

Mirta Fernández dos Santos¹
Universidade de Oporto
Faculdade de Letras

«EN MI ALCOBA AGRANDADA DE SOLEDAD Y MIEDO»: FIGURACIONES DE LO VIOLENTO EN LA POÉTICA DE DELMIRA AGUSTINI

La crítica coincide, casi unánimemente, en señalar el carácter violento e iconoclasta del discurso poético de Delmira Agustini en el seno del Modernismo literario hispánico. En ese sentido, tras la publicación de *El libro blanco* (1907) –el poemario en el que Agustini imita de forma más evidente la manida estética modernista– las princesas, hadas y magas que poblaban sus versos empezaron a ser sustituidas por figuras cada vez más implacables, melancólicas y siniestras: estatuas, serpientes, vampiros, arañas, búhos o cisnes sangrientos se van convirtiendo poco a poco en imágenes frecuentes de su imaginario poético. De esta manera, la autora se apropia de los símbolos modernistas clásicos, les otorga un nuevo significado y los traslada a espacios tétricos que sorprenden y desconciertan al lector, acostumbrado a los pacíficos e idílicos ambientes *rubendarianos*. Así, a la violencia ejercida sobre la palabra se suma el desasosiego producido por los escenarios en los que el sujeto poético enmarca sus composiciones: Agustini reivindica la estética de la fealdad y toda su poesía, a partir de la publicación de *Cantos de la mañana* (1910), se impregna de un fondo sombrío y tenebroso, teñido de púrpura y sangre, en el que desfilan bestias perversas que provocan a la vez fascinación y rechazo. El objetivo de este artículo es, pues, analizar esas representaciones de la violencia, relacionándolas con el discurso de la autora y con su condición excepcional de poeta-mujer en un ambiente cultural y literario patriarcal.

Palabras clave: Delmira Agustini; Modernismo; poética; escenografía; violencia

La voz poética de Delmira Agustini es, de acuerdo con la crítica (Zum Felde, 1944; Alvar, 1971; Bruña, 2005; Cáceres, 2006; García Gutiérrez, 2013; Fernández dos Santos, 2019) una de las más potentes y originales de todas las que se forjaron en el ocaso del Modernismo a ambas orillas del Río de la Plata, no solo por su característica y deslumbrante imaginación erótica sino también por una angustia omnipresente que se eleva de sus versos y que se transmite a sus lectores.

Como afirma Zum Felde (1944: 7), a diferencia de muchos de sus contemporáneos, Delmira Agustini «ha atravesado el fuego de la gran renovación literaria del siglo; lo que resulta natural, por cuanto es fuego ella misma».

¹ mfernandez@letras.up.pt

Por su parte, Alvar (1971: 35) considera que la clave de toda la lírica de la poeta uruguaya, con sus inconsistencias y contradicciones, reside en la dualidad representada por el cuerpo y por el alma, dos conceptos frecuentemente evocados en sus composiciones:

Ser «alma» en Delmira son todas las tristezas y todos los ensueños, ser cuerpo es la insatisfacción de cada momento. El alma, transida de incertidumbres y zozobras, no encuentra su camino de Damasco; el cuerpo, vulnerado por todas las congojas, queda muerto a los veintiocho años.

Pese a que, efectivamente, la muerte la sorprendió a una edad temprana, Agustini dejó una obra que, si bien no es muy extensa, destaca por su notable calidad² y por su cuidada organización³. En los tres poemarios que publicó en vida y en el ramillete de poemas que se editaron póstumamente (*Los astros del abismo*, 1924), queda patente su evolución estilística y temática.

El libro blanco (1907) es una colección de poemas de adolescencia, escritos entre 1903 y 1907. Esta obra, que fue su carta de presentación ante la intelectualidad rioplatense y su billete de ingreso al ambiente cultural y literario finisecular, se puede considerar un tributo a los grandes autores modernistas:

Con [este] libro Agustini quiso examinarse ante un imaginario –y no por ello menos real– tribunal de autoridades modernistas y aprobó con nota: ofreció a los maestros una síntesis de la retórica simbolista, un completo catálogo de sus tópicos y motivos, y la demostración de que tenía la lección bien aprendida. (García Gutiérrez 2013: 95)

Pero, al mismo tiempo, *El libro blanco* ya deja entrever la singularidad de la poeta uruguaya en su ambiente literario, una suerte de sello personal plasmado en la «Orla rosa» que cierra el libro y que contiene siete poemas de temática amorosa:

«Orla rosa» (...) implica, en efecto, un viraje en la poética que Agustini venía dibujando a lo largo de *El libro blanco* pues supone, por primera vez de una forma clara y directa, la indagación en el terreno del erotismo y la sensualidad. (Bruña 2005: 151)

En ese sentido, coincidimos con Tina Escaja (2001: 18) en la consideración de que la poeta uruguaya «complica los postulados del modernismo y de la modernidad desde su condición de mujer», al producir en una época

2 Si bien algunos de sus poemas son auténticos hallazgos expresivos, no todas sus composiciones son excepcionales, como apunta Zum Felde (1944: 9): «(...) Su norma era la espontaneidad y no la disciplina, lo cual puede explicar las imperfecciones de gran parte de su producción. (...) No es, pues, extraño que muchas de sus composiciones ofrezcan, al lado de bellezas magníficas de expresión, frases de dudoso buen gusto; tras un verso de línea imperial, otro vulgar o confuso; cosas de originalidad sorprendente suelen mezclarse con el uso fácil de trivialidades en boga».

3 En 1913, con tan solo 26 años, Agustini decidió publicar su conocida obra *Los cálices vacíos*, un volumen de carácter recopilatorio que recogía lo que, a su criterio, constituía lo mejor de su producción desde 1907 hasta 1913. En el epílogo de este poemario parecía anunciar, a la vez, un cambio de tendencia poética al declarar que estaba trabajando en un nuevo libro, *Los astros del abismo*, que probablemente constituiría «la cúpula» de su obra. (Agustini 1913: 47)

de «replanteamientos y reivindicaciones libertarias del que participan las propuestas feministas».

En las composiciones de su primer libro, el discurso poético de Delmira Agustini está, por lo general, exento de violencia verbal y las narrativas se desarrollan en escenarios apacibles, aunque frecuentemente melancólicos (mares en calma, lagos claros, palacios de ensueño, salas perfumadas, grutas misteriosas, paisajes espirituales, etc.), por los que se pasean cisnes, hadas, princesas, diosas y musas. Estos espacios y personajes se incardinan en lo que Tina Escaja (2001: 32), citando parcialmente a Dijkstra (1986: 49), denomina «discurso ofélico» o de la fragilidad:

Uno de los mitos angelicales de la fragilidad que Delmira Agustini personaliza y reinterpreta, especialmente en sus primeros libros, es el de la figura yacente de Ofelia, figura que fascinó a la imaginación finisecular por sus connotaciones de locura, entrega, belleza inerte [y] vulnerabilidad.

Tradicionalmente, la figura de la joven Ofelia, a menudo vinculada a una cierta noción de trascendencia iniciática, se ha asociado a un estadio intermedio entre las divinidades antitéticas Eros y Thánatos, que representan, respectivamente, el amor y la muerte, el cuerpo y el alma.

Esta dualidad se reconoce abiertamente en los escenarios poéticos ideados por Delmira Agustini en sus textos, espacios a partir de los cuales el sujeto poético aspira a alcanzar la trascendencia tanto espiritual/poética como erótica (Escaja, 2001). Para lograrlo, la poeta recurre en su primer libro a una serie de imágenes (la diosa, el hada, la maga, la estatua y, sobre todo, la musa) asociadas a la fragilidad que funcionan, además, como figuras intermediarias para acceder a la otredad, ya sea en forma de experiencia estética o erótica.

Por su parte, en los siete poemas de la subsección «Orla rosa» ubicados al final de *El libro blanco*, pese al cambio de tendencia que supuso la personalización y feminización del discurso de Agustini, el tono sigue siendo venturoso y la escenografía plácida:

El descubrimiento insospechado del amor, del sentimiento (...) salva al sujeto de la melancolía y la soledad y, en su sacudimiento, lo transporta al gozo, la alegría y el placer, exaltados como los valores supremos de la vida. (...) El sujeto tímido, observador y pasivo de los poemas anteriores se convierte ahora en agente activo que habla, lucha, dialoga, ama, escribe, dice, grita y sobre todo se afirma mediante la reiteración continua del pronombre sujeto («Yo te diré los sueños de mi vida») (Bruña 2005: 153)

Sin embargo, este estado de gozo y felicidad le dura poco al sujeto poético, que ve frustrado su deseo de alcanzar sus sueños de comunicación y comunión absolutas con el ser amado. Por consiguiente, traslada esa insatisfacción a su universo poético.

