

DELMIRA AGUSTINI, TRANSITANDO Y SUPERANDO LA ÓRBITA DARIANA

*Delmira Agustini: Passing Through and Outnumbering
Darío's Orbit*

TANIA PLEITEZ VELA
UNIVERSITAT DE BARCELONA
tpleitez@gmail.com

Resumen: el objetivo de este ensayo es visitar el camino trazado por la poeta Delmira Agustini (1886-1914) en diálogo con la propuesta poética de Rubén Darío (1867-1916). De esta forma se podrá recalcar hasta qué punto los símbolos del modernismo fueron reinterpretados, incluso superados, por la uruguaya para emprender la ruta hacia una subversiva representación del deseo femenino a principios del siglo XX.

Palabras clave: Delmira Agustini, Rubén Darío, modernismo, mujeres poetas

Abstract: this essay aims to revisit the path traced by the poet Delmira Agustini (1886-1914) in dialogue with Rubén Darío's poetic proposal in order to emphasize just how the symbols of Modernism were reinterpreted, even outnumbered, by the Uruguayan. Thus, the poet undertook the path to a subversive representation of women's desire at the beginning of the 20th century.

Keywords: Delmira Agustini, Rubén Darío, Modernista, Women Poets

1.

La inscripción de un sujeto erótico inequívocamente femenino en la literatura hispanoamericana ya era evidente antes del modernismo. Por ejemplo, Milena Rodríguez Gutiérrez señala que en Cuba “la línea de mujeres enérgicas y apasionadas tiene una fundadora bien conocida, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)”: su “Soneto imitando una oda de Safo” (1842) recuerda la “dimensión trágica del erotismo, y más exactamente, la relación entre erotismo y muerte, señaladas por Bataille” (Rodríguez Gutiérrez, 2014: 114). En la misma línea, ésta crítica dedica un amplio comentario a la poesía erótica de otra cubana, Mercedes Matamoros (1851-1906), una precursora importante dentro de la órbita del modernismo: su poema-libro “El último amor de Safo” (libro dentro de otro libro titulado *Sonetos*) vio la luz en 1902, más de una década antes que el trabajo de algunas poetisas hispanoamericanas del postmodernismo y ampliamente conocidas por el contenido erótico de sus versos, como Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. Al respecto, Fernández Olmos y Paravisini-Gebert enfatizan que Matamoros “asume una voz activa y desafiante que se proyecta más allá de los parámetros aceptados para la expresión femenina de la época” (1991: XIII).

La uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) también contribuyó a que el discurso erótico en clave femenina adquiriera protagonismo en la literatura hispanoamericana, y resulta interesante el lugar que ocupa ya que se ubica entre la poesía de Matamoros y la de Storni e Ibarbourou. El centro de la escritura agustiniana radica, precisamente, en la búsqueda de un lenguaje y un simbolismo que expresen el erotismo a partir de una experiencia que se origina en el cuerpo de una mujer. Esto contrasta con la poesía de Rubén Darío que, con su exhibición simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó una de las representaciones más convencionales del erotismo, esto es, desde el punto de vista masculino heterosexual. Como señala Tina Escaja, Darío, que tanto abogó por el universalismo en su estética, dejó de lado la subjetividad de la mujer (Escaja, 2001: 283). Mercedes Serna se pregunta, en ese sentido, por la escritura femenina durante el modernismo:

El modernismo fue en gran medida un movimiento misógino, escrito y concebido por hombres. Además, el canon lo fijaba la escritura masculina. En este sentido era distinto ser tachado de “poeta decadentista” que de “poetisa decadentista”. ¿Con qué modelos, entonces, podía encontrarse un sujeto que en vez de ser masculino era femenino? ¿Podía una mujer intelectual y poeta continuar con una tradición literaria en que la mujer es objeto sexual, sufre el sadismo del hombre y es víctima de sus fantasías, aunque éstas sólo cobren realidad en el papel? (Serna, 2006: s/n)

El objetivo de este ensayo es revisar el camino trazado por Agustini en diálogo con la propuesta poética de Darío. Ahora que se cumple el centenario de la muerte del nicaragüense, bien vale la pena regresar a este tema sobre el que tanto ha escrito la crítica tradicional (masculina) y la crítica feminista. De esta forma se podrá recalcar hasta qué punto los símbolos del modernismo fueron

reinterpretados, incluso superados, por la uruguaya para emprender la ruta hacia una subversiva representación del deseo femenino a principios del siglo XX.

2.

En los primeros poemas de Agustini, publicados en revistas literarias entre 1902 y 1903, se palpa claramente un estilo modernista extremo, muy cercano al de Rubén Darío en *Azul...* (1888) o *Prosas profanas* (1896). Ahí están el exotismo, el cosmopolitismo, el preciosismo y un afán por la rima musical. Si comparamos, por ejemplo, “Capricho” de Agustini (publicado en *La Alborada* el 29 de noviembre de 1903), con el célebre poema de Darío, “Sonatina” (*Prosas profanas*, 1896), las similitudes son ineludibles:

La princesa esta triste... ¿qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que han perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 está mudo el teclado de su clave sonoro;
 y en un vaso olvidado se desmaya una flor.
 (“Sonatina”, vv. 1-6) (Darío, 2000: 42-44)

Entre el raso y los encajes de la alcoba parisina
 La enfermiza japonesa, la nostálgica ambarina,
 Se revuelve en las espumas de su lecho de marfil;
 El incendio de la fiebre ha pintado en sus mejillas
 –Sus mejillas japonesas como rosas amarillas–
 Sangraciones de claveles, centelleos de rubí.
 (“Capricho”, vv. 1-6) (Agustini, 2000: 81-83)

En ese momento, con diecisiete años, Agustini todavía adopta un estilo completamente heredado, uno volcado a lo estético, preocupado sobre todo por la forma y por recrear un ambiente de ensueño. En pocas palabras, se transparenta una voluntad de evasión. Recordemos las “Palabras liminares” de Darío a sus *Prosas profanas*, ya mil veces citadas: “mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (Darío, 2000: 36). De la misma manera, en la poesía primeriza de Agustini hay hadas, estatuas, dioses, referencias que materializan artísticamente las fantasías de una joven. La influencia dariana dejará rastros y se dejará sentir incluso años después aunque Agustini irá un paso más allá para darle voz a su subjetividad, a su complejidad de mujer. Por ejemplo, en el primer “Nocturno” de *Los cálices vacíos* (1913), la poeta uruguaya destaca la tensión que se establece entre la realidad del mundo y el espacio íntimo:

Fuera, la noche en veste de tragedia solloza
 Como una enorme viuda pegada a mis cristales.
 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...
[...]
Esta noche hace insomnio;
Hay noches negras, negras, que llevan en la frente
Una rosa de sol...
En estas noches negras y claras no se duerme.
Y yo te amo, Invierno!
Yo te imagino viejo,
Yo te imagino sabio.
Con un divino cuerpo de mármol palpitante
Que arrastra como un manto regio el peso del Tiempo...
Invierno, yo te amo y soy la primavera...
Yo sonroso, tú nievas:
Tú porque todo sabes,
Yo porque todo sueño...
...Amémonos por eso!...
Sobre mi lecho en blanco [...]
(vv. 1-8, 12-26) (Agustini, 2000: 227)

Como afirma Jorge Luis Castillo (citado por Jrade, 2009: 63), la íntima, elegante y cálida alcoba que dibuja la uruguaya recuerda al suntuoso interior burgués que aparece en “De invierno” de Darío (*Azul...*):

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelotonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.
El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Aleçón,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.
Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño:
entro, sin hacer ruido: dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño
como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos; mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.
(vv. 1-14) (Darío, 2000: 28-29)

Como vemos, en el nocturno agustiniano, a pesar de que el estilo modernista suelta su aroma, la uruguaya demuestra una singular diferencia de fondo respecto a la propuesta del nicaragüense: en Agustini aparece la voz de un yo que se abandona a experimentar con plenitud su espacio privado en tanto lugar de recogimiento, reflexión y, en última instancia, de expresión poética, puesto que se configura como lugar de enunciación y auto-reconocimiento. Ahí, esa mujer *no duerme* (subvirtiendo el tópico de la bella durmiente) sino que, atenta al detalle, advierte la espesura de la noche (la realidad) pegada a su ventana. El

invierno, objeto de deseo, es invocado como compañero durante ese necesario insomnio que permite el buceo existencial a lo largo de una noche híbrida (es negra y clara a la vez, es decir, es oscura pero también brinda lucidez); el invierno, pues, es metáfora de tiempo: meditado, sabio, grave. En medio de esa tensión entre el espacio privado y la realidad de afuera (que se retroalimentan gracias a la intervención del tiempo), el yo poético se representa como primavera: intuye que podrá ser floración si el invierno penetra en el proceso creativo, en su “lecho en blanco” que, en mi opinión, no es más que la página donde se vuelca la escritura. Se advierten así pliegues espaciales, uno dentro de otro y coexistiendo (el yo femenino dentro del tiempo; el tiempo dentro del lecho-página; el lecho-página dentro de la gruta-cuarto; la gruta-cuarto dentro de la noche; la noche dentro del invierno que también es el tiempo), otorgándole al espacio privado femenino una suerte de diversidad y movimiento circular: espacio multidimensional, dinámico, vigoroso. En definitiva, este espacio privado que Agustini despliega es de todo menos inmovilidad, pasividad, como tradicionalmente se ha etiquetado al espacio y a la experiencia femeninas.¹

En contraste, en el poema dariano, la mujer de rostro “rosado y halagüeño”, adormecida y pasiva, espera a su amante junto al fuego vestida exquisitamente aun en el hogar —un abrigo de marta cibelina y una falda de Alençon—. Se evoca, de alguna manera, a una bella durmiente. En ese espacio refinado y cálido, donde se adivina un sujeto masculino que se refugia del mundo, la mujer pareciera ser más un bello adorno y menos un ser vivo; la pieza de un cuadro en equilibrio con el resto de elementos que, juntos, ofrecen una hermosa composición pictórica. La mujer como objeto de arte. Mientras tanto, afuera cae la nieve. En “De invierno” la separación entre ambos espacios es tajante: afuera, lo gris y melancólico; adentro, la calidez y el erotismo anhelados por un sujeto que despliega su mirada, su deseo masculino.

3.

Si para Rubén Darío fue importante cultivar su genio artístico a lo largo de una existencia que fue, al mismo tiempo, fuente de placer y angustia, no lo fue menos para Delmira Agustini. Sin embargo, ambos lo afrontaron desde diversas perspectivas y, en ese sentido, el diálogo entre sus textos permite vislumbrar dos aproximaciones a una serie de signos poéticos que el modernismo cimentó. Darío, con su exhibición simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó el punto de vista masculino: recreó un lenguaje poético donde el cuerpo de la mujer aparece como construcción artificial,

¹ Pierre Bourdieu afirma lo siguiente: “Sabido, por tanto, que el hombre y la mujer son vistos como dos variantes, superior e inferior, de la misma fisiología, se entiende que hasta el Renacimiento no se disponga de un término anatómico para describir detalladamente el sexo de la mujer, que se representa como compuesto por los mismos órganos que el del hombre, pero organizados de otra manera. Y también que, como muestra Ivonne Knibiehler, los anatomistas de comienzos del siglo XIX (Virey especialmente), prolongando el discurso de los moralistas, intenten encontrar en el cuerpo de la mujer la justificación del estatuto social que le atribuyen en nombre de las oposiciones tradicionales entre lo interior y lo exterior, la sensibilidad y la razón, la pasividad y la actividad” (Bourdieu, 2000: 28-29).

objeto del deseo masculino. Agustini parte de esa simbología modernista, pero desestabiliza su preciosismo “para dar cabida a una nueva visión del lenguaje erótico concebido por una mujer” (Caballé, 2004: 649).

