delmira Agustini, “Carta a Rubén Darío”, en *Cartas de amor y otra correspondencia...*, p. 68.

fundamento y la empuñadura del timón perdido para salir del fondo de la ciénaga. La autolectura y autorrecuperación que supuso *Los cálices vacíos* tal vez no habrían sido posibles sin el diálogo con el maestro que la ubicó en el ‘aquí’ desde el que se enuncia ese tercer poemario. La primera carta de Agustini, dice Mario Álvarez, rezuma “exhibicionismo” y “espíritu competitivo”,<sup>29</sup> y efectivamente, la poeta 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 angustiada”); y de su necesidad de un alma gemela, “otro espíritu mártir del mismo martirio”. ‘Decadente’ dolor que confiesa a Darío por tener “más esencia divina que todos los humanos”, suplicándole “una sola palabra paternal”. La respuesta de Darío, alejado ya de sus *Raros*, 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”. Añadió su opinión sobre *Cantos de la mañana* –“muy bellos”– y le pidió para el futuro “más sinceridad, más *malgré tout*”. Al responder, una Agustini más humilde se puso en sus manos: “es que hoy soy otra, al menos quiero ser otra. Seré dúctil [...] escúlpame sonriendo”. Pudiera pensarse en una táctica o máscara para complacer a Darío, pero teniendo en cuenta la retrospectiva emprendida en *Los cálices vacíos*, no se debe descartar una sincera disposición a recomponer la derrotada voz poética de *Cantos de la mañana*. En su última carta, Darío terminó con un consejo en la línea de su 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”.<sup>30</sup> Es difícil saber si las cartas determinaron la estructura final de *Los cálices vacíos*, pero el hecho es que Agustini convirtió su planificada reedición de *Cantos de la mañana* en una revisión más completa de sí misma y en la restitución del exultante origen de su propia vocación –vivo y gozoso antes de las heridas, la pérdida de las alas y el extrañamiento– depurado e individualizado. Sus nuevos poemas fueron menos derrotistas, entregados al poder de su ensueño y a la Vida vivida en la poesía frente a la cruel vigilia, abiertos a “la alegría y el gozo bueno”, más despojados y “más *malgré tout*”.

Como se adelantó, *Los cálices vacíos* tiene mucho de recapitulación, autobiografía y autorretrato. El poema en francés que lo prologa tras el “Pórtico” es una declaración de intenciones fiel al consejo de Darío, y cobra especial sentido si se enfrenta a la negrura de *Cantos de la mañana*: “Debout

29. Mario Álvarez, *Delmira Agustini*, Montevideo: Arca, 1979, p. 33.

30. El intercambio epistolar figura en *Cartas de amor y otra correspondencia...*, pp. 65-69.

sur mon orgueil je veux montrer / l'envers de mon manteau endeuillé”, un revés oculto bajo el luto que dará “des lys blancs à mes roses de flamme / et des bandeaux de calme à mon front délirant...”. Lo que esta maga hace surgir bajo el pañuelo negro mojado en llanto es otra vez el dios Eros, pero ahora en forma de 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 culpabilizador, el Eros frustrado. “Dios ha muerto pero su lugar le ha sobrevivido”, dirá Jürgen Habermas para definir la modernidad, y eso son estos cálices vacíos: cálices recuperados que Agustini se dispone a llenar con un nuevo amante, una nueva y mejor encarnación de Eros que le dé la réplica en una retórica erótica, por fin, triunfal. Conjurando a la noche (el sueño, la poesía) y sus poderes alquímicos, restituye su culto a Eros, a quien ofrenda el libro-templo, ahora con la disposición al gozo y la Vida sugerida por el maestro. Tal vez “Para tus manos”, publicado cuatro días después de la marcha de Darío, sea un reconocimiento a ese íntimo apretón de manos que la ayudó a recuperar las alas.<sup>31</sup>