Alberto Zum Felde (1944) y Manuel Alvar (1971) coinciden en señalar concomitancias entre la poesía de Delmira Agustini y el Romanticismo, si bien ambos reconocen, sin ningún atisbo de duda, que el lenguaje poético de la autora uruguaya se inscribe en el Modernismo hispánico.

Para el crítico uruguayo, el lirismo de Agustini tenía mucho de romántico por su exceso de patetismo:

Su verso es, a menudo, hinchado torrente de un agua oscura y cálida -agua que no es de lluvia, sino que mana de dentro de la tierra- y arrastra en su carrera el lodo del cauce y desgarrados ramajes de las orillas. En muy pocas de sus composiciones logra mantener el equilibrio eurítmico de la estrofa; su lenguaje es, a menudo, descuidado. La poesía fluye de su seno de un modo impetuoso, fogoso, salvaje, hinchando sus venas azules, enronqueciendo su garganta. (Zum Felde 1944: 11)

A su vez, Manuel Alvar advierte que, por lo general, cuando la lírica deliriana se orienta hacia el cuerpo, emerge la retórica modernista, mientras que, cuando lo hace hacia el alma, el romanticismo hace acto de presencia:

No es la retórica de los románticos lo que Delmira nos ofrece, sino la subjetividad incontenida y la falta de cohesión entre el mundo interior y la realidad circunstancial. De aquí que el romanticismo sea la expresión unificadora de todos sus momentos de júbilo o desolación, porque siempre, en un primer plano absoluto, la poetisa coloca la desnudez de su espíritu; y porque esta tremenda sinceridad personal acaba por quebrantarse ante las aristas hostiles. Al fracaso personal ante la realidad vivida y la realidad intuida lleva, siempre, a buscar la evasión en el ensueño. (Alvar 1971: 36)

La huella del Romanticismo es innegable en las composiciones de su segundo libro de poemas, *Cantos de la mañana* (1910), una obra de tono sombrío, tenebroso y violento, en la que es evidente el influjo decadentista, que nos hace recordar los poemas más oscuros de Baudelaire o de Poe:

Más constreñido imaginísticamente -más obsesivo, más oclusivo- se aparta ya notoriamente de la convención que regía al sujeto lírico femenino. En su segundo libro Agustini definió con rotundidad el significado profundo de su Eros personal, entre místico, blasfemo y platónico, como vía de conciliación de contrarios; [...] lo particularizó en un tú -un «otro»- que, más que su logro o realización, devuelve una experiencia de frustración, soledad, distanciamiento e incomunicación; [...] y se desnudó sin pudor analizando los estragos del fracaso, la realidad frente al sueño: un ennuí paralizante y mórbido, anulador; [...] sangrientas heridas de dolor insoportable; [...] más hambre y más sed, expresadas en su reconocible retórica del deseo, con sus característicos abrazos frustrados y bocas abiertas; [...] y por último, duda y culpa, y después, autodemocratización. (García Gutiérrez 2013: 104-105)

Este cambio de tendencia discursiva vino acompañado de una recurrente escenografía de carácter gótico a través de la cual la poeta pretendía reflejar sus cambiantes estados de ánimo, fruto de su inadaptación. Por las páginas de *Cantos de la mañana* y, en menor medida, por las de *Los cálices vacíos* (1913) encontramos personajes grotescos, como vampiros sedientos, hongos pegajosos, arañas del tedio, búhos taciturnos, cisnes sangrientos, animales famélicos, ubicados en un amplio abanico de espacios fantasmagóricos: «pórticos en ruinas»⁴,

4 De «De elegías dulces II», *Cantos de la mañana* (1910: 12)

«bosques umbrosos»⁵, «sendas sombrías»⁶, «torres inclinadas y húmedas»⁷, «lagos manchados»⁸ o «alcobas agrandadas de soledad y miedo»⁹. La noche des-
apacible y oscura es el marco temporal que aglutina todo este imaginario:

Una poesía transida por la tristeza, la melancolía o un inconcreto senti-
miento de muerte, no es extraño que se muestre enmarcada por un halo de
oscuridades. La noche está presente en todas partes: en el mundo exterior o
en la propia realidad. Sin la trascendencia de los místicos, sólo como angus-
tiosa presencia. (Alvar 1971: 49)

Siguiendo esta misma línea de análisis, en otro artículo (dos Santos Fer-
nández, 2016) abordábamos el rastro de la imagería gótica en la obra de Del-
mira Agustini y llegábamos a la conclusión de que dicho imaginario se podía
relacionar con el Posromanticismo, por un lado y, por otro, con el Simbolismo
francés, movimiento del cual se nutrió el Modernismo y que era muy proclive
a las referencias tétricas y decadentes.

