



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



**IMAGINARIO POÉTICO EN *LOS ASTROS DEL ABISMO*:
UN ESTUDIO DE MOTIVOS LITERARIOS EN LA OBRA PÓSTUMA DE
DELMIRA AGUSTINI**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LINGÜÍSTICAS HISPÁNICAS

PRESENTA

JIMENA ARACELI GARCÍA GARCÍA

ASESORA

DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO

Ciudad Universitaria, CDMX

2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a las personas que me guiaron durante la realización de este trabajo, particularmente a la Dra. Mónica Quijano, quien dedicó a estas páginas una lectura siempre atenta y generosa. Gracias, Moni, por la paciencia, los ánimos y el enorme apoyo que siempre tuviste para mí, por las enseñanzas y la confianza en mi proyecto. Agradezco también al Dr. Armando Velázquez, al Dr. Hugo Del Castillo, a la Dra. Ainhoa Vásquez y al Dr. César Cañedo por los comentarios que me ayudaron a enriquecer este trabajo. También les agradezco sus enseñanzas durante la carrera y las perspectivas sobre literatura que me compartieron en sus clases.

Quiero agradecer también a las personas que me han acompañado durante el proceso de escritura de esta tesis y durante mi vida universitaria en general. Gracias a mis papás, Araceli y Carlos, por todo su apoyo, amor y cuidados. Soy muy afortunada de tenerlos como padres. Gracias, mamá, por toda la ternura y atención que me has dado a lo largo de la vida. Sé que siempre tienes un espacio amoroso para mí en tus pensamientos, que me has cuidado y procurado de muchas formas diferentes. Gracias, papá, por siempre tener la disposición para ayudarme, aconsejarme y leer todo lo que escribo. Aprecio como pocas cosas los poderes creativos que me heredaste y los proyectos artísticos o divertidos que siempre hemos creado juntos. Gracias enormes también a mi familia extendida, por ser una manada amorosa y cercana.

A mis amigos de la facultad: conocerles es una de las mejores cosas que me ha pasado, ustedes fueron mi casa durante los años en la licenciatura y continúan siendo una de las redes de apoyo que más me sostienen. Gracias: a Lucerito por ser mi compañera en las exploraciones de la escritura, por su generosidad, presencia constante, escucha, franqueza y cariño. A Ro por su cercanía, su corazón enorme, su serenidad y abrazos reconfortantes, gracias por ser una de las presencias más amorosas y estables en mi vida. A Pato por una amistad llena de afinidades, entendimiento, confianza y cariño, por los conciertos a los que hemos ido y por las pláticas sobre música y sobre la vida que tanto disfruto siempre. A Paty por saber estar y cuidar a los que quiere como pocas personas, gracias por su presencia, sabiduría y risa entrañables. A Adri por su entusiasmo contagioso, por ser una compañía siempre dispuesta y por los detalles con que nos muestra su cariño constantemente. También

gracias a Ame, Fan, Amara y Sergio por los momentos, las risas, el cariño y acompañamiento que compartimos.

A mis amigas de la vida y el alma: gracias a Pau por tantas transformaciones y sentimientos en los que nos hemos acompañado. Gracias por una de las amistades más constantes en mi vida, por la escucha de tantos años, la infinidad de consejos y todo el apoyo. Gracias a Andrea Va por sus palabras y su presencia que siempre abrazan el corazón, por su empatía inmensa, sentido del humor, gentileza y generosidad con el mundo. Mi amistad con ustedes es uno de mis refugios más longevos, me siento enormemente afortunada de haber crecido a su lado y de que nuestro cariño encuentre siempre caminos para seguir existiendo.

Gracias también a Normita y Mire por hacerme conocer, desde que era muy pequeña, lo que es una amistad entrañable. Norms, gracias por un amor grande que sigue y seguirá presente a pesar de la distancia y los cambios. Mire, gracias por tu dulzura que siempre me hace sentir como en casa, desde que éramos pequeñas y nos íbamos juntas al salir de clases.

A Jerome: gracias por su amor lleno de apoyo, consideración, gentileza, risas y ternura. Gracias por construir conmigo un espacio para la tranquilidad y la vulnerabilidad en un mundo que no está hecho para esas cosas, y por su compañía que me ha dado tanta felicidad.

Gracias a amigas y amigos: A Alex y Karen por la cercanía que hemos retomado en los últimos años, por el contacto y cariño que se ha mantenido desde que éramos chicos. A Tere por las muchas pláticas que llegaron con ella, por las celebraciones, marchas, contención emocional y momentos que hemos compartido.

Gracias también a las personas que de alguna u otra forma me acompañaron a lo largo de mi vida universitaria, llevo conmigo sus enseñanzas, complicidad, apoyo, alegrías compartidas. Y los recuerdos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1. <i>LOS ASTROS DEL ABISMO</i> : CONTEXTO SOBRE LA OBRA PÓSTUMA DE AGUSTINI..	19
CAPÍTULO 2. LOS ASTROS Y EL ABISMO: UNA POÉTICA DE LA CONTRADICCIÓN. LAS DICOTOMÍAS Y LOS CONTRARIOS COMO MOTIVO LITERARIO EN EL IMAGINARIO DE AGUSTINI	27
2. 1. Erotismo y deseo de trascendencia en la obra de Agustini	27
2. 2. Introducción a las dicotomías y los contrarios en la obra de Agustini	32
2. 3. Las dicotomías y los contrarios en la obra póstuma de Agustini	49
CAPÍTULO 3. DOS MOTIVOS LITERARIOS: LA ESTATUA Y EL VISITANTE NOCTURNO EN EL IMAGINARIO DE AGUSTINI	78
3.1 Amor de blanco y frío: Procesos de feminización y subversión. El motivo literario de la estatua	78
3.1.1 Introducción al motivo de la estatua en la obra de Agustini	78
3.1.2 El motivo de la estatua en la obra póstuma de Agustini.....	83
3.2 De “El intruso” a “La cita”: Cambio de roles de género en el encuentro erótico. El motivo literario del visitante nocturno.....	99
3.2.1 Introducción al motivo del visitante nocturno en la obra de Agustini	99
3.2.2 El motivo del visitante nocturno en la obra póstuma de Agustini.....	113
CONCLUSIONES	128
BIBLIOGRAFÍA.....	135

INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace de la voluntad de contribuir al estudio de la obra de la escritora uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), una de las figuras destacadas del modernismo hispanoamericano y un importante referente cuando hablamos de la historia de la poesía escrita por mujeres en Latinoamérica. Agustini es reconocida tanto por sus innovaciones transgresoras al imaginario modernista como por la manera directa en que abordó el erotismo desde una perspectiva femenina, un tema que confrontaba directamente a la moral de su época, especialmente a aquella que pesaba sobre las mujeres y les exigía ciertos comportamientos y formas de ser. Aunado a esto, podemos reconocer que el desafío de Agustini a las expectativas patriarcales de su contexto no sólo estaba en los temas que abordó en su poesía, sino en las dimensiones de su ambición artística. Estudiosas como Rosa García Gutiérrez y María José Bruña Bragado, quienes han analizado la obra de Agustini con cuidado y profundidad, coinciden en que esta poeta uruguaya abordaba su quehacer escritural de una forma profundamente estratégica, con miras a que su proyecto poético lograra abrirse un lugar en el campo literario junto a escritores consolidados como Rubén Darío. La mezcla de todo lo anterior dio como resultado una obra cargada de tensiones, una poesía que era producto de un campo estético y literario que a su vez se veía constantemente confrontado por la figura de su autora y los temas que abordaba.

La manera en que Agustini reformuló y subvirtió tópicos del modernismo ha sido objeto de estudio de varios análisis sobre su poesía,¹ e incluso aquellas innovaciones han

¹ Por ejemplo, en su artículo “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, Sylvia Molloy argumenta que Agustini utiliza el mito de Leda y el cisne, ave emblemática para el modernismo, de forma muy distinta a Darío. Señala que en los poemas donde retoma al cisne, Agustini está reaccionando ante “su precursor poético” (17), de tal manera que su escritura termina “vacando signos para cargarlos según otras pulsiones” (17). Entre las subversiones que identifica Molloy en la poesía de Agustini con respecto al mito de Leda y el cisne, se encuentra el hecho de que enuncia desde el personaje de Leda y da voz a su erotismo —“desea y dice su deseo” (17)—, algo que no ocurre en las versiones de Darío de este mito. Véase Molloy 14-18.

llevado a algunos estudiosos a situar su obra dentro lo que se ha denominado ‘posmodernismo’, esa etapa en donde el movimiento modernista ya se comunica con lo que posteriormente sería conocido como la(s) vanguardia(s). Tal es el caso de José Miguel Oviedo, quien en el tercer tomo de su *Historia de la literatura hispanoamericana* ubica la obra de Agustini dentro del posmodernismo junto a la de otros autores como Horacio Quiroga y César Vallejo. Las razones con las que Oviedo sustenta la decisión de poner a Agustini fuera del marco modernista son dos: la primera, que la obra de Agustini se sitúa temporalmente en una etapa donde ya se empezaba a desintegrar la estética modernista, y la segunda, y más importante, que su poesía no sólo retoma, sino que desafía (rearticula) esta tradición (31).² Si bien existen otras posturas críticas que rebaten la idea de que Agustini es posmodernista, como sucede con las perspectivas de García Gutiérrez y Bruña Bragado, en lo que coinciden los estudiosos de la obra de esta autora es en que su poesía dialogó con el modernismo y bebió fructíferamente de él, lo enriqueció, subvirtió y revitalizó en un momento en el que sus modelos y tópicos comenzaban a estancarse.

Nacida en Montevideo —ciudad donde vivió toda su vida—, en una clase social acomodada y con el apoyo de su familia para desarrollar su carrera literaria, Agustini se encuentra dentro del grupo de autores que hasta cierto punto disfrutaron del éxito editorial en vida. Sus libros fueron leídos y celebrados por figuras destacadas del campo literario de su época, y sus poemas se publicaron tanto en revistas nacionales como internacionales. A lo largo de su carrera, Agustini convivió con los círculos intelectuales más importantes de su

² El análisis de Oviedo sobre la obra de Agustini resulta contradictorio, pues por un lado reconoce las innovaciones de la autora y hace énfasis en cómo, mediante la reelaboración de tópicos y símbolos modernistas, Agustini luchaba contra las ataduras de género que le imponía este movimiento literario. Sin embargo, termina repitiendo sesgos sexistas que históricamente han entorpecido el estudio de la obra de la poeta. El mejor ejemplo es que, desde la perspectiva de Oviedo, la obra de Agustini resultaría un reflejo directo de su represión y de las restricciones en las que vivía a causa de su clase social y de su género. Véase Oviedo 29-36.

país, y con frecuencia se le asocia con la Generación uruguaya del 900, compuesta por figuras destacadas como José Enrique Rodó, Carlos y María Eugenia Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, y Horacio Quiroga. Se sabe también que Agustini mantenía contacto con figuras importantes del modernismo y del campo literario de aquel entonces, como es el caso de Rubén Darío y Miguel de Unamuno, entre otros.

El hecho de que Agustini lograra ser reconocida dentro del círculo intelectual de su época resulta significativo en términos de género, pues aquél era un campo literario compuesto fundamentalmente por hombres. En *Cómo leer a Delmira Agustini*, Bruña Bragado señala la importancia de Agustini al interior del modernismo, en tanto que su trabajo contribuyó a minar la univocidad —o la idea de univocidad— de este movimiento literario (18). Agustini representa una confrontación a esa univocidad porque incorpora una exploración estética desde un yo lírico femenino, así como la sensibilidad poética y la mirada de una escritora que hablaba, entre otros temas, del deseo erótico y la ambición artística desde una perspectiva de mujer.

Es cierto que Agustini gozó de reconocimiento en vida, sin embargo, esto no significa que la recepción de su obra e incluso su ser vital no se hayan visto afectados por sesgos patriarcales propios de la época en que vivió. Cabe señalar que Agustini escribió en una época profundamente contradictoria en torno a temas como el sexo, pues aunque por un lado se abogaba por un librepensamiento en el ámbito intelectual y artístico —dándole la bienvenida a la modernidad—, por otro se reprimía la sexualidad, particularmente la femenina (Fernández dos Santos 76-78, 94-95). Resulta ilustrativo de la época que existieran intelectuales que buscaran romper con el conservadurismo de la moral burguesa no sólo a través del arte, sino a través de estilos de vida como el dandismo y el decadentismo, sin que esta ruptura llegara a reflejarse en una reestructuración de la división entre los sexos

(Fernández dos Santos 95). En el caso específico de Agustini, esta ambigüedad de su contexto se vio reflejada en que, por un lado, su poesía fue aclamada y celebrada, mientras que, por otro, ella llegó a ser juzgada y repudiada por una sociedad escandalizada por su escritura y, eventualmente, por sucesos de su vida personal como su divorcio.

Considerando todo lo anterior, no es de sorprender que la obra de Agustini se haya abordado fructíferamente desde los estudios feministas de la literatura. Este trabajo ha sido más que necesario porque la recepción de su poesía —y, en realidad, de todos los aspectos en torno a ella (su biografía, su figura en el campo literario)— durante años estuvo marcada por un sesgo patriarcal, donde no faltaban lecturas biografistas que buscaban explicar sus versos a través de su vida privada, llegando en algunos casos a especulaciones sobre el ejercicio de su sexualidad (Bruña Bragado 25).³ Aunado a esto, las condiciones de su muerte (un feminicidio a manos de su exesposo) han contribuido también a que, al momento de hablar sobre Agustini, a menudo la atención sobre sus innovaciones creativas se vea opacada por otros aspectos de su vida. Ante esta situación, los estudios con perspectiva de género se han dado a la tarea de abordar su importante trabajo de subversión de tópicos modernistas; asimismo, han mostrado sus transgresiones y contribuciones en la manera de abordar y referir el erotismo femenino. Con este trabajo de análisis, los estudios con perspectiva de género se han encargado, poco a poco, de ir contrarrestando los sesgos patriarcales que durante mucho tiempo dominaron el estudio de la obra de Agustini. Bruña Bragado menciona los trabajos

³ En su estado de la cuestión sobre la recepción de la poesía de Agustini, Bruña Bragado señala que “prácticamente todo lo escrito por sus contemporáneos sobre [ella] responde a esta línea teórica que desvirtúa la esencia de la creación al leerla exclusivamente desde postulados vitales” (28). Apunta que las fuentes principales donde podemos encontrar estas lecturas tempranas son “la correspondencia personal, algunas breves publicaciones en periódicos y revistas, los prefacios de sus dos primeros libros y los comentarios finales de *Cantos de la mañana* y los *Cálices vacíos*” (22). Para ejemplificar el sesgo patriarcal y biografista refiere a los comentarios de intelectuales como Francisco Villaespa, Samuel Blixen, Carlos Vaz Ferreira, Carlos Reyles y Manuel Medina Betancourt. Véase Bruña Bragado 19-28.

de Tina Escaja, Uruguay Cortazzo, Carina Blixen, Eleonora Cróquer y Gwen Kirkpatrick como ejemplos de investigaciones que han contribuido al “esfuerzo por superar la fetichización del sujeto poético ‘Delmira Agustini’ en el seno de una sociedad y literatura patriarcales” (15).⁴

Además de algunos poemas sueltos y textos en prosa publicados en revistas de la época, la obra de Agustini publicada en vida consiste fundamentalmente en tres poemarios: *El libro blanco (Frágil)* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Al final de este último la autora anunció con una nota al lector que su siguiente poemario sería “la cúpula de su obra” (618). Agustini incluso reveló en esta nota el título que llevaría ese cuarto libro: *Los astros del abismo*. La poeta, sin embargo, no alcanzó a ver la publicación de esta obra cumbre que había estado preparando, pues fue asesinada en julio de 1914 por su exesposo en un acto que ahora podemos y debemos reconocer como feminicidio.

La muerte de Agustini a los veintisiete años interrumpió de forma abrupta su proyecto literario, dejando tras de sí una serie de poemas sin publicar, algunos otros publicados en revistas pero no en libro (algo que probablemente no era su destino último) y la promesa de un cuarto libro que se encontraba ya en proceso. Si bien aquellos poemas ya han sido publicados en libro de manera póstuma, en un trayecto que será descrito en el primer capítulo de este trabajo, lo cierto es que el tortuoso camino editorial que han recorrido ha afectado el estudio de esta última parte de la obra de Agustini. Dice Bruña Bragado sobre algunos de

⁴ Con respecto a este punto me resulta importante el señalamiento de Bruña Bragado (14-16) sobre la necesidad de no llevar demasiado lejos la posible ruptura que pueda representar la obra de Agustini con respecto al resto de los autores modernistas, pues al fin y al cabo su poesía coincide con la estética de este movimiento en muchos aspectos, lo mismo que su visión sobre el arte y sobre el papel del artista en la sociedad. Enfatizar en exceso el carácter rupturista de su obra podría relegarla, involuntariamente, a un lugar periférico con respecto al canon modernista, lugar del que los estudios con perspectiva de género han intentado sacarla precisamente porque es claro que se encuentra ahí no como un reflejo de la calidad de su poesía, sino por una cuestión que atiende al tema de género y al periodo histórico que ocupa su obra.

estos poemas: “Coincido plenamente con Alejandro Cáceres en señalar la calidad artística extraordinaria de esta serie de sonetos que se colocan al mismo nivel e incluso superan a muchos de los poemas de *Cálices vacíos* [tercer poemario de Agustini] y que, con todo, han sido olvidados por la crítica” (90).⁵ Al respecto y hablando de los mismos poemas a los que se refiere Bruña Bragado, Alejandro Cáceres, en el estudio introductorio a su edición *Poesías completas* de Delmira Agustini, señala: “Creo que por haberse publicado póstumamente, y también por no ser fácil su obtención y consulta, es que la crítica prácticamente los ha dejado de lado” (citado en Bruña Bragado 90).

Considerando lo anterior, este trabajo tiene la intención de contribuir a subsanar esa falta de estudios sobre la obra póstuma de Agustini, aquella en la que trabajó los últimos años de su vida y que probablemente estaba destinada a su cuarto poemario.⁶ Dado que el análisis de todos los poemas de esta etapa, así como de la totalidad de los aspectos que los conforman, rebasaría los propósitos de esta investigación, el primer desafío al que me enfrenté fue delimitar un *corpus* que resultara significativo, pensando en lo que el análisis de los poemas seleccionados podría aportar a lo que ya sabemos sobre la obra de Agustini. La solución que propuse para la selección del *corpus* fue, primero, la identificación de motivos literarios que resultaran centrales para la poética de Agustini y, segundo, la selección de un número limitado de poemas póstumos que tuvieran una elaboración significativa de dichos motivos.

Abro aquí un paréntesis para apuntar lo que se entiende como motivo literario en este estudio. Siguiendo lo que plantea Miguel Á. Márquez en su artículo “Tema, motivo y tópico.

⁵ Aquí Bruña Bragado está hablando específicamente de los poemas correspondientes a “El rosario de Eros”, un grupo de cinco textos completamente inéditos al momento de la muerte de Agustini y que con toda probabilidad estaban destinados a su cuarto libro.

⁶ Es importante señalar que existe otro tipo de obra póstuma que no es considerada en este estudio: una serie de poemas correspondientes a la primera etapa creativa de Agustini, anteriores a la publicación de su primer libro. En este trabajo, cuando aluda a la obra póstuma, no estaré incluyendo esos poemas tempranos, sino únicamente aquellos correspondientes a su última etapa creativa.

Una propuesta terminológica”, se considera que: “De acuerdo con su etimología, debemos considerar el motivo literario como materia que se repite o está presente en el desarrollo de una obra literaria. A este rasgo cuantitativo podemos añadir otro cualitativo: el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un *corpus* literario, resulta decisivo para su comprensión” (255). Asimismo, en su propuesta terminológica Márquez dice: “propongo que reservemos *tema* como el término menos determinado y lo utilicemos para designar cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general. La delimitación terminológica debe afectar a *tópico* y *motivo*” (253).⁷ De acuerdo con lo expuesto, en este trabajo considero *motivo* a cualquier materia literaria (imagen, símbolo o situación) que sea recurrente al interior de la obra de Agustini y que resulte importante para la construcción de su significado y, en este caso, de la poética de la autora.

Una vez establecido el estudio de motivos literarios como primera pauta para guiar mi análisis, fue necesario seleccionar los motivos a estudiar. Para ello leí la obra poética de Agustini en su totalidad, familiarizándome así con los asuntos y preocupaciones que son centrales en ella, impresiones que a su vez fui cotejando con estudios críticos sobre su obra. De este proceso concluí que me interesaba que los motivos a estudiar contribuyeran a iluminar la manera en que Agustini aborda dos cuestiones: el erotismo y el tema de la creación artística. Decidí enfocarme en estos ejes porque el encuentro erótico y la preocupación por la creación poética —y, sobre todo, el vínculo simbólico entre ambos— son dos pilares de la obra de Agustini. Estos dos temas están estrechamente relacionados al interior de su poética, pues en ella el deseo erótico está continuamente ligado a un deseo de trascendencia (la cual, en el caso de Agustini, se entiende en términos de superación artística

⁷ Las cursivas son mías.

y de pensamiento, no en un sentido religioso). Por lo anterior, no es casualidad encontrar estudiosos que hayan abordado la obra de Agustini desde una lectura mística, pues en su poesía el encuentro erótico nunca es algo mundano o cotidiano, sino un evento que eleva al ser y que comprende tanto al cuerpo como a la mente. Sin embargo, como se abundará en el segundo capítulo, una lectura que limite el erotismo de Agustini a algo metafísico o trascendental es inevitablemente reduccionista.

Aunado a estos ejes temáticos y buscando afinar todavía más las pautas de selección de los motivos a estudiar, usé dos criterios adicionales: el primero, que el símbolo, imagen o situación a estudiar (la “materia literaria” que constituye el motivo) debe estar presente en cada uno de los tres poemarios publicados en vida de Agustini, además de aparecer en los poemas póstumos. Este criterio busca asegurar la relevancia de los motivos al interior de la totalidad de la poética de Agustini, partiendo de que los motivos están presentes en las distintas etapas creativas de la autora, independientemente de que su tratamiento cambie de etapa a etapa o de poema a poema.

El segundo criterio atiende al estado de la cuestión y consiste en que los motivos seleccionados sean considerados por los estudiosos de la obra de Agustini como relevantes para su poética. Para esto me apoyé en diversos estudios y análisis de su obra, privilegiando los más recientes, pues, como ya se ha señalado, durante años el estudio de la obra de Agustini se vio entorpecido por sesgos patriarcales que incluso dejaban de lado la obra para centrarse en la figura de la autora y en sus circunstancias vitales. Para este punto, y en general para la realización de este estudio, resultaron esenciales los trabajos de María José Bruña Bragado, Mirta Fernández dos Santos y Rosa García Gutiérrez. Adicionalmente a estos estudios enfocados en la obra de la poeta, consulté aquellos que fueran pertinentes para enmarcar su arte en un contexto cultural más amplio, algo que resulta fundamental pues, a pesar de las

transgresiones innegables al modernismo por parte de Agustini, es un hecho que su obra en muchos sentidos se alinea con las ideas artísticas que circulaban en su época, y con los postulados estéticos y filosóficos del modernismo en Hispanoamérica. Para este propósito me resultó de utilidad el estudio de Rafael Gutiérrez Girardot titulado *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. Asimismo, me apoyé en el estudio introductorio de la *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana* de Serna Arnaiz y Castany Prado.

Tras la delimitación de los criterios para elegir los motivos a estudiar, terminé seleccionando tres de ellos: 1) el uso que le da Agustini a las dicotomías y los contrarios, 2) la imagen/símbolo de la estatua y 3) lo que para fines de este trabajo llamé “el motivo del visitante nocturno”. Más adelante explicaré en qué consiste cada uno de ellos y en qué capítulo de este trabajo los abordaré.

Con estos tres motivos ya seleccionados pude a su vez delimitar el *corpus* de poemas póstumos a estudiar, teniendo como pauta que en ellos pudiera encontrarse una reformulación de alguno de los tres motivos. Considerando todo lo anterior, los poemas póstumos seleccionados para su estudio fueron: “Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte”, “En el camino”, “Tus ojos, esclavos moros”, “Boca a boca”, “Las voces laudatorias”, “Mi plinto”, “La cita”, “Mis amores” y algunos de los poemas agrupados en la subsección titulada “El rosario de Eros”, principalmente “Cuentas de mármol”. Asimismo, haré una mención sucinta al poema “Con Selene”.⁸

⁸ Estas composiciones forman parte de un grupo de 21 poemas publicados en libro por primera vez en 1924 (diez años después de la muerte de Agustini), como parte de la edición a cargo de Maximino García. Los textos a su vez pueden encontrarse en el último de los cuadernos de Agustini (según el orden asignado por los estudiosos de su obra), el cual forma parte de la Colección Delmira Agustini, albergada por la Biblioteca Nacional de Uruguay. Existen posturas críticas que consideran que estos textos probablemente estaban destinados al cuarto libro de la autora, tema que se abordará en el primer capítulo de este estudio. La información de archivo particular de cada poema se agregará en nota al pie al momento de su análisis.

El análisis que llevo a cabo en esta investigación tiene como objetivo, además de estudiar los poemas póstumos de Agustini, hacer que dichos poemas entren en diálogo con el resto de la obra de la poeta. Me interesaba articular mis observaciones sobre los poemas póstumos con lo que ya sabemos sobre la poética de la autora y con lo que pude observar de los motivos seleccionados en los poemarios que sí alcanzaron a publicarse durante su vida. Lo anterior es importante porque en este trabajo parto de la hipótesis de que en la obra póstuma de Agustini es observable una continuidad del proyecto poético que venía desarrollando y puliendo desde su primer poemario, un proyecto que se ve afianzado sobre todo a partir del tercero, *Los cálices vacíos* (1913), publicado apenas el año anterior a su muerte.

Cuando hablo de continuidad no quiero afirmar que la obra de Agustini no fue mutando o madurando, sino que desde su primer poemario asoman ciertos elementos de su imaginario poético y ciertos temas que la acompañarán también en sus obras posteriores. Me interesa la continuidad observable en los elementos de los que la autora no se desprende y que, por el contrario, desarrolla y enriquece conforme madura su proyecto poético. Esto sucede tanto con elementos de su imaginario como con los ejes temáticos que enfatice (la creación poética y el encuentro erótico). Quisiera señalar que los procesos de subversión de su propio imaginario también pueden considerarse como expresiones de esa continuidad y maduración, pues no representan una ruptura definitiva con los elementos subvertidos, sino que dan cuenta de un diálogo fértil que la autora mantiene consigo misma y con la tradición.

Me pareció que un análisis que articule la obra publicada en vida con la obra póstuma resultaría mucho más rico que uno que estudiara la obra póstuma como un proyecto aislado y autocontenido, sin voltear la mirada al trabajo que lo precede. Considerando esto, el hecho mismo de proponer un estudio de motivos literarios que estén presentes en todos los

poemarios de Agustini es un buen punto de partida, pues esta metodología permite observar la continuidad de un proyecto poético caracterizado por un imaginario que se repite y se reformula, así como por ciertos intereses temáticos nodales. Por lo anterior, como una primera parte de mi análisis delimité una pequeña trayectoria de cada uno de los motivos a estudiar, una síntesis de lo que señala la crítica sobre ellos en conjunto con lo que pude observar en los primeros tres poemarios de Agustini, aquellos publicados en vida. Esta suerte de introducción a cada uno de los motivos conforma la primera parte de cada capítulo de análisis, mientras que la última parte de cada capítulo corresponde propiamente a las observaciones sobre los poemas póstumos.

En el primer capítulo de este estudio aportaré más contexto sobre la obra póstuma de Agustini, aquel conjunto de poemas a partir del cual se desprende la selección del *corpus* de este trabajo. Es necesario dejar claro cómo está conformado lo que hoy en día entendemos como la obra póstuma de Agustini, pues el grupo de poemas que la conforman es heterogéneo: por un lado, tenemos poemas que eran completamente inéditos al momento de su muerte y, por otro, unos cuantos que alcanzaron a publicarse en revistas durante el último año de su vida, pero que son de publicación póstuma en libro. En este primer capítulo aclaro todo aquello que me parece pertinente sobre la obra póstuma, y a partir del siguiente empieza propiamente el trabajo de análisis de los motivos literarios seleccionados.

En el segundo capítulo se aborda el motivo literario que hace referencia al uso de las dicotomías y los contrarios en la poética de Agustini. Pares como luz/oscuridad, cuerpo/alma, vida/muerte, placer/dolor, etcétera, que pueden encontrarse en abundancia en sus poemas y que son una herencia de la tradición del decadentismo (Jiménez 438-439). En este capítulo se hablará de la prevalencia de imágenes poéticas que se construyen en torno a estos pares de contrarios, una serie de imágenes que resultan ser el eje de varios de los poemas póstumos

a estudiar y que, por lo tanto, configuran una propuesta estética. Asimismo, se presenta la hipótesis de que en la obra de Agustini existe una poética de la contradicción, la cual se ve afianzada y enriquecida por varios de sus poemas póstumos.

En el tercer capítulo se abordan dos motivos literarios que Agustini subvierte de forma significativa en sus poemas póstumos. El primero es el motivo de la estatua, una imagen/símbolo que está vinculada a la perfección clásica y a la estética del parnasianismo, pero que Agustini subvierte convirtiéndola en algo mucho más próximo a lo orgánico (vs. lo artificial) y lo caótico (vs. lo perfecto y controlado). El segundo motivo es aquel que nombro ‘visitante nocturno’, el cual alude a una situación recurrente en la poética de Agustini. Esta situación, que tiene como eje el encuentro erótico, permite observar cómo los roles de género se van flexibilizando en dicho encuentro conforme avanza la poética de Agustini, hasta desembocar en una subversión de estos en los poemas póstumos.

Para este trabajo me apoyé fundamentalmente en la edición crítica de Mirta Fernández dos Santos, resultado de su trabajo doctoral “*Con alma fúlgida y carne sombría*”: Edición crítica de la obra completa de Delmira Agustini y estudio de concordancias léxicas de Los cálices vacíos (UNED, 2017). Fernández dos Santos se ha enfocado en la obra de Agustini y ha publicado trabajos como *El profundo espejo del deseo. Nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini* (2020), o *La recepción de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos. A través de su correspondencia inédita y poco difundida* (2019). Para su tesis doctoral realizó una consulta exhaustiva de los manuscritos de Agustini, así como de otros materiales pertinentes para el estudio de su obra, los cuales están albergados en la Biblioteca Nacional del Uruguay como parte de la Colección Delmira Agustini. Esta consulta resultó en la realización de la edición crítica que utilizo como fuente principal para este trabajo.

En la introducción a su tesis doctoral, Fernández dos Santos aclara por qué consideró necesario hacer otra edición crítica de las obras completas de Agustini. Señala que ninguna de las ediciones anteriores —que además varían mucho entre ellas en calidad y rigor filológico— recupera realmente la totalidad de la producción literaria de Agustini, ni profundiza en las variantes de las composiciones que pueden encontrarse en los manuscritos de la poeta y en la reedición de su obra publicada durante su vida. Además, en varios casos estas ediciones no respetaron las correcciones que Agustini hacía sobre la disposición de sus poemas para la reedición de sus libros, entre otras cuestiones (407-409). Fernández dos Santos señala que las ediciones publicadas hasta la fecha, incluso aquellas que considera las de mayor mérito y rigor filológico, tienen inconvenientes, como serían algunas omisiones, erratas o modificaciones en la disposición original de los textos.⁹

En particular para este estudio, el trabajo de archivo que realizó Fernández dos Santos resultó profundamente útil, pues me ayudó a entender en qué consiste la Colección Delmira Agustini, la cual no conozco directamente.¹⁰ Lo anterior resultó fundamental para comprender qué entendemos como su obra póstuma, de dónde proviene y cuáles han sido las fuentes de aquellos que la han editado. En su estudio, Fernández dos Santos no sólo consigna con rigor las variaciones de los poemas de Agustini encontradas en sus manuscritos y otras fuentes, sino que dedica un apartado a describir sus libretas y otros recursos que forman parte de la Colección Delmira Agustini. Tal es el caso de un extenso legajo de hojas sueltas, cartas, publicaciones en revistas y notas de prensa sobre la autora, etcétera. Toda la información que

⁹ Por ejemplo, Fernández dos Santos señala que la edición de Alejandro Cáceres tiene un enfoque demasiado arcaizante y purista en la presentación de los textos, pues decide mantener los criterios de acentuación de la época en que escribió Agustini; del mismo modo, no corrige las erratas con que se publicó la *edito princeps* de los poemarios, sino que se limita a señalarlas en su aparato crítico (388).

