

Rubén Darío como el "otro" fantasmal en *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini

Cathy L. Jrade
Vanderbilt University
cathy.l.jrade@vanderbilt.edu
Estados Unidos

Resumen: A través de un análisis detallado de poemas de *Los cálices vacíos* (1913), revelo la manera en que Delmira Agustini (1886-1914) explota las posibilidades creativas dentro de las metáforas de paternidad literaria a las cuales recurre Rubén Darío (1867-1916) a lo largo de su carrera. Agustini reescribe los tropos modernistas para presentar su lucha personal contra la visión patriarcal arraigada en el lenguaje y simbolismo de Darío. A la vez, desarrolla la figura de una mujer fuerte y seductiva quien es capaz de usurpar la autoridad de autoría al poeta masculino más importante del momento.

Palabras clave: *Los cálices vacíos*; Delmira Agustini; Rubén Darío; *Modernismo*.

Title and subtitle: Rubén Darío as the "other" ghost in Delmira Agustini's *Los cálices vacíos*.

Abstract: Through the detailed examination of poems from *Los calices vacíos* (1913) I show how Delmira Agustini (1886-1914) exploits for her own purposes the creative potential within the erotic metaphors of literary paternity that Rubén Darío (1867-1916) turns to throughout his work. She rewrites *modernista* tropes to present her personal struggle against the patriarchal vision embedded within Darío's language and imagery. At the same time, she develops the figure of a strong and seductive woman capable of usurping authorial authority from the most important male writer of her day.

Key words: *Los cálices vacíos*; Delmira Agustini; Rubén Darío; *Modernism*.

Apenas podría sorprender al conocedor del modernismo el hecho de que Rubén Darío se muestre como una poderosa presencia en la obra de una de las más famosas poetas del movimiento, Delmira Agustini. Prácticamente todos los poetas hispanoamericanos que siguieron la estela de Darío hallaron en él una fuerza con la que tuvieron que contar. La uruguaya Generación del 900, de la cual Agustini era uno de los miembros más jóvenes, no es una excepción¹. Fueron influidos por los escritos de Darío, así como por la visión que ofreció para la literatura hispanoamericana. Emir Rodríguez Monegal, en su primigenio estudio de este grupo de escritores, aclara los numerosos factores socio-literarios que le dieron cohesión, enfatizando por encima de todos el impacto de la obra de Darío². En "Caudillaje", plantea que "en sentido absoluto no hay ningún caudillo en el grupo, lo que por otra parte, está de perfecto acuerdo con el culto de la propia personalidad, con el individualismo acrático, del *Modernismo*. Hay, en cambio, un modelo o paradigma, ante quien oscilaron los escritores del grupo entre la aceptación plena y el desvío consciente: Rubén Darío" (52)³. Pese a ello, lo que ha permanecido sin explorar es la forma en que Agustini explota el caudal creativo dentro de las metáforas amorosas de Darío para presentar su personal conflicto frente a la visión patriarcal arraigada en el lenguaje e imagería del poeta nicaragüense.

Desde el comienzo de su carrera, Agustini ofreció una innovadora reescritura de los tropos modernistas y una agresiva perspectiva sexual que despertó el interés tanto del público como de la crítica. Debido a que la sexualidad de su poesía chocaba con la incongruente representación de sí misma como "La Nena", se especulaba cada vez más que su verso se basaba en una vida oculta. Tal suposición se ve reafirmada al morir con veintisiete años en 1914 a manos de su ex marido, quien a su vez era su amante secreto. De este modo, Agustini jugó a ser en la esfera social la joven diligente e infantilizada, capaz de tolerar las acérrimas, conservadoras y paternalistas expectativas acarreadas por su clase y género. Representó el papel común a sus contemporáneas, quienes, de acuerdo con José Pedro Beltrán, concibieron su feminidad como "una mezcla en dosis iguales de puerilidad, virtud y romanticismo" (*Historia de la sensibilidad*, tomo II, 153). Sin embargo, en lo personal y

¹ Delmira Agustini nació en Montevideo el 24 de octubre de 1886, siendo hija de Santiago Agustini y María Murtfeldt. Su padre, joven y próspero comerciante, había heredado una considerable fortuna de sus padres, quienes a su vez eran emigrantes franceses. La madre de Delmira, conocida por su determinación y carácter dominante, era una argentina de ascendencia alemana. Esta atmósfera de privilegio económico fue un escenario ideal para la precoz poeta, quien vivía por entonces en el corazón del nuevo barrio del centro, núcleo aún llamado en la actualidad "La Ciudad Nueva". La construcción de edificios y plazas al estilo de las capitales europeas no hacía sino recordar a la joven poeta del privilegiado ambiente de riqueza que le rodeaba.

¹⁰⁴ En "Experiencias de la generación" opina: "Para este grupo la experiencia fundamental fue el *Modernismo*. El cambio en la sensibilidad vital... estaba indicado explícitamente por el contenido de *Prosas profanas* y *Los raros* (ambos de 1896). Los jóvenes del 900 captaron ese cambio y apuntaron en sus primeras obras su ansia de nuevas fórmulas, de nuevas rutas, de nuevos maestros" (48-49).

³ También en "Lenguaje generacional", Rodríguez Monegal subraya la consistencia producto del modernismo: "Por encima de la variedad de estilos, se acusa la unidad de *estilo*. Su lenguaje es el del *Modernismo*, con lo que la voz implica de renovación de los medios expresivos, de transformación idiomática, de imagería verbal" (53).

en la escritura, Agustini decidió aprovechar las libertades anunciadas por los diversos defensores de una sociedad más abierta y liberal⁴. Intentó actuar en igualdad de condiciones con aquellos hombres de su entorno que comenzaban a liberarse de las tradicionales ataduras sexuales, y aun más osadamente, responder a su lenguaje mediante su propio discurso afeminado⁵. Reinventó desde el ángulo de la mujer el lenguaje de la paternidad literaria, y con este lenguaje aspiró a afirmar sus pasiones íntimas y poéticas.

