

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**Las imágenes del amor erótico-trascendente
en Los cálices vacíos de Delmira Agustini**

par Marie-France Baril. s664987

Thèse de maîtrise (espagnol) présentée
à l'école des études supérieures et de la recherche
de l'Université d'Ottawa

Directeur: J.G. Renart
Département des langues et littératures modernes

Novembre 1999

© Marie-France Baril, Ottawa, Canada, 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-48129-8

Canada

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi director de tesis, Profesor J.G. Renart, por su paciencia infinita, su ayuda preciosa, su entusiasmo marcado y su apoyo incondicional no sólo durante la redacción de la tesis sino también en los “años subgraduados”: me dio el ánimo para conseguir los estudios graduados en literatura hispanoamericana. Je remercie grandement mes examinateurs. Professeurs Patrick Imbert et Daniel Castillo-Durante, d’avoir eu la patience de lire mon long travail et d’avoir offert d’excellents conseils en vue d’une étude approfondie de mon sujet dans le futur. Je tiens à souligner aussi l’aide et le support offerts par Francine Lamadeleine, Manon Lavallée-Pratte et Nancy Chicoine-Desnoyers, personnel de soutien du département de langues et littératures modernes. A todos mis profesores de español, gracias por comunicarme su pasión por la lengua y la literatura de expresión española. Je remercie ma famille et mes ami(e)s pour leur appui et leur soutien. Quiero particularmente agradecer a mi amiga y colega Patricia Leiva por su apoyo, su ánimo, sus consejos y su amistad desde los estudios del bachillerato hasta la defensa de la tesis. Lastly, I thank my fiancé Koichi Yatsuda for his continual support, encouragement, understanding and, most of all, patience!!

Marie-France Baril

Noviembre de 1999

M.A. Dissertation Abstract

Erotic-Transcendent Love Imagery In Delmira Agustini's Los Cálices Vacíos

Marie-France Baril, s664987
Department of Modern Languages and Literature
University of Ottawa, September 1999

Thesis Supervisor: Prof. J.G. Renart

Delmira Agustini (Uruguay 1886-1914) enjoys the reputation of being the first feminist poet of Latin America. Her poetry book Los cálices vacíos (1913), her best work, was received with much acclaim by the critics and the public. The heart of this investigation lies in the examination of the images which express the main theme in Delmira's Los cálices vacíos. Starting from the proposition that this is love both erotic and transcendent, we proceed to find two categories which help understand the duality of love: the concept of love and the concept of the lover, expressed by a number of dual images. Subsequently we study the presence of literary currents in Delmira Agustini's Los cálices vacíos. The examination of different aspects of Romanticism, Parnassianism and Symbolism (which make up *Modernismo*, the most influential literary current of Delmira's time) contribute to deepen the understanding of the nature and functioning of the images which belong to the concepts of love and the lover. It is hoped that this contribution will throw more light on the complexity and high artistic achievement of Agustini's love imagery. The erotic-transcendent love so masterly expressed in her poetry is worthy of her short, rich life.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Visión panorámica de la crítica.....	7
1.1. Publicaciones de tema general.....	7
1.2. Publicaciones biográficas.....	13
1.3. Publicaciones centradas en la obra.....	16
2. La articulación temática de las imágenes del amor erótico-trascendente.....	30
2.1. La concepción del amor erótico-trascendente.....	31
2.1.1. Rasgos característicos del amor erótico-trascendente.....	31
2.1.2. La realización del amor erótico-trascendente.....	41
2.1.3. La no-realización del amor erótico-trascendente.....	45
2.2. La concepción del amado.....	48
2.2.1. Figuras del amado.....	48
2.2.2. Rasgos físicos del amado.....	53
2.3. Imágenes de la dualidad.....	57
2.3.1. Felicidad y melancolía.....	58
2.3.2. Imágenes duales sobre la concepción del amor.....	59
2.3.3. Imágenes duales sobre la concepción del amado.....	61

3. Los aportes de los movimientos literarios a la generación de las imágenes del amor erótico-trascendente.....	65
3.1. Aportes del Romanticismo.....	65
3.1.1. Los sentimientos y la imaginación.....	66
3.1.2. La naturaleza como reflejo de los sentimientos del yo lírico.....	71
3.1.3. La melancolía introspectiva.....	75
3.1.4. El ansia de infinito.....	76
3.1.5. El vampirismo como expresión del deseo sexual de la mujer.....	78
3.2. Aportes del Parnaso.....	82
3.2.1. Descripciones pictóricas.....	82
3.2.2. El uso de mitos clásicos.....	84
3.3. Aportes del Simbolismo.....	87
3.3.1. Impresiones y simbolización ambigua.....	88
3.3.2. El sueño.....	90
3.3.3. Dimensión simbólica de la sexualidad.....	92
3.3.4. Sugerencias simbólicas del color, el sonido, el olor y lo táctil.....	94
Conclusión.....	98
Bibliografía.....	104

INTRODUCCIÓN

Delmira Agustini es reconocida como una de las grandes poetas modernistas del Uruguay y aun la primera de un grupo de poetas contemporáneas destacadas –las otras son Alfonsina Storni, Gabriela Mistral (premio Nobel de Literatura) y Juana de Ibarbourou (declarada Juana de América)– que expresan su femineidad con una apertura nueva en la literatura hispanoamericana.

Nace Delmira Agustini en Montevideo, Uruguay, el 24 de octubre de 1886, segunda hija de María Murtfeld Triaca y Santiago Agustini. Su madre, que se encarga de la educación primaria de su hija, seguirá siendo una influencia considerable durante toda su vida. Delmira Agustini toma cursos de francés, piano y pintura. Escribe poemas a los 10 años y cuenta con el apoyo extraordinario de sus padres: su madre no tolera ningún tipo de molestias cuando su hija escribe de noche, en estado de “trance”, y su padre pasa en limpio todos los poemas. Se somete a un aislamiento total de la sociedad, tiene carácter introvertido y solitario. Su familia viaja temporalmente a Sayago, cerca de la capital: durante estas estancias, forma amistad con André Giot de Badet, poeta uruguayo-francés: leen poesía y novelas francesas del siglo XIX y él traduce sus poemas al francés.

En 1906 se compromete con Amancio D. Solliers, periodista, pero después de un año el noviazgo se rompe. Algunos biógrafos afirman que Delmira Agustini fue afectada profundamente por el fracaso de la relación. En 1908 empieza su largo noviazgo con Enrique Job Reyes, rematador de haciendas, caballero honorable, de clase media, con quien

mantiene una relación amorosa por medio de cartas de carácter infantil. No parece haber compatibilidad: Reyes no pertenece al mundo literario. En 1912 conoce a Rubén Darío y empieza una correspondencia literaria por medio de la cual se confía en él. Él le escribe páginas que sirven de "Pórtico" para su tercer libro de poesías, Los cálices vacíos. Al mismo tiempo mantiene una correspondencia con Manuel Ugarte, a partir de la cual algunos críticos dicen que los dos estaban enamorados, a lo menos Delmira Agustini, que parecía sentir pasión por él.

El 14 de agosto de 1913 se casa con Enrique Job Reyes pero vuelve a la casa familiar poco después, el 6 de octubre de 1913. Algunas cartas y testimonios atribuyen la causa del fracaso del matrimonio a la madre de Delmira Agustini, por ser posesiva. Durante su separación, la poeta mantiene una correspondencia aparentemente amorosa con Manuel Ugarte, y con otros admiradores, como Ricardo Más de Ayala, y Manino: éste le escribe un poema como respuesta al poema "Serpentina". Algunas fuentes biográficas afirman que flirteaba mucho en su balcón con la gente de Montevideo. Sin embargo, sigue encontrándose con su ex-marido en secreto. El 6 de junio de 1914, en una de estas citas amorosas, Reyes le pega dos balazos en la cabeza y luego se suicida. Ella muere instantáneamente y él un poco más tarde, en el hospital. Delmira Agustini tuvo una vida corta y de fin trágico: su muerte contribuye al misterio que la rodea.

La poeta parece sufrir en su vida de una doble personalidad, es decir la presencia dual de "la Nena" (sobrenombre familiar) y de la poetisa. Su comportamiento infantil se manifiesta por su sometimiento a la influencia de la madre, en las cartas infantiles que escribe a Reyes, en su carácter introvertido y en su conformidad al modelo tradicional de la

mujer de esa época. La poetisa escribe poemas atrevidos y sensuales, usa un lenguaje erótico, expresa su deseo femenino y su sexualidad. En su doble vida, asumía el rol de burguesa perfecta, y hacía una poesía desbordante de la expresión de deseo y de sus sentimientos de mujer.

La crítica otorga calificativos de prodigio y genio a Delmira Agustini por la precocidad de su creación poética y su expresión excelsa de los sentimientos de mujer. Sus primeras publicaciones aparecen durante su adolescencia en unas revistas de Montevideo entre los años 1903 y 1905: *La Alborada*, *Rojo y Blanco* y *Petite Revue*. La crítica ya se interesa en la precocidad y el talento de la joven poeta. Publica en 1907 su primer libro de poesía, El libro blanco, que contiene 52 poemas. Se nota la influencia del Modernismo en las imágenes que usa. El tema más destacado es el amor en general, como sentimiento, emoción y ensueño (Silva 1972: 104). Tiene un gran éxito de crítica y merece la admiración de Carlos Vaz Ferreira, hombre de letras influyente en Uruguay.

El segundo libro, Cantos de la mañana (14 poemas y 3 poemas en prosa), se publica en 1910 y aparecen los temas que se destacarán luego en su tercer libro: el deseo amoroso y la muerte constituyen los temas esenciales. Delmira Agustini empieza a expresarse más auténticamente y a afirmar su personalidad.

El tercer libro, Los cálices vacíos, se considera la cumbre de su carrera literaria por la madurez de sus poemas. Comprende el "Pórtico" escrito por Rubén Darío, un poema en francés, una sección antológica que incluye 30 poemas de El libro blanco, una reedición de Cantos de la mañana, y 21 poemas nuevos. En este libro ella expresa libremente su sexualidad, el deseo de abarcar en su amor dos niveles de experiencia, el carnal y el

trascendental.

Póstumamente aparece, en 1924, sus Poesías completas, que incluyen Los astros del abismo, conjunto de poemas que preparaba Delmira Agustini antes de la publicación de Los cálices vacíos, bajo el título de El rosario de Eros. La crítica está de acuerdo para decir que estos poemas no llegan a la intensidad y calidad de expresión del libro anterior.

Para explicarse esta poesía tan atrevida para una mujer de esa época, la crítica se remite con frecuencia al mito de la doble personalidad de Delmira Agustini: aunque tiene el rol de la niña perfecta bajo la influencia de su madre, escribiría poesía para liberarse de la libido y expresar sus deseos de mujer. Como hemos de ver pronto (capítulo 1), críticos ulteriores afirman que en la poesía de Delmira habría exclusivamente expresión de deseo carnal sin nada que sugiriera trascendencia de ese deseo.

Sin embargo, algunos críticos contemporáneos de la poeta ya niegan la presencia del deseo en su obra. Así, Carlos Vaz Ferreira dice que ella pudo expresar deseo sexual sin haber tenido la experiencia del mismo (*ibid.*: 29). Alberto Zum Felde opina que Delmira Agustini tenía conciencia intuicional, que se evadía del mundo, y la sexualidad era puro símbolo de su anhelo trascendente (*ibid.*: 155-161). Emilio Oribe se detiene en la pureza y la perfección lírica de sus poemas y confiere un carácter alegórico a la sexualidad (*ibid.*: 166).

Una tercera postura sugiere que ambos componentes del amor, el erótico y el trascendente, tienen igual importancia en esta poesía, lo cual se evidenciaría en el funcionamiento de las imágenes de dicho amor —el principal vehículo expresivo del mismo— sobre todo en la obra culminante de Delmira Agustini, Los cálices vacíos. Tal es la postura

que hemos de adoptar en nuestra tesis.

Nuestra tesis, pues, se propone estudiar las imágenes del amor erótico-trascendente en Los cálices vacíos, entendiendo por imagen todo aspecto sensorial que expresa sentido. Para justificar la necesidad de este estudio daremos, en el capítulo 1, una visión panorámica de la crítica sobre la obra de Delmira Agustini y de la investigación sobre su vida señalando los aspectos biográficos relevantes a la temática de su obra. Habremos de concluir que no existe un estudio de este aspecto central de la poesía de Delmira Agustini (las imágenes omnipresentes del amor erótico-trascendente), si bien hay aportaciones parciales que habremos de tener en cuenta en nuestro trabajo.

El estudio mismo de las imágenes del amor erótico-trascendente comienza en el capítulo 2. Partiendo de la propuesta –sugerida por Renart 1996– de la (aparente) dualidad de dicho amor, conforme a la cual coexisten en él lo erótico y lo trascendente, el estudio se estructurará en torno a los tres núcleos temáticos que articulan estas imágenes: la concepción del amor, la concepción del amado, y la antedicha dualidad. Procuraremos así identificar tales imágenes y establecer su articulación temática. En todos los casos, tratamos de considerar las imágenes en sus dos componentes semióticos, la expresión y el sentido. Postulamos que el sentido depende en gran parte de cada lectura o interpretación particular, y que ésta es condicionada por las variables culturales y personales del receptor, por lo cual todo estudio de esta clase se sitúa necesariamente dentro de los límites de una lectura posible entre (tal vez muchas) otras lecturas posibles. En rigor, pues, sería más apropiado hablar de imágenes que expresan amor erótico-trascendente en nuestra lectura, y de una

articulación temática posible de las mismas. En todo caso, para liberar en lo factible nuestra lectura de limitaciones excesivamente subjetivas, hemos tratado de hacerla contextual: integrando la interpretación de cada imagen dentro del contexto del poema y la poesía de Delmira, y dentro del contexto histórico-literario. El primer contexto es el que principalmente atendemos en este capítulo; el segundo contexto es el que principalmente consideraremos en el próximo capítulo.

En el capítulo tercero y último, extenderemos la visión al contexto histórico-literario para mejor comprender el sentido y el funcionamiento de las imágenes estudiadas. Con tal finalidad, examinaremos la generación de las mismas en tres movimientos literarios decisivos en la formación del movimiento imperante –el Modernismo– en la época de Delmira Agustini –y al cual suele atribuirse la pertenencia de la poesía de Delmira– a saber, el Romanticismo, el Parnaso y el Simbolismo.

Esperamos que nuestro estudio, a la vez que ilustre la abundancia y la multiplicidad de las imágenes del amor erótico-trascendente en Los cálices vacíos, contribuya al mejor conocimiento de su complejidad y riqueza artística en la doble dimensión –expresiva y contentual– de su semiosis literaria.

CAPÍTULO 1

Visión panorámica de la crítica

En el primer capítulo nos proponemos dar una visión panorámica de la crítica sobre Delmira Agustini con especial atención a las publicaciones relevantes al tema de la tesis, es decir el amor erótico-trascendente en la obra principal de la poeta, Los cálices vacíos. Por esa razón haremos referencia muy breve a las publicaciones no relacionadas directamente con el tema. Daremos una mirada rápida a los libros y los artículos de tema más general y los que se dedican al estudio biográfico. Después, examinaremos las publicaciones que destacan las consideraciones intrínsecas de la poesía de Delmira Agustini *i.e.*, sobre su forma, temas e imágenes. Al final, precisaremos lo que propone aportar esta tesis, su diferencia con los estudios de las publicaciones anteriores.

1.1. Publicaciones de tema general

Algunos libros y artículos dan una idea general de la vida de Delmira Agustini, su obra y la recepción crítica de ésta sin detenerse largamente en aspectos biográficos o textuales particulares. En esta sección nos proponemos poner de relieve las grandes líneas de cada libro o artículo de esta clase

La obra de Ofelia Machado, Delmira Agustini (1944), es el primer estudio completo de la vida y de la obra de la poeta; una referencia importante para las publicaciones biográficas y críticas posteriores. En su grueso libro ha reunido los testimonios de algunos

miembros y amigos de su familia, y cartas inéditas para apoyar su reconstrucción de la vida de Delmira Agustini. De ésta, Machado afirma que es un genio por su don poético y subraya la influencia de sus padres en su comportamiento pero sin mayor análisis. A partir de entrevistas con los familiares de Delmira, se entera de su personalidad introvertida y cariñosa, y de datos interesantes como el proceso de creación poético nocturno de la poeta (Machado 1944: 19). Relata a continuación el casamiento, la separación y el divorcio de Delmira Agustini y Enrique Job Reyes, de manera objetiva, con cartas y testimonios para apoyo, e incluye una colección de comentarios de la prensa sobre la muerte trágica de ambos. Hace también una apreciación crítica personal de su obra, de la que hemos retenido los comentarios sobre Los cálices vacíos, objeto de nuestro estudio. Machado afirma que el tema principal es Eros: "...Eros, no es fruto de un impulso momentáneo, sino la expresión profunda de igniciones muy esenciales y creadoras de su alma." (*ibid.*: 208). Además, para explicar el sensualismo de sus poemas, sugiere la espiritualización del cuerpo, la divinización del amor porque "el amor nace de lo humano para alcanzar la plenitud." (*ibid.*: 216-217). Con sus abundantes imágenes sensoriales, la poeta expresa "con su cuerpo y alma de mujer, con sus deseos y fragilidades, sus sentimientos y sus instintos." (*ibid.*: 223).

