

SUJETO POÉTICO FEMENINO Y POSTMODERNISMO:
LOS CÁLICES VACÍOS DE DELMIRA AGUSTINI

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ
Universidad de Huelva

Entre la metáfora modernista de un pecho sangrante
Y la palabra feminicidio que no existía
Delmira se las ingenió para hacer y deshacer con la lengua
Lo que le quedaba por decir
Tamara Kamenszain, “Poetisas”, *Chicas en tiempos suspendidos*

Comienzo estas páginas admitiendo que la revisión de *Los cálices vacíos* (1913) desde la invitación a repensar la categoría historiográfica del postmodernismo a la luz de una lectura desprejuiciada de los y las poetas con que se asocia, me ha obligado a replantear algunas de las consideraciones sobre la debatida caracterización periodológica de Delmira Agustini que propuse hace unos años en mi edición del poemario (2013). Ese replanteamiento es consecuencia de un intento de reflexión sobre dos asuntos.

En primer lugar, sobre la asociación entre postmodernismo y “poesía femenina” —identificada esta, fundamentalmente, con el cuatriunvirato Agustini, Storni, Ibarbourou, Mistral— y el sesgo peyorativo o despreciativo con que ambos conceptos se han retroalimentado, y al que ha contribuido la consideración “menor” de las escritoras durante décadas, subestimadas cuando no invisibles para la crítica, la Academia y los propios poetas. La “poesía femenina” como una de las corrientes o facetas del postmodernismo apareció por primera vez en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1934), en cuya “Introducción” Onís acuñó y caracterizó el concepto para

designar una etapa poética que enmarcó entre 1905 y 1914, entre los hitos del modernismo y lo que llamó ultraísmo (las vanguardias), y en la que la cantidad y variedad de poetas y tendencias contrastaría con la “menor” relevancia histórica de unos resultados opacados por los más fecundos logros de los grandes modernistas y vanguardistas capaces de alumbrar “lo nuevo” a partir de la exploración libre de sus subjetividades. Aunque Onís acuñó otro marbete, “Transición del modernismo al ultraísmo”, y lo incluyó dentro de la categoría mayor de “ultramodernismo (1914 y 1932)”, tanto la nómina de poetas como las descripciones que propuso en la “Introducción” parecen sugerir, o implican directamente, cierta coexistencia cronológica —con zonas porosas— entre el postmodernismo y la “Transición del modernismo al ultraísmo”, si bien la caracterización del primero no solo es menos positiva que la de la segunda sino, hasta cierto punto, su antítesis. Onís define el postmodernismo como “una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo (...) y restauradora de lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó”, actitud que habría dejado “poco margen a la originalidad individual creadora” (Onís, [1934] 2012: XVIII), mientras que el ultramodernismo —ya desde la fase previa de transición— habría encarnado el impulso contrario, desembocando en “una serie de audaces y originales intentos de creación de una poesía totalmente nueva” (XIX). En cualquier caso, Onís incluye lo que denomina “poesía femenina” dentro del postmodernismo —comodidad poética, escrituras que no arriesgaron más allá de los límites de lo seguro, refrenamiento y hasta renuncia al revolucionario impulso que convirtió el modernismo en un nuevo Renacimiento, poetas menores—, pero se contradice cuando apostilla que “solo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de la individualidad lírica, que se resuelve en la aceptación o liberación de la sumisión y la dependencia”, frente a “la poesía sumisa de los hombres” (XVIII), adjudicando a las poetas las cualidades de los grandes modernistas y vanguardistas: individualidad o “subjetivismo”, originalidad e independencia. Si tenemos en cuenta, además, que de las siete poetas que incluyó, solo dos publicaron libros antes de 1914¹,

¹ En “poesía femenina” Onís incluyó a María Enriqueta, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, María Villar Buceta. Onís otorga a Mistral, a la que había publicado *Desolación* en 1922, un protagonismo mayor.

cabría preguntarse por qué no las ubicó en el marco del ultramodernismo, pregunta para la que solo hay una respuesta: la imposibilidad, todavía en 1934, de que un estudioso de la literatura fuera capaz de renunciar a una convicción profundamente arraigada: la condición inherentemente menor, subsidiaria, dependiente de la creación femenina, a pesar de las evidencias de lo contrario².

En segundo lugar, sobre hasta qué punto las obras de estas poetisas que no son ya modernistas pero tampoco serán vanguardistas constituyen una de las arterias —de las más fecundas a largo plazo— del postmodernismo, como el propio Onís llegó a enunciar, o si, por la compleja relación de las mujeres con el campo literario de las primeras décadas del xx y los códigos poéticos heredados, habría que poner el acento en otra dimensión de sus obras: en que no solo se desviaron de los centros sacralizados que acabaron siendo el modernismo y las vanguardias, sino también del postmodernismo, constituyendo el inicio de un linaje distinto del desarrollo central, hegemónico o canónico de la poesía moderna —lo que Elena Romiti llama el “espacio diferencial de la escritura femenina latinoamericana” (2013: 14)—, un linaje que atraviesa

² Cabe preguntarse si en ese aprecio positivo de la poesía femenina pudo influir Gabriela Mistral. Aunque no se conocieron personalmente hasta 1930 en Nueva York, mantenían relación epistolar y, como se ha dicho, Onís estuvo detrás de la publicación del primer poemario de la chilena. En su edición de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Onís, García Morales cita una carta de Mistral de la que se deduce que durante los días de encuentro en Nueva York en 1930 Onís le enseñó la antología, ya muy avanzada (García Morales, 2012: 52). Es plausible que la sección “poesía femenina” fuera de las últimas en conformarse, teniendo en cuenta la fecha de publicación de los primeros libros de la mayoría de las antologadas, y que Onís —como hiciera con Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, entre otros— pidiera consejo a Mistral acerca de su selección y se dejara contagiar por el entusiasmo y los argumentos con que esta, ya por esas fechas, reforzaba sus ideas sobre poesía femenina y actuaba de nexo de unión entre escritoras de diversos países. Cuando salió la antología, Mistral “alabó tanto la introducción panorámica ‘en su concisión y en su despliegamiento de teoría propia’ como los retratos numerosos, diferenciados y vivientes” de las reseñas individuales (García Morales, 2012: 52). Pudo influir, además, en el modo final en que concibió la sección, la publicación de la antología *Poetisas de América* (Santiago de Chile: Nascimento, 1929) de la también poeta chilena María Monvel, de la que pudo tener noticia por Mistral, y que parecía auspiciar para la autoría de mujeres un futuro creciente desechando la posibilidad de considerar la confluencia Agustini-Storni-Ibarbourou-Mistral como una anécdota puntual y circunstancial.

todo el siglo xx y en cuya relación ambigua con ese centro, y en cuyo potencial para replantearlo críticamente, habría que profundizar todavía más. En su presentación a *Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas*, Milena Rodríguez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone han llamado la atención sobre el componente metapoético de estas autoras, subrayando que fue en el postmodernismo donde adquirieron “visibilidad como grupo, por lo que este movimiento resulta de una gran significación para las mujeres poetas, o poetisas, como se las llamaba en esa época” (2024: 22). Es decir, fue la fuerza de no sentirse solas, de configurar un “grupo” —palabra sobre la que volveré más adelante— lo que robusteció no solo sus obras, sino la expresión y reflexión sobre un sujeto poético femenino diferenciado del que se sintieron parte, que contribuyeron a conformar y, finalmente, las trasciende. Prestando atención al discurso metapoético de Agustini, Storni, Mistral e Ibarbourou, resulta inevitable pensar en una doble pertenencia que refleja la dialéctica exclusión/inclusión de las mujeres en el campo literario de las primeras décadas del siglo xx, dialéctica que ellas mismas exploraron conscientemente, y volver nuevamente al binomio postmodernismo/“poesía femenina” para plantear si la calidad, originalidad, lo promisorio, inaugural de estas voces sigue necesitando una recepción crítica menos prejuiciosa que permita, de un lado, restituir su relevancia histórica e identificar el porqué de esa relevancia no solo para el fenómeno fundamental de las redes, *collages* (Pizarro, 2004) o genealogías poéticas femeninas, sino, en general, para los lenguajes poéticos del siglo xx; y de otro, valorizar ese periodo al que se las asocia y ha contaminado su lectura, en cuya caracterización ha acabado primando la idea negativa de algo que se desinfla, agota o languidece sobre o frente a la idea positiva de algo que emerge, transforma o comienza. Porque a ese lugar común no solo subyace la todavía hoy imbatible primacía de lo nuevo como capital simbólico que determina el reparto de los valores literarios, sino también cualidades como lo revolucionario, rupturista, heroico y hasta violento, todas ellas asociadas a la idea de virilidad dominante en las primeras décadas del siglo xx en las que, cabe recordar, las palabras “viril” (positiva) y “afeminado/a” (negativa) no fueron infrecuentes a la hora de caracterizar obras, autores/as y tendencias literarias.

Teniendo presentes ambos asuntos resumiré ese replanteamiento de la adscripción periodológica de Agustini y *Los cálices vacíos* al que he aludido;

describiré este último y en cierto modo único libro de la uruguaya en una dirección concreta: la que permita deducir una poética, esto es, una concepción de la Poesía, el poema y el/la poeta que ayude a ubicar el libro en el complejo panorama literario de la segunda década del siglo xx; y recogeré alguna conclusión, si la hay, o plantearé algunas dudas derivadas de contrastar lo primero y lo segundo.

I. ADSCRIPCIÓN PERIODOLÓGICA DE DELMIRA AGUSTINI

Los primeros acercamientos críticos a Delmira Agustini, no muy posteriores a su muerte y todavía nacionales, la ubicaron en el modernismo, frase que me apresuro a matizar: la ubicaron en el modernismo uruguayo, tan singular en su desarrollo, características y grandes nombres que pronto adquirió denominación propia, generación del 900. Esta denominación —este 900 que se adentra ya en el siglo xx— advierte sobre una de las causas de su singularidad, su arranque tardío, lo que explica quizás que sus dos figuras poéticas centrales, Julio Herrera y Reissig y Delmira Agustini, se zafen del concepto canónico de modernismo y que tanto *Los peregrinos de piedra*, que se publicó en 1909, como *Los cálices vacíos*, hayan sido incluidos en este volumen.

