Capítulo 1

Introducción

La obra de Delmira Agustini revela la inevitable tensión entre el discurso patriarcal y la posición marginal de la mujer. Al enfrentarse a las convenciones y a los modelos literarios hechos desde una perspectiva tradicionalmente "masculina", la poeta se encuentra con que su subjetividad lírica no existe pues siempre las imágenes femeninas son la materia estética (lo otro), no el sujeto (yo) del poema. A través de este estudio quiero describir y discutir aquellos conflictos y tensiones que proyecta la poesía de Delmira Agustini en su doble papel de autora modernista[1] y mujer hispanoamericana.

Delmira Agustini nació en el Uruguay el 24 de octubre de 1886. Comenzó a escribir poesía desde los diez años. Sus padres alentaban y apoyaban sus tendencias artísticas con un sentimiento muy parecido a la devoción. Su madre, mujer culta, la educó y encaminó hacia las artes. Su padre transcribía en limpio todos sus poemas y por supuesto la ayudó a publicarlos. Agustini tomó clases particulares de pintura, piano y francés. A los dieciséis años empezó a publicar sus poemas en revistas y semanarios de Montevideo. A los veintiuno publicó su primera obra *El libro blanco* (1907) compuesta de cincuenta y un poemas. En 1910 ya tenía su segundo libro *Cantos de la mañana* y en 1913, el tercero *Los cálices vacíos*. En éste la autora anunciaba su próxima obra "Los astros del abismo", para la cual ya tenía varios poemas escritos. Estos fueron publicados póstumamente en 1924 bajo el título de *Obras completas de Delmira Agustini*. Delmira murió el 6 de junio de 1914 a la edad de 28 años.

La obra poética de Delmira Agustini ha sido objeto de análisis de un buen número de críticos y estudiosos de la literatura hispanoamericana.

Hay trabajos descriptivos y biográficos, análisis de influencias, juicios e interpretaciones diversas. Sin embargo, poco o nada se ha dicho sobre las grandes tensiones internas del discurso de la poeta uruguaya como escritora hispanoamericana inmersa dentro de una tradición literaria y un sistema social patriarcales. Hasta este momento la crítica ha clasificado a Agustini como la iniciadora de la literatura femenina hispanoamericana contemporánea. Esta supuesta literatura femenina es una clasificación genérica que más bien refleja los prejuicios de los críticos y la sociedad.

Clara Silva, en sus estudios, ha señalado que "la poesía de Delmira Agustini, fue en su hora, el primer cuarto de este siglo, una revelación sorprendente, que llenó de admiración a toda la crítica hispanoamericana".[2] La admiración de la crítica se debió a que por primera vez una mujer se atrevió a escribir, a publicar y a utilizar temas tabúes como el sexo, el placer, el cuerpo, lo profano y lo sacrílego. Para Max Henríquez Ureña, la poeta uruguaya "... introdujo una nota de honda y sensual femineidad en la poesía modernista".[3] Esta nota femenina se caracteriza, según Henríquez Ureña, por "la sensualidad y la espiritualidad".[4] Sin embargo, estas dos últimas cualidades que se le atribuyen a la femineidad de la poesía de Agustini son también elementos propios del modernismo y sus seguidores. Manuel Alvar declara que la obra de Agustini "no es una literatura de paradojas intelectuales... Es, sencillamente, la expresión elemental de un mundo de pasiones. Una poesía en la que se nos habla constantemente del deseo casi animal o de la melancolía teñida de suaves colores".[5] La obra de Agustini no es intelectual, según Alvar, sino que alude a temas elementales. Se preguntará el lector qué tienen de elemental la pasión, el deseo y la melancolía, temas poéticos por excelencia dentro del modernismo y la lírica mundial. Estos juicios anteriormente expuestos, de Silva, Henríquez Ureña y Alvar, son una pequeña muestra de lo que se ha dicho de la obra de Agustini. Ellos revelan la ausencia de una crítica contemporánea que reevalúe las convenciones arcaicas con las que se ha visto la obra de Agustini y use nuevos instrumentos críticos para reexaminarla.

A tono con las innovadoras ideas contemporáneas en cuanto a análisis de textos, en este estudio usaré los recursos de análisis que brinda la crítica feminista actual. Una de las primeras y principales tareas de la

crítica feminista es señalar "... the ways in which primarily male structures of power are inscribed (or encoded) within our literary inheritance, the consequence of that encoding for women: as characters, as readers and as writers...".[6] Este libro tiene como uno de sus objetivos principales estudiar el enorme peso que la tradición literaria y la sociedad patriarcal hispanoamericana y occidental ejercieron sobre el discurso poético de Delmira Agustini. Quiero señalar aquellas tensiones y conflictos que surgen entre el discurso patriarcal aprendido e internalizado y su propia consciencia como mujer intelectual y creadora. Examinaré especialmente dos elementos principales. Estos son la voz lírica y la figura femenina en todas sus manifestaciones: función, papel que desempeña, importancia, relaciones entre sí, convenciones, modelos, estereotipos, influencias. El propósito es ver de qué manera los esquemas y valores patriarcales (tanto literarios como sociales) influyeron, ayudaron o perjudicaron la obra de la escritora uruguaya. Una de las principales influencias en el estilo de Agustini fue el renovador movimiento artístico-literario iniciado a finales del siglo XIX.