Esther de Cáceres, en el prólogo de Delmira Agustini: Antología (1965), resume los comentarios de dos críticos, Alberto Zum Felde y Emilio Oribe, en cuanto a la evaluación y la apreciación de Delmira Agustini y su obra. Después da su propia opinión: "Delmira crea una realidad, un medio en el que vive y sueña y canta. Su imaginación original y rica construye ese ámbito nuevo y misterioso: su verdadero reino." (Cáceres 1965: xix). Asegura que no fue influida por los poetas de la época, y usa como ejemplo el símbolo del

cisne, cuya significación se diferencia de la significación que le atribuye Rubén Darío.

Además, afirma que imágenes abundantes expresan los temas importantes en Los cálices vacíos: la soledad, la huida de la realidad, la muerte y el amor, que se relacionan todos con el impulso erótico. Para Cáceres, Delmira Agustini tiene el “don de ver en las cosas su trascendencia” (*ibid.*: xxix).

En uno de los artículos publicados sobre nuestra poeta, “Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela” (1985), Dolores Koch ofrece el resultado de sus meditaciones sobre cuatro escritoras que rompen las convenciones en su propia manera por medio de su poesía, entre las cuales Delmira Agustini es “precursora del movimiento feminista que hoy florece” (Koch 1985: 724). La poeta, por su inteligencia, escribe poemas en los cuales expresa su deseo de “la unión total con el superhombre nietzscheano,” (*ibid.*: 725). Crea poemas apasionados y sensuales donde “...hace de la experiencia mística un erotismo.” (*ibid.*: 725). En otras palabras es la primera de una línea de escritoras que expresan su femineidad.

En “Amorous Fantasies” (1987) Lucía Fox-Lockert examina la influencia de la vida personal de Delmira sobre su propia poesía. Nota la dedicación de su familia en cuanto a su creación poética y trata de la paradoja “Nena” / poeta apoyándola con transcripciones de cartas infantiles escritas por Delmira Agustini y trazando sus relaciones con novios e intercambios epistolares con poetas. También da su hipótesis en cuanto a las razones que provocaron la separación de Delmira Agustini y su marido: la incompatibilidad intelectual de los dos y la necesidad de la poeta de escribir por la noche en vez de “fulfill certain ‘conjugal duties’.” (Fox-Lockert 1987: 40). Además afirma que su muerte, que en general se asocia al erotismo de su poesía, es atribuible a su deseo de vivir sus fantasías. De Los

cálices vacíos, dice que Eros es la figura principal, a la cual se vincula amor y muerte como temas definitorios. La expresión de poesía atrevida, anteriormente reprimida, supera los tabúes de su época. Su obra revela un desarrollo erótico y también personal donde se ilustra un conflicto entre la poeta y la mujer (*ibid.*: 41).

En su libro Delmira Agustini, manantial de la brasa (1991), Luzmaría Jiménez Faro se dedica al estudio de los sucesos más importantes de la vida de la poeta, reúne y comenta unas cartas que revelan la intensidad de sus relaciones amorosas y examina las características que estructuran su obra poética. Incluye también una antología de sus poemas. En primer lugar se detiene en la biografía de Delmira Agustini. Subraya la precocidad de la poeta: a los nueve meses decía palabras, a los dos años deletreaba, a los cuatro años escribía y a los cinco bordaba (Jiménez Faro 1991: 11). Menciona que la madre, que tenía influencia considerable, se ocupó de su educación y que los padres descubrieron el primer poema de Delmira Agustini cuando ella tenía siete años: se dedicaron a un culto idólatra de su hija. De su personalidad dice que es tranquila e introvertida: usa la soledad para su creación poética. Enumera sus obras y finalmente, relata el casamiento, el divorcio y la muerte trágica de la poeta y Enrique Job Reyes, que considera como “víctima de pasión y amor” (*ibid.*: 17). Luego, en su estudio de las cartas más amorosas escritas por Delmira Agustini, Jiménez Faro quiere hacer “conocer la dimensión humana de esta poetisa excepcional, su capacidad de amar, su desasosiego, sus ilusiones, el desmesurado amor que la llevó a la muerte, y que le confiere una condición de apasionamiento y de entrega.” (*ibid.*: 28). Al examinar las cartas escritas a su futuro marido, subraya la intimidad amorosa de los dos. Su correspondencia con Rubén Darío muestra “oleadas amorosas” en Delmira

Agustini (*ibid.*: 31) y la necesidad de que él la guíe en su producción literaria. Las cartas que envía a Manuel Ugarte expresan su pasión por él. Finalmente, de la obra afirma que es como penetrar “un laberinto de sueños” (*ibid.*: 41) donde el lenguaje atrevido expresa un erotismo poderoso. Su poesía femenina rompe las convenciones sociales “y grita, más que canta con toda naturalidad, los impulsos que mueven a la mujer hacia su realización amorosa.” (*ibid.*: 42). Los temas más destacados son la sacerdotisa que se entrega a Eros, la vida y el amor como misterio, el ensueño, la maternidad y el abismo de la desolación.

En la introducción de las Poesías completas (1993), Magdalena Pinto da una breve ojeada a los grandes sucesos de la vida de Delmira Agustini, examina las antologías literarias (basándose en el examen de numerosas antologías) para revelar la exclusión de las mujeres poetas en éstas, y hace un resumen de la percepción que tiene Alberto Zum Felde de Delmira Agustini como amigo y crítico. Entre los comentarios interesantes de Zum Felde, señala que “Agustini había construido una poética que interrogaba la función de la sexualidad en el pensamiento poético: lo erótico reside en la posibilidad de incursionar más allá de los límites en los que el yo se siente...” (Pinto 1993: 37). El mismo crítico parece minimizar el erotismo de la poeta y le atribuye una raíz metafísica que se basa en el sueño (*ibid.*: 38).

“La Nena Delmira Agustini” (1994), de María José Chaves-Abad, ofrece una visión general de la vida y de la obra de Delmira mientras comenta su obra. Según la autora, “lo que singulariza la obra de Delmira Agustini es su tratamiento del erotismo.” (Chaves-Abad 1994: 4). El amor es como una religión, se define por la unión mística de cuerpos. Chaves-Abad la considera una expresión de una experiencia íntima de amor y de creación. En su

poesía, Delmira Agustini se rebela en contra de su rol tradicional de mujer: es una pionera de las mujeres escritoras.

En “Delmira Agustini, sus lectores iniciales y los tropos de autoridad” (1995), Yvette López trata de la percepción de Delmira Agustini y la recepción de su obra por la crítica. Afirma que ésta alimentó el mito de la niña prodigiosa para ignorar o neutralizar la fuerza subversiva que tenía como mujer (López 1995: 262). Algunos críticos tratan de esconder el erotismo de su poesía afirmando que en ésta hay la búsqueda de trascendencia u opinando que Delmira Agustini como autora tiene virilidad cerebral. Después López compara la reacción de la crítica a la de dos lectores reales: Manuel Ugarte, amigo de la poeta, y Manino, admirador de ella. Descubre que éstos se sienten como sujetos implícitos en sus poemas. En esta óptica masculina, nota que ellos creen ser el receptor de esta poesía femenina: estos poemas sólo pueden existir dirigidos a un hombre (*ibid.*: 269). Así que López ofrece una nueva interpretación de la recepción de la crítica: muestra como ésta trata de esconder la real femineidad de su poesía (*ibid.*: 271).

Estas publicaciones, en suma, dan una idea general de la poesía y de la vida de Delmira Agustini, señalan los temas más frecuentes en su poesía y expresan las ideas importantes de la crítica. Ofrecen una manera de comprender su poesía atrevida: la doble personalidad, a la cual la crítica y la propia poeta contribuyeron, explicaría la presencia del erotismo en su poesía. Advierten, además, que se nota en las antologías literarias la exclusión de la poeta que muchos consideran como pionera de la poesía femenina por su rebelión en contra de las tradiciones. Los temas que resaltan frecuentemente son la soledad, la huida de la realidad, Eros, la divinización del amor, la muerte y el ensueño. Algunas

minimizan la presencia del erotismo, explicándola por la trascendencia. En resumen, estas obras sirven de introducción a la comprensión e interpretación de la poeta y su obra.

1.2. Publicaciones biográficas

Algunas obras se dedican predominantemente a la investigación de la vida de Delmira Agustini. También ellas se detienen muchas veces en la aparente doble personalidad de la poeta para explicar su efecto en la poesía de Delmira. Según estos estudios, a veces, la relación que existe entre la vida y la obra no se puede dissociar. Volvemos a encontrar la afirmación de que la vida íntima explica el erotismo de la obra de esta mujer protegida celosamente por su familia.

Clara Silva en sus libros Delmira Agustini (1968) y Pasión y gloria de Delmira Agustini (1992) analiza detalladamente la vida de la poeta. En el primer libro hace una cronología, relata su vida, reproduce las cartas y los testimonios que Machado había reunido, y dedica una sección a las opiniones que formaron poetas, amigos y críticos sobre la poesía de Delmira. En el segundo libro retoma la relación de la vida del primer libro y hace una discusión de los temas principales de la obra. Silva opina como Machado que Delmira Agustini era un genio, que tenía poder intuitivo para escribir versos atrevidos. Retoma la idea de que sufría de una doble personalidad, o sea “la Nena” influida y protegida por su madre y adorada por su familia, y la poeta que escribe lo que no conoce, que intelectualiza el erotismo. Según Silva, la creación poética de Delmira era la liberación de su represión de la libido (Silva 1992: 30). Su erotismo trascendente proviene de su subconsciente: Silva rechaza que Delmira Agustini escribiera con sensualidad. Luego, la

autora hace una valorización general de su poesía, considerándola “como la más original y poderosa que haya aparecido en la lírica femenina de los últimos siglos, en castellano.” (*ibid.*: 95). Según esta autora, al primer libro, El libro blanco, le falta madurez a causa de la ausencia de contacto de la autora, cuando lo escribió, con otros escritores. Cantos de la mañana mejora en su expresión de sentimientos, y Los cálices vacíos es “el cenit de su genio” (*ibid.*: 117). Finalmente, menciona los temas que se destacan: la sexualidad, la vivencia onírica, la muerte y lo sobrehumano.

En Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira (1969), Emir Rodríguez Monegal se detiene largamente en el mito que rodea a Delmira Agustini. Explica como la crítica y otros autores de este tiempo la presentaron como una niña genial que hacía versos cuyo erotismo no comprendía. La propia poeta también contribuyó al mito por su vida protegida por sus padres, y las cartas infantiles que escribía a su novio: “Delmira revela este infantilismo de su carácter, esta monstruosa sujeción a la madre” (Monegal 1969: 40). Su creación poética se explica como manera de liberarse de la dominación de su madre. Monegal considera su obra maestra, Los cálices vacíos, “el primer grito hondo de la sexualidad poética femenina en la América hispánica” (*ibid.*: 48). Las características claves de su poesía son “la predestinación de un destino trágico; [...] el temor a que su blancura inmaculada sea envilecida por cualquier contacto vulgar” (*ibid.*: 46), su virilidad y estatuas como símbolo de ella, que la sociedad y la familia la obligaron a ser. Los temas principales que destaca Monegal en Los cálices vacíos son el vampiro que emerge del sueño, la liberación de las obsesiones, Eros y Tanatos.

En Delmira Agustini (1979), Mario Álvarez hace unos comentarios sobre la vida y la

obra de Delmira Agustini, ilustrando los momentos biográficos que influyeron su poesía. En su opinión, Delmira era un genio, una persona excepcional por su precocidad: apoya la noción de la doble personalidad. Según Alvarez, la madre fue responsable del fracaso de su casamiento; sin embargo, el casamiento había sido para la poeta una manera de independizarse de su familia. En su crítica literaria, afirma que al primer libro le falta unidad y madurez y que el segundo no es muy superior. Las características de su mejor libro, Los cálices vacíos, son el erotismo real-soñado, y la creación de un mundo mítico ideal donde se trascendentaliza lo erótico-carnal (Alvarez 1979: 33). Además, la mujer es el sujeto erótico, es la réplica femenina del superhombre nietzscheano (*ibid.*: 39). El aspecto sensorial de su poesía está motivado por su impulso sexual: “De ahí que, por más directa y franca que sea la referencia a la sexualidad, ésta siempre aparece filtrada por su imaginación, por su espíritu que busca proyectar y trascender lo individual (*ibid.*: 40). En fin, en el conflicto de “la Nena” y de la poeta, la primera simboliza los valores sociales y la segunda es la expresión de los sentimientos más secretos de la mujer.

En el artículo “Delmira Agustini: Portraits and Reflections” (1995) Renée Scott intenta mostrar que Delmira Agustini no sufría de una doble personalidad, como lo afirmaron anteriormente muchos críticos, sino que producía poesía erótica con intencionalidad, para satisfacer sus deseos y alcanzarlos. Según Scott, la poeta aceptó tomar el rol de la Nena a causa de la influencia de su madre y de su novio, que esperaban un comportamiento que respetaba los valores tradicionales de la mujer de esa época. (Scott 1995: 259) pero que, según el testimonio de Alberto Zum Felde que la visitaba a casa, la poeta tomaba una actitud más adulta cuando su madre no estaba. A partir de esto, Scott

establece que Delmira Agustini era consciente de sus impulsos, conoció los sentimientos de deseo carnal y espiritual, y la expresión en sus poemas. La autora pregunta también si la inspiración de Los cálices vacíos proviene del amor que la poeta expresó por medio de cartas a Manuel Ugarte, o de parte de su imaginación. En fin, declara que la poeta alcanzó conscientemente sus deseos íntimos por medio de un comportamiento extraordinario para una mujer de su época.

En suma, la mayor parte de las publicaciones que examinan la biografía de Delmira Agustini sostienen la teoría de la doble personalidad como explicación y racionalización de la presencia del erotismo en la poesía de una mujer sujeta a su familia y a los valores tradicionales de su época. Por lo mismo, minimizan el erotismo de su poesía, atribuyéndolo a la necesidad de liberarse de sus sentimientos, trascendentalizando los objetos de su creación. Otras publicaciones, por el contrario, niegan esta teoría afirmando que Delmira Agustini asumía el rol de “la Nena” para conformarse a las expectativas de sus familiares y que expresaba conscientemente el erotismo. El impulso sexual al cual se relacionan los temas del amor y de la muerte motivarían el aspecto sensorial de su poesía. En todo caso, estas publicaciones han contribuido a un conocimiento más pormenorizado de la temática de Delmira relacionada, real o supuestamente, con su obra.

1.3. Publicaciones centradas en la obra

Esta parte se dedica a los estudios sobre diferentes aspectos temáticos y formales de la poesía de Delmira Agustini. Profundizan el análisis de su poética señalando varios sistemas de imágenes, trazando su evolución poética y discutiendo de los temas más

destacados, y así llevan aportaciones nuevas en el estudio de la poesía de Delmira. Nuestro trabajo se asemeja a estas publicaciones en que se interesa en unos aspectos particulares de la poesía de Delmira Agustini y los desarrolla.

En La poesía de Delmira Agustini (1958), Manuel Alvar describe los aspectos que caracterizan la poesía de Delmira: hace un estudio de la forma, la versificación, el léxico y las aportaciones de su obra al Modernismo. Según Alvar, las influencias de D'Annunzio, Herrera y Reissig, Lugones, Nervo, Vasseur y Darío sirvieron para estructurar su poesía. Opina Alvar que el exotismo oriental, francés y los temas de la Edad Media son estrictamente ornamentales en esta poesía, ya que Delmira no tiene educación suficiente para conocerlos. Por medio de esquemas establece el uso más frecuente de tipos de versos y estrofas, deteniéndose particularmente en el endecasílabo y el alejandrino: concluye que en cuanto a la métrica en general, la poeta no es rigurosa. Su léxico tiene "aristocracia espiritual o exotismo temático" (Alvar 1958: 43), incluye muchos galicismos, adjetivos táctiles y visuales, y colores que se destacan como el azul, el rosa y diferentes tipos de blancos. Los temas principales de su obra son el ensueño, la nostalgia de cuando se pierde el amor y la "tristeza de lo que no es posible en el mundo real y soñado" (*ibid.*: 72). En resumen, este libro contiene el estudio de numerosas facetas formales de la poesía de Delmira Agustini teniendo en poca cuenta los elementos biográficos.