En la historiografía uruguaya la generación del 900, además de cumplir la función simbólica del modernismo en general como inicio de una literatura latinoamericana independiente y en sincronía con la contemporaneidad occidental, cumple otra: ser la matriz de la identidad cultural del país más allá de *lo rioplatense*, la generación con la que el Uruguay adquirió expresión literaria propia. Habría, entonces, un modernismo uruguayo reconociblemente distinto dentro del mapa modernista y en esa diferencia sustanciable se funda el sello de toda una historia literaria. Intentando identificar los rasgos de esa singularidad, Silvia Molloy habló de Uruguay como tierra privilegiada de “raros y precursores originales” (1996: 92) mencionando a Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, los franco-uruguayos Lautreamont, Laforgue y Supervielle, y a la propia Agustini. Pero también se ha insistido en otra dirección: la que llama la atención sobre la notoria presencia en el 900 de lo sexual como instrumento revolucionario, una presencia que en lo estético se tradujo en

la cercanía al decadentismo y su erotismo transgresor, y en lo ideológico en el arraigo del anarquismo y su defensa del amor libre frente al matrimonio como institución social y moral (Real de Azúa, 1950; Rodríguez Monegal, 1969; Cortazzo, 1996; Wassem, 2015).

Según esas descripciones, Agustini sería una representante tipo del modernismo uruguayo por la llamativa función del erotismo en su poesía, que mezcla lo literal y lo simbólico y otorga un sentido muy personal y diferenciado a su autopoética; y también por su condición de precursora, en su caso de una poesía femenina autoconsciente, militante, que inaugura la compleja y fecunda relación de las poetisas con los lenguajes de la tradición, una de las mayores —e invisibles para la historiografía— transformaciones de la poesía del siglo xx. Poetas posteriores han encontrado en Delmira Agustini una figura referencial y fundacional, el origen de una genealogía de la que se han sentido parte. Juana de Ibarbourou, Esther de Cáceres, Luisa Luisi, Ida Vitale, Idea Vilariño, Amanda Berenguer o Cristina Peri Rossi, circunscribiéndonos exclusivamente a la literatura uruguaya, le han escrito su reverencia, la han nombrado madre y maestra, y han dejado constancia explícita de gratitud y deuda.

Y sin embargo, aunque los primeros críticos del 900 la consideraron miembro de la generación junto con Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras, Carlos Vaz Ferreira o José Enrique Rodó, a los que, de hecho, conoció, desde que a mediados del siglo xx empezaron a consolidarse los estudios sobre el modernismo y a adquirir un carácter panorámico y panhispánico, la tendencia ha sido descontextualizarla del 900 y excluirla del centro del modernismo, desplazándosela al postmodernismo y, dentro de este, a la “poesía femenina”. Seguramente el origen de esa convención historiográfica que acabó imponiéndose fue la citada *Antología* de Onís, una de las primeras aproximaciones panorámicas y panhispánicas a la poesía moderna, un intento de ordenación y clasificación en el que Onís empezó a trabajar en 1918 y que concibió “como complemento de un manual de historia de la literatura española contemporánea dirigida fundamentalmente a estudiantes norteamericanos” (García Morales, 2012: 31), aunque los cambios en la poesía en español justo a partir de 1918 tuvieron que complicar un proyecto muy determinado en su narrativa final por la potente irrupción de los ismos.

Como adelanté, Onís utilizó dos marbetes para referirse al periodo entre el modernismo y las vanguardias: postmodernismo y “Transición del modernismo al ultraísmo”. En esos años difíciles de caracterizar por la variedad de tendencias que confluyeron, Onís distingue dos motores contrapuestos: uno conservador, de reacción “contra el modernismo, refrenando sus excesos” ([1934] 2012: XVIII) y apaciguando su brío innovador: casi una vuelta atrás condenada a perecer por inactualidad; y otro que habría canalizado su ruptura con el modernismo intentado restituir sus principios hasta “sus últimas consecuencias”, “llevando más lejos su afán de innovación y libertad” ([1934] 2012: XIX), y heredando su capacidad para cambiar la forma y la dirección de la poesía anterior. No deja de sorprender, hay que insistir, que aun reconociendo en las poetas “innovación” y “libertad”, Onís las incluya bajo el paraguas del primer motor, aunque entre las “fuerzas o efectos formidables de nuestro tiempo” que habrían modelado las vanguardias —la guerra, el automóvil, el cinematógrafo, la aviación, el maquinismo, el deportismo, el psicoanálisis, el americanismo, el jazz, el fascismo, el comunismo— cite también “el feminismo”, cuya presencia en la lista no puede sino ponerse en relación con la especial atención que concede a la “poesía femenina”. Y es ese vaivén en torno a las poetas —su entrar y salir de las cualidades definitorias del postmodernismo— el que da particular sentido a una última consideración de Onís sobre ese periodo transicional: “se trata, según todos los indicios, del acabamiento de una época y el principio de otra; pero durante este proceso, ¿quién puede decir cuáles de las nuevas manifestaciones son productos del esfuerzo de la agonía o del de la germinación; cuáles son, en una palabra, un principio o un fin?” ([1934] 2012: XX). Porque si un conjunto de poetas lo coloca en esa disyuntiva ese es el formado por María Enriqueta, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y María Villar Buceta.

El concepto de postmodernismo acuñado por Onís no tardó en adoptarse, pero también en simplificarse: se obvió su coexistencia con la “transición del modernismo al ultraísmo” y desaparecieron las connotaciones positivas que habrían podido marcar algunas de las obras del periodo, esas en las que Onís no era capaz de decidir si eran producto del “esfuerzo de la agonía o del de la germinación”. A la identificación del postmodernismo con etapa decadente contribuyeron la carga semántica del prefijo post- y la dinámica

periodológica misma que, con su necesidad de una narrativa causal, concatenada, coherente y lineal, y de taxonomías, descripciones y conceptos homogéneos, acabó neutralizando la heterogeneidad del periodo anterior a los ismos. Aunque Onís señaló en su “Introducción” las bondades innovadoras de las poetas, aquellas quedaron olvidadas bajo el peso categórico de su propia clasificación y de un concepto de postmodernismo sustanciado en lo menor y lo conservador, una fase “lógica” y narrativamente útil, en todo caso, entre el brillo del modernismo y las vanguardias. Que la descripción del postmodernismo evocara, además, términos acordes a la construcción cultural de lo femenino (íntimo, débil, menor, limitado, dependiente) ayudó a encajar y reconducir la amenazante y desconcertante irrupción de la autoría femenina en la esfera pública, y el binomio postmodernismo/poesía femenina —tan “lógico”, nuevamente— acabó dificultando la percepción de la potencia creadora, transformadora y fundacional de las poéticas de Agustini, Mistral, Ibarbourou o Storni (entre otras) e impidió que se valoraran conforme al criterio de lo revolucionario y nuevo, que se les negó.

Tanto esa noción de postmodernismo como su vínculo con las poetas de las primeras décadas del siglo xx se han venido repitiendo en la mayor parte de las historias de la literatura hispanoamericana hasta hoy: a una etapa, pues, sin apenas protagonismo en el desarrollo de la modernidad pertenecería la aparición de la “poesía femenina”, de forma que el carácter marginal, subsidiario y epigonal del postmodernismo respecto a la centralidad modernista-vanguardista ha retroalimentado el lugar crítico de las poetas y disminuido la relevancia de su irrupción para la poesía del siglo xx. Si Agustini, Mistral, Ibarbourou y Storni rompieron con la idea de femineidad patriarcal y proporcionaron argumentos para derribar la convención que hasta entonces trazaba los restrictivos y por eso tolerables rasgos de la figura de la “poetisa”, esa novedad, más amenazante que ninguna otra, se vio contenida y hasta neutralizada mediante su confinamiento tangencial dentro de un periodo menor cuya caracterización las condujo al redil de lo femenino patriarcal. En este punto, cabría preguntarse si el enaltecimiento de las vanguardias frente al postmodernismo no supuso —y ha seguido suponiendo— una exaltación de lo “viril” (un refuerzo de valores tradicionalmente asociados a la masculinidad como libertad, experimentación, ruptura, lucha, rebeldía, conquista y hasta violencia), algo que ratificaría ese uso de los conceptos “virilidad” o

“afeminamiento” en el periodo de entreguerras para describir la literatura al que me referí más arriba. Encarna Alonso Valero señala esta vinculación entre vanguardia y virilidad: “la fuerza renovadora de la auténtica vanguardia era viril y aparece identificada repetidamente con lo masculino” (2016: 15), y no puede ser casual que así sea justo tras una época en la que la poesía habría perdido valores asociados a la masculinidad hegemónica. Esa virilización es evidente en algunos manifiestos como los futuristas, ultraístas o estridentistas, y en la fusión de imágenes bélicas y sexuales (Alonso Valero, 2016: 15) como sostén de una poética en la que el arte se define y expresa convocando acción violenta y potencia sexual masculina, y a los cuerpos femeninos, una vez más, se les exige ser objeto artístico: deshumanizados, cosificados, fragmentados, apenas representaciones simbólicas de tópicos misóginos asociados a la feminidad llevadas al extremo en el surrealismo.

Si nos circunscribimos al caso de Delmira Agustini, su desplazamiento desde el 900 al postmodernismo podría ser aceptable si se tiene en cuenta su asunción problematizadora del modernismo canónico, pero es difícil determinar si esta es adscribible a postulados postmodernistas, a la fundación de un sujeto poético femenino diferenciado y sus conflictos con el metalenguaje modernista, o a ambas instancias enunciativas. En todo caso, su inclusión bajo el marbete “poesía femenina” invita a la precaución si se tiene en cuenta que se la agrupa con poetas —Mistral, Ibarbourou o Storni— a las que ni conoció ni leyó porque publicaron sus poemarios después de su asesinato en 1914. En trabajos anteriores protesté contra esta ubicación argumentando que estas casillas específicas para mujeres son consecuencia del modo en que la crítica, durante décadas ejercida por hombres, tradujo y redujo la incorporación de las mujeres al ejercicio público de la literatura y su impacto en el lenguaje poético: segregándolas del flujo general mediante su agrupación en guetos que ponen de manifiesto un mecanismo de exclusión/inclusión al que subyace una resistencia pétreo a abandonar algunos lugares comunes del discurso historiográfico, a eludir la importancia del género en el campo cultural y las producciones literarias, y a reconocer en esta irrupción de un sujeto poético mujer distinto a la poetisa un factor de cambio y enriquecimiento temático, formal y metapoético cuya estela —de la que también se han nutrido los poetas, aunque rara vez lo reconozcan— llega hasta hoy. Y señalando que este agrupar a las escritoras desgajándolas de sus contextos

inmediatos, este ubicar desubicando, implica dos riesgos: la desconexión del campo literario y cultural del que emergieron las obras, y frente y contra el que se definieron; y la homogeneización de voces distintas que quedan reducidas a “lo femenino”, según un concepto preconcebido, restrictivo, disciplinador y poco maleable.