Si bien el Modernismo se erigió como una escuela reaccionaria frente a los
excesos del Romanticismo, autores modernistas consagrados a ambas orillas
del Río de la Plata, como Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Horacio
Quiroga, y la misma Delmira Agustini no lograron evadirse de la estela mar-
cada por los románticos. No obstante, en el caso de Agustini, Manuel Alvar
(1971: 35) puntualiza que se trata de un «romanticismo fácil y externo», es
decir, de forma, pero no de fondo.

Sin embargo, nosotros consideramos que el romanticismo llevado al
extremo que se desprende de la lectura de la obra de la poeta uruguaya no es
simple ornamentación, sino más bien el fruto de un subconsciente convulso
y agitado por tensiones literarias y vitales no resueltas. No podemos olvidar
que Agustini era una figura singular en su ambiente cultural: una poeta mujer
que no lograba encontrar su propia voz en un universo literario plagado de
insignes figuras masculinas (Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Amado
Nervo, Leopoldo Lugones y Roberto de las Carreras, el máximo representante
del dandismo finisecular en Uruguay) que, sin llegar a rechazarla, nunca la
consideraron verdaderamente parte de su selecto grupo.

Así, ante la actitud paternalista de sus compañeros de generación, Del-
mira respondía poéticamente con una violencia verbal *in crescendo* cuyo pro-
pósito último era provocar el desconcierto de sus lectores y seguidores¹⁰, como

5 De «¡Vida!», *Cantos de la mañana* (1910: 25)

6 De «Fue al pasar», *Cantos de la mañana* (1910: 32)

7 De «¡Oh, tú!», *Los cálices vacíos* (1913: 11)

8 De «Nocturno», *Los cálices vacíos* (1913: 38)

9 De «Visión», *Los cálices vacíos* (1913: 18)

10 En una breve misiva de agradecimiento dirigida a Alberto Zum Felde en respuesta a un
texto titulado «Carta abierta a Delmira Agustini» que este había publicado en el periódico
montevideano *El día* el 4 de febrero de 1914 (tan solo cinco meses antes de que ella fuera
asesinada por su exmarido), la poeta se confiesa abiertamente: «Cantaré más porque me
siento menos sola. El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo -hasta
amándome- tiene para mí en los ojos una fatal dilación de miedo. Ud. ha visto plenamente
el revés blanco de mi veste roja. Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se
ha nacido para desconcertar». (Larre Borges 2006: 73)

una angustiosa llamada de atención y una reafirmación de su originalidad en el pacato medio literario en el que se dio a conocer.

De acuerdo con Cristina Fangmann (2000), la escenografía gótica presente en el imaginario poético de la autora de *Los cálices vacíos* no es sino uno de los muchos modos del exceso que podemos encontrar en su producción literaria:

[Las escrituras del exceso] son estéticas en las que –a través de su lenguaje, de su forma, de sus figuras, de sus estructuras o a través de sus temas e imágenes– se cuestionan y se transgreden las normas canónicas o imperantes en determinado campo cultural o literario, se desmantelan jerarquías y órdenes y, por sobre todas las cosas, se desconcierta tanto a los contemporáneos como a los críticos y los lectores futuros. (Fangmann 2000: 154)

La victimización sería otra forma de representación del exceso rastreable en el discurso delmiriano. Este recurso se usa deliberadamente como una estrategia de desproporción y desbordamiento del sujeto lírico y no se restringe al lenguaje poético: Agustini hace gala de su carácter melodramático también en su correspondencia personal con otros escritores, ante los que se muestra incomprendida, desmesurada y en constante sufrimiento. La poeta es consciente de lo inadecuado que puede resultar su rebosamiento verbal y así se lo hace saber al escritor argentino Manuel Ugarte de quien, según su propia confesión, estaba enamorada, a pesar de haberse casado con Enrique Job Reyes, su futuro asesino: «(...) ¿Si le dijera que hoy sufro escribiéndole? Me da miedo de parecer decirle demasiado y siento que todo lo que diga me parecerá poco». (Larre Borges 2006: 58)