¹⁰ Existe un proyecto de digitalización del Archivo Delmira Agustini a cargo de la Biblioteca Nacional de Uruguay, el cual puede consultarse en línea. Sin embargo, la libreta que tiene las composiciones póstumas no ha sido digitalizada aún, por lo que la conozco únicamente a través del trabajo de Fernández dos Santos.

he podido obtener sobre el archivo de Delmira Agustini y que presento en este trabajo proviene de la tesis doctoral de Fernández dos Santos.

Si bien todos los poemas de Agustini que citaré en este estudio provienen de la edición de Fernández dos Santos, también consulté y tuve a la mano en todo momento la edición crítica *Poesías completas* (Cátedra, 1993) de Magdalena García Pinto, la cual me sirvió para contrastar posturas en torno a la poética y la obra de Agustini.

En suma, con este trabajo se espera contribuir a nutrir la visión global del imaginario poético de Agustini, volteando la mirada a una porción poco estudiada de su obra y vinculándola con sus trabajos publicados en vida a través de un estudio de motivos literarios. Se espera que este trabajo de articulación entre la obra publicada en vida y la obra póstuma pueda arrojar luz sobre los distintos procesos de reafirmación o subversión que Agustini opera sobre su imaginario poético distintivo conforme avanza y madura su obra. Observar estos procesos resulta significativo si tenemos en cuenta que el imaginario poético de Agustini no sólo establece un diálogo fértil con la tradición literaria que precede y enmarca su poesía, sino que también es un imaginario que dialoga fructíferamente con las expresiones anteriores de sí mismo.

CAPÍTULO 1. *LOS ASTROS DEL ABISMO*: CONTEXTO SOBRE LA OBRA PÓSTUMA DE AGUSTINI

Antes de su muerte en 1914, Agustini dejó en su tercer poemario *Los cálices vacíos* (1913) el anuncio de un cuarto libro en el cual ya se encontraba trabajando y que prometía mostrar la culminación de varias inquietudes estéticas y temáticas cultivadas en sus proyectos anteriores. Con una nota al lector, Agustini anunció lo siguiente: “Actualmente preparo *Los astros del abismo*. [...] Él deberá ser la cúpula de mi obra” (618).¹¹ Si bien *Los astros del abismo* nunca llegó a publicarse en vida de la autora, gracias a sus libretas y manuscritos se han recuperado varios poemas que probablemente estaban destinados a dicho libro, los cuales se encontraban ya en un avanzado estado de revisión, algo sobre lo que abundaré más adelante en este capítulo. Contamos, además, con una serie de textos que Agustini fue publicando en revistas durante los últimos meses de su vida, “composiciones que, con toda seguridad, formarían parte de *Los astros del abismo*” (Fernández dos Santos 52), y que, desde la crítica, han sido englobados en conjunto con aquellos otros poemas que eran completamente inéditos y que fueron recuperados de sus libretas.

Aunque actualmente es posible tener acceso a todas estas composiciones y a lo que pretende ser una versión reconstruida de *Los astros del abismo* a partir de ellas, estos poemas han recorrido un trayecto editorial cuestionable, el cual puede rastrearse hasta 1924, cuando se da el primer intento de sacar a la luz la obra inédita de Agustini. Una década después de la muerte de la poeta y con aprobación de parte de su familia, el editor Maximino García elaboró una edición en dos tomos que pretendía englobar la poesía completa de Agustini, incluidos los poemas inéditos. En el primer tomo, Maximino García incluyó veintiún composiciones inéditas en libro, entre las que se encuentran aquellas publicadas en revistas

¹¹ Todas las citas de Agustini presentadas en este trabajo provienen de la edición de Fernández dos Santos.

entre 1913 y 1914, poco antes de la muerte de Agustini, y otras provenientes de sus libretas.¹² Hasta la fecha los veintiún poemas seleccionados por Maximino García se siguen reconociendo como aquellos que podrían haber estado destinados al cuarto libro de Agustini, sin embargo, la edición de 1924 incurre en decisiones cuestionables que no respetaban la voluntad de la autora y que, por ende, restan a su fiabilidad. Como ejemplo de lo anterior tenemos que Maximino García asignara el título de *Los astros del abismo* al tomo que incluye no los poemas póstumos, sino los dos primeros poemarios de Agustini (*El libro blanco* y *Cantos de la mañana*), con lo que desliga este título de las composiciones a las que originalmente estaba dirigido. Esto, además, produjo a la larga un desdoblamiento innecesario del nombre *Los astros del abismo* en la historia editorial de la obra de Agustini, pues dicho título posteriormente fue restituido a las veintiún composiciones inéditas, gracias al trabajo de Alejandro Cáceres en su edición *Poesías completas* (1999) de Delmira Agustini (Fernández dos Santos 387).

Así, para la historia editorial de la obra de Agustini, el nombre *Los astros del abismo* puede hacer referencia a dos cosas: primero, al tomo editado por Maximino García, en el cual no se encontraba la obra póstuma y tardía, sino los poemarios publicados en vida; y, segundo, al grupo de veintiún poemas inéditos en libro que actualmente la crítica reconoce como el grueso de la obra póstuma y tardía de Agustini y que tiene, como ya se ha dicho, mucho más derecho a llevar ese nombre. En este trabajo, cuando se hable de *Los astros del abismo*, siempre será en referencia a ese grupo de veintiún poemas.

¹² Según las distintas ediciones de la obra de Agustini, este número (21) puede variar, pues hay cinco poemas pertenecientes a la subsección titulada “El rosario de Eros” que desde ciertas perspectivas críticas han sido tomados como un solo poema largo. En este trabajo me alinee con la postura que mantiene la separación entre estos cinco poemas, siendo esta también la postura de Fernández dos Santos.

Para este punto vale la pena dejar claro cómo está conformado y de dónde proviene ese conjunto de poemas al que hoy podemos acceder bajo el título de *Los astros del abismo*, pues de ellos parte la selección del *corpus* para este trabajo. Como ya fue señalado, lo primero que es necesario precisar sobre estos poemas es que no todos eran completamente inéditos al momento de la muerte de Agustini, pues ocho alcanzaron a publicarse en revistas entre 1913 y 1914, poco antes de la muerte de su autora.¹³ Las estudiosas de la obra de Agustini, a pesar de lo anterior y a reserva de siempre hacer las precisiones pertinentes, han decidido mantener estos poemas agrupados con aquellas composiciones de la última etapa de su vida que sí eran completamente inéditas. Es decir, respetan el conjunto original propuesto por Maximino García. Así podemos observarlo en dos de las ediciones críticas más completas de la obra de Agustini: la edición de Magdalena García Pinto (Cátedra, 1993), considerada una de “las ediciones casi definitivas” (Bruña Bragado 92), y la de Fernández dos Santos (UNED, 2017), resultado de un abarcador trabajo doctoral que involucró a la Colección Delmira Agustini.¹⁴ Esta última edición es la que utilizo en este trabajo.

Tanto García Pinto como Fernández dos Santos agrupan los ocho poemas publicados en revistas durante el último año de la vida de Agustini junto con aquellos trece que fueron recuperados de sus libretas y manuscritos, y es legítimo preguntarse por qué.¹⁵ Hay varias pautas que pueden ayudar a alumbrar las ventajas de esta decisión. La primera y la más obvia es que estos dos subgrupos de poemas tienen en común el hecho de haber quedado inéditos

¹³ Se trata de “La cita”, “Anillo”, “Serpentina”, “Sobre una tumba cándida”, “Mi plinto”, “El dios duerme”, “En el camino” y “Con Selene”.

¹⁴ Otra de las ediciones “casi definitivas” (92) señalada por Bruña Bragado es la de Alejandro Cáceres. Si bien para este trabajo no he podido consultarla directamente, sabemos gracias a lo señalado por Fernández dos Santos (386-388) que Cáceres siguió el mismo criterio de agrupación que ella y García Pinto.

¹⁵ Cabe señalar que hay una cosa en la que difieren ambas estudiosas y es el título bajo el cual se abarca a este grupo de poemas: mientras que García Pinto los agrupa bajo el título *El rosario de Eros*, respetando el título que les dio Maximino García, Fernández dos Santos elige *Los astros del abismo*, buscando apegarse a la voluntad de Agustini.

en libro al momento de la muerte de Agustini y, en sentido estricto, son todos de publicación póstuma en libro. Esta última característica es la que Fernández dos Santos parece tomar como pauta definitiva, pues incluye estos poemas dentro de un apartado que lleva por título *Los astros del abismo* y por subtítulo la aclaración: (*obra póstuma*). Aquí es importante señalar, además, que es muy probable que el destino de los ocho poemas publicados en revistas fuera, posteriormente, formar parte del cuarto libro de Agustini, pues la autora solía publicar primero en revistas poemas que después formarían parte de sus libros. Recordemos, además, que para el momento en que estos poemas se publican, Agustini ya había anunciado (o pronto anunciaría) estar trabajando en *Los astros del abismo*, por lo cual no es descabellado pensar que esas composiciones publicadas en revistas efectivamente fueran a estar destinadas a este cuarto libro. Por lo menos la postura de Fernández dos Santos es clara al respecto, pues afirma que son: “composiciones que, con toda seguridad, formarían parte de *Los astros del abismo*” (52). Tomando en cuenta lo anterior, es entendible que se considere sensato agrupar estos poemas con aquellos totalmente inéditos que, según especulan los estudiosos de la obra de Agustini, también podrían haber estado destinados a ese cuarto libro o que, por lo menos, pertenecen a etapas creativas cercanas temporalmente. Esto último puede saberse gracias a los cuadernos de la autora, los cuales forman parte de la Colección Delmira Agustini, custodiada por el Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Montevideo. Estos cuadernos han sido ordenados cronológicamente por estudiosos de la obra de la poeta, particularmente por Ofelia Machado y Roberto Ibáñez, y han resultado una fuente invaluable para las sucesivas ediciones que han publicado la obra de la autora.

Otro factor que parece alimentar la decisión de respetar ese conjunto de veintiún poemas reunidos por Maximino García es el hecho de que su trabajo haya estado supervisado

directamente por la familia Agustini. En el caso de la poeta uruguaya lo anterior no es poco significativo, pues es bien sabido por los estudiosos de su obra que los miembros de su familia nuclear, particularmente su padre, estaban involucrados e interesados en su carrera literaria. De hecho, Santiago Agustini, padre de la autora, era quien oficialmente se encargaba de transcribir sus versos, pues los manuscritos originales de Agustini no eran de lectura fácil (Fernández dos Santos 395; Bruña Bragado 20). Parte significativa del material de la Colección Delmira Agustini proviene de la mano de su padre, no sólo las transcripciones de sus poemas tardíos, sino transcripciones que se remontan a los años de sus primeras publicaciones en revistas y, posteriormente, a sus poemarios que serían publicados en vida.¹⁶

Desde un punto de vista crítico, agrupar estos veintiún poemas también ayuda a separarlos de otro tipo de obra póstuma, pues desde la muerte de Agustini no sólo se han editado estos poemas tardíos, sino que ahora tenemos acceso a otra serie de poemas de publicación póstuma en libro, los cuales pertenecen a la primera etapa creativa de Agustini, anterior a su primer poemario. Algunos de ellos fueron publicados en revistas como *Rojo y blanco*, *La alborada* y *La petite revue*, de 1902 a 1904, mientras que otros fueron recuperados de sus primeros cuadernos, como es el caso de los que incluye García Pinto en su edición. Estos poemas primerizos, si bien podrían resultar de interés para un estudio sobre los primeros años de la carrera de Agustini, no fueron considerados como parte del *corpus* viable para esta investigación, cuyo objetivo no es estudiar la obra póstuma a secas, sino estudiar aquella obra tardía que no llegó a publicarse en libro debido a la muerte de Agustini.

Hasta ahora, he hablado sobre la manera en que los estudiosos de la obra de Agustini han decidido agrupar su obra póstuma, ofreciéndonos con esto un conjunto de veintiún

¹⁶ Toda la información que he podido obtener sobre la Colección Delmira Agustini proviene de la tesis doctoral de Fernández dos Santos, quien dedica una sección de su estudio a describir estos materiales.

poemas que pertenecen a la última etapa creativa de Agustini y que no se habían publicado en libro al momento de su muerte. Ahora me interesa precisar de dónde exactamente han podido recuperarse dichas composiciones y cuáles son las fuentes principales de aquellos que las han editado. Como ya mencioné, la obra inédita de la autora puede encontrarse en los cuadernos que forman parte de la Colección Delmira Agustini, donde también se encuentran borradores y manuscritos de sus poemas publicados en vida. En los cuadernos pueden encontrarse no sólo diversos borradores autógrafos de los poemas de Agustini, sino transcripciones de estos realizadas por su padre, sobre las cuales la poeta a veces todavía realizaba algunas correcciones menores. En el caso de los veintiún poemas que conforman la obra póstuma de su última etapa creativa, todos pueden encontrarse en el cuaderno VII, el último según el orden cronológico asignado por la crítica. Al respecto de este cuaderno, Fernández dos Santos apunta lo siguiente:

El Cuaderno VII, que consta de 34 hojas de manuscritos, incluye composiciones transcritas por don Santiago Agustini, con alguna corrección autógrafa puntual realizada por Delmira. La mayor parte de las poesías de esta libreta estaba por publicar en formato libro cuando se produjo el inesperado asesinato de la poeta (406).

De este comentario de Fernández dos Santos me interesa resaltar dos cosas: en primer lugar, que esta estudiosa apoya la hipótesis de que los poemas que pueden encontrarse en el cuaderno número VII estaban, en efecto, destinados a *Los astros del abismo*. Y, en segundo, que menciona las transcripciones de los poemas realizadas por el padre de Agustini. En este punto es importante señalar que no se cuenta con borradores autógrafos de la totalidad los poemas póstumos, pero sí se tiene acceso a las transcripciones de todos ellos realizadas por

el padre de Agustini, muchas de las cuales están a su vez corregidas por la autora.¹⁷ Esto último es importante, pues el hecho de que Agustini haya alcanzado a revisar y retocar esas transcripciones habla de un estado avanzado de la corrección de los textos. Sobre estas transcripciones, “los originales idiógrafos de Ms7 [cuaderno VII]” (637), Fernández dos Santos apunta que “fueron revisados por DA durante el último año de su vida” (637). En el caso de los ocho poemas que alcanzaron a publicarse en revistas poco antes de la muerte de Agustini, tenemos todavía una mayor certeza de que la autora estaba suficientemente satisfecha con esas versiones.

Además de remitirse al material de la Colección Delmira Agustini (tanto a los borradores autógrafos como a las transcripciones de Santiago Agustini), tanto Fernández dos Santos como García Pinto mantienen la edición de 1924 a cargo de Maximino García como una de sus fuentes para editar la obra póstuma de Agustini. Ambas estudiosas consignan a pie de página las diferencias que pueden encontrarse entre sus distintas fuentes, siendo Fernández dos Santos quien tiene el rigor más cabal al respecto, mientras que García Pinto parece manejarse bajo criterios menos estrictos.

En este capítulo se ha discutido la manera en que está constituido el conjunto de veintiún poemas que conforman la obra póstuma correspondiente a la última etapa creativa de Agustini, así como las fuentes manuscritas de donde provienen. Estas precisiones resultan relevantes para este trabajo pues es de ese *corpus* inicial de veintiún composiciones de donde parte la selección de poemas que hice para este estudio. Me interesaba, además, precisar a qué me estaré refiriendo en futuras ocasiones cuando mencione la obra póstuma de Agustini.

¹⁷ Para obtener información detallada al respecto, véase la sección dedicada a *Los astros del abismo* en la edición de Fernández dos Santos (621-674), particularmente la “Nota explicativa preliminar” y el aparato crítico consignado en las notas al pie, donde se aporta información editorial y de archivo específica sobre cada poema.

Con respecto a esto hemos aclarado dos cuestiones fundamentales: la primera, que la calificación de póstuma en este caso atiende a la publicación póstuma en libro y, por lo tanto, se flexibiliza para integrar a esos ocho poemas publicados en revistas durante los últimos meses de vida de Agustini. La segunda cuestión que se aclaró es que para este estudio no fue considerada la obra póstuma temprana de Agustini, aquella de sus primeros años publicando, pues lo que nos interesa aquí es la última etapa de su escritura, la cual se vio interrumpida a raíz de su muerte. Por lo tanto, cuando en el futuro me refiera a la obra póstuma será en el entendido de que esto siempre excluye a la obra póstuma temprana.

CAPÍTULO 2. LOS ASTROS Y EL ABISMO: UNA POÉTICA DE LA CONTRADICCIÓN. LAS DICOTOMÍAS Y LOS CONTRARIOS COMO MOTIVO LITERARIO EN EL IMAGINARIO DE AGUSTINI

*Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.
—Con alma fúlgida y carne sombría...*

Delmira Agustini, “Ofrendando el libro”

2. 1. Erotismo y deseo de trascendencia en la obra de Agustini

Uno de los elementos característicos de la poesía de Agustini es su particular erotismo, el cual se ha celebrado como contestatario a la moral de su época y a los valores patriarcales que reducían a la mujer a un objeto de deseo para el poeta, sin permitirle la posición de persona creadora o persona que desea. Si bien el desafío a la moral burguesa y religiosa era una de las aspiraciones del movimiento modernista en general, Agustini complejiza este desafío al sumar una voz femenina a ese canon predominantemente masculino, una voz que, además, no se sujetaba a los moldes de la “buena mujer” y, por lo tanto, resultaba polémica.¹⁸ No sólo la figura autoral de Agustini y su lugar de enunciación representaban una afrenta a las convenciones de la época, sino que su poesía y la manera en que abordaba ciertos temas constituyeron un parteaguas en la región.¹⁹ Al respecto García Gutiérrez apunta que: “No

¹⁸ Al respecto, Fernández dos Santos apoyada en Margarita Rojas, Flora Ovaes y Sonia Mora, señala que “Agustini forma parte de la «tendencia contestataria del Modernismo», dado que rompe con violencia la barrera del pudor religioso y de la moralidad burguesa, que determinaban en la época los límites de la presencia de lo erótico en la literatura” (100).

¹⁹ Para ilustrar lo confrontativa que resultaba la figura autoral de Agustini tenemos juicios tan sexistas como el de Carlos Vaz Ferreira, quien en una carta dirigida a la autora apunta lo siguiente: “teniendo en cuenta su edad, su sexo... entonces diría que su libro es simplemente un milagro. Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseño, no debería ser capaz, no precisamente de escribir sino de entender su libro” (citado en Fernández dos Santos 356).

sólo la poesía femenina cambia después de Agustini: cambia en sí la poesía porque no podrá volver a ser la misma la mujer en la obra literaria, ni como personaje ni como símbolo; tampoco lo serán los temas a ella asociados: el amor y el erotismo” (Introducción 13). Considerando sus dimensiones transgresoras, no es extraño que el erotismo de la poesía de Agustini haya dado origen a una amplia discusión y a múltiples lecturas, algunas que incluso llegan a ser opuestas entre sí.

Es importante señalar que el erotismo y el interés por el encuentro erótico no atraviesan la poesía de Agustini de forma aislada, sino que entran en relación directa con otros temas que eran de su interés: el impulso de creación artística, la frustración del artista al no alcanzar el ideal, la muerte, la soledad, el amor, etc. Además, en su obra el encuentro erótico no tiene un carácter mundano, sino que se trata de una experiencia superior que se vincula con la búsqueda por alcanzar un ideal, ya sea en términos estrictamente amorosos, o bien simbolizando otra cosa, como puede serlo el deseo de superación artística. Es gracias a este carácter elevado del encuentro erótico que no han faltado estudiosos que destaquen los paralelismos de la poética de Agustini con la poesía de corte místico, e incluso aquellos que proponen leer su obra desde esa óptica. Un ejemplo significativo de este movimiento crítico podemos encontrarlo en las valoraciones y los trabajos tardíos de Zum Felde (Bruña Bragado 29-30), crítico literario de la época y figura destacada del ámbito cultural.²⁰ Con esta

²⁰ Alberto Zum Felde fue un crítico literario y ensayista nacido en Argentina, pero que vivió en Uruguay desde la infancia. Fue una figura importante dentro de los círculos intelectuales de Uruguay durante la primera mitad del siglo XX. Fue director de la Biblioteca Nacional de Uruguay y miembro fundador de la Academia Nacional de Letras. A lo largo de su vida realizó un trabajo de crítica importante sobre la obra de Agustini (si bien no libre de sesgos patriarcales), además de que fue uno de los primeros en intentar editar sus poesías completas. Si bien la edición de Zum Felde (Losada, 1944) durante muchos años fue el referente principal para los estudios de la obra de Agustini, esta edición “peca de omisión, ya que suprimió de los poemarios de Agustini todas aquellas composiciones que, a su juicio, eran prescindibles o de menor calidad, basándose para ello exclusivamente en su criterio personal” (Fernández dos Santos 380). Estudiosas como García Gutiérrez han llamado la atención sobre el sesgo patriarcal que subyace al trabajo de edición de Zum Felde con la obra de Agustini y a la violencia simbólica que ejerce mediante éste (García Gutiérrez, “Autorretrato” 9).

perspectiva, Zum Felde influyó en “la proliferación ... de ensayos y estudios que crean una escuela crítica de interpretación mística o metafísica” (Bruña Bragado 30) de la obra de Agustini.²¹

Aquí es importante enfatizar lo que señala Bruña Bragado cuando dice que “[n]o todo lo que se escribe tiene su correspondencia directa en la vida”, haciendo referencia a las lecturas biografistas que incluso llegan a especular sobre la vida sexual de Agustini, “pero tampoco es necesariamente una clave metafórica que haga referencia a una realidad supravital” (30). Es posible, por tanto, reconocer los paralelismos de la obra de Agustini con la poesía mística sin supeditar su significado a esta tradición poética y, por ende, sin darles una lectura religiosa. Ejemplo de ello resultan las lecturas de Fernández dos Santos y Girón Alvarado, quienes toman este discurso místico como una “máscara” que usa el yo lírico para hablar libremente del deseo y capturar su esencia. Al respecto Fernández dos Santos señala que “la voz poética [de Agustini] se oculta tras la máscara de sacerdotisa u oficiante del amor y su discurso recuerda al lenguaje erótico de la poesía mística” (114). Por su parte, Girón Alvarado apunta que “[h]aciendo uso de este modelo [el discurso místico], la voz femenina se describe como amante devota de un dios maravilloso que la saca de la oscuridad hacia la luz del amor, la pasión, el placer y la unión de los cuerpos. La joven poeta legitima su discurso a través de una tradición poética prestigiosa y clásica” (*Voz poética* 9). Enfatizando lo anterior, apunta que recurrir a la retórica mística puede ser una estrategia “para hacer legítimo su papel de mujer-poeta a través de una tradición literaria respetada y consagrada” (12).

²¹ El trabajo tardío de Zum Felde donde encontramos este juicio es su estudio crítico de la literatura uruguaya titulado *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Entre los trabajos que han seguido esta escuela crítica de lectura mística de la poesía de Agustini, Bruña Bragado destaca los trabajos de Emilio Oribe y Esther de Cáceres (34). Por su parte, García Gutiérrez menciona a Manuel Alvar y Margarita Rojas (Introducción 57).

Otra explicación que se ha dado al espiritualismo presente en la obra de Agustini parte de la filiación modernista de la autora, pues el modernismo se caracteriza por haber reaccionado a un contexto en donde los sistemas espirituales y de valores tradicionales (en concreto la religión) se encontraban en crisis. Ante tal contexto, señala Bruña Bragado (32), apoyándose a su vez en Kate Peters, que la reacción de los artistas implicó buscar nuevos caminos espirituales a través del arte, algo que bien podría explicar el interés de Agustini por apropiarse de un lenguaje que busque capturar y darle lugar a un ansia espiritual.²² Por lo anterior, interpretar el erotismo de Agustini como una alegoría de carácter religioso implica una descontextualización de su poesía, pues borra la relación de su sed de trascendencia con la sed modernista de trascendencia y con su búsqueda espiritual. Lo mismo sucede en el caso del erotismo, pues su expresión en la poética de Agustini está vinculada al erotismo modernista y al decadente (García Gutiérrez, Introducción 32), ambos marcados por un rasgo profano. Con relación a lo anterior, Bruña Bragado apunta que:

Nadie ha percibido la espiritualidad trascendente del soneto “Ite missa est” de R. Darío sino es desde una perspectiva transgresora, y el carácter sumamente erótico y sacrílego del poema nunca se ha ocultado. En cambio, los poemas decadentistas de Agustini que toman forma de invocación o plegaria —forma, por otra parte, habitual en la retórica modernista— han sido tomados para ratificar esta presunta búsqueda de la trascendencia en su poesía. (31)

Estos señalamientos son particularmente importantes en el caso de Agustini pues, si bien en su obra existen elementos que pueden invitar a una lectura mística, lo cierto es que los análisis que han tomado dicho rumbo (con frecuencia orientados por un sesgo patriarcal) terminan en

²² El artículo de Kate Peters al que Bruña Bragado alude es “Fin de siglo Mysticism: Body, Mind and Transcendence in the Poetry of Amado Nervo and Delmira Agustini”. No fue posible consultarlo para este estudio.

muchos casos despojando a su poesía de carnalidad y reduciendo su erotismo a una alegoría de la trascendencia del espíritu (Bruña Bragado 30-32). Bruña Bragado hace énfasis en cómo las lecturas místicas de la obra de Agustini en muchos casos han partido de una incapacidad de conciliar que una mujer que no había tenido la experiencia vital suficiente —a juicio de esos críticos que sacan conclusiones sobre la vida personal de la poeta—, pudiera tener genuinos pensamientos eróticos de las dimensiones apreciables en su poesía. Apunta Bruña Bragado que: “Según esto, hay un desfase obvio entre la vida de la muchacha ingenua y puritana, de conducta irreprochable, fuertemente retraída ... y la escritura que revela un temperamento ardiente y atormentado” (31), por lo que, para esos críticos de pensamiento conservador y patriarcal, este desfase se resolvería leyendo el erotismo de Agustini en clave mística. Fernández dos Santos también señala este desfase o incomprensión de la obra de Agustini cuando habla de la exclusión que sufrió la poeta sobre todo a raíz de la publicación de su tercer poemario: “No debió de ser una época fácil para la autora de *Los cálices vacíos*, aun cuando seguía siendo aplaudida por los hombres de letras de la época, muchos de los cuales confundían, quizás deliberadamente, su poesía erótica con un profundo canto místico” (53).

Por mi parte, considero que en la poesía de Agustini sí hay una búsqueda de algo que podríamos llamar, holgadamente, trascendencia, pero que ésta no es de índole religioso o meramente espiritual —y, por ende, no está exenta de un carácter sacrílego— y, desde luego, no está despojada de un genuino erotismo que vuelve la mirada hacia el cuerpo y su deseo. Hay que decir también que este deseo de trascendencia, así como el carácter no mundano o superior del encuentro erótico no son fácilmente encasillables en una caracterización unívoca, pues en la obra de Agustini están vinculados tanto al impulso artístico y a la voluntad de creación, como a una búsqueda amorosa o, incluso, a cuestiones mucho más abstractas

como la creación de “otra estirpe”, vinculada a un “ideal informe de inspiración nietzscheana” (García Gutiérrez, Introducción 34), el cual buscaba darle cabida al concepto de “hombre nuevo” que nacía como resultado del “idealismo y el subjetivismo modernistas” (Introducción 34).²³ Podemos decir, por lo anterior, que el erotismo, el deseo de trascendencia y el encuentro erótico ostentan distintos rostros y sufren varias reformulaciones a lo largo de la obra de Agustini.

2. 2. Introducción a las dicotomías y los contrarios en la obra de Agustini

Para entender mejor tanto el erotismo como la voluntad de trascendencia en la poesía de Agustini, vale la pena llamar la atención sobre el trabajo que hace con las dicotomías y conceptos opuestos, pues a través de la tensión creada por el choque entre fuerzas contradictorias expresa una concepción particular del amor y del deseo, así como de la voluntad de creación artística. En su obra encontramos conceptos opuestos como el cielo y el infierno, el alma y el cuerpo, la luz y la oscuridad, el frío y el calor, etc., conviviendo de tal forma que se produce una tirantez incesante y un anhelo por la complementariedad, por ir más allá de la oposición.

En este capítulo, y particularmente en el apartado dedicado al estudio de los poemas póstumos, me interesa llevar a cabo un análisis que no sólo se pregunte por los significados e ideas que puedan estar de la mano con el uso de las dicotomías, sino que también tome en cuenta las repercusiones estilísticas y formales de su abundante presencia en la poesía de Agustini. Al estudiar cómo se expresan estas dicotomías en su obra puede notarse que su presencia resulta orgánicamente en la recurrencia de cierto tipo de figuras retóricas: aquellas

²³ El planteamiento más evidente de este ideal en la poética de Agustini puede encontrarse en el poema “Otra estirpe”, el cual forma parte de *Los cálices vacíos*.

que tienen una base antitética. En su libro *Figuras retóricas*, José Antonio Mayoral ubica este tipo de recursos retóricos dentro del grupo de figuras semánticas, particularmente dentro de lo que denomina “fenómenos de equivalencia semántica por antítesis”. Esta clasificación “corresponde a todos aquellos artificios discursivos que tienen como fundamento la presencia en un enunciado de al menos un par de unidades léxicas cuyos significados se hallan vinculados por algunas de las modalidades de la relación semántica de *oposición*” (Mayoral 263). Si tomamos en cuenta que la oposición semántica es la base de estas figuras retóricas, no sorprende en absoluto que su aparición sea una consecuencia del uso de pares de contrarios como base para construir imágenes poéticas.

Considerando lo anterior y con el interés de llevar a cabo un análisis que tome en cuenta también la parte estilística de los poemas de Agustini, quisiera definir algunas de estas figuras retóricas antes de continuar desarrollando el tema de las dicotomías. Para poder identificar y nombrar este tipo de figuras, además de consultar el trabajo de José Antonio Mayoral, me apoyé en las definiciones de José-Luis García Barrientos. En este estudio particularmente me enfocaré en el oxímoron, la antítesis y la cohabitación, tres figuras que García Barrientos y Mayoral definen de la siguiente manera:

***Antítesis:** “Enfrentamiento de términos antónimos en un contexto ... La contraposición semántica se refuerza con la equivalencia morfológica, sintáctica y posicional de los antónimos” (García Barrientos 64). Es decir, que suelen compartir rasgos formales como “[l]a pertenencia ... a una misma categoría gramatical” (Mayoral 265), “[l]a necesidad de desempeñar idéntica función sintáctica dentro de la o las respectivas oraciones en las que aparecen integradas” (265) y “[l]a tendencia a ocupar idénticos lugares distribucionales en las respectivas sargas de elementos de las que forman parte” (265). Entre los ejemplos de antítesis que aporta Mayoral está citado el siguiente verso de Hernando de Herrera: “crece

mi *ardor* y crece vuestro *frío*” (266). Como otro ejemplo, cita los siguientes versos de Espinel:

Tales son los defensores
de mis viejas confianzas,
que están *vivos los temores*,
y *muertas las esperanzas*. (267)

Este último ejemplo muestra un tipo de antítesis de mayor complejidad, pues combina “dos pares de antónimos en un mismo enunciado” (Mayoral 266). García Barrientos también identifica este tipo de antítesis y le da el nombre de *antítesis doble* (65).