Además del poema en francés y el depurado ofertorio, versión estilizada de “Supremo idilio” convertido en oración, Agustini aportó veinte poemas nuevos en tres secciones: “Los cálices vacíos”, “Lis púrpura” y “De fuego, de sangre y de sombra”. Desde ese presente se recorre después repasando los poemarios anteriores, identificando vértebra a vértebra la columna sobre la que ha ido erigiéndose desde que fue elegida por su vocación, desechando lo insustancial y lo ajeno, podando hojarasca, y reconociéndose tanto en el impulso con que levó el ancla (*El libro blanco*) como en la turbia parálisis de fracaso y dolor que desordenó su ruta (*Cantos de la mañana*). *Je finis par trouver sacré le desordre de mon esprit*, había escrito Rimbaud, lo que se aviene al sentido o inteligibilidad, la *narratio* en definitiva, que Agustini inventa para su aventura interior: la correspondencia de su desorden con el orden sagrado del bifronte Eros, potencia unitiva, cifra de *coincidentia oppositorum*, uno de los nombres de la armonía.

La sección “Los cálices vacíos” es la realización del propósito de enmienda. Empieza con un soberbio “Nocturno” en el que la poeta re-

---

31. El poema, publicado en *La Razón* (10/10/1912), parece evocar su partida: “hoy que tu nave peregrina cruza no sé qué mar al soplo del Acaso”, y constata 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”), la recuperación de aquellas alas que, “embriagadas de pereza”, se hundieron en fango en *Cantos de la mañana*, una alabanza a las manos que “me alzaron como un lirio roto / de mi tristeza como de un pantano”, y un agradecimiento eterno: “Manos que sois de la Vida / manos que sois del Ensueño; / [...] / Llevad a la fosa misma / un pétalo de mi cuerpo”.

conquista su alcoba, esa gruta en la que fue maga y ejerció la *alchimie du verbe*. Mientras la noche solloza fuera, la poeta se cierra en su cuarto y crea la primera de varias noches de amor gozosas, victorias de Eros frente a la prosa del mundo, mágicas uniones que no solo estremecen por el goce carnal sino también, diría Darío, por “el efluvio espiritual”. En esta noche, el yo es “Primavera” y el tú “Invierno”, y al final, Eros se realiza “sobre mi lecho en blanco, tan blanco y vaporoso como flor de inocencia, / como espuma de vicio”, explosionando en “un ramo de rosas y de lirios”. A esta primera realización plena del mito sucederán más: “Tu boca”, “¡Oh tú!” y “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 transcurren en “un marco de ilusión”, pero en este se abre la puerta a la vida –a la vida con minúsculas– e irrumpe un prometedor amado que finalmente impide el encuentro. Ahí está otra vez el ‘otro’ distante “como un hongo gigante, muerto y vivo”, y su mirada acusadora señalando en la mujer el estigma del pecado, el castigo y la culpa (la serpiente bíblica). Son extraordinarias las imágenes con las que Agustini congela el momento previo al encuentro esperado y frustrado, su absoluta entrega a un cuerpo cada vez más extraño que se inclina sobre ella “como un enfermo”, “como un creyente”, “como el gran sauce”, “como la torre de mármol del Orgullo”, “como si fuera / Mi cuerpo la inicial de tu destino en la página oscura de mi lecho”, “como al milagro de una ventana abierta al más allá”, y que finalmente se echa atrás envuelto “en yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra”.

Emir Rodríguez Monegal sugirió que Manuel Ugarte fue el destinatario de estos poemas eróticos,<sup>32</sup> pero la poesía delmiriana trasciende el dato biográfico. No puede descartarse, con todo, que un hombre concreto –Ugarte seguramente– esté bajo los tres poemas de “Lis púrpura”, que remiten a escenas cotidianas de un amor oculto, los primeros, y a una sentida oración a Eros rogando la realización de ese amor, el último.

---

32. *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo: Alfá, 1969, p. 59.