El modernismo es el marco dentro del cual se inscribe la obra poética de Delmira Agustini. Este movimiento literario revolucionó las letras hispanas e inició un brillante período para la literatura hispanoamericana. Por medio del modernismo se canalizaron, expresaron y velaron conflictos y preocupaciones ideológicas, filosóficas, políticas, etc. Como bien ha señalado Jean Franco, "... la retórica modernista tiende a ocultar contradicciones y tensiones más que a revelarlas abiertamente".[7] El preciosismo, el exotismo y la preferencia por temas fantásticos revelan el ansia de escapar de una realidad hostil e indiferente a los valores artísticos e intelectuales del poeta modernista. "Vivía éste —según Iván A. Schulman— en medio de fuerzas contradictorias, polares, condenado a comparar con dolor el profundo e intransitable abismo entre sus gustos refinados y exquisitos y los valores materialistas y positivistas que lo circundaban".[8]

Este período artístico hispanoamericano se caracteriza más que nada por la reevaluación de la tradición anterior y la apertura hacia todas las nuevas fuentes e influencias extranjeras. De Europa llegaron innovaciones estéticas que fueron emuladas por los escritores criollos. Estos

adoptaron los elementos que venían del exterior, los seleccionaron, los modificaron y con ellos elaboraron un producto diferente. A su vez, esta nueva construcción o elaboración literaria influyó sobre la próxima generación de escritores y así sucesivamente.

Harold Bloom ha señalado que la literatura es un enorme texto que va modificándose a medida que pasa de padres (los poetas consagrados) a hijos (los nuevos poetas). Bloom explica esta evolución mediante la edípica "ansiedad de la influencia" que sufre cada nuevo poeta. Para Bloom un poeta no es un ente individual u original, sino que forma parte de todo un sistema de textos, autores y tendencias que se van intercomunicando a través de los años y las generaciones literarias. Para entender a un poeta dado hay que conocer sus fuentes, sus precursores y el trasfondo poético en el que se formó. El poeta novato sufre el enorme peso de la tradición anterior y desde ella escribe, ya sea para imitarla, transformarla o destruirla. De manera que la obra de cualquier escritor es el producto de un complejo sistema de tradiciones y discursos anteriores. Sin embargo, Bloom se refiere a una tradición patriarcal: la línea que se extiende de poeta (hombre) a poeta (hombre). ¿Qué pasa si en vez de "hijo" o poeta novato se tratase de una mujer escritora?

Para Margaret Homans, en su libro *Women Writers and Poetic Identity*, haber sido mujer y poeta durante el siglo XIX y principios del XX significaba una doble ansiedad. La escritora no sólo se enfrentaba con la tradición literaria anterior, sino que también tenía que hacerle frente al hecho de que la autoridad poética se relacionaba tradicionalmente con una figura masculina. Homans afirma que:

> In literature as in experience, sexual identification is not static but rather develops dynamically out of interactions, being from the most part learned through imitation of figures of the opposite sex. Where the major literary tradition normatively identifies the figure of the poet as masculine, and voice as a masculine property, women writers cannot see their minds as androgynous, or as sexless, but most take part in a self-definition by contraries.[9]

Siguiendo la misma línea de pensamientos, las investigadoras Sandra Gilbert y Susan Gubar en su libro *The Madwoman in the Attic* postulan que las escritoras de habla inglesa del siglo XIX y principios del XX se

enfrentan con serios problemas de identidad y autoridad. El poder del escritor se ha vinculado tradicionalmente al poder sexual (creación, genio, virilidad, pene). Lo femenino, a su vez, es la ausencia o falta de ese poder generativo. La mujer se reduce a ser un personaje o una imagen metida dentro del texto de acuerdo al diseño y la elaboración del autor.

A la hora de escribir, la mujer se enfrenta sólo a imágenes femeninas que la definen de manera polarizada: ángel o demonio. La definición de su propia identidad está contaminada por el discurso patriarcal oficial. La mujer es masa, colectividad, materia sin perfiles propios ni particulares. La escritora experimenta su sexo como un obstáculo doloroso o una debilidad. Sufre lo que Gilbert y Gubar han llamado "ansiedad de autoridad" pues no se siente adecuada ni preparada para cumplir a cabalidad el oficio de escribir, ejercicio intelectual y por lo tanto, según la mentalidad patriarcal, masculino.

Esta ansiedad la lleva a buscar una autodefinición. Así afirman estas críticas: "... the one plot that seems to be concealed in most of the nineteenth century literature by women... is... the woman's quest for self definition".[10] Sin embargo, la escritora se enfrenta con serios problemas y obstáculos: ausencia de subjetividad en el quehacer artístico, sentimientos de culpa por no ser "normal", necesidad de autoseguridad como poeta o escritora, la imposibilidad de autoconfianza por sentirse invasora de un territorio ajeno, la vinculación tradicional entre la genialidad femenina con lo patológico y lo peligroso e imágenes distorsionadas de sí misma.