Partiendo de las definiciones anteriores, identifiqué en la obra de Agustini los siguientes ejemplos de antítesis: “...Entonces, soberanos / De la sombra y la luz, tus ojos graves” (“Con tu retrato” 597), o:

Manos que me disteis gloria
Manos que me disteis miedo!
Con finos dedos tomasteis
La ardiente flor de mi cuerpo... (“Para tus manos” 607)²⁴

En el caso de este último ejemplo, si bien los conceptos *gloria* y *miedo* no son estrictamente antónimos, sí puede apreciarse entre ellos una relación de contraste y contradicción, la cual busca reforzarse por medio de la equivalencia “morfológica, sintáctica y posicional” que tienen, pues podemos observar que pertenecen a la misma categoría gramatical, desempeñan la misma función sintáctica y ocupan la misma posición en la serie de palabras que conforma a los respectivos versos en los que aparecen. Es importante enfatizar lo anterior porque permite señalar que, siguiendo las fuentes sobre figuras retóricas que consulté, no es necesaria una estricta antonimia entre los conceptos que se ponen en contraste para que podamos reconocer que forman parte de una figura de base antitética (y, en todo caso, para

²⁴ El resaltado es mío en estos ejemplos y todos los subsecuentes que provengan de la obra de Agustini.

que exista un sentido de contradicción u oposición entre ellos, que es lo que me interesa observar). Lo anterior se debe a que las relaciones semánticas de oposición son complejas y existen distintos tipos de ellas. Como se ha señalado, para que estas figuras sean de base antitética basta con que los significados de las unidades léxicas que se ponen en contraste estén “vinculados por algunas de las modalidades de la relación semántica de *oposición*” (Mayoral 263) y, adicionalmente, que esa oposición sea enfatizada por el propio discurso, a través de las equivalencias gramaticales, sintácticas y posicionales ya mencionadas.

Este criterio de no exigir una antonimia estricta puede apreciarse en varios de los ejemplos que utilizan tanto García Barrientos como Mayoral, pues el primero identifica antítesis a partir de la oposición entre *cantar y llorar; temores y esperanzas; serafín y gusano*, entre otros pares de palabras que, desde una mirada estricta, podrían no tener una relación de antonimia evidente, pero que en el contexto dado resulta claro que se encuentran en una relación de oposición.²⁵ Mayoral, por su parte, también reconoce una relación de oposición entre *temor y esperanza* (de hecho, usan el mismo ejemplo de Espinel citado más arriba, aunque Mayoral suma otro, de Acuña), así como entre *suelo y cielo*, entre otros.²⁶ Se puede observar en estos ejemplos que lo que parece tomarse en cuenta para señalar la oposición de estos elementos en muchos casos es un sentido subyacente de lo positivo *versus* lo negativo,

²⁵ Los ejemplos que utiliza son: “Yo velo cuando tú duermes, yo lloro cuando tú cantas, yo me desmayo de ayuno cuando estás perezoso” (Cervantes) y “Tales son los defensores / de mis viejas confianzas, / que están vivos los temores / y muertas las esperanzas” (Espinel). Asimismo, utiliza como ejemplo de cohabitación (un tipo especial de antítesis) las siguientes líneas de Quevedo: “Es el soberbio el monstruo más horrendo del mundo, y el más formidable y desemejante que puede fabricar el delirio; porque quiere *ser cielo, siendo infierno; serafín y gusano, humo y sol, Dios y demonio*”. Véase García Barrientos 64-65.

²⁶ El ejemplo de Acuña que utiliza Mayoral es: “...la cosa descubierta, / fue *el temor cierto y la esperanza incierta*”, el cual se presenta como una antítesis formada por dos pares léxicos (temor/esperanza y cierto/incierto). En este ejemplo, y en la tabla explicativa que le sigue, Mayoral presenta los términos *temor y esperanza* en clara oposición. Asimismo, presenta el ejemplo: “...que en las cosas *del cielo, no era suelo*” (Espinel). Véase Mayoral 267-272.

así como una lectura que toma en cuenta el significado abarcador del discurso, lo que va más allá de la estricta relación semántica de palabra *versus* palabra.

***Cohabitación:** especie particular de antítesis “que consiste en la convivencia de contrarios en un mismo sujeto ... Es figura particularmente adecuada para expresar las contradicciones, de diferente tipo, que puede experimentar una persona” (García Barrientos 65). Para ejemplificar, García Barrientos cita los siguientes versos de Lope de Vega:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso ... (66)

En la obra de Agustini, identifiqué los siguientes versos como ejemplo:

¿Sabes todas las cosas palpitantes,
Inanimadas, claras, tenebrosas,
Dulces, horrendas, juntas o distantes,
Que pueden ser tus ojos?... (“En tus ojos” 585)

***Oxímoron:** especie particular de antítesis que consiste en una “[f]usión de términos contrarios (que se excluyen mutuamente) en una misma unidad gramatical y de sentido. Presenta un grado mayor de contradicción y un efecto más paradójico que la *cohabitación*” (García Barrientos 66). García Barrientos aporta el siguiente ejemplo de San Juan de la Cruz: “*la música callada*,” (66) o los siguientes versos de Calderón:

este rústico desierto
donde miserable vivo,
siendo un *esqueleto vivo*,
siendo un *animado muerto* (66)

En la obra de Agustini identifiqué los siguientes ejemplos: “Cuando clava el divino monstruo de su belleza” (“Las voces laudatorias” 670), o “En ti hay vislumbre de infernial nobleza” (“Ave Envidia” 491).

Dado que las dicotomías y los pares de contrarios abundan en la obra de Agustini, en este capítulo me enfocaré en aquellos que desde mi punto de vista son los más relevantes y prevalentes y que, por lo tanto, son a su vez motivos al interior de su obra. Como punto de partida abordaré lo que en este capítulo recibe el nombre de ‘dicotomía luz/oscuridad’, y de ahí partiré a otros pares de contrarios como lo son alma/cuerpo o frío/calor. La razón por la que resulta útil partir de un par dicotómico hacia el resto es porque en el fondo muchos de estos pares de contrarios se encuentran fuertemente entrelazados desde sus implicaciones simbólicas intrínsecas, además de que en la obra de Agustini suelen tejer una relación de equivalencia entre los componentes de cada uno de ellos, como podrá observarse en el caso de luz/oscuridad y alma(luz)/cuerpo(oscuridad). En este sentido, podría aventurarse la hipótesis de que el verdadero motivo no son cada una de las dicotomías por separado, sino una suerte de forma dicotómica de mirar, de conceptualizar temas relevantes y de crear imágenes poéticas.

La dicotomía luz/oscuridad está presente a lo largo de toda la obra de Agustini y tiene importantes implicaciones simbólicas. Desde su primer libro podemos encontrar esbozos de esta dicotomía que con el tiempo se iría constituyendo como un motivo al interior de su poética.²⁷ Un ejemplo de lo anterior podemos encontrarlo en el poema “Íntima”, el cual forma parte de las siete composiciones que comprenden la única subsección de *El libro blanco* (1907), titulada “Orla rosa”. Es importante tener en cuenta esto pues varias estudiosas (Bruña Bragado 76; García Gutiérrez, “Autorretrato” 18) han identificado en dicha subsección el germen de la poética erótica que Agustini iría desarrollando en sus trabajos subsecuentes.²⁸

²⁷ No es mi intención afirmar que las correspondencias simbólicas de dicha dicotomía estaban completamente formadas para este punto, pero sí que algo latía ya en la escritura de Agustini con relación al pensamiento dicotómico, y a los posibles significados que la luz y oscuridad irían adquiriendo en su poética.

²⁸ Sobre esto se profundizará en el capítulo 3.

“Íntima” es un poema donde el yo lírico expresa la voluntad de abrir su alma al sujeto amado en la búsqueda por alcanzar un amor “Más grande que la vida, más que el sueño” y “que quiere / Vida imposible, vida sobrehumana” (514). En la manera en que el yo lírico se dirige al ‘tú’ amado llama la atención que el ‘yo’ se vincula de forma particular con la noche —y, por extensión, con la oscuridad—, pues éste es el momento del día en que puede “abrirse” ante el amado: “Yo te diré los sueños de mi vida / En lo más hondo de la noche azul...” (513). Y no sólo eso, sino que el yo lírico se identifica por completo con lo nocturno, pues en los últimos versos del poema se describe de la siguiente manera: “Como una flor nocturna allá en la sombra / Yo abriré dulcemente para ti” (515). En contraste, el amado está vinculado a la luz, tal como indica la manera en que el yo lírico lo caracteriza: “Como un gran horizonte aurisolado / O una playa de luz, se abrió tu alma” (514).

Desde este temprano poema podemos entrever varias características de la manera en que el amor y el deseo son representados en la poética de Agustini. Primero, y con relación a los paralelismos de su obra con la poesía mística, tenemos que el amor ansiado por el yo lírico es un amor que trasciende lo terrenal y que va ‘más allá de la vida’, pues en la voz poética pesan “Alma y sueños de olimpo en carne humana” (514). Como otra característica, se establece el deseo por la fusión total con el ser amado [“Hoy abriré a tu alma el gran misterio; / Ella es capaz de penetrar en mí.” (513)] y —aunque no de forma explícita, por lo menos en lo que respecta a este poema— de reconciliar, a través de dicha fusión, dos polos opuestos como pueden ser la luz y la oscuridad (o la noche, en este caso). Este último punto es de suma relevancia pues la tensión creada por el encuentro de dos opuestos (o la expectativa de dicho encuentro), así como la búsqueda (en ocasiones frustrada) por la unidad o complementariedad, son temas nodales en la poética de Agustini. Como última característica, se enfatizan los sentimientos contradictorios que produce el amor, pues la voz

poética apunta que “Si con angustia yo compré esta dicha, / Bendito el llanto que manchó mis ojos!” (515).

La dicotomía luz/oscuridad tiene vastas reformulaciones a lo largo de la obra de Agustini, pues fue enriqueciéndose y diversificándose conforme avanzó su poética. Así, cada uno de los elementos que conforman dicha dicotomía fue adquiriendo distintas correspondencias simbólicas. Al respecto Escaja señala: “La polaridad central de luz-sombra en la poesía de Delmira Agustini, participa, a su vez, de un campo semántico limitado que advierte Linda K. Davis East: ‘luz,’ ‘fuego,’ ‘sol,’ ‘sombra’” (“La lengua” 45).²⁹ Tenemos, entonces, que existen campos semánticos que Agustini utilizó para diversificar la imaginaria vinculada a la dicotomía luz/oscuridad, dando como resultado que la oscuridad aparezca en su poesía en forma de sombras o encarnada en la noche, mientras que la luz se ve representada por estrellas, soles, fuego, oro, etc. Este procedimiento suele tener el efecto de engendrar otros pares de contrarios, pues cada una de las imágenes elegidas para representar la luz y la oscuridad tienen a su vez más características predominantes que facilitan las asociaciones simbólicas: un ejemplo sería lo que ocurre con las imágenes del sol o el fuego, las cuales remiten al calor y abren la puerta a la posibilidad de utilizar también los opuestos frío/calor.

Las dicotomías, como se ha dicho, no sólo están vinculadas al encuentro erótico, sino que también se relacionan con la creación artística. En el segundo libro de Agustini, *Cantos de la mañana* (1910), podemos encontrar un ejemplo de esto en el poema “La barca milagrosa”. En primer lugar, es pertinente señalar que este texto puede verse como una reformulación de otro poema titulado “Levando el ancla” o “El poeta leva el ancla”, el cual

²⁹ El trabajo de Linda K. Davis East al cual refiere Escaja se titula “The Imaginary Voyage: Evolution of the Poetry of Delmira Agustini” (1981). No fue posible consultarlo para este trabajo.

abre el primer poemario de Agustini.³⁰ Varias estudiosas coinciden en que “Levando el ancla” es un texto que en términos simbólicos inaugura el viaje creativo que Agustini buscaba emprender con *El libro blanco* (1907). Al respecto García Gutiérrez apunta que “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” (“Autorretrato” 15). Por su parte, Bruña Bragado apunta que “el viaje del poeta en búsqueda de la inspiración” (75) es una de tantas imágenes “tan del gusto de la época” (75) que tienen como tema la creación poética. En este poema, y a modo de prelude de lo que ocurre en todo el libro, el barco y el poeta se amparan bajo una vela azul [“El ancla de oro canta... la vela azul asciende / Como el ala de un sueño abierta al nuevo día. / Partamos, musa mía!” (437)], la cual bien podría simbolizar los ideales del modernismo, dada la carga simbólica de este color al interior del movimiento. Así, *El libro blanco* se ve inaugurado como un viaje creativo a través del cual el poeta que lleva el ancla (Agustini) explorará la estética e ideales modernistas.

Al igual que “Levando el ancla”, “La barca milagrosa” puede leerse en términos del viaje creativo de el/la poeta. Así lo señala García Gutiérrez cuando destaca este poema como uno de los momentos de “afirmación, restitución del héroe-poeta y reactivación de la fe [en la creación artística]” (“Autorretrato” 21) que tienen lugar en *Cantos de la mañana* (1910), un poemario que por lo demás se ha calificado de pesimista en contraste con *El libro blanco*. La relación simbólica de la barca y el viaje con los procesos intelectuales y creativos puede apreciarse desde los primeros versos, en donde queda claro que la barca que imagina Agustini

³⁰ En la publicación original de *El libro blanco* (1907) este poema se titula “Levando el ancla”, mientras que en la reedición de ese poemario que Agustini realizó para *Los cálices vacíos* lleva el nombre de “El poeta lleva el ancla”.

no es una barca que responda a los designios de lo terrenal (la mano, el viento), sino a algo más alto como la belleza y el pensamiento:

Preparadme una barca como un gran pensamiento...
La llamarán «La Sombra» unos, otros «La Estrella».
No ha de estar al capricho de una mano o de un viento:
Yo la quiero consciente, indomitable y bella! (539)

Así como la primera barca de Agustini (la correspondiente a “Levando el ancla”) se vinculaba al color azul, esta segunda barca-pensamiento está caracterizada por dos elementos visuales que de inmediato traen a la mente la dicotomía luz/oscuridad: la sombra y la estrella. En esta segunda barca la importancia simbólica del color azul ha desaparecido por completo, y en su lugar tenemos una caracterización que se siente mucho más acotada al imaginario personal de Agustini y menos vinculada al imaginario “general” del modernismo. Llama la atención que, por lo menos en este poema, no existe una tensión entre los elementos que simbolizan la polaridad luz/oscuridad: al contrario, parecieran ser las dos caras de la misma moneda, dado que la barca-pensamiento de Agustini puede ampararse tanto bajo la imagen de la sombra (oscuridad), como de la estrella (luz) de manera indistinta. La idea de que los elementos opuestos de una polaridad en realidad representan sólo caras distintas de la misma moneda tiene implicaciones importantes para entender la forma en que Agustini utiliza las dicotomías o pares de contrarios al interior de su obra, pues en su poética con frecuencia se proclama la necesidad de la coexistencia de los opuestos —por ejemplo, cielo/infierno— para que existan realmente el amor, el deseo o la belleza.

Otro poema de *Cantos de la mañana* del que vale la pena hablar para los devenires de la dicotomía luz/oscuridad es “Supremo idilio”. El texto está constituido en esencia por el diálogo entre “Una figura blanca hasta la luz” y “Un cuerpo tenebroso” (541), dos seres que a mitad de la noche se confiesan su amor y expresan su deseo por fundirse uno en el otro.

Durante la conversación, estos seres hacen énfasis en sus cualidades lumínicas u oscuras, respectivamente, dejando ver que la figura blanca se asocia directamente con la luz o con otros elementos vinculados a ella, como el sol, las estrellas o el oro, mientras que el cuerpo tenebroso se asocia con las sombras y la noche. Estas cualidades pueden apreciarse en las palabras que el ser tenebroso le dedica al ser de luz: “–Oh, leyes del Milagro!... yo, hijo de la sombra / Morder tu carne rubia: oh, fruto de los soles!” (543). Conforme se desarrolla el diálogo entre estos dos seres, la dualidad que encarnan se complejiza, pues cada uno va personificando a su vez elementos pertenecientes a otros pares de contrarios, tales como el cielo/infierno, bien/mal, u otoño e invierno/primavera. La figura de sombras se refiere a sí misma de la siguiente forma:

Yo soy la Aristocracia lívida del Dolor
Que forja los puñales, las cruces y las liras,
Que en las llagas sonrío y en los labios suspira...
Satán pudiera ser mi semilla o mi flor!

Soy fruto de aspereza y maldición: yo amargo
Y mancho mortalmente el labio que me toca;
Mi beso es flor sombría de un Otoño muy largo...
Exprimido en tus labios dará un sabor amargo,
Y todo el Mal del Mundo florecerá en tu boca! (541-542)

Podemos apreciar cómo para este punto no sólo se asocia a este ser con la oscuridad o a las tinieblas, sino que esa oscuridad ha extendido su carga simbólica para abarcar otros elementos como el dolor, el mal o el infierno. En la siguiente estrofa la figura de sombras continúa con su discurso, pero ya no únicamente para describirse, sino que explica los efectos de su presencia o su amor en el ser de luz:

Bajo la aurora fúlgida de tu ilusión, mi vida
Extenderá las ruinas de un apagado Averno;
Vengo como el vampiro de una noche aterida
A embriagarme en tu sangre nueva: llevo a tu vida
Derramada en capullos, como un ceñudo Invierno! (542)

Así, la figura vinculada a la oscuridad también se codifica como una suerte de depredador, en este caso encarnado en la figura del vampiro, otro ser de importancia simbólica fundamental en la poética de Agustini. En el caso de la figura de luz, ésta se dirige al ser tenebroso de la siguiente manera:

Enróscate; ¡oh, serpiente caída de mi Estrella
Sombria! a mi ardoroso tronco primaveral...
Yo apagaré tu Noche o me incrustaré en ella:
Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella
Seré en tus mares turbios la estrella de un fanal!

Sé mi bien o mi mal, yo viviré en tu vida!
Yo enlazo a tus espinas mi hiedra de ilusión...
Seré en ti una paloma que en una ruina anida;
Soy blanca, y dulce, y leve; llévame por la Vida
Prendida como un lirio sobre tu corazón! (543)

Se puede observar cómo este ser de luz, representado como una estrella o un farol, se asocia a su vez con las flores y la primavera (en oposición al invierno con que identificamos al ser de sombras), con la dulzura, la blancura y la pureza simbolizadas por la paloma, lo cual de nuevo resulta en una oposición al otro ser, quien se vincula con el averno y con Satanás.

Es claro por los discursos de ambos seres que existe un deseo de fusionarse entre ellos y de anular la oposición que existe entre sus respectivas existencias, para lo cual es indispensable “iluminar” u “oscurecer”, según sea el caso, y de esta manera contrarrestar la característica predominante del otro. Así, el ser de luz le dice al de sombras: “Yo apagaré tu Noche o me incrustaré en ella: / Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella” (543); mientras que el ser de sombras hace lo propio: “Bajo la aurora fúlgida de tu ilusión, mi vida / Extenderá las ruinas de un apagado Averno” (542). Pareciera, por lo tanto, que el tema central de “Supremo idilio” es precisamente esa tensión que se crea gracias al deseo de unión entre dos opuestos, una tensión que va complejizándose y escalando hasta desembocar en la unión de ambos seres, como puede apreciarse en la estrofa que cierra la composición:

En el balcón romántico de un castillo adormido
Que los ojos suspensos de la Noche adiamantan,
El Silencio y la Sombra se acarician sin ruido...
Bajo el balcón romántico del castillo adormido
Un fuerte claro-oscuro y dos voces que cantan... (544)

En esta estrofa, que es un espejo de la estrofa que abre el poema,³¹ se puede apreciar la fusión de ambos seres después del diálogo, pues mientras que al inicio del texto existía una distancia entre ellos —el ser de luz se encontraba en el balcón y el de sombras se encontraba abajo—, aquí esa distancia física se ha anulado completamente, ya que la figura blanca hasta la luz y el ser de tinieblas entran en contacto directo y forman con su abrazo “un fuerte claro-oscuro”. Esta última imagen es significativa porque el claroscuro da cuenta tanto de la integración de los opuestos como de los alcances del deseo, el cual es un tema tan central como la tensión creada por las múltiples dicotomías que conforman el poema. En este caso, el deseo al final resulta ser tan poderoso que trasciende las oposiciones. Esta integración podría interpretarse como el momento en que se anula la partición y se alcanza la unidad o, en otras palabras, como el momento en que se llega a la trascendencia.

Quizá una de las expresiones más icónicas de la dicotomía luz/oscuridad en la poética de Agustini podemos encontrarla en el poema “Ofrendando el libro”, el cual abre *Los cálices vacíos* (1913)³² y nos anuncia que dicho poemario está dedicado y dirigido al dios Eros, preludiando así el erotismo presente en los textos en los que el lector está por adentrarse. Para ir caracterizando dicho erotismo, resultan bastante significativos los últimos versos del poema en donde la voz poética describe a Eros de la siguiente forma:

Porque sobre el Espacio te diviso,

³¹ “En el balcón romántico de un castillo adormido / Que los ojos suspensos de la noche adiamantan, / Una figura blanca hasta la luz... Erguido / Bajo el balcón romántico del castillo adormido, / Un cuerpo tenebroso... Alternándose cantan” (541).

³² Esto sin considerar un pequeño poema en francés, el cual carece de título y cuya función es más bien la de un epígrafe o presentación.

Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

—Con alma fúlgida y carne sombría... (578)

De entrada, lo que nos dejan entrever estos versos es el carácter fundamentalmente contradictorio y anhelante del deseo —encarnado en este caso en la figura de Eros—, pues comprende tanto lo positivo como lo negativo (el placer y el dolor, la felicidad y la tristeza, etc.), y logra algo imposible como lo es la conciliación de los opuestos (infierno y paraíso, luz y sombra, alma y cuerpo). De manera similar a lo que ocurría en “Supremo idilio” con el claroscuro, tenemos imágenes que muestran la capacidad del deseo de trascender la partición entre conceptos fundamentalmente opuestos. Aquí resulta particularmente importante el verso con el que cierra la composición, en donde se presenta de forma explícita la dicotomía luz/oscuridad estrechamente vinculada con otra dicotomía igual de relevante en la obra de Agustini: aquella que comprende al alma y el cuerpo. Esta caracterización final de Eros (“con alma fúlgida y carne sombría”), además de establecer una naturaleza fundamentalmente contradictoria de los sentimientos del deseo y el amor, parece una reivindicación de la necesidad tanto de lo espiritual como de lo carnal para que realmente existan estos sentimientos. Este verso asimismo es ejemplo de cómo la presencia de los contrarios resulta orgánicamente en aquellas figuras retóricas mencionadas al inicio de este apartado, pues podemos observar en él la antítesis: “—Con alma fúlgida y carne sombría...”. Esta antítesis, siguiendo la definición de García Barrientos, resulta ser una antítesis doble, ya que está formada por “[d]os pares de antónimos en el mismo enunciado” (65).

Con respecto a la dicotomía alma/cuerpo en la obra de Agustini, Fernández dos Santos apunta lo siguiente: “La dualidad alma/cuerpo, uno de los conceptos más reiterados en las composiciones de Agustini, es casi siempre en su poética reflejo de un espíritu plagado

de contradicciones, que forcejea entre polos opuestos y vive, consecuentemente, sumido en una atroz e infinita lucha interior” (115-114). Es verdad que esta dicotomía da cuenta del lugar tirante en el que frecuentemente se encuentra la voz poética de Agustini, sin embargo, esta lucha interior debe leerse como algo que va más allá de una subjetividad individual, pues es sintomática de una inquietud que permeó fuertemente en los artistas de su época y que se relaciona con la crisis espiritual y de valores que marcó su contexto. La dicotomía alma/cuerpo, de importancia central para la filosofía, además de ser un motivo en la poética de Agustini es a su vez “típicamente modernista” (Escaja, “La lengua” 43), pues en este contexto de desencanto originado por la crisis del cristianismo como pilar espiritual, moral y metafísico, surge un interés por revisar una de las divisiones ontológicas de mayor peso en la tradición del pensamiento religioso (García Gutiérrez, Introducción 13-14) y, en general, por superar una concepción “escindida” del mundo y el ser. En su estudio *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*, Gutiérrez Girardot al respecto señala que la “verdad que buscaban los finiseculares era la de una nueva totalidad, era la superación de las escisiones de la vida moderna. Pero la nueva totalidad que buscaban, la que abarcara el cuerpo, el sentimiento y el pensamiento, la naturaleza y el espíritu, la interioridad y el mundo exterior, era una totalidad inmanente, sin ir más allá, y captable y expresable con símbolos nítidos” (98-99), los cuáles podían construirse por medio del lenguaje y la palabra.

Hay que recordar que en el centro del ideario modernista el desencanto con la religión convivía con una actitud crítica de las ideas positivistas, del cientificismo y el culto al racionalismo, lo cual dio como resultado un movimiento que, si bien contestatario a la moral imperante (ya fuera católica, positivista, burguesa), no era anti-espiritual. Al contrario, entre los modernistas existía “una sed espiritual” (García Gutiérrez, Introducción 50), una sed que en sí misma colocaba a estos artistas en un lugar tirante, pues por un lado rechazaban el

refugio espiritual que representaba la religión católica y, por el otro, sentían a flor de piel la necesidad de aquel refugio y no desistían de su búsqueda. En este contexto “[l]a nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida” (Gutiérrez Girardot 86).

Esta coyuntura y ese lugar tirante del artista son fundamentales para entender el uso de las dicotomías en general (no únicamente la de alma/cuerpo) y su auge no sólo en la poesía de Agustini, sino en la poesía moderna, pues en realidad su presencia en la poesía modernista es en buena medida el resultado de una influencia del decadentismo (Jiménez 438-439). De hecho, la idea de que el arte debe integrar la complejidad contradictoria del mundo está presente desde el Romanticismo, expresada en el Prefacio al *Cromwell* de Victor Hugo, texto que se ha considerado emblemático de la sensibilidad romántica. Ahí, Victor Hugo proclama la llegada de una “poesía nueva” que acompaña a la civilización moderna. Una de las características de esta poesía es que “la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz”.³³

Para Victor Hugo, este punto de vista elevado de la musa moderna es una de las consecuencias que produce “la religión espiritualista [propia del mundo moderno] que suplanta al paganismo material y exterior [propio del mundo antiguo]”, pues esta religión —entiéndase el cristianismo— “enseña al hombre que existen dos vidas, una pasajera y otra inmortal, una en la tierra y otra en el cielo. Enseña al hombre que es doble, como su destino; que se encierran en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo”. Podemos ver que desde este momento se prefigura la crisis espiritual que acecharía a los poetas modernistas

³³ Esta edición de *Cromwell* fue consultada en línea, por lo que no viene paginada.

años después, ya que “el cristianismo ... separa profundamente el espíritu de la materia, estableciendo un abismo, entre el alma y el cuerpo y otro abismo entre el hombre y Dios” (Hugo).

García Gutiérrez señala que una de las formas mediante las cuales la expresión poética moderna lidió con la crisis espiritual que se le presentaba fue volviendo una mirada crítica a el “dualismo de raíz cristiana” (Introducción 13), el cual tuvo las siguientes consecuencias: 1) la presencia de “la dialéctica, la paradoja, la *coincidentia oppositorum* y el anhelo de unidad, conciliación o ... completud” en la poesía; 2) “una religión del arte como alternativa a la fracasada formulación cristiana de lo trascendente” y 3) “una experiencia de la poesía como aventura espiritual, como exploración de un orbe ignoto, de su cenit a su nadir, de lo terrenal (cuerpo) a lo celestial (alma)” (García Gutiérrez, Introducción 13-14). Añade que en la obra de Agustini estas consecuencias están presentes “con lucidez y exagerada plenitud” (Introducción 14), una plenitud que puede observarse precisamente a través del uso que les da a los pares de contrarios y, sobre todo a partir de su tercer poemario, a través del discurso que este libro teje en torno a la imagen de Eros y al sentimiento del deseo. Este discurso, como seguiremos viendo, está tan marcado por ese anhelo de unidad o completud como por la contradicción que representa la presencia no excluyente de sentimientos disímiles como la felicidad y el dolor, el placer y la tristeza, etc.

Volviendo a “Ofrendando el libro”, podemos apreciar que la figura de Eros se relaciona estrechamente con las consecuencias planteadas por García Gutiérrez, pues en sí misma encarna la paradoja al conciliar los opuestos y al ser aquella figura por medio de la cual Agustini busca “neutralizar los dualismos y borrar la desgarradura” (Introducción 15) entre el alma y el cuerpo. “Ofrendando el libro” es un ejemplo paradigmático de cómo el deseo erótico y el deseo de trascendencia o búsqueda espiritual entran en relación en la poesía

de Agustini, y de cómo los pares de contrarios permiten transmitir la tensión que se produce en esta relación.

2. 3. Las dicotomías y los contrarios en la obra póstuma de Agustini

Hasta ahora se ha hecho un resumen de la manera en que Agustini utiliza las dicotomías y pares de contrarios en su poesía, con ejemplos provenientes de sus primeros tres poemarios, aquellos publicados en vida. Se ha buscado que estos ejemplos resulten paradigmáticos para ilustrar la manera en que Agustini utiliza este motivo, así como la relación que tiene con dos temas centrales de su poética: el deseo y la creación artística. Se discutió también la pertinencia de agrupar a estos pares de contrarios dentro de una suerte de forma dicotómica de conceptualizar temas e imágenes, en lugar de tomarlos como motivos aislados.

Asimismo, se ha buscado enmarcar el motivo de las dicotomías en el contexto en que vivía Agustini, ya que este motivo resulta sintomático de la crisis espiritual de la época al servir como símbolo comunicador de una necesidad de “completud” que aquejaba a los artistas de entonces, producto de la falta de sentido y de la pérdida del pilar que representaba la religión. En el caso de Agustini, que además de poeta era mujer, García Gutiérrez señala una doble herida (Introducción 13), pues además de la alienación del poeta —que es un “raro” en un contexto de culto a la razón y al utilitarismo (García Gutiérrez, Introducción 12)—, Agustini padecía la alienación a la que de por sí estaba condenada por su género. Apunta García Gutiérrez que: “Sola en un mundo masculino —la sociedad montevideana pero sobre todo la fraternidad modernista—, la poesía de Agustini suma a la desolación del hombre moderno la desolación de la mujer a la que el hombre moderno niega la capacidad y el derecho mismo a esa desolación” (Introducción 13).

Teniendo como base todo lo anterior, en este último apartado analizaré el uso que se le da a las dicotomías y pares de contrarios en los poemas póstumos, con el objetivo de abonar a la complejidad que esta forma dicotómica de construir imágenes y de conceptualizar sentimientos e ideas aporta al imaginario de Agustini. Quisiera también reflexionar sobre ciertos conceptos que están indisociablemente ligados a este trabajo con los opuestos, como lo son el contraste, la contradicción, la tensión, etc. Como mencioné en el apartado anterior, acompañaré este análisis con la observación de la recurrencia de las figuras retóricas cuya base es la relación semántica de oposición (el oxímoron, la antítesis y la cohabitación), pues me interesa tomar en cuenta también la parte estilística de los textos. Dada la manera en que Agustini incorporó el imaginario dicotómico a su caracterización de Eros y a su conceptualización del deseo, dos elementos centrales en su poética, no sorprende que a partir de *Los cálices vacíos* (1913) los contrarios y las dicotomías tengan un papel significativo y que, en consecuencia, estas tres figuras retóricas sean un recurso frecuente.

Entre los poemas que conforman *Los astros del abismo* la presencia de los contrarios es fundamental sobre todo en aquellos que tocan los temas del amor y del deseo. A continuación, tenemos un soneto que no sólo recurre a distintos pares de contrarios, sino que su sentido mismo se construye sobre una concepción contradictoria del amor:

Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte:
Jardinero de oro de la vida,
Jardinero de fuego de la muerte,
En el carmen fecundo de mi vida.

Pico de cuervo con olor de rosas,
Agujón enmelado de delicias
Tu lengua es. Tus manos misteriosas
Son garras enguantadas de caricias.

Tus ojos son mis medianoches crueles,
Panales negros de malditas mieles
Que se desangran en mi acerbidad;

Crisálida de un vuelo del futuro,
Es tu abrazo magnífico y oscuro,
Torre embrujada de mi soledad. (645)³⁴

Desde la primera estrofa entrevemos la contradicción que representa el sujeto amado, expresada por medio de una antítesis (“Jardinero de oro de la vida / Jardinero de fuego de la muerte”) construida a partir de una primera dicotomía: vida/muerte. Sin embargo, en este punto del texto todavía tenemos una conceptualización del amor que se ubica en el marco de la luz y lo luminoso, con sustantivos como sol, oro y fuego, acompañados de palabras cargadas positivamente como “fecundo” o “vida”. En este contexto la palabra “muerte” resalta, pues contrasta con el resto del léxico. Con esta palabra se inaugura en el poema el fenómeno de la contradicción y se introduce la presencia de una oscuridad que se hará mucho más predominante conforme el poema avance.