Pero admitiendo esos riesgos, hoy me inclino a matizar aquella protesta y a aceptar la pertinencia de la colectivización de las escritoras de entresiglos por lo que supone frente a la idea tradicional de “grupo” literario, tan importante en la poesía moderna, y porque las mismas poetas la buscaron, configuraron y habitaron. A diferencia de la idea de grupo tal y como se concibió y practicó en la modernidad, plasmada en cenáculos, tertulias, revistas o manifiestos, en una militancia excluyente en torno a programas y estrategias más o menos explícitos de la que las mujeres no formaron parte, la colectivización femenina a la que apelaron poetas como Ibarbourou, Storni o Mistral remite a otras denominaciones como red, genealogía o el citado *collage* invisible que se habilitaron como estrategias paralelas de autoafirmación literaria frente a aquellas de las que fueron expulsadas, y que aprovecharon las ventajas de esa posición excéntrica: una mayor flexibilidad a la hora de articular vínculos mediante diálogos, homenajes, magisterios y claves compartidas y extender esa articulación en el tiempo (genealogía) y el espacio (red), no con la intención de entronizarse en un determinado campo cultural, sino de implementar un lugar de pertenencia en el que sostenerse, validarse, justificarse, argumentarse y acompañarse.

Una propuesta más reciente de ubicación de Agustini en el Parnaso ha querido acercarla a las vanguardias. En el anhelo por perfilar un retrato de poeta contestataria del modernismo y hasta de contrafigura de Rubén Darío, se ha hablado de rasgos prevanguardistas y hasta vanguardistas en Agustini, aunque se ha ido poco más allá de esa afirmación. Es el caso de Kirkpatrick, que la califica de “predecesora de la experimentación vanguardista”, “iniciadora de un ‘nuevo’ estilo” y “transgresora de linderos” (1996: 75), o más recientemente, de Alejandro Cáceres en el estudio que precede su edición de las *Poesías completas* de Agustini (2006: 46). Cabe quizás preguntarse si, frente al modernismo, la única novedad posible y efectiva fue la vanguardista o, más específicamente, qué linderos transgredió concretamente la poeta con sus versos, y si ese “nuevo estilo” que le atribuye Kirkpatrick admite el cali-

ficativo “vanguardista”. Al respecto, surgen dos cuestiones. La primera tiene que ver con lo que esta adscripción prevanguardista de Agustini nos dice del borrado actual del concepto de postmodernismo, desprestigiado frente al enaltecimiento de las vanguardias, a las que se recurre para elevar a la poeta: porque el borrado del concepto es también, inmerecidamente, el de poéticas —obras, autores— que salieron del modernismo para entrar, no en la órbita de los ismos, pero sí en otras rutas poéticas cuya capacidad de novedad y fecundidad se niega: en este caso, las derivadas de la exploración de un sujeto poético femenino diferenciado del estereotipo de la “poetisa”. Y la segunda advierte contra los riesgos de la descontextualización, no solo de autores/as y obras sino de versos o imágenes con respecto al poema o libro al que pertenecen. El “Frente a la Venus clásica de Milo/ sueño una estatua de mujer muy fea” de Agustini hace pensar peligrosamente en el “Trilce XXXVI” de Vallejo —o en las desacralizaciones del ideal tradicional y académico de Belleza de Picasso, Malevich o Duchamp—, pero en el contexto de *El libro blanco* no es convincente leer el verso en clave prevanguardista, aunque apunte a un lugar diferente y singular, a partir del código modernista, al que me referiré más adelante.

Algo similar podría ocurrir con un texto en prosa que Agustini no publicó en vida y que Magdalena García Pinto recogió en su edición de *Poesías completas* con el nombre “La ultrapoesía”. Con ese “ultra” Agustini evoca un tipo de poesía que todavía no existe y a la que ella aspira, pero sus intentos de definición se alejan por completo del ismo hispano-argentino o de cualquier otro: “la ultrapoesía..., la poesía vaga, brumosa del ensueño raro, del mito hondo, del atroz jeroglífico, de la extravagancia excelsa; la poesía extraña de la musa extraña...” (Agustini, 1993: 356). El texto de Agustini refleja que era consciente de la expansión de un modernismo retórico, vacío, “falso” y “empalagoso” practicado por “los profanos”, hasta el punto de necesitar sustituir la profanada y vulgarizada palabra “poesía” por otra, ultrapoesía, que sigue definiendo en términos que no suponen la negación del modernismo sino su limpieza y superación e insisten en un decir/percibir/conocer más allá de la razón, que emparenta con el mito y el ensueño, aunque aparezca ya ahí esa “musa extraña” central en su autofiguración poética y se apunte a ella con términos reconociblemente delmirianos —“hondo”, “atroz jeroglífico”, “extraño”—, y sus reconocibles verbos corporales —penetrar, desfibrar— en

contraste con la naturaleza delicada e íntima de lo que se desfibra y penetra. Del texto se desprende una conciencia de estar moviéndose por un territorio “extraño”, otro, desconocido para su costumbre poética, que va más allá de los confines que el modernismo estableció y lo desborda, pero esa Musa extraña con la que ya aquí está sellando su sitio extraño en el modernismo difícilmente puede calificarse de vanguardista: el camino inédito que ella desbroza e inicia va hacia un sitio nuevo, inaugural, prometedor, que no es el de los ismos y que, como veremos, identificarán, definirán y transitarán las poetas de la generación posterior.

Ante todo esto, las preguntas a las que habría que intentar responder son varias y complementarias: ¿es *Los cálices vacíos* un libro conservador, perteneciente a ese modernismo final en el que, a decir de Onís, los poetas huyeron “sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior” ([1934] 2012: XVIII)?, ¿ofrece, por el contrario, visos de originalidad y novedad hasta el punto de poder hablarse de prevanguardismo? No muchos años después de su publicación, varias poetas —las citadas Ibarbourou, Mistral o Storni, pero también Luisa Luisi o María Eugenia Vaz Ferreira— vieron en él un comienzo, algo nuevo y distinto que identificaron con la emergencia de un sujeto poético femenino libre de la domesticación inherente a la palabra poetisa. ¿Es toda “novedad” adscribible *per se* a las vanguardias? ¿Sería posible regresar al concepto de postmodernismo y valorar hasta qué punto alojó un territorio de lo nuevo que una crítica modelada por miradas patriarcales ha sido incapaz de distinguir y valorar? ¿No resulta una nueva cesión a esa crítica recurrir a la vanguardia para elevar el capital simbólico que aloja la poesía de Agustini? ¿Hay razones para proponer una inversión del valor del binomio postmodernismo-poesía femenina, argumentando la irrupción de una autofiguración poética nueva, enormemente productiva, y un consiguiente nuevo espacio en el mapa de los lenguajes, motivos y símbolos poéticos, un territorio literario nuevo hacia el que condujo Agustini?

En una crónica publicada en *La Razón* de Buenos Aires el 8 de agosto de 1912 el propio Darío reconoció esa originalidad inaugural: “nos hizo”, anota el cronista, “un franco elogio de las poetisas uruguayas M.^a Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Ambas son —dice— ‘figuras descollantes’, ‘la primera en la más gallarda y robusta expresión varonil, y la última en toda la magnificencia del alma femenina, que constituye para mí toda una novedad.

La exaltación de su personalidad se revela en sus versos acentuando el espíritu de la mujer' y cree que si el ambiente le fuera más propicio, su género de poesía adquiriría formas insuperables" (en Fernández, 2020: 132). Y es la naturaleza de esa novedad que Darío hace derivar de un ejercicio inédito de autoría femenina lo que las poetisas inmediatamente posteriores definirán como rasgo de su propia estirpe: una plasmación fiera, visceral, salvaje, desamordazada y liberada de la subjetividad femenina a través del lenguaje capaz de desbordar los códigos esenciales del modernismo desde la asunción liberadora de la intemperie a la que solo se accede desde el extrarradio y el margen.

2. *LOS CÁLICES VACÍOS*

Los cálices vacíos apareció a mediados de 1913 bajo el sello de Orsini Bertani —el editor que publicó a la mayor parte de los modernistas uruguayos— con un "Pórtico" —cabe subrayarlo— de Darío. Con este libro Agustini daba a conocer sus últimas creaciones en tres secciones, "Los cálices vacíos", "Lis púrpura" y "De fuego, de sangre y de sombra", pero el título general, *Los cálices vacíos*, incluyó también una reedición de *Cantos de la mañana* (1910), una selección de *El libro blanco* (1907), y la sección "Juicios críticos. (Algunos párrafos)" que reproducía con añadidos las "Opiniones sobre la poetisa" que cerraron *Cantos de la mañana*. Alejandro Cáceres sugiere que Bertani pudo pedirle la autoselección de los primeros poemarios para engrosar el exiguo volumen (2006: 4), pero todo apunta a que fue Agustini quien decidió la naturaleza del libro. En 1912, en carta a Darío, Agustini hablaba de la inminente reedición de *Cantos de la mañana* con el "Pórtico" que acababa de entregarle (se habían visto en Montevideo en julio de ese año), pero un año después la reedición se convirtió en algo más complejo. A *Cantos de la mañana* se sumó una selección amplia de poemas corregidos y a veces reescritos de *El libro blanco*, y un número importante de poemas nuevos, suficientes para proponer el conjunto como un libro distinto con título propio. El volumen sigue una cronología inversa, un recorrido que se abre en el hoy de "Los cálices vacíos" y se cierra en el ayer de *El libro blanco*, releído, cribado, reafirmado y recuperado para hoy. Toda Delmira —en su expurgo,

su autocrítica, su autoafirmación— se ofrece condensada en este poemario que tanto tiene de metarrelato y autofiguración poética.

Esa estructura se entiende mejor siguiendo el proceso evolutivo que va de 1907 a 1913 e identificamos a qué vuelve de sí misma Agustini en ese último año hasta el punto de cerrar con su validación el poemario.

Aunque había publicado poemas entre 1903 y 1904, desde entonces hasta 1907 Agustini se dedicó a componer un libro que constituyese una contundente carta de presentación en el espacio literario rioplatense. Su padre intervino para que Bertani acogiese *El libro blanco (frágil)*, que apareció refrendado por el prólogo de Manuel Medina Betancourt (director de *La Alborada*, miembro de la Torre de los Panoramas y tertuliano en el Polo Bamba) y la portada del dibujante *art nouveau* Alphenore Goby. Con *El libro blanco* Agustini se examinó ante un imaginario —pero no menos real— tribunal de autoridades modernistas porque el libro es una completa síntesis de la retórica modernista, sus tópicos y motivos, aunque la poeta deje constancia de sus preferencias y vaya configurando un yo autorial con identidad propia. El título, aunque pueda tener relación con las lecturas delmirianas de Darío —“La página blanca” de *Prosas profanas*— y el motivo del blanco en Mallarmé (Blixen, 2022: 152) puede interpretarse bajo la idea del examen: los poemas de ese libro blanco evocan una voz coral a la que Agustini se suma, integran el discurso común y el programa compartido del modernismo, ya más que sólidos en ese 1907, aunque a ambos los tiñe desde el comienzo una subjetividad poderosa que se va dosificando hasta su emergencia final en la sección “Orla rosa”, ribete de color —y no un color cualquiera— que abre un camino propio.