Lily Litvak, en su libro *Erotismo: fin de siglo*, estudia el modernismo español y sus principales tendencias, mitos y obsesiones a través del tema erótico. Aunque Litvak sólo se dedica a estudiar escritores (Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán y Felipe trigo), sus ideas y descubrimientos respecto al erotismo y sus manifestaciones durante el período que comprende el fin de siglo sirven para entender al ambiente social, artístico e intelectual en el que le tocó vivir a Agustini. Así comenta Litvak:

> La mujer es utilizada como uno de los símbolos más importantes, encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre. Salomé, Dalila, Eva, Circe, Cleopatra invaden la iconografía de la época. Es la seductora que atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos.[11]

Estas imágenes femeninas, que dominaron el pensamiento, las artes y la ciencia durante finales del siglo XIX y principios delXX, sirven de tema para un voluminoso libro titulado *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Su autor, Bram Dijkstra, estudia los estereotipos con los que se definía a la mujer durante esos años. Dijkstra muestra todo el espectro de figuras femeninas finiseculares: desde el ángel del hogar hasta la mujer diabólica. La primera es buena, hacendosa, obediente, resignada, sacrificada y silenciosa; es el paradigma de las cualidades femeninas positivas, el modelo que debe seguir toda mujer decente. Según los valores burgueses de la época, ella tiene ganada la vida eterna por su capacidad para organizar y sostener el hogar, la familia y la civilización institucionalizada por los hombres. Es una campeona espiritual pues soporta resignadamente el pecado de haber nacido mujer.

La mujer diabólica, en cambio, es mala, perversa, activa, sensual, egoísta, materialista y primitiva. Ella está íntimamente relacionada con el bestialismo, la brujería, el vampirismo, la locura y el pecado. Es el paradigma de las cualidades femeninas negativas. Cualquier mujer por inofensiva que parezca puede llegar a degenerarse y convertirse en un monstruo de vicios y perversión. Estas dos figuras revelan la manipulación del sistema patriarcal para controlar a la mujer y someterla a su pasivo papel de ama de casa, madre y esposa fiel.

Las ideas de Homans, Gilbert, Gubar, Litvak y Dijkstra permiten considerar la obra poética de Delmira Agustini desde una nueva perspectiva. Hasta estos momentos se ha visto la importancia del modernismo en la obra de Agustini y la influencia formal y temática de los maestros. Pero no se ha estudiado, por ejemplo, cómo ha afectado a su obra el hecho de ser una mujer poeta dentro de una tradición patriarcal. Tampoco se ha analizado cómo la obra de esta escritora refleja la inevitable tensión entre el papel tradicional de autoridad de la voz lírica

del poeta masculino y el papel convencional de la figura femenina como objeto poético. Nunca se ha hecho indagación respecto a cómo Agustini imita, corrige y transforma la tradición y los maestros asumiendo la "identidad femenina" como fuente de poder. Y por último, no se ha explicado por qué en muchos de sus poemas la figura femenina se presenta a través de imágenes negativas, violentas o perversas.

Con el propósito de determinar la manera en la que el peso de la tradición literaria patriarcal influye sobre la obra de Agustini, comenzaré analizando sus primeros poemas (1896-1904)[12]. En ellos aparecen las imágenes favoritas de los poetas y escritores modernistas: hadas, diosas, princesas, reinas y musas. Describiré la elaboración que la poeta hace de las mismas: características (físicas, morales, espirituales, etc.), función, voz (o ausencia de ella) y relaciones con otros elementos poéticos. La voz poética utilizada por Delmira Agustini percibe y usa las imágenes femeninas como temas, motivos y símbolos para expresar conceptos, ideas, emociones, abstracciones y actitudes. Gilbert y Gubar explican: "... the use of male devised plots, genres and conventions may involve a female writer in uncomfortable contradictions and tensions".[13] En esta primera etapa de su desarrollo artístico literario, Agustini asume una voz neutra separada de las imágenes femeninas y del Yo (creador). No compromete su identidad sexual femenina pues ésta no se ajusta al patrón aprendido a través de sus lecturas. Tampoco asume una voz masculina porque todavía se siente muy insegura de su talento y capacidad para compararse con "el poeta".

También durante esta primera etapa y las siguientes la influencia de Rubén Darío es enormemente significativa. Deseo examinar la obra de Agustini poniendo atención al papel que jugó Darío como maestro y modelo que más influye en el estilo de la poeta. En 1912, después de conocer personalmente a Darío cuando éste visitaba Montevideo, ella le escribe una carta en la que lo trata como "el más genial y profundo guía espiritual", "maestro" y "Dios en el arte".[14] En su ensayo "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", Silvia Molloy concluye su artículo con estas palabras: "... me gustaría ver, en la relación entre los dos poemas (uno de la uruguaya y otro del nicaragüense), la cifra del verdadero diálogo que hubo entre Agustini y Darío: más allá del

intercambio entre el Dómine y la Nena, un diálogo entre textos".[15] Este libro tiene como otro de sus objetivos estudiar estos diálogos que se establecen entre los textos consagrados de Rubén Darío y la obra general de Agustini.

Al inicio de su vida poética, como era de esperarse, la escritora imita y repite los códigos modernistas oficiales ya en 1904. Pero a medida que va adquiriendo maestría y experiencia, comienza a corregir y a transformar su discurso hacia uno más particular. En el tercer capítulo de este ensayo crítico analizaré los poemas de su primera obra, *El libro blanco*, en los que se verán varios cambios significativos en el discurso de la joven poeta.

Para empezar se hace evidente que ya para 1907 Agustini se coloca orgullosamente el nombre de poeta que antes no se atrevía a exhibir en sus poemas iniciales. Muchas de las composiciones en primera persona llevan el título de "El poeta y...". Además, la voz poética asume posiciones y actitudes típicas del poeta (hombre) tradicional: usa adjetivos masculinos para referirse a sí misma, se ubica en una posición activa y utiliza las mismas imágenes propias del discurso masculino. La escritora uruguaya asume la máscara del poeta (masculino) para negociar con la ansiedad de autoridad que su identidad femenina está experimentando. Se coloca en la posición tradicional del sujeto-poeta-dios-hombre rodeado de objetos bellos y placenteros. Entre ellos aparece la figura femenina fantástica (hada, diosa, maga) o cortesana (princesa, reina, dama) como símbolo o significante de otra cosa (ilusión, imaginación, inspiración, etc). La voz poética no se identifica con la figura femenina porque el esquema literario tradicional no lo permite. Siempre se establece una relación distanciada entre el sujeto (yo-poeta-masculino) y el objeto (lo otro-femenino).