En amplios términos, el centro de mi estudio presta atención a la hasta ahora inadvertida, rebelde e innovadora contribución de Agustini a la poesía hispanoamericana. Desde el comienzo, la crítica ha tendido a leer los versos eróticos de la autora en términos de su vida y su desviación de la conducta sexual tradicional, y por consiguiente, en general ha reducido su poesía al nivel más literal, convirtiéndola en portavoz de los derechos de la mujer en busca de una libertad hedonista y sexual. Como resultado, ha oscurecido la riqueza de su obra, minimizando el alcance de su esfuerzo. Al no reconocer que Agustini ansía escribir tan fervientemente como desea la satisfacción erótica, ha reducido el alcance de su particular reinención, llena de matices, de los tropos modernistas. Su entusiasmada y recurrente vuelta a las imágenes eróticas y amorosas debe ser entendida como un creativo y original equivalente del tratamiento modernista masculino del deseo y de los privilegios de producción poética. Al mismo tiempo, Agustini otorga a la sutilmente insinuada figura de Darío el valor de modelo, mentor, y "otro" erótico a través del cual imaginar su interacción con las convenciones sociales, sexuales y literarias. Así, Darío se torna a la vez persona y poesía; llega a ser el objeto de seducción, de conquista, y aquél con el cual es capaz de "criar" la nueva raza a la que se refiere a lo largo de su obra.

Mientras que imaginar el erotismo de Agustini como un reflejo de su desafiante independencia sexual puede ser más tentador, de hecho este erotismo es una dramática respuesta a la aposentada tradición en la cual creación e imágenes de control masculino se presentan arraigadas en el concepto mismo de la producción artística. En su pionera obra *The Madwoman in the Attic*, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar ubican las raíces de la construcción patriarcal de autoría en los orígenes de la civilización literaria occidental, comenzando con la noción de que el escritor "engendra" su texto del mismo modo en que

⁴ Carlos Real de Azúa señala un conjunto de corrientes filosóficas como constituyentes del trasfondo que desarrolla la doctrina del amor libre, abogada por numerosos escritores contemporáneos:

Un complejo de corrientes, en verdad ya muy mencionadas en estas páginas: el determinismo materialista, el escepticismo, el nihilismo ético, el amoralismo nietzscheano, el esteticismo, la concepción decimonónica de la libertad, suscitó hacia fin de siglo —con abundante ilustración en la literatura— cierta divinización del impulso erótico y genésico sin trabas, muy diverso, sin embargo, de la trascendente pasión romántica encarnada en las grandes figuras de 1820 y 1830. Lo que le peculiarizó entonces, en la doctrina del *amor libre*, fue un sesgo político-social de protesta contra la regla burguesa y de desafío a las convenciones de la generalidad (33).

⁵ Esta área de su obra no ha pasado totalmente inadvertida. Por ejemplo, Jorge Luis Castillo se centra en lo que denomina el "modernismo subversivo" de Agustini.

Dios engendró el mundo⁶. Desde que "Dios Padre" engendra el cosmos y escribe el Libro de la Naturaleza, ambos tropos quedan unidos por un único acto creativo. Específicamente, el autor del texto es un padre cuya pluma es instrumento de poder generativo equivalente al pene; el poder de su pluma, como el de su pene, es capaz de crear una posteridad que reivindicar (4-6).

Dentro de este universo metafórico, el impulso creativo es sistemáticamente masculino, relegándose a la mujer a una receptividad pasiva. En otras palabras, si la tradición dominante occidental concibe al hombre como la fuerza activa e inseminadora, de forma similar toma a la mujer como el objeto sumiso de su atención y energías o, como ha observado Gubar en otro estudio, el hombre mantiene el control de la pluma-pene con la que escribe en la página virgen. Como resultado, la mujer en este mundo siempre es "secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality" ("The Blank Page'..." 77).

Los estudiosos de Darío identificarán sin dificultad las metáforas basadas en el género que él y sus colegas masculinos invocaron para expresar sus metas literarias y para declarar su "natural" autoridad como autor. Para Darío, esta identificación comienza con la búsqueda para el alma de un lenguaje y su carácter musical. Tal y como opina en "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces" (*Poesía* 180). La referencia al alma de la lengua supone un cuerpo que, en la poesía de Darío, es femenino. Para que la lengua llegue a ser poesía, debe estar impregnada de ideas que son en esencia "una melodía ideal". Esta imagen de creación poética permea las perspectivas de la mujer y la sexualidad expresadas a lo largo de *Prosas profanas*, y en ningún lugar se manifiesta más claramente que en "Sonatina" (*Poesía* 187-88). Este poema en particular tipifica los afianzados prejuicios patriarcales contra los que escribió Agustini.

Al final de "Sonatina", la inminente llegada de un amado especial sirve para dar esperanza de felicidad, amor, vida y salvación a la apenada princesa. Ésta es advertida de tan importante información por su hada madrina, quien comienza su anuncio de "buenas noticias" con las reveladoras palabras "—Calla, calla, princesa". Se le conmina a no hablar mientras espera a que llegue su pretendiente. El caballero que ha de venir desde lejos cabalgando en su corcel alado, vencedor de la Muerte, es más que el proverbial "príncipe azul" que aparece justo a tiempo para reanimar a la princesa enferma de amor. El vínculo del héroe-salvador con Pegaso, la montura de las Musas, identifica al héroe como un artista. La habilidad de Darío para guiar a su amor y a sus lectores allende el presente imperfecto hacia un futuro paradisiaco recuerda los atributos mesiánicos que son rasgo

⁶ Esta obra de 1979 hizo que la comunidad académica norteamericana prestase atención al concepto del discurso de género y su imaginaria, abriendo una rica veta de investigación.

recurrente del nicaragüense en su poesía sobre responsabilidad poética⁷. Sus atributos también subrayan divisiones sexuales largamente establecidas. El héroe-poeta-salvador masculino que acude al final de "Sonatina" tiene todo el poder. El consorte femenino de este creador masculino debe sentarse y esperar. El amor y la unión con la mujer permiten al poeta llevar a cabo su destino supremo. Ella ofrece; él ejecuta. Pese a que el papel de la princesa es crucial, es ante todo débil y pasiva, incapaz de lograr sus metas sin su salvador masculino. Su anhelo espiritual es noble y admirable pero, sin la masculinidad agresiva, está condenada a languidecer por sus deseos insatisfechos.