El poemario se plantea desde el inicial “Levando el ancla” como un viaje en y hacia una Aurora luminosa: aventura, descubrimiento, exploración y conquista de un territorio verbal construido por los raros elegidos en pos del Ideal y la Belleza, al que quiere pertenecer. No es ingenua: sabe que su viaje alternará, como fruto, ramos de “laureles fragantes” y “la eterna corona de los Cristos” (Agustini, 2013: 242). En los poemas que siguen, Agustini asume diversos rostros del cliché modernista: peregrina, sacerdotisa, soldado, mártir, vidente, todavía bajo el amparo protector de un yo poético neutro que no afirma, aunque a veces sugiera, su condición de mujer. Sobre el catálogo de motivos modernistas —flores, pedrería, mitología, exotismo— se van

perfilando también las visiones: nocturnas, en variados paisajes naturales, oníricas. Con ellas la subjetividad delmiriana va trazando su perfil: una clara preferencia por la naturaleza indómita frente al jardín, una corporalidad que se extiende al sujeto poético mismo, una clara querencia por lo animal, y una relación con la poesía descrita en términos de impulso hacia el misterio y la trascendencia, un deseo inscrito en el cuerpo —hambre, sed— que se desarrolla a la intemperie, en espacios salvajes, o en el refugio de la alcoba personal.

Unifica el libro la sagrada trinidad de la religión del arte que Agustini dice profesar: Poeta/poema/Poesía, Padre/hijo/Espíritu Santo. La retórica eclesial (templos, ofrendas, oraciones, altares, cálices) continúa un metalenguaje heredado, pero en su definirse como poeta, el sujeto expone sus elecciones: rechaza el esteticismo deshumanizado, el artificio formal, la infalibilidad y suficiencia de las preceptivas clásicas. La rima es un “tirano empurpurado”, un grillete de la Idea, un “vil cascabeleo”, escribe en “Rebelión” (Agustini, 2013: 246); “la forma es un pretexto, el alma todo! (...) desdeñad la forma”, dice en “Al vuelo”, donde sigue: “Nunca os atraiga el brillo del diamante/ más que la luz sangrienta de la llama” (Agustini, 1993: 108). Son bastantes los poemas de carácter metapoético que despliegan un programa estético en el que se insiste con desasosiego en la necesidad de liberación: “grillete”, “tirano”, “opreme”, “ceñir”. Llama y sangre van apuntalando una dispersa *ars poética* que señala a un yo lírico salvaje, que se quiere libre (“La pampa abierta que le grita ‘¡Libre!’”, termina “Rebelión”), con rasgos animales, un ser fiero que se abre a explorar un espacio igualmente no domesticado y “hurraño”—dirá ella—. Pero este impulso no quiere parecer inconsciente: el yo poético insiste en que sus versos descansan sobre una idea, un pensamiento, aunque este “Ha de ser libre de escalar las cumbres/ entero como un dios, la crin revuelta,/ la frente al sol, al viento” (Agustini, 2013: 246).

El examen termina con un final inesperado: con “Orla rosa” Agustini abandona la voz neutra, feminiza e individualiza el yo poético, y erige su propia poética. Carina Blixen propone leer el libro a la luz de la información que arrojan los cuadernos que se conservan de la poeta porque registran su meditado y minucioso proceso de composición y permiten “leer la irrupción de esa otra escritura” (2022: 127) que es “Orla rosa” y que con toda conciencia Agustini desagra del resto del libro. Se hace evidente entonces el

diálogo que ha venido manteniendo con Rubén Darío, a quien hasta el final consideró su maestro. Si este simbolizó la poesía en Venus, y describió la relación del poeta con la poesía como una historia de amor absoluto e imposible —el abrazo imposible de la Venus de Milo—, en “Mis ídolos” Agustini masculiniza la poesía construyendo con fragmentos de ídolos heredados y desechados el pedestal para la efigie de Eros, feminizándose inevitablemente el sujeto poético. Asume la traslación del metalenguaje del amor cortés a la relación poeta/Poesía que inaugura Bécquer en el célebre “poesía eres tú”, pero el desplazamiento de la mujer de objeto amado y simbólico a sujeto amante y real, insistentemente corporizado, trastocará los dos metalenguajes: el amoroso y el poético. En “Mis ídolos” el singular yo poético delmiriano está ya prefigurado en la naturaleza dinámica, en construcción, viviente que lo caracteriza: las primeras estrofas se refieren a una iniciación poética experimentada con la más absoluta de las entregas, un solaz interrumpido por la revelación (“yo viví sin vivir”) que pone en marcha la nueva escritura. La imagen que narra y cifra la revelación es clara: en el espacio cerrado del templo heredado se abre de pronto una “inmensa puerta” por la que entra “la gloria de oro de una luz viva y cierta” (Agustini, 2013: 272) y un aire purificador que arroja al suelo los caducos ídolos del pasado. Es la poeta la que construye con sus manos, con seleccionados trozos de los ídolos caídos, el pedestal de Eros, que los sustituye a todos —sustituye a Venus— ante el entusiasmo de la poeta, que le ofrenda “mi corazón que abría/ como una flor de sangre de amor y de armonía”. A “corazón” se suman otras palabras que constituirán lo poético delmiriano: vida, fiera, raro. Y las “corolas marchitas” del templo abandonado sucederán “flores campesinas” (272) que anuncian un nuevo escenario abierto, silvestre, por explorar. Nada parece encajar con el refrenamiento, apaciguamiento y regreso a lo seguro con que Onís caracterizó el postmodernismo.

Este Eros, al que ofrendará en 1913 *Los cálices vacíos*, es muy complejo en la poesía de Agustini porque da pie a dos temas diferentes, pero que se entremezclan en su obra. Uno se corresponde con la mujer y se refiere al amor como relación con el otro, el amado; en estos poemas en los que el yo poético es sujeto deseante, Agustini transforma el código amoroso tradicional humanizándolo con temas inusuales (deseo femenino, incomunicación, fracaso, culpa, dolor, miedo) y atrevidas imágenes corporales, hasta el punto

de poderse considerar que la poesía amorosa es otra después de Agustini. El segundo se corresponde con la poeta: la amante de la Poesía con la que mantiene una relación análoga a la de Darío con Venus, la poeta que adora, desea, venera y canta a Eros, anhela su abrazo, aspira, como Darío, al poema perfecto e imposible fruto del encuentro entre poeta mortal y Poesía eterna o divinizada, si bien esta nueva divinidad, por su inscripción mitológica y su construcción cultural desde el platonismo, ayuda a diluir la dicotomía cuerpo/alma a la que el metalenguaje modernista fue fiel y a la que reforzó proyectándola en otra, mujer/hombre, determinante en el discurso patriarcal. Eros es un dios, pero también la palabra con la que Platón designó al deseo como fuerza aspiracional, otorgándole un horizonte que aproxima inmanencia y contingencia: una divinidad en consecuencia que no solo no condice la naturaleza corporal del sujeto poético, su subjetividad encarnada, sino que admite dialogar con ella. En una conferencia pronunciada en 1920³, Alfonsina Storni distinguiría ya, proyectándose en ella, esa condición particular de Agustini que, desde las cimas del topos del poeta trascendente y espiritual, no solo no renuncia a su condición material, corporal, carnal —esa a la que la mentalidad patriarcal la reducía y la condenaba—, sino que la explora, iniciando un camino de resignificación que se extiende hasta *Los cálices vacíos*: si “quiere ser por momentos un ala blanca, ascender, rozar la divinidad del éter”, también es cierto que “en sólidos hilos esta ala blanca está atada a la tierra, arraigada en la ferocidad de su mundo material” (Storni en Romiti, 2013: 287). La clave de esta apreciación está en esos sólidos hilos que Agustini cifra y nombra en Eros —añade Storni— convirtiéndolos, frente al dualismo hegemónico, en un complejo tejido poético en el que conviven dos herencias: la que recibe como poeta y la que se le impone como mujer.

De esta feminización del sujeto poético se derivarán interpelaciones relevantes a veces ambiguas, pero fundacionales, al código modernista. La temática amorosa se desautomatiza cuando el objeto poético mujer habla des-

³ Esta conferencia, a la que me referiré en más ocasiones, pronunciada el 12 de enero en la Universidad de Montevideo, fue publicada por Juana de Ibarbourou, por entregas (entre el 13 y el 19 de enero de 1920) en el diario anarquista *La Noche*, cuya sección literaria dirigía. Fue recuperada por Elena Romiti en su libro *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana* (2013), donde se incluye como apéndice (pp. 280-302).

de una subjetividad “fiera” —palabra que Agustini reclama insistentemente para sí y que reconocerán como legado Ibarbourou, Mistral o Storni— que sufre y combate la tiranía de los estereotipos de la *femme fatale* y la *donna angelicata*. Y la temática poética suma a la alienación con la que el poeta modernista construyó su figura autorial otro extrañamiento, un inesperado extrarradio adicional: el de la poeta que solo puede observar la *brotherhood* modernista desde fuera y afronta la exclusión no solo de esos espacios sociales de hermanamiento masculino que le son vetados sino del metalenguaje mismo que los blinda y en el que la mujer sigue conservando un papel objetual trasunto de la misoginia socio-cultural. Porque a pesar de la exacerbación de la individualidad y la insistente proclamación de la misma como fundamento de autopoéticas que reclaman su singularidad e irrepetibilidad —el famoso “mi poesía es mía en mí” de Darío—, el modernismo se articuló en torno a una idea y a una práctica o vivencia de grupo (cenáculos, revistas, cafés, actos), planteamiento este, el de grupo, que se exacerbó en las vanguardias y que afectó al lugar de las mujeres en el campo literario, al menos, en la modernidad. Para referirse a la importancia del grupo en las vanguardias como agente del campo cultural, Alonso Valero acude a Bordieu:

la influencia de los grupos poderosamente integrados se debe en gran medida al hecho de que están unidos por una *collusio* en la *illusio*, una complicidad fundamental en la fantasmagoría colectiva, que garantiza a cada uno de sus miembros la experiencia de una exaltación del yo, principio de una solidaridad basada en la adhesión a la imagen del grupo como imagen encantada del propio yo. Es, en efecto, ese sentimiento socialmente construido de pertenecer a una ‘especie superior’ lo que, con las solidaridades de intereses y las afinidades de *habitus*, contribuye más a establecer lo que no podemos menos que llamar un “espíritu de cuerpo” (2016: 24).