Sólo el personaje de la musa establece una íntima y especial relación con la voz poética. La musa es el primer intento de Agustini para destacar su rareza y originalidad como mujer poeta. En la elaboración de la musa se destacan cualidades específicas en las cuales se quiere hacer hincapié: femineidad, falta de voz, precocidad, inteligencia, aristocracia, genialidad, agresividad y rareza. Se presenta como una criatura especial no genérica. Es una figura femenina diferente. Sin embargo, sólo hay un

acercamiento, nunca una fusión entre la voz lírica y la imagen de la musa.

En la segunda parte del libro titulada "Orla rosa", ocurre otra gran transformación en el discurso de Agustini. La voz poética adquiere identidad femenina. Se usan adjetivos, actitudes e imágenes identificables con lo femenino y se presenta una renovación en el tema, el tono, la actitud y la perspectiva. El tema central es el amor y la entrega física; el tono es alegre y optimista; la actitud ante la vida es de esperanza, gozo y satisfacción. La voz en primera persona se coloca la máscara de sacerdotisa u oficiante del amor. A través de esta voz, Agustini funde la subjetividad del yo (autoridad del poeta) y la imagen femenina (identidad sexual personal).

Esta nueva voz femenina está vinculada con el discurso de la poesía mística en el que la voz protagonista del poema es el alma (ente femenino). Haciendo uso de este modelo, 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 legitimiza su discurso a través de una tradición poética prestigiosa y clásica. Con el entusiasmo revolucionario de la época, la escritora funde el misticismo con el paganismo tal como lo hacen muchos modernistas y escritores decadentes en Europa.

Esta nueva fase en el discurso de Agustini se destaca especialmente por el tono alegre, optimista y gozoso de sus poemas. Este tono sólo aparece en "Orla rosa", ni antes ni después vuelve a manifestarse. Esto es así pues la alegría y el gozo por encontrar una voz idónea para su caso de mujer escritora pronto se desvanecerá. Al asumir una voz poética femenina, la poesía de Agustini se coloca dentro de un espacio finito y predeterminado. Como bien ha dicho Moira Monteith en su libro *Women's Writing*: "The range of female characterization is extremely narrow: seductive creature, domestic angel, victim, mother, witch or prophet".[16]

Cuando el discurso de Agustini se presenta desde la perspectiva femenina irremediablemente se ubica dentro del limitado espectro de imágenes patriarcales establecidas para el ser femenino: el ángel (la mujer buena, obediente y fiel al servicio de su hombre, su familia y su

sociedad) y el demonio (la mujer mala, agresiva, activa y primitiva que vive para satisfacer sus deseos e instintos). El concepto de la subjetividad poética (autoridad, inteligencia, control) tradicional se funde con una de las pocas imágenes femeninas vinculadas al poder, es decir, la bruja o sacerdotisa erótica. El sujeto (poeta-mujer) de "Orla rosa" se transforma en objeto estético y sexual para cumplir con las estructuras propias de la tradición literaria. Jan Montefiore explica:

> ... it is conventional... for women to be defined through their sexuality according to the stereotyped opposition of the virtuous virgin to sexy whore. This convention distorts the reality of female desire, but because is so widespread, it is virtually impossible for women to define their own sexuality without reference to it.[17]

En "Orla rosa", la voz poética se convierte en objeto de exhibición y placer. Agustini recurre a una convención patriarcal, tanto literaria como social, para expresar la subjetividad "femenina" del yo lírico. Éste se presenta como un objeto de belleza y gozo sensual. Se vincula con los placeres del cuerpo y el sentimiento: emociones fuertes, pasión, amor, deseo, sexo. Se hace una ecuación natural entre la mujer, el sexo, el placer y el erotismo. Los poemas de "Orla rosa" proyectan la idea machista de que la mujer que se expresa (se abre) libremente se convierte inmediatamente en objeto sexual. Agustini recoge una de las convenciones misóginas de la época: la genialidad (desarrollo del intelecto) en la mujer está asociada con un incremento en sus deseos sexuales. Gilbert y Gubar ilustran al respecto: "... the relationship between sexuality and female genius becomes virtually causal: female genius triggers uncontrollable sexual desires, and perhaps, conversely, uncontrollable sexual desires even cause the disease of female genius".[18] Para resolver la ansiedad de la autoridad Agustini recurre a una voz femenina erótica.