Pero es en “De fuego, de sangre y de sombra” donde están los mejores poemas, los más complejos, al reaparecer la reflexión metaliteraria, el poema y la poeta como temas. Agustini comienza afirmando de nuevo el “amante ideal”, “vivo a fuerza de soñado” y, en consecuencia, la “Vida” frente a la vida, esto es, 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 que sea para siempre (“Ceguera”). Desde esa conciencia escribe “Fiera de amor”, que ejemplifica las dudas y contradicciones de su resolución y su superación a través de la poesía. Esta fiera famélica ansiosa de Vida interpela al amante ideal y se pregunta hasta qué punto puede ser posible y saciante la unión. Frente a la mujer mortal, la estatua de emperador “con la frente en Mañana y la planta en Ayer” parece inalcanzable en su perennidad fuera del tiempo, pero el dariano “abrazo imposible” se hace posible en la última estrofa, afirmación de la realidad del sueño, exaltación de la Vida que transmuta y eterniza el poema. Si Darío se conformaba con contemplar la estatua de Venus en su jardín, imaginando en otras mujeres su carnalización, Agustini se diviniza en el poema eterno (“y desde entonces muerdo soñando”) devorando para siempre una presa que “no es ni carne ni mármol” sino una “sobrehumana pasión” que trasciende materia y tiempo. Como en “Lo inefable” se abraza a su dios, poseyéndolo a través de la misma imagen de canibalismo que soñó en “Tu boca”. Sus amantes no se besan, se alimentan el uno del otro, se muerden, mastican, tragan, convirtiéndose en mutuo nutriente 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”: abrazo resuelto en la fusión indisoluble en un cuerpo único. Ese canibalismo no es ajeno a Darío: frente al imaginario del nicaragüense que hizo del cuerpo de la mujer oblea sagrada, manjar cósmico de comunicación con el mundo, Agustini diviniza al hombre para devorarlo ella, comunicarse ella pero con la armonía, lo eterno, el todo. Si como dice Paz, 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”,<sup>33</sup> para Agustini amar es cuestión de dos cuerpos carnales y celestes cuya unión solo contempla ya en el poema.

No es este el único diálogo con Darío en *Los cálices vacíos*: hoy apenas se cuestiona la, sin embargo, discutible impugnación del magisterio dariano en “El cisne” y “Nocturno”. El primero se ha visto como una inversión del mito de Leda en clave sexual, pero esa lectura fue ya cuestionada por Sylvia

---

33. *Cuadrivio*, Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 57.

Molloy en un artículo imprescindible, dando inicio a otra interpretación que pone a discutir al cisne delmiriano con el dariano. Para Molloy, Agustini resemantiza el icono modernista partiendo forzosamente del precursor Darío, “usando su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones”. Molloy señala cómo Darío observa y transcribe, espía y celebra la escena clásica de Leda sin tocarla, aunque le dé valor simbólico personal, mientras Agustini “fabrica un ámbito personal” que es “fondo metonímico del yo”, se introduce en la escena y la vive desviándose de su interpretación canónica y haciendo que sea la mujer la que se vacíe en el cisne, creando y fecundando.<sup>34</sup>

Siguiendo a Molloy, Niall Binns ha insistido en la originalidad de la relectura de Agustini que, frente y contra Darío, habría feminizado el cisne, que acaba hinchado de sangre de la mujer, 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”.<sup>35</sup> 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”, provocando “el nacimiento de la poeta”: sangre, pérdida de virginidad y parto que remiten a un “rito de pasaje, en este caso el de la poeta consagrada como tal”, al nacimiento de una nueva poeta tras la aniquilación, por posesión, del padre (Darío).<sup>36</sup> Pero queda un cabo suelto en esas lecturas: la Leda final, que “de blanca” da miedo. Si el cisne se feminiza enrojeciéndose, Leda se masculiniza blanqueándose en un intercambio que remite de nuevo a la retórica de canibalismo y fusión. Indiscutiblemente Agustini corrige a Darío, lo relee y lo resemantiza humanizando al objeto poético Leda, pero más que impugnarlo lo enriquece, completa y sublima. Construye con el poema lo que Darío ni siquiera intuyó: una relación erótica en círculo, doble entrega y 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, enigmático y hermético, “Nocturno” retoma el motivo del cisne logrando su cifra perfecta y aportándole un sello extraordinariamente personal. Desde que Molloy sugirió leerlo como “respuesta violenta

---

34. “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en Uruguay Cortazzo, ed., *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, Montevideo: Vintén, 1996, pp. 100-101.

35. Niall Binns: “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando al cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 24, 1995, p. 170.