Darío retorna a menudo a la imagen del compañero sexual con el cual o a través del cual es capaz de crear, pues es un escritor que constantemente escribe sobre el acto de escribir. Esta simple pero aguda observación es crucial para entender no sólo el modernismo, sino también la respuesta de Agustini al discurso modernista dominante. Ella también escribe sobre la escritura, incluso cuando parece escribir sobre otros temas, y en sus versos, escribir está unido a Darío. En muchas de sus primeras obras se puede ver claramente la impronta de textos claves darianos, textos que ya se habían convertido en canónicos en el momento en que Agustini comienza a escribir. Incluso en su primera colección de poemas, *El libro blanco (Frágil)*, publicada en 1907 y en la que el lenguaje e imágenes de Darío se encuentran apenas bajo la superficie, se siente un conflicto con su poder, con la perspectiva patriarcal implícita en todo su trabajo, y con su estrecha definición de la mujer. Como resultado, el "otro" que revelo ser Darío, es un conjunto. Él es esta figura imponente, esta imagen de supremacía artística cargada de alusiones eróticas, este discurso sexual, y la faz humana otorgada al movimiento modernista. Aún así, y en el aspecto biográfico, Rodríguez Monegal, en *Sexo y poesía en el 900*, se centra en el apuesto, adinerado y talentoso Manuel Ugarte como el individuo más probable de haber despertado las pasiones de Delmira⁸.

Con la madurez de la carrera de Agustini (hacia el final del trágico y efímero periodo de siete años en los que escribió su mejor obra), su relación con el otro-Darío evoluciona. En el presente estudio me centraré en un grupo de poemas del tercer y último poemario que Agustini publicó en vida, *Los cálices vacíos*, aparecido en 1913. Esta colección revela una acentuada conciencia de los peligros que conlleva la transgresión de los roles patriarcales de la sociedad. En pugna contra lo que ella percibe como la brutal imposición de las restricciones frente a las mujeres, su lenguaje reverbera con pérdida y agravio a la vez que sus imágenes logran una nueva confianza sexual y violenta. Su disposición a sufrir por aquello que más desea —el arte, la independencia y el amor—, se vuelve una batalla en la que se enfrentan fuerzas opuestas: luz y oscuridad, muerte y resurrección, cuerpo y espíritu. En unas ocasiones es la víctima y en otras triunfalmente derrota las fuerzas que

⁷ En "Mientras tenéis, oh negros corazones..." (258) la concluyente visión apocalíptica consuela al poeta afligido, convertido en una especie de Cristo que transporta a sus lectores fuera del presente defectuoso hacia un futuro ideal a lomos de Pegaso.

⁸ Declara al respecto, "lo más próximo que tiene Delmira como modelo de un auténtico y exótico príncipe de la poesía. Su imaginación teje pronto en torno a él una trama de pasiones" (60).

construyen a las mujeres para alcanzar su independencia sexual y su consecución de poder creativo.

El poemario comienza con una serie de incursiones nocturnas en el mundo de las figuraciones poéticas, las cuales aparecen como una especie de exilio interno en el cual Agustini lamenta la muerte de un "esposo" socialmente sancionado, a la vez que anticipa el placer liberador de las aventuras eróticas y la promesa poética. La colección termina con la misma imagen melancólica de pérdida. Hacia la mitad, la poeta presenta varias de sus piezas más dramáticamente auto-afirmativas. En la extensión del poemario, Agustini reescribe las visiones masculinas tradicionales de amor, lujuria, y producción artística, permitiendo la entrada de la violencia y la rebelión en los utópicos santuarios de reconocibles interiores y paisajes modernistas, anticipando así las visiones fracturadas y la angustia psicológica de la vanguardia.

Agustini abre *Los cálices vacíos* con un poema en francés sin título, el cual despliega muchos de los temas e imágenes que reaparecerán a lo largo del poemario. Este poema de igual manera adscribe su participación en la bien asentada fascinación con Francia y la cultura francesa, alentada y diseminada por sus compatriotas y compañeros modernistas:

Debout sur mon orgueil je veux montrer au soir
L'envers de mon manteau endeuillé de tes charmes,
Son mouchoir infini, son mouchoir noir et noir
Trait à trait, doucement, boira toutes mes larmes.

Il donne des lys blancs à mes roses de flamme
Et des bandeaux de calme à mon front délirant...
Que le soir sera bon... Il aura pour moi l'âme
Claire et le corps profond d'un magnifique amant (225)⁹.

El poema se hace eco del tono refinado de la poesía de fin de siglo, y refleja el adorno del por entonces popular estilo *art nouveau*. Asimismo, incide en la exaltación de la noche, elemento común en los numerosos nocturnos poéticos y musicales del momento, de los

⁹ Alejandro Cáceres ofrece una traducción en inglés y en castellano en su *Selected Poetry of Delmira Agustini*. Incluyo la versión en castellano:

De pie, sobre mi orgullo, quiero mostrar, ¡oh noche!
El revés de mi manto de luto por tu encanto,
Su pañuelo tan negro, infinito pañuelo,
Tan suave, gota a gota, llenaré con mi llanto.

Pondrá sus blancos lirios en mis rosas de llama
Y vendajes de calma en mi sien delirante...
¡Será una noche hermosa!... Tendrá para mí el alma
Clara y la profundidad del cuerpo de un magnífico amante (96).

que aparecen dos en este poemario¹⁰. Pese a que en esta pieza de ocho versos se incluye una referencia a un "tú", la noche en sí misma se convierte en el foco de atención y atracción sexual, ofreciendo al hablante el alma pura y el cuerpo profundo de un espléndido amante. La noche le ofrece a la diurna imagen pública de la voz lírica un acogedor refugio, un tipo de abrazo, en el cual ella puede cumplir la apasionada —y privada— empresa de escribir. Como resultado, la noche se vuelve la pareja perfecta, a la cual se busca revelar el "dorso de su manto" que está "de luto" por los encantos del "tú" ausente.