En Delmira Agustini: espíritu de su obra y su significación (1963) Sarah Bollo trata de los temas más destacados de la obra de Delmira Agustini. En primer lugar, considera su creación poética como intuición, genio y "delirio poético" (Bollo 1963: 3). Su poesía es amorosa, engloba los temas del ensueño, el misterio, la pasión y la fascinación con Eros.

Según Bollo, sus poemas son la relación de experiencias psíquicas y anímicas: la exaltación de la belleza natural expresa las transformaciones y el amor (*ibid.*: 8). Considera la poesía innovadora de Los cálices vacíos como la plenitud de su genio: “Experiencia del amor y no placer ni éxtasis carnal, sólo trascendencia del misterioso acto que engendra un nuevo ser y al fecundar la naturaleza humana funda la inmortalidad del linaje en el nuevo escalón que se concibe” (*ibid.*: 13). Así que no mira su poesía en términos de sensualidad sino como “altos fenómenos de trasfiguración anímica y espiritual en que se amalgaman la libido y el alma para una experiencia superior muy completa...” (*ibid.*: 16).

Después, hace un pequeño estudio de algunas características importantes de su poesía. Bollo da una idea general de la presencia de unas características de algunos movimientos literarios. Del Romanticismo se nota la exaltación del yo y el sentimentalismo, del Realismo se destaca la observación y el análisis de actividades humanas, del Parnaso se ilustran los elementos plásticos como la forma y los colores, del Simbolismo se nota la musicalidad y fuerza metafórica, y finalmente del Decadentismo se observa el rechazo de falsa nobleza y la libertad de dejar actuar al subconsciente (*ibid.*: 10). Otras características son la metafísica, el sensacionismo, el esteticismo, la sensibilidad, el amor y la libertad, el exotismo y la indiferencia de escuchar su consciencia (*ibid.*: 17). Nuestro estudio de la presencia de algunas características del Romanticismo, Parnaso y Simbolismo, que se hace en el tercer capítulo, ha de diferenciarse de este estudio ya que nuestra tesis se propone profundizar el estudio de estos aspectos y mostrar como estas características contribuyen al funcionamiento y al sentido de las imágenes que expresan el amor erótico-trascendente. Además, la autora ofrece una lista de las palabras selectas que usa la poeta, como astro,

fuego, cumbre, noche, alabastro, aurora, águila, espuma, luz, llamas, oro, nieve, fúlgido, broche, lises, rosas, soledad, cristal, lirios, perlas, diamantes, ensueño y misterio, y nota que algunas son antiestéticas, como hongo, engrasado, arañas y muchas más (*ibid.*: 20). En su breve estudio de la métrica resalta el uso de versos irregulares y libres, diferentes tipos de estrofas y muchos encabalgamientos. Las aliteraciones contribuyen a la musicalidad de su poesía y en el lenguaje se notan innovaciones y neologismos (*ibid.*: 22). Las metáforas de la naturaleza, el decorativismo religioso y las sensaciones de tacto se usan también para expresar el amor en la poesía de Delmira Agustini.

En el artículo “The Personalization of classical myth in Delmira Agustini” (1987) John E. Burt analiza el uso de los mitos clásicos que Delmira Agustini modifica para comunicar sus propias ideas en estos poemas: “Las alas” (Ícaro), “El cisne” (Leda), “Otra estirpe” (Cupido y Psique), “Tu boca” (Pigmalión), “Amor” (Pigmalión), “El intruso” (Pigmalión) y “Lo inefable” (Prometeo). Nos detendremos en el análisis de los mitos que aparecen en los poemas de Los cálices vacíos en el tercer capítulo, en la sección que trata del Parnaso. Según Burt, la poeta emplea mitos clásicos pero los personaliza y los recrea de su propia manera, usando la primera persona para la hablante que aparece como figura central de los poemas (Burt 1987: 116). Por medio del uso de mitos, Delmira Agustini comunica sus propias ideas modificando los mitos y dándoles características más personales que sirven para expresar sus deseos y sentimientos.

En La imaginación en la obra de Delmira Agustini (1987), Nadia Ileana Loureiro de Renfrew se propone explicar la estructura, la unidad y la organización de los mundos poéticos de la poesía de Delmira Agustini. El libro blanco ilustra tensión y dinamismo entre

el yo narrador que se relaciona con el tú distante (*ibid.*: 74). Explica las tres relaciones fundamentales que definen el proceso de creación: la búsqueda del yo, el encuentro y transformación del yo por la aparición del tú y la pérdida e inestabilidad del yo (*ibid.*: 76). Concluye a partir del análisis del poema “Una chispa” que la creación es como la mirada, y la mirada es el reflejo del alma. Así que la formulación de su ideal poético es el encuentro del yo y tú líricos y la transformación del yo, simbolizada por el reflejo.

En Cantos de la mañana y Los cálices vacíos el yo se separa del tú: el yo puede persistir en el recuerdo feliz de su encuentro para huir la infelicidad presente o ir hacia el futuro para romper con el pasado y buscar a otro tú. En esta parte de su obra, el tú es pasivo y a distancia inalcanzable del yo (*ibid.*: 98). Explica la estructura del acto creador así: el reflejo absoluto o la duplicación de la realidad; la tensión y la querrela entre el tú y el yo separados a distancia inalcanzable; la ruptura como posibilidad que equivale al vacío, la indiferencia o la pérdida de control; Eros como el principio de la creación, la posibilidad de futuro que es el ideal poético de Delmira; y el revés total después de Eros como la muerte para reunirse con el tú (*ibid.*: 105-119). Según Renfrew, “El yo quiere fijar o perpetuar la relación ideal con el tú pero no puede porque éste es elusivo y parece desaparecer” (*ibid.*: 120).

Finalmente, en su último capítulo, Renfrew hace un estudio de las imágenes que aparecen en la poesía de Delmira Agustini. Las imágenes fundamentales que se asocian con su proceso de creación son el agua, que, en la primera mitad de su obra, equivale a la creación, la luz y la primavera. En la segunda mitad, es profunda, pesada, significa muerte y desesperación (*ibid.*: 133). El fuego, en sus primeros poemas, es energía, dinamismo de

creación que enciende vida, pero es brasa sin movimiento en sus dos últimos poemarios (*ibid.*: 140). La luz representa el ideal poético, se asocia al encuentro del yo y del tú. En la segunda parte de su obra, se cristaliza, simboliza la tensión (*ibid.*: 144). En la primera parte, el espejo es el símbolo de la consciencia y creación, duplica la realidad, y en la segunda equivale a las sombras (*ibid.*: 146-147). Finalmente, diferentes flores aparecen frecuentemente en su poesía. La rosa es casi siempre roja: se asocia al fuego y a la pasión. El lirio, que se traduce por la luz fría del mármol, expresa fragilidad. El clavel, rojo, se asocia a la brasa y al pico de aves (*ibid.*: 150). La imaginación estructura el proceso de creación en la poesía de Delmira Agustini. Sus ideales poéticos cambian de un libro al otro, pero la imaginación todavía permanece como la fuente de creación de sus poemas.

En "Delmira contextual. Discusión de la tesis de Ileana Loureiro de Renfrew" (1989), Uruguay Cortazzo hace la refutación de varios supuestos aparecidos en el trabajo de Renfrew, particularmente la negación del deseo sexual en la poesía de Delmira Agustini. No obstante, felicita a Renfrew por sus aportaciones, como la demostración de las insuficiencias de la crítica anterior, la necesidad de interpretar la poesía de Delmira Agustini de nuevas maneras y la demostración de los problemas a los cuales se enfrentan los investigadores. Cortazzo cuestiona el concepto del arte como ficción que avanza Renfrew, su visión del Modernismo y su interpretación alegórica de Eros como expresión del alma femenina en vez de la sexualidad. En cuanto al Modernismo, Renfrew ofrece una visión limitada de este movimiento ya que lo interpreta como la ficcionalidad del arte, que se define como ilusión de la "no-realidad" para negar que la poesía de Delmira Agustini alude al sexo. Cortazzo opina además que la alegoría no se puede apoyar en los significados del

vocabulario modernista como lo avanza Renfrew porque no se podría leer hoy en día. El léxico, según Renfrew, que toma su significación del Modernismo, define el ensueño como acto creador. Otra vez Cortazzo discrepa con esta idea ya que no existen estudios sobre el léxico del Modernismo y más, la teoría se remite a tres niveles de sentidos: contextual, de autor y modernista (Cortazzo 1989: 52). A continuación, Renfrew niega la figura de Eros, símbolo de sexualidad y contexto literario de la época, como desafío de la sociedad. Atribuirle el símbolo alegórico de la creación poética es un error metodológico, según Cortazzo. Algunas cartas revelan también que Delmira Agustini aceptaba la interpretación sexual de sus poemas (*ibid.*: 55). Finalmente, Cortazzo hace su propia interpretación del poema "Una chispa" para contraponerla a la de Renfrew. Concluye que el ensueño de fuego (amor, pasión) hace una referencia a una experiencia importante para el yo, a la cual no se puede asociar el ensueño blanco (inocencia, purificación). La experiencia vital de "Una chispa" tiene una estructura simbólica similar a la del amor (*ibid.*: 62-63). En suma, Uruguay Cortazzo concluye que por las fallas metodológicas de la autora, la obra de Delmira Agustini no se puede interpretar como una alegoría de la expresión femenina y la negación del erotismo.

En otro ensayo, "¿Dónde está la concha de Delmira Agustini?" (1988), Uruguay Cortazzo ataca a los críticos que se niegan reconocer el erotismo en la poesía de Delmira Agustini. Reacciona en contra de la crítica que pretende que no hay gozo del erotismo en su poesía sino la presencia de algo que es metafísico, que diviniza el amor en vez de percibirlo como la expresión de sexualidad, que la comparan a Santa Teresa, a una mística, un misterio biológico, y que la llaman anormal. Nota que los intelectuales de esa época no

aceptan la sexualidad del arte, aun peor por parte de las mujeres. El rol de la mujer se define por la familia y la monogamia, no es natural buscar placer y sensualidad. Según Cortazzo, Delmira Agustini lo comprende pero lo ignora, no se asusta en escribir poemas donde expresa su sexualidad y sus deseos. "Plegaria" comunica la liberación de la tradición, se considera como la expresión de la redención para la sociedad oprimida por su miedo del sexo. En fin, borra los límites del poder patriarcal, pero la crítica sigue pensando que es "...la burguesita boba que ignoraba lo que escribía, la mujer que desconocía a sí misma." (Cortazzo 1988: 27). Así que Cortazzo ofrece una visión muy diferente de la crítica anterior: rechaza lo metafísico para apoyar la expresión de la sexualidad en la poesía de Delmira Agustini.

En "The Limits of Modernismo: Delmira Agustini and Julio Herrera Reissig" (1989) Gwen Kirkpatrick trata de las características de la obra de estos dos poetas que, rompiendo los límites establecidos, se apartan del Modernismo. Delmira Agustini está percibida como iniciadora de un estilo nuevo, experimenta con lenguaje e imágenes para ilustrar el erotismo. Sus poemas emplean terminología modernista pero su estilo no refleja forma perfecta. Kirkpatrick trata de explicarlo atribuyéndolo por una parte a su comportamiento infantil y, por otra, a su femineidad, la espontaneidad de su deseo que le impide completar la forma. Además, se nota la ausencia de comentarios políticos, que estaban de moda en este tiempo. Como poesía decadente, según Kirkpatrick, se trata del propio mundo interior de Delmira, donde actúan criaturas como vampiros, palomas y cisnes, en que la hablante es el propio monstruo que se transforma. Este particular individualismo, el uso de ciertos recursos retóricos como la elipsis y las interrogaciones producen una impresión de vacío: "Yet the

unresponsiveness of her interlocutor, the trailing off into silence, and the recurring presence of the ellipse and the fragment give the sense of exclamations being shouted into a total void” (Kirkpatrick 1989: 311). Finalmente, asocia los elementos biográficos de ambos poetas a la tragedia y al delirio. En fin, la autora muestra que la poesía de Agustini y Herrera y Reissig se aleja de los marcos del Modernismo por la creación de sus propios mundos poéticos y su uso de temas prohibidos para su época. Se debe notar que en el capítulo 3 nosotros vinculamos la poesía de Delmira Agustini a movimientos literarios que influyeron en el Modernismo. Sin embargo, estamos de acuerdo con la propuesta de Kirkpatrick en que en algunos aspectos la poesía de Delmira Agustini se distancia del Modernismo.

“En el profundo espejo del deseo”: Delmira Agustini, Rachilde, and the Vampire” (1993), por Margaret Bruzelius, trata del vampirismo en la poesía de Delmira Agustini, es decir la liberación del poder sexual de la mujer, que horroriza a la sociedad y no respeta el sistema de valores tradicionales de esa época.. Según Bruzelius, la obra de Delmira Agustini proyecta la imagen de la mujer fatal actuando según sus propias pasiones. Para apoyar lo que sugiere, hace el análisis de los poemas “¡Oh Tú!”, “Visión”, “El cisne”, “Serpentina” y “Lo inefable”. Se debe notar que haremos un estudio más extenso de los poemas que pertenecen a Los cálices vacíos en el tercer capítulo donde trataremos de la característica romántica del vampirismo. Según Bruzelius, los temas más frecuentes son el pecado, la muerte, el sueño, el dolor y el amor: aparecen en conjunción con la mujer vampiro que expresa su deseo sexual y llega a alcanzarlo (Bruzelius 1993: 59). En fin, Bruzelius afirma que Delmira Agustini consiguió en crear su propia voz, pero estaba

limitada por los valores tradicionales de la sociedad.

En Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini (1995).

Jacqueline Girón Alvarado estudia cada libro de poemas de Delmira con el fin de trazar la evolución de la poeta en cuanto a su expresión como mujer. En la primera parte de su poesía, es decir las primeras publicaciones en revistas, la voz poética es masculina, admira a la mujer considerada principalmente como un objeto estético. Su musa es la mujer tradicional, pasiva y estereotipada, y es también la expresión de la poeta misma en su ambigüedad de niña-mujer-poeta. La poeta imita los temas de moda en el Modernismo, no se atreve a tocar temas amorosos.

En El libro blanco adquiere madurez y autoridad poética: la voz masculina se relaciona con la figura femenina mítica y decorativa (Girón Alvarado 1995: 65). La musa es la imagen idealizada de la mujer con la que Delmira Agustini se identifica: es la imagen de la mujer ideal independiente e inteligente y del poeta perfecto que tiene autoridad y sensibilidad. La voz femenina “[e]s la sacerdotisa de Eros que busca poder y autoridad por medio de su cuerpo, su capacidad sexual, su intensidad sentimental, su apasionada entrega, su devoción religiosa” (*ibid.*: 95). En la segunda parte de El libro blanco, *La orla rosa*, hay experimentación sexual-espiritual: el tema principal es el amor erótico y el yo es la voz femenina del alma. Su nueva musa es el amor: comunica nuevos valores como el deseo sexual y el placer (*ibid.*: 100).

En Cantos de la mañana la voz poética es segura y satisfecha de sí misma. Sin embargo, cuando el yo se identifica con el personaje femenino, la mujer es angustiada: el yo es femenino, pasivo y triste. Por esta razón quiere fusionar la poeta y la mujer y conseguir

autoridad y expresión de sentimientos. Usa los mitos para describir las esperanzas y los ideales de la mujer; en cada uno ilustra una persona que se rebela en contra de su ámbito (*ibid.*: 115). En algunos poemas actúa una mujer vampiro que confiesa sus vicios y deseos como manera de igualarse al hombre. Delmira Agustini trata de destruir el estereotipo de la mujer fatal, dándole un carácter más humano: es una mujer que se angustia por sus víctimas (*ibid.*: 146).