En general, la poesía agustiniana se fundamenta en una concepción personal a partir de la cual le da ‘forma’ de sueño al deseo, el cual se bifurca en dos vertientes: el deseo amoroso y el deseo de colmar el genio artístico por medio de la escritura; la necesidad de crear un espacio donde también sea posible una “dialéctica del deseo”, en palabras de Barthes.² Ese deseo es representado oníricamente como recurso discursivo voluntario, y no porque el deseo se fundamente en la irrealidad. Es decir, Agustini se refugia en lo onírico para dibujar los contornos de ese deseo y no simplemente como una forma de evasión. Como sabemos, la crítica literaria de su tiempo malinterpretó lo anterior y enfatizó que su deseo no era en realidad sentido, vivido, experimentado, sino más bien sólo soñado. Precisamente, Carlos Vaz Ferreira escribió el siguiente comentario después de que la poeta publicara *Cantos de la mañana* (1910), despojándola de su voluntad reflexiva: “Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc. diría que su libro es simplemente un ‘milagro’... No debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de ‘entender’ su libro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías suyas [...] es algo completamente inexplicable” (Agustini, 2000: 211).

A medida que Agustini se adentra en ese universo, el deseo se vuelve más explícito. Por ejemplo, en *Los cálices vacíos* (1913), su libro más transgresor, encontramos poemas dedicados a la boca del amante (“Maravilloso nido del vértigo, tu boca”), a sus ojos (“¿Sabes todas las cosas palpitantes /.../ que pueden ser tus ojos?”), a sus manos (“Manos que vais enjoyadas / Del rubí de mi deseo”) (Agustini, 2000: 228, 231, 251). La poeta repite una y otra vez el aspecto físico de la unión de los amantes y expresa libremente su deseo. Precisamente, algunos poemas como “Otra estirpe” (“Así tendida soy un surco ardiente”), “Visión” (“Te inclinabas a mí supremamente”) y “Para tus manos” (“Con finos dedos tomasteis / la ardiente flor de mi cuerpo”), terminaron escandalizando a los círculos sociales de su tiempo, a las señoras de la burguesía (Agustini, 2000: 236, 243, 251). Manuel Ugarte aseguró en su momento que “la espontaneidad salvaje y el fuego sensual [...] produjo enseguida en torno de

² En *El placer del texto* (1973), Roland Barthes enfatiza que “al texto se va con todo el cuerpo”, algo que José Miguel Marinas, en su introducción a este ensayo, explica muy bien al subrayar que el filósofo francés “rescata lo corporal del acto de escribir. Cuerpo de quien escribe que no sólo es instrumento, escenario de muchas historias menudas que salen al texto a su manera, sino que es campo arado por el escribir mismo. [...] Escritura, sujeto, cuerpo: la ampliación del campo de reflexión sobre la importancia ética y política del escribir, incluye en el proceso llamado texto su entramado cultural y también su entramado inconsciente, el que circula — mudo pero dando voces— por el cuerpo” (Marinas, 2007: X-XI). De ahí se entiende que Barthes señalara lo siguiente “Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor). Pero ¿y lo contrario? ¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (que lo ‘ligue’) *sin saber dónde está*. Se crea entonces un espacio de gozo. No es la ‘persona’ del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del gozo: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía” (Barthes, 2007: 4).

ella una especie de cordón sanitario. Las almas apocadas y prudentes se alejaron como de un foco de perdición” (Ugarte, 1939: 1342-1343).

Sin embargo, la presencia carnal del amante en la poesía de Agustini no es obstáculo para que éste adquiriera una dimensión fundamentalmente sobrehumana ya que crece, hiperbólico, en el terreno de la creación literaria. Es decir, ese amante tan vívidamente presente a través de la descripción de sus ojos, boca, manos, es también uno que ha adquirido unas dimensiones extraordinarias frente a las cuales el yo poético goza fascinado, aspecto que hace ya algún tiempo enfatizó Angelina Gatell (1964: 586). Agustini incluso lo describe a partir de referencias que recuerdan a los dioses griegos o que enfatizan su naturaleza sublime: “Venías a traerme mi destino, / Tal vez desde el Olimpo, en esas manos” (“Para tus manos”, *Los cálices vacíos*) (Agustini, 2000: 251); “El amante ideal, el esculpido / En prodigios de almas y de cuerpos, / Arraigando las uñas extrahumanas / En mi carne...” (“El surtidor de oro”, *Los cálices vacíos*) (Agustini, 2000: 247). En este aspecto recuerda a Darío quien, en poemas como “Venus” (*Azul...*), también se mostró deseoso de experiencias tórridas con diosas: “¡Oh reina rubia! –díjele– mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar; / y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida, / y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar” (Darío, 2000: 28). Sin embargo, en la poesía de Darío no suele haber intercambio: la mujer o diosa es casi siempre observada, provoca querencia, deseo, pero la acción no trasciende para materializarse en el intercambio carnal que a menudo aparece en la poesía de Agustini.

Como ya dije, Darío perfila a la mujer como objeto de deseo y lo hace representándola en dos vertientes: ya sea a través de la imagen de la amada pura, virginal e intangible típicamente romántica, o de la mujer-pasión, es decir, la *femme fatale*, propia del decadentismo finisecular. En otras ocasiones, a la mujer se le adjudica, como máximo, el papel de intermediaria entre el Poeta-Hombre y el Arte, es decir, se le convierte en la musa inspiradora. Pero Agustini cambia los papeles. Es cierto que, en parte, la uruguaya reproduce figuras o modelos femeninos patriarcales; pero la diferencia es que ella los presenta matizados y profundamente erotizados.

Tomemos como ejemplo la figura de la flor. Darío, para subrayar la ligereza femenina, en “Canción de carnaval” (*Prosas profanas*) le dice a la musa: “para volar más ligera, / ponte dos hojas de rosa” (Darío, 2000: 46). Asimismo, en “Para la misma” (*Prosas profanas*), el poeta nos dice lo siguiente: “princesa tan gentil, / digna de que un gran pintor / la pinte junto a una flor / en un vaso de marfil” (Darío, 2000: 47). Mientras que en “Bouquet” (*Prosas profanas*) se enumeran sustantivos tales como nieve, cirios, lirios, espuma, todo lo cual enfatiza la blancura de corazón, la pureza, de una muchacha a la que al final el hablante le exclama: “¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco / La más roja rosa que hay en mi jardín!” (Darío, 2000: 49), una clara alusión al vaivén del deseo masculino que aquella provoca y que se concreta en la flor como reflejo de ese deseo.