Algunos críticos han visto la obra de Agustini como una ruptura con el modernismo y el inicio de una nueva expresión lírica. Para Rosenbaum, Alvar y Bollo, la originalidad en la obra de Agustini se encuentra íntimamente relacionada con el amor erótico y su audaz expresión por medio de una voz femenina. Por su parte, Fernando Alegría publica en 1982 un artículo titulado "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje de

Latinoamérica" en el que expresa que lo significativo en las obras de Agustini, Storni, Mistral e Ibarbourou es que elaboraron un lenguaje femenino diferente y marginal al discurso oficial masculino. Expone Alegría lo siguiente: "A la luz del contexto de esos años puede comprobarse que, a través de la poesía, esas mujeres se liberaron socialmente y que tal liberación se produjo por medio de un lenguaje particular".[19] Molloy, en su ensayo sobre Agustini y Darío, hace la siguiente afirmación:

> La lectura de Delmira Agustini lleva a la confirmación, siempre renovada, de su fundamental exceso, de su fundamental rareza,... [p]iénsese en Herrera Reissig, en Filisberto Hernández, en Onetti, nombres a los que debe añadirse, por la ruptura que marca, el de Delmira Agustini.[20]

Mi propósito en el tercer capítulo es ver hasta qué punto esta ruptura, que algunos críticos han señalado tan superficialmente, está vinculada con la identidad femenina. Entiéndase que esta "identidad femenina" es toda una serie de convenciones, mitos y prejuicios, es decir, una invención social que el poeta recoge y recrea por medio de un lenguaje figurativo. Tradicionalmente, el poeta es el sujeto del poema: el que observa, selecciona y establece los valores. La figura femenina se presenta como "lo otro": lo amado, lo observado, lo temido, lo odiado, lo incomprensible, lo inaccesible. Debido a que el escribir, como toda disciplina, requiere un tiempo de imitación y aprendizaje, Agustini aprendió a escribir usando la máscara tradicional de una voz masculina y elaborando una figura femenina de acuerdo a los códigos tradicionales.

Sin embargo después de adquirir experiencia y confianza, Agustini cambia de posición y comienza a escribir poesía usando la imagen femenina como máscara. El tono cambia: de melancólico se convierte en alegre porque la poeta encuentra un espacio y una subjetividad por medio de la cual puede manifestar su identidad lírico-femenina. Ya no es el poeta cantando a la belleza o al misterio con rostro de mujer; ya no es el poeta acompañado de hermosas mujeres que le sirven y le complacen; tampoco es la voz de un ser masculino que manifiesta sus sentimientos y preocupaciones a través de figuras femeninas. Agustini rescata y reelabora una voz de mujer dentro de la tradición poética para expresar

su condición "especial". Según los críticos y el público, la obra de Agustini representa una nueva expresión porque lo que antes era tema se convierte en hablante. Por primera vez en la poesía modernista, una voz femenina (de mujer real) manifiesta "sus" sentimientos y fantasías. La imagen de la amante perfecta soñada por los poetas se expresa a través de una voz femenina auténtica. Sin embargo, esta "expresión femenina auténtica", lo mismo que la voz del poeta en sus poemas anteriores, es una ficción literaria y, por lo tanto, está igualmente contaminada por los prejuicios, convenciones y códigos que forman la tradición poética.

La voz lírica se disfraza de sacerdotisa y le canta al amor como la única fuente de vida y poesía. El Amor desplaza a la Belleza de su pedestal y se hace superior a la Idea. Agustini usa el lenguaje erótico del misticismo. Éste concibe la entrega, el sacrificio, la adoración, la veneración del tú y la negación del yo como valores absolutos. Éste es el mismo código de valores que estipula la relación entre el hombre (superior, materia) y la mujer (inferior, forma) en la sociedad patriarcal. La legitimación de su discurso, y por lo tanto el acceso al poder, los consigue empleando la retórica de la poesía mística y el código de conducta esperado en una persona femenina. La voz lírica desarrolla y elabora los temas que supuestamente la mujer conoce mejor: el amor y el sentimiento, el instinto y la naturaleza, la entrega y el sacrificio.

Muchos críticos han clasificado la obra de Agustini como mística. Según Sidonia de Rosenbaum, Agustini "es una mística, porque su vida espiritual es totalmente interna y trasciende su ser para circundar el universo entero en una aspiración infinita y eterna que no se satisface con las cosas relativas o transitorias".[21] Sin embargo, Rosenbaum se equivoca en su juicio sobre Agustini. La obra de la poeta uruguaya no es la de una mística sino la de una escritora que utiliza la retórica de la poesía mística para hacer legítimo su papel de mujer-poeta a través de una tradición literaria respetada y consagrada. Además, el misticismo de la joven uruguaya está mezclado con el paganismo y lo sacrílego del modernismo y el decadentismo de la época. No se puede hablar de aspiración infinita y eterna versus cosas relativas y transitorias como pensaban los místicos cristianos. La separación entre lo espiritual y lo material, lo celestial y lo terrenal, lo santo y lo pecaminoso no tiene sentido en un discurso

como el de Agustini de esta segunda etapa. Aquí la poeta expresa una visión unificadora del mundo. La sacerdotisa de Agustini es una de carácter pagano-oriental muy modernista.

Otro personaje importante en los poemas de "Orla rosa" es Psiqué. Este personaje mitológico simboliza lo femenino y su desarrollo. Postula Erich Neumann en su libro *Amor and Psyche*: "Feminine individuation and the spiritual development of the femenine—and herein lies the basic significance of this myth—are always affected through love".[22] Psiqué, el alma femenina, experimenta el conocimiento a través de Eros.