Finalmente en Los cálices vacíos se nota la unión de la voz del poeta y la voz femenina, la polarización de sentimientos como el amor y la frustración. La voz poética, que asume el personaje femenino de la sacerdotisa, recurre a Eros, su nueva musa, para recuperar poder y energía (*ibid.*: 163-164). Pide un amado que pueda amar con la misma intensidad que ella: "se enamora de Eros para encontrar un amado ideal" (*ibid.*: 162). En su unión, expresa sus ambiciones: ser la mujer amada, fecunda y fértil, y la poeta creadora perfecta (*ibid.*: 175). El tema del amor es importante porque hace posible la trascendencia que vincula la figura femenina al poder masculino. Existe también un conflicto entre la voz poética y el tú lejano o ausente: la voz femenina se relaciona sentimentalmente con el tú que le causa dolor y frustración y, consecuentemente, esta relación no la satisface (*ibid.*: 176-177). Finalmente, en otros poemas la voz femenina es una hechicera, se transforma en una mujer-bestia para liberar sus sentimientos y deseos, y desafiar el discurso patriarcal, aunque la transformación parece ser el producto de la culpa de actuar de manera atrevida (*ibid.*: 186-187). Con su estudio, Alvarado muestra la evolución de las voces presentes en la poesía de Delmira Agustini: ésta obtiene autoridad y expresión mediante muchas transformaciones que cambian su poesía.

En su artículo “Pasión erótico-trascendente y reiteración con núcleo invariado en las dos fases poéticas de Delmira Agustini (práctica y teoría)” (1996), Renart sostiene que ambas dimensiones del amor, la erótica y la trascendente, tienen importancia comparable en la poesía de Los cálices vacíos. En la dimensión trascendente quedan comprendidos aspectos que la crítica identificó como totalidad de vivencia, plenitud metafísica, o maternidad sobrehumana: en fin, el conjunto de “experiencias que están más allá de la dimensión humana con que el lenguaje estándar de nuestro siglo consideraría puramente ‘natural’, y por eso considero que ‘trascienden’ dicha dimensión.” (Renart 1996: 109). Pero la dimensión trascendente al erotismo no negaría en absoluto la afirmación de éste: sólo afirmaría el deseo de ir “más allá”: de conseguir, juntamente con él o aun por mediación del mismo, unas experiencias a las que él por sí solo no daría acceso. Renart ejemplifica la expresión esta doble presencia mediante el análisis de un poema representativo de la primera época de Delmira Agustini –entendiendo por tal la abarcada en sus dos primeros libros–, y un poema (“Ofrendando el libro”) representativo de su segunda época, la de Los cálices vacíos. En nuestra tesis hemos de adoptar esta postura, a saber, la de que en la poesía de Los cálices vacíos se afirman con fuerza e importancia comparables la dimensión erótica y la trascendente del amor –amor, en fin, erótico-trascendente.

En suma, las publicaciones que se dedican al estudio de diferentes facetas de la poesía misma de Delmira Agustini ofrecen numerosas perspectivas interesantes de las características que se destacan en su obra. Alvar estudia diferentes facetas de la poesía de Delmira; la versificación, el léxico, las influencias, y los temas. Bollo expone los temas

principales, discute las influencias de algunas corrientes literarias, se detiene en el léxico y la métrica. Para ella, la poesía de Delmira no expresa erotismo sino trascendencia y transfiguración. Burt estudia el uso del mito clásico en la poesía de Delmira Agustini: ésta personaliza y modifica el mito al punto que a veces no se reconoce. La mujer es el personaje principal, comunica su propia filosofía, sentimientos. Renfrew construye su estudio sobre la imaginación como principio estructurador de la poesía: la relación tú y yo en El libro blanco es el ideal poético de Delmira Agustini. En Los cálices vacíos Eros es el principio de creación y la posibilidad de un futuro para el yo que busca el tú distante. Las imágenes que lo ilustran son el agua, el fuego, la luz, el espejo y las flores en relación con la imaginación. Cortazzo examina la tesis de Renfrew para refutar su interpretación alegórica del erotismo como la expresión del alma femenina. Para él, las fallas metodológicas de Renfrew le impiden establecer que la creación es el tema principal de la poesía de Delmira Agustini; según Cortazzo, es el erotismo la expresión del deseo sexual. En otro ensayo, Cortazzo rechaza la crítica tradicional que niega la sexualidad en la poesía de Delmira Agustini: afirma que tal crítica ignora dicha sexualidad; por el contrario Delmira expresa sus deseos sexuales y así borra los límites que estableció la tradición patriarcal. Kirkpatrick afirma que la poeta se aleja del Modernismo porque rompe los límites de éste con la creación de mundos y la experimentación de lenguaje e imágenes que expresan erotismo. Bruzelius se detiene en el vampirismo como la expresión del deseo y de la liberación sexual de la mujer fatal; rompe valores tradicionales de la imagen de la mujer sometida. Girón Alvarado traza la evolución de las voces poéticas en la obra de la poeta, sosteniendo que ésta conjuga la autoridad masculina y la expresión de sentimientos femeninos. Finalmente,

Renart sostiene que ambas dimensiones del amor, la erótica y la trascendente, se afirman y complementan con fuerza e importancia comparables en toda la poesía de Delmira Agustini, y en especial en Los cálices vacíos.

En lo restante de esta tesis nos proponemos dos tareas no realizadas todavía en las publicaciones existentes: ante todo (capítulo 2) una exposición sistemática de las imágenes (numerosas, de gran variedad y fuerza expresiva) recurrentes o resaltantes en Los cálices vacíos que se asocian a la concepción del amor erótico-trascendente y a la concepción del amado. En segundo lugar (capítulo 3), hemos de identificar y ordenar las características de los movimientos literarios generadores del Modernismo que se observan en Los cálices vacíos, a saber, el Romanticismo, el Parnaso y el Simbolismo. Obviamente, hemos de tener en cuenta las observaciones relevantes de la crítica, y cuando hacemos uso explícito de ellas nos referiremos a las fuentes respectivas.

CAPÍTULO 2

La articulación temática de las imágenes del amor erótico-trascendente

En el segundo capítulo nos proponemos hacer el estudio de las imágenes recurrentes y, por lo mismo, centrales del amor erótico-trascendente en los poemas de Los cálices vacíos de Delmira Agustini. Dividiremos nuestro estudio en torno a tres núcleos temáticos de dicha poesía: la concepción del amor, la concepción del amado y las imágenes que expresan dualidad. Estos tres núcleos determinarán las tres secciones del capítulo. En la primera sección, sobre la concepción del amor, hemos de examinar las imágenes que identifican al amor como una unión sexual y trascendente, y los que ponen de relieve las diferentes condiciones que permiten la realización y la no realización de la unión. En la segunda sección, acerca de la concepción del ser amado, trataremos de identificar las principales figuras que expresan esa concepción globalmente, y luego nos detendremos en los aspectos físicos del ser amado que la hablante asocia a esa concepción. Finalmente, siendo la dualidad el rasgo central del amor erótico-trascendente en Los cálices vacíos, pondremos atención especial a las imágenes que expresan dualidad en los sentimientos de la hablante, en la concepción del amor, y en la concepción del amado. Como puede verse, esta sección vuelve a los temas de las anteriores para destacar ese tema central de la poesía de Delmira Agustini: el carácter dual, la esencial coexistencia de dos (aparentes) contrarios dentro del amor.

2.1. La concepción del amor erótico-trascendente

El amor, el tema principal de Los cálices vacíos, se compone, para la hablante de estos poemas, de dos elementos esenciales y complementarios: la unión de cuerpos y la unión de almas, el sexo y su trascendencia. De las imágenes que expresan esta concepción del amor, nos hemos de ocupar en la primera parte de esta sección. En la segunda parte examinaremos las imágenes expresivas de la realización de esta unión deseada. Finalmente, en la tercera parte, estudiaremos las imágenes que expresan la no realización del amor y los sentimientos de melancolía que la acompañan.

2.1.1. Rasgos característicos del amor erótico-trascendente

La mayoría de los poemas se construyen alrededor de un tema fundamental: el amor y el deseo sexual. Numerosas imágenes se usan para definir la concepción del amor que tiene la hablante. El deseo de la hablante por el amado es una característica importante en su poesía: ella desea la compañía de la persona amada. En la mayoría de los poemas, este deseo es sexual: la hablante quiere el cuerpo de su amado para tener relaciones amorosas y sexuales: "Pido a tus manos todopoderosas, / Su cuerpo excelso derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!" ("Otra estirpe" [p. 243], vv. 2-4).

Esta imagen del cuerpo en fuego expresa el deseo urgente de la hablante. En el poema "El cisne" (pp. 255-257) comunican este deseo imágenes creativas: "Tiene un maléfico encanto; / -Clavel vestido de lirio, / trasciende a llama y milagro." (vv. 16-18). Ella comunica su deseo atribuyendo a su amado-cisne una atracción maléfica, apasionada que ella no puede resistir. El amor es carnal, erótico y apasionado. La hablante de Agustini

se interesa en la dimensión del placer adquirido por la relación sexual de la unión: "Déjame bajo el cielo de tu alma, / En la cálida tierra de tu cuerpo!" ("El surtidor de oro" [p. 247], vv. 21-22). El amor se construye primero sobre el deseo del amante y de su cuerpo, símbolo del placer. Esto resulta en poemas eróticos donde la hablante expresa su amor apasionado, su felicidad de compartir una relación:

En llamas me despedazo
 Por engarzarme en tu abrazo,
 Y me calcina el delirio
 Cuando me yergo en tu vida.
 ("El silencio" [p. 243], vv. 9-12)

El abrazo es el sinónimo del amor inmenso que viven. Su deseo por este amor, muchas veces expresado con la espera de un abrazo, gesto iniciador de la relación, conlleva a veces urgencia: "Yo esperaba suspensa el aletazo / Del abrazo magnífico: / un abrazo ("Visión" [pp. 236-237], vv. 46-47). Se comunica la intensidad de su deseo urgente de llevar a cabo la relación amorosa con su amado que se inclina a ella. En el mismo poema se nota un deseo constante por medio de imágenes que simbolizan la espera de algo magnífico: "Te inclinabas a mí como si fuera / Mi cuerpo la inicial de tu destino" (vv. 29-30). "¡Oh Tú!" (p. 229) ilustra la espera del abrazo, pero de manera diferente, que todavía sobreentiende intensidad: "Perdón, perdón si pecco alguna vez, soñando / Que me abrazas con alas ¡todo mío! en el Sol..." (vv. 33-34). Aquí su deseo se manifiesta en forma de sueño. En este poema, el amado es para ella un dios, y su deseo ardiente de tener una relación amorosa con él le parece pecado. Quizás por esta razón, lo prohibido intensifica su deseo. El concepto del amor de Delmira Agustini exige una participación enorme del hablante; no debe ser tímido y tiene que darse entero a su relación.

Una imagen del amor que expresa el deseo de la hablante y permite comprender el poder o valor que tiene el amor para la hablante es la vida. Así, en "Visión" (pp. 236-237), se dice "Toda tu vida se imprimió en mi vida..." (v. 19). Ella recibe la vida con el amor del amado, y su valor es tal que nunca lo olvida. La repetición de "vida" enfatiza la importancia de la "impresión", muestra que el amor del amado es lo más importante para ella. En "El surtidor de oro" (p. 247), la hablante pide a las musas la existencia real de su amado soñado. El verso "Yo no quiero más Vida que tu vida" (v. 19) subraya la urgencia de este deseo y la importancia del amor. La mujer considera que puede vivir más intensamente con la presencia del amado en su vida. Su amor por el amado-soñado es tan poderoso que ella quiere darle vida para la unión.

En "Para tus manos" (pp. 251-253), las manos del amado dan vida a los deseos de la hablante: "Manos que sois de la Vida / Manos que sois del Ensueño;" (vv. 1-2). Por una parte las manos realizan el amor en la hablante, le quitan melancolía y soledad: "Me desvalaron de melancolías, / Obturaron las venas de mi llanto." (vv. 41-42). Por otra parte, son las manos "del Ensueño" porque realizan en ella todos los deseos soñados antes de que encontrara al amado: "Tú me llegaste de un país tan lejos / Que a veces pienso si será soñado... / Venías a traerme mi destino." (vv. 27-29). Entonces, las manos crean vida a partir de los sueños de la hablante: contribuyen al cumplimiento de la unión de los dos. La vida, que es sinónimo del amor, de la realización del acto amoroso entre el amado y la hablante.

Los filtros del amado también contribuyen a la sugerencia de la particular concepción del amor expresada en Los cálices vacíos. En "Tres pétalos a tu perfil" (p. 234) el filtro se

compara al encanto del amado, a todo lo que desea la hablante en el amor y también al acto de unión: "Destila, tu filtro oscuro / En el cáliz de este lis..." (vv. 17-18). Ella es el "lis", el receptáculo del amor, del "filtro" que puede darle el amado identificado sinécdoquicamente con su perfil. También en "Para tus manos" (pp. 251-253), son los filtros del amado, transmitidos por sus manos, los que llevan el amor de la hablante; las manos resultan "Vasos de los elixires / Los filtros y los venenos;" (vv. 9-10) que crean la unión entre los dos: "Con finos dedos tomasteis / La ardiente flor de mi cuerpo..." (vv. 13-14). Son, en fin, los filtros del amado la fuente de los goces y padecimientos amorosos de la mujer: "El ave cándida y grave / Tiene un maléfico encanto;" (vv. 15-16) y dice la hablante en "El cisne" (pp. 255-257):

Ninguna carne tan viva,
He padecido o gozado:
Viborean en sus venas
Filtros dos veces humanos!
(vv. 25-28)

Las flores denotan algunas veces el deseo y despertar sexual de la hablante: "Y tanto te inclinase, / Que mis flores eróticas son dobles" ("Visión", pp. 236-237, vv. 42-43). La espera por la realización del acto de amor, su deseo sexual tremendo, se expresa también en "Otra estirpe" (p. 243): "Su cuerpo derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!" (vv. 2-4). Ésta espera, pasiva, por la superposición del cuerpo de su amado apasionado. El deseo sexual se manifiesta en "Con tu retrato" (p. 241): "Y me abro en flor!... Entonces soberanos" (v. 8). En este poema la hablante crea a su amado. Su deseo por él es tal que tiene lugar el acto, en sueño o vida real. El cuerpo en flor simboliza los

deseos sexuales como voluntad imperativa de realizar el acto.

Otros poemas ilustran la expresión del deseo de la hablante con las flores. Así, en “Visión” (pp. 236-237), el deseo de la mujer por su amado se expresa por: “-Gota de nieve con sabor de estrellas / Que alimenta los lirios de la Carne.” (vv. 19-20). Los lirios simbolizan el deseo sexual de la hablante, ésta da a conocer que el cuerpo del amado se nutre del suyo. En “Ofrendando el libro” (p. 226) el lis simboliza el amor fuerte e irresistible que ofrece el amado: “Porque emerge en tu mano bella y fuerte. [...] el más embriagador lis de la Muerte” (vv. 7-9). El “lis de la Muerte”, o el amor que busca la hablante, la atrae y la embriaga. La “Muerte” le parece dulce cuando la acompaña el amor que le ofrece el amado. En “Tu boca” (p. 228) el beso, representado por una flor –“Dos pétalos abrochando un abismo...” (v. 10)– es sinónimo del amor, de la unión que desea la hablante. Ella se deja atraer en este abismo, libera sus sentimientos: “Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo!” (v. 14). En fin, la imagen de la flor sirve para expresar el deseo de la hablante por su amado como la unión de sus cuerpos.

Otra imagen del deseo de la hablante es el buitre. Simboliza en unos poemas un cazador que busca una presa; o la persona deseosa que busca amor y unión. En “Otra estirpe” (p. 243) el siguiente verso sugiere esto: “Para sus buitres en mi carne entrego / Todo un enjambre de palomas rosas!” (vv. 7-8). Ella compara su amado al buitre, a quien ofrece su amor, sus sentimientos, su cuerpo, es decir las palomas rosas. Su amado ideal desea a la hablante tanto como ella a él. En “Fiera de amor” (p. 248) la hablante es la cazadora, busca una presa de que enamorarse: “Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones. / De palomos, de buitres, de corzos o leones.” (vv. 1-2). Encuentra a su víctima,

se apasiona por una estatua: “Y desde entonces muerdo soñando un corazón / De estatua, presa suma para mi garra bella;” (vv. 15-16).