Con esta referencia, Agustini establece desde el principio de *Los cálices vacíos* un intrincado proceso de luto que se basa en recordar y continuar hacia adelante, y que anuncia el delicado equilibrio que intenta establecer entre la influencia y la independencia. Elementos imponentes deudores de un pasado cultural y personal aparecen bajo diversas formas a lo largo del poemario. Unas veces se muestran bajo la guisa de un presente amante cruel, otras como un esposo fallecido, y en algunas ocasiones como formidable estatua. En todo caso, Agustini se esfuerza por encontrar una manera de superar las aterradoras limitaciones infligidas sobre las mujeres como individuos y como escritoras, al mismo tiempo que lucha por alcanzar el éxito erótico y artístico que había sido coto exclusivo de los hombres. Lo que es particularmente revelador en este primer poema es la manera en que la poeta se distancia de la fisicalidad, optando en su lugar por el conmovedor abrazo de la noche y su potencial para la creatividad, enfatizando de ese modo la dimensión poética de sus imágenes sexuales¹¹. Muestra a la noche el reverso de su manto, posiblemente blanco, que está señalado por lo que ella añora y llora, elementos que ansía aprehender en o a través de otros objetos blancos. Agustini se desplaza más allá de la lejana fuente de inspiración —el "tú" ausente, el ahora icónico Darío— hacia los brazos de una diferente clase de compañero, una que le permitiera mayor independencia.

El infinito pañuelo negro que le provee la noche para "absorber" todas sus lágrimas es la ambigua oscuridad que envuelve, aísla, persigue y que, hasta cierto punto, protege a todo artista. Brinda consuelo ante la desolada ambivalencia por moverse más allá de patrones establecidos de comportamiento y expresión. El miedo consecuencia de esta empresa acecha en las profundidades de la noche, una imagen que anticipa los oscuros y amenazadores abismos que reaparecerán en el poemario. Pero aquí, en el mismo comienzo de *Los cálices vacíos*, la voz lírica de Agustini emerge triunfante; en la segunda estrofa da la bienvenida a los lirios y vendajes blancos que calman sus ardientes rosas y

¹⁰ El nocturno es principalmente una composición musical unida a la noche. Como su predecesor, la serenata, normalmente es una pieza lírica escrita para un solo instrumento. La variación moderna del nocturno comienza a florecer durante el romanticismo, continuando su evolución en los siglos XIX y XX. En las manos de Frédéric Chopin y de Claude Debussy adquiere una gran carga evocadora, y por este motivo, pasa a ser modelo primero del Simbolismo francés y a continuación del modernismo hispanoamericano, legando su nombre a numerosos poemas de variada longitud e intensidad.

¹¹ Se sabe que Agustini componía sus versos de noche, escribiéndolos despreocupadamente. Era su padre el encargado de transcribir las creaciones nocturnas de Delmira y lo hacía con sumo cuidado y puntilliosidad.

su sien delirante. Con optimismo, casi con arrogancia ("De pie, sobre mi orgullo", exclama) anuncia su habilidad para conseguir independencia. Descubre que la noche es tierna, indulgente, reconfortante. Los vendajes y los lirios serán las páginas blancas sobre las que ella resucitará los encantos de su amor partido, sus dotes, y sus éxitos. Ellos complementan el manto con el que se viste como viuda y heredera. Al abrazar el cuerpo y alma de la noche, ella progresa más allá de la pérdida para esperar una realización erótica y literaria.

Mucho del lenguaje metafórico que estructura esta pieza inicial es central en los dos poemas siguientes, pero especialmente en el segundo de los dos, esto es, el tercero del poemario, "Nocturno" (227):

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...

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

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,
Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
Como espuma de vicio,
Invierno, Invierno, Invierno,
Caigamos en un ramo de rosas y de lirios!

Este poema comienza con una provocativa estrofa de dos versos: "Fuera, la noche en veste de tragedia solloza/ Como una enorme viuda pegada a mis cristales". El manto, la pena, la pérdida, las lágrimas ahora se revelan atribuidas a la noche, quien aquí aparece como una viuda que intenta atisbar detenidamente a través de la ventana, en lugar de (como en el primer poema) tratarse de un amante que entra en la habitación de la poeta. A pesar de esta diferencia, ambos poemas muestran separación, distancia y afligido recuerdo como factores iniciativos del acto escriturario. En este contexto, la ventana desde la que la poeta mira a la viuda observante, se vuelve un símbolo poderoso del proceso creativo. Las dos figuras se contemplan pero quedan divididas por una línea transparente, en marcada oposición la una con la otra.

Otra provocativa asociación enlaza la ventana con "Palabras liminares". El adjetivo "liminar" hace referencia a un punto de entrada, la jamba de una puerta, y por extensión, al marco de una ventana. Darío comienza *Prosas profanas*, su revolucionario segundo poemario, con esta firme y confiada declaración de intenciones poéticas. No sólo está presentando su nuevo volumen de versos; está cruzando el umbral hacia un nuevo periodo creativo y, como es generalmente entendido, hacia un momento definitorio para el nuevo movimiento literario con el que se le identifica. La declaración de Agustini es mucho más tentativa. Ella está, de alguna manera, perseguida por el pasado. Sin embargo, indica un nuevo comienzo al mantener el pasado a distancia —al otro lado de la ventana, en la nocturna y desconsolada oscuridad— mientras que declara su propia, iluminada y vibrante posición revolucionaria sobre los derechos de las mujeres para tomar posesión del discurso patriarcal que ha definido el acceso al mundo de la literatura.

Si las mujeres de los poemas de Darío —poemas que flotan en la imaginación nocturna de Agustini—, representan el consorte femenino de creación artística, lenguaje e inspiración poética, en la poeta se vuelven unas viudas privadas de un esposo tradicional, llorosas en su exploración de alternativas. En "Nocturno", mira a hurtadillas desde la ventana porque no pertenece al aposento modernista ornadamente decorado de Agustini, rebosante de luz, calidez, joyas y la vitalidad de un corazón palpitante y que, como apunta Jorge Luis Castillo, recuerda el suntuoso interior burgués del "De invierno" dariano de *Azul...* (74). La memoria del esposo partido, como la negrura de la noche, amenaza con grabarse sobre la blancura del no tan inocente lecho de la poeta,