Delmira Agustini transforma el discurso modernista masculino por medio de un mito relacionado directamente con el desarrollo de lo femenino. El conocimiento, tan anhelado por los poetas modernistas, se logra teniendo acceso al amor erótico de acuerdo con la "nueva" ideología de los textos de "Orla rosa". Según Parra del Riego, la poesía de Agustini

> ... causó un efecto de revolución artística en América. Fue el primer espectáculo al aire libre de un corazón de mujer que se vio. Desde entonces las poetisas dejaron de imitar a los hombres y cantaron en mujer y pensaron en mujer.[23]

La poesía de Agustini alcanza una fama sin precedentes en la historia de la literatura hispana precisamente porque asume el papel "femenino"; lo legitimiza utilizando códigos sociales y literarios oficiales y lo actualiza recurriendo al tema pagano y profano modernista. Pero en su segundo libro cambia el panorama. Las tensiones y las contradicciones de la ideología patriarcal deforman y confunden este nuevo discurso "femenino" en el que al principio la voz poética de Agustini parecía sentirse tan cómoda y feliz. El amor como fuente de vida y placer se va contaminando con la idea de destrucción, caída y muerte. La alegría y el gozo físico se sustituyen por el dolor y la amargura. La voz que canta glorificando las cadenas del amor va adquiriendo matices de reproche y rencor. La imagen erotizada que se abre y se entrega se va tornando poco a poco en una bruja en busca de víctimas para el sacrificio. Las figuras femeninas positivas (el hada prodigiosa, la gentil dama, la

sacerdotisa enamorada) son desplazadas por las negativas (mujeres violentas, sádicas y destructoras). Gilbert y Gubar explican que este cambio de actitud es también frecuente en las autoras de habla inglesa durante el siglo XIX. La escritora se encuentra dentro de unos límites que la determinan y aprisionan (la femineidad). Para expresar su frustración y rebeldía usa la imagen misógina de la mujer como un monstruo inestable y peligroso incapaz de controlar sus instintos de destrucción y muerte. Así Gilbert y Gubar afirman lo siguiente:

> Detached from herself, silenced, subdued, this woman artist tried in the beginning... to write like an angel in the house of fiction... but as time passed and her cave-prision became more constricted, more claustrophobic, she 'fell' into the gothic/satanic mode and... she planned mad or monstrous escapes.[24]

El cuarto capítulo corresponde a una nueva transformación en la obra de Agustini: *Cantos de la mañana*. Estudiaré tres temas principales: la creación poética, la amada y el personaje femenino cruel y perverso. A través de estos temas se puede ver una voz poética femenina múltiple de acuerdo a su función o máscara dentro del poema. Esta voz aparece a veces con traje de poeta. Estos poemas son grandilocuentes, optimistas y de tono triunfal. Se expresa una gran vocación y dedicación al arte y la poesía. No hay conflictos, problemas ni dudas internas. Se le canta a la poesía como fuente de vida y gloria.

Otras veces la voz poética es la de una enamorada. Los poemas presentan las relaciones amorosas entre un yo femenino vulnerable y un tú indiferente y lejano. Hay siempre una lucha por el poder. El yo termina cediendo sus aspiraciones o ambiciones en beneficio del amado que la controla, limita y detiene. En un segundo nivel interpretativo, la amada es también la poeta que tiene que escoger entre dos caminos: el arte o el amor. El elemento masculino, el amado, no permite la evolución ni el crecimiento artístico femenino hacia sus propias inclinaciones sino que le corta las alas y egoístamente la toma para sí. Estos poemas vinculan el amor o la relación amorosa con la tristeza, el llanto, el silencio y la resignación.

Y por último, la voz poética se disfraza de mujer fatal: Elena,

Salomé y la vampiresa. Estos personajes, comunes en el arte de la época, proyectan el sentir misógino del patriarcado en los tiempos del surgimiento de los movimientos feministas. Pero también eran los únicos modelos de mujeres activas que se destacaban por su independencia y libertad. Dos discursos están en pugna; por una parte se presenta el poderío, la fuerza y la agresividad de un nuevo tipo de mujer con la cual Agustini es identificable. Se trata de la mujer artista, científica, profesional; aquélla que no se conforma con vivir los papeles tradicionales y descubre sus propios y particulares potenciales. Y por otro lado, se presenta a esta misma mujer como un ser deforme, monstruoso y anormal que vive para la destrucción del hombre y por lo tanto de la civilización y el orden. Son figuras femeninas estereotipadas y corrientes en el mundo occidental que recogen en su esencia una nueva actitud de la mujer pero también el miedo y el odio tradicionales del sistema patriarcal hacia las mujeres que intentan cuestionarlo. Así la energía o fuerza de estos personajes no es positiva sino destructiva, criminal, perversa, satánica.

En el artículo "Presencia de Baudelaire en la poesía hispanoamericana", David Zambrano comenta que "... el influjo de Baudelaire ha sido en ella [Agustini] más profundo que en ningún otro poeta hispanoamericano".[25] Zambrano examina varios puntos de contacto entre los dos poetas, el francés y la uruguaya, pero no menciona la correspondencia evidente entre una imagen elaborada por ambos: la vampiresa, la mujer fatal y viciosa, cuyo poder procede de sus víctimas. Esta "mujer" es idolatrada por el "amante-poeta"; es una imagen femenina negativa que tiene poder y lo utiliza para subyugar al hombre.