36. Aída Beaupied: “Otra lectura de «El cisne» de Delmira Agustini”, *Letras Femeninas*, vol. XXII, n° 1-2, 1996, p. 137.

e iconoclasta a un maestro de cuya poesía se separaba”<sup>37</sup> se 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 considerar este diálogo intertextual el origen del contradialogo de Agustini con un antiguo y desautorizado maestro. Jorge Luis Castillo identifica el cisne con Agustini abandonando el lago modernista,<sup>38</sup> y Binns interpreta los “sangrientos rastros” con una menstruación exhibida con desafío, un alarde de fertilidad que declara que “el cisne se ha hecho mujer” y remite “a la incursión violenta de la poeta en los terrenos masculinos de la poesía”.<sup>39</sup> También Patrick O’Connell identifica el lago con una *tabula rasa* en la que Agustini habría representado “el espacio blanco de la mujer” que ella comenzaba a llenar.<sup>40</sup> Pero más interesante es la propuesta de Girón de Alvarado que, compartiendo la de Molloy, ve en “Nocturno” algo más: “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”.<sup>41</sup>

Encuentro difícil una lectura rotundamente antidariana del “Nocturno”: han de 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, sino su propia dueña, su propio cisne. En medio de la noche, en la gruta mágica del cuarto en que sueña, escribe y vive, Agustini se desdobra como nunca. Con una invisibilidad inusual en ella, tan desmesurada, usa con sutileza su doble instancia poética –sujeto y objeto–, pero 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-mártir que arrastra su herida y la poeta-héroe que remonta el vuelo y devuelve al lago-alma-poema la perfección inicial, 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, no renuncia a la alquimia-magia del verbo-vuelo. Es la realización perfecta del artista moderno, un Ícaro conde-

---

37. Art. cit., p. 104.

38. “Delmira Agustini o el modernismo subversivo”, *Chasqui*, vol. 27, n° 2, noviembre de 1998, p. 80.

39. Art. cit., p. 169.

40. Cfr. Patrick O’Connell: “Delmira Agustini, Rubén Darío y la *tabula rasa*”, *Explicación de Textos Literarios*, vol. 26, n° 1, p. 74.

41. *Op. cit.*, p. 194.

nado que se eleva a pesar del fango sobre su aristocrática leyenda. La poesía cura a esta mujer herida porque desentierra un mundo, una Vida, un amante que complementa su hambre, su miedo, su soledad y su distinguida estirpe. Desaparecen la culpa y la mirada del otro, su monstruosa rareza encarcelada. Nada puede la envidia del vulgo (“¡Ave envidia!”) contra este albatros que transforma en alimento las burlas de los marineros, esta flor que convierte el veneno ajeno en savia propia. Esta soy, aquí sigo, no estoy vencida.

### **Balance y restitución: centralidad y originalidad de *Los cálices vacíos* en el Modernismo hispánico**

¿Qué cabe deducir de la poética y el autorretrato de *Los cálices vacíos*? La respuesta a esta pregunta ayuda a responder una segunda: ¿qué lugar ocupa –o debería ocupar– *Los cálices vacíos* en el modernismo hispánico? Segregado tanto por la crítica tradicional como por la feminista del núcleo del movimiento, es justo restituir su valor, su centralidad y, cómo no, su originalidad en un período de la literatura hispánica cuyo sentido se enriquece y completa con este espléndido libro.<sup>42</sup>

Agustini quiso ser poeta, pero no una poeta cualquiera sino una a la manera de Baudelaire o Darío, sus referentes explícitos. Pronto demostró ser, como ellos, analista de su interior en conflicto con lo exterior, en tiempos en los que lo interior como categoría del yo se ponía en cuestión y la crisis del cristianismo hacía de él un espacio nuevo, a descubrir y refundar ética y existencialmente. Olvidar esa dimensión de la poesía de Agustini y limitarla a un gesto de liberación sexual y respuesta contracanónica a Darío la empobrece. La suya fue la obra de una mujer que asumió una determinada concepción de la Poesía y el poeta en relación con su tiempo y su sociedad, y sufrió al ver que ser mujer le dificultaba ejercer ese ‘yo’ elegido. Cuando empezó a publicar, el evangelio modernista estaba tan consolidado en Montevideo como para que conociese el camino que quería recorrer: pocos entendieron tan profundamente lo que la hermandad dariana decía con la mayúscula de Poesía, y el papel heroico y mártir, aventurero y sacerdotal del poeta, un “raro” en tiempos de culto a la razón. Pocos manejaron con tanta soltura el metalenguaje modernista, su coherente (i)lógica, su codificación simbólica y su programática autojustificación. Y ninguno pudo entender como ella la situación doblemente crítica de un poeta fiel al nuevo credo cuando además era mujer. Teniendo en cuenta el papel objetual de la mujer en el modernismo, se entiende que Agustini sucumbiese al sopor del molde.