La flor de Agustini no se mantiene pasiva o está allí sólo para ser descrita, observada o deseada, como tradicionalmente se le ha retratado, sino que se 'abre' al contacto del amor o del cuerpo del amado, o es una flor que se

abre por 'sí sola' para ofrecer sus néctares: “Como una flor nocturna allá en la sombra / Yo abriré dulcemente para ti” (“Íntima”, *El libro blanco*), (Agustini, 2000: 164); “... yo desato / Cabellos y alma para tu retrato, / Y me abro en flor!...” (“Con tu retrato”, *Los cálices vacíos*) (Agustini, 2000: 241); “La eléctrica corola que hoy despliego / Brinda el nectario de un jardín de Esposas (“Otra stirpe”, *Los cálices vacíos*) (Agustini, 2000: 243).

En la mayoría de los poemas de Agustini no se alude a una autoridad que reprime al deseo: este fluye libremente, por lo tanto, el yo lírico femenino nunca aparece devaluado, tiene una voz contundente en cuanto expresa sus anhelos más íntimos. Es evidente que el afán poético agustiniano no surgió para enfatizar cualidades asociadas a las “virtudes femeninas” (modestia, delicadeza, pureza), sino para desentrañar la aguda tensión entre su identidad y su deseo.

La tendencia exótica del modernismo, su orientalismo y cosmopolitismo, su refinamiento, estuvo acentuada no sólo por elementos inspiradores simbolistas como el *spleen*, el dandismo y la figura del *flâneur*, sino también por la mujer. Para Darío, la constante fue “cuerpos bellos, bebedizos diabólicos”, como nos recuerda Pedro Salinas, y que el mismo Darío nombró en su novela inconclusa *Oro de Mallorca* (Tovar, 1987: 119). Más allá de la anécdota, en la poesía dariana, el artista se nutre de la mujer para crear belleza. En ocasiones, se vale de la imagen de la *femme fatale*, siguiendo a los simbolistas franceses, como en “Querida de artista” (*El canto errante*, 1907). Aquí, el poeta le insta a una mujer-hechicera que se ponga a la altura de su amante artista y que lo inspire, lo haga producir arte; pero al mismo tiempo enfatiza que esa inspiración la debe ejercer sin abusar de sus “destrezas femeninas”:

Cultiva tu artista, mujer,
que por cierto debes tener
los ojos de las hechiceras...
Cultiva tu artista, mujer,
sin abusar del alfiler
y del filo de las tijeras.
Y si eres de las hechiceras
que, desnudas, se dejan ver
en las pieles de las panteras,
o si de las tristes fieras,
cultiva tu artista, mujer...
(vv. 1-11) (Darío, 2000: 209)

Recordemos que las ideas abstractas del Simbolismo hicieron uso de una “forma concreta” de mujer a la que le otorgaron una dimensión conceptual, es decir, arquetípica: “Y aunque la mujer es también la esposa casta, la madre-Madonna, y la *soeur d’élection* baudeleriana, ella es, sobre todo, la mujer fatal” (Bornay, 1998: 98). Es decir, mujer deseada y temida a la vez. En “Divagación” (*Prosas profanas*), Darío perfila a un yo lírico que adora no a uno sino a varios de esos iconos femeninos que vienen a ser siempre la mujer fatal. Al final, exclama lo siguiente: “Ámame así, fatal, cosmopolita, / universal, inmensa,

única, sola / y todas; misteriosa y erudita: / ámame mar y nube, espuma y ola” (Darío, 2000: 42).

En contraste, Agustini utiliza el arquetipo de la *femme fatale* para recrear un sujeto poético femenino que se adentra en su genio artístico, que interroga y desenmascara. Es evidente que Agustini se abrió paso en el mundo literario reinterpretando la estética de su tiempo y esto le permitió establecer una dialéctica entre el propio ser y su representación. En dicho proceso dialéctico intervinieron múltiples factores, la mayoría enraizados en un imaginario que la precedía: mitos, arquetipos, imágenes, figuras femeninas creadas por el imaginario tradicional, léase masculino. Agustini lo adopta, sí, pero su identificación con el modelo de la *femme fatale* a menudo surge de la necesidad de representarse como una individualidad poderosa, al mismo tiempo que rechaza la imagen —más tradicional— de la mujer lánguida y sentimental. En este sentido, la construcción artificial de la imagen femenina realizada por los simbolistas franceses de finales del siglo XIX, y de la que bebe Darío, juega un rol importante. En pocas palabras, como le ha sucedido a tantas mujeres escritoras y artistas, las representaciones de Agustini —las identidades femeninas que perfila— se encuentran confinadas en la contradicción, pues están determinadas por la oposición binaria, por dos formas fijas, fosilizadas, de ser mujer (virgen-ángel-madre versus puta-*femme fatale*-estéril). Pero, aunque el arquetipo de la mujer fatal la encierra en un símbolo, la poeta uruguaya se las ingenia para fugarse por las grietas de dicho símbolo: lo reinterpreta y, al hacerlo, desafía al “mundo de la cultura” y proclama su agudeza.

Sobresalen, por ejemplo, sus representaciones femeninas del vampiro y la serpiente que le permiten saltarse las restricciones, la gazmoñería, pero también para desgranar su deseo, uno que resulta paradójico, especialmente porque se experimenta dentro de las barreras y los tabúes represivos de su tiempo. Así, su sujeto poético desplaza al hombre como protagonista del deseo y se inscribe dentro de un territorio marcado por tensiones, oposiciones, fuego y sombra: “¿Por qué fui tu vampiro de amargura? / ¿Soy flor o estirpe de una especie oscura / Que come llagas y que bebe llantos?” (“El vampiro”, *Cantos de la mañana*) (Agustini, 2000: 186); “Enróscate; ¡oh serpiente caída de mi Estrella / Sombría a mi ardoroso tronco primaveral!” (“Supremo idilio”, *Cantos de la mañana*) (Agustini, 2000: 188).