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

El conflicto por una parte entre las oscuras e imponentes fuerzas de la convención así como los atormentados temores del fracaso poético, y por otra la luminosidad de la página en blanco y la originalidad poética es llevado a cabo por el "Nocturno" de Agustini en las noches de insomnio. Incluso en esta contextualización de sus esfuerzos poéticos, Agustini se hace eco de la obra de Darío, especialmente su "Nocturno" de *Cantos de vida y esperanza* (Poesía 291). En el caso de Agustini, las noches de intensa claridad proveen el escenario de su ardiente búsqueda de la pasión ideal que hará que se unan la práctica

normativa y la innovación, la sabiduría y el ensueño en un productivo encuentro sexual, el cual se escribirá sobre las blancas sábanas con sangre de flores. Así, Agustini elude la desesperación del poema de Darío y su confrontación nocturna con las ansiedades de la responsabilidad poética y sus concomitantes obligaciones morales. Mientras que él se siente agobiado por sus reflexiones nocturnas en torno a saber quién es, o sobre cómo ha conducido su vida, o sobre la incertidumbre de su propio futuro, Agustini se expresa con vigoroso y desafiante entusiasmo por cruzar la línea que separa la inocencia y el vicio. Vence a la noche entregándose a un amante y al júbilo de la creación, provocando en el lector una sensación de apertura —a la vez física e inspiradora—, capaz de originar una energía erótica similar a pasar la noche en vela. La poeta transforma a su compañero de negro recuerdo en una presencia blanca, idónea para su alcoba al imaginarle —a través de una metáfora recurrente en su obra madura—, como el invierno, anciano pero sabio, cubierto por el sobrio y regio manto del tiempo. Si él es el invierno, ella es la primavera, el futuro, fuente de nuevo renacimiento y florecimiento. Su cuerpo es marmóreo, majestuoso pero rígido. El de ella, fecundo, ágil y aromático. Al redefinir al otro erótico del que obtiene conocimiento y placer, ella se vuelve el agente ideal de una creatividad artística nueva. En otras palabras, Agustini acoge el pasado en una búsqueda dichosa de la creatividad, algo tan natural como el transcurrir de las estaciones, tomando felizmente de esta sabiduría la energía seminal que le permitirá concebir la próxima generación de versos modernistas.

Esta fructífera relación con el veterano poeta lleva hacia nuevos derroteros los influyentes argumentos perfilados por Bloom en "la ansiedad de la influencia" y por Gilbert y Gubar en "la ansiedad de la autoría". Robert M. Polhemus, en su búsqueda por hallar nuevas formas de examinar la escritura femenina, recurre al concepto literario de "las hijas de Lot", noción que se presenta relevante en el caso de Agustini. Como en el caso de las hijas de Lot, Agustini no entra en irremediable conflicto con Darío, sino que trata de seducirlo, conquistarlo, apropiándose de este modo de las energías creativas y eróticas del poeta nicaragüense. Su meta, igual que para las hijas de Lot, es constituirse como el nuevo recipiente de cultura y de conocimiento para la generación venidera. Aspira a alumbrar una nueva poesía, ser la nueva madre liberada de lo que llama "otra estirpe". En "Nocturno", sus pasiones y temores se mezclan, quedando su amante dividido en dos. Se enfrenta a la insuficiencia que siente ella al respecto de la elevada maestría dariana merced a transformarse de consorte en viuda, postura que es simultáneamente nostálgica y agresiva. Al acabar con el poeta, Agustini convierte a su amante en calmado recuerdo, en memoria controlable. Avanza con otro compañero maduro, desprovisto de carácter amenazante, que le permite imponer su propia noción de identidad. Pese a que en esta ocasión tiene éxito, en otras se ve a sí misma incapaz de dominar al individuo que permanece en la cima del éxito. Su aventura amorosa con Darío y con el verso modernista le lleva a encarar su propio pavor ante la impotencia e inferioridad. Este giro de acontecimientos se manifiesta vívidamente con toda su brutalidad en "Tu boca" (228), cuarto poema de la colección.

Yo hacía una divina labor, sobre la roca
Creciente del Orgullo. De la vida lejana,

Algún pétalo vívido me voló en la mañana,
Algún beso en la noche. Tenaz como una loca,
Seguía mi divina labor sobre la roca,

Cuando tu voz que funde como sacra campana
En la nota celeste la vibración humana,
Tendió su lazo de oro al borde de tu boca;

—Maravilloso nido del vértigo, tu boca!
Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...—

Labor, labor de gloria, dolorosa y liviana;
¡Tela donde mi espíritu se fue tramando él mismo!
Tú quedas en la testa soberbia de la roca,

Y yo caigo sin fin en el sangriento abismo!

Si en los tres primeros poemas Agustini minimiza la fuerza del "otro" relegándolo al pasado o convirtiéndolo en abstracción, en "Tu boca", el riesgo de encontrarse con él es real e inmediato. Este breve pero intenso poema despliega los esfuerzos de la poeta al borde del abismo de la ambición artística, definida por ella como "divina labor". Se sienten aquí ecos del mito de Prometeo, cuyo desafío a los dioses fue castigado con padecimientos en un escarpado acantilado y quien, por las mismas razones, viene a representar las metas y consecuencias de los esfuerzos románticos, tardo-románticos y modernistas.

Uno de los mejores ejemplos de la identificación Darío-Prometeo aparece en el poema "En las constelaciones", escrito por el poeta en 1908 pero nunca incorporado en sus últimos volúmenes de poesía¹². En este impresionante soneto, Darío expresa su angustia artística

¹² Se encuentra en la sección titulada "Del chorro de la fuente", en la edición de 1952 de *Poesías completas* de Aguilar (1035):

En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo;
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.

Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;
sé que he robado el fuego y robé la armonía;
que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía...

Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro
en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro,
y en que, dos en mí mismo triunfa uno de los dos?

En la arena me enseña la tortuga de oro

por medio de una mezcla de pasión y empuje poético parecido al de Agustini. Ésta se adueña de dichas alusiones, entrelazando ambiciones poéticas y deseos eróticos, ambos llenos de peligro. Pese a que ella esta dispuesta a aceptar los riesgos y el sufrimiento, se muestra desprevenida ante el egoísmo del otro, su territorialidad y su aparente falta de compasión. El inesperado resultado es transmitido por la rapidez de la resolución del poema. Lo que comienza como una dulce y amorosa seducción se torna una pernicioso iniciativa que lleva a la voz lírica hacia el derrumbe. El "tú" se mantiene en el lugar donde el "yo" se ha esforzado por permanecer, en la cima del acantilado mirando con arrogancia hacia abajo, donde se encuentra la poeta, herida y exiliada. Caer desde las alturas de su ambiciosa ascensión hacia el abismo del fracaso real o imaginario, parecido al abismo dariano plagado de inseguridad y temor a la insuficiencia artística y espiritual.