En la siguiente estrofa el discurso se aleja de una concepción enteramente positiva del amado y, a partir de este momento, puede apreciarse plenamente el carácter contradictorio de éste. Esta contradicción se expresa a través de varias caracterizaciones que tienen el efecto de la figura de cohabitación, pues muestran la coexistencia de lo dulce y lo suave con lo agresivo y lo punzante en un mismo sujeto: ocurre así con la descripción de la lengua del amado, que se presenta como un “pico de cuervo con olor de rosas” o un “aguijón enmelado de delicias”, mostrando que debajo del enmascaramiento de lo dulce se encuentra algo punzante y con capacidad para herir. Un efecto similar se logra con la imagen de las manos, que son “garras enguantadas de caricias”.

³⁴ Fernández dos Santos no indica que este poema se haya publicado en revistas antes de que saliera a la luz en la edición de Maximino García de 1924, 10 años después de la muerte de Agustini.

A partir de esta caracterización se produce también una animalización del sujeto amado, codificándolo como un depredador —figura también significativa en la poética de Agustini—, el cual porta una especie de disfraz de suavidad o de dulzura que oculta su verdadero ser. Si bien en esta estrofa no hay una mención directa a la luz y oscuridad, seguimos debajo de la partición simbólica que abarca esta dicotomía, pues sus extensiones de significado abrazan a la oposición central presente en este cuarteto: dulce o suave (luminoso/positivo) / agresivo y punzante (oscuro/negativo).

En esta estrofa se encuentra, además, buena parte del contenido erótico del poema, pues en ella se hace referencia directa a partes del cuerpo del ser amado estrechamente vinculadas con el encuentro erótico (la lengua, las manos), y tenemos acciones concretas que remiten a éste, como la acción de acariciar sugerida en la imagen de las “garras enguantadas de caricias”. El contenido erótico en estas imágenes es palpable, en primer lugar, porque el discurso del yo lírico está enfocándose en el cuerpo del sujeto amado y, en segundo, porque las imágenes sugieren más que una mirada, ya que perfilan un contacto físico cercano. Es importante señalar lo anterior porque, si bien dese la primera estrofa del poema se muestra el sentido contradictorio del amor, aquí ese sentido se extiende al deseo más propiamente carnal. No parece gratuito que la estrofa más cargada con el sentido de contradicción en el poema sea también aquella con mayor contenido erótico.

En el terceto que sigue irrumpe por completo el campo semántico de la oscuridad, con las medianoches y los panales negros en el plano estrictamente cromático, y con adjetivos como “cruels”, “malditas” y “desangran” en el simbólico, a la vez que todavía se mantiene una palabra que remite al otro extremo de la polaridad: mieles. Sin embargo, al formar parte de una suerte de oxímoron (“malditas mieles”), y considerando la inversión simbólica previa (“panales negros”), esta palabra apenas sostiene las implicaciones positivas del extremo de

la polaridad al que representa. De manera similar a lo que ocurría en la primera estrofa con la palabra “muerte”, “mieles” clausura el lado luminoso de la polaridad (hay que considerar su color dorado además de su implicación simbólica positiva), al mismo tiempo que continúa mostrando la contradicción del sujeto amado. Para este punto del poema, el léxico y el efecto general que producen las imágenes se han desplazado hacia el polo de la oscuridad y lo aciago.

Quisiera detenerme en el segundo verso de este terceto, pues encuentro en él una complejidad particular en el manejo de las oposiciones y en la manera en que la dicotomía luz/oscuridad podría estar resonando de formas sutiles y simbólicas. Este verso es particularmente ingenioso en su manejo de la oposición de los colores dorado y negro, pues una de las imágenes que lo conforman (“panales negros”) presenta un sustantivo intrínsecamente vinculado al color dorado que se ve “contaminado” por el negro. En el caso de la segunda imagen (“malditas mieles”) ocurre algo similar pues, si bien no tenemos propiamente la presencia del color negro, la oscuridad sí está presente en el plano de lo simbólico con el adjetivo “malditas”. De nuevo, sin una mención directa a la dicotomía luz/oscuridad —pues faltan elementos estrictamente luminosos—, esta oposición sigue resonando en distintos niveles del texto, en este caso a través de la presencia del color dorado, cuya luz se ve casi asfixiada por el negro (que simbólicamente representa la oscuridad).

Si bien el dorado y el negro no son opuestos en un sentido cromático, con frecuencia se utilizan para caracterizar a la luz y la oscuridad en la poética de Agustini y, por lo tanto, podrían hallarse en una oposición simbólica en este verso. En la obra de Agustini la luz suele presentarse en imágenes doradas, o que presentan elementos como el oro (que además de su distintivo color, se caracteriza por brillar). En otros casos, el vínculo dorado-luz se presenta

mediado por la imagen del sol.³⁵ En el caso del vínculo entre el color negro y la oscuridad ocurre algo parecido, pues con frecuencia aparece mediado por la imagen de la noche.³⁶ En todo caso, lo que es importante enfatizar es que estos dos colores (dorado y negro) tienen una trayectoria de estar vinculados a la luz y la oscuridad en la poética de Agustini.

En el último terceto continúa la prevalencia de la oscuridad, la cual está presente en el plano temático —con la mención a la soledad del yo lírico— y en el simbólico con las imágenes de la “torre embrujada” y del “abrazo magnífico y oscuro”. Esta última imagen muestra de nuevo la identificación entre la oscuridad y lo carnal, una identificación que, como se ha mencionado, Agustini estableció contundentemente en su poemario anterior con la antítesis doble antes mencionada: “—Con alma fúlgida y carne sombría”. Lejos de un rechazo a esta oscuridad y la carnalidad que la acompaña, hay una exaltación de ésta por medio del adjetivo “magnífico”, una exaltación que parece no reducirse a lo expresado en este último terceto, sino que pareciera abrazar toda la oscuridad y la contradicción presente a lo largo del poema, a la vez que no deja de reconocerse la soledad en que se encuentra la voz poética. Es un cierre contradictorio para un poema construido sobre las bases de la oposición y la contradicción, las cuales configuran una concepción particular del amor y el deseo.

Dado que la manera en que se caracteriza al amado en la primera estrofa es contrastante con la manera en que se le describe en la última, al final lo que tenemos es un

³⁵ La constante presencia del color dorado vinculado a las imágenes de la luz en la poesía de Agustini puede apreciarse en los siguientes ejemplos: “Bajo los grandes cielos / Afelpados de sombras o dorados de soles” (“Un alma” 557); “Lívida vengo a ti, / Como al rincón dorado del hogar, / Como al Hogar universal del Sol!...” (“¡Vida!” 553); “Volvió a mí como el oro de luz de los crisoles” (“Mi musa tomó un día la placentera ruta” 467); “Prendiera bajo el oro de un cielo matinal” (“Súbite vi del hada madrina el tul celeste” 487).

³⁶ El vínculo entre el color negro y la oscuridad, mediado por la imagen de la noche, puede apreciarse en los siguientes ejemplos: “La noche bebe el llanto como un pañuelo negro” (“Mis amores” 642); “Las noches son caminos negros de las auroras” (“De «Elegías dulces» I” 537); “Yo apagaré tu Noche o me incrustaré en ella: / Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella” (“Supremo idilio” 543).

poema que hace un movimiento pendular con la dicotomía luz/oscuridad, pues el sujeto amado pasa de ser representado por uno de los símbolos luminosos más grandes (el sol), a ser encarnado por la imagen del “abrazo magnífico y oscuro” y la torre embrujada. Esta transición es significativa porque también se da en términos de cercanía, pues mientras el sol se encuentra siempre a la distancia, el abrazo sugiere un contacto y un grado distinto de intimidad. Desde esta perspectiva de movimiento pendular la segunda estrofa sería una suerte de estado intermedio en donde todavía conviven los elementos “luminosos” con los elementos “oscuros” en una simulada igualdad de fuerzas, mientras que en los últimos tercetos se consuma el movimiento pendular de la luz hacia la oscuridad y lo siniestro.

En este punto quisiera destacar dos conceptos que hasta ahora han resultado centrales en el análisis del motivo de las dicotomías: el contraste y la contradicción. Me parece importante señalarlos porque hemos podido observar que la presencia de los contrarios en la poesía de Agustini no produce una interacción que resulte en la exclusión de alguno de ellos, sino que se da una convivencia que resulta en una tensión y contradicción constantes. Esta convivencia no excluyente entre los opuestos y el recordatorio frecuente de que no pueden existir el uno sin el otro parten de una idea que se reitera una y otra vez en la poesía de Agustini (en este caso, con una antítesis): “[q]ue la sombra da luz y la luz sombra...” (“Ave Envidia” 490-492).³⁷ Esta idea es tan central para su conceptualización del amor y del deseo y se encuentra apoyada por tantas imágenes que podría decirse que plantea una poética de la contradicción, en la cual, en términos estéticos, el contraste termina siendo una de las marcas

³⁷ Hay que recordar que esta idea tiene una datación anterior a Agustini pues, como se señaló en el apartado anterior, podemos encontrarla ya como uno de los principios de la poesía moderna enunciados por Victor Hugo. En el Prefacio al *Cromwell*, Victor Hugo proclama la necesidad de que el arte integre la complejidad contradictoria del mundo, pues en él “el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz”. Agustini comparte esta idea con respecto al arte y la poesía, pero sobre todo la convierte en un pilar de su concepción del amor y su manejo del erotismo.

distintivas. Esto podemos seguirlo observando en su obra póstuma con el siguiente poema, el cual coincidentemente también inicia con un verso que destaca la imagen del sol:

EN EL CAMINO

Yo iba sola al Misterio bajo un sol de locura,
Y tú me derramaste tu sombra, peregrino;
Tu mirada fue buena como una senda oscura,
Como una senda húmeda que vendara el camino.

Me fue pródiga y fértil tu alforja de ternura:
Tuve el candor del pan, y la llama del vino;
Mas tu alma en un pliegue de su astral vestidura,
Abrojo de oro y sombra se llevó mi destino.

Mis manos, que tus manos abrigaron, ya nunca
Se enfriarán, y guardando la dulce malla trunca
De tus caricias ¡nunca podrán acariciar!...

En mi cuerpo, una torre de recuerdo y espera
Que se siente de mármol y se sueña de cera,
Tu Sombra logra rosas de fuego en el hogar;
Y en mi alma, un castillo desolado y sonoro
Con pátinas de tedio y humedades de lloro,

¡Tu sombra logra rosas de nieve en el hogar!³⁸ (661)

A diferencia del poema anterior, aquí el amado inicia identificándose con la sombra y la oscuridad. Sin embargo, no se trata de una oscuridad con connotaciones aciagas o deprimentes, sino que se presenta en una tónica positiva que trae a la mente palabras como el alivio o la frescura. Llaman particularmente la atención estas asociaciones pues resultan novedosas al interior de la obra de Agustini, en donde la oscuridad por lo general tiene un carácter, si bien no negativo porque constantemente es reivindicada, sí tenebroso, aciago o lúgubre. En este poema, la oscuridad que alivia contrasta con el sol, pues éste representa

³⁸ En abril de 1914, un par de meses antes de la muerte de Agustini, este poema se publicó en dos medios impresos: *Tabaré (Revista Literaria Nacional)* (Uruguay) y *El trabajo* (Costa Rica) (Fernández dos Santos 661).

aquello que aquejaba a la voz poética hasta antes del encuentro con el “tú”, que está vinculado con la sombra. En todo caso, en estos versos volvemos a encontrar la presencia de la dicotomía luz (sol)/oscuridad (sombra), la cual en este caso viene acompañada por otra oposición que resulta casi más significativa: frescura (pues no es frío en este caso) /calor. Es importante señalar esto pues en los versos siguientes esta última oposición se irá revelando como fundamental para la construcción de la naturaleza contradictoria del sujeto amado en este poema.

El carácter benéfico del amado continúa en el cuarteto siguiente, expresado con palabras como “pródiga”, “fértil” o “ternura”. En esta estrofa el papel del contraste como uno de los ejes del poema se va anunciando sutilmente por medio de la antítesis que podemos encontrar en el segundo verso: “Tuve el candor del pan, y la llama del vino”,³⁹ en donde se da una oposición entre los colores blanco y rojo, la cual se entiende si tomamos en cuenta cómo entran en juego sus extensiones simbólicas de inocencia o pureza, y pasión, respectivamente. Así como el negro y el dorado pueden simbolizar la oposición entre la luz y la oscuridad en la poética de Agustini, el blanco y el rojo son otro par de colores que se encuentra en constante tensión en su obra.⁴⁰ La imagen que presenta esta antítesis es sugerente pues más allá del desarrollo de acontecimientos que plantea, parece estar a su vez caracterizando la dinámica amorosa entre la voz poética y el amado, en una metáfora que se viene construyendo desde la imagen de la alforja. Desde esta metáfora, la dinámica por un lado comprende la ingenuidad y la pureza (el candor del pan) y la pasión (la llama del vino). Incluso sin esta lectura más profunda, este verso resulta una muestra de cómo el contraste no

³⁹ El resaltado es mío.

⁴⁰ Sobre esto se profundizará en el siguiente capítulo.

es sólo un interés temático de Agustini, sino que también es una apuesta estética a través de la cual se configuran sus imágenes.

En el último verso de esta estrofa tenemos la frase nominal “abrojo de oro y sombra”, con la cual se siguen mostrando los contrastes y oposiciones, en este caso por medio de los colores dorado y negro que, como ocurría en el poema anterior, remiten a la dicotomía luz/oscuridad. En este caso el vínculo entre la dicotomía y este par de colores es sugerido gracias a la presencia de la sombra, la cual inmediatamente trae a la mente su contraparte (la luz), en este caso representada por el oro, que además de su color se caracteriza por brillar. Por lo anterior tenemos, de nuevo, un ejemplo de cohabitación donde el abrojo, que puede simbolizar el destino de la voz lírica o el alma del amado, está constituido tanto por la sombra como por su contraparte. Esta caracterización nos presenta la imagen de un destino que se adivina contradictorio para la voz poética, abarcado tanto por la luz como por la oscuridad, por la dicha y la desdicha.

Esta idea se ve reforzada en el terceto siguiente donde, por un lado, se presenta la huella de calor que dejó el amado en las manos de la voz lírica (la dicha) y, por otro lado, se señala el peso que esta huella tiene, ya que le impide a la voz lírica interesarse en acariciar a cualquier otro que no sea el amado (la desdicha). Es significativa la imagen de las manos, pues sugiere un contacto físico entre el yo lírico y el sujeto amado, un acercamiento cuya carga erótica se ve reforzada por la mención de las caricias. En esta serie de imágenes, además, podemos apreciar con contundencia la contradicción, pues hay un calor eterno en esa huella que, sin embargo, parece condenar al frío, pues el sujeto amado ya no está presente y su recuerdo bloquea toda posibilidad de desear a otro.

En la siguiente estrofa la convivencia no excluyente entre el frío y el calor sigue construyéndose por medio de imágenes como la del cuerpo de la voz poética, el cual “se

siente de mármol y se sueña de cera”. Aquí la clave se encuentra en los materiales que se ponen en contraste, pues mientras que el mármol es frío y duro, la cera es blanda cuando responde al calor de las llamas. En esta imagen podemos ver una vez más cómo la estructura dicotómica de la imagen engendra a su vez otra oposición: dureza/suavidad o inmutabilidad/maleabilidad. Lo anterior nos permite apreciar hasta qué punto se ha complejizado el uso que Agustini da a las oposiciones simbólicas, las cuales engendran un sinfín de imágenes que pueden apelar a distintas dimensiones de lo sensorial. En este poema en específico el sentido del tacto tiene predominancia, pues es fundamental para lo que representan las oposiciones frío/calor o dureza/suavidad. En términos de deseo, lo que comunica esta última imagen es poderoso, pues el deseo se expresa como un anhelo por cambiar radicalmente la propia condición (la dureza del mármol) y acceder a algo completamente opuesto (la suavidad de la cera cuando responde al calor de las llamas).

Para este punto del poema no es sólo el amado el que resulta contradictorio en su ausencia, sino que es la misma voz poética la que empieza a encarnar dicha contradicción, al poseer unas manos que “ya nunca se enfriarán”, a la vez que ella se siente fría como el mármol. Esta contradicción también es apreciable cuando se describe como “un castillo desolado y sonoro”, una frase nominal donde podemos encontrar de nuevo un ejemplo de cohabitación. Podemos observar que Agustini continúa apelando a los contrarios para expresar los sentimientos de anhelo y nostalgia que aquejan a la voz poética, y que en este caso recurre a una exploración sensorial distinta a las anteriores, pues incorpora el sentido del oído a un poema que se había basado en lo táctil y en lo visual.

Sin embargo, a pesar de todas las imágenes de contradicción que se han mencionado, quizá la más potente y la que encierra la oposición definitiva del poema sea la antítesis que se forma entre los siguientes versos, el último de los cuales cierra la composición:

“Tu Sombra logra rosas de fuego en el hogar;”
“¡Tu sombra logra rosas de nieve en el hogar!”

Esta antítesis expresa en plenitud la contradicción que representa el amado, una contradicción que se declara por medio de la dicotomía predominante en este poema: frío (nieve)/ calor (fuego), estableciendo con ello de forma definitiva, considerando además que se trata del cierre, la centralidad de esta oposición que vertebra el texto. Sin embargo, ésta no es la única relación de contraste presente en el cierre del poema, pues toda la última estrofa está estructurada a partir de la dicotomía alma/cuerpo. Notemos que al final del poema, visualmente, tenemos una estrofa con cinco versos más un verso suelto al final. Sin embargo, el esquema de la rima en realidad nos sugiere que estos seis versos están perfilando dos tercetos.⁴¹ El primero conformado por los versos siguientes: “En mi cuerpo, una torre de recuerdo y espera / Que se siente de mármol y se sueña de cera, / Tu Sombra logra rosas de fuego en el hogar” (661), y el segundo por estos versos: “Y en mi alma, un castillo desolado y sonoro / Con pántinas de tedio y humedades de lloro, / ¡Tu sombra logra rosas de nieve en el hogar!” (661). Cada uno de estos tercetos parte de un elemento de la dicotomía alma/cuerpo, estableciendo que los efectos del amante son contradictorios en cada uno de ellos: en el cuerpo es posible el calor (la evocación y anhelo por el encuentro erótico), mientras que en el alma sólo hay frío.

Otra cuestión que vale la pena destacar de los versos que contienen esta última antítesis (“Tu Sombra logra rosas de fuego en el hogar;” y “¡Tu sombra logra rosas de nieve en el hogar!”) es un manejo del contraste que no se reduce a las imágenes, sino que puede hallarse incluso en niveles más sutiles. Así podemos observarlo en el énfasis que aportan los signos de admiración en el último verso (“¡Tu sombra logra rosas de nieve en el hogar!”), en

⁴¹ El esquema de rima del poema quedaría así: ABAB ABAB CCD EED FFD.

contraste con la primera formulación de esta estructura (aquella vinculada al fuego), donde no existe ese énfasis. Esta diferencia de intensidad entre los dos versos que forman la antítesis a su vez se ve reafirmada por el lugar que ocupan, pues mientras que el primero se encuentra en medio de una estrofa, el segundo se encuentra apartado y a manera de cierre, lo que invariablemente le da un énfasis mayor.

Aunado a este contraste tenemos la diferencia entre el uso de la mayúscula en la palabra *sombra*, una decisión que no es gratuita pues Agustini suele utilizar las mayúsculas para indicar una diferencia de significado en las palabras. En este caso, la Sombra con mayúscula pareciera aludir al recuerdo erótico del sujeto amado, pues despierta el calor y además forma parte de la misma unidad de sentido que describe al cuerpo del yo lírico como “una torre de recuerdo y espera”, haciendo énfasis en esa evocación consciente del amado. Asimismo, tenemos la imagen donde el yo lírico “se sueña de cera”, la cual puede tener la lectura de que, durante el sueño, el yo accede a ese estado que tiene la potencia de suavizarse ante calor de las llamas, las cuales pueden simbolizar la evocación (consciente o inconsciente) del sujeto amado. Es decir, el yo lírico alude a una respuesta corporal producida por dicho recuerdo, la cual se simboliza con el calor (las rosas de fuego). Por otro lado, la sombra con minúscula pareciera hablar de la ausencia, pues produce frío y forma parte de una unidad de sentido donde se describe al alma del yo lírico como “un castillo desolado”, haciendo énfasis en su soledad y en el hecho de que el amado se ha ido.

Estos ejemplos adicionales de contraste en el poema muestran que el uso que Agustini hace de este recurso abarca varios niveles, al punto de que podríamos tomarlo como una apuesta estética. Por otro lado, en términos de contenido de nuevo tenemos una conceptualización del amor como algo contradictorio en esencia, una contradicción que, sin embargo, no lo desvirtúa. Para esta lectura resulta significativa la imagen de las rosas, pues

de alguna manera parecieran embellecer la tristeza que siente la voz poética. Esta imagen nos deja ver que a pesar de su cualidad helada o quemante, el recuerdo del amado continúa asociándose con la belleza y ultimadamente es apreciado gracias a ello.

Hay que notar que para el final del poema la frescura que caracterizaba al amado al inicio ha pasado, ahora sí, a convertirse en frío. Este movimiento resulta interesante porque, a pesar de él, podemos encontrar paralelismo entre la primera y la última estrofa, ya que el amado continúa identificándose con la sombra y la humedad, incluso si estas características se han resignificado para concordar con el sentido de estos últimos versos, donde han dejado de evocar un sentimiento de alivio para hablar de la soledad de la voz poética. Este paralelismo termina dándole circularidad al poema a través de las imágenes.

A propósito de la manera en que el poema cierra, resulta interesante que, si bien tanto el poema anterior como éste se construyen sobre el contraste y la oposición, cada uno utiliza procedimientos distintos. Mientras que el poema anterior concluía con una caracterización del amado que hacía un movimiento pendular de un punto de la dicotomía al otro —de la luz a la oscuridad—, éste termina identificando al amado con el mismo polo de la dicotomía con el cual lo identificaba al inicio (frescura/frío), sólo que explotando al máximo dicha caracterización, llevándola al extremo último del mismo lado de la polaridad y con ello extrayendo otros significados. En todo caso, en ambos poemas estos movimientos ayudan a dar circularidad al texto.

Como en el poema anterior, en este poema pudimos observar aquella poética de la contradicción en torno a los sentimientos del amor y del deseo, y el papel que juegan los pares de contrarios a la hora de transmitir dicha contradicción. Asimismo, encontramos que el contraste es un recurso estético importante sobre el que se construyen varias de las imágenes centrales del poema. Estas características pueden encontrarse en otras

composiciones póstumas de Agustini. Tal es el caso del poema “Tus ojos, esclavos moros” el cual, si bien con una imaginería quizá menos interesante y compleja, se encuentra en la misma línea que los anteriores:

TUS OJOS, ESCLAVOS MOROS

En tu frialdad se emboscaban
Los grandes esclavos moros;
Negros y brillando en oros
De lejos me custodiaban.

Y, devorantes, soñaban
En mí no sé qué tesoros...
Tras el cristal de los lloros
Guardaban y amenazaban.

Ritmaban alas angélicas,
Ritmaban manos luzbélicas
Sus dos pantallas extrañas;

Y al yo mirarlos por juego,
Sus alabardas de fuego
Llegaron a mis entrañas. (667)⁴²

En la primera estrofa se establece la frialdad aparente del sujeto al que la voz poética se dirige, con lo que además se plantea el primer elemento de la polaridad frío/calor, uno de los ejes del poema. También podemos apreciar la presencia de dos colores en la caracterización de los ojos: el negro y el dorado, una oposición que, como se ha visto, es común en la poesía de Agustini y puede vincularse con la dicotomía luz/oscuridad. Otro de los ejes del poema que se plantea en esta estrofa es el campo semántico de lo bélico con las palabras “emboscaban” y “custodiaban”, un campo semántico que en realidad no es muy común en la poética de Agustini, pero que en este caso funciona para establecer la naturaleza amenazante

⁴² Al parecer, este poema se publicó el 17 de julio de 1914, once días después de la muerte de Agustini, en la revista *Fray Mocho* (Fernández dos Santos 667). La información se encuentra matizada porque Fernández dos Santos señala haberla recuperado de manera indirecta por medio de su investigación con los cuadernos y manuscritos de Agustini.

de la mirada del otro, así como la carga erótica de la situación. Esta carga erótica se da por la suma de los verbos señalados (custodiar y emboscar) y la imagen de los ojos, una combinación que sugiere una mirada cargada de expectativa y deseo.

Esta caracterización amenazante del sujeto al que está dirigido el poema continúa en la siguiente estrofa, donde se sigue desarrollando la imagen de unos ojos que presentan a dicho sujeto como una suerte de depredador, el cual aguarda el momento idóneo para abalanzarse sobre su presa. De manera similar a lo que ocurría en “Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte”, pareciera que el sujeto que desea a la voz poética se esconde bajo un disfraz de aparente suavidad (“Tras el cristal de los lloros”), debajo del cual reside su verdadero ser amenazante. Podemos observar, además, que la carga erótica de la imagen de los ojos se incrementa con el calificativo “devorantes”, pues se entiende que el sujeto del que habla el poema devora con la mirada al yo lírico, una imagen que remite al deseo erótico.

En el terceto siguiente tenemos una antítesis (“Ritmaban alas angélicas, / Ritmaban manos luzbélicas”) que resulta de nuevo elocuente para mostrar la concepción contradictoria del deseo que prevalece en la obra de Agustini, pues continúa enfatizando una convivencia no excluyente entre la pureza y la pasión, lo positivo y lo negativo, lo luminoso y lo oscuro. En el caso de esta antítesis, presente entre los adjetivos que Agustini elige, esta contradicción se produce a través de la dicotomía cielo (angélicas)/infierno (luzbélicas), una dicotomía que, como mencioné en el apartado anterior, está completamente imbricada con el discurso que Agustini construye en torno a Eros.

En el último terceto, Agustini completa la polaridad frío/calor, la cual estableció en la primera estrofa, con la imagen de los ojos como “alabardas de fuego”. Esta imagen es particularmente efectiva porque le da circularidad al poema de dos maneras diferentes: por un lado, al establecer de forma definitiva el contraste con la frialdad que el tú mostraba al

principio (es decir, haciendo un movimiento pendular) y, por el otro, al terminar con el acecho y la expectativa del ataque que se plantea desde el comienzo. En estos últimos versos la voz lírica corresponde a la mirada de deseo del otro, lo cual produce una reacción emocional que se experimenta en el cuerpo.

Otro poema póstumo donde se aprecia la poética de la contradicción para hablar del deseo y el amor es “Boca a boca”, una composición más larga que las anteriores con un contenido erótico que se destaca por ser particularmente descarnado y explícito. Lo anterior puede apreciarse desde el título, el cual evoca la imagen de un beso, y en la manera en que la voz lírica expresa abiertamente su deseo por el sujeto al cual está dirigido el poema. Otra característica de este texto es que reúne eficazmente varias de las imágenes y símbolos emblemáticos de Agustini, como lo son las copas o cálices, el vampiro, las heridas (llagas) y la sangre, el fuego, las aves (en este caso representadas por el buitre) y su pico, el ensueño, el abismo, las partes del cuerpo diseccionadas del resto (en el caso de este poema se trata de la boca, pero Agustini hace lo mismo con los ojos, las manos o la cabeza), etc. Este poema, además, revisita una idea previa de Agustini plasmada en el poema “Tu boca” de *Los cálices vacíos*, en donde el sujeto deseado y los sentimientos que produce en la voz poética se describen a través de la imagen de la boca:

BOCA A BOCA

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

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

Sexo de un alma triste de gloriosa,

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

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

Tijera ardiente de glaciales lirios,
Panal de besos, ánfora viviente
Donde brindan delicias y delirios
Fresas de aurora en vino de Poniente...

Estuche de encendidos terciopelos
En que su voz es fúlgida presea,
Alas del verbo amenazando vuelos,
Cáliz en donde el corazón flamea.

Pico rojo del buitre del deseo
Que hubiste sangre y alma entre mi boca,
De tu largo y sonante picoteo
Brotó una llaga como flor de roca.

Inaccesible... Si otra vez mi vida
Cruzas, dando a la tierra removida
Siembra de oro tu verbo fecundo,
Tú curarás la misteriosa herida:
Lirio de muerte, con olor de vida,
¡Flor de tu beso que perfuma al mundo!⁴³ (662-663)

Tanto por la manera en que “Boca a boca” resulta ser una suerte de collage del imaginario de Agustini, como por la profundización que hace de una idea pasada, este poema es uno de aquellos textos póstumos que nos dejan entrever de forma más clara a lo que Agustini se refería al señalar que *Los astros del abismo* resultaría ser la “cúpula de su obra” (618), en tanto que sería la culminación de una poética y de un imaginario que había estado desarrollando, haciendo un trabajo de selección y descarte conforme fueron avanzando sus

⁴³ Fernández dos Santos no indica que este poema se haya publicado en revistas antes de que saliera a la luz en la edición de Maximino García de 1924, 10 años después de la muerte de Agustini.

poemarios. No sorprende que en un poema de este tipo los pares de contrarios se hagan presentes, pues resultan igual de relevantes para el imaginario de Agustini como aquellas imágenes destacadas en el párrafo anterior. A los contrarios podemos encontrarlos desde la primera estrofa, imbricados en la imagen de la boca del amado como una copa que se asocia tanto a la vida como a la muerte, lo cual constituye una antítesis que se acerca a lo que García Barrientos denomina *antítesis textual*, una “estructura más compleja [de la antítesis] ... que opone oraciones o enunciados antónimos” (65), en este caso, aquellos que conforman los dos primeros versos del poema. En estos versos la voz lírica enuncia su deseo de forma directa cuando dice “quiero y sueño”, dando a entender que aquel deseo por la boca del amado se presenta tanto de forma consciente como inconsciente.

En la tercera estrofa de nuevo se vuelve a hacer énfasis en la contradicción característica del amor entre la voz poética y el sujeto al que se dirige, pues es capaz de conjugar el placer con el dolor. En esta imagen (“El placer unges de dolor”) tenemos un par de contrarios que no siempre suele explicitarse en los poemas de Agustini, pero que siempre se encuentra presente, pues el placer conjugado con la tristeza o la melancolía constituye el núcleo de la concepción contradictoria del deseo en su poesía. En la misma estrofa tenemos la imagen del “puñal de fuego en vaina de embeleso”, la cual resuena con imágenes de los poemas anteriores como aquella de las manos como “garras enguantadas de caricias”, donde se alude a lo que podría considerarse un disfraz que oculta la verdadera naturaleza del amante. Esto, como se ha mencionado, tiene el efecto de una figura de cohabitación, donde características contrarias conviven en un mismo sujeto. Esta estrofa también se destaca por cómo acrecienta la carga erótica del poema, con una mención directa al placer y la metáfora de la boca como un sexo. Esta última imagen permite extender las lecturas del poema, sobre

todo del título pues, si la boca es como un sexo, el título del poema podría leerse como una referencia al encuentro sexual.

Las imágenes construidas a partir de la oposición continúan en la estrofa siguiente con la descripción de la boca como una “joya de sangre y luna”, pues además de resultar efectiva para describir los colores de la boca (el rojo de los labios y el blanco de los dientes), revisita una oposición que, como se ha señalado en este capítulo, es frecuente en la poética de Agustini: se trata de aquella que permite tomar a los colores blanco y rojo como contrarios, a partir de pensarlos desde su asociación simbólica con la pasión y el deseo sexual, en el caso del rojo, y con la pureza y la castidad, en el caso del blanco. En esta estrofa tenemos a su vez otra imagen de contradicción, presente en la siguiente antítesis: “nectario de su miel y su veneno”. Aquí se contrastan las características de la miel (dulce, inofensiva, positiva) con las características del veneno (amargo, peligroso, negativo).

En la siguiente estrofa vuelve a estar presente la contradicción, esta vez por vía de una figura de cohabitación (“tijera ardiente de glaciales lirios”), la cual presenta una oposición a partir de la polaridad calor/frío. Dos estrofas después podemos encontrar otro par de contrarios, pues la dicotomía alma/cuerpo es aludida en la imagen de “Pico rojo del buitre del deseo / Que hubiste sangre y alma entre mi boca”, donde la mención de la sangre remite al cuerpo y a lo carnal, en contraste con la presencia del alma. A fin de cuentas, lo que esta imagen comunica es lo mismo que comunicaba la conceptualización de Eros en el poema “Ofrendando el libro”: que para la existencia del amor y el deseo es necesaria la totalidad de aquello que nos hace humanos o, en otras palabras, la presencia conjunta del alma y el cuerpo.