Asimismo, se sirve de la adulación y da muestras de una excesiva y falsa modestia en su intercambio epistolar con Rubén Darío, a quien veneraba. Con todo, al mismo tiempo que se subestima, busca la identificación con su interlocutor, ya que, desde su distorsionada percepción, ve en él «a otro espíritu mártir del mismo martirio»:

Acaso su voluntad, más fuerte necesariamente que la mía, no le dejará jamás comprender el sufrimiento de mi debilidad en lucha con tanto horror (...). Pero si por alguna afinidad mórbida llega usted a percibir mi espíritu, mi verdadero espíritu, en el torbellino de mi locura, me tendrá usted la más profunda, la más afectuosa compasión que pueda sentir jamás. (Larre Borges 2006: 65-66)

Es imposible discernir cuánto hay de pose y cuanto de auténtica sinceridad en el discurso epistolar de Delmira Agustini. Lo que sí sabemos es que Darío respondió a esta larga e intensa carta de una forma cordial pero escueta, quizás asustado por el tono excesivamente confesional e íntimo de la autora de *Los cálices vacíos*, a la que había visitado tan solo una vez en Montevideo, en el marco de su gira por los países sudamericanos para promocionar las revistas *Mundial* y *Elegancias*.

Por culpa de sus excesos verbales, Delmira, al igual que otras escritoras finiseculares no sometidas a los cánones vigentes, fue condenada al aislamiento y a la soledad en vida y, tras su escandalosa muerte, su obra fue olvidada o distorsionada por la crítica durante décadas.

Como apunta Fangmann (2000), Agustini se aprovecha de la desmesura que ella misma reconoce en sus cartas para dar forma a las figuraciones más inquietantes y violentas del sujeto poético. Y para ello se vale también de una escenografía perturbadora y siniestra.

Según Rocío Oviedo y Pérez de Tudela (2016), el origen de esta atracción de la poeta uruguaya por lo sombrío hay que buscarla en el malditismo decadentista, una estética con la que ella seguramente entró en contacto a través de sus lecturas y que posteriormente trató de imitar, ya que se acomodaba perfectamente a su insatisfacción vital y poética. En el mismo orden de ideas, Sylvia Riestra (2005) reconoce la impronta de los poetas simbolistas y decadentes franceses en el discurso de Agustini, si bien señala que dicha influencia no va más allá de la superficie, porque en la poeta uruguaya lo siniestro es una construcción que obedece a su propio imaginario.

En efecto, el decadentismo delmiriano tiene mucho de siniestro, pero también de lánguido. En ese sentido, Bruña (2005) percibe la huella de la melancolía en el poemario *Cantos de la mañana* (1910) y de lo siniestro o lo saturnal en *Los cálices vacíos* (1913), si bien en este libro la melancolía también hace acto de presencia:

La vacuidad [de los cálices], en este sentido, sugiere un estado de deseo, una necesidad imperiosa de recibir que va acompañada inevitablemente de la melancolía provocada por esa frustración perpetua del no cumplimiento inmediato de ese anhelo. (Bruña 2005: 177)

Este poemario, el último de los que Agustini publicó en vida, ya desde su propio título (*Los cálices vacíos*) remite a la incapacidad (pro)creadora del sujeto poético, una imposibilidad traducida en frustración que hace emerger la rebeldía del «yo» lírico: «No es una declaración de principios, como el primero, ni una celebración, sino más bien la asimilación de una carencia: los cálices, de hecho, están vacíos, es decir, no cumplen su función primordial». (Bruña 2005: 177)

Probablemente la actitud lánguida y saturnal que percibimos en los poemas iniciáticos de Agustini es consecuencia de la monotonía, pero a lo largo de su trayectoria poética ambos elementos tendrán un único centro absorbente: el erotismo.

Cristina Fangmann (2000: 161), sostiene que «el yo lírico es en Delmira un sujeto enamorado: enamorado del amor más que de un amante en particular, deseoso del deseo». Se trata, pues, de un sujeto con ínfulas narcisistas que fluctúa constantemente entre su propio endiosamiento y su postración ante el otro.