Comprobamos que el "otro" es un artífice de la palabra, un maestro del lenguaje a través de la metonimia, por medio de su boca y su voz. Su boca le llega a ella como un "pétalo" de verso recordado que vuela en la mañana para venir como un beso en la noche. Su voz se fusiona con los sonidos sagrados de armonías celestiales y de pasiones humanas. Brevemente, el poeta masculino ofrece una síntesis de la espiritualidad y fisicalidad gracias a la trascendencia de su habla musical y a la exaltación y desorientación del contacto erótico. Su victoria sobre la naturaleza dicotómica de la realidad es captada en la descripción de Agustini de sus dos labios, cuyos poderes conciliadores abrazan y envuelven tanto las alturas de la pasión y de los logros como el lúgubre abismo de la ineficacia y la condenación ("—Maravilloso nido del vértigo, tu boca!/ Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...—"). No obstante, el abismo resurge al padecer la voz lírica las consecuencias de sus ambiciones. A pesar de sus esfuerzos por continuar, por seguir tejiendo la tela de su espíritu, por permanecer fiel a su glorioso, doloroso e incierto devenir, cae víctima de la autoridad del "otro", terminando ensangrentada como el Titán devorado por el águila. Termina dirigiendo su mirada hacia arriba, hacia quien parecía ofrecerle salvación.

"Tu boca" revela la consciencia que toma nuestra poeta respecto a los posibles riesgos inherentes de cruzar los confines de la sumisión femenina y deferencia poética. Se tambalea desde las alturas a las que había aspirado. Pero el peligro o la derrota no le paralizan. Si esta cuarta pieza del poemario se centra en la duda y la desesperación, los seis poemas restantes de la primera sección enfatizan su talento. En particular, el último de estos seis, "Visión" (236-7), sintetiza las diversas referencias de la naturaleza sexual y recíproca de la poesía que opera a lo largo de los primeros nueve poemas:

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
En el profundo espejo del deseo,
O fue divina y simplemente en vida
Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa, augusta, la voluntad de Dios.

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

Te inclinabas a mí supremamente,
Como a la copa de cristal de un lago
Sobre el mantel de fuego del desierto;
Te inclinabas a mí, como un enfermo
De la vida a los opios infalibles
Y a las vendas de piedra de la Muerte;
Te inclinabas a mí como el creyente
A la oblea de cielo de la hostia...
—Gota de nieve con sabor de estrellas
Que alimenta los lirios de la Carne,
Chispa de Dios que estrella los espíritus.—
Te inclinabas a mí como el gran sauce
De la Melancolía
A las hondas lagunas del silencio;
Te inclinabas a mí como la torre
De mármol del Orgullo,
Minada por un monstruo de tristeza,
A la hermana solemne de su sombra...
Te inclinabas a mí como si fuera
Mi cuerpo la inicial de tu destino
En la página oscura de mi lecho;
Te inclinabas a mí como al milagro
De una ventana abierta al más allá.
¡Y te inclinabas más que todo eso!

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

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
Y tanto te inclinaste,
Que mis flores eróticas son dobles,
Y mi estrella es más grande desde entonces.
Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico; un abrazo
De cuatro brazos que la gloria viste
De fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos

Cuatro raíces de una raza nueva:

Y esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico...
Y cuando,
Te abrí los ojos como un alma, y vi
Que te hacías atrás y te envolvías
En yo no sé que pliegue inmenso de la sombra!

En "Visión", el espejo, la alcoba, los húmedos silencios, los lagos, el otro deificado, las sábanas del lecho, las estatuas, la impresión, el aletazo, y los amantes distantes de anteriores poemas se conjugan para producir (en ese orden) una conmovedora y misteriosa declaración sobre la inspiración. Por tanto, "Visión" representa una clase de reexaminación y reafirmación poética en la mitad del volumen (y de lo que debería haber sido su carrera), así como una afirmación segura de sí misma en cuanto a las habilidades poéticas adquiridas en unión con un enérgico y grandioso, aunque ahora distante, compañero sexual¹³.

Este magistral poema continúa el proceso poético desde su comienzo en el espejo del deseo, esto es, en aquel momento en que la poeta, conjurando los recursos lingüísticos a su disposición, se encuentra a sí misma examinándose en la superficie reflectante de la poesía y el discurso poético. Al respecto, merece la pena recordar las palabras de Gilbert Gubar, quienes opinan:

Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy..., she must come to terms with the images on the surface of the glass, with, that is, those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her *inconstancy* and —by identifying her with "eternal types" they have themselves invented— to possess her more thoroughly....

For all literary artists, of course, self-definition necessarily precedes self-assertion: the creative "I am" cannot be uttered if the "I" knows not what it is. But for the female artist the

¹³ Pese a que otros han estudiado este poema con detalle, sólo Escaja observa lo que para mí es el elemento crucial del poema, definido por ella como la alegorización de la construcción poética (89). Armstrong examina (77-83) la estructura en binomio y la dialéctica entre el "tú" y el "yo" del poema, centrándose particularmente en la frase del segundo verso "el profundo espejo del deseo" y la vuelta final a "la sombra y la soledad del vacío existencial" (83). Zapata, por otra parte, comienza con la serpiente y otros animales presentados en la quinta sección, insistiendo que "se nos hace muy difícil considerar su erotismo como trascendental y místico, ya que en esencia sentimos la presencia de la fuerza instintiva y feroz del animal, lo que ella a su vez quiere equiparar con la voluptuosidad" (108-118). Castillo ve una feminización de las dicotomías tradicionales occidentales. Bruzelius analiza "Visión" como uno de los poemas "vampíricos" de Agustini. Aunque considero que este enfoque es erróneo, sus conclusiones enfatizan la lucha de la poeta por reconfigurar las imágenes dominantes en torno a la mujer. Opina que "in her conflation of the image of the dark lover who is associated with bats and night with the story of the god/swan of Leda, Agustini has written the female answer to the swan written by Darío and the French symbolists and given a parodic twist to the image of the fatal woman" (62).

essential process of self-definition is complicated by all those patriarchal definitions that intervene between herself and herself (16-17).