Para cerrar el poema, Agustini hace un paralelismo entre la última y la primera estrofa, para lo cual retoma la dicotomía vida/muerte utilizada al inicio del texto. Con esta última imagen de contradicción (“Lirio de muerte, con olor de vida”), una suerte de

oxímoron, vuelve a reivindicar la idea, una y otra vez reformulada a lo largo del poema, de que el deseo es fundamentalmente (y necesariamente) contradictorio.

Si bien los poemas analizados hasta ahora se encuentran esencialmente articulados desde las dicotomías y la contradicción, existen otras composiciones póstumas que también recurren a este motivo o poética, quizá no como eje temático, pero sí como un recurso o imagen más que contribuye a su sentido general. Tal es el caso de “Con Selene”, composición donde Agustini hace un retrato poético de la luna y en donde la describe a ratos como un objeto contradictorio, y por lo tanto fascinante y bello, representándola ya sea como una “caricia o quemadura del sol en la tiniebla”, como una “patria blanca o siniestra de lirios o de cirios”, o como una “oblea de pureza” que su vez es “pastilla de delirios” o “talismán del abismo” (666). Tenemos también el caso de “La cita”, donde la voz poética, por medio de una antítesis, le dice su amante: “¡Y esperarás sonriendo, y esperarás llorando!” (652), refiriendo a los sentimientos contradictorios que despertará su futura llegada.

Otro poema póstumo en donde aparecen las dicotomías y la contradicción es “Las voces laudatorias”, una composición que Agustini dedica y dirige a su gran amigo André Giot de Badet, con quien compartía el interés por la escritura poética y el arte en general.⁴⁴ En el texto varias voces, incluyendo la voz poética que pareciera encarnar a la propia Agustini, van describiendo elogiosamente a André y a su trabajo con la palabra. A él se le describe como un ser cuya belleza puede ser tanto “un mal” como “un bien tan extraño y tan fuerte” (670) (otro ejemplo de cohabitación), apoyándose a su vez en otras descripciones

⁴⁴ André Giot, nacido en 1891, fue un intelectual y músico francés que vivió en Montevideo junto con su familia. Conoció a Agustini “en 1903 o 1904, época en la que ambos frecuentaban el taller de pintura de Domingo Laporte” (Fernández dos Santos 161). Un apartado significativo de las cartas que se conservan en la Colección Delmira Agustini dan cuenta de la amistad cercana que André Giot mantuvo con Delmira, a quien incluso llamaba “hermanita”. Transcripciones y fotos de dicho material pueden consultarse en el trabajo doctoral de Fernández dos Santos (209-228).

como aquella de su mirada que “vierte dos copas de tiniebla o de oro” (669), o aquella de su dentadura “húmeda de miel y de tristeza” (670). Como podemos observar en estas imágenes, la descripción de la belleza de André está apoyada en distintos pares de contrarios, como lo son bien/mal, luz (oro)/oscuridad (tinieblas) y dulzura (miel)/ amargura (tristeza). De nuevo, para que exista la belleza se reconoce la necesidad de la presencia tanto de lo positivo como de lo negativo. En este poema podemos apreciar que esta afirmación se extiende al trabajo con la poesía y la palabra, como puede verse en los versos siguientes:

En tu lira de brazos que abrazaran el vuelo
Fulgen las siete llaves de lírico tesoro,
O los siete peldaños de una escala de oro
Que asciende del abismo y desciende del cielo. (670)

En el último verso de este cuarteto podemos observar una imagen que resuena con aquella de Eros fungiendo como un puente que comunica el infierno y el paraíso, sólo que aquí este puente es presentado como la clave misma de la poesía. Agustini alaba la lira (voz poética) de André por su habilidad para conectar el cielo con el infierno y, por extensión, para conectar aquellas asociaciones simbólicas que puedan adjudicársele a dicha dicotomía. Al estar conectados cielo e infierno por obra de la poesía, se logra llegar a la unidad. Desde la perspectiva de Agustini, es en esta unión de los opuestos donde se encuentra la trascendencia artística.

Un uso particularmente interesante de las dicotomías y contrarios tiene lugar a su vez en “El rosario de Eros”, la única subsección de *Los astros del abismo* que pudo recuperarse de las libretas de Agustini con todo y título. Esta subsección está compuesta por cinco poemas que estructuralmente representarían cinco misterios del rosario católico y que llevan los siguientes títulos: “Cuentas de mármol”, “Cuentas de sombra”, “Cuentas de fuego”, “Cuentas de luz” y “Cuentas falsas”, con los cuales se anuncia el eje simbólico y estético que rige las

imágenes que tendrá cada composición. Así, el poema “Cuentas de fuego” tiene imágenes que se vinculan con este elemento a partir del color rojo, como los atardeceres o la sangre, a la vez que en el plano simbólico se apoya también en la imagen general del fuego, pues tiene un tono pasional y exalta sentimientos como el placer carnal y la intensidad del deseo sexual. Para poner otro ejemplo tenemos el poema “Cuentas de sombra”, el cual tiene imágenes tétricas y lúgubres, vinculadas al color negro y a la noche. En el plano temático, este poema gira en torno a la muerte y evoca el sentimiento de la tristeza mezclado con el deseo.

La manera en que Agustini secciona “El rosario de Eros” es elocuente no sólo en el nivel estético, sino que en el plano temático también está llevando a cabo una suerte de disección de su discurso en torno al amor y al deseo, pues cada uno de los poemas aborda estos temas desde un ángulo diferente, en correspondencia con la estructura del rosario. Sin embargo, todos estos ángulos, aunque en apariencia distintos entre sí, son característicos de la poética de Agustini de alguna u otra forma. El que cada poema esté construido con un imaginario acotado al tema del amor visto desde un ángulo particular, es algo que además se declara explícitamente al final de cada composición, para lo cual Agustini se apoya en un discurso que imita a un rezo. Así, el poema “Cuentas de sombra” cierra con las siguientes líneas: “—Gloria al amor sombrío, / Como la Muerte, pudre y ennoblece / ¡Tú me lo des Dios mío!” (638). O, para aportar otro ejemplo, el poema “Cuentas de mármol” que concluye de la siguiente manera: “—Amor de blanco y frío, / Amor de estatuas, lirios, astros, dioses... / ¡Tú me lo des, Dios mío!” (637). Mediante la repetición de esta fórmula se particulariza el ángulo distintivo de cada poema a la vez que se les da unidad formal como conjunto, pues ultimadamente todos muestran una cara diferente del discurso que Agustini construye en torno a Eros, lo que hace de esta subsección del libro una especie de panorama simbólico.

Me parece importante hablar de esta suerte de disección que Agustini hace sobre su poética del deseo, pues considero que en ella puede apreciarse el uso de los contrarios como uno de los ejes que orientan dicha partición. Para ello basta fijarse en los títulos, donde de forma evidente podemos notar la presencia de la dicotomía luz/oscuridad en los poemas “Cuentas de luz” y “Cuentas de sombra”. Estos poemas no sólo presentan una oposición desde el título, sino que el tipo de amor por el que la voz poética pide en cada uno de ellos es muy diferente. Recordemos que en “Cuentas de sombra” se exalta un amor oscuro que es descrito por medio de imágenes sombrías o incluso sádicas, un amor que “como la muerte pudre y ennoblece” (638). “Cuentas de luz” por su parte cierra de la siguiente manera: “Amor de luz, un río / Que es el camino de cristal del Bien. / “¡Tú me lo des, Dios mío!” (640). Si bien esta composición no es ni de cerca tan luminosa u optimista como los primeros poemas amorosos de Agustini, pues tiene un tono melancólico significativo, sí presenta un contraste importante con respecto a “Cuentas de sombra”, ya que el amor de luz que resulta ser un camino para el bien contrasta con el amor que pudre, pues esta pudrición remite inevitablemente a una idea de corrupción del espíritu. Es casi como si pudiéramos oponer estos dos poemas no sólo a partir de los conceptos de luz y sombra, sino también de los conceptos del bien y del mal.

Si bien la oposición entre los poemas “Cuentas de luz” y “Cuentas de sombra” resulta evidente desde el título, creo que una oposición similar ocurre con “Cuentas de mármol” y “Cuentas de fuego”, la cual puede apreciarse si se reflexiona un poco sobre una de las cualidades físicas del mármol comúnmente enfatizada en la poesía: su frialdad. Esta frialdad, además, es explícitamente exaltada en el cierre del poema y se le celebra como una característica central del tipo de amor por el cual la voz poética pide en ese texto. Para ilustrar, vale la pena volver a citar el cierre: “—Amor de blanco y frío, / Amor de estatuas, lirios,

astros, dioses... / ¡Tú me lo des, Dios mío!” (637). Tomando en cuenta la relevancia del frío, podríamos argumentar que, así como “Cuentas de luz” y “Cuentas de sombra” pueden interpretarse como un desdoblamiento de la dicotomía luz/oscuridad, lo mismo sucedería con “Cuentas de mármol” y “Cuentas de fuego” a partir de la dicotomía frío/calor, un par de contrarios que, como se ha visto, también son de presencia recurrente en la poética de Agustini.

Sin embargo, frío/calor no es el único par de opuestos que parece estar enfrentado a través de las imágenes del mármol y del fuego. Otro contraste entre estas dos imágenes puede venir a partir de los colores blanco y rojo pues, como ya se ha señalado, si bien estos colores no son opuestos en términos cromáticos —como sí lo son el blanco y el negro—, sí pueden serlo en términos simbólicos, pues mientras que el primero representa la inocencia, la pureza y la castidad, el segundo se asocia a la pasión, al deseo sexual y también al cuerpo, si consideramos que es el color de la sangre. Como ya se ha mostrado en este capítulo, esta no sería la primera vez que Agustini se apoya en la oposición simbólica de estos dos colores.

Para finalizar este apartado quisiera proponer una lectura del título *Los astros del abismo* vinculada a la poética de la contradicción que hemos observado a lo largo de este estudio, pues considero que en este título también se puede percibir la tensión creada por la oposición de los contrarios, en este caso el cielo (representado por los astros), y el infierno (representado en el abismo). Para profundizar en esto vale la pena volver la mirada hacia uno de los principales referentes de Agustini: Baudelaire. García Gutiérrez explica que para el poeta francés la figura del artista está estrechamente relacionada con el pensamiento dual o dicotómico, pues “[e]s la matriz del dualismo esencial, expresado en arquetípicas dualidades, sobre el que Baudelaire construyó su dramática concepción del poeta, entre *le ciel profond* y *l’âbime*” (Introducción 13). Lo anterior no es gratuito, pues a fin de cuentas es la belleza

misma —aquel ideal que persigue el poeta— la que se encuentra más allá de una conceptualización dual del mundo. Así lo proclama Baudelaire en su poema “Himno a la belleza”, en donde se pregunta: “¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales, / Belleza? Tu mirada, infernal y divina, / derrama, confundidos, delitos y actos buenos” (125), haciendo una caracterización que puede compararse sin problemas con aquella que Agustini hace del sujeto (el tú) al que se dirigen sus composiciones, se trate de Eros o de un sujeto abstracto. Más adelante en su poema, Baudelaire vuelve a reformular la misma pregunta, esta vez por medio de imágenes con las que el título *Los astros del abismo* pareciera estar dialogando directamente. Así, Baudelaire vuelve a preguntarle a la belleza: “¿Sales del negro abismo o bajas de los astros?” (125), y concluye que la respuesta le es indiferente: “¿Qué importa que procedas del cielo o del infierno, / Belleza” (125). Baudelaire dice que no importa el origen de la belleza, no porque sean insignificantes los aspectos celestes o infernales que la componen, sino porque como artista se encuentra dispuesto a darle un lugar a ambos, a abrazar ambas posibilidades de lo bello y a reconocerse en la contradicción.

Considero que una declaración similar se da por medio del título *Los astros del abismo*, pues esta frase nominal nos da una imagen que conjuga la luz y el carácter celeste de los astros con la oscuridad y el carácter infernal del abismo, sin excluir a ninguno y elevando ambos a una posición fundamental —recordemos que Agustini eligió esta imagen para representar al poemario que consideraba sería “la cúpula de su obra” (618)—. Cuando Agustini dijo “cúpula” no sólo se refería a una cúspide en términos de técnica o calidad, sino que aludía a la culminación de una poética en la que había estado trabajando por años, la cual tenía como uno de sus principios fundamentales esa adherencia a la conceptualización baudeleriana de la belleza como algo divino e infernal. De aquí se desprende también una concepción particular del oficio del poeta y del lugar en que se ve situado en su búsqueda por

lo bello. Es decir, retomando lo mencionado por García Gutiérrez, que la figura del poeta encuentra su lugar en esa posición tirante, donde puede alimentarse de ambos polos de la dualidad, de cierta manera reconciliando la oposición entre ellos a través de su relación con el arte. Como ya vimos, así lo plantea Agustini claramente en el poema “Las voces laudatorias”, en donde alaba las dotes poéticas de su amigo con los siguientes versos:

En tu lira de brazos que abrazaran el vuelo
Fulgen las siete llaves de lírico tesoro,
O los siete peldaños de una escala de oro
Que asciende del abismo y desciende del cielo. (670)

De manera similar a lo que ocurre en el poema de Baudelaire, en estas líneas podemos apreciar la reivindicación de la presencia de ambos elementos de la dicotomía cielo/infierno para posibilitar la existencia de la belleza, la necesidad tanto de la luz como de la oscuridad, del bien y del mal. Sin embargo, como título *Los astros del abismo* hace más que sólo referir a una concepción particular de la belleza y el arte, pues la contradicción encerrada en esta frase nominal también representa la manera en que Agustini conceptualiza el amor y el deseo, algo que hemos observado a profundidad en este estudio.

En este capítulo vimos que el uso de las dicotomías y los contrarios es fundamental en la poética de Agustini, tanto por su recurrencia como por la manera en que se combina con temas centrales de su obra: el deseo, el amor y la creación artística. Varios de estos pares de contrarios, como luz/oscuridad, frío/calor, alma/cuerpo, cielo/infierno, placer/dolor, tienen distintas reformulaciones y aparecen repetidamente a lo largo de su poesía, lo cual plantea el dilema de tomar cada uno de estos pares como un motivo en sí mismo, o bien, considerar que el verdadero motivo es una suerte de forma dicotómica de crear imágenes poéticas, de representar sentimientos y de conceptualizar temas, perspectiva que se ha tomado en este

análisis. A fin de cuentas, resulta más conveniente no desvincular los pares de contrarios de otros pares con los que podrían estar relacionados naturalmente, pues en sus poemas Agustini explota al máximo las extensiones simbólicas de significado de cada uno de los conceptos que comprenden las dicotomías, ocasionando que se desdoblen y se ramifiquen. Las dicotomías son como matrioskas, pues se contienen unas a otras, se crean unas a otras. En otras palabras, las dicotomías forman vínculos de significado entre ellas y, por ende, constituyen una red que va más allá de sus expresiones individuales.

Para abordar los temas centrales de su poesía, la tensión que inevitablemente producen los pares de contrarios al ser contrapuestos le sirve a Agustini para transmitir sentimientos varios, como son la frustración, el anhelo, la nostalgia, la expectativa, etc. Estrechamente relacionada al uso de las dicotomías se encuentra también una reivindicación de la contradicción en sí misma, la cual se presenta como constitutiva del amor y el deseo, y puede apreciarse como el cimiento de un sinfín de imágenes en las que a menudo los opuestos no se excluyen, sino que conviven, se imbrican, se contaminan entre ellos y se transforman. Los poemas póstumos de Agustini que fueron analizados en este capítulo se alinean con esta perspectiva y en algunos casos incluso la utilizan como eje rector, pues esta suerte de principio de contradicción llega a articular poemas enteros. Esto hace que la presencia de las dicotomías no sólo resulte relevante en lo temático, sino que también se convierten en una propuesta estética visible en las imágenes y figuras retóricas. Por todo lo anterior, en este capítulo se ha señalado la existencia de una poética de la contradicción en la obra de Agustini.

En este capítulo también se contextualizó el uso de las dicotomías como un elemento que vincula la poética de Agustini con inquietudes generales de la poesía moderna (no sólo modernista) y con la respuesta de los artistas a la crisis espiritual que se vivía en su época. Las dicotomías, particularmente alma/cuerpo y cielo/infierno, sirven para expresar una

búsqueda espiritual ligada a un deseo de trascendencia artística y creativa que se cifra por medio de una aspiración por alcanzar la unidad, la completud del ser que sólo se da si existe la convivencia no excluyente entre los opuestos. La necesidad de que el arte abrace la complejidad contradictoria del mundo (el cielo y el infierno) y del ser humano (el alma y el cuerpo) es una idea que ya se perfilaba en dos importantes precursores mencionados en este capítulo, Victor Hugo y Baudelaire, y que podemos encontrar enfatizada en la obra de Agustini. En el fondo, en la obra de esta autora es imposible disociar los temas del amor y el deseo con la búsqueda artística (con frecuencia lo primero es metáfora de lo segundo), por lo que las dicotomías y contrarios terminan funcionando en varios niveles. En otras palabras, un par de contrarios como alma/cuerpo puede representar tanto una búsqueda espiritual que a través del arte quiere ir más allá de “la fracasada formulación cristiana de lo trascendente” (García Gutiérrez, Introducción 14), como una concepción del erotismo, el amor y el deseo que reivindica tanto la parte espiritual como la parte carnal.

Finalmente, quiero señalar que lo observado sobre el uso de las dicotomías en la obra póstuma de Agustini es sobre todo un proceso de continuidad por afianzamiento. Es decir, que en la articulación de la obra póstuma con la obra publicada en vida pueden observarse usos similares de las dicotomías y de la poética de la contradicción en general. No existe propiamente una subversión del motivo en la obra póstuma, sino una potencialización o reafirmación de él y de las ideas que se expresan a través suyo. En contraste, en el siguiente capítulo lo que observaremos son dos motivos poéticos que en la obra póstuma expresan una continuidad por vía de la subversión. Es decir, que Agustini los dota de nuevos significados en la obra póstuma.

CAPÍTULO 3. DOS MOTIVOS LITERARIOS: LA ESTATUA Y EL VISITANTE NOCTURNO EN EL IMAGINARIO DE AGUSTINI

En el capítulo anterior observamos cómo uno de los elementos característicos del imaginario de Agustini (el uso de las dicotomías y las imágenes poéticas que crean) se expresa en su obra póstuma. Se concluyó que su prevalencia e importancia a lo largo de la obra de Agustini es tal que puede señalarse la existencia de una poética de la contradicción, la cual se ve reforzada y enriquecida por varios de sus poemas póstumos. En este capítulo continuaremos con el análisis de dos elementos significativos para el imaginario de Agustini, específicamente los motivos literarios de la estatua y lo que en este trabajo recibe el nombre de motivo del visitante nocturno. Sin embargo, a diferencia de lo que se observó en el capítulo anterior, donde el elemento analizado sufría un proceso de afianzamiento en la obra póstuma, en el caso de los motivos abordados en este capítulo lo que observo son, en buena medida, procesos de subversión con respecto a la obra publicada en vida.

3.1 Amor de blanco y frío: Procesos de feminización y subversión. El motivo literario de la estatua

*–Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?
Delmira Agustini, “Plegaria”*

3.1.1 Introducción al motivo de la estatua en la obra de Agustini

Uno de los símbolos característicos de la iconografía de Agustini es la estatua. Para el momento en que Agustini escribe los poemas que probablemente estarían destinados a *Los astros del abismo*, este símbolo o imagen ya se había constituido como un motivo dentro de su poética, al tener una presencia fundamental en composiciones anteriores como “Plegaria”, “La estatua”, “Tu boca”, “Fiera de amor”, entre otras. No sorprende, por tanto, que en su

obra posterior Agustini continúe la exploración de este motivo y presente replanteamientos importantes del mismo, particularmente en dos poemas: “Cuentas de mármol”, el cual forma parte de los cinco poemas que conforman la subsección “El rosario de Eros”, y “Mi plinto”.

Pero la estatua no sólo es una imagen que fue tomando su propio significado al interior de la poética de Agustini, sino que en sí misma tiene una tradición importante a lo largo de la historia de la poesía. La estatua está cargada de connotaciones simbólicas que han sido exploradas y exaltadas desde distintas tradiciones poéticas, con las cuales dialoga la lectura particular que Agustini hace de este símbolo. Como varios otros modernistas —entre ellos Rubén Darío—, Agustini mostró interés por esta imagen cuya carga simbólica remite no sólo a la antigüedad clásica, sino a uno de los movimientos poéticos del siglo XIX que influyó de forma significativa en el modernismo: el Parnasianismo. La literatura parnasiana, entre otras cosas, “proponía un paradigma clásico de lo bello” (Kaliman 19), exaltando además valores como la objetividad de la representación artística —en oposición a la emocionalidad y subjetividad desbordadas del Romanticismo—, y la importancia del saber técnico en el arte (la idea del poeta-artesano) —en oposición al poeta inspirado, también característico del Romanticismo (Feria Vázquez 61-62). La estatua, al estar fuertemente vinculada al pasado grecorromano del arte y al ser tradicionalmente un símbolo de perfección y de belleza, fue una de las imágenes poéticas privilegiadas por el Parnasianismo para representar los ideales de armonía y perfección formal por los que abogaba (Trambaioli 58). En este contexto, la estatua era “símbolo por antonomasia de la belleza apolínea y del formalismo clásico” (Trambaioli 58).

En la obra de Agustini, sin embargo, podemos apreciar una actitud crítica de la supuesta perfección encarnada por la estatua y, en ocasiones, una conceptualización de dicha imagen que va directamente en contra de las características tradicionalmente asociadas a ella.

En su artículo “La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini”, Trambaioli interpreta la subversión que hace Agustini del símbolo de la estatua como un diálogo directo con la estética parnasiana, de la cual la poeta uruguaya toma distancia.⁴⁵ Lo anterior no sorprende si consideramos que, a pesar de que el Parnasianismo fue una influencia importante para los modernistas, algunos de ellos demostraron una actitud crítica ante la búsqueda obsesiva de la perfección formal por la que abogaba dicha corriente literaria (Schulman citado en Trambaioli 57).⁴⁶ Agustini se suma también a estos cuestionamientos, ya que en su obra puede percibirse un “rechazo del formalismo exagerado y del control intelectualista de las emociones” (Trambaioli 57), así como un cuestionamiento a “la admiración parnasiana por la belleza marmórea” (Trambaioli 61).

Quizá el mejor ejemplo de la actitud crítica de Agustini hacia la estatua como símbolo de perfección sea el poema “Plegaria”, el cual forma parte del tercer poemario de la autora: *Los cálices vacíos* (1913). En este poema, Agustini observa bajo una luz diferente a las estatuas, problematizando varias de sus cualidades comúnmente exaltadas. Como resultado de esta valoración, la voz poética, lejos de admirarlas, siente piedad por ellas, un sentimiento que se desprende en parte de la realización de que esos “seres” jamás podrán tener acceso a la carnalidad de la vida y a los sentimientos que vienen con ella. A partir de esta realización surge la plegaria que la voz poética dedica al dios Eros [“–Eros: acaso no

⁴⁵ En este artículo, Trambaioli presenta un recuento resumido de las distintas maneras en que Agustini utiliza y cuestiona la imagen de la estatua a lo largo de su obra. Sin embargo, de los dos poemas póstumos que abordaré en este capítulo, Trambaioli sólo se ocupa de “Mi plinto”, mientras que “Cuentas de mármol” únicamente tiene una mención superficial en su análisis.

⁴⁶ El texto de Schulman al cual refiere Trambaioli se llama “Modernismo / modernidad: metamorfosis de un concepto”. En este texto, Schulman señala a José Martí como uno de los escritores que se pronunció críticamente contra las ideas del parnasianismo (26).

sentiste nunca / Piedad de las estatuas?” (613)], en donde le pide compasión para estos seres fríos que tienen negado el amor y los placeres carnales:

Piedad para las vidas
Que no doran a fuego tus bonanzas
Ni riegan o desgajan tus tormentas;
Piedad para los cuerpos revestidos
Del arminio solemne de la Calma,
Y las frentes en luz que sobrellevan
Grandes lirios marmóreos de pureza,
Pesados y glaciales como témpanos;
Piedad para las manos enguantadas
De hielo, que no arrancan
Los frutos deleitosos de la Carne
Ni las flores fantásticas del alma; (613-614)

Estos versos dejan ver una característica que Agustini considera parte del *ethos* particular de las estatuas: la castidad. Desde una poética que despreciara los placeres por considerarlos superfluos, esta castidad eterna de las estatuas podría ser leída como una virtud más, pero para la poética de Agustini, heredera de la exaltación decadentista de los placeres y dedicada a Eros, este no es el caso. Aquí es importante señalar que para este momento de su obra Agustini ha puesto al dios griego del amor y el sexo como el centro espiritual de su poética: así lo proclama al inicio de *Los cálices vacíos* con el poema “Ofrendando el libro” en donde le dedica dicho poemario. En este contexto, “Plegaria” es sólo una pieza más de ese discurso que Agustini teje en torno al deseo y a la figura de Eros, un discurso que continúa en los poemas póstumos.

Otra condición de las estatuas que merece la compasión de la voz poética es su condena al mutismo: “Los cráteres dormidos de sus bocas / Dan la ceniza negra del Silencio” (613). Como adepta a una visión del arte en donde la poesía es el camino hacia la espiritualidad y en donde la palabra tiene un poder casi religioso, no es de extrañarse que Agustini repare en el silencio como una cara más de la tragedia de las estatuas: en tanto que

seres silentes que tienen negado el don de la palabra, no pueden participar de la espiritualidad de la que los poetas modernistas están convencidos de ser parte gracias a su exploración de los poderes del lenguaje.

Además de ser celebradas como modelo de belleza, las estatuas también simbolizan lo imperecedero, la inmortalidad y la indiferencia ante el paso del tiempo. Sin embargo, para Agustini esta perennidad no es leída como un estado perpetuo de gracia, sino como una espera que nunca llega a su fin, un estado eterno de no-realización, una “perpetua cuanto imposible espera de la vida” (Trambaioli 59):

–Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?
Se dirían crisálidas de piedra
De yo no sé qué formidable raza
En una eterna espera inenarrable. (613)

Podemos observar que, si bien Agustini reconoce “lo formidable” en las estatuas (esa belleza sobrehumana y eterna que las caracteriza), al final esto no es suficiente para no despertar su compasión. Pareciera que en este poema no sólo hay una reivindicación de la condición humana en tanto que la carnalidad permite acceder al placer, sino que se reivindica también la posibilidad de cambiar, de transmutar a lo largo del tiempo y, ultimadamente, de perecer. Considerando lo anterior, es particularmente efectiva la imagen de las “crisálidas de piedra” pues, al ser la crisálida algo que se define por su estado transitorio y por su inminente transformación, resulta todavía más trágico el hecho de que las crisálidas del poema se encuentren eternamente impedidas a llevar a cabo aquello que las define.

Cabe señalar que, si bien “Plegaria” probablemente sea el mejor ejemplo del recelo con que Agustini aborda el símbolo de la estatua en su poética, no es el único poema donde podemos ver su mirada crítica sobre este símbolo. Como señala Trambaioli “en los versos de Agustini, a menudo, el mármol esculpido no inspira escapismo idealizante, sino irreprimible

inquietud” (59). Para encontrar más información sobre otros poemas no póstumos donde Agustini plasma su visión crítica del símbolo de la estatua, el artículo de Trambaioli en el que me he apoyado para este capítulo resulta una fuente profundamente valiosa.

3.1.2 El motivo de la estatua en la obra póstuma de Agustini

Si en *Los cálices vacíos* se planteaba un cuestionamiento de la supuesta perfección encarnada por el símbolo de la estatua, en los poemas póstumos y tardíos hay una subversión directa de las características que históricamente habían conformado dicho símbolo y su significado: así podemos apreciarlo en “Mi plinto” y “Cuentas de mármol”. En el caso de “Mi plinto”, tenemos una voz poética que se sitúa en el lugar de la estatua (ya no viéndola desde afuera como ocurría en “Plegaria”), y que desde el inicio permite apreciar una conceptualización distinta de la misma:

Es creciente, diríase
Que tiene una infinita raíz ultraterrena...
Lábranlo muchas manos
Retorcidas y negras,
Con muchas piedras vivas...
Muchas oscuras piedras
Crecientes como larvas.

Como al impulso de una omnipotente araña
Las piedras crecen, crecen;
Las manos labran, labran,

–Labrad, labrad, ¡oh, manos!
Creced, creced, ¡oh, piedras!
Ya me embriaga un glorioso
Aliento de palmeras.

Ocultas entre el pliegue más negro de la noche,
Debajo del rosal más florido del alba,
Tras el bucle más rubio de la tarde,
Las tenebrosas larvas
De piedra crecen, crecen,
Las manos labran, labran,

Como capullos negros
De infernales arañas.

–Labrad, labrad, ¡oh, manos!
Creced, creced, ¡oh, piedras!
Ya me abrazan los brazos
De viento de la sierra.

Van entrando los soles en la alcoba nocturna,
Van abriendo las lunas el carmín de nácar...

Tenaces como ebrias
De un veneno de araña
Las piedras crecen, crecen,
Las manos labran, labran.
–Labrad, labrad, ¡oh, manos!
Creced, creced, ¡oh, piedras!
¡Ya siento una celeste
Serenidad de estrella! (658-659)⁴⁷

El poema inicia con la descripción de un plinto,⁴⁸ como puede inferirse de la continuidad que se establece entre el título y los primeros versos. Dicho plinto constituye la base sobre la que se alza el yo lírico a modo de escultura, en su aspiración por llegar cada vez más y más alto. Cabe señalar que, si bien no se describe al yo lírico como una estatua de manera literal, sí es posible situarlo en esta posición gracias a la imaginería presente en el poema, pues por un lado tenemos al plinto y su función de base sobre la que algo se erige y, por otro lado, está la presencia fundamental del verbo “labrar” a lo largo de todo el texto, el cual remite de inmediato a la acción de esculpir.

Lo primero que llama la atención de la forma en que el poema describe el plinto o base de la estatua es que éste no es, como se esperaría, un objeto inerte, sino que se caracteriza por su condición mutable: va creciendo conforme el poema avanza. Más que como un elemento escultórico/arquitectónico, a este plinto desde la primera estrofa se le caracteriza

⁴⁷ Este poema se publicó en la revista *Fray Mocho* en marzo de 1914, pocos meses antes de la muerte de Agustini (Fernández dos Santos 658).

⁴⁸ Pedestal.

como un ser vivo, compuesto de “una infinita raíz ultraterrena” y de “Muchas oscuras piedras / Crecientes como larvas”. Al respecto, Trambaioli señala que la voz poética de este poema perfila “un ser que combina características de la estatua, a la que alude el título, con las de una vida larval” (59). La voz poética participa, por lo tanto, de una condición cambiante y orgánica, lo cual de entrada ya representa una contradicción al *ethos* estereotípico de la estatua, el cual se caracteriza por su inmutabilidad y su artificialidad. Los materiales orgánicos e inusuales del plinto de Agustini contrastan con los marfiles y alabastros tan comunes en la poesía, y el estado “larval” planteado al inicio del poema sugiere un estado temprano de desarrollo que promete una transformación y la llegada hacia un punto distinto, lo cual contrasta con la “eterna espera inenarrable” a la que estaban condenadas las estatuas de “Plegaria” y con la concepción estereotípica de las mismas, definida por su inmutabilidad.