---

42. Me he detenido en esa doble segregación en el apartado “Cartografías delmirianas” de mi edición de *Los cálices vacíos* (pp. 37-74).

Esa realidad complicó su vida porque no tuvo acceso al oasis cenacular en el que los modernistas paliaron su alienación, pero enriqueció el lenguaje modernista y singularizó el suyo al incorporar a la mujer a una enunciación vedada, sin renunciar al fondo trascendente que inspiró el movimiento, su inconformismo y su conciencia crítica. No solo cambia la poesía femenina tras Agustini: cambia en sí la poesía porque no será la misma la mujer en la obra literaria, ni los temas a ella asociados –amor y erotismo– que dejaron de ser sus únicos referentes. Sola en un mundo masculino –la sociedad montevideana, la fraternidad modernista–, Agustini sumó a la desolación del hombre moderno la de la mujer a la que el hombre moderno negó la capacidad y el derecho mismo a esa desolación. Escribir fue la cura del *mal du siècle* y, para Agustini, de esa otra herida por la que su poesía se desbarranca.

Nada explica el fin de siglo, dice Matei Calinescu, como el conflicto entre la poética moderna y la irrupción de la historia.<sup>43</sup> Es la matriz del dualismo esencial sobre el que Baudelaire construyó su dramática visión del poeta, entre *le ciel profond* y *l'abîme*, un dualismo con tres consecuencias en la poesía moderna: la dialéctica, la paradoja, la *coincidentia oppositorum* y el anhelo de conciliación o, usando la palabra de Paz, “completud”;<sup>44</sup> la religión del arte como alternativa a la fórmula cristiana de lo trascendente; y la poesía como aventura espiritual terrenal (cuerpo) y celestial (alma) vivida entre la realidad y el deseo (“El Reino interior”). En esta aventura contra la historia y la razón el poeta es un hijo pródigo que no olvida su origen. Miedo y arrojo, vacío y plenitud, utopía y frustración jalonan su itinerario de elevaciones y caídas fluctuando entre un yo real histórico y otro soñado que aspira a realizarse en el verso. Si lo reconocemos en Baudelaire y Darío, Rimbaud y Herrera y Reissig, Samain y Juan Ramón Jiménez, ¿por qué no en Agustini, en cuya poesía esas tres consecuencias están con lucidez y plenitud? También su yo poético –el real y el soñado– empieza en la casa burguesa, en la moderna civilización positivista y su culto a la razón y la historia, y en una insoportable insatisfacción. Si el hombre intuyó que la razón le amputaba una parte y que las ruinas del templo cristiano dejaban su alma a la intemperie, la mujer sumó a esa amputación y ese erial una norma sociomoral claustrofóbica. Cuando empezó a escribir, Agustini se sumó a la intuición primera, pasó a la certeza segunda y se chocó con una tercera: no tener sitio tampoco en el cenáculo y el lenguaje del modernismo. Aun así, realizó con sus “hermanos” a la distancia el protocolario trayecto como heroína y mártir, entregándose a las dos tentaciones que Paz coloca en los

---

43. Matei Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991, p. 61.

44. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1986.

extremos del péndulo de la poesía moderna: la religiosa y la revolucionaria.<sup>45</sup> La primera culminó en el altar a Eros, con el que buscó, como Baudelaire con la Belleza o Darío con Psiquis, neutralizar dualismos y borrar la desgarradura: “Puente de luz, perfume y melodía, / Comunicando infierno y paraíso”. Pero fue la segunda la que llevó más lejos su poesía, porque el erial o la intemperie modernista no dejan de ser barbarie domesticada, sometida por sus sacerdotes a una inteligibilidad cifrada y compartida, transmutada en artificio según la palabra de Baudelaire, cuyo culto se simultanea con el de la naturaleza. Cosificada como mujer en ambos ámbitos –el natural y el artificial–, Agustini se enfrentó sola a su intemperie, por lo que su imaginario es más emocional, sensual e instintivo, bestializado, atenazado por jaulas de las que el artificio modernista también fue responsable. Pero esa constatación no la convierte en desertora del modernismo, sino en su revulsivo: una limpieza que amplió las posibilidades del sujeto femenino y desestabilizó las representaciones artísticas de la mujer.