Baudelaire, al igual que Agustini y otros poetas contemporáneos, elaboran estos personajes acorde con los prejuicios y los sentimientos misóginos de la época. En los últimos cinco capítulos del libro *Idols of Perversity* de Dijkstra se describen específicamente estas imágenes femeninas malévolas reiteradamente utilizadas por los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Las más conocidas y popularizadas fueron: Judith, Salomé, la mujer-bestia, la vampiresa y la esfinge. Comenta Dijkstra:

> It is clear that by 1900 writers and painters, scientists and critics, the learned and the modish alike, had been indoctrinated to regard all women who no longer conformed to the image of the household nun as vicious, bestial creatures, representative of a pre-evolutionary, instinctual past...[26]

¿Cuál es el poder que ha asumido la figura femenina en "Orla rosa"? Un poder secundario y subordinado al otro. Como ya sabemos, la mayor aspiración de los poetas modernistas era llegar a ser dioses del arte, supremos creadores por medio de la palabra. La voz poética de Agustini puede hablar con dios pero no ser "dios": "Ah, más grande no fuera / tener entre las manos la cabeza de Dios".[26] El personaje femenino de la sacerdotisa o amante de Eros se convierte en Salomé o en la vampiresa porque es el modelo de mujer que se puede vincular directamente con el único poder accesible para la figura femenina dentro de la ficción poética contemporánea de Agustini. Esta figura femenina es la de una poderosa diosa vengativa y destructiva, genial pero incontrolable. Es el modelo que admiran y temen los decadentistas y los artistas de principios de siglo: la hembra rebelde, inteligente y temeraria que hace su voluntad sin rendirle cuentas a nadie.

Ésta es la figura o el estereotipo femenino que le ha interesado mostrar a Agustini como su máscara o sello de identidad desde que comenzó a escribir. La desarrolla tímidamente a través del personaje de la musa en sus primeros poemas; después experimenta con la sacerdotisa ("Orla rosa"). De ahí recurre a la mujer fatal (*Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*), la cual elabora por medio de muchos disfraces (Elena, Salomé, la vampiresa, la esfinge, la serpiente, el cisne sangriento, Leda). Este personaje femenino reiterado en la obra de Agustini representa a una mujer libre, creadora y agresiva que tiene el poder de hablar y expresarse. Pero esta "mujer" poderosa es, según las ideas patriarcales, intrínsecamente mala porque quiere usurpar el puesto que naturalmente le corresponde al hombre. Como ha señalado Dijkstra: "Relieved of their nurturing role, ..., women would only degenerate".[28]

Al asumir la identidad "femenina" como base y fundamento de su voz poética, Agustini repite las mismas contradicciones que sufren los patrones patriarcales dados y aceptados como hechos naturales en la

sociedad y el arte. En su libro *Jung and Feminism*, Demaris Wehr explica cómo en las sociedades patriarcales la mujer internaliza imágenes distorsionadas sobre sí misma. Estas imágenes son negativas, pues se fundamentan en la "inferioridad" del sexo femenino frente a la "superioridad" del masculino. La opresión y el prejuicio pasa del nivel social al nivel psicológico. Así la mujer aprende e internaliza la opresión.

En el quinto capítulo estudiaré los últimos poemas de Agustini: el libro *Los cálices vacíos* y los que quedaron inéditos por motivo de su muerte, publicados póstumamente en 1924. En este capítulo analizaré la manera en que los patrones femeninos polarizados (mujer buena o mala) provocan sentimientos de angustia, desasosiego y frustración en el discurso poético de Agustini. Vuelven a aparecer los personajes de la sacerdotisa, la amada y la mujer perversa. La voz poética asume estos tres papeles diferentes pero íntimamente relacionados entre sí. Ellos van a representar la problemática de la mujer poeta en la tradición literaria y el sistema patriarcal occidental.

Agustini presenta una voz femenina acosada por la duda de su propia identidad. Proliferan los poemas cuya figura femenina se interroga a sí misma o a otro personaje sobre la naturaleza auténtica de su ser. La subjetividad en estos últimos poemas se va perfilando cada vez más amargada y triste. Bajo los poemas de estos últimos años, 1910 a 1914, se visualiza la tensión existente entre dos ideas contrarias que se repelen y cancelan una a la otra. La primera idea vincula a la mujer con el poder, el amor y la creatividad como fuentes de vida; la segunda, vincula lo femenino con lo primitivo, lo intuitivo-animal, lo perverso, lo degenerado, lo anti-natural. Gilbert y Gubar comentan lo siguiente: "... assertiveness, aggresiveness—all characteristics of male life of 'significant action'—are 'monstrous' in women precisely because [they are] 'unfeminine' and therefore unsuited to a gentle life of contemplative purity".[29]

Por un lado, el discurso poético de Agustini contiene las nuevas ideas feministas de Europa y Estados Unidos que abogaban por la igualdad de los sexos y el reclamo de un espacio público (cultural, intelectual, profesional, laboral, legal, etc.) para las mujeres. Pero por otro lado,

también refleja Agustini en sus poemas la idea de que las mujeres que luchaban por ese espacio eran monstruos genéticos, mutantes humanos, ni "femeninos" ni "masculinos". Ellas eran seres intermedios entre el mundo civilizado y la selva.

En el sexto capítulo expondré las conclusiones. Espero demostrar que la ansiedad de la influencia sufrida por Delmira Agustini fue doble: como poeta y como mujer. En la primera fase de su producción poética (poemas de "La alborada" y *El libro blanco*) es evidente el peso de la influencia modernista. Agustini la imitó y la reelaboró utilizando voz masculina, imágenes convencionales y personajes femeninos de una manera original. En la segunda fase ("Orla rosa"), alcanzó el éxito y la fama porque construyó una poesía cuya ideología "femenina" estaba de acuerdo con los códigos sociales y burgueses de la época.