La culebra es otra imagen que simboliza el deseo ardiente de la hablante, sobre todo en términos sexuales. “Visión” (pp. 236-237) ofrece esta fuerte imagen:

Y era mi mirada una culebra
 Apuntada entre zarzas de pestañas.
 Al cisne reverente de tu cuerpo.
 Y era mi deseo una culebra
 Glisando entre los riscos de la sombra
 A la estatua de lirios de tu cuerpo!
 (vv. 35-40)

Por una parte, la culebra de su mirada está codiciando el cuerpo del hablante. Por otra, la culebra de su deseo trata de realizar la unión que busca, se acerca al cuerpo del amado. La culebra es a la vez la mirada y el deseo de ella, simboliza una ardiente necesidad de llevar a cabo el acto de amor.

La carne aparece frecuentemente para expresar el deseo y la unión. En la mayoría de los poemas esta imagen es parte de la unión que busca la hablante, lo que se puede notar en “Ofrendando el libro” (p. 226): “Comunicando infierno y paraíso. / –Con alma fúlgida y carne sombría...” (vv. 12-13), y en “Visión” (pp. 236-237): “–Gota de nieve con sabor de estrellas / Que alimenta los lirios de la Carne.” (vv. 19-20). La carne es el lado sexual, físico de la unión que se produce entre el amado y la hablante, es lo que desea ella cuando se inclina el amado a ella. El deseo por la carne se ilustra también en “Otra estirpe” (p. 243): “Para sus buitres en mi carne entrego / Todo un enjambre de palomas rosas!” (vv. 7-8). Su carne expresa el deseo sexual por el amado. Además, la mujer afirma su deseo carnal mediante las palomas.

En "El surtidor de oro" (p. 247), la hablante sueña con unirse al cuerpo del "amante ideal": "En mi carne, solloza en mis ensueños" (v. 18). El deseo físico por el amado soñado es presente por su manifestación en la carne de la hablante. Este deseo se realiza en algunos poemas: las manos del amado crean no sólo deseo carnal sino que llevan a cabo esta unión en "Para tus manos" (pp. 251-253): "Red de tu alma y de tu carne, lía / Mis alas y mis brazos!" (vv. 25-26). Esta vez, el cuerpo del amado realiza el acto, crea y finaliza el deseo en ella. En fin, el poema "El cisne" (pp. 255-257) expresa en su forma más fuerte la realización del acto sexual. En primer lugar, la hablante describe su experiencia con su amado-cisne: "Ninguna carne tan viva, / He padecido o gozado:" (vv. 25-26). La unión sexual queda muy clara en estos versos: la carne no sólo simboliza el cuerpo sino el acto. En los versos "Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne lo entiendo," (vv. 49-50), se expresa el deseo físico del amado y de la hablante. Sólo la realización de la unión les permite comprenderse mediante sus cuerpos. Éstos corresponden y crean la unión que desean. En suma, la carne es sinónimo del cuerpo. Ilustra el deseo carnal que expresan la hablante y el amado uno por el otro y también subraya la realización de la unión sexual.

A veces es el aspecto trascendente del amor el que se destaca en las imágenes empleadas. Así, en "Otra estirpe" (p. 243), la hablante pide a Eros que la ayude a realizar una unión en la que se genere una raza nueva: "De otra estirpe, sublimemente loca!" (v. 14). La imagen del filtro está a veces asociada al aspecto trascendente. Incluso en "El cisne" (pp. 255-257), poema donde es prominente el aspecto físico del amor, el filtro parece sugerir una dimensión que supera dicho aspecto: "Viborean en sus venas / Filtros dos veces humanos!" (vv. 27-28). Estos "filtros" tienen el poder de encantar a la hablante. En "El

surtidor de oro" (p. 247) es el amado quien se "nutre" como sobrenaturalmente de la hablante: "Las culebras azules de sus venas / Se nutren de milagro en mi cerebro..." (vv. 11-12). El amado se compara a un "dios nuevo" que desea ardientemente a la hablante. De manera análoga, "En tus ojos" (pp. 231-232) vuelve la idea de que el amado se nutre de las ideas, del alma de los seres humanos: "Desconocidas: lámparas votivas / Que se nutren de espíritus humanos" (vv. 30-31). Los ojos del amado toman el espíritu, se llevan una parte de la hablante cuando la miran. Entonces, el amado y la hablante se nutren uno del otro: las sustancias que absorben son extraordinarias: "filtros", "milagro" y "espíritu humano". Estas imágenes ilustran su amor recíproco. La "nutrición" es mutua, es un intercambio entre los dos, no sólo físico sino también de ideas, alma y una dimensión sobrenatural.

Una sola imagen de la flor se inscribe en la expresión exclusiva de la unión de las almas, en el poema "Día nuestro" (p. 233): "Mi espíritu se dobla como un gajo de lilas." (v. 8). El "gajo de lilas" se compara a la recepción del alma del amado, sugiere un amor trascendente por parte de sus espíritus. Aunque el poema expresa una relación de tipo sexual, se ilustra sobre todo la unión a un nivel más alto.

Otras imágenes parecen expresar a la vez la unión carnal y la unión trascendente: se produce de esta manera la simbolización del amor erótico-trascendente. Se debe notar que Bollo (1951) ya había notado el esteticismo religioso de la poesía de Delmira Agustini. La primera imagen aparece en "¡Oh Tú!" (pp. 229-230). La hablante se compara a un cáliz, instrumento que se usa para las celebraciones eucarísticas, que va a tomar su amado, que ella compara a un dios: "Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor" (v. 30). Cuando el amado toma el cáliz se diviniza, se eleva el amor. La otra imagen se nota en "Visión" (p.

236): “Te inclinabas a mí como el creyente / A la oblea de cielo de la hostia...” (vv. 17-18).

En este poema la hablante espera, deseosa, el abrazo del amado, y lo compara a un ritual religioso. En el segmento citado compara el acercamiento del amado a ella al de un creyente que está esperando recibir la hostia, símbolo de la vida y de la fe en Dios: hablante y amado esperan la realización de la unión amorosa. Así como se toma el vino consagrado en el cáliz y se consume la hostia también se comparte el amor que sienten los dos. Se denota el carácter sagrado de la unión.

El cáliz de la flor es otro símbolo del amor que desea la hablante. En “Tres pétalos a tu perfil” (p. 234) se lee: “Destila, tu filtro oscuro / En el cáliz de este lis.” (vv. 17-18). El cáliz la simboliza a ella, ya enamorada, que espera el “filtro”: el amor y el cuerpo del amado. En “A lo lejos” (p. 260) el cáliz de la flor alude al beso: “—¡Oh beso!... flor de cuatro pétalos... Dos de Ciencia / Y dos iluminados de inocencia... / El cáliz una sima embriagante y sombría.—” (vv. 19-21). Este beso que expresó el amor en el amado y la hablante es como una extensión del cáliz que les permitió la unión carnal y mental.

El poema “¡Oh Tú!” (pp. 229-230) también señala la unión carnal y trascendente simultánea. Se denota el deseo de fusión de almas y cuerpos. La necesidad del amor se hace aún más clara y urgente: “Soy, caída y erguida, como un lirio a tus plantas” (v. 31). Aquí no sólo se denota que la hablante está deseosa sino también desamparada, conclusión a la que Bruzelius (1993: 60) llega también: es a la vez erguida, es decir que espera con intensidad al amor del amado, y además caída, totalmente a la merced de él, de la espera de su amor. También subraya lo extraordinario del amor que experimenta la hablante: “Que me lograste rosas en la nieve del alma,” (v. 24). Las rosas que le da el amado amándola

expresan el nivel alto de su amor. En "Para tus manos" (pp. 251-253) el acto sexual y trascendente se define también por la flor: "Con finos dedos tomasteis / La ardiente flor de mi cuerpo..." (vv. 13-14). Los dedos y el cuerpo subrayan el aspecto sexual del acto mientras el amor erótico-trascendente se simboliza por la flor.

El fuego y sus llamas ilustran el deseo que consume la hablante y también simboliza a veces la unión entre ella y el amado. En "Visión" (pp. 236-237) ella compara el deseo de ambos a la imagen del fuego: "Te inclinabas a mí supremamente / Como a la copa de cristal de un lago / Sobre el mantel de fuego del desierto:" (vv. 11-14). El "fuego del desierto" simboliza la sequedad, la ausencia de amor y también el deseo que espera ser cumplido, representado por "un lago". La hablante es como el fuego, expresa pasión por el amado que se inclina a ella como el agua, que representa su amor y la posibilidad de unión. En el poema "Día nuestro" (p. 233) el fuego simboliza no sólo el deseo sino la unión del cuerpo y del alma del amado y de la hablante: "Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel... / Pleno sol. Lluve fuego. -Tu amor tiente, es la gruta" (vv. 3-4). La "luz", el "sol" simbolizan la unión de las almas. El fuego significa por consecuencia la intensidad del acto, su carácter trascendente. En resumen, el fuego es símbolo del deseo de la hablante por su amado. También expresa la unión de dos almas a su nivel más alto. La concepción del amor se expresa por el deseo del amor que impulsa a la hablante a querer una unión magnífica de dos niveles, es decir sexual y trascendente. Se verá a continuación si este deseo se realiza o no.

2.1.2. La realización del amor erótico-trascendente

Casi todos los poemas de Los cálices vacíos tratan del amor que la hablante sueña y desea: a menudo expresan también, sin embargo, que no realiza el acto que consumaría ese amor – acto que la hablante desea con pasión y urgencia. La concepción del amor que se definió en la sección anterior subraya el deseo carnal y trascendental, por parte de la hablante, de una unión con el amado. Ahora bien, unos versos describen la realización de ese amor mediante la fusión de los cuerpos y de las almas, que eleva el amor a un nivel extraordinario de placer sexual y que lleva a la posibilidad de crear una raza nueva. No obstante, según otros poemas de este libro, es imposible llevar a cabo el acto que tanto desea la hablante. Vamos a examinar la realización y la no-realización del acto sexual y trascendente, resultante del apasionado amor de la hablante por su amado; hemos de notar principalmente las imágenes que determinan la realización o no realización del acto y los sentimientos que se derivan del mismo.

Algunos poemas describen una unión del cuerpo y del alma que constituye la realización de un acto tanto sexual como trascendente. En "Ofrendando el libro" (p. 226), por ejemplo, se lee, "Comunicando infierno y paraíso. / –Con alma fúlgida y carne sombría..." (vv. 12-13). Las ideas contrarias que se enfrentan en este poema, –el placer y el dolor, la vida y la muerte, el infierno y el paraíso, la luz y la sombra asociados respectivamente al alma y a la carne– indican las cualidades del amor y del acto que lo consume. Como frecuentemente se sugiere en Los cálices vacíos, la hablante desea tener, mediante del acto, una experiencia de totalidad que abarque todas estas cualidades: "Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencial de los troncos discordantes / Del placer y el dolor,

plantas gigantes.” (vv. 4-6). La realización del acto físico y mental abarca tal totalidad de experiencia, y sus efectos son tan fuertes que la muerte se parece a algo dulce y bello:

“Porque emerge en tu mano bella y fuerte [...] El más embriagador lis de la Muerte” (vv. 7-9).

También el poema “Día nuestro” (p. 233) expresa la realización de la unión transida de la dualidad alma-cuerpo, luz-sombra mediante numerosas imágenes. Los primeros versos, “Tu espíritu amanece maravillosamente; / Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel...” (vv. 2-3), se oponen a éstos: “El triunfo de la Noche.—De tus manos más bellas, / Fluyen todas las sombras y todas las estrellas, / Y mi cuerpo se vuelve profundo como un cielo!” (vv. 10-12). La realización del acto es evidente: el cuerpo y el alma se fusionan. El uso de la luz y de la sombra aún sugieren esta unión: el espíritu, el elemento no carnal, se define por la luz, mientras que el aspecto sexual está determinado por la sombra y el cuerpo de la hablante. Las dos imágenes opuestas ilustran unos fenómenos celestiales de gran belleza, subrayando la importancia que le atribuye la hablante a esta unión.

Además, en el poema “El cisne” (pp. 255-257), la hablante realiza la unión de alma y cuerpo con su amado-cisne, aunque se presta una atención más grande al aspecto carnal del amor: “Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo. / —A veces ¡toda! soy cuerpo.—” (vv. 49-52). Sin embargo, la mención de “alma” indica que no falta la presencia de la dimensión trascendente en el acto. Más, dos imágenes contrarias afirman la realización del amor. En “El cisne asusta de rojo, / Y yo de blanca doy miedo!” (vv. 59-60) el rojo es sinónimo del acto sexual, de pasión (Julien 1994: 88) y al mismo tiempo, el blanco es el de la pureza (Julien 1994: 87); así se puede decir que el cisne rojo simboliza la unión carnal de

los dos mientras que la hablante, blanca, da la calidad pura y brillante del amor trascendente. También en “¡Oh Tú!” (p. 229) destaca la misma doble presencia de cuerpo y alma en la realización del acto: “Que me lograste rosas en la nieve del alma. / Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;” (vv. 24-25), pero contrastada con la anterior negación de la unión con el amante, expresada en la primera parte del poema, ésta trata de los sentimientos de la hablante cuando está aislada en una torre: está triste, aburrida, vive sin amor. Por eso las imágenes de las rosa y de las llamas recién citadas son muy fuertes; subrayan la realización de la unión carnal y trascendental, que se ilustra por los contrarios “llamas-nieve”, como también la felicidad y el amor de la hablante por el amado, que, como un héroe, la arrancó de la torre.

La imagen de la flor es un signo de la realización del acto, principalmente en su dimensión sexual. Así, en el poema “Tu boca” (p. 228) se compara la boca del amado a “Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...” (v. 10). El último verso dice que la hablante cede al amor: “Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo!” (v. 14). Alguna vez, sin embargo, las flores parecen asociarse más a la dimensión trascendente que la dimensión carnal del acto de unión realizado. Así, en “Día nuestro” (p. 233), se dice “Mi espíritu se dobla como un gajo de lilas, / Y mi cuerpo te envuelve... tan sutil como un velo.” (vv. 8-9). La imagen de las flores se atribuye aquí al “espíritu”. Debe notarse, sin embargo, que el cuerpo –“tan sutil como un velo”– parece adquirir una parte de la delicadeza de esas flores; el despertar trascendente y sexual del alma y del cuerpo al amor del amado señala la realización del amor. Así mismo en “Para tus manos” (p. 251), la flor simboliza más bien el aspecto sexual del acto: “Con finos dedos tomasteis / La ardiente flor de mi cuerpo...” (vv.

13-14). Las manos del amado y el cuerpo de la hablante son una parte "terrestre", no trascendente; por eso se asocia la flor al aspecto carnal del amor. La acción de tomar la flor de la hablante es en sí la realización del acto sexual de los dos. El poema "¡Oh Tú!" (p. 229) confirma esta idea usando la imagen de la flor de manera análoga: "Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas, / Más que tuya, mi Dios!" (vv. 31-32). El lirio caído puede significar el deseo, el ruego de la hablante por la realización del acto; el lirio erguido sugiere su despertar sexual y su deseo. La hablante está esperando que el amado tome la flor que ella le ofrece. En "Con tu retrato" (p. 241) el amado se vuelve real en la imaginación de la mujer y aquí ésta le da vida al retrato: "Yo no sé si mis ojos o mis manos / Encendieron la vida en tu retrato;" (vv. 1-2). La creación de este amado produce sentimientos sexuales fuertes en la mujer: "Por eso, toda en llamas, yo desato / Cabellos y alma para tu retrato, / Y me abro en flor!... Entonces, soberanos" (vv. 6-8). La mujer da alma y cuerpo a su amado: "se abre en flor", está realizando con el amado el acto que espera y tanto desea.

El amor con que sueña la hablante no es sólo erótico sino que alcanza una dimensión más alta. La hablante tiene el deseo de crear cuando su relación amorosa llega a ser la unión de sus dos almas, algo maravilloso y fuera de este mundo. Por otra parte, este amor increíble crea un deseo de maternidad en la hablante:

Yo esperaba suspensa el aletazo
 Del abrazo magnífico; un abrazo
 De cuatro brazos que la gloria viste [...]
 Y pueden ser los hechizados brazos
 Cuatro raíces de una raza nueva:
 ("Visión" [pp. 236-237] vv. 50-51).

Antes de la realización del acto, ya se imagina la difusión de las consecuencias del amor.

Además, el cuerpo del amado preve el resultado poco común de esta unión: “No es carne ni mármol: una pasta de estrellas / Sin sangre, sin color y sin palpitación... / Con la esencia de una sobrehumana pasión!” (“Fiera de amor” [p. 248], vv. 17-19). Esta experiencia de nivel superior crea el deseo de fundar una nueva raza resultante de la unión maravillosa, como para propagar su amor magnífico: “Así tendida soy un surco ardiente, / Donde puede nutrirse la simiente, / De otra estirpe, sublimemente loca!” (“Otra estirpe” [p. 243], vv. 13-14).