Se crece en poemas como «Los relicarios dulces» (última composición de *Cantos de la mañana*), al referirse a su poder sobre un alma que «siempre que ella quería/el abanico de oro de su risa se abría/ o su llanto sangraba una corriente más»; y se humilla en versos como los siguientes, que forman parte de «El intruso», uno de los poemas que forman parte, respectivamente, de la subsección «Orla rosa» de *El libro blanco* y de «¡Oh, tú!», una de las composiciones de *Los cálices vacíos*:

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tu duermes, duermo como un perro a tus plantas!

Tú que en mí todo puedes,
En mí debes ser Dios!
De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal...
Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor;
Soy caída y erguida como un lirio a tus plantas,
Más que tuya, mi Dios!
Perdón, perdón, si pecho alguna vez, soñando
Que me abrazas con alas ¡todo mío! en el sol...

La inquietud provocada por la inconsistencia y la falta de definición de este «yo» desmedido se traslada al discurso poético en forma de figuraciones violentas que, de alguna manera, repercuten por igual en personajes y en escenarios. El sujeto lírico se metamorfosea constantemente pero nunca logra evadirse por completo de las tinieblas: «Cobra forma animal, degenera en figuras monstruosas, recorre todos los espacios: mundos y submundos, desde lo celestial hasta lo ultraterreno». (Fangmann 2000: 163)

El «yo» titubeante duda de su propia identidad, pues no consigue determinar, «al asomarse a su laguna interior», si la imagen que le devuelve la superficie del agua es «un dios o un monstruo»¹¹. Asimismo, tiende a esconder su género: tan pronto se refiere a sí mismo con expresiones que aluden al universo femenino («cáliz contenedor»¹² o «eléctrica corola»¹³) como se autodefine con elementos fálicos: «vaina de rayo»¹⁴ o «gran tallo»¹⁵.

En otras composiciones, en cambio, asume su condición femenina y toma la identidad de una mujer fatal que se complace con el dolor y, cual caníbal, incluso fantasea con la muerte de su interlocutor amoroso:

Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones.
De palomos, de buitres, de corzos o leones,
No hay manjar que más tiente, no hay más grato sabor.¹⁶

El mito de Salomé, como otra forma de representación de la perfidia femenina y de la violencia ejercida sobre el hombre, es también muy frecuente en el imaginario poético de Delmira Agustini. Lo encontramos, por ejemplo, en composiciones emblemáticas de *Cantos de la mañana* como «El vampiro», «Tú dormías» o «Lo inefable»:

El mito de Salomé, así como el de otras figuras femeninas asociadas a la perversidad, procedentes de diversas fuentes culturales, como Judith, Eva o Cleopatra, estuvo muy de moda en la literatura y en el arte europeo de finales del siglo XIX, lo que indica que su influencia iba mucho más allá del contexto artístico hispano. (dos Santos Fernández 2016: s/p)

11 De «La ruptura», *Los cálices vacíos* (1913: 17).

12 De «¡Oh, tú!», *Los cálices vacíos* (1913: 12).

13 De «Otra estirpe», *Los cálices vacíos* (1913: 25).

14 De «Serpentina», *El rosario de Eros* (1924: 36).

15 De «Otra estirpe», *Los cálices vacíos* (1913: 25).

16 De «Fiera de amor», *Los cálices vacíos* (1913: 31)

En el contexto portugués, Paula Morão analiza la presencia de estas figuras insidiosas en la obra de poetas patrios finiseculares y llega a la conclusión de que «representam vertentes várias do feminino perverso, mitificado na exibição do corpo, na sedução castradora ou mesmo mortífera para os homens, que, uma vez caídos no seu domínio, não têm salvação». (Morão 2000: 13)

Por su parte, Andrés Sánchez Martínez (2016: 646) apunta que, para los modernistas, desde Villaspesa a Darío, Salomé era un «símbolo de provocación ideológica y estética» que generaba fascinación, pero también rechazo. La originalidad de Agustini en el tratamiento del mito radica en que, por medio de su atrevido discurso, «Salomé se expresa en primera persona y reivindica su subjetividad antes negada». Dicho por otras palabras, Agustini se identifica con Salomé, logra su humanización y su voz poética se manifiesta a través de ella.