También aparece una Salomé meditativa y, en ese sentido, desgarrada esa paradigmática imagen femenina —objeto de arte desde hace siglos— para mostrarnos un sujeto que reflexiona sobre la cabeza que tiene en sus manos, a veces en un afán de posesión (“Mis amores”, *El Rosario de Eros*), en otras intentando aprehender y comprender lo que lleva dentro (“Tu dormías”, *Cantos de la mañana*). De esta forma, Agustini plantea el problema de las fronteras o las barreras del lenguaje, el aprieto que implica encontrar un verdadero interlocutor cuando la lengua tiende a cerrarse, escurrirse, congelarse, inmovilizarse, dentro de los lugares comunes y las convenciones administradas por lo “políticamente corregidor” (Marinas, 2007: XV). ¿Es posible transmitir la complejidad de la idea, la mudez del inconsciente, por medio de una lengua de antemano limitada, limitante? Esto coincide con la dificultad de expresar

cabalmente un pensamiento abrasador, tal y como la uruguaya plantea en “Lo inefable” (*Cantos de la mañana*), donde una vez más aparece la cabeza aunque esta vez es la de Dios:

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
 No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
 Muero de un pensamiento mudo como una herida...
 ¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
 De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
 Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
 ¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
 Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...
 Cumbre de los Martirios!... Llevar eternamente,
 Desgarradora y árida, la trágica simiente
 Clavada en las entrañas como un diente feroz!...
 Pero arrancarla un día en una flor que abriera
 Milagrosa, inviolable!... Ah, más grande no fuera
 Tener entre las manos la cabeza de Dios!
 (vv. 1-14) (Agustini, 2000: 193-194)

No obstante, y a pesar de que ese pensamiento sea inefable, la poeta se las ingenia para forjar un hueco en las representaciones de esa lengua que tiende a cerrarse, y lo hace al escribir el poema mismo. De esta forma, al revelar astutamente aquello que no se puede explicar con palabras, la uruguaya da un gran salto y pone de manifiesto su íntima relación con el texto, con el espacio creado por éste.

En general, Agustini despega de la base del misticismo erótico o erotismo sagrado propuesto por Darío. De esta forma, le otorga trascendencia al deseo sexual para convertirlo en un sentimiento superior. Tina Escaja ya ha señalado que la dimensión poética de la escritura de Agustini se va intensificando a medida que aquella avanza, por lo que “[e]l canto al Ideal, en su indicación consistentemente erótica, se va convirtiendo en un culto abierto a la carne o exaltación mística del acto sexual” (Escaja, 2001: 275). Pero Agustini va más allá de ese punto de partida: no eleva la carne a la categoría de lo divino para que sea enmarcada en los términos de un patriarcado (es decir, un dionisismo volcado a lo instintivo y lo pasional y desde la conciencia varonil del deseo); sino para celebrar lo carnal desde una conciencia de mujer, donde Eros se coloca más allá del bien y del mal. No se subraya la perdición sino la plenitud, pero se trata de una en la que destacan las dicotomías (como ya señalé arriba), un ejercicio poético que se afana en la síntesis: “Los brazos de mi lira se han abierto / Puros y ardientes como el fuego; ebrios / Del Ansia Visionaria de un abrazo / Tan grande, tan potente, tan amante / Que haga besarse el fango con los astros...” (“Primavera”, *Cantos de la mañana*) (Agustini, 2000: 205-206). Esa síntesis descansa en un ideal: la inauguración de una raza nueva, tal y como lo muestra en “Otra stirpe” (*Los cálices vacíos*), donde el sujeto poético le hace un pedido urgente a Eros: que el “cuerpo excelso” de su amado se derrame en fuego “sobre mi cuerpo desmayado en rosas”. Después de enfatizar que su “eléctrica corola” rebalsa en néctar, le suplica a Eros:

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
 Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
 Viérteme de sus venas, de su boca...
 ¡Así tendida soy un surco ardiente,
 Donde puede nutrirse la simiente,
 De otra Estirpe, sublimemente local!
 (vv. 9-14)(Agustini, 2000: 243)

Agustini utiliza el recurso formal de las contraposiciones para aumentar la tensión erótica: absintio-mieles, abrazo-cruel. Así, la poeta reconoce que sólo los amantes de gran complejidad, los que encarnan las bondades y amarguras del universo, serán capaces de satisfacerse mutuamente y fundirse en un nuevo rito de fertilidad en el que se engendrará una raza inédita, apasionada, sin tabúes, panteísta, divina. De hecho, Agustini se refiere en varias ocasiones al engendramiento, la germinación y la floración de una “formidable raza”, una “estirpe magna, suprema... celeste... sobrehumana”, las “cuatro raíces de una raza nueva”, “Raíz nutrida en la entraña del Cielo y del Averno” (“Supremo idilio”, *Cantos de la mañana*) (Agustini, 2000: 189).

Lo anterior es una reinterpretación de la propuesta dariana. Tomemos como ejemplo el soneto del poeta nicaragüense, “Ite, Missa est”, perteneciente a *Prosas profanas*. En este, el yo lírico se embarca en una misión “evangelizadora”: avivar el fuego en una mujer. Gracias a dicha misión, pasará de 'adorador' de una criatura “sonámbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve”, cuyo espíritu es la hostia de su “amorosa misa” —mujer que posee “ojos de evocadora”, “gesto de profetisa” y “sonrisa suave de Monna Lisa”—; a ser su *seductor*: por medio de su beso ardiente, él la convertirá en una “enamorada esfinge”, apagará su llama de vestal, y “la faunesa antigua” le “rugirá de amor” (Darío, 2000: 54-55). Sin embargo, el deseo de esta mujer idealizada —fantaseada como la unidad entre la vestal y la faunesa, la virgen y la bacante— depende de su conquistador porque ese deseo emerge gracias al beso que éste le da, es despertado por él; por lo tanto, el sujeto masculino es quién lleva las riendas del deseo, él es el poderoso. Si bien es cierto que Darío muestra el amor como un acto religioso — “su espíritu es la hostia de mi amorosa misa” —, algo que Agustini adopta en su erotismo, también lo es el hecho de que, en el contexto dariano, a la musa o diosa adorada le es adjudicado un rol pasivo ya que, como dije, su sensualidad es despertada, sacudida, debido a la intervención del sujeto masculino. Incluso, en este soneto, Darío describe como ella le mirará “con íntimo pavor”, como una “convaleciente” apoyada en su brazo, aludiendo así a la imagen de una enferma de amor que necesita el brazo de su seductor como apoyo. De esto se desprende que, en la propuesta de Darío, la amada no experimenta, por iniciativa propia, el deseo. Frente a ese modelo patriarcal, Agustini propuso un optimismo erótico: el gozo y el placer son compartidos por igual, por el sujeto poético femenino y por el amante. Esta es quizá la mayor subversión que la uruguayana hizo de la iconografía patriarcal de ese momento.