Si esa conciencia grupal que también funcionó en el modernismo —hermandad, ejército de paladines— se afirmó en la distinción, la extrañeza y la diferencia, hubo en ellas un sentido positivo, un autoenaltecimiento compartido que encontró su sitio en el mapa social, intelectual, cultural y hasta urbano de su tiempo, de esa disidencia paradójicamente integrada quedaría excluida Agustini: sola en la extrañeza dentro de la extrañeza, habitando una rareza degradada por la construcción cultural del concepto de mujer (cuerpo

e instinto frente a intelectualidad y espiritualidad) y huyendo de ella, afir-mándola y negándola a la vez. Aunque será más claro en los poemarios pos-teriores, ya en *El libro blanco* se distingue la “doble voz” de la que habla Alicia Genovese (1998) al describir la escritura de mujeres: una que no se distancia del discurso patriarcal y sirve para proteger a la otra, más profunda, que aloja el decir de la mujer. Siguiendo a Genovese, Milena Rodríguez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone hablan en su prólogo a *Metapoéticas* de un “contra-canto que no sigue las notas de la melodía principal”, una “contracorriente” que “devela un cuerpo extraño, una voz disidente que insiste en inscribir una marca simbólica dentro de una cultura que la excluye” (Rodríguez, Puppo y Salomone, 2024: 11), que arrastra los mandatos y opresiones inscritos en el cuerpo femenino —en tanto punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico— y, al mismo tiempo, los rechaza. De esa vivencia que en Agustini mezcla intuición, pulsión y conciencia no pudo sino derivarse un sujeto poético distinto en el marco general del ideal modernista en cuya conformación la soledad y la exclusión fueron tan determinantes como el deseo y la búsqueda: un yo que pugna por liberarse de grilletes (salvaje, fiero, huracán) y fundar un territorio poético virgen que prolonga conflictivamente el delimitado por los maestros modernistas y que, al filtrarse y contaminar los lenguajes de la autoridad y la convención (también la autoridad y la convención modernista), se convierte en agente disruptor de construcciones culturales anteriores al modernismo pero que este heredó.

Los años que van de 1907 a 1910, fecha de publicación de *Cantos de la mañana*, supusieron la puesta a prueba de la vía abierta por “Orla rosa”. Si ya *El libro blanco* contemplaba los vaivenes y dificultades de la vocación poética, en *Cantos de la mañana* la relación literal y simbólica con Eros (con el amor y con la poesía) la marcan la frustración y el fracaso, la caída de un Ícaro en el que el yo poético proyecta la nostalgia por el promisorio anhelo con que terminó “Mis ídolos”: “Yo tenía.../ dos alas!/ (...) como dos firmamentos/ con tormentas, con calmas y con astros.../ ¿Te acuerdas de la gloria de mis alas/ el áureo campaneó/ del ritmo; el inefable/ matiz atesorando/ el Iris todo, más un Iris nuevo/ ofuscante y divino... (...) desmayada en la tierra,/ .../ yo las vi deshacerse entre mis brazos.../ ¡Era como un deshielo!” (Agustini, 2013: 230). En este libro más personal y oclusivo, la angustia y la melanco-lía se expresan cada vez más insistentemente mediante imágenes corporales

y viscerales: heridas, sangre, llanto, y un cuerpo desmembrado, atomizado en sus partes (bocas, ojos, manos, pecho, corazón). La retórica del deseo —hambre, sed, anhelo, búsqueda— se singulariza en torno a imágenes que las poetisas de la generación posterior identificarán con una ferocidad (loba, leona, fiera) a la que querrán dar continuidad como expresión de una subjetividad femenina autoexpresada, rebelde contra el heredado disciplinamiento de lo femenino. Y se incorpora un registro nuevo que vertebra una serie de poemas hermanos: la culpa, la duda, la autodemocratización, procedentes de la asunción de la mirada censoria de la sociedad sobre este sujeto femenino y poético distinto, que explora otra de las facetas del yo poético asilvestrado que Agustini erige: la monstruosa y grotesca asignada tradicionalmente a las mujeres que se resistieron a la domesticación (brujas, vampiras, ogresas).

Es importante subrayar el componente irónico del título del poemario: la mañana que evoca no es la idílica y promisorio, la Aurora simbólica del modernismo inicial, la enaltecida por Agustini en *El libro blanco* como aventura y comienzo. Es un despertar a la pesadilla del mundo, una caída, la vigilia en una realidad oscura, dolorosa, prosaica, hiriente, frente al sueño, el deseo, el ideal poético y amoroso. Esta Ícaro en la tierra, como el albatros baudelaireano en el navío, es un ser monstruoso y anormal que ve su reflejo en el espejo del otro, cuya visión demonizadora sobre su yo mujer “raro” —el vampiro— triunfa. En gran parte de los poemas de *Cantos de la mañana*, Agustini se lacera, interiorizando las razones de la misoginia finisecular y el orden burgués para los que es un monstruo, la encarnación de la abyección que representa la mujer que no reproduce el ideal doméstico. Y es en esa línea, creo, que cabe interpretar la Venus “fea” con la que Agustini dice soñar o la “musa rara” de la que se acompaña. “La mujer monstruosa”, explica Isabel Balza, “sintetiza y exagera hasta el extremo aquellos rasgos que se predicaban de las mujeres: su animalidad y su cercanía con lo natural” (2025: 45), y es ahí donde lo monstruoso alimenta la autofiguración poética de Agustini en torno a lo salvaje en un ir y venir en el que lo fiero es también luz, belleza y verdad. Si la mujer monstruosa es un fracaso de la civilización, un peligro que se escapa de los límites del encierro doméstico, su espacio será la naturaleza abierta y salvaje (selvas, montes, desiertos, la pampa), un entorno en el que deja de ser amenaza, soñado y fundado por Agustini en algunos de sus mejores poemas, pero que en *Cantos de la mañana* se esfuma ante la imposición de

la habitación cerrada y compartida con un amado que dispone la naturaleza pernicioso y degradada de su otredad. Ahí su sed es “maldita”, dirá en “El vampiro”, preguntándose si no es estirpe de una “especie oscura que come llagas y que bebe el llanto”, una alimaña que causa dolor y se alimenta de él. Desde aquí, la imaginaria delmiriana profundiza en la fiereza, la visceralidad, el rechazo violento contra cualquier domesticación o los estragos de la domesticación misma, singularizando su construcción de un yo poético mujer que integra ternura y amenaza, la búsqueda y la huida del otro, carnalidad y espiritualidad, mansedumbre y fiereza. Leona o serpiente, recorre praderas, montes y desiertos contemplando febriles ocasos, haciéndose acompañar de aves y buscando el alimento que sacie su hambre y su soledad. La dimensión corporal de esta figura de poeta que Agustini construye se exhibe en el célebre “Lo inefable”, relectura personal, feminizada de “Yo persigo una forma”: el “pensamiento mudo” duele como una herida, devora alma y carne, se clava en las entrañas “como un diente feroz”. La ferocidad marca ya para Agustini lo poético: la pulsión poética es una mordedura, una herida y un desgarrar que se traslada a la separación estrófica de la frase entre el primer y el segundo cuarteto y que ningún poema, pues todos son imperfectos, sana. Y el suave beso de la Venus de Milo que roza a Darío se convierte en una imagen postcoital —la poeta acariciando la cabeza de Dios— una aspiración blasfema, monstruosa y abyecta también en lo civil, confesada con la culpa implícita en la subyacente imagen de Salomé.

En junio de 1912, Darío, en su gira con la revista *Mundial*, hizo escala en Montevideo, visitó a Agustini y del encuentro surgió una breve pero significativa correspondencia a la que hice referencia al comienzo y de la que se deduce que esta visita significó para Agustini un antes y un después: una toma de distancia respecto a su desfondamiento en *Cantos de la mañana* y la recuperación del timón perdido. La autolectura y autorrestitución que supusieron *Los cálices vacíos* tal vez no habrían sido posibles sin el diálogo con quien seguía considerando su maestro: “si Darío es para el mundo el rey de los poetas, para mí es Dios en el Arte” (Agustini, 2006: 68). Agustini le habla de su “neurastenia”, incluso de su “locura”, de su necesidad de sentirse acompañada por “otro espíritu mártir del mismo martirio” (Agustini, 2006: 69). Y la respuesta de Darío no se hizo esperar: “Tranquilidad, tranquilidad, recordar el principio de Marco Aurelio: ‘Ante todo, ninguna perturbación en

ti'. (...) Vivir, vivir sobre todo. Y tener la obligación de la alegría, del gozo bueno" (Agustini, 2006: 69). Carina Blixen da cuenta de una nota publicada en *La Razón* (2 de agosto de 1912) en la que se narra el encuentro de Agustini con Darío, se transcribe el "Pórtico" con el que este selló su padrinazgo de la poeta y se habla de una nueva edición aumentada de *Cantos de la mañana* prologada por el "Pórtico" (Blixen, 2022: 166-167). Nuevamente, el análisis de los cuadernos manuscritos (Blixen, 2022: 167) permite deducir la rapidez con que surgieron nuevos poemas tras este encuentro, hasta el punto de permitir la concepción de un nuevo libro: *Los cálices vacíos*⁴.

En su "Introducción" a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* escribió Onís refiriéndose a Darío y a los grandes maestros modernistas que "la influencia real que tales escritores han ejercido sobre sus contemporáneos ha sido la que ha producido en personalidades distintas de la suya resultados nuevos y contradictorios" ([1934] 2012: XIV), y esa afirmación sirve para comprender la compleja relación que *Los cálices vacíos* mantiene con Darío en particular y con el modernismo en general. El libro se abre con el "Pórtico" de Darío, que insiste en que la grandeza de Agustini reside en decir "cosas exquisitas que nunca se han dicho" por ser mujer abierta a "la lírica revelación de su espíritu" (Agustini, 2013: 172), y parece responder a su consejo: el propósito del goce, la alegría y el vitalismo se concreta en la restitución del origen de su propia vocación —luminosa y exultante antes del deshielo de las alas— depurado e individualizado. Varios poemas explicitan un diálogo con Darío, con el que Agustini inaugura una relación que sobrepasa el magisterio: un hermanamiento en clave simbólico-amorosa que parece sugerir una toma de relevo generacional cuando el poeta es evocado "sabio" y "viejo" pero hermoso y perenne, "con un divino cuerpo de mármol palpitante" como las estatuas del invierno en la estela de François Girardon, pero que al final se resuelve en unión —"Invierno, yo te amo y soy la primavera" (Agustini, 2013: 176)— como si al Adán nicaragüense se sumara esta Eva que, sin renunciar a la esencia de lo dariano y aun reescribiendo algunos de sus poemas emblemáticos, funda nuevos espacios poéticos a veces complementarios, a veces distintos, a veces también impugnatorios.

⁴ Véanse, además, Blixen (2014a) y García Gutiérrez (2014).