Pero al asumir una voz femenina, la voz poética de Agustini se coloca en una posición ambigua en la que actúa como sujeto (yo) y se presenta como objeto (lo otro) del poema. Ya en la tercera fase (*Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*), la producción poética de Agustini se hermetiza, se hace más barroca y compleja. Dominan tres personajes femeninos que se confunden y amalgaman entre sí: la poeta-artista, la mujer enamorada, la mujer fatal y cruel. La voz poética expresa profundos sentimientos de angustia, frustración e ira. Sus relaciones con los otros personajes, Eros y el amado tú, son insatisfactorias y lejanas. Eros es dios, padre y amante inalcanzable. Tú es el amado ausente y distante que sólo causa tristeza y frustración. A medida que pasa el tiempo, la poesía de Agustini se complica más y más. Su última obra plantea interrogantes humanas desde una perspectiva diferente del modernismo y de acuerdo con los planteamientos más actuales y progresistas respecto a la situación de la mujer. La obra de la joven poeta uruguaya cruza la línea modernista que consideraba el arte como un juego estético y plantea nuevas interrogantes relacionadas con el ser y la identidad femeninas. Estas interrogantes están contaminadas de todo el bagaje social y literario que tenía Agustini como mujer hispanoamericana. Sobre este particular, Patricia Yaeger ha dicho lo siguiente:

> The freedom of the woman writer, when it occurs, is wonderful, but this moment comes rarely—is strained, blind, subdued—because we write within the limits of a language which speaks with the pervasive voice of social norms and so fills the horizon of the writer that she or he cannot see beyond society's terms.[30]

La obra de Delmira Agustini elaboró y asumió una retahíla de prejuicios, convenciones y patrones patriarcales misóginos que chocaban con el criterio de autoridad poética modernista que llenaba de orgullo a los escritores de la época. Por primera vez en el marco literario hispanoamericano de principios de siglo se plantea una intensa pugna entre el criterio elitista y soberbio del poeta y las ideas degradantes respecto a lo femenino. Agustini provocó, escandalizó y sacudió a la intelectualidad y a la burguesía hispana de la época. La riqueza expresiva de la joven poeta uruguaya permite e invita hacia nuevas y diversas lecturas. Este estudio sobre la poesía de Agustini ilustrará cómo esta escritora, inmersa dentro de una tradición patriarcal, sin la educación académica ni la experiencia literaria vital (ateneos, tertulias, centros culturales, viajes, etc.) de sus cultos colegas, emerge como una voz posmoderna de lo marginal y lo silenciado para socabar y cuestionar las estructuras marmóreas y elitistas de la historia oficial de la poesía latinoamericana.

Notas

1 Max Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo* (págs. 275–79), Jean Franco en *Historia de la literatura hispanoamericana* (pág. 165) y José Olivio Jiménez en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (pags. 436–53), entre otros, clasifican a Delmira Agustini como modernista. En la introducción al cuarto capítulo explico algunas de las razones por las cuales debe considerarse modernista la obra de Agustini. Ésta contempla las siguientes características: esteticismo casi religioso, culturalismo, experimentación y evasión. Personalmente creo que la poesía de Agustini comienza siendo intensamente modernista; pero a medida que la poeta adquiere experiencia en el oficio, va separándose gradualmente de los modelos clásicos hasta alcanzar un estilo y unos temas particulares. Silvia Molloy y David Zambrano ven esta separación en los

últimos poemas (1913-14). La poeta uruguaya, como tantos otros (entre ellos Lugones y Herrera Reissig), comienza imitando las corrientes imperantes del momento pero afortunadamente evoluciona hacia un estilo propio y definitorio sin desdeñar ni romper completamente con las lecciones aprendidas dentro de la "escuela" modernista.

2 Clara Silva, *Pasión y gloria de Delmira Agustini* (Buenos Aires: Losada, 1972) 58.

3 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) 275.

4 Henríquez Ureña 276.

5 Manuel Alvar, *La poesía de Delmira Agustini* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958) 60.

6 Anette Kolodny, "A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Text" en *The New Feminist Criticism* (New York: Pantheon Books, 1985) 162.

7 Jean Franco, *Historia de la literatura Hispanoamericana* (Barcelona: Ariel, 1987) 135.

8 Iván A. Schulman, Génesis del modernismo (México: Colegio de México, 1966) 17.

9 Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1980) 3.

10 Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale Univ. Press, 1979) 76.

11 Delmira Agustini, *Obras poéticas* (edición oficial) (Montevideo: Tallers Gráficos de Intitutos Penales, 1940).

12 Lily Litvak, *Erotismo: fin de siglo* (Barcelona: Antonio Bosch, 1979) 3.

13 Gilbert y Gubar 70.

14 Arturo Sergio Visca, *Correspondencia íntima de Delmira Agustini* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 1969) 6.

15 Molloy 69.

16 Moira Monteith, *Women's Writing* (London: Harvester Press, 1986) 2.

17 Jan Montefiore, *Feminism and Poetry* (New York: Pandora, 1987) 14.

18 Gilbert y Gubar 569.

19 Fernando Alegría, "Aporte de la mujer al nuevo lenguaje poético de Latinoamérica" *Revista-Review Interamericana* 12.1 (1982) 30.

20 Molloy 57.

21 Silva 152.

22 Erich Neumann, *Amor and Psyche* (New York: Princeton Univ. Press, 1956) 110.

23 Silva 152.

24 Gilbert y Gubar 107.

25 David Zambrano, "Presencia de Baudelaire en la poesía hispanoamericana" *Cuadernos Americanos* 3.99 (1958) 228.

26 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1986) 324–25.

27 Delmira Agustini, *Obras completas* (Montevideo: Maximino García, 1924) Tomo I 95.

28 Dijkstra 368.

29 Gilbert y Gubar 28.

30 Patricia Yaeger, *Honey-mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing* (New York: Columbia Univ. Press, 1988) 250.