Dentro del terreno de lo orgánico, vale la pena hablar brevemente de la forma del poema. Podemos notar que “Mi plinto” no tiene una estructura estrófica que se repita de manera fija a lo largo del texto, sino que se van intercalando estrofas de distinta extensión: cuartetos en su mayoría, un terceto, otras dos estrofas de mayor extensión (la primera y la cuarta) y una pequeña estrofa de dos versos que no riman entre sí (“Van entrando los soles en la alcoba nocturna, / Van abriendo las lunas el carmín de nácar...”). De estas estrofas, las únicas donde todos los versos tienen el mismo número de sílabas son los cuartetos, pues todos están conformados por versos heptasílabos. El resto de las estrofas utilizan tanto versos heptasílabos como alejandrinos, e incluso tenemos un endecasílabo (“Tras el bucle más rubio de la tarde”) que aparece en la cuarta estrofa. Si bien hay elementos que aportan regularidad rítmica, como esa suerte de estribillo (“Labrad, labrad, ¡oh, manos! / Creced, creced, ¡oh, piedras!”) y la predominancia de los heptasílabos a lo largo del poema, lo cierto es que esta composición se aleja de las formas de la poesía más estrictamente establecidas y cimentadas

en una estructura formal inamovible. Incluso la disposición visual del poema en la página es inusual: sugiere una ondulación con la distribución no alineada de las estrofas, algo que diferencia esta composición de la mayoría de los poemas de Agustini, los cuales tienden a ser más convencionales en ese aspecto. Aunque el análisis métrico y formal no es el objetivo de este trabajo, me pareció significativo señalar la coherencia entre un poema que parece celebrar lo orgánico a través de su imaginería y que, a su vez, en el terreno de la forma se aleja de un encasillamiento formal/métrico.

Hay, además del elemento orgánico, algo siniestro en este plinto y en la atmósfera general del poema, algo macabro que se construye gracias a adjetivos como “tenebrosas”, “infernales” o “retorcidas”, los cuales ayudan a construir imágenes inquietantes como aquella de las “muchas manos / Retorcidas y negras” que trabajan sin descanso para levantar el plinto y elevar al yo lírico, unas manos que son comparadas con “infernales arañas.” La imagen de las manos es particularmente inquietante, pues parecieran estar desarticuladas del resto del cuerpo al que pertenecen y responder únicamente a las órdenes de la voz poética.⁴⁹ Otro elemento que caracteriza la atmósfera del poema es el énfasis que se hace en un color oscuro, presente tanto en las manos negras como en las “oscuras piedras” que conforman el plinto. La elección de este color marca una oposición directa con la imagen ideal de la estatua, la cual siempre se celebra por su blancura y por las extensiones simbólicas que el color blanco representa: pureza, inocencia, castidad, etc.

Todo lo mencionado suma a una caracterización inusual de la estatua, pues lejos de representar una imagen tradicional de belleza pura, blanca y celestial, hay algo oscuro en esta

⁴⁹ El mostrar una parte del cuerpo disociada del resto es un recurso de importante presencia en la obra tardía de Agustini, el cual ha sido estudiado por Tina Escaja en su obra *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*.

conceptualización, algo oscuro que, sin embargo, es digno de erigirse con la mayor altura. Este interés de Agustini por lo siniestro, así como el considerarlo digno de ser representado y glorificado mediante la poesía, recuerda a la sensibilidad decadentista (heredera a su vez de la romántica) en donde se dio “el impulso ... de conquistar para el mundo del arte los aspectos más inquietantes de la vida: la enfermedad, la transgresión, la muerte, lo tenebroso, lo demoníaco, lo horrendo” (Eco 330). No se trataba, en sí, de gravitar hacia aquello que resultara opuesto a la belleza, sino de “redimir con la luz de la belleza” (Eco 330), de crearla mediante la representación artística, incluso en aquellos lugares oscuros.

Volviendo a la comparación entre “Plegaria” y “Mi plinto”, podemos observar varios movimientos significativos en la manera en que se conceptualiza el símbolo de la estatua. Recordemos que en “Plegaria” el yo lírico miraba a las estatuas desde afuera, sintiendo compasión por ellas. En “Mi plinto”, en cambio, la voz poética no sólo se mete en la piel de una estatua, sino que se encuentra lejos de despertar compasión, pues está siendo elevada a lo más alto, autoafirmándose y viendo sus deseos cumplirse. La comparación entre estas dos conceptualizaciones de la estatua pone en evidencia que en la obra de Agustini conviven expresiones muy distintas del mismo símbolo, a la vez que permite proponer una suerte de progresión natural de un motivo poético. En otras palabras, no sorprende que un poema como “Mi plinto” sea posterior a un poema como “Plegaria”, aunque no lo suficientemente alejado temporalmente como para presuponer que las inquietudes presentes cuando se escribió el primero hayan desaparecido por completo cuando se escribió el segundo.⁵⁰ Sin embargo, como se ha argumentado, este movimiento en la forma de abordar la estatua no se da de forma gratuita, sino que la imagen estereotípica que comprende dicho símbolo ha tenido que

⁵⁰ Cabe recordar que *Los cálices vacíos* (1913), poemario donde encontramos “Plegaria”, se publicó apenas el año anterior a la muerte de Agustini.

pasar por un proceso de subversión, ha tenido que transformarse y deshacerse de varias de sus características constitutivas, irse, incluso, al polo opuesto en lo que respecta a varias de ellas. Pareciera que es mediante esta subversión que Agustini logra apropiarse de este símbolo e integrarlo a su poética de una manera original.

Siguiendo la propuesta de Trambaioli, resulta interesante pensar a la estatua (en su forma tradicional) como símbolo de una concepción específica de la poesía, pues invita a leer la subversión de esta imagen en términos de una declaración estética y a preguntarse: si en la poética de Agustini podemos ver que “el alejamiento del preciosismo y la condena de la frialdad apolínea resultan evidentes” (Trambaioli 57), ¿qué valores estéticos son exaltados en lugar de esa frialdad? Respondiendo desde lo que ocurre en “Mi plinto”, a la cual Trambaioli considera “una ulterior y original lectura poética del acto creador” (63), Agustini pareciera abogar por una poesía más orgánica y menos preciosista o artificial, sumando esto a un interés por temas que se alejan de la belleza apolínea o “racional”, y que indagan en aquellos lugares oscuros de la existencia y de la estética. Si tomáramos la estatua como símbolo de la perfección artística, Agustini pareciera abogar por un arte que se desborda y que se involucra con la oscuridad del mundo, con las larvas y las arañas.

La figura de la estatua no puede, con frecuencia, desvincularse de la figura del escultor, así como la obra de arte con frecuencia no puede desvincularse de la figura del artista. Por lo anterior, llama la atención que en “Mi plinto” la voz poética de la estatua se erija no por voluntad de un agente externo, sino por la suya propia. Es cierto que las manos retorcidas van construyendo el plinto, pero estas manos están lejos de asemejarse a la figura tradicional del escultor, la cual no sólo aporta el trabajo manual, sino también la sensibilidad y el intelecto. En cambio, las manos de este poema parecen responder por completo a la voluntad de la voz poética o, en todo caso, a una fuerza externa que les dicta qué hacer.

Siguiendo la línea de que este poema encarna el espíritu de una poesía menos contenida y mesurada, este gesto podría leerse como una simbolización de la poesía como algo mucho menos controlado o, más bien, menos *controlable* y quizá menos racional a lo que se plantea desde una mirada apolínea de la creación artística. Por otro lado, esto podría verse también como una suerte de autoafirmación de la voz poética que ya no necesita apoyarse por completo en modelos externos para auto-crearse, lo que sí ocurría de forma evidente en los primeros poemarios de Agustini, sobre todo en *El libro blanco* (1907), bastante apegado a varios clichés modernistas.

Además de “Mi plinto”, otro poema póstumo que gira en torno al motivo de la estatua es “Cuentas de mármol”, primer poema de la subsección titulada “El rosario de Eros”. Este poema anuncia desde el nombre la importancia que tendrá en él la imagen de la estatua, al referir a uno de los materiales más comúnmente asociados con ella y con implicaciones simbólicas que también comprenden la belleza, el lujo y la antigüedad clásica. En “Cuentas de mármol”, al igual que en “Mi plinto”, la voz poética se mete en la piel de una estatua, pero en este caso su discurso no es de autoafirmación, sino que es una petición a un sujeto amado:

Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,
Apagando mis sienes en frío y blanco ruego...

Engarzad en un gesto de palmera o de astro
Vuestro cuerpo, esa hipnótica alhaja de alabastro
Tallada a besos puros y bruñida en la edad;
Serenos, tal habiendo la luna por coraza;
Blanco, más que si fuerais la espuma de la Raza,
Y desde el tabernáculo de vuestra castidad,
Nevad a mí los lises hondos de vuestra alma;
Mi sombra besaré vuestro manto de calma,
Que creciendo, creciendo me envolverá con Vos;
Luego será mi carne en la vuestra perdida...
Luego será mi alma en la vuestra diluida...
Luego será la gloria... y seremos un dios!

–Amor de blanco y frío,

Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...
¡Tú me lo des, Dios mío! (637)⁵¹

En los primeros dos versos podemos apreciar que la forma en que el yo lírico se describe contrasta con la representación estereotípica de la estatua, en donde el frío es una característica principal e insoslayable. Esta estatua se distancia de esa caracterización al mencionar el fuego (y, por extensión, su calor) como uno de los elementos que la conforman. En contraste con las estatuas de “Plegaria”, condenadas al frío, para este yo lírico el calor no sólo no es ajeno, sino que forma parte de su constitución. La convivencia de polos opuestos (frío/calor) en este poema es un ejemplo más de la poética de la contradicción discutida en el capítulo anterior, aquella obsesión de Agustini por las dicotomías y las tensiones que crean, unas tensiones que en su poética se vinculan fuertemente con el erotismo y el encuentro erótico, a la vez que cifran una concepción del arte y el amor que busca la conciliación de los opuestos. En este caso concreto, la estatua abarca el calor sin desterrar el frío de su constitución, lo que la convierte en un ser que habita una contradicción que pareciera sólo poder resolverse a través del contacto con el sujeto amado.

Por lo anterior, no es gratuito que de todas las partes del cuerpo sea precisamente la cabeza la que arde en llamas, pues el fuego, al arder precisamente en ese lugar, dota a la estatua de otra cualidad que resulta contradictoria a su conceptualización estereotípica: la capacidad de desear y de sentir, ya que si bien el material del que está compuesta es frío, esto no impide que su cabeza “arda” ante el pensamiento del sujeto amado. Recordemos que en “Plegaria” la característica de las estatuas que más compasión despierta en la voz poética es justamente su incapacidad para sentir. Pero esta estatua ya no es más un cuerpo revestido

⁵¹ Este poema no llegó a ser publicado antes de la muerte de Agustini en 1914. Fue publicado por primera vez en la edición de 1924 a cargo de Maximino García.

“del arminio solemne de la Calma” (“Plegaria” 613), sino que es un cuerpo que desea con la intensidad del fuego y esa intensidad le resulta tan abrumadora que intenta “apagar sus sienes en frío y blanco ruego”. Pareciera que anulando la incapacidad de la estatua para desear, Agustini logra incorporar este símbolo a su poética de una forma que no resulta contradictoria a su discurso de culto a Eros y al deseo.

La presencia del fuego, además, añade otro elemento que contrasta con la representación estereotípica e ideal de la estatua: el color. Las estatuas clásicas son reconocidas por su blancura, una característica que la poesía de la época con frecuencia también celebraba en los cuerpos humanos y particularmente en los cuerpos femeninos (pienso en los poemas que hacen énfasis en la blancura de la piel de la mujer amada). Sin embargo, aquí el fuego agrega a la imagen, y al poema, un color altamente contrastante, el cual rompe la blancura ideal de la estatua y pone un acento en otros significados simbólicos distintos a los asociados al blanco —que serían la pureza o la castidad, por ejemplo—. Es atinado el acento de color que aporta el rojo del fuego, pues este color remite a la pasión y al amor. La imagen de esta estatua presenta al blanco y al rojo en diálogo, los cuales si bien no son opuestos en términos de teoría del color (como lo son el negro y el blanco), sí lo son en varias de sus acepciones simbólicas. Pareciera, entonces, que en el diálogo entre estos colores hay otra dicotomía: entre la castidad y el deseo sexual. No sería, en todo caso, la primera vez que Agustini hace dialogar a estos dos colores en uno de sus poemas donde el tema del deseo es central. Otro ejemplo es “El cisne” —probablemente uno de los poemas más estudiados de Agustini —, en donde revisita el mito de Leda y Zeus convertido en cisne.⁵² Este poema

⁵² Fernández dos Santos (122) apunta que Agustini aborda este mito desde un lugar distinto al de otros artistas, pues toma la perspectiva de Leda y expresa su deseo. Con lo anterior “[s]e aleja así del machismo, la violencia y el *voyerismo* desde los que Darío narra la misma escena en su poema «Leda»” (123).

concluye con el encuentro sexual entre Leda, encarnada por la voz poética, y el ave. La culminación de dicho encuentro es descrita de la siguiente manera:

Y en la cristalina página,
En el sensitivo espejo
Del lago que algunas veces
Refleja mi pensamiento,
El cisne asusta de rojo,
Y yo de blanca doy miedo! (612)

Podemos ver en estos versos la importancia de los colores para comunicar las dimensiones trascendentales del encuentro erótico, pues éste resulta en una “profanación” del símbolo modernista por excelencia, ya que el cisne pierde su blancura distintiva, la cual se sustituye por el rojo, de forma similar a la estatua en “Cuentas de mármol”.

En “El cisne” podemos apreciar también una propuesta discursiva que Agustini hace con frecuencia y que consiste en presentar una perspectiva distinta de un mito de vasta presencia en el arte. Es precisamente en su trabajo con los mitos donde podemos encontrar varias de las subversiones importantes de Agustini, pues la perspectiva que presenta tiende a ver el lado femenino de los mitos o a “feminizarlos” (Fernández dos Santos 120-133). Este procedimiento puede vincularse también con la imagen de la estatua, particularmente a través del mito de Pigmalión, al cual Agustini parece aludir en varias de sus composiciones. Al respecto de las subversiones que Agustini hace de este mito, Fernández dos Santos destaca dos procedimientos: en primer lugar, enfatiza la feminización del mito, la cual sucede cuando Agustini coloca a la mujer en el papel de artista con el poder de “moldear” al sujeto amado, es decir, en el papel de Pigmalión. La subversión en este caso está en que el sujeto femenino (pues desde ese lugar se enuncia la voz poética de Agustini) de costumbre no solía estar en esa posición, sino que, como en el mito original, su lugar era el de la obra de arte, el de objeto con una finalidad estética. Asimismo, podemos observar en los poemas de Agustini la

contracara de este cambio de roles, pues el sujeto masculino es trasladado a la posición de objeto de creación y objeto de deseo. Fernández dos Santos destaca los poemas “Tu boca” y “Tres pétalos a tu perfil” como composiciones donde se lleva a cabo esta feminización, pues en el primero “encontramos a un sujeto poético femenino que esculpe fervorosamente una estatua de la que, como Pigmalión, se ha enamorado” (120), mientras que en el segundo “el yo lírico asume la tarea de «crear» el rostro del amado y darle una apariencia similar a la humana” (121).

En segundo lugar, retomando lo señalado por Fernández dos Santos (121), esta estudiosa apunta que Agustini aborda el mito desde una perspectiva femenina en aquellas composiciones donde el yo lírico toma el punto de vista de la estatua, pues vuelve sujeto aquello que tradicionalmente es el objeto al interior de la relación artista/obra de arte, dándole con esto una voz y quitándole la pasividad que la distingue al interior de su relación con el artista. Podría argumentarse que este procedimiento es también una exploración o reivindicación de lo femenino, pues las mujeres, al igual que las estatuas, a menudo se han visto reducidas a un objeto estético, a un papel de pasividad cuya finalidad es satisfacer las expectativas de lo masculino. En este caso, sin embargo, se le da voz a ese objeto estético y con ello se le humaniza.

Considerando los dos tipos de feminización del mito que ocurren en la obra de Agustini según Fernández Dos Santos, analicemos más a profundidad lo que ocurre en “Cuentas de mármol”. Por un lado, es evidente que en este poema la estatua no es un mero objeto, pues no sólo se le ha dado voz, sino que se exalta su capacidad de desear, rompiendo con ello su pasividad. Tenemos, por lo tanto, que este poema participa del recurso que consiste en volver sujeto a aquello que tradicionalmente es un objeto estético. Así, esta estatua en su nuevo estatus de sujeto que desea puede dirigirse al ser amado para pedirle la

unión entre los dos (“Luego será mi carne en la vuestra perdida... / Luego será mi alma en la vuestra diluida...”). Más allá de las implicaciones de la petición que el yo lírico hace al ser amado, quisiera destacar la manera en que lo describe. El cuerpo del amado es, para el yo lírico, una “alhaja de alabastro tallada a besos puros y bruñida en la edad”, lo cual resulta llamativo si consideramos que la descripción está compuesta de palabras pertenecientes al campo semántico de la escultura (el alabastro, o los verbos “tallar” y “bruñir”), con lo que el sujeto amado es descrito como si fuera, él también, una estatua. Hay, además, otra característica adjudicada al sujeto amado que permite vincularlo con esta imagen: la castidad, pues como se ha mencionado, la castidad es considerada por Agustini como una de las características que constituyen el *ethos* particular de las estatuas. Finalmente, por si la caracterización del sujeto amado no fuera suficiente para homologarlo con la imagen de la estatua, tenemos los versos finales, en donde se describe el amor deseado de la siguiente manera: “–Amor de blanco y frío, / Amor de estatuas, lirios, astros, dioses...”. El señalamiento de “estatuas” en plural resulta significativo para completar la imagen de los dos amantes del poema, ambos conceptualizados como una escultura.

Es importante enfatizar que la caracterización del sujeto amado remite también a la imagen de la estatua porque esta caracterización apunta a la primera estrategia de subversión del mito planteada por Fernández dos Santos: la feminización del sujeto creador. Al conceptualizar al amado como una obra de arte (una estatua) el yo lírico se posiciona a su vez, de manera simbólica, en el lugar del escultor(a)/creador(a), ya que a través de su mirada “construye” al sujeto amado como un objeto estético, lo “esculpe” mediante la palabra.⁵³ Por

⁵³ Aquí podría argumentarse que en el poema no existe algo que delate el carácter femenino del yo lírico. Sin embargo, para este punto de su obra, Agustini parece haberse deshecho de la convención de masculinizar su voz poética, a la cual recurría en su primer poemario para apegarse a las convenciones de su tiempo. Al contrario, para este momento Agustini reivindica la femineidad de su voz lírica, ya sea encarnando arquetipos

lo anterior, podemos decir que en “Cuentas de mármol” el yo lírico cumple con los dos procedimientos de subversión señalados por Fernández dos Santos: por un lado, rompe la pasividad del objeto estético al darle una voz y la capacidad de desear, y por otro, aunque de forma menos explícita, tenemos la feminización del sujeto creador, pues la voz lírica femenina se posiciona desde el discurso como sujeto creador del ser amado, al conceptualizarlo como una obra de arte.

Como se ha mencionado, los versos que cierran el poema hacen explícito el tipo de amor en torno al cual se construye “Cuentas de mármol”: un “[a]mor de estatuas, lirios, astros, dioses...”, es decir, un amor que también se asocia con la divinidad. No sorprende que la imagen de la estatua se asocie con los dioses, pues las estatuas son “figura[s] que contiene[n] en su presentación clásica los valores del Ideal y lo sobrehumano” (Escaja, *Salomé* 96), es decir, que hay algo en ellas que las aleja de lo humano y las acerca a lo divino. Aquella cualidad “sobrehumana” resulta de la combinación de su belleza ideal con su inmortalidad, en tanto que las estatuas no tienen los “defectos” característicos de los cuerpos humanos y tampoco son perecederas como éstos. Pero el vínculo entre la divinidad y las estatuas es mucho más profundo, pues históricamente éstas no sólo han tenido una función estética, sino que han servido directamente para representar a los dioses. Esta representación, además de acercar a los dioses a los seres humanos en tanto que las estatuas son objetos que pueden verse y tocarse, también los acerca a nivel simbólico, pues al final del día el cuerpo

finiseculares femeninos, o mediante una imagería que alude al cuerpo femenino. No tendríamos por qué suponer que este poema es una excepción a esa tendencia. De hecho, la misma Fernández dos Santos acepta poemas como “Tres pétalos a tu perfil” como ejemplo de la feminización del sujeto creador, a pesar de que en este poema tampoco hay un indicio gramatical de que a la voz lírica sea femenina, pues en el contexto de lectura dicho indicio no resulta necesario. Por su parte, Girón Alvarado señala que ya desde el tercer poemario de Agustini “se percibe la unión definitiva, pero aún conflictiva, entre la imagen del poeta y la imagen femenina. Ya no aparecen más poemas en los que haya separación entre el papel femenino y el artístico. Ahora están estrechamente fusionados poeta y mujer” (“Poetic voice” 276).

humano es el modelo mediante el cual se esculpen sus cuerpos de piedra. Los cuerpos de las estatuas son distantes en tanto que representan un ideal, pero cercanos al fin y al cabo porque se basan en un cuerpo humano tal y como lo conocemos. En un contexto como el de entre siglos, marcado por una crisis espiritual que los artistas navegaban volcando su fe en la estética y el arte, no resulta sorprendente que un símbolo como el de la estatua, cargado tanto de espiritualidad como de belleza, haya despertado tanto interés. Muestra de esto son “[l]as diosas marmóreas que pueblan los versos de Darío, Martí y otros poetas” (Trambaioli 58). Al respecto del interés por el símbolo de la estatua específicamente durante el periodo modernista, Kovarskaya señala lo siguiente:

En comparación con el Romanticismo, el Modernismo engendra una nueva percepción de la estatua. Se convierte en uno de los atributos de la nueva realidad estética y también un símbolo de las realidades sacras. Por un lado, la conciencia poética se expresa con alusiones y reminiscencias a la mitología antigua y moderna. Por otro, parece que el poeta modernista deja de contemplar solamente el misterio de la estatua como lo hacía en la época del Romanticismo, ahora también quiere volver a ser su «lego, pensador y el sacerdote» (Nilson, 1953), como en los tiempos de la antigüedad clásica. En algunos poemas se evoca el deseo muy íntimo de estar emparentado con la divinidad encarnada en la estatua, o aun más, convertirse en una deidad. (68)

Tenemos, entonces, que para los modernistas el símbolo de la estatua funcionaba no sólo para establecer un vínculo con ideales artísticos de la antigüedad, sino que podía encarnar también una búsqueda espiritual.

Hay, además, otra arista en el vínculo entre la divinidad y las estatuas que interesa a los poetas del modernismo y que podemos vislumbrar en las palabras de Kovarskaya: la invocación de lo pagano. Al respecto, Kovarskaya apunta que: “Los poetas [modernistas] viven una época en la que se alejan espiritualmente de dioses cristianos y se dirigen a un

pasado lejano y meditan ante los dioses antiguos” (68). Estos poetas, al igual que otros artistas de cuyas estéticas son herederos —como antecedentes están los románticos o los mismos decadentistas—, voltean la mirada hacia las religiones antiguas y en sus dioses encuentran figuras que les permiten invocar ciertos ideales. En el caso concreto de Agustini, tenemos la invocación a Eros, figura que, como hemos dicho, es central para su discurso. En este volver la mirada hacia lo pagano y, específicamente hacia los dioses grecorromanos, las estatuas pueden desempeñar un papel significativo, pues una manera de acudir a aquellos dioses antiguos puede ser a través de “sus ídolos de piedra o mármol, las estatuas” (Kovarskaya 69). Por lo anterior, no sorprende que Agustini haya decidido incluir a la estatua como una de las imágenes predominantes en su rosario poético dedicado a Eros (recordemos que este poema forma parte de la subsección titulada “El rosario de Eros”). Sin embargo, para ello tuvo que alejarse de la perspectiva sugerida en “Plegaria”, en donde el símbolo de la estatua parecía irreconciliable con el deseo y el dios griego del amor, debido a su condena a la castidad. Fue necesario, por tanto, conceptualizar este símbolo de tal manera que pudiera articularse en torno a la figura de Eros, algo que se logra en “Cuentas de mármol”.

En conclusión, la estatua es un motivo significativo al interior de la poética de Agustini, el cual tiene expresiones diversas y en ocasiones contradictorias, que pueden asociarse tanto a una visión del arte como a la divinidad o al erotismo. Volver la mirada a este motivo para el estudio de los poemas póstumos es fructífero porque dentro de ellos podemos encontrar dos que realizan subversiones notables en la conceptualización estereotípica de la imagen de la estatua: “Mi plinto” y “Cuentas de mármol”. La comparación de estos dos poemas con uno proveniente de *Los cálices vacíos*, “Plegaria”, es productiva no sólo porque este poema anterior todavía se ajusta a una conceptualización tradicional de las estatuas, sino porque en este texto la actitud de la voz poética hacia dicho símbolo ya presenta

un cuestionamiento que pareciera la semilla de la subversión posterior que Agustini hace tanto en “Mi plinto” como en “Cuentas de mármol”.

Con “Plegaria” Agustini presenta una lectura menos idealizada del símbolo de la estatua, en comparación con aquellas escuelas poéticas que recurrían a dicho símbolo para representar la perfección estética. En este poema, en cambio, varias de las características por las que suele celebrarse a las estatuas son apreciadas bajo una luz crítica y la voz poética toma distancia de dicho símbolo. Sin embargo, en los dos poemas póstumos que se analizaron en este capítulo pudimos observar que Agustini vuelve a abrazar a la estatua, pero no sin antes haber operado ciertos cambios significativos en su conceptualización, subvirtiendo varias de sus características constitutivas. Hay, por lo tanto, un movimiento importante en torno a este motivo, el cual busqué describir en este apartado del capítulo.

Dentro de las subversiones al símbolo de la estatua encontradas en estos dos poemas se destaca su conceptualización no como algo blanco, puro, inmutable y artificial, sino como algo oscuro, tenebroso, mutable y orgánico, en el caso de “Mi plinto”, y en el caso de “Cuentas de mármol”, como un ente capaz de sentir calor y deseo, una cualidad que anula el motivo principal por el cual la voz poética de “Plegaria” tomaba distancia de este símbolo. En el caso de “Cuentas de mármol” también pudimos observar el vínculo entre la imagen de las estatuas y la divinidad, un vínculo que también remite al interés por lo pagano y que, en particular en la obra de Agustini, se muestra como un interés fundamental por la figura de Eros. Las subversiones que tienen lugar en los poemas póstumos son significativas porque gracias a ellas parece que el símbolo de la estatua logra integrarse por completo a la poética de Agustini y, en el caso de “Cuentas de mármol”, a vincularse de forma definitiva con el discurso que la poeta construye en torno a Eros y al deseo. Asimismo, estas subversiones resultan significativas en términos de género, particularmente aquella que tiene lugar en

“Cuentas de mármol”, pues para llevarla a cabo Agustini retoma ciertos elementos de la tradición que tienen un sesgo patriarcal (por ejemplo, el papel de la mujer como objeto de deseo) y los presenta desde una perspectiva distinta, dándole lugar en su poesía a la experiencia y discurso femeninos.

3.2 De “El intruso” a “La cita”: Cambio de roles de género en el encuentro erótico. El motivo literario del visitante nocturno

*En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,
Brotado en los rincones de la noche
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad.*

Delmira Agustini, “Visión”

3.2.1 Introducción al motivo del visitante nocturno en la obra de Agustini

Si tuviéramos que hacer una selección de los poemas más conocidos de Agustini —aquellos que salen siempre tras una búsqueda rápida en internet, o aquellos que tienden a ser elegidos por críticos como representativos del erotismo en su poesía— entre ellos sin duda se encontraría “El intruso”:⁵⁴

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

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

⁵⁴ Tal es el caso de Díaz y Morales, quien lo considera “uno de los textos paradigmáticos del discurso poético-erótico de Delmira Agustini” (4).

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura,
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera! (519)

Las razones de su celebridad están seguramente vinculadas al erotismo que lo caracteriza, un erotismo que no puede ignorarse pues la imaginería del poema es evidente al respecto, resultando en una suerte de accesibilidad que quizá no sea el rasgo distintivo de otros poemas posteriores igualmente eróticos, pero más crípticos y oscuros en sus imágenes. En todo caso, llama la atención que “El intruso” sea elegido como paradigmático del erotismo de Agustini, cuando para el momento de su obra en que este poema vio la luz (fue publicado en su primer libro), su poesía todavía no daba uno de sus giros más importantes, el cual es comentado por varias estudiosas y atiende tanto a la emocionalidad general de su poética como a la concepción que tiene del amor y el erotismo. Al respecto, Fernández dos Santos señala que “la actitud gozosa y optimista que exterioriza el sujeto poético en «Orla rosa» [subsección a la que pertenece “El intruso”] no volverá a manifestarse en la poética delmiriana, puesto que a partir de este momento su visión erótica se corromperá con imágenes de decadencia, devastación y ruina” (114). Es decir, que tras *El libro blanco* (1907) la crítica ha identificado una transición de una visión luminosa del amor y el deseo a una mucho más agridulce y lastimera, la cual a su vez se traduce al imaginario poético de la autora.⁵⁵

Aun así, “El intruso” no carece de elementos suficientes para tener un papel significativo en la obra de Agustini. De entrada, podemos señalar que este poema forma parte de la única subsección de *El libro blanco*, titulada “Orla rosa”, en la cual varias estudiosas

⁵⁵ Además de Fernández dos Santos (114, 117-118), García Gutiérrez (“Autorretrato” 19-20) también ha identificado este giro.

(Bruña Bragado 76; García Gutiérrez, “Autorretrato” 18) han identificado el germen de la poética distintiva de Agustini. Esta subsección cierra el libro y comprende una serie de poemas que contrastan de manera significativa con el resto del poemario. En primer lugar, y como señala García Gutiérrez, tenemos que el título de dicha subsección de entrada marca una diferencia: mientras que la mayoría de los poemas se encuentra agrupada bajo el color blanco que da título al libro, a estos últimos siete se les adjudica otro color (el rosa), marcando con esto un contraste (“Autorretrato” 15). En segundo lugar y atendiendo al contenido, puede apreciarse en estas composiciones un cambio de eje en torno al que giran las reflexiones y preocupaciones de Agustini, pues estos poemas tienen un “tema y tono radicalmente diferentes que dan coherencia a las siete composiciones que conforman tal apéndice” (Bruña Bragado 76). Al respecto, Bruña Bragado continúa:

Si la indagación en los mecanismos de la escritura y la idealización del don artístico son los motivos recurrentes en la primera parte del libro, la reivindicación estética del erotismo, la libertad sexual y nuevos valores como el placer en todos los órdenes, el sentimiento y la alegría de vivir apuntan con nitidez como nuevas brazas creativas [en la subsección “Orla rosa”] que luego son desarrolladas hasta alcanzar la maestría formal en los *Cálices vacíos*. (76)

Este cambio temático y de tono que tiene lugar en “Orla rosa” es fundamental porque deja entrever la promesa de la autenticidad en la voz de Agustini, así como el erotismo que con el tiempo se volvería una de las características de mayor peso en su poética. Al respecto García Gutiérrez señala que en “Orla rosa” Agustini aporta su voz personal, en contraste con la parte “blanca” del libro que más bien funciona bajo una voluntad de reproducción fiel de la estética modernista, una reproducción con la cual Agustini deseaba probarse ante el círculo cultural de su época y demostrar que conocía los códigos en boga y los manejaba con soltura: “El título mismo puede interpretarse bajo la idea del examen: los poemas de ese libro blanco

constituyen [...] 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” (“Autorretrato” 15). Bruña Bragado a su vez apoya la idea de que estos siete poemas marcan un punto de partida importante, ya que “inauguran tímidamente, pues, la trayectoria lírica que Agustini desea emprender en un futuro muy próximo y que se apoya en el erotismo descarnado y la retórica amorosa, sensual y sacrílega del modernismo para subvertir los patrones masculinos” (76).

En todo caso, “El intruso” forma parte de aquellos poemas que son la semilla de la poética erótica que Agustini iría desarrollando en los años subsecuentes y en particular para este estudio es relevante volver a él porque en sus versos se presenta una situación que, con el tiempo, fue constituyéndose como un motivo central al interior de la poética de la autora. Dicha situación se presenta así: al inicio de “El intruso” encontramos al yo lírico en su alcoba o dormitorio (un lugar recurrente e importante en la obra de Agustini), mientras que afuera la noche tiene un carácter triste que resuena con el estado anímico del yo. De pronto y sin aviso, irrumpe una figura luminosa en la habitación: se trata del sujeto amado que, con su luz, contrasta con la oscuridad de la noche y de la tristeza que siente la voz poética.