Uno de los poemas agustinianos que más se ha utilizado para establecer un diálogo textual con Darío es “El cisne” (*Los cálices vacíos*), sobre todo a partir de la ya paradigmática interpretación de Sylvia Molloy en “Dos lecturas

del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”. Pedro Salinas, en su clásico ensayo “El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)”, ya ha dicho que para la estética modernista el cisne llegó a adquirir un significado dual: por un lado, lo sensual y la pasión carnal a partir del mito helénico (según relata Eurípides, Leda tuvo amoríos con Zeus transformado en cisne); y, por otro, representa lo romántico y lo sentimental, concepción popularizada por el cisne wagneriano (*Lohengrin*) (Salinas, 1941: 83-124). Ambas referencias fueron abrazadas por Darío, quien amaba lo rico, lo suntuoso y lo extravagante; pero el cisne, para el poeta nicaragüense, también se convirtió en un símbolo de la cultura (como en “Blasón”), del hispanismo, y también del misterio de la creación artística, como en “Yo persigo una forma”. El cisne, ave bella y majestuosa, fue para Darío tanto el símbolo del Arte como del Erotismo: el mito de Leda y el cisne (Zeus) encarnaba para él la representación poética idónea para expresar una actitud epicúrea ante la vida y el amor.³

En los poemas del nicaragüense de la serie *Los cisnes*⁴ el encuentro entre Leda y el cisne se describe como si fuera un espectáculo: tanto el yo lírico como los lectores se convierten en observadores —y, por ende, en adoradores partícipes— de una escena ritual y de connotaciones erótico-sagradas, ya construida y enmarcada en el mito (Molloy, 1984: 65). En “Leda”, ésta es vencida por el cisne: “[...] olímpico pájaro herido de amor, / y viola en las linfas sonoras a Leda, / buscando su pico los labios en flor. / Suspira la bella desnuda y vencida, / y en tanto que al aire sus quejas se van / del fondo verdoso de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan” (Darío, 2000: 128).

Agustini, en su poema “El cisne”, “desculturaliza el emblema de Darío” (Molloy, 1984: 64). Su propuesta no parte del mito: no sólo nunca se menciona el nombre de Leda sino que la escena tiene lugar en un paisaje nuevo que se describe en primera persona: “Pupila azul de *mi* parque / ... / que en su cristalina página / se imprime *mi* pensamiento” (Agustini, 2000: 255) [las cursivas son mías]. Se trata de un ámbito muy relacionado con el inconsciente: “Flor del aire, flor del agua, / Alma del lago es un cisne” (Agustini, 2000: 255). Si bien el poema comienza otorgándole a ese cisne algunas de las características aristocratizantes del símbolo (“príncipe”, “lirio”), a medida que avanza se hace más evidente tanto ese nuevo modelo del cisne como su pulso erótico: lo puramente etéreo cede lugar a un encuentro sexual y el cisne es convertido en amante. No obstante, hay una apropiación del símbolo desde el punto de vista contrario: es ella quien se propone como su amante. De hecho, aquí es la mujer (ya no el cisne dariano) la que dicta el carácter cambiante de la pasión, su movilidad creciente, y la que se afana en realizar un contacto físico exitoso con su cisne. Así, no sólo desea, sino que también enuncia y articula ese deseo, se hace visible y perdura, triunfa. El cisne, a su vez, reacciona ante ella, le

³ Los poemas ya citados son algunos ejemplos de la inscripción del carácter del cisne en Darío. Además, hay que mencionar “El cisne”, incluido en *Prosas profanas*, así como la serie titulada *Los cisnes* y el poema “Leda”, incluidos en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

⁴ Los poemas que pertenecen a la serie *Los cisnes* son los siguientes: “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello?”, “En la muerte de Rafael Núñez”, “Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos” y “¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!”.

corresponde: “Sus alas blancas me turban / Como dos cálidos brazos” (Agustini, 2000: 255). El gozo parte no sólo del placer propio sino también del placer que se causa en el otro. Ambos, pues, al final, establecen una conexión, una comunicación, un diálogo a través del placer mutuo: “Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo” (Agustini, 2000: 257). Sin embargo, ese entendimiento y compenetración —como a menudo sucede en la poesía de Agustini— no se desprende sólo de un elemento, sino de la dualidad: “A veces ¡toda soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo—” (Agustini, 2000: 257). En pocas palabras, Agustini dice lo que Darío pasó por alto: le da voz contundente al erotismo de la mujer.

“Nocturno” (*Los cálices vacíos*), otro poema de Agustini en el que aparece el cisne, ha sido interpretado por la crítica como una despedida de su precursor, de Darío, como una liberación de su “ansiedad de la influencia”, utilizando las palabras de Harold Bloom: “Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros, / Voy manchando los lagos y remontando el vuelo” (Agustini, 2000: 254). El rastro de sangre dejado por el cisne agustiniano, según Binns, sugiere una feminización del símbolo dariano, interpretándolo como una menstruación exhibida con desafío: “El cisne se ha hecho mujer, y es símbolo de la incursión violenta de la poeta en los terrenos masculinos de la poesía” (Binns, 1995: 169). Mientras que Molloy lo interpreta como una “respuesta violenta e iconoclasta a un maestro de cuya poesía se separaba” (Molloy, 1984: 69). No obstante, coincido con Rosa García Gutiérrez en que “Nocturno” no puede representar un acto rotundamente antidariano: “sólo puede ser un homenaje, un guiño entre hermanos, esos ‘alabastros’ / ‘astros’ directamente extraídos de ‘El Reino interior’. Ahora bien: esta poeta no es ya discípula ni hija, es ya su propia dueña, su propio cisne” (García Gutiérrez, 2013: 127-128). Mujer y escritura. Dueña de sus deseos en lugar de receptora del deseo de otros. Así, la mujer y la poeta conversan, aunque no sin angustia.

4.