Obedeciendo a la tradición simbolista, Agustini hizo de su poesía autoindagación y conocimiento, inspirada por el mismo hálito rebelde e idealista de sus correligionarios, la misma sed de trascendencia, aunque separada por una higiénica mampara de cristal. Por la codificación de la mujer como texto, escribir fue también leerse a sí misma desde la mirada ajena y desde la propia, y después, transcribir y/o corregir la(s) lectura(s). Se leyó sin miedo, entre la culpa y la soberbia, y realizó una transcripción consciente que, sin poderse desprender del todo de la mirada ajena, se proyectó a veces sobre el vacío al que va el cisne herido de “Nocturno”. Al final, su poesía se ensimismó y enroscó, alejándose de la mirada ajena y sometiéndose a su propio escrutinio: casi no hay lugares o cosas en los últimos poemas de Agustini, tan visionarios. Si es, como dice David Zambrano, la más baudelaireana del modernismo hispánico, no es por sus vampiros sino porque “hace de su naturaleza, de su experiencia, del puro flujo de su yo, incondicionado, no restringido a experiencia concreta alguna, la trama de su verso”.<sup>46</sup> El retrato final es indiscutiblemente femenino pero también indiscutiblemente humano. Como la humanista, la tradición poética occidental se ha construido sobre la convención falaz de que “lo humano” es traslación universal del hombre. La tautología, con la coartada del lenguaje, no solo ha excluido de “lo humano” verdades femeninas imprescindibles, sino a la mujer de lo asociado a la poesía y al humanismo: excelsitud intelectual y moral, distinción espiritual, profundidad existencial. La furibunda melan-

---

45. Ibid, p. 62.

46. David Zambrano, “Presencia de Baudelaire en la poesía hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos*, año XVII, vol. XCIX, nº 3, mayo-junio de 1958, p. 228.

colía de Agustini es la vivencia consciente de esta exclusión y su frustrada insistencia en refutarla públicamente.

Ya en los sesenta, Arturo Sergio Visca advirtió de los riesgos de la crítica sobre Agustini: desgajada de sus contextos (el histórico y el literario), se convertía en leyenda, previa literaturización de los hechos finales de su vida. La “circunstancia biográfica”, alertaba, “sólo sirve para enturbiar el juicio crítico”,<sup>47</sup> y lamentaba que se interpretase su erotismo como trasunto de su vida, y que ese erotismo extraordinario líricamente se simplificara y borrara una obra de mayor dimensión. Pero no solo ha proseguido esa descontextualización sino también la reducción de su poesía al erotismo y de este al sexo. Aunque el erotismo delmiriano sigue discutiéndose, parece haberse impuesto la tesis “revisionista” que defiende que la poesía de Agustini es “política, ya que participa de la categoría de «literatura femenina», pero además –y principalmente– porque el núcleo temático de su obra es el sexo”.<sup>48</sup> Pero esa interpretación se funda en un retrato vital de desinhibición sexual discutible y en esa descontextualización que borra el diálogo del erotismo delmiriano con el modernista y decadente.<sup>49</sup> Aunque haya ansiedad de orgasmos, que casi nunca llegan, en algunos de sus poemas, demasiados escapan a esa lectura. Cabe recordar los versos de “El cisne” –“A veces ¡toda! soy alma; / y a veces ¡toda! soy cuerpo”– y su final en el que Leda acaba inmaculadamente blanca, blancura para la que la misma Agustini exigió sitio en *Los cálices vacíos*. Rechazado por la crítica revisionista, el temprano juicio de Zum Felde merece una relectura porque si molesta cómo quita carne al deseo delmiriano, tiene razón cuando dice que “todos sus poemas están hechos de visiones extraordinarias y de gritos de angustia”, percibe en sus imágenes “un mundo sombrío y desolado” y la encuentra en el verso “en mi alcoba agrandada de soledad y miedo”;<sup>50</sup> o cuando la califica de “introvertida fatal, pasional subjetiva, amante onírica”,<sup>51</sup> descripción que, injustificadamente, se ha entendido incompatible con el feminismo. De hecho, si un estado domina la poesía de Agustini, dice Esther de Cáceres, es la soledad,<sup>52</sup> que convoca al metamórfico tú de los poemas y la naturaleza alegórica de los espacios en que lo invoca, acaricia, muerde u observa (torres, alcobas,

---

47. “La poesía de Delmira Agustini”, *Cuadernos de Literatura*, nº 1, 1968, p. 2.