¿Qué añade, qué funda este sujeto poético femenino? Profundiza y explora lo ya señalado: sujeto erótico-amoroso femenino; construcción de un yo autorial mujer que finca su singularidad en el cuerpo, tan ausente de la poesía hasta entonces en una doble dimensión: inexistente en el poeta, inherentemente incorpóreo, y objetivado, construido e interpretado cuando se trata del cuerpo de la mujer como motivo o tema; interpelación, desde dentro, de estereotipos femeninos; dinamización y amplificación del metalenguaje amoroso trasladado al poético; y como consecuencia, imágenes valientes, originales, sorprendentes, que ponen al límite la base en la analogía que implica o fundamenta la figura retórica misma. Pero sobre todo, de manera clara, sobresale la reiterada afirmación de la palabra Vida, en mayúsculas, Vida ligada al cuerpo y a la poesía, Vida como hambre insaciable, valiosa en sí misma, Vida y hambre como ética, resistencia, provocación. *Vida* en mayúscula frente y contra *vida* en minúscula, como si la palabra pudiera condensar un doble movimiento: uno que aproxima la poesía de lo ideal a la naturaleza, y otro que tira del miserable diseño vital burgués, más estrecho aún para las mujeres, hacia un horizonte superior que, aunque inalcanzable, acaba siendo significativa para con la verdadera pulsión vital, libre y abierta.

Desde ahí puede leerse el poema “Fiera de amor”. Esta fiera famélica ansiosa de Vida (“corazones”) que los ha devorado a todos (palomos, buitres, corzos, leones) descubre, cuando ya se resignaba a su insaciabilidad, “erguida en la casi ultratierra de un plinto” la estatua de un antiguo emperador. Estamos nuevamente ante el encuentro del poeta con la Venus de Milo, de la poeta con el ídolo marmóreo que cifra lo trascendente, que esta vez se resuelve de otro modo: la poeta no se conforma con el anuncio del beso y se convierte en hiedra salvaje que rodea el “imposible corazón”. Y es ahí cuando se interrumpe el poema con una única intención que es, a la vez, una única solución: congelar en el poema el momento exacto del abrazo, antes de que la imposibilidad acabe con el deseo; perpetuar ese instante que cifra la Vida: “perenne mi deseo (...) ha quedado prendido... desde entonces muerdo soñando”. La poeta es “sangrienta hiedra” —en su más célebre poema será “sangriento cisne”— cuerpo mortal y herido que no desdén esa condición capaz de producir la “pasta de estrella” con que se modela el poema, que no es “ni carne ni mármol”, sino “esencia de una sobrehumana pasión” (Agustini, 2013: 195). Esta sobrehumana pasión, esta hambre insaciable es, contra la

vida, la Vida, y tiene su réplica en lo que, más allá de la poesía, llamó ultra-poesía. Agustini es consciente de la imposibilidad de la Poesía, pero también de la posibilidad de su anhelo como Vida.

En “Fiera de amor” la autofiguración poética va más allá de la simple feminización del poeta modernista. El cuerpo carnal, imperfecto, hambriento y salvaje de Agustini irrumpe en la escena metapoética, alterándola, incorporando una agitación inédita que la desestabiliza, aunque no la niega. Si como dice Guillermo Sucre, hubo en los y las mejores postmodernistas (López Velarde, Ramos Sucre, Eguren, Tablada, Gabriela Mistral) una conciencia crítica sobre la necesidad de un cambio respecto al modernismo, aunque no se manifestara con la radicalidad y espectacularidad de las vanguardias, es esa conciencia la que los libera “de ser meros epígonos o de ser restauradores de un orden anterior y los sitúa, en mayor o menor grado, con mayor o menor lucidez, como verdaderos renovadores” (1985: 61). Sucre no cita entre estos verdaderos renovadores a Agustini, pero sí lo hará antes la propia Mistral, declarándose heredera, como veremos, del carácter impugnativo y fundacional del yo poético delmiriano: una enunciación derivada de una vivencia que, por inédita poéticamente, alumbró un imaginario en torno a lo salvaje y la intemperie, un allí donde la mujer se desnuda de su construcción cultural, expurga entre sus diferentes rostros (*donna angelicata*, *femme fatale*, bruja, sibila, monstruo, maga, musa) y los resignifica.

A los poemas nuevos de *Los cálices vacíos* siguen en el volumen de 1913 *Cantos de la mañana* y la selección de *El libro blanco*: Agustini repasó esos poemarios, identificando las vértebras de la columna sobre la que fue erigiéndose, desechando, afirmando y restituyendo el luminoso impulso inicial, el vitalismo limpio con que se abrió *El libro blanco*: “El ancla de oro canta... la vela azul asciende/ como el ala de un sueño al nuevo día./ Partamos, musa mía!/ Ante la proa alegre un bello mar se extiende” (Agustini, 2013: 241). Se puede sentir la brisa marina mallarmeana a la que Agustini, de nuevo, vuelve —“¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando,/ se doblarán al viento sobre el naufragio, cuando/ perdidos floten sin islotes ni derroteros!.../¡Mas oye, oh corazón, cantar los marineros!”⁵—; quien sabe si me espera, dirá ella, “el naufragio o la

⁵ Cito el célebre “Brise marine” de Mallarmé en la traducción de Alfonso Reyes.

eterna corona de los Cristos”, pero ya desde la certeza, no de que así podrá ser, sino de que así ha sido.

Y por último, llama la atención el poema que Agustini elige para cerrar el libro, “Variaciones”, casi perdido en *El libro blanco*, que ahora retitula “Ave envidia!” y que como clausura adquiere un protagonismo y una significación nuevos: este epílogo se convierte en apelación directa a un público innominado identificable con la pudorosa sociedad pequeñoburguesa montevideana que en 1913 la observaba y murmuraba con recelo, pero también en denuncia de los prejuicios de un campo literario que se resistía a aceptarla como miembro de pleno derecho. Con él Agustini se autoafirma como una flor ¿del mal? (“Flor de una aciaga Flora esclarecida,/ quiero mostrarme al porvenir de frente”; Agustini, 2013: 284) herida por la medianía burguesa, en una desafiante declaración de guerra que incluye a la sociedad pero también a un *establishment* literario que incorporó los prejuicios, exclusiones y recelos machistas de los que no se libraron los modernistas.

A lo largo de *Los cálices vacíos* se despliega una poética intercalada en diversos poemas que evidencian la conciencia de Agustini sobre su creación. No es un *ars poética* entendida como preceptiva, sino como autodefinition y relato de un proceso no exento de dudas, avances y retrocesos, conquistas y pérdidas. En ese relato la clave es la compleja relación de Agustini con el credo poético modernista cuyo fondo comparte, cuya forma la oprime y hasta niega, y cuya práctica en tanto *brotherhood* con un lugar y una función en la esfera pública —porque los tópicos de la heterodoxia y la rebeldía, el martirio y el exilio articulaban un lugar social visible y audible— la excluye. Contra la opresión y desde la exclusión, su defensa de la poesía frente a los valores del mundo moderno acaba incorporando necesariamente rasgos diferenciales que sacuden al modernismo de su mayor riesgo: el acomodo, el aburguesamiento y hasta la connivencia con algunos discursos hegemónicos como los que la obligan a refugiarse en territorio salvaje para liberar su cuerpo y su verso de estigmas y sometimientos. En ese sentido, Agustini mantiene el sentido profundo de la poesía, según la describirá unas décadas después María Zambrano, al arrastrarla, invocarla y ejercerla en su verdadero espacio: “en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes: terriblemente indiscreta y en rebeldía” (2001: 14).

Comenzaba estas páginas advirtiendo sobre la contradictoria adscripción de Delmira Agustini al postmodernismo por parte de Onís, teniendo en cuenta su propia caracterización del periodo, y terminaré este apartado sobre *Los cálices vacíos* deteniéndome en dos aspectos entrelazados que permiten argumentar su carácter innovador y su proyección de futuro: Eros como advocación de la función poética y el yo autorial fiero o silvestre.

Si algo se desprende de la lectura de *Los cálices vacíos* es que el Eros deliriano no es la simple masculinización de Venus. Eros marca una diferencia respecto a la frontera infranqueable que separaba a Venus de Darío, a la Poesía del hombre mortal, ratificando binarismos culturales heredados. Elena Romiti recuerda cómo Platón identificó el deseo con el dios Eros, concibiéndolo “como falta o carencia que solo será satisfecha por lo adecuado” (2013: 46), y entendido así ilumina la omnipresencia del hambre y la sed en Agustini como búsqueda, motor y acción constructiva: la Poesía es anhelo —Eros— de algo que, como propósito, se explicita en “Ofrendando el libro a Eros”: ese algo al que se dirige su deseo es la disolución de contrarios, la recuperación verbal de un espacio primigenio en el que los opuestos conviven naturalmente:

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
 Esencial de los troncos discordantes
 Del placer y el dolor, plantas gigantes
 (...)

 Porque sobre el Espacio te diviso,
 Puente de luz, perfume y melodía,
 Comunicando infierno y paraíso
 —Con alma fúlgida y carne sombría... (Agustini, 2013: 174)

Frente a una cosmovisión dualista cuyo polo negativo recae sobre la mujer determinando su identidad social y cultural, Agustini intuye un saber previo esencial, incivilizado, que conecta con la Vida antes de su socialización, una verdad a la que se accede dejando atrás las construcciones culturales que han fundamentado una cosmovisión antitética y bipolar. Ya en la ya citada conferencia de 1920, Alfonsina Storni identificó en Agustini esta retórica del deseo, un impulso hacia la búsqueda originado en la insatisfacción, un deseo/sueño que se plasma en poemas que son “expresión de su naturaleza

única” y en los que se percibe “algo nuevo, una sensación más de lo humano” (en Romiti, 2013: 287) que procede de la fusión cuerpo/alma. Son los sentidos del cuerpo los que se acercan a “la esencia divina” que se toca, se huele o se ve, una esencia divina que Storni rodea de expresiones que remiten a la naturaleza: —“el oro de las estrellas, la grandeza del cielo azul, la frescura del agua”— pero también y sobre todo “el rumor sano de la selva” (en Romiti, 2013: 287). “Ya dije antes que esta mujer va buscando espíritu pero no se ha trazado para ello su propio camino y lo halla viviendo de acuerdo con la naturaleza”, dice Storni, y añade: “Para ella deprimir la naturaleza, negarla, velarla, es carecer de espíritu” (en Romiti, 2013: 287). Storni es clara al identificar la clave de la novedad delmiriana:

Las naturalezas que como Delmira Agustini no tienen más norma que ellas mismas porque son más fuertes que toda norma, presentan una complejidad que deriva de su falta de apoyo. Hay espíritus inquietos que se detienen en ciertas fuentes espirituales y dicen: esto es para mí y aquí me quedo. Pero hay otros que glisan un momento la superficie, beben el agua de distintas fuentes y caen siempre en su yo salvaje. Pero este su aparente defecto es su virtud creadora: dicen entonces lo que pasa en ese mundo salvaje, en esa fantasía continua, en ese deseo de hallar el agua absoluta (en Romiti, 2013: 286).