En "Visión", Agustini da voz a sus intentos por encontrarse mientras ahonda en el lenguaje del otro. Con esmero, prepara el camino para esta lectura con el breve poema anterior, "La ruptura" (235). Tal y como lo hace saber en la segunda de sus dos estrofas, ya no es sólo un ángel o demonio doméstico; es un dios poético o un monstruo usurpador vestido con la tradicional metáfora patriarcal de la esfinge¹⁴.

Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas,
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas.

Suspendida en la vida de otros, observa, como apunta Castillo, una cara que no es la suya y contra la que se rebela (77-78). El hecho de que esta rebelión esté formulada en términos de una separación amorosa ("ruptura") no hace más que subrayar mi postura respecto a Agustini, quien imagina su escritura como un intercambio erótico a través del cual anhela arrebatar el control del proceso creativo de manos del poeta más destacado de su época.

El poeta-amante de "Visión" entra en la alcoba de igual manera en que lo hizo en "Nocturno", pero su presencia aquí es diferente. Posee un efecto parecido a los confines de la húmeda torre en "¡Oh tú!", quinto poema de la colección. Ni vierte luz ni ofrece compañía. En lugar de ello, ella siente temor y soledad al hacer frente a sus aspiraciones artísticas. Esta sensación de estar a solas, una realidad potencialmente aterradora, es apropiada, pues él deja de ser el amante activo de antes. Aunque Agustini repite "Te inclinabas a mí...", asignando a la voz lírica la pasividad de quien se reclina, rápidamente se aclara que es ella quien toma el control¹⁵. En la tercera estrofa, le define como

¹⁴ En el siglo XIX, la esfinge se convierte en uno de los grandes iconos femeninos, tanto en poesía como en las artes plásticas. Vinculada a los misterios de vida y muerte, tendió a reforzar las creencias patriarcales acerca de la básica inescrutabilidad y fatalidad asociada a los poderes femeninos. Dos ejemplos de su utilización en Darío son "Alma mía" (240) de "Las ánforas de Epicuro" en *Prosas profanas* y "Ay, triste del que un día" (284) de *Cantos de vida y esperanza*.

¹⁵ Pese a que llevo mi análisis hacia otros derroteros, la contribución de Olivera-Williams no debe pasar inadvertida. Para ella, esta recreación de la pasividad es la clave para su interpretación tanto de "Visión" como la poética de Agustini:

Agustini succeeds in recreating ironically the passive image of woman in order to subvert it and transform it into the woman creator of her own muse. The male other-lover is the source of her poetry, the impulse of her writing, but he is created by her. Here, in my opinion, lies the main difference between the 'female muse' of the male poet, let's say Darío, and Agustini's male muse. For Darío the female muse corresponds to the primary signified, the mother, in the symbolic order of language. She exists as the seed of language, although she is mute and she only germinates through union with the male poet. She germinates and language is born in him, the bearer of language. Agustini's muse does not preexist her language. Agustini creates the muse as 'other' in the moment that she speaks/writes, liberating herself from the symbolic order that constrains the male poet (159-60).

enfermo, débil, sediento, en busca de salvación, y comienza a imaginarse a sí misma como fuente de fortaleza, y como una solución trascendental de la búsqueda del otro. La imaginación sugiere que ella se vuelve la hostia por la cual él busca redención. Hago referencia a los seis versos que comienzan con "Te inclinabas a mí como el creyente...". Con esta declaración, ella deja de identificarse con las imágenes que él tiene de las mujeres, sino más bien con su poder autorial, y como resultado, con el papel de creador divino que ella le había asignado previamente. Transforma el lenguaje de inseminación y reproducción de Darío en uno de ingestión y toma de conciencia espiritual, por el que se hace fuente de poder y trascendencia.

No hay duda de la entusiasta afirmación de su rol como poeta al final de esta estrofa, declaración que se desarrolla firme y sexualmente en las tres secciones siguientes que comienzan con "Te inclinabas a mí como si fuera/ Mi cuerpo la inicial de tu destino/ En la página oscura de mi lecho...". La inversión de papeles es completa. El cuerpo de él se funde con el del cisne, mientras que ella se apropia del símbolo fálico de la serpiente. Le penetra con su mirada. Su deseo se desliza por cada grieta oscura y erótica, volviéndola a la imagen estatuaria que había creado de él en "Tres pétalos a tu perfil". Pero ella no se conforma con cambiarse de lugar con el poeta, sino que insiste en ser reconocida como escritora haciendo descarada referencia a los tumescientes genitales femeninos ("mis flores eróticas son dobles"). Incide en esta imagen de otorgación de poder femenino en su frecuentemente citado "Otra estirpe" (243), en el que habla de órganos sexuales desplegados ("La eléctrica corola que hoy desplego/ Brinda el nectario de un jardín de Esposas;...") y transforma la paternidad literaria en maternidad literaria. En "Visión", lo poético y lo erótico son también combinados al verse con claridad que ella le lleva dentro no sólo como amante, sino también como texto impreso en su vida.

Del mismo modo en que las últimas imágenes de "Visión" son declarativas y autoafirmativas, están teñidas de la misma sensación de tristeza que había aparecido anteriormente en "De 'Elegías dulces'" de *Los cantos de la mañana* y que continúa en los poemas iniciales de *Los cálices vacíos*. El abrazo que ella espera es el de un batir de alas que le llevasen a volar hacia los logros de metas celestiales y al alumbramiento de una nueva raza, pero este abrazo nunca llega, pues él se retira hacia la oscuridad.

Aunque el abrazo y subsiguiente ascensión no se plasman en este poema final de la primera sección de *Los cálices vacíos*, el vuelo se logra hacia el final del volumen, en el segundo de sus nocturnos (254).

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Diríase una tela de cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
Espejo de pureza que brillantas los astros
Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!...
Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,

Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.

Otra vez, la poeta se mira en el espejo del discurso modernista, se apropia de su símbolo más identificable, y sitúa en un lugar preeminente la interacción entre el cisne y el "lago de tu alma", que refleja e ilumina el firmamento. El lago del alma del otro es una superficie reflectante como las de los arroyos, fuentes y grutas cristalinas de poemas anteriores. Es el plano discursivo en el que la voz lírica ansía encontrarse. El lago se describe como resaltado por la oscuridad de la noche, montado como una joya, brillante, capaz de atraer alabanza y prestigio, en fin, como algo mucho más valioso que una frívola baratija. El poema se encarga de clarificar: "Diríase una tela de cristal..." Dicha clarificación la convierte en una obra de arte; es un lienzo, una lona, "tramada por las grandes arañas del desvelo", que llena las noches insomnes de la poeta.