48. Uruguay Cortazzo, “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”, en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones ...*, pp. 48-9.

49. He discutido el retrato vital final de Agustini en “Una triple profanación: la mujer”, en mi edición de *Los cálices vacíos*, pp. 22-30.

50. *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo: Maximino García, 1921, p. 290.

51. *Proceso intelectual del Uruguay. La generación del Novecientos*, Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1987, p. 259.

52. “Prólogo” a Delmira Agustini, *Antología*, Montevideo: Colección Clásicos Uruguayos, 1965, p. xviii.

jardines, selvas), tan poco cotidianos, tan visionarios y transfigurados. La soledad explica el hambre o la sed que no se sacia (el cáliz que no se llena) y la permanente herida (del cuerpo o del alma) que solo sana en contadas y espléndidas epifanías. Hambre y herida, espiritualismo y decadentismo: la famélica loba machadiana aullando de dolor en la tierra desnuda porque busca y no encuentra en el ocaso.

Que la poesía de Agustini no deba leerse solo en términos de feminismo político no significa que no deba leerse en términos de feminismo. De hecho, la idea misma de poesía del modernismo, concebida contra la norma positivista y capitalista, la moral burguesa y la medida humana del cientificismo, es política. El idealismo, el individualismo y el subjetivismo modernistas supusieron un concepto de hombre nuevo y su ejercicio exigió una contranorma. Si en algunos como Agustini fue un ideal informe de inspiración nietzscheana (“nueva estirpe”, “incommovible raza sobrehumana”), en otros tuvo concreciones políticas (el anarquismo de De las Carreras o Herrera y Reissig), educativas (el idealismo o el espiritualismo laico de Rodó), o una función en el discurso de identidad americana (Ugarte). Desde ese enfoque político, el logro de Agustini fue sumar a la mujer a ese otro modelo humano y al ejercicio libre, íntimo y público, de sus posibilidades. Si la poesía sirvió para expresar y crear ese otro yo indecible desde la lengua común y los discursos oficiales, Agustini reclamó su huella en un proyecto que la excluyó. No sólo tuvo que hacer su revolución, como dice Ida Vitale, “con armas ajenas”, sino emprender la revolución dentro de la revolución. Solo reivindicar la poesía como profesión y ejercicio público fue un acto de feminismo al que se añadió otro: 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 trabajo con “fórmulas creadas por un estilo verbal masculino, por una cultura masculina” y eludió “inconscientemente el camino virgen que ella misma había descubierto”, la empresa continúa hoy.<sup>53</sup>

Por encima del esfuerzo monumental y del sacrificio personal, algo garantiza el éxito político de la poesía de Agustini: su calidad, su verdad viva y su belleza profunda, el ser imprescindible e insustituible en la historia de la literatura. Aunque su familia poética fue la simbolista y decadente, aunque sus poemas dialogan con Darío, Baudelaire o D’Annunzio, logró su mundo propio, su tono, su intensidad y su mitología poética personal. A pesar del imaginario reiterativo, la de Agustini no es una poesía fácil:

---

53. Ida Vitale, “Los cien años de Delmira Agustini”, *Vuelta*, n° 2, setiembre de 1986, p. 64.

es compleja emocionalmente, insatisfactoria intelectualmente, agonística verbalmente, tensionada por polaridades y dicotomías que se busca resolver. En la ortodoxia misma del simbolismo, su poesía es un mundo cifrado en el que la literalidad no basta y el símbolo hace de la realidad no un espejo sino un prisma. En ese horizonte, su militancia femenina no se desvanece, sino que se hace más profunda y se enriquece: una militancia de actos o gestos, pero también de emociones, reflexiones, percepciones y sentimientos no considerados hasta entonces en una mujer.