Como advierte Elena Romiti, comprender ese “yo salvaje” exige no olvidar que “tiene parte de su fundamento en el estereotipo de mujer que rige en el sistema social de la época” (2013: 236): lo irracional, instintivo y animal frente a cultura, civilización, intelecto, espíritu. Esa idea de lo salvaje “patriarcal y antropocéntrica” (Balza, 2025: 12) ayuda a entender su resignificación en la autfiguración delmiriana: lo salvaje, explica Isabel Balza, ha sido “el significante de lo devaluado y degradado, de lo menos humano o lo no humano, de la alteridad ajena al animal humano” (2025: 17), un polo negativo y otrificador que no solo se ha proyectado sobre pueblos “bárbaros” sino también sobre las mujeres. Es aquello que la civilización busca eliminar o domesticar: lo otro respecto a un ideal de civilización que en su construcción de la categoría de lo humano ha querido depurar al hombre de su parte animal, esa que lo conecta al orden natural. En la modernidad histórica lo natural y lo salvaje reforzaron sus connotaciones negativas y se entendieron, más que nunca, desde una hegemonía patriarcal y civilizatoria: el imperativo

de doblegar, someter y domesticar reforzó un modelo de masculinidad que vence, somete y domestica, pero también ordena, normativiza, organiza y define, “vinculada muchas veces con la violencia y la agresividad” (Balza, 2025: 35). Esos valores alimentaron el exotismo finisecular y la función contestataria de lo otro en el modernismo, incluso impregnaron la figura del poeta, pero en esta no deja de estar implícita una virilidad acorde a los valores hegemónicos: lo salvaje como tierra de hombres aventureros, exploradores, conquistadores, héroes. Si la modernidad mantuvo la secular asociación de la mujer con lo natural (cuerpo, instinto, desorden), también se la segregó de ese espacio, exacerbándose su confinamiento en el espacio doméstico, un férreo disciplinamiento al que subyace la construcción cultural de la naturaleza como misterio y ajenidad, pero sobre todo amenaza y peligro que hay que domar. Mucho después de que Agustini se definiera como “fiera de amor” y se proyectara en el imaginario del público lector con rasgos animales (garras, colmillos, instinto) y en comunión con escenarios naturales diversos (selvas, desiertos, bosques, llanuras), María Zambrano, Elaine Showalter o Úrsula Le Guin explorarían el vínculo entre la mujer y lo salvaje llamando la atención sobre las correspondencias culturales que han determinado el borrado y la estigmatización de la una y del otro, y reivindicando como fuente de saber ese sitio humano silenciado y rechazado en el que late el vínculo con lo animal, un sitio que alberga los miedos proyectados al estereotipo de la femineidad (carne, instinto, desorden, irracionalidad) y los mitos que lo han encarnado (brujas, bacantes, magas, errantes, hechiceras, vampiras).

En este horizonte, lo que Storni encuentra en Agustini y asume como legado es una resignificación de lo salvaje, primero, y una apropiación identitaria entre la ironía y la autoafirmación, después. Ese espacio despreciado, demonizado y temido por la civilización masculina es el territorio en el que Agustini encuentra acomodo y a cuya sabiduría se abre. En el “Nocturno” que abre la sección “Los cálices vacíos” la conversión de la naturaleza en morada es clara:

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 (Agustini, 2013: 176)

La imaginación poética transforma el confinamiento doméstico en una verdadera habitación propia, un espacio salvaje que lejos de ser hostil se convierte en morada frente al hogar. Allí sucederá el acto de amor, la unión del invierno y la primavera, el vicio y la inocencia, la sabiduría y el ensueño, las rosas y los lirios, solo posible en esas “noches negras, negras, que llevan en la frente/ Una rosa de sol.../ En estas noches negras y claras no se duerme” (Agustini, 2013: 176), porque lo salvaje es “donde se diluyen los opuestos” y donde reside un saber “más corporal y carnal” que permite acceder “a nuestro ser animal” (Balza, 2025: 13) tan difícil de expresar que requiere del lenguaje poético. De alguna manera, se rescatan así imaginarios míticos, místicos y legendarios en los que lo salvaje —el bosque, el desierto— ha sido el marco del saber y de la revelación, pero un saber distinto, no cognitivo, misterioso y mágico en el que la comunión con lo natural es fundamental. Para definir ese saber, Balza acude a María Zambrano y su reclamo de un saber “encarnado” y “entrañado” (2025: 86), palabras que remiten a la carne y a la entraña y con las que apela “a una vía de conocimiento diferente de la vía racional” (Balza, 2025: 223) cuyo canal es la poesía. Zambrano encuentra en el corazón el símbolo de ese saber entrañado: la víscera cuyo ritmo acompasa el cuerpo con el todo y que concentra proyecciones culturales y sensoriales que apuntan a la trascendencia sin dejar de recordar que la vida no acontece sino encarnada. Años antes, la poesía de Agustini parece realizar el mismo reclamo: la poeta sufre “hambre de corazones”, la víscera que encierra “la esencia de una sobrehumana pasión” (Agustini, 2013: 195).

Se le dé un valor positivo o negativo, el sujeto salvaje es un “sujeto liminar”, “un ser de los confines” (Balza, 2025: 19), una figura fuera de la norma o de la ley que conserva aquello que el ideal de hombre —el polo universal en la categorización de lo humano— desterró, suprimió, rechazó. Y Storni sabrá ver que el yo salvaje delmiriano conduce a eso suprimido, rechazado y olvidado que incluye a las mujeres sepultadas bajo el estereotipo y los mandatos sociales derivados, y que ahí radica la novedad de su poesía, el latigazo con que sacude y desordena los blindados discursos poéticos de la tradición.

“La obra masculina es casi siempre de construcción exterior”: si el hombre sale de su mundo íntimo, dice Storni, para observar el mundo exterior y aplicarle “definiciones”, “clasificación” y “orden”, la mujer se ha visto confinada a la intimidad; ahora bien, “el mundo subjetivo, instintivo de una mujer de condiciones extraordinarias es un campo tan rico que da miedo perderse en sus suntuosas selvas” (Storni en Romiti, 2013: 285). De ese modo, si “en la poesía masculina la naturaleza es generalmente el ambiente donde el alma se mueve y observa”, en “esta poetisa ella es toda la naturaleza” (300). En ese “yo salvaje” que solo supieron ver Storni, Ibarbourou o Mistral radica la singularidad de *Los cálices vacíos* y su carácter inaugural, y en su configuración crítica por parte de las poetisas de la generación posterior se encuentran los argumentos para resignificar el marbete “poesía femenina” de Onís y su operatividad historiográfica.

3. ¿ALGUNAS CONCLUSIONES?

Recojo aquí brevemente, más que conclusiones, un par de apuntes derivados de contrastar la adscripción periodológica de Agustini al postmodernismo y esta lectura de *Los cálices vacíos*.

El primero quiere llamar la atención sobre la emergencia singular e insistente en *Los cálices vacíos* de la palabra Vida, con mayúsculas a veces, con minúsculas otras, y lo que parece implicar: de un lado, un componente visceral, corporal, humano, como práctica de subjetivación de la figura diferencial de la poeta, que pone en cuestión el concepto pretendidamente neutro y esencialista del poeta moderno y la poética que de ese topos se deriva. Y de otro, un vitalismo implícito como ética, que forma parte de algunas actitudes que se han asociado al postmodernismo —podría pensarse en Juan Ramón Jiménez en España en la etapa madrileña que se inicia en 1913, muy marcada por el institucionismo— y que plantean algo así como un regreso del poeta exiliado al mundo, a la vida con minúsculas (a la tierra propia como raíz, al paisaje natural frente al paisaje de cultura), aunque desde el enaltecimiento de la Vida con mayúsculas —un idealismo incardinado en la contingencia que se ancla en la conciencia de la inmanencia— como principio rector. La palabra vida es esencial y omnipresente también, por ejemplo, en el Jiménez

que inaugura el *Diario de un poeta recién casado* desde una subjetividad que no puede ser más confesa —en la asunción del género autobiográfico y en la incorporación de la anécdota vital adjetivando la palabra poeta— y que no solo no imposibilita, sino que es la clave de la lectura metapoética del libro y de la refundación que Jiménez hizo en él de la idea de poeta. En el caso de Agustini, ese regreso será a otra materialización olvidada de la vida con minúsculas, el cuerpo, y más específicamente el cuerpo de la mujer que, en la medida en que se libera, desnuda, reconoce, habita y explora su compleja relación con la Poesía y con los lenguajes literarios heredados, los interpela, los zarandea y los enriquece.

Un segundo apunte retoma lo que se planteó al comienzo de estas páginas: quedaría por determinar si las novedades en el lenguaje poético amoroso (en temas, imaginaria, corporización de la experiencia erótico-amorosa de las mujeres) que arrancan con Agustini y explorarán las poetas inmediatamente posteriores, y la construcción de una figura de poeta mujer como legado reconocido y prolongado por las mismas poetas, son adscribibles al postmodernismo, lo que obligaría a replantear su caracterización peyorativa y justificaría su revaluación si admitimos en este legado una emancipación ni declinante ni menor de la norma modernista. O si estas cualidades de *Los cálices vacíos* fundan un linaje desarrollado al margen, en los arrabales del centro poético que describe la sucesión modernismo-postmodernismo-vanguardias, un linaje que fue acercándose a ese centro e intersectándolo a medida que avanzó el siglo xx, pero que durante décadas ha necesitado reafirmarse como genealogía —ese “espacio diferencial de la literatura femenina” (Romiti, 2013: 14)— que ha servido de ‘habitación propia’ compartida.

Esto último daría sentido a esa agrupación de Agustini con Storni, Ibarbourou, Mistral —un sentido que convive con los argumentos en su contra que ya señalé— y haría pertinente el señalamiento de este gueto en la descripción del campo poético del entresiglos, siempre que se simultanee con la otra pertenencia de cada poeta: la que la vincula a sus contextos socioliterarios inmediatos y permite analizar la tensión y negociación con el centro masculino y valorar de un modo menos superficial tanto la deconstrucción de muchas representaciones de la mujer como las estrategias de apropiación y resignificación del lenguaje poético heredado. De hecho, es la intersección de ambas pertenencias la que explica las obras de estas poetas: la exclusión

o el incómodo y tangencial anclaje en los círculos poéticos de su tiempo las empujó a fundar esa instancia distinta que fue la autoría femenina *que no es poetisa*. Y si la primera —llámese modernismo, postmodernismo o vanguardia— es sincrónica y horizontal, la segunda necesitará de ascendencias y maternidades, de una genealogía vertical o diacrónica con la que explorar y reafirmar, más allá de la individualidad y la soledad, ese enclave diferencial que supuso una confrontación y/o negociación con la identidad cultural y el lugar social y literario asignados.