En suma, la violencia en el universo lírico de Delmira Agustini es una evidencia que obedece a múltiples causas y que se manifiesta no solo en los mitos, personajes, máscaras, imágenes y estrategias a los que la poeta recurre para reconfigurar el credo poético modernista, sino que también impregna el entorno poético en el que todo este imaginario se materializa. Es la suya una poesía hermosa, aunque inquietante, que provoca desasosiego por la constante colisión entre la realidad y el deseo:

Por eso -olvidado el tributo a la época- la desnuda verdad se cubre de tristesísimas metáforas o de túnicas de dolor y llanto. (...) No extraña que su voz, la auténtica, se levante hasta golpear las bóvedas del sueño o arañe con su furia la concavidad de los abismos. (Alvar 1971: 57)

Referencias bibliográficas

- Agustini 1907: D. Agustini, *El libro blanco (Frágil)*, Montevideo: O. M. Bertani.
- Agustini 1910: D. Agustini, *Cantos de la mañana*, Montevideo: O. M. Bertani.
- Agustini 1913: D. Agustini, *Los cálices vacíos*, Montevideo: O. M. Bertani.
- Agustini 1924: D. Agustini, *Obras completas (tomo I): El rosario de Eros*, Montevideo: Maximino García.
- Alvar 1971: M. Alvar, *Poesías completas de Delmira Agustini*, Barcelona: Labor S. A.
- Bruña 2005: M. J. Bruña, *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Berna: Peter Lang.
- Cáceres 2006: A. Cáceres, *Poesías completas de Delmira Agustini* (2.ª ed.), Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Dijkstra 1986: B. Dijkstra, *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- dos Santos Fernández 2016: M. dos Santos Fernández, La impronta de lo gótico en la obra de Delmira Agustini, *Acerca de Delmira*, Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/dos_santos.htm. [28/01/2020]
- Escaja 2001: T. Escaja, *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Ámsterdam - Nueva York: Rodopi.

- Fangmann 2000: C. Fangmann, Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso, en: M. López Gil (ed.), *Mujeres fuera de quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 149-185.
- Fernández dos Santos 2019: M. Fernández dos Santos, *Poesía completa de Delmira Agustini*, Madrid: Visor Libros.
- García Gutiérrez 2013: R. García Gutiérrez, *Los cálices vacíos de Delmira Agustini*, Granada: Point de Lunettes.
- Larre Borges 2006: A. I. Larre Borges, *Cartas de amor y otra correspondencia íntima de Delmira Agustini*, Montevideo: Cal y Canto.
- Morão 2000: P. Morão, *Salomé e outros mitos. O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*, Lisboa: Edições Cosmos.
- Oviedo y Pérez de Tudela 2016: R. Oviedo y Pérez de Tudela, El espacio de Saturno. Delmira Agustini entre lo sublime y lo maldito, *Acerca De Delmira*, Centro Virtual Cervantes. <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/oviedo.htm>. [28/01/2020]
- Riestra 2005: S. Riestra, *Delmira Agustini y lo siniestro*. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/riestra/delmira_agustini.htm. [28/01/2020]
- Zum Felde 1944: A. Zum Felde, *Poesías completas de Delmira Agustini*, Buenos Aires: Losada.

Mirta Fernández dos Santos

“IN MY BED ENLARGED WITH LONELINESS AND FEAR”. FIGURATIONS OF VIOLENCE IN DELMIRA AGUSTINI’S POETICS

Summary

Criticism coincides, almost unanimously, in pointing out the violent and iconoclastic character of Delmira Agustini’s poetic discourse within Hispanic literary modernism.

Therefore, after the publication of *El libro blanco* (1907) – the poems in which Agustini more clearly imitates the modernist aesthetic mania – the princesses, fairies and magicians who populated his verses began to be increasingly replaced by relentless, melancholic and sinister figures: statues, snakes, vampires, spiders, owls or bloody swans are gradually becoming frequent images of his poetic imagery. In this way, the author appropriates the classic modernist symbols, gives them a new meaning and moves them into gloomy spaces that surprise and disconcert the reader, accustomed to the peaceful and idyllic Rubén Darío’s environments.

Thus, to the violence exerted on the word, there is the unease produced by the scenarios in which the poetic subject frames his compositions: Agustini claims the aesthetics of ugliness and all his poetry, from the publication of *Cantos de la mañana* (1910), is impregnated with a dark background, in which perverse beasts that cause both fascination and rejection appear.

The objective of this article is, then, to analyse these violent poetic environments, relating them to the author’s discourse and her exceptional status as a poet-woman in a patriarchal cultural and literary environment.

Keywords: Delmira Agustini; Modernism; poetry; scenography; violence

Recibido: el 31 de enero de 2020
Aceptado: el 7 de abril de 2020