En las primeras estrofas del poema son palpables varios de los elementos que caracterizan a la subsección “Orla rosa”, como son la temática amorosa y el contenido erótico, el cual puede apreciarse en cómo la imaginería sugiere un encuentro sexual entre el yo lírico femenino y aquel intruso que ha irrumpido en su habitación. Cabe señalar que, si bien el poema no tiene una marca gramatical que permita identificar a la voz poética como femenina, la imaginería sexual sí permite una asignación de roles que identifica al sujeto

enunciante con este género.⁵⁶ Esto es importante recalcarlo porque quizá el contraste más significativo que presenta “Orla rosa” con respecto a los otros poemas de *El libro blanco* es que en esta subsección, a diferencia del resto del libro, Agustini opta por “la asunción por primera vez, tras las tensiones y vacilaciones de la voz lírica entre el género femenino, masculino o neutro de la primera parte del libro, de un discurso, un lugar y una imagen íntegramente femeninos” (Bruña Bragado 76-77).⁵⁷ Es en estos siete poemas donde Agustini se despegar definitivamente del yo lírico masculino universal que se asocia canónicamente a la poesía y al sujeto enunciante de la misma. Recurrir al lugar de enunciación femenino en combinación con el erotismo implica una primera transgresión a los códigos no sólo morales sino estéticos de la época, pues usualmente la mujer es el objeto del deseo y no el sujeto deseante, es el objeto al que se le escribe un poema, pero no el sujeto que escribe poesía. Este giro con respecto al lugar de enunciación es un ejemplo del cambio de roles de género presente en el trabajo de Agustini.

Pero volvamos a la situación concreta del amante que irrumpe en la habitación del yo poético, pues de ella parte el motivo que en este capítulo recibe el nombre de ‘motivo del visitante nocturno’ y que tiene una recurrencia significativa en la obra de Agustini. Si bien este motivo se vincula con el tema general del encuentro erótico, el cual cuenta con vastas reformulaciones a lo largo de toda la obra de Agustini, en los poemas seleccionados para este

⁵⁶ Así también lo señala Fernández dos Santos cuando apunta: “en los restantes poemas de «Orla rosa» [excluyendo el poema “Íntima”, que sí tiene marca de género femenina para la voz poética], la fusión del yo lírico con el género femenino se logra a través de otros recursos simbólicos o imaginísticos que son, en algunos casos, bastante obvios, como se desprende, por ejemplo, de la lectura de la siguiente estrofa del célebre poema «El intruso»:” (113), y procede a citar la primera estrofa del poema.

⁵⁷ Por su parte, Fernández dos Santos apunta: “Si bien a lo largo de *El libro blanco (Frágil)* prevalece la vaguedad o la identificación del sujeto lírico/protagonista de las composiciones con lo masculino, en los siete poemas que se ubican al final del libro, recogidos en la subsección denominada «Orla rosa», tiene lugar un cambio muy significativo en lo que atañe a la determinación del género de la voz poética: por primera vez Agustini deja de utilizar máscaras masculinas para negociar con su ansiedad de autoría y enuncia en femenino y en primera persona” (112).

apartado ese encuentro —o la expectativa de éste— tiene características específicas que permiten delinear una expresión particular y recurrente. Estas características que enmarcan al encuentro erótico en el motivo del visitante o “el intruso” son las siguientes: 1) La situación concreta del poema ocurre en una habitación que puede identificarse como el dormitorio de uno de los participantes del encuentro o, en su defecto, como algún espacio doméstico; 2) El otro participante del encuentro (el intruso o visitante) irrumpe en dicho espacio; y 3) La escena ocurre a mitad de la noche. Antes de continuar con el análisis, vale la pena ahondar un poco en estas características y en su posible significado al interior de la poética de Agustini.

En primer lugar, tenemos la habitación o espacio doméstico como espacio privilegiado para el encuentro con el amante. Más allá de que éste sea un lugar comúnmente asociado al encuentro sexual, para Agustini este espacio posee un significado especial que está vinculado con la creación poética. No es sólo que podamos hablar de la importancia que tendría para Agustini su propia habitación (pues ahí podía encerrarse a crear sus versos⁵⁸), o que su casa fuera el escenario central en su vida, (ya que como mujer de clase acomodada pasaba la mayor parte del tiempo en ella⁵⁹), sino que el espacio de la habitación es tematizado al interior de su poesía, donde se le confiere un papel casi mágico con relación a la creación artística y al encuentro erótico. Como ejemplo de lo anterior tenemos el poema “Nocturno”,

⁵⁸Al respecto Fernández dos Santos apunta que “a Delmira, al contrario de a otras muchas escritoras de su generación y de generaciones previas, nunca le faltaron los requisitos fundamentales que apuntaba Virginia Woolf (1929) en su célebre disquisición sobre la historia de la novela escrita por mujeres: dinero y un cuarto propio. La poeta no solo disponía de su particular rincón físico en casa de sus padres, destinado a sus tareas de escritora, sino que también contaba con el fervoroso apoyo, incentivo y admiración de estos” (38).

⁵⁹ Algo que suele destacarse sobre la biografía de Agustini es la reclusión en la que vivió desde su niñez pues, como solía ocurrir con jóvenes mujeres de su clase social, recibió educación en casa y ahí es donde pasaba buena parte de su tiempo. Al respecto, Pleitez Vela apunta sobre la poeta: “Incluso siendo ya una adolescente, tuvo muy poco contacto con las otras muchachas de su edad; habiendo crecido en un ambiente aislado desde la niñez, dedicada a actividades intelectuales o artísticas, las reuniones sociales y los bailes no eran algo especialmente de su interés” (146), y posteriormente enfatiza “su tiempo libre lo pasaba con sus padres” (146).

el cual forma parte de *Los cálices vacíos* (1913) y comparte varias de las características de “El intruso”. En “Nocturno” la habitación es casi tan protagonista como la voz poética y sus deseos, ya que junto con el sujeto amado constituye uno de los objetos cuya descripción comprende parte predominante del discurso de la voz poética. Podemos ver que se le presenta como un lugar especial en sí mismo, incluso antes de la presencia del amante, ya que es caracterizada como un espacio mágico donde hay vida, belleza y lujo:

Mi cuarto...
Por un bello milagro de la luz y del fuego
Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:
Tiene un musgo tan suave, tan hondo, de tapices,
Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo
Dentro de un corazón... (580)

La imagen total de la habitación se completa con la presencia del lecho, el cual es enfatizado de manera particular al ser el único objeto de la habitación que la voz poética se detiene a describir de manera más detallada:

Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso
Como flor de inocencia,
Como espuma de vicio! (580)

Vale la pena señalar este énfasis porque el lecho es un símbolo significativo en la poesía de Agustini, sí porque alude al encuentro erótico, pero también porque puede vincularse a la voluntad de creación artística. Así lo señala Escaja cuando apunta que en la poesía de Agustini la imagen del lecho “se insinúa página” (*Salomé* 54), en tanto que “con frecuencia el espacio de la creación poética suele producirse implícita o explícitamente desde el ‘lecho’ en el que sueña el yo lírico” (54). De hecho, esta metáfora del lecho como página se hace explícita en el poema “Visión”, perteneciente al mismo poemario que “Nocturno”, con los siguientes versos: “Te inclinabas hacia mí como si fuera / Mi cuerpo la inicial de tu destino / En la página oscura de mi lecho” (592).

Lo que plantea Escaja sobre el lecho parte del reconocimiento de la relación indisoluble entre el erotismo y la voluntad de trascendencia artística en la poesía de Agustini, una relación que lleva a poder interpretar el encuentro erótico como una metáfora de la creación poética, en donde el amante puede ser metáfora del poema (*Salomé* 75), o bien representar la inspiración que irrumpe de pronto ante el (la) poeta. En todo caso, Escaja apunta sobre el poema “Visión” que: “El ‘lecho’, así como la ‘alcoba agrandada de soledad y miedo’ alegorizan entonces la construcción poética” (*Salomé* 89). Siguiendo esta lectura, el espacio de la habitación de la voz lírica tiene un papel central, en tanto que en su interior se lleva a cabo el acto de la creación. Es quizá por esto que en “Nocturno” se describe este espacio como una gruta por la que se cuelan “oro y gemas raras”, dando a entender que la belleza nace de esta gruta y de este lugar privilegiado para la inspiración y la trascendencia artística. Escaja también apunta a esta lectura cuando señala que en “Nocturno” el cuarto es el “espacio de la imaginación creadora, que se presenta también como escenario poético” (108).

Otro elemento característico del motivo del visitante, además de la habitación como espacio privilegiado, es la noche. Tanto en “El intruso” como en “Nocturno” se enfatiza la noche no sólo como el momento en que ocurre la situación, sino como un momento profundamente cargado en términos emocionales. Así, en “El intruso” la noche es calificada como “trágica y sollozante”, mientras que en “Nocturno” la caracterización no resulta menos aciaga, pues se le describe de la siguiente manera: “Fuera, la noche en veste de tragedia solloza / Como una enorme viuda pegada a mis cristales” (580). Esta cualidad triste y lúgubre de la noche es predominante en la poética de Agustini, sin que por esto se le deje de reconocer como un momento privilegiado que da acceso a fuerzas creadoras superiores.

Hay que señalar que esta última conceptualización de la noche no es particular de la poética de Agustini, sino que puede explicarse por medio de la influencia del Romanticismo en los poetas modernistas, pues fueron los románticos quienes cultivaron una suerte de “poética de la noche” (Cuéllar 65) en donde “la noche es la gran reveladora, la fuente oculta de nuestros sentimientos y de las cosas, el tesoro infinito en el cual [. . .] surge todo un mundo de imágenes” (Béguin citado en Cuéllar 265). El que los modernistas retomaran este interés por lo nocturno adquiere un mayor sentido cuando se toma en cuenta la crisis de valores que tanto influyó en su escritura, pues “[e]ntre los primeros románticos la poética de la noche surge como oposición al imperio de la razón” (Cuéllar 65-66), un imperio contra el cual también se revelaron los poetas del modernismo. Esta oposición entre la noche y la razón tiene todo que ver con el fenómeno del sueño, el cual está estrechamente vinculado con la noche y se caracteriza por permitir el acceso a experiencias que están más allá del pensamiento racional. Como consecuencia de lo anterior, la noche termina vinculándose con los sentidos y la intuición (Cuéllar 66), dos elementos que resultan fundamentales para la creación artística. La idea de que el sueño (el acceso al inconsciente) propicia una sensibilidad particular también contribuye a la metáfora del lecho como símbolo de la página, pues el lecho resulta ser un espacio en donde puede accederse a las fuerzas creativas facilitadas por el sueño.

Después de haber aportado contexto sobre los elementos constitutivos del motivo del visitante nocturno vale la pena volver a “El intruso” y de ahí partir para trazar una breve trayectoria. Para este trabajo quiero prestar especial atención al papel del yo lírico con respecto a la dinámica del encuentro erótico, pues considero que conforme avanza la obra de

Agustini los cambios con respecto a este papel resultan elocuentes en términos de género, y en ellos pueden apreciarse las subversiones más significativas del motivo a estudiar.

Como se ha mencionado, en “El intruso” el amante que irrumpe en la habitación tiene un carácter luminoso (“Tu forma fue una mancha de luz y de blancura”) que contrasta con la oscuridad, literal y emocional, de la noche. En el caso de la voz lírica, ésta se ilumina junto con la habitación ante la presencia del amado (“Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante”), una presencia que extiende su luz más allá de esa noche y que abarca la totalidad de la vida del yo lírico:

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura,
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera! (519)

Estos versos continúan con la caracterización positiva del amante, a la vez que enfatizan la sumisión de la voz lírica ante el nuevo sentimiento que la desborda, el cual también es positivo. Hasta este punto tenemos una voz lírica que no entra en conflicto con los sentimientos del amor y del deseo, sino que felizmente se entrega a ellos desde un lugar aparentemente pasivo. Esta pasividad está presente desde el inicio del poema pues, en términos estrictos de la acción, en los primeros versos de “El intruso” los roles son convencionales en cuestión de género, con la mujer vinculada al espacio doméstico (la habitación) y en el papel de quien aguarda, mientras que el hombre (el visitante o intruso) tiene el papel activo de quien viene de fuera e irrumpe en la situación, desencadenando el encuentro.

Sin embargo, la dinámica que plantean “El intruso” es relevante pues a pesar de que la voz lírica declara su sumisión emocional ante el amante y toma un rol estereotípicamente

femenino, también está haciendo explícito su deseo y lo reivindica. Lo anterior resulta significativo en términos de género, pues si bien en este poema la mujer —encarnada en la voz lírica femenina— todavía tiene un papel pasivo, el hecho mismo de explicitar su deseo ya representa una transgresión a la norma patriarcal. Esto es así porque independientemente del rol que juega en la situación, el yo lírico en tanto que tiene voz se constituye como sujeto, una construcción que marca una diferencia de la dinámica patriarcal en donde lo masculino es el sujeto con una voz (el poeta), mientras que lo femenino es el objeto de deseo silente.

En el siguiente poemario de Agustini, *Cantos de la mañana* (1910), el motivo del visitante nocturno vuelve a presentarse, aunque no de forma tan significativa como ocurrirá en *Los cálices vacíos*. En *Cantos de la mañana* tenemos el poema sin título “La noche entró en la sala adormecida...”, donde hay una fusión entre la noche y la figura del amante, pues es la noche misma quien entra en la habitación del yo lírico [“La noche entró en la sala adormecida / Arrastrando el silencio a pasos lentos...” (550)]. Si bien en las primeras dos estrofas podría interpretarse la entrada de la noche como una mera indicación temporal, en los últimos dos tercetos del poema la figura retórica de la personificación se consolida a través de la descripción de los ojos del intruso-noche que ha irrumpido en la habitación: “...Tus ojos me parecen / Dos semillas de luz entre la sombra” (550).

El caso de “La noche entró en la sala adormecida...” es interesante porque presenta una de las expresiones del motivo del visitante nocturno que parece estar más evidentemente vinculada con el tema de la inspiración artística. Lo anterior podemos apreciarlo en las alusiones a la palabra y al pensamiento [“Una palabra insólita, caída / Como una hoja de Otoño... Pensamientos / Suaves tocan mi frente dolorida, / Tal manos frescas...” (550)], los cuales son presentados como una consecuencia de la presencia del amante en la habitación. La lectura de la irrupción del amante-noche como metáfora de la inspiración puede verse

reforzada por el lugar que ocupa el poema en el libro, pues no parece gratuito que se encuentre inmediatamente después de “Lo inefable”, un poema donde se clama la frustración que siente el (la) artista al no poder expresar lo que lleva adentro a través su arte. Resultan elocuentes los versos mediante los cuales se expresa esta frustración [“¿No habéis sentido nunca el extraño dolor / De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida, / Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?” (548)], pues las flores parecen volver a utilizarse como metáfora de la inspiración en “La noche entró en la sala adormecida...” cuando la voz lírica dice: “Y hay en mi alma un gran florecimiento / Si en mí los fijáis...” (550), haciendo referencia a los ojos del amante-noche. La posibilidad de interpretar este “gran florecimiento” como una metáfora tanto de la excitación sexual como de la inspiración artística es un ejemplo más de la relación indisoluble que el encuentro erótico y la creación poética tienen en obra de Agustini.⁶⁰

En el tercer poemario de Agustini, *Los cálices vacíos* (1913), se observan cambios significativos en la configuración del motivo del visitante nocturno y una presencia significativa del mismo. Ejemplo de esto podemos encontrarlo en el poema “Visión”, un texto emblemático de la poética y erotismo de Agustini. “Visión” inicia con la voz poética recordando una noche en la cual cree haber recibido la visita del amante, aunque no puede tener completa certeza de ello:

¿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? (591)

⁶⁰ Podría argumentarse que en esta composición no hay encuentro sexual como tal, pero esto ultimadamente no borra la carga erótica del poema, pues la mirada y los ojos están fuertemente cargados eróticamente en la poética de Agustini.

De ahí la situación se desarrolla de acuerdo con las características esperadas del motivo, pues la voz poética señala haberse encontrado en su habitación [“En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,” (591)], en la cual de pronto irrumpió el amante/intruso [“Taciturno a mi lado apareciste” (591)]. En un principio la situación parte de una tónica emocional similar a la pauta que marca “El intruso”, pues la emocionalidad inicial del yo lírico es sombría. Sin embargo, se da una diferencia importante en la tónica emocional cuando aparece el amado, el cual es descrito de la siguiente manera: “Taciturno a mi lado apareciste / Como un hongo gigante, muerto y vivo, / Brotado en los rincones de la noche” (591). Podemos apreciar que esta descripción “oscura” del amante contrasta con aquella figura de luz que en “El intruso” iluminaba tanto la habitación como el ser mismo de la voz lírica. También hay una diferencia con la noche-amante de “La noche entró en la sala adormecida...”, quien producía un efecto positivo y se asociaba a la suavidad y a las flores. En “Visión” la figura del amante no llega a romper la emocionalidad sombría de la habitación y la noche, sino que se funde con ella y le da continuidad a lo largo del poema.

Otro contraste entre la manera en que se plantea el motivo en este poema con respecto a “El intruso” podemos encontrarlo en el papel que tanto el yo lírico como el amante tienen en la dinámica. Si bien el yo lírico femenino vuelve a estar vinculado al espacio doméstico y el amante sigue siendo quien irrumpe en dicho espacio —ocupando una posición más activa que el yo lírico—, lo cierto es que los niveles de pasividad no se configuran de la misma manera que en “El intruso”. En “Visión” tenemos una voz poética mucho más dominante y activa en la interacción, algo que podemos apreciar en la mirada que dirige al amante:

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra

A la estatua de lirios de tu cuerpo! (592-593)

En esta mirada el deseo no sólo se expresa de forma directa, sino que ante la figura del amante la voz poética se caracteriza como un depredador frente a su presa. Mientras que el amante se asocia a la pureza (encarnada en la blancura del cisne, de la estatua y de los lirios), la voz lírica se vincula con la serpiente, símbolo de la corrupción del espíritu en la concepción cristiana. Asimismo, la mirada que el yo lírico extiende hacia el amante y con la que logra alcanzarlo sugiere un acto de seducción, el cual se enfatiza con el simbolismo de la serpiente. Considerando lo anterior, podríamos proponer que en este poema existe una inversión de los roles estereotípicos de género, donde el hombre es quien seduce (el depredador) y la mujer quien es seducida (la presa).

Otro matiz importante en la dinámica podría indicarse en términos de movimiento o, en otras palabras, de quién va hacia quién. Recordemos que en “El intruso” la voz poética expresaba una sumisión emocional ante el amado (“Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!”), indicando un movimiento simbólico en dirección hacia el amado, un movimiento que se plegaba a los de él. En cambio, en “Visión” parece ocurrir lo contrario, pues es el amante quien se mueve, literal y emocionalmente, hacia la voz poética:

Te inclinabas a mí supremamente,
Como a la copa de cristal de un lago
Sobre el mantel de fuego del desierto;
Te inclinabas a mí, como un enfermo
De la vida a los opios infalibles
Y a las vendas de piedra de la Muerte;
Te inclinabas a mí como el creyente
A la oblea de cielo de la hostia... (591-592)

Esta serie de metáforas que sirven a la voz poética para dar cuenta de la atracción que el amante siente hacia ella son elocuentes en términos de su vehemencia. En contraste con lo

que ocurría en “El intruso”, donde el amante representaba la aspiración máxima de la voz poética, aquí es esta última quien representa la aspiración máxima del amante.

3.2.2 El motivo del visitante nocturno en la obra póstuma de Agustini

En la obra póstuma de Agustini volvemos a encontrar el motivo del visitante nocturno con nuevos giros significativos, concretamente en el soneto “La cita”:

LA CITA

En tu alcoba techada de ensueños, haz derroche
De flores y de luces de espíritu; mi alma,
Calzada de silencio y vestida de calma,
Irá a ti por la senda más negra de esta noche.

Apaga las bujías para ver cosas bellas;
Cierra todas las puertas para entrar la Ilusión;
Arranca del Misterio un manojito de estrellas
Y enflora como un vaso triunfal tu corazón.

¡Y esperarás sonriendo, y esperarás llorando!...
Cuando llegue mi alma, tal vez reces pensando
Que el cielo dulcemente se derrama en tu pecho...

Para el amor divino ten un diván de calma,
O con el lirio místico que es su arma, mi alma
Aparará una a una las rosas de tu lecho! (652)⁶¹

Podemos ver que el poema inicia de forma similar a otros analizados en este capítulo y que plantea una situación que en su esqueleto cumple con las características que enmarcan el motivo del visitante nocturno: uno de los participantes del encuentro erótico está vinculado al espacio doméstico de la habitación, mientras que el otro se encuentra pronto a irrumpir en ese espacio a mitad de la noche. Podemos observar que el esqueleto de la situación es el

⁶¹ Este poema se publicó en la revista *Fray Mocho* el 16 de mayo de 1913 (Fernández dos Santos 652).

mismo y, sin embargo, la configuración del motivo es radicalmente distinta a lo que alguna vez llegó a plantearse en “El intruso” y en otros poemas de Agustini pues, de todas las composiciones que hemos analizado hasta ahora, “La cita” es la única donde la voz lírica toma el papel del visitante y no el papel de quien se encuentra dentro de la habitación. Es ahora el yo lírico quien anuncia y despierta una fantasía, y su presencia la que es esperada.

Al poner a la voz poética en el papel del visitante o “intruso”, Agustini opera una subversión significativa de su propio motivo, la cual vuelve a ser elocuente en términos de género pues ahora el sujeto masculino es quien se encuentra vinculado al espacio doméstico o privado, mientras que la voz poética femenina viene desde afuera de ese espacio.⁶² Si bien no hay marcas explícitas de género en el poema, es necesario recordar lo que ya se ha señalado en apartados anteriores: es el común acuerdo de la crítica que para este punto de su escritura, Agustini ya se había desplazado definitivamente al uso del yo lírico femenino. Girón Alvarado señala que ya en el tercer poemario de Agustini “se percibe la unión definitiva, pero aún conflictiva, entre la imagen del poeta y la imagen femenina. Ya no aparecen más poemas en los que haya separación entre el papel femenino y el artístico. Ahora están estrechamente fusionados poeta y mujer” (“Poetic voice” 276). Es desde este giro en la voz lírica de Agustini (el enunciarse con una voz femenina) que la crítica ha leído su poética erótica y su trabajo de subversión con varios símbolos de la tradición literaria. Como ejemplo tenemos, de nuevo, el cisne. Los estudiosos encuentran una subversión de este símbolo modernista desde una mirada femenina en los poemas “El cisne” y “Nocturno”. A pesar de

⁶² La distinción entre el espacio público y el privado/doméstico históricamente ha sido de profundo interés para la teoría feminista, pues reconoce que hay una asignación de género en correspondencia con esos espacios, donde el hombre y su trabajo se vinculan al espacio público, mientras que la mujer y su trabajo se vinculan a lo privado/doméstico (Wischermann 185). Asimismo, se enfatiza que entre ambos espacios existe una jerarquía, lo que resulta en que el espacio privado, y sobre todo las actividades que las mujeres realizan en él, sean invisibilizados (185).

que el primero sí tiene marcas de género que permiten identificar una voz lírica femenina, el segundo no. Sin embargo, lo anterior no ha impedido que la crítica interprete el cisne de “Nocturno” como “la feminización del símbolo dariano” (Binns citado en García Gutiérrez 127), entre otras lecturas que toman en cuenta la mirada y la enunciación desde lo femenino que ya es evidente en el trabajo de Agustini para este punto.⁶³

Considerando lo anterior, volvamos a “La cita”. En este poema, donde la voz lírica ocupa el lugar del visitante nocturno, lo que tenemos es que éste ha dejado de ser el visitante y ahora es la visitante. Este cambio es significativo para la subversión de las correspondencias tradicionales de género, donde el sujeto masculino es el sujeto agente, o aquel que actúa, mientras que el sujeto femenino es pasivo, o quien espera. En el caso de “La cita”, al estar en el papel del visitante, la voz poética femenina tiene un nivel mayor de agencia en la dinámica erótica, algo que no ocurría en las composiciones que hemos analizado en este capítulo, en las cuales, a pesar de su deseo, la voz poética se encontraba limitada al actuar del amante. Así ocurría en “Visión” donde, no obstante el explícito deseo de la voz poética, el encuentro no llega a consumarse pues el amante desaparece en el último momento. Por su parte, en “El intruso” el encuentro se desencadena porque el amante entra en la habitación, sin que el yo lírico tenga incidencia en ese hecho concreto.

En “La cita”, en contraste, tenemos una voz poética que desde su propio discurso se enuncia en una posición muy distinta. En este poema es la voz quien se dirige hacia el sujeto deseado, en lugar de estar en una espera pasiva de su llegada. Asimismo, podemos observar que, a diferencia de poemas anteriores, el yo lírico tiene un papel más activo con respecto a la situación, al punto que exige que el encuentro erótico se dé en sus propios términos. A lo

⁶³ Girón Alvarado a su vez señala: “El ave mitológica de ‘Nocturno’ es símbolo de la mujer-poeta” (“Poetic voice” 254).

largo del poema vemos cómo solicita cosas al amante, como si se tratará de una divinidad exigiendo la ofrenda y devoción de un creyente. Lo anterior podemos apreciarlo tanto en el tono imperativo que utiliza como en la naturaleza misma de lo que pide, siendo la petición más significativa aquella donde solicita que el corazón del amante le sea presentado como una ofrenda (“Y enflora como un vaso triunfal tu corazón”). Sin embargo, sus otras demandas también construyen una atmósfera en donde toda la situación toma el carácter de una especie de ritual con requerimientos específicos: apagar las bujías, cerrar las puertas, etc. Además, en la tercera estrofa tenemos la caracterización del yo poético como algo tan sublime que tiene el potencial de desencadenar los rezos del amante.

Si bien Agustini “había empezado a subvertir la tradición al convertir al hombre amado en su «musa»” (Fernández dos Santos 118), “La cita” va todavía más allá en términos de subversión al poner al sujeto amado en una posición de sumisión con respecto a la voz poética femenina, quien se encuentra en condiciones de establecer sus propios términos para el encuentro erótico y de exigirle al amante ciertos comportamientos. Es cierto que en el poema el yo lírico anuncia que se hará presente de forma incorpórea (es su alma quien irá al encuentro con el amante), pero esto no anula el giro en el discurso erótico, el cual en este poema es muy distinto al que alguna vez observamos en el “El intruso”. En este poema del primer libro de Agustini, teníamos una voz lírica femenina que se presentaba mucho más sumisa ante el amante: “Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!” (519). Esta forma de posicionarse en la dinámica contrasta con lo que ocurre en “La cita”, donde la voz poética ya no habla de cómo se pliega al amante, sino que ahora le habla como si él fuera quien debe acatar sus deseos. Me interesa observar este giro porque muestra cómo el discurso erótico de Agustini se fue liberando de ciertas

convenciones de género, dando paso a otras dinámicas y permitiendo a su voz poética enunciarse en un papel distinto en la dinámica erótica.

El hecho de que en “La cita” la voz poética se eleve a la posición de una suerte de deidad, en conjunción con la imagen del vaso simbolizando al amante como una ofrenda, construyen una perspectiva que pareciera mostrar el reverso de lo que ocurría en *Los cálices vacíos* (1913). Recordemos tres cosas: en primer lugar, que este poemario es una ofrenda a Eros, una figura divina que pareciera tomar la identidad del amante en las composiciones eróticas de Agustini. En segundo, que en el título la imagen del cáliz viene identificada por su vacío, algo que alude a una voluntad de saciedad o a una necesidad de completud, (García Gutiérrez, Introducción 117-118). Así también lo interpreta Escaja, cuando habla de “las imágenes de continente o receptáculo que culminan en la metáfora principal del ‘cáliz vacío’ que aspira a llenarse” (*Salomé* 77). Esta aspiración, en todo caso, está estrechamente vinculada con la adoración a Eros, quien es percibido como el medio para satisfacer esa ansia o llenar ese vacío (García Gutiérrez, Introducción 117-118).

En tercer lugar, tenemos el hecho de que la imagen del cáliz o vaso tiene una importante asociación al yo lírico femenino en la poesía de Agustini (Escaja, *Salomé* 108), sobre todo en *Los cálices vacíos*. Así podemos apreciarlo en el poema “¡Oh, tú!”, donde la voz poética femenina se caracteriza ante Eros de la siguiente manera: “De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal / Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor” (584). O bien, en “Tres pétalos a tu perfil”, también de este libro, donde le pide al amado lo siguiente: “Para embriagar al Futuro, / Destila tu filtro oscuro / En el cáliz de este lis” (588). Otro ejemplo podemos encontrarlo en “El cisne”: “Agua le doy en mis manos / Y él parece beber fuego; / Y yo parezco ofrecerle / Todo el vaso de mi cuerpo...” (612). En este libro el yo lírico se ofrecía a Eros, un ofrecimiento mediado muchas veces por la imagen del vaso.

Considerando lo anterior, podemos apreciar que en “La cita” los roles se invierten, pues la voz poética ya no está en posición de adorar a una divinidad, sino que ella se presenta como tal ante el amante: ha pasado a reconocerse en el lugar de la deidad y no del creyente, a dejar de ser quien ofrenda, sino quien exige ser ofrendada. O, en otras palabras, pareciera haber tomado el lugar de Eros y, en consecuencia, ahora es el amante quien se configura como un vaso o cáliz que necesita ser llenado. De hecho, la imagen del vaso llenándose pareciera completarse precisamente cuando se alude al momento de la llegada de la voz poética: “Cuando llegue mi alma, tal vez reces pensando / Que el cielo dulcemente se derrama en tu pecho”. No parece gratuito que el cielo (lo divino) se derrame en el pecho del amado, pues precisamente ahí se encuentra el corazón-vaso. Esta imagen, además, refuerza la lectura de que en este poema la voz poética se eleva al lugar de la divinidad y lo divino, pues proclama su llegada como la llegada de lo celeste a la habitación y al cuerpo del sujeto amado.

Para este punto es pertinente volver a mencionar el trabajo de subversión que Agustini opera sobre los mitos clásicos al aportar una perspectiva femenina de los mismos (Fernández dos Santos 120-133), ya sea al feminizar personajes masculinos (como vimos que ocurre con Pigmalión en el apartado anterior), o al representar la perspectiva de las mujeres involucradas (recordemos el caso de Leda y el cisne abordado también en dicho apartado). Al hablar de la figura de Eros en la poética de Agustini, vale la pena recordar este trabajo de subversión con los mitos y ver qué lecturas podrían sugerirse a partir de él. Siguiendo a Fernández dos Santos, al parecer Agustini no sólo toma la figura de Eros y construye una mitología personal en torno a ella al incorporarla a su discurso erótico, sino que en algunos poemas pareciera retomar los discursos previos sobre este dios, aludiendo al pasaje mitológico de Eros y Psique (114-116). Fernández dos Santos sustenta esta lectura sobre todo con el poema “Visión”, aunque también reconoce el subtexto de este mito en los poemas de “Orla rosa”. Al respecto,

la estudiosa apunta que “la voz femenina enunciativa en los poemas de «Orla rosa» ... es la propia alma del sujeto poético. De esta forma, Delmira se apropia del mito de Psique, la personificación del alma, que accede ciegamente al conocimiento a través de Eros y narra sus experiencias y sentimientos en primera persona” (Fernández dos Santos 114-115).

Si bien me parece necesario matizar la idea de que la historia de Eros y Psique opera como subtexto de la totalidad de los poemas de “Orla rosa”, es fructífero pensar que podemos sumar este mito a la lista de aquellos con los que Agustini dialoga, y lo es particularmente para este capítulo porque —sin que resulte sorprendente si consideramos lo que ocurre en el mito— los poemas que permiten justificar que Agustini retoma el pasaje de Eros y Psique son aquellos que se construyen en torno al motivo del visitante nocturno.

Partiendo de que este mito puede encontrarse como subtexto del motivo del visitante, y de que “La cita” subvierte dicho motivo al cambiar los roles en el encuentro erótico, podríamos tomar este soneto como otro poema de Agustini que lleva a cabo el procedimiento de feminizar un mito clásico (aquí utilizo el mismo término de Fernández dos Santos). Esto es así porque, de manera similar a como hace con Pigmalión o con Ícaro (Fernández dos Santos 120-121), la voz poética femenina se pone en el lugar del sujeto masculino de la dinámica, en este caso, de Eros. Esta lectura puede verse reforzada si atendemos a los requerimientos que la voz poética hace al amante, pues le pide, por un lado, que apague las luces, algo que resuena con el cobijo que la oscuridad aportaba a Eros en el mito original, dándole la posibilidad de mantener su identidad oculta. Por otro lado, tenemos la petición de cerrar las puertas, lo que resuena con el aislamiento del mundo exterior en el que se encontraba Psique.