En suma, la realización del acto de unión –de cuerpos y de almas– es el objeto del deseo de la hablante. La naturaleza de esta unión es expresada mediante las imágenes contrarias que sugieren la totalidad de experiencia anhelada por la hablante. Se expresa también con la imagen de la flor como símbolo de amor carnal, aunque a veces trascendente. El deseo ardiente de la hablante se satisface con la realización del acto amoroso: su amor no se limita al sueño, es una realidad que ella puede experimentar. No es esto, sin embargo, lo habitual en Los cálices vacíos.

2.1.3. La no-realización del amor erótico-trascendente

En otros poemas de Los cálices vacíos no hay realización del acto de unión: la hablante está deseosa de llevarlo a cabo pero no puede, sea porque no tiene todavía amante o porque el sueño no se vuelve realidad. En “Nocturno” (p. 227) aparece el amado soñado: “Y yo te amo, Invierno! / Yo te imagino viejo,” (vv. 16-17). La hablante se lo imagina, y querría realizar el acto, pero sólo puede pedirlo al amado: “...Amémonos por eso!... / Sobre mi lecho en blanco,” (vv. 25-26), sin que se consume el gran amor por ese amado con que la

hablante sueña. “Visión” (pp. 236-237) presenta una situación similar. La hablante se imagina lo maravilloso que puede ser la unión de su cuerpo y de su alma con el amado: “Yo esperaba suspensa el aletazo / Del abrazo magnífico; un abrazo” (vv. 46-47). Para ella, este amor puede llevar a la creación de una nueva raza; no sólo es un acto de placer sexual sino una unión extraordinaria. Desea al amado intensamente: “Y tanto te inclinaste. / Que mis flores eróticas son dobles.” (vv. 41-42); nótese que nuevamente aquí el deseo sexual está asociado a la imagen de las flores. Sin embargo, está consciente de que su amado podría existir sólo en sus sueños: “¿Acaso fue en un marco de ilusión. / En el profundo espejo del deseo.” (vv. 1-2). En efecto, después de todas las posibilidades de unión que se imagina, el amado desaparece, antes de que se pueda realizar el acto que ella tanto desea. Sea en sueño, o quizás en la vida real, el amado no se queda con la hablante para compartir su amor.

En “El surtidor de oro” (p. 247) el amado aparece una vez más como un sueño: “Debe ser vivo a fuerza de soñado,” (v. 7), pero una vez más la hablante no puede más que anhelar la existencia del amado e imaginar la maravilla de su amor: “Déjame bajo el cielo de tu alma. / En la cálida tierra de tu cuerpo!--” (vv.21-22). En “Fiera de amor” (p. 248) la ilustración del deseo que no se cumple, se plasma en el sueño de una estatua que se convierte en el amado: “Y desde entonces muerdo soñando un corazón / De estatua, presa suma para mi garra bella;” (vv. 15-16). A la estatua –objeto inanimado– atribuye la hablante cualidades extraordinarias, pero, por cierto, no se produce la unión que ella desea no puede más que soñar en amarlo.

Algunos poemas expresan la imposibilidad de realizarse el acto amoroso nunca a

causa de la ausencia del amado por no estar con ella o aun por no existir. En el poema "Tres pétalos a tu perfil" (p. 234) el amado en forma real no existe ya que la hablante se dirige al perfil que ella quiere grabar. "En oro, bronce o acero / Líricos grabar yo quiero / Tu Wagneriano perfil:" (vv. 1-3), y no directamente a él. No se realiza el acto entre los dos: la hablante le pide su amor, lo desea: "Destila, tu filtro oscuro / En el cáliz de este lis" (vv. 17-18), pero no tiene lugar la interacción. No existe el amado concreto: la hablante sólo puede pedir y esperar. En "Otra estirpe" (p. 243) ella manifiesta claramente su deseo por el amado y consecuentemente por la unión de alma y de cuerpo de los dos. Sin embargo, no hay realización del acto ya que el amado no está presente: "Pido a tus manos todopoderosas. / Su cuerpo derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!" (vv. 2-4). Ella expresa sus deseos, sus expectativas pero sin poder llevarlas a cabo todavía. La primera parte del poema "¡Oh Tú!" (pp. 229-230) ofrece una perspectiva interesante a la no realización de la unión. La torre en que está aprisionada la hablante comunica tristeza, aburrimiento, soledad mediante imágenes de la naturaleza: "El búho de las ruinas ilustres y las almas / Altas y desoladas!" (vv. 16-17). Más aun dice ella: "A veces yo temblaba / Del horror de mi sima." (vv. 20-21). La hablante aprisionada contrasta mucho con aquella a quien salvó el amado, referida en la segunda parte del poema: la primera está desolada; la otra experimenta la unión que desea con el amado. Esta diferencia permite notar los sentimientos, el estado de ánimo de ella cuando no existe amor o unión.

Esta misma idea aparece también en "Visión" (pp. 236-237): el cuarto de la hablante parece comunicar lo que siente ella, sin la presencia del amado: "En mi alcoba agrandada de soledad y miedo. / Taciturno a mi lado apareciste" (vv. 5-6). La ausencia del amado se

refleja en los sentimientos de la hablante: causan melancolía y soledad. En fin, el tono melancólico más agudo de la hablante se manifiesta a la ida del amante, en el poema "A lo lejos (p. 260): "Mi nostalgia ha pintado tu perfil Wagneriano / Sobre el velo tremendo de la ausencia." (vv. 26-27). La hablante parece recordar su amante con tristeza y meditar sobre los momentos pasados juntos. Entonces, la no-realización del acto que desea tanto la hablante se debe al hecho de que –según estos poemas– sólo se puede desear la unión con un amado soñado, que no existe o que todavía no tiene, no está con ella en presencia real. La consecuencia de la no-realización son sentimientos muy fuertes en la hablante: su deseo se hace más urgente, ella se imagina todo lo que podría ser y resultar de la unión con el amado. Mientras éste, en fin, sigue ausente o inexistente, se observa el vacío en los sentimientos de ella, su soledad, su melancolía aun su horror.

La particular concepción del amor que tiene la hablante se define por su cualidad carnal y trascendente. Múltiples imágenes sirven para precisar sus deseos y esperanzas por parte del amado y de su relación con él. La fusión del cuerpo y del alma determinan la realización de este amor extraordinario pero éste también termina por no realizarse. La ausencia y el aspecto de sueño del amado produce melancolía y deseos no satisfechos en la hablante. Ésta revela su necesidad afectiva de vivir un amor recíproco con un amado que hace posible la unión particular.

2.2. La concepción del amado

2.2.1. Figuras del amado

Los poemas de Los cálices vacíos celebran el amor a través de los sentimientos y deseos de la hablante y al mismo tiempo definen al amado que necesita ella. El ser amado es la vía por la cual se hace posible la unión magnífica entre los dos. Así pues la hablante le atribuye características particulares que contribuyen a la realización de este amor. Las cualidades que definen la concepción del amado son extraordinarias, permiten una unión que alcanza no sólo un poderoso placer sino también la trascendencia. En los poemas el amado aparece en forma de personaje de sueño, dios, astro, héroe y cisne para crear el amor que la hablante desea y espera.

A medida que se comunican los sentimientos y emociones de la hablante, ella nos revela los atributos de su amado. La hablante de la poetisa se imagina un amado soñado, lo "crea" en su mente: "Debe ser vivo a fuerza de soñado" ("El surtidor de oro" [p. 247], v. 7). Además, su imaginación y su deseo son tan fuertes que no puede distinguir la realidad del sueño: "¿Acaso fue en un marco de ilusión, / En el profundo espejo del deseo, / O fue en divina y simplemente en vida / Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?" ("Visión" [p. 236-237], vv. 1-4). No hay concepción fija del amado como la descripción más precisa del perfil, de los ojos, de la boca, del cuerpo y de las manos, según se verá más tarde. Parece que el físico no es tan importante para ella, es su esencia que valora más. Esta concepción permite atribuirle cualidades sobrehumanas y divinas; se imagina su apariencia física, su presencia y las relaciones que tienen como algo extraordinario.

Por otra parte, la persona amada de la hablante de Agustini representa la perfección: es una persona que se da enteramente a ella, que vive únicamente para hacerla feliz, que le lleva experiencias y sentimientos nuevos y maravillosos, casi un dios. Particularmente, el

amado es perfecto porque la hablante lo creó: “Yo no sé si mis ojos o mis manos / Encendieron la vida en tu retrato;” (“Con tu retrato” [p. 241], vv. 1-2). Ella puede imaginárselo de muchas maneras, crear su físico y su carácter, hacerle servicios. Además, ella lo considera como un dios: “Tú que en mí todo puedes, / En mí debes ser Dios!” (“¡Oh Tú!” [pp. 229-230], vv. 27-28). El amante hace todo para contentar a la hablante y crea en ella un amor magnífico, sobrehumano y enorme; ella vive más intensamente de lo que había imaginado. Entonces, este ser contribuye a la ascensión hacia un nivel trascendente de la relación y crea en ella sentimientos extraordinarios. A continuación, su perfección proviene de su capacidad de alcanzar un erotismo incomparable: “El amante ideal, el esculpido / En prodigios de almas y de cuerpos;” (“El surtidor de oro” [p. 247], vv. 5-6). El amado crea experiencia sexual humana; alcanza la trascendencia y cumple todos los deseos de la hablante. En fin, su amado es perfecto porque le permite lograr una unión perfecta con el cuerpo y el alma a fin de crear una nueva raza: “¡Así tendida soy un surco ardiente, / Donde puede nutrirse la simiente / De otra Estirpe, sublimemente loca!” (“Otra estirpe” [p. 243], vv. 12-14). No hay descripción precisa de lo que es el amado pero se puede percibir que es extraordinario ya que no sólo crea pasiones violentas en la hablante sino que permite alcanzar un amor trascendente, crear una nueva raza.

La hablante de Delmira Agustini considera el amor, el cuerpo, la relación, en resumen, todo lo que representa su amante, como un astro que la ilumina: “Me abismo en una rara ceguera luminosa; / Un astro, casi un alma, me ha velado la Vida” (“Ceguera” [p. 249], vv. 1-2). Esto representa lo extraordinario del amor apasionado y de las experiencias intensas que viven los dos, la importancia de la presencia del amante. Además renace en

forma de astros después de que la hablante lo crea, y lo hace morir: “Y renaces en mi melancolía / Formado de astros fríos y lejanos!” (“Con tu retrato” [p. 241], vv. 13-14).

Entonces, aunque vive sólo en sus recuerdos, todavía es alguien hermoso que abrillanta su vida.

Además, el amado salva a la hablante de su soledad, de su vida sin pasión, simbolizada por la torre de la Melancolía, el reflejo “Del horror de mi sima” (“¡Oh Tú!” [pp. 229-230], v. 21) de ella:

¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que alzaste suavemente la sombra como un velo.
Que me lograste rosas en la nieve del alma.
Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo:
(vv. 22-25)

La presencia de su héroe le hace gozar unas experiencias sexuales maravillosas y sentir “Piedad para las manos enguantadas / De hielo que no arrancan / Los frutos deleitosos de la Carne” (“Plegaria” [pp. 258-259], vv. 24-26). Así la salva de una vida despojada de pasión y amor; ella se imagina las más maravillosas uniones para alcanzar a un nivel trascendente.

En el poema “El cisne” (pp. 255-257) lo compara a esta ave: “Es sólo un cisne en mi lago / O es en mi vida un amante...” (vv. 43-44). Sin embargo tiene características humanas: “Ningunos labios ardieron / Como su pico en mis manos.” (vv. 21-22) y “Con dos pupilas humanas,” (v. 9). Se compara a un cisne porque ésta es la ave más bella, majestuosa; no sólo es admirada sino que inicia pasión en la hablante: “Sus alas me turban / Como dos cálidos brazos;” (vv. 19-20). Además representa la energía sexual del amante en “Visión” (pp. 236-237): “Y era mi mirada una culebra / Apuntada entre zarzas de pestañas, / Al cisne reverente de tu cuerpo.” (vv. 35-37). Ilustra también una imagen más sutil de los

sentimientos y de la experiencia sexual, como lo sugiere esta bella imagen en "El cisne" (pp. 255-257):

Agua le doy en mis manos
Y él parece beber fuego:
Y yo parezco ofrecerle
Todo el vaso de mi cuerpo..."
(vv. 33-36)

Otra imagen que revela el cisne contrasta con las otras ya que el cisne que nada en el lago es ella mientras el amado es el lago. Esta metáfora simboliza la unión del amado y de la hablante: "Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros / Voy manchando los lagos y remontando el vuelo" ("Nocturno" [p. 254], vv. 7-8). Ésta, de cisne, va manchando el lago, el pensamiento del amado. Con esta imagen comunica su voluntad de tomar el cuerpo y alma del amado.

Se elabora una concepción extraordinaria del ser amado por el medio de los sentimientos, deseos y esperanzas de la hablante en unos poemas de Los cálices vacíos. Sin embargo el amante es más esencia que una serie de cualidades humanas precisas porque muchas veces no existe en la realidad, vive sólo en el deseo de la hablante. De esta manera la creación de un amado soñado permite a la hablante atribuirle cualidades magníficas que hacen posible la realización del amor con que sueña ella. La perfección de este dios crea lo mismo, le hace alcanzar la trascendencia que desea. El ser amado es también un astro que la ilumina de su amor y la hace escapar la realidad. Lo considera un héroe cuando la arranca de la melancolía y crea en ella sentimientos poderosos. Vestido de cisne, el ser amado ofrece una unión casi exclusivamente sexual. En suma, se define por la realización de los deseos de la hablante, sea en sueños o en realidad.

2.2.2. Rasgos físicos del amado

El perfil, los ojos, la boca, el cuerpo y las manos del ser amado se detallan separadamente pero todos tienen el mismo encanto, el mismo poder de atracción y creación en la hablante. La cualidad esencial de cada uno es inspirar sentimientos en ella y crear maneras de llegar al amor carnal y trascendental.

La poetisa da una especial atención a algunos rasgos físicos. El perfil es un símbolo de misterio, de belleza y de vida en sus poemas, particularmente "Tres pétalos a tu perfil" (p. 234): "Tu Wagneriano perfil, / Perfil supremo y arcano / Que yo torné casi humano:" (vv. 3-5). La hablante lo describe atribuyéndole una dimensión humana: es orgulloso, triste o bello y por eso el amado soñado parece casi humano. Además, hace una referencia a Wagner quizás para subrayar su genio en crear la armonía y la belleza en su música como lo hace el amado en la hablante con las experiencias amorosas. Este mismo perfil reaparece en el último poema de este libro, "A lo lejos" (p. 260), nuevamente con la atribución de la cualidad "arcano": "Era una llaga tu perfil arcano; / Insólito, alarmante sugería / El esmalte de espléndida presea / Sobre un pecho serrano." (vv. 3-6). De manera similar, la hablante quiere, a partir del retrato del amado, en el poema "Con tu retrato" (p. 241), darle la vida para que se entreguen uno al otro: "Yo no sé si mis ojos o mis manos / Encendieron la vida en tu retrato; / Nubes humanas, rayos sobrehumanos. / Todo tu *yo* de imperador innato" (vv. 1-4).

Los ojos de la persona amada tienen también gran importancia en algunos poemas. Se celebran los ojos del amado en el poema "En tus ojos" (pp. 231-232); se enumera todo lo que representan para la hablante:

Fondos marinos, cristalinas grutas
 Donde se encastilló la Maravilla:
 Faros que apuntan misteriosas rutas...
 Caminos temblorosos de una orilla
 (vv. 26-29)

Sus comparaciones son numerosas y se hacen con la naturaleza y con objetos que tienen una cualidad superior, como “[...] lámparas votivas / Que se nutren de espíritus humanos” (vv. 30-31). Se notan muchos contrastes como para subrayar la iluminación y el misterio en el amado, pero en general se consideran los ojos como algo precioso y hermoso. En “Inextinguibles” (p. 250) se hace también una enumeración del valor de las pupilas del amado para ella: “Por hondas, por calladas, por buenas, por tranquilas / Un lecho o una tumba parece cada una” (vv. 6-8). Se lee en los ojos del amado los sentimientos que lo habitan: sin embargo, estos ojos son para ella dos imágenes contrarias. El lecho podría simbolizar los comienzos de la vida, o el amor, que se lee en sus ojos brillantes. La tumba comunicaría el misterio, la sombra y el aspecto más apasionado de él. No tenemos, pues, una imagen precisa del físico del amado. Los ojos corresponden a su carácter maravilloso, como se comunica en “El cisne” (pp. 255-257): “Sus raros ojos humanos” (v. 41). Atribuye al cisne una cualidad humana, además de las cosas extraordinarias que es el cisne para ella. Sólo en dos poemas se precisa el color de sus ojos. En “El silencio” (p. 242) los ojos son morenos: “Por las dos tazas de moka / De tus pupilas calientes: (vv. 4-5) y en “Tres pétalos a tu perfil” (p. 234): “Y estrella un gran ojo gris,” (v. 15). En ese poema el ojo gris comunica la melancolía y el aburrimiento del perfil del amado ya que este color puede representar tristeza, ansiedad e indiferencia (Julien: 1994, p. 92). Los ojos morenos y calientes parecen comunicar la pasión que siente él. Esta diferencia de color quizás subraya

la poca atención que da la hablante a los aspectos físicos propiamente dichos. Se interesa más en las sensaciones que le pueden dispensar a ella.