El nombramiento de Agustini como madre de este linaje empezó casi inmediatamente después de su asesinato y la desasosegante rumorología condenatoria que generó: María Eugenia Vaz Ferreira, Luisa Luisi, Esther de Cáceres, Amanda Berenguer, Clara Silva, Vitale, Vilariño, Peri Rossi, por citar solo autoras uruguayas, han escrito detenidamente sobre Agustini creando lo que Carina Blixen llama un “circuito de ‘afinidades electivas’ que en cierto modo es tangencial a la lectura de la crítica delmiriana” (2014b: 8). La existencia misma de esta red entre poetas, que no por casualidad surgió casi a la vez que los primeros asociacionismos femeninos en instituciones de diverso tipo, no deja de ser un desafío interpretativo que requiere una sensibilidad para con sus razones que no siempre ha tenido la crítica, mayoritariamente masculina durante gran parte del siglo xx, incapaz de percibir y valorar la importancia de un conjunto de claves compartidas con las que las poetisas reforzaron sus construcciones autorales generando lazos y hermanamientos con los que actuaron frente a los grupos, cenáculos y generaciones literarias con que se articuló el campo literario moderno y de los que fueron expulsadas, y que fueron reforzados después por la narrativa historiográfica.

Uno de los textos que funda el magisterio de Agustini es la varias veces citada conferencia que Alfonsina Storni pronunció en Montevideo el 12 de enero 1920, publicada por insistencia de Juana de Ibarbourou en el diario anarquista *La Noche* (por entregas, entre el 13 y el 19 de enero): ahí está ya señalada su “feminidad atroz, desordenada, que se nutre continuamente y desesperadamente en la sensación” (en Romiti, 2013: 285), pero también “esa vitalidad profunda, esa carne inquietada por la sed del espíritu, este caer y levantarse continuo, esta feroz feminidad, avasallante, que la hizo introducir una poesía nueva, desconocida, cálida” (302). En un texto leído en la Casa del Arte el 6 de julio de 1928 recuperado por Mirta Fernández (2020:

183), Ibarbourou no solo reivindicó el magisterio de Agustini sino que reforzó ya con claridad esta idea de red, linaje o genealogía en la que venimos insistiendo:

¿Con cuanto fervor nos inclinamos ante esa figura a la vez dulce y sobrehumana, que será siempre la más alta, y de la cual venimos todas las que volcamos en verso el pesado secreto de nuestros corazones! Delmira Agustini es la santa laica de las mujeres latinas que hacen poesía. Preside con su sombra tutelar el grupo ya tan compacto de las poetisas americanas (en Fernández 2020: 183)⁶.

Aun tratándose de hondas y perspicaces lecturas de la obra de Agustini, ninguno de esos documentos fue tenido en cuenta en la construcción crítica de Agustini, como tampoco las conferencias que Storni, Ibarbourou y Mistral pronunciaron en 1938 como cierre de los Cursos Sudamericanos de Vacaciones celebrados en Montevideo y organizados por el gobierno uruguayo, las tres pronunciadas desde la militancia cómplice en el espacio diferencial de la autoría femenina y las tres con guiños explícitos a Agustini⁷. La recuperación por Elena Romiti de estas extraordinarias, inteligentemente irónicas conferencias refuerzan la idea de red como “estructura móvil capaz de conectar lugares y sujetos de enunciación distantes en el espacio” (Romiti,

⁶ Elena Romiti ha recuperado el poema “Visión de Delmira”, inédito hasta entonces, que se conservaba en la colección Juana de Ibarbourou de la Biblioteca Nacional de Uruguay: en el poema, Ibarbourou compara a Agustini con Diana cazadora, deificándola, pero también reforzando su ubicación la ubica en el espacio poético natural y salvaje que ella construyó, rodeada de lebreles, “altanera y triunfal”: “pero ya está en la selva negra y enmarañada” (en Romiti, 2013: 155). También Ibarbourou se identificará a sí misma con Diana en el poema “Salvaje” de *Las lenguas del diamante*: un yo salvaje que recorre los campos, bebe el agua de los arroyos, “morena y descuidada”, “libre, sana, alegre, juvenil”.

⁷ Explica Romiti que al ser invitadas a participar, se les impuso el tema sobre el que hablar: “testimonio o confesar el proceso de creación de sus obras” (2013: 105). Esa directriz arroja luz sobre el carácter irónico de las intervenciones, que se deduce claramente de estas palabras de Mistral, que tituló su conferencia “Acto de obediencia a un ministro” con las que se lamentaba de fracasar ante la “linda intención del Sr. Ministro Haedo de someternos a una encuesta verbal, a una confesión cabal, a un testimonio, y que eso ocurra a causa de nuestra malicia y sobre todo de nuestro radical desorden de mujeres... Querer reducir a norma y poner en perfiles nuestro capricho consuetudinario, es empresa de romanos que nosotras podemos desbaratar entera incluso fingiendo que la obedecemos” (105).

2013: 125) y cabría añadir, en el tiempo, una “red de voces femeninas que se sostenían mutuamente a la hora de estrenar su imagen nueva, en el campo cultural de la época” que en las primeras décadas del siglo xx “tuvo una función proactiva, constructora de figuras sociales nuevas que tuvieron como fin explícito el ingreso al campo cultural hasta entonces cerrado a ellas” (Romiti, 2013: 125).

Si algo conecta las voces tan distintas de este coro que estratégicamente quiso funcionar como tal en 1938 es la ironía con la que las tres expresaron una identidad femenina en contradicción con el mandato, la construcción y el estereotipo sociocultural, un yo mujer poeta inesperado que rechaza ser tildada de “viril” cuando se le aplica el adjetivo a modo de elogio, y que defiende, por el contrario, la legitimidad y grandeza de su feminidad y el ejercicio de la misma. Consciente de las ambivalencias del gueto “poesía femenina”, de sus potencialidades a pesar del sesgo segregador, y de su papel de lideresa en él, Mistral dijo sentirse “como un viejo cuerno lleno de esas voces ajenas: me oigo como una verdadera vaina de hablas juntas”, y habló de mujeres escritoras, haciendo apología de la necesidad de esa senda plural desde la que poder ejercer la “desobediencia” compartida, donde desarrollar “nuestro radical desorden de mujeres” (en Romiti, 2013: 108). En lo mismo insistió Ibarbourou, sumando a la desobediencia y al desorden el gen delmiriano: la ferocidad que, dice, activó Agustini y ella se propone perpetuar frente a la poetisa aplaudida y aceptada por su delicadeza y candidez. También Storni alabó en Agustini la fundación de un yo poético salvaje del que se apropia: un yo insaciable que busca lo que aún no existe en espacios vírgenes, una visión de la poesía como liberación de lo reprimido, lo estigmatizado, lo condenado, como grito: “yo trepé un día por un árbol y en su copa di chillidos” (en Romiti, 2013: 112). Pero cabe subrayar algo más: en estas conferencias lo distinto y promisorio no es solo esa nueva instancia enunciativa que las tres reconocen inaugurada con Agustini: también lo es esa modalidad distinta de agrupación que evoca pero sobre todo impugna al grupo y sus férreos mecanismos de inclusión/exclusión, una exclusión que incluyó no solo prejuicios machistas, sino también la dinámica parricida que organiza la estructura lineal y causal con que la modernidad literaria se autoconcibió; y lo es, finalmente, la idea de magisterio que involucra a Agustini y permite ser sumada a la promoción de poetisas posteriores: desjerarquizado, abier-

to, liberador, un legado en marcha sin programa ni lección, una senda con y por la que continuar dentro y fuera de los cauces del vertiginoso y torrencial río —modernismo, postmodernismo, vanguardias— de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTINI, Delmira (1993). *Poesías completas*. Edición de Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra.
- (2006). *Cartas de amor y otra correspondencia íntima*. Edición de Ana Inés Larre Borges. Prólogo de Idea Vilarriño. Montevideo: Cal y Canto.
- (2013). *Los cálices vacíos*. Edición de Rosa García Gutiérrez. Granada: Point de Lunettes.
- ALONSO VALERO, Encarna (2016). *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de preguerra*. Madrid: Devenir.
- AUTORAS VARIAS (2024). *Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas*. Edición, coordinación e introducción de Milena Rodríguez Gutiérrez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone. Madrid/Buenos Aires/Valencia: Pre-Textos.
- BALZA, Isabel (2025). *De lo salvaje y de la escritura animal*. Madrid: Dilemata.
- BLIXEN, Carina (2014a). “Gestación de los *Cálices vacíos*”. *Lo que los archivos cuentan*, n.º 3 (separata). *Delmira Agustini en sus papeles*: 107-142.
- (2014b). “Delmira Agustini (1886-1914): poeta en obra” [sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, año 4, n.º 8: 6-12.
- (2022). *Delmira Agustini. Grafías y biografías. De los inicios a El libro blanco (1907)*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- CÁCERES, Alejandro (2006). “Delmira Agustini y el Modernismo”, Delmira Agustini, *Poesías completas*. Alejandro Cáceres, ed. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 35-52.
- CORTAZZO, Uruguay (1996). “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”, *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo, ed. Montevideo: Vintén, 48-74.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta (2020). *El profundo espejo del deseo. Nuevas perspectivas críticas en torno a Delmira Agustini*. Madrid: Verbum.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2014). “Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*”. *Lo que los archivos cuentan*, n.º 3 (separata). *Delmira Agustini en sus papeles*: 7-34.
- GARCÍA MORALES, Alfonso ([1934] 2012). “Federico de Onís y la Antología hispánica de la Edad de Plata”, Federico de Onís, *Antología de la poesía española*

- e hispanoamericana (1882-1932)*, Alfonso García Morales ed. Sevilla: Renacimiento.
- GENOVESE, Alicia (1998). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- MOLLOY, Silvia (1996). “Dos lecturas del cisne. Rubén Darío y Delmira Agustini”, *Nuevas penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo, ed. Montevideo: Vintén, 92-106.
- ONÍS, Federico de ([1934] 2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Edición de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1950). “Ambiente espiritual del 900”. *Número*, año 2, n.º 6-7-8: 15-36.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1969). *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Alfa.
- ROMITI, Elena (2013). *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo/Córdoba: Biblioteca Nacional de Uruguay/ Universidad Nacional de Córdoba.
- PIZARRO, Ana (2004). “‘El invisible collage’. Mujeres escritoras de la primera mitad del siglo XX”, *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Cuadernos de América sin Nombre, 163-176.
- SUCRE, Guillermo (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- WASEM, Marcos (2015). *Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ZAMBRANO, María (2001). *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.