Otro rasgo de “La cita” que lo distingue de otros poemas que tienen el motivo del visitante nocturno —y de la poesía erótica/amorosa de Agustini en general—, es que en este

soneto la carga emotiva de la dinámica amorosa recae sobre el amante y no sobre el yo lírico. En “La cita” los efectos de esta carga emocional pueden apreciarse sobre todo en el primer terceto, donde se enfatizan las reacciones que el encuentro desencadenará en el amante: “¡Y esperarás sonriendo, y esperarás llorando!... / Cuando llegue mi alma, tal vez reces pensando / Que el cielo dulcemente se derrama en tu pecho...”. En estos versos podemos ver que Agustini vuelve a presentar la caracterización dicotómica del amor y el deseo que es tan propia de su poética, la cual enfatiza la contradicción que habita estos sentimientos que desencadenan efectos emocionales tanto positivos como negativos, sin que por ello resulten excluyentes. Sin embargo, a pesar de que la caracterización contradictoria del amor y el deseo no es algo poco común en el discurso de Agustini, sí lo es que la voz poética no sea presentada como el receptor de los efectos de estos sentimientos y que, por el contrario, pase a ser la causante de ellos: la razón y el origen de la contradicción. Y que, a la inversa, el amante pase a ser quien experimenta todo aquello, lo que lo posiciona en un lugar de vulnerabilidad normalmente reservado al sujeto femenino.

Además de “La cita”, otro poema póstumo de Agustini en el que resuena el motivo del visitante nocturno, aunque no con tanto protagonismo, es “Mis amores”:

Hoy han vuelto.
Por todos los senderos de la noche han venido
A llorar en mi lecho.
¡Fueron tantos, son tantos!
Yo no sé cuáles viven, yo no sé cuál ha muerto.
Me lloraré yo misma para llorarlos todos.
La noche bebe el llanto como un pañuelo negro.

Hay cabezas doradas a sol, como maduras...
Hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,
Cabezas coronadas de una espina invisible,
Cabezas que sonrosa la rosa del ensueño,
Cabezas que se doblan a cojines de abismo,
Cabezas que quisieran descansar en el cielo,
Algunas que no alcanzan a oler a primavera,

Y muchas que trascienden a las flores de invierno.

Todas esas cabezas me duelen como llagas...

Me duelen como muertos...

¡Ah!... y los ojos... los ojos me duelen más: ¡son dobles!...

Indefinidos, verdes, grises, azules, negros,

Abrasan si fulguran,

Son caricia, dolor, constelación, infierno.

Sobre toda su luz, sobre todas sus llamas,

Se iluminó mi alma y se templó mi cuerpo.

Ellos me dieron sed de todas esas bocas...

De todas estas bocas que florecen mi lecho:

Vasos rojos o pálidos de miel o de amargura

Con lises de armonía o rosas de silencio,

De todos estos vasos donde bebí la vida,

De todos estos vasos donde la muerte bebo...

El jardín de sus bocas venenoso, embriagante,

En donde respiraba sus almas y sus cuerpos,

Humedecido en lágrimas

Ha rodeado mi lecho...

Y las manos, las manos colmadas de destinos

Secretos y alhajadas de anillos de misterio...

Hay manos que nacieron con guantes de caricia,

Manos que están colmadas de la flor del deseo,

Manos en que se siente un puñal nunca visto,

Manos en que se ve un intangible cetro;

Pálidas o morenas, voluptuosas o fuertes,

En todas, todas ellas, puede engarzar un sueño.

Con tristeza de almas,

Se doblegan los cuerpos,

Sin velos, santamente

Vestidos de deseo.

Imanes de mis brazos, panales de mi entraña

Como a invisible abismo se inclinan a mi lecho...

¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!

Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos,

De todas las cabezas yo quiero tu cabeza,

De todos esos ojos, ¡tus ojos solos quiero!

Tú eres el más triste, por ser el más querido,

Tú has llegado el primero por venir de más lejos...

¡Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca

Y las pupilas claras que miré tanto tiempo!

Las ojeras que ahondamos la tarde y yo inconscientes,
La palidez extraña que doblé sin saberlo,
 Ven a mí: mente a mente;
 Ven a mí: ¡cuerpo a cuerpo!
Tú me dirás qué has hecho de mi primer suspiro,
Tú me dirás qué has hecho del sueño de aquel beso...
Me dirás si lloraste cuando te dejé solo...
 ¡Y me dirás si has muerto!...

 Si has muerto,
Mi pena enlutará la alcoba lentamente,
Y estrecharé tu sombra hasta apagar mi cuerpo.
Y en el silencio ahondado de tiniebla,
Y en la tiniebla ahondada de silencio,
Nos velará llorando, llorando hasta morir
 Nuestro hijo: el recuerdo (542-544).⁶⁴

Esta composición inicia de forma similar a otras que hemos analizado en este capítulo, señalando desde el principio que la situación transcurre durante la noche e identificando la habitación de la voz poética como el espacio central. En la misma estrofa se indica la visita del amante, con la particularidad de que en este caso no se trata de uno, sino de varios de ellos. Si bien en este texto la voz poética vuelve a estar vinculada al espacio de la habitación, se encuentra lejos de acoplarse a una imagen pasiva e idealizada de la femineidad, lo cual plantea una dinámica de género distinta a la de “El intruso”. De entrada, el reconocimiento de sus múltiples amores la aleja de la imagen de la “buena” mujer, y la sitúa a un extremo de la dicotomía misógina que divide a las mujeres en *femme fatale* (mujer diabólica) y ángel del hogar (mujer pura). Es relevante traer a colación esta dicotomía y la figura de la *femme fatale* porque a finales del siglo XIX y principios del XX estos estereotipos tenían gran peso en el arte y la literatura, y formaban parte del imaginario cultural. Además, así como Agustini se apropió de mitos clásicos y los subvirtió en su poesía, también lo hizo con estereotipos o

⁶⁴ Fernández dos Santos no indica que este poema se haya publicado en revistas antes de que saliera a la luz en la edición de Maximino García de 1924, 10 años después de la muerte de Agustini.

íconos femeninos finiseculares, varios de los cuales están estrechamente vinculados con la figura de la *femme fatale* (tal es el caso de la vampira o de Salomé).⁶⁵ Al respecto, Carla Giaudrone apunta lo siguiente:

Entre los más notables procedimientos usados por la autora, figura la resemantización de los iconos femeninos del modernismo ... La voz poética se reapropia de imágenes convencionales de la crueldad femenina autocreándose como la *femme fatale* con voz propia («En mis sueños de amor ¡yo soy serpiente!», 294), construyendo, a partir de figuras que encarnan las fantasías masculinas, una voz femenina que expresa su deseo. Haciendo uso de estrategias que buscan recobrar el lugar de su explotación por el discurso ... Agustini asume su papel de mujer fatal pero no como la creación del deseo y el miedo masculino, sino como la del deseo femenino que se autoriza a sí misma (“(R)econociendo”).

Por su parte, Fernández dos Santos también destaca la importancia de la figura de la *femme fatale* en la poética de Agustini, una figura que desde su perspectiva aparece a partir de *Cantos de la mañana* (118) y que puede apreciarse “multiplicada en infinitas máscaras y recreada en una serie de mitos femeninos que proyectan la misoginia finisecular” (118).

Si en la poética de Agustini la figura de la *femme fatale* funciona para hablar del deseo femenino, “Mis amores” es un poema que parece sumarse a aquellos que se apoyan en esta figura para mostrar la intensidad de esta pulsión. Desde esta perspectiva, podríamos decir que se trata de un poema que conjuga la imagen de la *femme fatale* con el motivo del visitante nocturno, dándole a este último una reformulación más. Si en “La cita” el motivo se veía

⁶⁵ Sobre el arquetipo de la *femme fatale*, Sánchez-Verdejo apunta: “En la segunda mitad del siglo XIX surge en Europa la concepción de un tipo específico de mujer que hoy reconocemos como la mujer fatal, aunque tal denominación naciera con posterioridad” (228). Este arquetipo solía expresarse de formas diversas en la iconografía de la segunda mitad del siglo XIX, entre ellas mostrándose “bajo el disfraz de personajes míticos de la antigüedad pagana, bíblica e histórica (Eva, Lilith, Cleopatra, Mesalina, Lucrecia Borgia, Dalila, Circe, Salomé...)” (229). La figura de Salomé fue particularmente importante, pues “de entre todo el catálogo de mujeres fatales que el fin de siglo fue elaborando, será Salomé una de las más frecuentadas” (624 Sánchez Martínez). En el modernismo hispanoamericano otros autores que se interesaron por ella fueron Rubén Darío y Julián del Casal.

alterado al poner a la voz lírica en el lugar del visitante y, como resultado, cambiarle el género, aquí la alteración ocurre por la pluralidad de visitantes en oposición a la singularidad que había sido inherente al motivo, una pluralidad que a su vez caracteriza a la voz lírica como un sujeto que explora la multiplicidad que abarca su deseo. Así, los amantes son caracterizados por su diversidad, como puede apreciarse de las estrofas 2 a la 5, enfocadas en la caracterización de las cabezas, los ojos, las bocas y las manos de los distintos amantes.

Al hablar de la caracterización de los amantes nótese que son descritos por medio de sinécdoques, una figura retórica que Agustini utiliza con frecuencia tomando una parte del cuerpo del sujeto deseado y volviéndola el centro de la descripción (ejemplo de lo anterior resultan los poemas “Para tus manos”, “Tu boca” o “En tus ojos”). La forma en que Agustini utiliza las sinécdoques además de contribuir al erotismo de sus poemas puede llegar a producir un efecto siniestro, como de hecho sucede en “Mis amores”. Este efecto ha sido descrito como parte de lo que Escaja llama “estética de la fragmentación” en la poética de Agustini y que, entre otras cosas, comprende imágenes que aluden al desmembramiento y la decapitación del sujeto deseado (*Salomé* 116). Estas imágenes suelen encontrarse conjugadas con las imágenes de la crueldad femenina a las que refiere Giaudrone aludiendo a las distintas representaciones de la *femme fatale* y, en el caso de la imagen de decapitación, ésta se encuentra fuertemente relacionada con la figura de Salomé, figura que “probablemente es el arquetipo de mujer fatal más recurrente de fin de siglo” (Fernández dos Santos 124) y a la cual la crítica ha sugerido como posible subtexto de varios poemas de Agustini. Lo anterior resulta relevante para el análisis de “Mis amores” porque pareciera que este poema también hace eco de la figura de Salomé, a partir de las descripciones de las cabezas de los amantes, las cuales sugieren la imagen de la decapitación.

Además de la pluralidad de los amantes, hay otro elemento de “Mis amores” que aleja a la voz poética de un modelo de femineidad pasiva y que a su vez influyen en el motivo del visitante. Podemos apreciar en la segunda parte del poema que hay una invocación directa a un amante en particular, aquel que resulta “ser el más querido”. Esta invocación alcanza su punto más álgido en la en la penúltima estrofa, donde vemos cómo la voz poética llama a aquel amante a su lecho (“Ven a mí: mente a mente; / Ven a mí: ¡cuerpo a cuerpo!”), es decir, hace un requerimiento específico por la visita. Esto configura de manera distinta el motivo del visitante nocturno, pues recordemos que en poemas analizados anteriormente la visita del amante resultaba intempestiva y sorpresiva para el yo lírico femenino, mientras que aquí se expone y vocaliza su voluntad de recibirla. En otras palabras, hay una invitación y en ella podemos encontrar agencia.

Otro matiz importante en la dinámica de género entre la voz poética y los amantes podría indicarse en términos de movimiento, de forma similar a lo que observamos en el poema “Visión”. Recordemos que en “Visión” el amante es quien se mueve, literal y simbólicamente, hacia el yo poético, lo cual marcaba una distancia con “El intruso” donde la voz lírica era quien se plegaba a los movimientos del amado, expresando una sumisión emocional: “Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!” (519). En “Mis amores”, en cambio, ocurre algo similar a lo que observamos en “Visión”, pues son los múltiples amantes quienes se desplazan hacia el yo lírico femenino. Esta atracción es representada con un movimiento en donde los amantes se aproximan, sin poder resistirlo, al lecho de la voz poética (“Con tristeza de almas, / Se doblégan los cuerpos”), un movimiento que los hace acercarse cuanto sea posible, sin importar las consecuencias negativas de hacerlo: “Imanes de mis brazos, panales de mi entraña / Como a invisible abismo se inclinan a mi lecho...”. El verbo “inclinarse” es

significativo para comunicar este pasaje con “Visión”, pues en aquel poema este verbo es central, ya que se utiliza para representar la fuerza avasalladora del deseo a través una serie de imágenes que hemos mencionado en este capítulo y que son similares a la imagen de los amantes de “Mis amores” inclinándose hacia el lecho del yo lírico.

En conclusión, en este apartado hablamos sobre una situación recurrente en la poesía de Agustini, la cual en este estudio es identificada como el motivo del visitante nocturno. Pudimos observar que este motivo tiene una importante presencia en la poética de Agustini, que forma parte de algunos de sus poemas más emblemáticos y que sufrió distintas reformulaciones a lo largo de su obra, las cuales atienden sobre todo a los roles de género que toman los participantes de la situación que conforma el motivo. Si bien en las primeras apariciones del motivo los participantes de la situación se apegaban a dinámicas de género más tradicionales, esto fue cambiando en formulaciones posteriores. Con esto pudimos observar giros significativos en el discurso erótico de Agustini, el cual progresivamente se va liberando de dichas convenciones y permitiendo que su voz poética se enuncie desde distintos lugares.

Dentro de la obra póstuma pudimos identificar dos subversiones importantes del motivo del visitante. En el caso de “La cita”, la subversión involucra un absoluto cambio de roles, donde la voz lírica femenina es ahora quien toma el lugar del visitante/intruso y, por ende, la posición más activa y de mayor agencia en la situación erótica que constituye el motivo. En otras palabras, “La cita” subvierte los roles en la dinámica erótica, lo que termina impactando la configuración del motivo del (la) visitante nocturno(a). En este poema, Agustini conserva sólo el esqueleto del motivo, pero hace modificaciones transgresoras en lo que al contenido se refiere. En el caso de “Mis amores”, la subversión tiene que ver con la multiplicidad de visitantes/amantes, en contraposición con aquel amante único que era

característico de las primeras formulaciones del motivo del visitante. En este poema, el motivo del visitante parece conjugarse con el estereotipo de la *femme fatale* encarnado por la voz poética, en un proceso de reapropiación de dicho estereotipo, el cual no aparece por primera vez en este poema, sino que ya había sido retomado por Agustini en poemas anteriores. Sin embargo, lo interesante en “Mis amores” es cómo la imagen de la *femme fatale* se conjuga con el motivo del visitante nocturno, algo que sí resulta novedoso en lo que a la configuración del motivo se refiere.

CONCLUSIONES

Para esta tesis se llevó a cabo un trabajo de análisis que buscó, por un lado, contribuir al estudio de los poemas póstumos de Agustini y, por otro, articular estas composiciones con una visión abarcadora de su poética y de sus trabajos anteriores, donde temas como el encuentro erótico y la creación artística son fundamentales. Para ello, el análisis se orientó hacia el trabajo con tres motivos literarios característicos de su obra, cuyo estudio se distribuyó en el segundo y tercer capítulo. En el primer capítulo se esclareció cómo está constituida la obra póstuma de Agustini, cuáles son las fuentes de quienes la han editado y qué parte de ella fue considerada como un *corpus* viable para este trabajo.

En el segundo capítulo hablé del motivo que comprende el uso de las dicotomías y los contrarios en la poesía de Agustini, un recurso que es prevalente en su obra y que permite identificar lo que en este estudio recibe el nombre de “poética de la contradicción”, pues debido a lo abarcador que es este recurso podemos situarlo en un nivel de complejidad que va más allá de una imagen o símbolo que se repite. Por lo anterior, se presentó la propuesta de que el verdadero motivo no son cada una de las dicotomías por separado, sino una suerte de forma dicotómica de mirar, de conceptualizar temas relevantes y de crear imágenes. De ahí viene la alusión a una poética que no sólo pone de manifiesto una visión del deseo, el amor y el arte que busca abrazar toda su complejidad y contradicción, sino que también desemboca en una propuesta estética. En los poemas póstumos lo anterior puede observarse en un gran número de imágenes que parten de la convivencia no excluyente de los elementos que conforman distintas dicotomías o pares de contrarios, como son la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, el frío y el calor, el dolor y el placer, entre otros. Asimismo, la presencia de estos pares resulta en la recurrencia de aquellas figuras retóricas que tienen la antonimia

como base, particularmente la antítesis, la cohabitación y el oxímoron. Dentro de los poemas póstumos identifiqué cuatro de ellos donde esta poética de la contradicción es el eje rector del sentido: “Tu amor, esclavo, es como un sol muy fuerte”, “En el camino”, “Tus ojos, esclavos moros” y “Boca a boca”. También se discutió brevemente la presencia de esta poética en “Con Selene”, “Las voces laudatorias” y “La cita”, así como el papel que juega en la subsección titulada “El rosario de Eros”, donde podemos encontrar la oposición entre pares de poemas. Finalmente, se propuso una lectura del título *Los astros del abismo* como otro elemento de la obra póstuma que toma parte en esta poética de la contradicción y que entra en diálogo con la tradición literaria que precede a Agustini.

En el tercer y último capítulo se abordaron dos motivos literarios que en la obra póstuma presentan subversiones importantes con respecto a expresiones anteriores de sí mismos, complejizando con esto su presencia al interior del imaginario de Agustini. En el primer apartado de este capítulo se abordó el símbolo de la estatua y la forma en que es reformulado en dos poemas póstumos de Agustini: “Mi plinto” y “Cuentas de mármol”. El resultado de esta subversión aleja a este símbolo de una caracterización estereotípica que lo vincula con lo inmutable, la pureza, la castidad, el frío, la blancura y la perfección, y en su lugar lo lleva al terreno de lo orgánico y lo oscuro, además de que se le vincula con el deseo erótico y se articula dentro del discurso que Agustini venía construyendo en torno a la figura de Eros desde su tercer poemario, un discurso que continúa en su obra póstuma. Con las subversiones que Agustini opera sobre la imagen de la estatua parece que por fin logra apropiarse de este símbolo y articularlo con los elementos particulares de su poética. Lo anterior es significativo porque a lo largo de su obra podemos encontrar un interés sostenido por este símbolo y, sin embargo, también una visión crítica e incluso un rechazo de aquellas características que lo constituyen en su versión más estereotípica.

En el segundo apartado del tercer capítulo se abordó lo que en este estudio recibe el nombre de motivo del visitante nocturno (o del intruso), el cual atiende a una situación recurrente en la poesía de Agustini que tiene como centro el encuentro erótico. En la obra póstuma podemos observar una subversión de este motivo que atiende sobre todo a los roles de género al interior de la dinámica erótica. Si bien en las primeras formulaciones de este motivo los roles en el encuentro erótico se apegaban a las convenciones de género más tradicionales, conforme avanza la poética de Agustini puede apreciarse una flexibilización de dichos roles, la cual parece desembocar en el poema póstumo “La cita”, donde los roles de género se invierten por completo. En el caso del otro poema póstumo analizado, “Mis amores”, pudimos observar que el motivo del visitante nocturno también se ve subvertido gracias a la asimilación de la voz poética con el estereotipo finisecular de la *femme fatale*, una asimilación que termina por desarticular la situación estereotípica que constituía al motivo en sus primeras formulaciones, donde el amante que irrumpía en la noche era siempre uno y único.

Como conclusión general de este trabajo se puede decir que el estudio de la obra póstuma de Agustini resulta fructífero por cómo puede enriquecer la visión e interpretación que se tiene de su imaginario poético, el cual no se estanca en ningún momento, sino que continúa reformulándose y afianzándose poemario tras poemario. Uno de los propósitos de hacer un estudio de motivos literarios era que éste nos permitiera atender la hipótesis planteada en la introducción: aquella que señala que en la obra de Agustini es observable la continuidad de un proyecto poético que se va desarrollando y puliendo a partir de su primer poemario. Este proyecto estaría caracterizado no sólo por temas nodales que nunca se abandonan (como el encuentro erótico y la creación artística), sino también por un imaginario

distintivo al cual se le da continuidad. En este trabajo, a través del estudio de los motivos, pudimos observar esa continuidad en una parte significativa del imaginario de Agustini.

Se observó, por un lado, que estos motivos están presentes desde su primer poemario hasta su obra póstuma y, por otro, que lejos de estancarse, los motivos se ven reformulados y subvertidos, como ocurre en el caso de la estatua y el visitante nocturno. En el caso de las dicotomías, lo que ocurre es más bien un afianzamiento de la poética de la contradicción antes mencionada, pues se configura como una propuesta estética en tanto que origina una serie de imágenes distintivas e incluso llega a articular poemas enteros. Estos procesos de subversión y afianzamiento vienen de la mano de una observable maduración en el trabajo creativo de Agustini, pues conforme nos acercamos a su tercer poemario, *Los cálices vacíos* (1913), y a su obra póstuma, es perceptible una depuración consciente de su imaginario poético: se aleja de ciertos elementos más estereotípicamente modernistas para encontrar los suyos propios, o bien se encarga de subvertir motivos literarios del modernismo y otras escuelas poéticas para poder integrarlos a su obra de una manera personal y coherente con su discurso erótico y, en muchos casos, también con su voz poética femenina.⁶⁶

Por lo anterior, no es gratuito que varias de estas subversiones de motivos puedan leerse y de hecho hayan sido leídas como gestos contestatarios a la moral patriarcal de su contexto y a la tradición poética que la precede. Tenemos como ejemplo el emblemático artículo de Sylvia Molloy mencionado en la introducción: “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”. En este artículo, Molloy compara la manera en que estos dos autores abordan el símbolo modernista del cisne y en sus conclusiones enfatiza que en la obra

⁶⁶ Al respecto de la perceptible evolución en el imaginario de Agustini, Fernández dos Santos señala lo siguiente: “Sin abandonar nunca completamente la estética modernista, poco a poco van surgiendo retazos de un nuevo imaginario, más subjetivo e iconoclasta, en el cual el despertar del deseo y la influencia neogótica son más que evidentes” (910).

de Agustini se aborda el símbolo (junto con el mito de Leda y el cisne) desde una focalización en un punto de vista de mujer, procedimiento donde se “[d]a voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde” (17). Es decir, Agustini recurre a este símbolo literario tan característico de su época pero no lo toma como viene, sino que lo ajusta a las características de su propia poesía y discurso, las cuales inevitablemente están ligadas a ella como autora, como una mujer que escribe. Asimismo, Molloy toma la formulación del cisne propia de Agustini “como respuesta, violenta e iconoclasta, a un maestro de cuya poesía se separaba” (18), lo cual sumaría al gesto contestatario en términos de género, un gesto que va sobre la misma tradición literaria, cuestionándola y revitalizándola desde nuevas perspectivas que también van abriendo camino para nuevos sujetos que escriben.

Por su parte, este estudio también buscó mostrar esos diálogos tirantes, arrojar luz sobre ellos e identificar de qué manera los motivos seleccionados para su estudio se insertan en esta dinámica amplia de una subversión que puede atender a cuestiones de género y a la tradición literaria, pero también al universo autocontenido de la obra de Agustini. Como ya se ha mencionado, en la obra póstuma analizada quizá el ejemplo más significativo de subversión en términos de género podamos encontrarlo en el motivo del visitante nocturno. Pudimos observar cómo este motivo fue mutando desde sus primeras formulaciones mucho más apegadas a roles de género tradicionales, hasta desembocar en una subversión de estos. Me interesa señalar a partir de estos ejemplos que el trabajo de constante reformulación de motivos que hace Agustini no ocurre únicamente “hacia afuera”, es decir, exclusivamente en diálogo con elementos externos como pueden ser la tradición literaria o los roles de género sociales, sino que ocurre también “hacia adentro”, en un proceso constante donde Agustini se revisita a sí misma y se subvierte a sí misma, reconfigurando versiones anteriores de sus propios motivos literarios.

Muchas vías de estudio continúan abiertas en lo que a la obra póstuma de Agustini se refiere pues, como se señaló en la introducción, esta parte de su obra no se ha estudiado con la profusión con que lo han sido sus poemarios publicados en vida. En el ámbito que atiende estrictamente a los motivos literarios que son recurrentes en la poética de esta autora uruguaya, podemos señalar varias imágenes y símbolos que aparecen en la obra póstuma y que no fueron abordados en este estudio: tal es el caso de la serpiente, que aparece en los poemas “Serpentina” y “El dios duerme”; la musa que aparece en “Por tu musa” y los cuervos que aparecen en “Cuentas falsas”. Asimismo, tenemos la combinación de lo pagano, en este caso la figura de Eros, con elementos propios de la religión católica como el rosario, en la subsección “El rosario de Eros”. Todos estos motivos señalados también son característicos del imaginario poético de Agustini y valdría la pena dedicar un análisis a la manera en que son reformulados en su obra póstuma.

Otro camino de análisis que este trabajo deja abierto es el estudio de aquella otra porción de la obra póstuma que fue identificada en el capítulo uno y que no fue considerada como un *corpus* viable para esta tesis. Me refiero a la obra póstuma temprana, aquella que se publicó en revistas durante los primeros años de la carrera de Agustini o que se recuperó de sus primeras libretas, y que no fue publicada en sus poemarios.

Por otro lado, también queda pendiente un análisis que atienda a elementos más estrictamente formales como el manejo de la métrica, elementos retóricos y en general rasgos propios del lenguaje característico de Agustini. Un análisis de este tipo en realidad no sólo resultaría pertinente en lo que concierne a la obra póstuma de Agustini, sino en la totalidad de su obra, pues es un aspecto de su poesía que ha sido muy poco o nada estudiado. Al respecto, Fernández dos Santos señala: “En nuestra opinión, la lengua literaria de Delmira Agustini (vocabulario poético, categorías gramaticales más utilizadas, construcciones

sintácticas, métrica) se ha estudiado poco” (911) y procede a destacar el trabajo de Manuel Alvar, titulado *La poesía de Delmira Agustini* (1958), como excepción. A raíz de lo observado en mi proceso de investigación, coincido con que ésta es un área poco explorada, pues no pude encontrar ningún estudio que se enfocara en ese aspecto, a excepción del trabajo de Fernández dos Santos, cuya tesis doctoral incluye un estudio del léxico utilizado en el tercer poemario de Agustini, *Los cálices vacíos*. Sobre el manejo de la métrica en la poesía de Agustini, no pude encontrar ningún estudio.

En este trabajo se ha abordado una porción poco estudiada de la obra de Agustini, la cual sostiene en todo momento un diálogo fértil y enriquecedor con los poemarios de la autora publicados en vida. Esto en realidad no sorprende si consideramos que fue la misma Agustini quien anunció su cuarto libro como “la cúpula de su obra” (618), una afirmación que sugiere la observación consciente de la totalidad de su escritura y la percepción de haber alcanzado un hito en su búsqueda artística. Más que pensar este punto alto como algo alusivo a la calidad, la cual está presente también en sus otros poemarios, creo que es fructífero pensar esta “cúpula” como un punto donde ciertos elementos de su poética alcanzan su expresión más personal y depurada hasta el momento: los poemas póstumos muestran un proyecto poético maduro, dan cuenta de un camino recorrido a conciencia. Lo anterior es importante porque, si bien Agustini empezó su carrera apegándose fielmente a los códigos del modernismo, conforme fue madurando su escritura encontró la manera de expandir dichos códigos para que le dieran cabida a la voz, las inquietudes y la poética personal de una mujer. Estudiar la continuidad que tiene la obra póstuma de Agustini con respecto a su obra publicada en vida nos permite arrojar todavía más luz sobre ese camino recorrido.

BIBLIOGRAFÍA

I. EDICIONES DE POESÍAS COMPLETAS DE DELMIRA AGUSTINI:

- Agustini, Delmira. "Parte III: Edición crítica de la obra completa de Delmira Agustini." *"Con alma fúlgida y carne sombría": Edición crítica de la obra completa de Delmira Agustini y estudio de concordancias léxicas de Los cálices vacíos*, editado por Mirta Fernández dos Santos, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017, pp. 373-829.
- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Editado por Magdalena García Pinto, 7.^a ed., Cátedra, 2020.

II. BIBLIOGRAFÍA:

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Editado por Enrique López Castellón, Abada Editores, 2013.
- Bruña Bragado, María José. *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*. Editorial Verbum, 2008.
- Cuéllar, Donají. "Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición." *Literatura Mexicana*, vol. 13, no. 2, 2002, pp. 65-90.
- Díaz y Morales, Magda. "'El intruso' de Delmira Agustini." *Narrativas*, no. 4, enero-marzo 2007, pp. 3-6.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. 2.^a ed., Debolsillo, 2013.
- Escaja, Tina F. "La lengua en la rosa: Dialéctica del deseo en la obra de Delmira Agustini." Tesis doctoral, Universidad de Pensilvania, 1993.
- . *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Editions Rodopi, 2001.
- Feria Vázquez, Miguel Ángel. "La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Fernández dos Santos, Mirta. *"Con alma fúlgida y carne sombría": Edición crítica de la obra completa de Delmira Agustini y estudio de concordancias léxicas de Los cálices vacíos*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017.
- García Barrientos, José-Luis. *Las figuras retóricas: El lenguaje literario* 2. 4.^a ed., no. 56, Arco Libros, 2014.
- García Gutiérrez, Rosa. "Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*." *Lo que los archivos cuentan. Delmira Agustini en sus papeles*, no. 3 (separata), 2014, pp. 7-34.
- . Introducción. *Los cálices vacíos*, por Delmira Agustini, editado por Rosa García Gutiérrez, Point de Lunettes, 2013, pp. 9-164.
- Giaudrone, Carla. "(R)econociendo el monstruo interior: grotesco y creación en Delmira Agustini." *La degeneración del 900: modelos estéticos-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/reconociendo-el-monstruo-interior-grotesco-y-creacion-en-delmira-agustini/html/
- Girón Alvarado, Jaqueline. "Poetic voice and feminine masks in the poetry of Delmira Agustini". Tesis doctoral, The Pennsylvania State University, 1993.
- . *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. Peter Lang, 1995.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*. 3.^a ed., Fondo de

- Cultura Económica, 2004.
- Hugo, Victor. Prefacio. *Cromwell*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Jiménez, José Olivio. "Delmira Agustini." *Antología crítica de la poesía modernista Hispanoamericana*, 4.ª ed., Hiperión, 1994, pp. 436-440.
- Kaliman, Ricardo J. "La carne y el mármol: Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana." *Revista iberoamericana*, vol. 55, no. 146, 1989, pp. 17-32.
- Kovarskaya, Yulia. "La hermenéutica literaria de la estatua en el modernismo poético ruso y español: Cernuda y Briusov." *Mundo eslavo*, no. 10, 2011, 67-72.
- Márquez, Miguel Á. "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica." *Exemplaria*, no. 6, 2002, pp. 251-256.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Editorial Síntesis, 1994.
- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini." *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, vol. XXXIX, no. 29, septiembre 1983, pp. 14-18.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Tomo 3, Alianza Editorial, 2012.
- Pleitez Vela, Tania. "'Debajo estoy yo'. Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954): María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, y Julia de Burgos." Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2009.
- Sánchez Martínez, Andrés. "Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el Modernismo hispánico." *Castilla: Estudios de Literatura*, vol. 7, 2016, pp. 623-651.
- Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier. "La vampira en la sociedad victoriana inglesa: arquetipo de la *femme fatale*." *Culturas de la seducción*, editado por Patricia Cifre Wibrow y Manuel González de Ávila, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 225-232.
- Schulman, Iván A. "Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto." *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, 1987, pp. 11-75.
- Serna Arnaiz, Mercedes, y Bernat Castany Prado. *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*. Alianza Editorial, 2008.
- Trambaioli, Marcella. "La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini." *Revista Hispánica Moderna*, año 50, no. 1, junio 1997, pp. 57-66.
- Wischermann, Ulla. "Feminist Theories on the Separation of the Private and the Public: Looking Back, Looking Forward." *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture*, vol. 20, 2004, pp. 184-197.