En la siguiente estrofa, la poesía del otro se hace "nata de agua lustral en vaso de alabastros". En esta extraordinaria metáfora, Agustini sutilmente desarrolla las asociaciones propias del adjetivo "lustral" a la vez que realza el vínculo de esta poesía con el título del poemario. El lago-poema representa lo mejor, la esencia más rica de las limpiadoras aguas de la lustración, un ritual de purificación espiritual que se remonta a tiempos de los romanos. Al evocar el verbo "lustrar", y al acomodar estas aguas en un recipiente de alabastro blanco, Agustini los dota de un triple poder purificador, precisamente la característica que desea subrayar en los dos versos restantes de esta estrofa. Mas, si este luminoso receptáculo únicamente puede albergar una versión aséptica de la realidad, no podrá acoger aquello que ella ha de decir. Se sentirá obligada a vaciar los "vasos", los "cálices" que se le han entregado, algo que hace en el título del poemario, con el que posibilita la promesa de diferentes alternativas contenidos en el mismo. Molloy llega a una conclusión parecida en su artículo sobre este poema y el que le sigue, "El cisne". Encuentra que "rompen con Darío usando su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones. No en vano pertenecen estos dos poemas a *Los cálices vacíos*, título que ya anuncia, al recordar los cálices "llenos" de Darío —*Las ánforas de Epicuro*, por ejemplo—, el propósito divergente inquisidor de los textos que encabeza" (64).

En los dos versos siguientes, Agustini cambia el centro de atención del "lago de tu alma" al "tú" que lo ha creado. Con esta reorientación, fusiona producto y productor, acentuando una vez más hasta qué punto el "otro" de su poesía es tanto la obra de arte como el artista. La voz lírica revela que "él" es un espejo de pureza que ilumina las estrellas. Él engrandece el esplendor del cielo nocturno, y más específicamente, "él" refleja el abismo de la vida en un paraíso textual que pasa por alto el dolor sentido por otros.

Si como se sugiere en este estudio el poema modernista lacustre hace que las estrellas brillen y cambia el abismo vital en paraíso, Agustini no se contenta con permanecer pasivamente a la deriva sobre su superficie. Los dos últimos versos dejan ver que ella ya se encuentra ensangrentada por su lucha en aras de crear un espacio propio dentro del

universo poético que silencia a las mujeres. Aunque a lo largo de su trayectoria ha persistido en desvelar la imperfecta realidad ocultada por la brillante visión modernista de sus contemporáneos masculinos, en "Nocturno" se hace más enfática. Finaliza este breve poema con la imagen de un ensangrentado cisne que "remonta el vuelo", una frase que alude simultáneamente a su sentido literal de ascensión y figurado de superar una situación de crisis.

Es particularmente relevante que la sangre, señal de su dolor y su rebelión, sea también marca de su género (ciclo menstrual, pérdida de la virginidad, parto). De este modo, combina sus heridas con el hecho de ser mujer¹⁶. Se desangra al separarse de Darío, su modelo poético, mentor y amante, al tiempo que se intenta inscribir a sí misma en el panteón literario del que las mujeres se ven excluidas¹⁷. Por este motivo, la escritura se vuelve para ella —como para muchas otras autoras anteriores— un acto dañino. Su escritura mancha la suave superficie del discurso patriarcal que con calma refleja su propia versión del universo. La creatividad de Agustini deja un reguero de angustia que expresa los cambios sociales y artísticos que estaban tomando lugar y que habrían de llegar.

Obras citadas

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 2000.
- Agustini, Delmira. *Selected Poetry of Delmira Agustini: Poetics of Eros*. Ed. y trad. Alejandro Cáceres. Prefacio de Willis Barnstone. Carbondale: Southern Illinois UP, 2003.
- Armstrong, María-Elena Barreiro de. *Puente de luz: Eros, eje de la estructura pendular en Los cálices vacíos de Delmira Agustini*. Kassel, Germany: Edition Reichenberger, 1998.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Vol. 2. *El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973.
- Bruzelius, Margaret. "En el profundo espejo del deseo': Delmira Agustini, Rachilde, and the Vampire." *Revista Hispánica Moderna* 46.1 (Junio 1993): 51-64.
- Castillo, Jorge Luis. "Delmira Agustini o el modernismo subversivo." *Chasqui* 27.2 (1998): 70-84.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Comentada por Antonio Oliver Belmás. Madrid: Aguilar, 1968.
- Escaja, Tina. *Salomé decapitada: Delmira Agustini y estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gubar, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity." En: Elizabeth Abel (ed.). *Writing and Sexual Difference*. Chicago: U of Chicago P, 1982: 73-93.

¹⁶ Aunque estoy de acuerdo con Castillo en este punto en particular, discrepo con firmeza de su conclusión de que el vuelo del ensangrentado cisne representa un distanciamiento de la escritura (80).

¹⁷ Molloy también sugiere leer "Nocturno" "como respuesta, violenta e iconoclasta, a un maestro de cuya poesía se separaba" (69).

- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". En: Patricia Elena González y Eliana Ortega. *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984: 57-70.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Feminine Voices in Exile". En: Temma F. Berg (ed.). *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*. Urbana y Chicago: U of Illinois P, 1989: 151-166.
- Polhemus, Robert M. *Lot's Daughters: Sex, Redemption, and Women's Quest for Authority*. Stanford, California: Stanford UP, 2005.
- Real de Azúa, Carlos. "Ambiente espiritual del 900". *Número 2.6-8* (Enero-Junio 1950): 15-36.
- Rodríguez Monegal, Emir. "La Generación del 900". *Número 2.6-8* (Enero-Junio 1950): 37-61.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900: Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.
- Zapata de Aston, Arcea Fabiola. *Fuerza erótica y liberación: Un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*. Diss. The University of Iowa, 2002. Ann Arbor: UMI, 2002. AAT 3052486.