Luego, su descripción de la boca del amado es vívida: la hablante la detalla quizás porque el beso está tan cerca de la concepción del amor físico y erótico. El beso es uno de los primeros contactos físicos en el amor, como se ve en "Tu boca" (p. 228): "--Maravilloso nido del vértigo, tu boca! / Dos pétalos de rosas abrochando un abismo...--" (vv. 9-10). El beso inicia a la hablante al placer. El oro subraya el valor del beso: "Cuando tu voz que funde como sacra campana / En la nota celeste de la vibración humana. / Tendió su lazo de oro al borde de tu boca" (vv. 6-8). En "Otra estirpe" (p. 243) se dice: "Absintio, mieles. / Viérteme de sus venas, de su boca..." (vv. 10-11). Además, la boca del amado es un abismo: la hablante quiere caer en su beso, ya que inicia el amor físico. En "Ceguera" (p. 249), el amor es tan profundo que ella se echa en su abismo: "Me abismo en una rara ceguera luminosa: / Un astro, casi un alma, me ha velado la Vida." (vv. 1-2).

La descripción de la boca para ilustrar los comienzos del deseo y del amor físico tiene su prolongación natural en la del cuerpo. Por esta razón Delmira Agustini dedica muchos poemas al cuerpo del amante. El cuerpo de su amado es importante para vivir la experiencia sexual que ella desea, y para crear una nueva raza a partir de esa unión maravillosa. Se compara a elementos de la naturaleza para comunicar su belleza y su disponibilidad sexual: "A la estatua de lirios de tu cuerpo!" ("Visión" [pp. 236-237], v. 40). Los lirios, como lo simbolizan casi todas las flores en Los cálices vacíos, muestran belleza y disponibilidad para realizar el acto amoroso. En "Otra estirpe" (p. 243) se describe el cuerpo así: "Su cuerpo excelso derramado en fuego" (v. 3); subraya a la vez la belleza física del cuerpo como la

pasión que lo anima. El verso "En la cálida tierra de tu cuerpo!" (v. 22) del poema "El surtidor de oro" (p. 247) comunica algo similar: la pasión, comunicada por "cálida", pero quizás también la posibilidad de procrear, ya que la tierra da vida. El cuerpo es la vía con la cual se pueden tener relaciones amorosas y acceder a lo trascendente: ambas cualidades parecen sugeridas en "Ofrendando el libro" (p. 226): "Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencial de los troncos discordantes / Del placer y el dolor, plantas gigantes" (vv. 4-6).

Además, su cuerpo está comparado a elementos formidables para subrayar la sobrehumanidad del amado, en el poema "Nocturno" (p. 227), por ejemplo: "Yo te imagino sabio, / Con un divino cuerpo de mármol palpitante / Que arrastra como un manto regio el peso del Tiempo..." (vv. 18-20). Además, el mármol está caliente, sirve a la experiencia

∴ Esta imagen se aplica también a la hablante: compara su cuerpo al mármol antes de su encuentro con el amor erótico, un cuerpo sin vida cuando residía en la torre de la Melancolía del poema "¡Oh Tú!" (p. 229-230): "Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;" (v. 25). La concepción de su cuerpo como mármol, que no puede ser palpitante, ilustra lo insólito del amante. "Fiera de amor" (p. 248) ofrece una imagen diferente de la anterior: "Hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer: [...] No es carne ni mármol: una pasta de estrella / Sin sangre, sin calor y sin palpitación... / Con la esencia de sobrehumana pasión!" (v. 9, vv. 17-19). El cuerpo del amado es, por tanto, algo extraordinario, que posiblemente puede llevar a la creación de una raza nueva, y si no es el caso, llevarla a un amor trascendente, ya que la pasión que habita la estatua es "sobrehumana".

La hablante, además, se refiere reiteradamente a las manos del amante, sobre todo en el poema "Para tus manos" (pp. 251-253). Como el cuerpo, tienen una gran importancia

porque crean el placer que desea la hablante: "Con finos dedos tomasteis / La ardiente flor de mi cuerpo..." (vv. 14-15). Además, afirma que estas manos la salvaron de la soledad y de la melancolía para hacerla gozar de un amor poderoso y superior:

¿En que tela de fuego me envolvieron
Las arañas de nieve de tus manos?
¡Red de tu alma y de tu carne, lia
Mis alas y mis brazos!
(vv. 23-26)

En fin, en "Día nuestro" (p. 233) se comparan a alas que le infunden calma: "–El Ángel–
Tus manos son dos alas tranquilas, / Mi espíritu se dobla como un gajo de lilas." (vv. 7-8).

La concepción del físico del amado resulta de la descripción de diferentes rasgos que crean sensaciones y sentimientos en la hablante. El perfil del amado representa belleza y misterio que la atrae; por eso ella quiere recrearlo en forma de escultura o retrato. Los ojos son también de gran belleza, sugieren la admiración y el amor que ella siente por él. La boca, igual que el cuerpo, causa deseo físico, marca el inicio del acto íntimo. El cuerpo es la vía por la cual se produce la unión carnal y trascendente, mientras las manos provocan placer y emociones. Estos aspectos aparecen separadamente, pero tienen en común la inspiración de un amor magnífico.

2.3. Las imágenes de la dualidad

En casi todos los poemas de Los cálices vacíos encontramos imágenes de melancolía y felicidad, luz-sombra, cuerpo-alma, placer-dolor y bien-mal que describen el amor, e imágenes también contrarias, como sueño-realidad o cuerpo-alma, que definen al amado –en suma, imágenes de la dualidad.

2.3.1. Felicidad y melancolía

Se enfrentan la melancolía y la felicidad en algunos poemas: éstos describen el estado de alma de la hablante en la presencia y la ausencia del amado. En el poema “¡Oh Tú!” (pp. 229-230) se relatan los sentimientos de la hablante que reside en la torre de la Melancolía: “Naúfraga de la Luz yo me ahogaba en la sombra...” (v. 18). Este verso expresa la dualidad luz-sombra que existe en numerosos poemas de Los cálices vacíos. “Naúfraga de la Luz” sugiere que ella vivía algo feliz, pero en la torre, se “ahogaba en la sombra...”, es decir la tristeza, la soledad y el aburrimiento. Este sentimiento de tristeza se disipa cuando el amado aparece: “¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte! / Que alzaste suavemente la sombra como un velo.” (vv. 22-23). Él crea sentimientos muy fuertes en la hablante, le lleva felicidad, deseo y amor. Encontramos, pues, dos polos contrarios: la melancolía de no sentirse amada, y la felicidad de experimentar deseo y amor.

En el poema “Con tu retrato” (p. 241), esta misma dualidad está presente. La hablante expresa su deseo del amado cuando quiere dar vida a su retrato: “Amanece a mis ojos, en mis manos!” (v. 5). Sin embargo, después de esta felicidad, complicidad, amor –“De la sombra y la luz, tus ojos graves / Dicen grandezas que yo sé y tú sabes...” (vv. 9-10)– es decir la experiencia del amor carnal y trascendente, ella deja morir a su amado y dice, “Y renaces en mi melancolía” (v. 13): el amor que conocieron los dos contrasta con la melancolía que expresa la hablante por la ausencia y distancia de su amado.

En “A lo lejos” (p. 260), en fin, predomina un sentido general de nostalgia más intensamente que en los otros poemas de Los cálices vacíos. En él, los sentimientos positivos sólo pertenecen a los recuerdos: “Tus manos alargadas de tenderse al Destino /

Todo palidecidas de amortajar quimeras, / Parecían tocarme de muy lejos...” (vv. 13-15). El uso del pasado también ayuda a la expresión de la nostalgia, a diferencia de los otros poemas que, en general, se emplean al presente.

2.3.2. Imágenes duales sobre la concepción del amor

La percepción del amor que tiene la hablante muchas veces se ilustra con imágenes que contrastan. Estas diferencias resultan en la expresión de sentimientos e imágenes poderosos que comunican aun más fuertemente la concepción del amor que tiene la hablante. Una serie de este tipo de imágenes aparece en el poema “Día nuestro” (p. 233). La descripción de la relación amorosa se hace con elementos de la naturaleza: se oponen día y noche, luz y sombra. Al comienzo del poema se compara la unión de almas a la luz y al día: “Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel...” (v. 3). Esta imagen ilustra lo trascendente del amor. Al final, la hablante se refiere a la noche para ilustrar las sensaciones en su cuerpo, presta más atención a la unión carnal: “El triunfo de la Noche. –De tus manos, más bellas, / Fluyen todas las sombras y todas las estrellas / Y mi cuerpo se vuelve profundo como un cielo!” (vv. 10-12). Además se nota el contraste entre un espacio cerrado, el “vergel”, y el “cielo”, espacio vasto, abierto. En la primera parte del poema se emplean imágenes de luz y de belleza diurna que sobre todo se refiere al aspecto trascendente de la unión. La segunda parte es la expresión del amor más carnal, la belleza nocturna, aunque se puede también incluir una dimensión más espiritual.

En otros poemas se denotan los efectos y la influencia del amor en la hablante. En “Nocturno” (p. 227), por ejemplo, la noche sugiere la fuerza que tiene el amor: “En estas

noches negras y claras no se duerme.” (v. 15). Por una parte, el insomnio de la hablante subraya quizás una obsesión, o sino el pensamiento constante en el amor. Por otra, el contraste entre “negras y claras” expresa la presencia de los sentimientos amorosos. La claridad, “Una rosa de sol...” (v. 14), es el símbolo del amor que ocupa la hablante. Ésta ilumina su noche, sea en forma de pensamiento o de sentimientos que la ocupan constantemente, o porque su presencia en su vida aclara su soledad anterior. Otro efecto del amor en la hablante se destaca en “Tu boca” (p. 228). El deseo que siente ella por el amado resulta en un amor profundo: “Tú quedas en la testa, soberbia de la roca, / Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo! (vv. 13-14). El amado se queda en su sitio mientras la hablante está atraída por el abismo del beso y del amor. El contraste ilustra la fuerza que tiene su deseo.

Las manos, que tienen mucha significación para la hablante como ya hemos visto, a veces expresan dualidad en el amor. En “¡Oh Tú!” (pp. 229-230), las manos del amado pueden hacer todo lo que desea la hablante. Ésta expresa su deseo por las manos pidiendo bien y mal de ellas: “De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal...” (v. 18). Esta contradicción subraya el deseo permanente de ella y también una dimensión más carnal del amor, es decir el placer y el dolor. En “Para tus manos” (pp. 251-253), algunas imágenes presentan las manos llevando placer, amor y trascendencia a la hablante: “Y de sus palmas armoniosas bajan / Noches y días alhajados de astros, / O encapuzados de siniestras nubes / Que me apuntan sus rayos...” (vv. 35-38). Aquí contrastan “Noches y días”, y “astros” y “siniestras nubes”. Las manos le dan a ella emociones y sensaciones que se comparan a símbolos de sombra y de luz. Se podría decir que “día” y “astros” significan el elemento

trascendente del amor y que “noche” y “siniestras nubes” expresan la dimensión carnal. Estas dos expresiones afectan directamente a la hablante ya que los “rayos” de las manos la tocan. En fin, “Plegaria” (pp. 258-259), un poema que ilustra los efectos de la ausencia del deseo, del placer y del amor, expresan la dualidad del amor y del amado: “De hielo, que no arrancan / Los frutos deleitosos de la Carne / Ni las flores fantásticas del alma:” (vv. 25-27). El amor se define por esta dualidad del alma y del cuerpo, siempre presentes en los poemas de Delmira. Ésta desea una relación amorosa a estos dos niveles: las manos del amado la ayudan alcanzarla.

2.3.3. Imágenes duales sobre la concepción del amado

De la misma manera que el amor, el amado comprende también una dualidad entre alma y cuerpo en el amado. En “Ofrendando el libro” (p. 226), este contraste se afirma con imágenes de luz-sombra, infierno-paraíso, placer y dolor: “Comunicando infierno y paraíso. / Con alma fúlgida y carne sombría...” (vv. 12-13), y “Del placer y el dolor, plantas gigantes.” (v. 6). El contraste se produce a dos niveles, uno trascendente, expresado por la luz, el paraíso y el alma, y el otro el cuerpo, subrayado por la sombra, el infierno y la carne. Esta dualidad es esencial a la concepción del amor de la hablante, define su deseo del cuerpo y del alma del amado. También en “El surtidor de oro” (p. 247) se nota este mismo contraste: “Déjame bajo el cielo de tu alma, / En la cálida tierra de tu cuerpo!-” (vv. 21-22). El cielo y la tierra se oponen para definir la unión de alma y cuerpo.

Otra dualidad importante de los poemas de Los cálices vacíos es la de sueño y realidad del amado. El deseo de la hablante por el amado soñado es de una fuerza poderosa,

crea en ella la necesidad de verlo volverse vivo. “Visión” (pp. 236-237) explica este deseo: la hablante se imagina a su amado y a las experiencias, sentimientos que podrían vivir ellos. Sueña tanto en eso que trata de convencerse de su presencia real: “¿Acaso fue en un marco de ilusión. / En el profundo espejo del deseo, / O fue divina y simplemente en vida” (vv. 1-3). El “profundo espejo del deseo” crea esta impresión de vida, confunde a la hablante. De la misma manera quiere ella dar vida al retrato de su amado en “Con tu retrato” (p. 231). “Nubes humanas, rayos sobrehumanos,” (v. 3) definen al amado, muestran sus dos dimensiones; la hablante querría tener en vivo al amado-soñado, que es en esencia alguien a la vez humano y sobrehumano. “El surtidor de oro” (p. 247) comunica una idea idéntica: “En prodigios de almas y de cuerpos; / Debe ser vivo a fuerza de soñado,” (vv. 6-7). Se ilustra la dualidad alma-cuerpo del amado como el deseo que no se realiza de verle aparecer en la realidad. “El cisne” (pp. 255-257) también subraya el deseo de la presencia en vida del amado: “Y vive tanto en mis sueños; / Y ahonda tanto en mi carne, [...] O es en vida un amante” (vv. 37-38, 44). Sus sueños la dominan tanto que se intensifica el deseo de la aparición de un amado real. “Para tus manos” (pp. 251-253) significa lo mismo pero también sugiere que las manos del amado – “Manos que sois de la Vida. / Manos que sois del Ensueño” (vv. 1-2)– provienen de los sueños de la hablante. Producen en ella sensaciones y emociones en su vida real. En “Fiera de amor” (p. 248) el objeto de amor de la hablante, es decir la estatua, “No es carne ni mármol: una pasta de estrella / Sin sangre, sin calor y sin palpitación... / Con la esencia de una sobrehumana pasión!” (vv. 17-19). Esta descripción extraordinaria contrasta con la apariencia usual de una estatua. Además, expresa el deseo de la hablante de tener un amor formidable, sobrehumano para alcanzar la

trascendencia.

En fin, otras imágenes contrarias describen el físico del amado, o su valor para la hablante. En “Nocturno” (p. 227), el amado se diferencia de la hablante por su concepción: “Invierno, yo te amo y soy la primavera... / Yo sonroso, tu nievas:” (vv. 21-22). Esta imagen sugiere la edad, experiencia y sabiduría del amado mientras la primavera expresa belleza y juventud de la hablante. Sin embargo, cualquiera que sea el físico o la edad del amado, la hablante busca la misma dualidad alma-cuerpo en él. En “El cisne” (pp. 255-257), el amado tiene un encanto: “–Clavel vestido de lirio, [...] / Del rubí de la lujuria / Su testa está coronada” (vv. 17, 29-30), “El cisne asusta de rojo, / Y yo de blanca doy miedo!” (vv. 59-60). Los colores expresan las ideas contrarias: el amado-cisne es puro, bello, inocente en apariencia pero, como lo confirma la hablante, es en realidad apasionado, deseoso de tener relación sexual con ella. Finalmente, los ojos del amado, atributo que aprecia la hablante en el poema “En tus ojos” (pp. 231-232), representan una multitud de cosas para la hablante: “Ojos a toda luz y a toda sombra!” (v. 1), y “¿Sabes todas las cosas palpitantes, / Inanimadas, claras, tenebrosas, / Dulces, horrendas, juntas, o distantes, / Que pueden ser tus ojos?... Tantas cosas” (vv. 13-16). La serie de imágenes de contrastes que enumera la hablante no sólo representan los ojos del amado sino diferentes aspectos de la concepción que tiene ella de él.