Delmira Agustini y Rubén Darío se conocieron el 6 de julio de 1912, en Montevideo, cuando el poeta nicaragüense realizaba un viaje por toda América como director de la revista *Mundial*. De este encuentro surgió la promesa del “Pórtico” que Agustini usó para *Los cálices vacíos*, así como una breve pero importante correspondencia. No hay espacio aquí para entrar en esas cartas pero no puedo dejar de llamar la atención sobre lo significativas que son a la hora de interpretar la relación poética entre ambos. En una de ellas, Agustini le confiesa: “no sé si su neurastenia ha alcanzado nunca el grado de la mía” (Agustini, 1969: 43), para luego enfatizarle lo siguiente:

Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiada de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo —contra el mismo Yo, sobre todo— a otro espíritu mártir del mismo martirio. [...] Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez. ¿Cómo hacerle creer en ella a usted, que sólo conoce la valentía

de mi inconsciencia? Tal vez porque le reconocí más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora. Y por lo tanto más indulgencia. A veces me reprocho mi osadía; y a veces ¿a qué negarlo?, me reprocho el desastre de mi orgullo. Me parece una bella estatua despedazada a sus pies. (Agustini, 1969: 43)

Además, le confiesa su soledad, su necesidad de encontrar un alma gemela, “otro espíritu mártir del mismo martirio”, y termina solicitándole un consejo, “una sola palabra paternal” (Agustini, 1969: 43). La uruguaya, como Darío y otros tantos modernistas, vivía y sufría un afán de absoluto, por lo que se sentía conectada al nicaragüense en su poesía, llegando incluso a decir: “si Darío es para el mundo el rey de los poetas, para mí es Dios en el Arte” (Agustini, 1969: 46). La respuesta de Darío a su carta no se hizo esperar:

Tranquilidad, tranquilidad, recordar el principio de Marco Aurelio: ‘Ante todo, ninguna perturbación en ti’. [...] Vivir, vivir sobre todo. Y tener la obligación de la alegría, del gozo bueno. Si el genio es montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente. Pero hay una gracia que salva y ella viene a los señalados (Agustini, 1969: 46).

Es verdad que, como señala Molloy, hubo paternalismo en las respuestas de Darío, aunque también es cierto que la misma Agustini solicitó esa “palabra paternal” a quien fuera casi veinte años mayor que ella.

Lo que resulta verdaderamente interesante es la reflexión de Darío cuando compara el genio en el hombre y en la mujer. En el hombre es “una montaña de dolor”, y lo anterior —el dolor considerado desde una perspectiva abstracta— alude a un peso que se lleva en el espíritu. Pero en la mujer es “una túnica ardiente”: el hecho de que lo compare con una vestimenta, una prenda, que abrasa el *cuerpo* —la referencia aquí es más corpórea que en la imagen anterior—, casi como en un ritual de auto-inmolación, hace que las connotaciones de sacrificio irracional resulten evidentes. Por lo tanto, Darío pareciera querer decirle que sí, que en aquella época el genio artístico en la mujer resulta aún más dramático y difícil, pero no porque se vivía y desarrollaba en un contexto cultural determinado —léase patriarcal y misógino—, como pensaríamos ahora; sino porque —según pareciera decir el nicaragüense— el genio femenino tiene menos que ver con lo intelectual y lo espiritual, y más con la pasión y la emoción puras, con el instinto y el cuerpo, factores asociados a lo irracional, a la “naturaleza”. Tampoco le ofrece una respuesta humana, nacida de la empatía, y mucho menos una guía espiritual; tan sólo se limita a tranquilizarla y recurre a una cita de Marco Aurelio que, comparada con la confesión atormentada que ella le ha hecho en su carta, viene a ser como una palmadita impersonal en la espalda. En pocas palabras, pareciera que la está poniendo en “su lugar”, lejos del “arrebato” y del mundo del talento (Pleitez Vela, 2013: 36-37). Darío, pues, se limita literalmente a enunciar esa “palabra paternal” requerida por Agustini pero sin dejar de aludir a que el modernismo es, sobre todo, un movimiento escrito y concebido por

hombres. Sin embargo, también tiene razón Guillermo Aguirre Martínez cuando sostiene lo siguiente:

En lo relativo al modo de contestar que observamos en las cartas de Darío, hallamos una incitación a la serenidad, a la calma, pero siempre sin entrometerse en la esfera privada de Delmira. Sabía Rubén que él podía proporcionarle excelentes consejos, pues comprendía perfectamente sus problemas; pero igualmente era consciente de que él no era, ni mucho menos, la persona ideal para guiarla en aquellas latitudes en las que el propio poeta se encontraba a su vez desorientado. Muy posiblemente Darío considerase que una amistad íntima entre ambos amantes de la belleza los hubiese arrastrado conjuntamente hacia el abismo en el que finalmente quedó abocado el nicaragüense. (Aguirre Martínez, 2012, s/n)

En efecto, ambos poetas conocían la angustia y sentían la necesidad de escapar de lo prosaico, de un mundo vulgar que les oprimía. Ambos habían experimentado la caída anímica que tiene lugar después del éxtasis creativo: el retorno a un sentimiento de limitación humana: “Mi alma vencida en lo vulgar se aplasta: / Cuanto más alto el pedestal, si cae, / En más pedazos rodará la estatua!” (Agustini 2000: 147). Ambos buscaban la belleza, mirar de frente lo inefable, para escribir “la dualidad platónica entre forma y espíritu” (Aguirre Martínez, 2012, s/n). Se elevaron por encima de las limitaciones del lenguaje, realizaron rupturas, se exaltaron. Pero Agustini se sintió desamparada en ese proceso, pues la mujer-artista, como sujeto de creación completamente volcado a la disección de sí misma, haciendo arte, parecía irreconciliable con la tradición de entonces. (Estamos hablando de una sociedad que no estaba acostumbrada a que la mujer artista exteriorizara su talento. En ese sentido, no debemos olvidar el encasillamiento del estereotipo de la literata o de la “poetisa” a lo largo del siglo XIX, a menudo ridiculizadas o descalificadas por el *establishment* literario masculino, o consideradas desde el paternalismo.) Agustini, pues, pidió ayuda pero pronto supo que se encontraba sola en esa búsqueda existencial y estética. Darío, él mismo enmarañado en su existencia trágica, no estaba preparado para despojarse de su coraza de patriarca y mirar de cerca lo que en ese momento era, en palabras de Agustini, “mi espíritu, mi verdadero espíritu”. La falta de comprensión que, en general, experimentó Agustini se palpa muy claramente en una carta de 1914 que la autora le escribe a Alberto Zum Felde: “El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo —asta amándome— tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo... [...] Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar” (Agustini, 1969: 49). Para entonces Agustini se había retirado, se recogía aún más en la gruta de su habitación donde escribía, imaginaba y vivía, sumergida en su noche solitaria, acompañada a ratos por la correspondencia del argentino Manuel Ugarte.

5.

Los últimos poemas de Delmira son oscuros y emanan de un estado anímico colmado de confusión, tristeza y contradicciones. A sus veintiséis años, pasa por un proceso de divorcio (de hecho, inaugura la ley de divorcio en Uruguay) y sobrevive a una situación de acoso y violencia verbal —machista— por parte de su todavía marido (Pleitez Vela, 2009: 161-169). Por otra parte, las habladurías en torno suyo no cesan, sobre todo después de la publicación de *Los cálices vacíos*. Ama en secreto a Manuel Ugarte pero mantiene encuentros amatorios con su marido. Finalmente se divorcia el 5 de junio de 1914. Un mes después, es asesinada por el que fuera su esposo, quien posteriormente se suicida.

La leyenda de Agustini se siguió alimentando con los años, como la de Darío, quien muere dos años después que ella. “[En 1915] la primera Guerra Mundial ha estallado. Rubén Darío emigra a Nueva York. Allí, enfermo y en la miseria, acepta el apoyo económico del dictador Manuel Estrada Cabrera para ir a Guatemala. Esta ayuda de por sí problemática, no es además gratuita. El poema ‘Mater Admirabilis’ dedicado a la madre de Estrada Cabrera es testimonio de la contraparte exigida” (Albizúrez, 2016: s/n). Esta estancia en el país centroamericano resulta, pues, incómoda. “Después de unos meses, Darío es trasladado a Nicaragua. Allí fallece el 6 de febrero de 1916. El suyo fue un funeral multitudinario. El título de su propio libro podría servir de epitafio: el canto errante” (Albizúrez, 2016: s/n).

Rubén Darío y Delmira Agustini, en el terreno de la creación, se nos desvelan como dos poetas dialogando sobre las aristas simbólicas, existenciales y culturales de su tiempo. Sobre la angustia intrínseca en el acto de creación. Así, en ambos, el deseo y el erotismo se transforman, a partir de sus apasionadas entregas a la escritura, en alegoría de la construcción poética. Y en ese sentido, continúan dialogando, un siglo después, entre textos, entre refinados tropos, frustraciones y pulsiones vitales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE MARTÍNEZ, Guillermo (2012), “Correspondencia entre Delmira Agustini y Rubén Darío”, en *Magazine Modernista*, nº 17. <<http://magazinmodernista.com/2012/04/26/correspondencia-entre-delmira-agustini-y-ruben-dario-1912-1913/>> (30 abril 2016).
- AGUSTINI, Delmira (2000), *Poesías completas*. García Pinto, Magdalena (ed.), Madrid, Cátedra.
- _____(1969), *Correspondencia íntima*. Visca, Sergio Arturo (ed.), Montevideo, Biblioteca Nacional.
- ALBIZÚREZ, Mónica (2016), “Rubén Darío, un epitafio”, en *Plaza Pública*. <<https://www.plazapublica.com.gt/content/ruben-dario-un-epitafio>> (3 mayo 2016).
- BARTHES, Roland (2007), *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid, Siglo XXI.

- BINNS, Niall (1995), “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 24, pp. 159-179.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- BORNAY, Erika (1998), *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- CABALLÉ, Anna (2004), *La vida escrita por las mujeres, III. La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona, Lumen.
- DARÍO, Rubén (2000), *Poesía*. Gimferrer, Pere (ed.). Madrid, Planeta.
- ESCAJA, Tina (2001), “‘Hoy abrió una mujer en mi rosal’: Magdalena redimida o la invención del modernismo”, en Lasarte V., Javier (ed.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*. Caracas, Fondo Editorial La Nava Va, pp. 271-285.
- FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite; Paravisini-Gebert, Lisabeth (1991), *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina. Antología crítica*. México, D.F., Planeta.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2013), “Introducción”, en García Gutiérrez, Rosa (ed.), *Los cálices vacíos. Delmira Agustini*. Sevilla, Point de Lunettes, pp. 9-164.
- GATELL, Angelina (1964), “Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 174, pp. 583-594.
- MARINAS, José Miguel (2007), “Toda una ética de la escritura”, en Barthes, Roland, *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid, Siglo XXI, pp. VII-XXIII.
- MOLLOY, Sylvia (1984), “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en González, Patricia Elena; Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Huracán, pp. 57-69.
- JRADE, Cathy L. (2009), “Rubén Darío como el ‘otro’ fantasmal en *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini”, en *Cuadernos del CILHA* (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, Universidad Nacional de Cuyo), año 10, nº 11, pp. 55-73.
- PLEITEZ VELA, Tania (2009), “Delmira. Nena. Yo.”, en *“Debajo estoy yo”. Formas de la (auto)representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- _____(2013), “Incertidumbre de libertad’: escritoras y biógrafas de sí mismas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 751, pp. 25-48.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2012), “Un poquito de sombra y otro de ovarios: Erotismo y transgresión en la poesía femenina cubana del XX: Mercedes Matamoros, Carilda Oliver Labra, Belkis Cuza Malé”, en *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*. Sevilla, Renacimiento, pp. 113-129.
- TOVAR, Paco (1987), “Rubén Darío ha bebido, viva Darío”, en *Scriptura*, nº 3, pp. 114-132.
- SALINAS, Pedro (1941), “El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)”, en *Literatura española, siglo XX*. México, Séneca, pp. 83-124. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1940.808>>.

SERNA, Mercedes (2006), “Modernismo y/o transgresión en las obras de Adela Zamudio, Eugenia Vaz Ferreira, Juana Borrero y Delmira Agustini”, en *La Habana Elegante, segunda época*, n° 36 (invierno). <<http://www.habanaelegante.com/Winter2006/Hojas.html>> (30 abril 2016).

UGARTE, Manuel (1939), “El casamiento de Delmira Agustini”, en *Ariel*, vol. XVIII (San José de Costa Rica), pp. 1342-1343.