En suma, la concepción del amor en los poemas de Los cálices vacíos se caracteriza por la esencial conjunción de la dimensión sexual y de la dimensión trascendente. Asimismo, la realización de la unión depende de la presencia del amado y de su capacidad de provocar

los sentimientos y emociones necesarios para crear este amor. El sueño puede servir como mundo ideal donde realizar un amor que es imposible en la vida real. pero también puede determinar el fracaso de esta unión: la ausencia del amado o la no-participación del amado-soñado deja a la hablante en un estado de espera y de melancolía. En la concepción del amado se destaca el carácter ideal del mismo: su aspecto general se acerca a la perfección. mientras sus aspectos físicos sirven de medio para alcanzar corporalmente el amor deseado por la hablante. Finalmente, las imágenes de dualidad contribuyen a la expresión de la esencial dualidad en los componentes. La clave que permite comprender el pensamiento de la hablante se encuentra en estos versos del poema "El cisne" (pp. 251-253): "—A veces ¡toda! soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo.—" (vv. 52-53).

CAPÍTULO 3

Los aportes de los movimientos literarios a la generación de las imágenes del amor erótico-trascendente

La mayor parte de la crítica considera que Delmira es una poeta modernista (nos hemos referido en el primer capítulo a las pocas excepciones al respecto). El Modernismo, movimiento renovador de la literatura, aparece en Hispanoamérica a finales del siglo XIX: la historia de la literatura hispanoamericana concuerda en que el Modernismo resulta de la síntesis de diferentes corrientes literarias procedentes principalmente de Francia (véase por ejemplo Bollo [1951], Anderson-Imbert [1954], Jiménez [1985], y Bellini [1985]). En el estudio de Los cálices vacíos nos detendremos en tres de estas corrientes que influyen claramente en sus poemas: el Romanticismo, el Parnaso y el Simbolismo. Esperamos mostrar que los poemas de Los cálices vacíos, en sus imágenes, se vinculan a estos movimientos definitorios del Modernismo, y que su pertenencia a estas corrientes ofrece un mejor entendimiento del funcionamiento y del sentido de aquellas.

3.1. Aportes del Romanticismo

El Romanticismo nació en Europa al final del siglo XVIII. Fue en gran parte una reacción en contra de las ideas dominantes en ese “Siglo de las luces”. Entre los componentes de esa reacción que se observan en Los cálices vacíos, se destaca el énfasis en los sentimientos y la imaginación: la consideración de la naturaleza como reflejo del espíritu

del yo lírico; la melancolía introspectiva; el ansia de infinito; y el vampirismo como expresión del deseo sexual femenino. Estos componentes se vuelven características del amor erótico-trascendente en muchos poemas de Delmira Agustini.

3.1.1. Los sentimientos y la imaginación

Los Románticos destacan los sentimientos y la imaginación para oponerse al dominio de la razón, la característica más importante del siglo anterior. En los poemas de Los cálices vacíos hay muchas e intensas manifestaciones de los sentimientos de la hablante y de su imaginación. En "Ofrendando el libro" (p. 226) la hablante expresa su deseo y su amor por el amado usando estas imágenes contrarias, fuertemente contrapuestas: "placer" y "dolor", "vida" y "muerte", "infierno" y "paraíso", "carne" y "alma". El amado crea en ella esta destacada dualidad de sentimientos: su deseo por él describe la intensa experiencia que quiere alcanzar. La imaginación se nota también en el uso de plantas como símbolo del cuerpo del amado: "Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencial de los troncos discordantes / Del placer y el dolor, plantas gigantes" (vv. 4-6) .

El poema "Nocturno" (p. 227) manifiesta los sentimientos amorosos de la hablante por medio de la naturaleza: "Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso / Como flor de inocencia. / Como espuma de vicio!" (vv. 9-11). Las diferentes blancuras ilustran el amor que ella le quiere dar y también su deseo de tener relaciones sexuales con él. Además, imaginación y sentimientos aparecen: "Invierno, yo te amo y soy la primavera..." (v. 21). Esta comparación muestra el deseo de la hablante de manera creativa y diferente, alude a la juventud, la belleza, la sabiduría y la experiencia con sólo dos palabras cargadas de

significación.

La comparación de un beso con dos pétalos en "Tu boca" (p. 228) manifiesta el amor y la imaginación en la descripción del beso: "—Maravilloso nido del vértigo, tu boca! / Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...—" (vv. 10-11) asociados a los pétalos; el vértigo y el abismo atraen a la hablante de manera tan fuerte que se lanza en ellos: así se realiza su deseo.

"¡Oh Tú!" (p. 229) contrasta los sentimientos de tristeza y de felicidad: en la torre (elemento predilecto de cierto Romanticismo), la hablante sólo siente "horror de mi sima" (v. 21). Cuando llega el amado, el poema es una sucesión de imágenes que expresan los fuertes sentimientos amorosos de la hablante, su esperanza de alcanzar un amor extraordinario con este amado que la salva: "Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas / Más que tuya, mi Dios!" (vv. 31-32). Al mismo tiempo se destaca la imaginación: la hablante siente que puede cumplir cualquier cosa en su unión con el amado: "Tú, que en mí todo puedes, / En mí debes ser Dios!" (vv. 27-28).

"Día nuestro" (p. 233) ilustra el amor extraordinario entre la hablante y el amado por medio de elementos de la naturaleza que expresan grandes sentimientos y sensaciones de la hablante mientras se abandona a su amor: "Tu espíritu amanece maravillosamente; / Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel..." (vv. 2-3).

En "Tres pétalos a tu perfil" (p. 234) se ilustran imaginación y sentimientos: ella quiere grabar en sí misma el perfil de su amado mediante la absorción de su mágico filtro, que caiga en ella como en el lis, motivada por su intenso: "Destila, tu filtro oscuro / En el cáliz de este lis." (vv. 17-18).

En su búsqueda por el amor y el amado. en "Ruptura" (p. 235). la hablante se enfrenta a la confusión: "Refleja un dios o un monstruo enmascarado en una / Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas" (vv. 7-8). El amor, o su amado. comunican bien y mal. quizás dolor y felicidad. Sin embargo. la hablante no comprende bien el amor. o al amado. y por eso expresa también incertidumbre. representado por "Esfinge" y todo en un ambiente de romántica monstruosidad. tiniebla, equiparación del amado en la divinidad.

"Visión" (p. 236) es una combinación de imágenes en torno al sueño. llenas de sentimiento e imaginación. El amado aparece como en sueño en el cuarto de la hablante: "¿Acaso fue en un marco de ilusión. / En el profundo espejo del deseo. / O fue divina y simplemente en vida / Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?" (vv. 1-4). Numerosas comparaciones ilustran la aspiración a un amor magnífico. a una unión formidable: "Te inclinabas a mí como el creyente / A la oblea del cielo de la hostia... / -Gota de nieve con sabor de estrellas / Que alimenta los lirios de la Carne;" (vv. 17-20). El deseo ardiente se sugiere con intensas imágenes descriptivas: "Y era mi deseo una culebra / Glisando entre los riscos de la sombra / A la estatua de lirio de tu cuerpo!" (vv. 38-40).

También fuertes sentimientos expresados con creatividad imaginativa se expresan en "Con tu retrato" (p. 241). A causa de la fuerza del deseo. la hablante da vida al retrato de su amado para amarlo. pero después lo deja morir: "De la sombra y la luz. tus ojos graves / Dicen grandezas que yo sé y tú sabes... / Y te dejo morir... Queda en mis manos / Una gran mancha lívida y sombría..." (vv. 9-12). En esta unión imaginada. se aúnan la felicidad de la hablante y la melancolía de verlo morir: "Y renaces en mi melancolía / Formado de astros fríos y lejanos!" (vv. 13-14). Los astros confirman la distancia que separa a los dos.

En "El silencio" (p. 242) el deseo de la hablante se hace otra vez emocional e imaginativamente muy fuerte: "En llamas me despedazo / Por engarzarme en tu abrazo" (vv. 9-10).

Su intenso deseo por el amado se manifiesta en un caso en forma de pedido de ayuda a Eros y es su decisión de engendrar una nueva raza: en "Otra estirpe" (p. 243) con notable fuerza imaginativa y emocional afirma: "Eros, yo quiero guiarte. Padre ciego... / Pido a tus manos todopoderosas. / Su cuerpo excelso derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!" (vv. 1-4) y "¡Así tendida soy un surco ardiente. / Donde puede nutrirse la simiente. / De otra Estirpe, sublimemente loca!" (vv. 10-14).

La imaginación, en "El surtidor de oro" (p. 247) le hace visualizar al amante soñado surgiendo, como Venus, de la espuma: "De las espumas armoniosas surja / Vivo, supremo, misterioso, eterno, / El amante idea, el esculpido / En prodigios de alma y de cuerpos, / Debe ser vivo a fuerza de soñado." (vv. 3-5). Sueña con una persona perfecta, con quien es posible llevar una relación magnífica.

Con fértil imaginación también se representa a sí misma en una hiedra subiendo por una estatua (el amado) en su encuentro extremadamente pasional. Así, en "Fiera de amor" (p. 248): "Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra / Ascendió mi deseo como una fulmínea hiedra" (vv. 7-8) y "No es carne ni mármol: una pasta de estrella / Sin sangre, sin calor y sin palpitación... / Con la esencia de una sobrehumana pasión!" (vv. 17-19). La estatua, siente e imagina ella, puede llevarle a un amor extraordinario.

En "Ceguera" (p. 249) reinan la imaginación y el amor: "Me abismo en una rara ceguera luminosa; / Un astro, casi un alma me ha velado la Vida." (vv. 1-2). El astro representa el amado, o el amor que siente la hablante. Su amor es tal que la ciega al punto

de que se olvida de la realidad, de otras cosas que existen en su vida.

También imagina efectos notables y pasionales en las manos del amado. Así, en "Paratus manos" (pp. 251-253): "Manos que me disteis gloria / Manos que me disteis miedo! / Con fines dedos tomasteis / La ardiente flor de mi cuerpo!" (vv. 11-14).

"Nocturno" (p. 254) es muy imaginativo: compara el alma del amado a un lago y ella es un cisne: "Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros. / Voy manchando los lagos y remontando el vuelo." (vv. 7-8). Con esta imagen quizás trata de mostrar que la unión de almas y cuerpos tuvo lugar; ella dejó su marca en el alma y el cuerpo del amado por medio de sus sentimientos y del acto amoroso.

"El cisne" (pp. 255-257) expresa el inmenso deseo de la hablante. Compara su amado a un cisne que le trae gozo e inicia unión sexual: "Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo / -A veces ¡toda! soy alma; / A veces ¡toda! soy cuerpo.-" (vv. 49-52). El amado provoca en ella y un deseo físico irresistible al cual se entrega.

Fuertes sentimientos de piedad se expresan para las cosas y personas que no sienten el deseo que ella vive. Así, en "Plegaria" (pp. 258-259), se compadece de los "-Labios que nunca fueron, / Que no apresaron nunca / Un vampiro de fuego / Con más sed y más hambre que un abismo.-" (vv. 45-48). La piedad, además, contrasta grandemente con las emociones y experiencias que tuvo la hablante, y que todavía desea.

También con fuerza en "A lo lejos" (p. 260) se expresa a veces la nostalgia: "Mi nostalgia ha pintado tu perfil Wagneriano / Sobre el velo tremendo de la ausencia" (vv. 26-27). El perfil que ella creó, deseó, aparece otra vez; sin embargo es ahora sólo recuerdo. Domina la tristeza de la hablante por la ausencia de su amado.

3.1.2. La naturaleza como reflejo de los sentimientos de yo lírico

Otro aspecto del Romanticismo que aparece en Los cálices vacíos es la naturaleza como reflejo del espíritu del poeta y la expresión de la intensidad de sus sentimientos. Así, en "Ofrendando el libro" (p. 226) –como hemos observado en la sección anterior– los versos "Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencial de los troncos discordantes / Del placer y el dolor, plantas gigantes" (vv. 4-6) comparan el placer y el dolor a plantas gigantes y el cuerpo del amado a la raíz y los troncos de éstas. Estas comparaciones muestran la intensidad de la experiencia amorosa de la hablante y su percepción del cuerpo del amado.

En el mismo campo semántico –el reino vegetal– las flores, más particularmente el lis o lirio, describen los estados del alma y del cuerpo de la hablante. En "Ofrendando el libro" (p. 226), el "lis de la Muerte" que tiene el amante podría significar belleza, delicadeza y a la vez una especie de atracción fatal: "Porque emerge en tu mano bella y fuerte. / Como en broche de místicos diamante / El más embriagador lis de la Muerte" (vv. 4-6). Esto subraya el aspecto puro, bello y perfecto de su amor por ella, el valor que le atribuye la hablante a la relación que tienen los dos. Sin embargo, este lis que sale de la mano del dios y es "embriagador" puede sugerir un poder de irresistible seducción que Eros confiriera a la muerte.

El lirio se combina en alguna ocasión con otros elementos, sea del reino animal, sea del mundo del arte. En el poema "Visión" (p. 237) la hablante se acerca al cuerpo del amado: "Y era mi deseo una culebra / Glisando entre los riscos de la sombra / A la estatua de lirios de tu cuerpo!" (vv. 38-40). La percepción que la hablante tiene del cuerpo de su amante es la perfección de una estatua y la belleza, la seducción de las flores. Además, en

este mismo poema, el poeta escribe que “Y tanto te inclinaste, / Que mis flores eróticas son dobles.” (vv. 42-43). El amado inspira deseo en la hablante, lo que se compara a flores eróticas que, superando su ser de manera prodigiosa, tuviera cada una la naturaleza de dos.

El lirio aparece también fusionado con otra flor; así se usa para describir a un ave de larga tradición erótica en “El cisne” (pp. 255-257). Por una parte, compara el cisne a una flor de aire y de agua por su belleza: “Flor del aire, flor del agua, / Alma del lago es un cisne” (vv. 7-8). También habla de “alas de lirio” (v. 11) y de “clavel vestido de lirio” (v. 17) para describir el cisne amante. Para la hablante el cisne es una flor roja, que le inspira pasión (Chevalier 1994: 109), pero se disfraza del blanco puro (Chevalier 1994: 60) del lirio. Su visión del cisne como estas dos flores subraya sus fuertes sentimientos, el deseo que le inspira el amante y el amor puro.

El lirio se asocia a veces a un cáliz o una copa que representara a la propia hablante, en su ansia de recibir el “filtro” de la experiencia erótica. En “Tres pétalos a tu perfil” (p. 234), ella pide al amante “Destila, tu filtro oscuro / En el cáliz de este lis.” (vv. 17-18). Ella, sintiéndose identificada con el encanto, la belleza y la perfección del lis, quiere recibir el “filtro oscuro” que le dará su amante: el gozo erótico y su oscuro poder de seducción.

También en “¡Oh Tú!” (pp. 229-230), ella es como un lirio: “Soy, caída y erguida como un lirio a tus planta,” (v. 31). Sin embargo, el lirio, aquí simboliza su amor y su deseo. Ella espera tendida, ansiosa y lánguida con deseo, como una flor a sus pies, una manifestación de su deseo: la de ser a la vez participante y recipiente del amor.

Otras flores además del lirio también se usan para ilustrar algunos estados de ánimo de la hablante. Así, en “El cisne” (pp. 255-257) el silencio es la rosa, flor de la perfección y

del corazón (Chevalier 1994: 275), en el pico del cisne amante: "Yo le interrogo en silencio... / Y el silencio es una rosa. / Sobre su pico de fuego..." (vv. 46-48). En los versos siguientes es el cuerpo físico del amante que le habla a ella; por tanto, el silencio podría ser la inutilidad de las palabras, que contrasta con todo lo que se "dice", que se comunica en el acto amoroso.

Las lilas se emplean en "Día nuestro" (p. 233): su espíritu "se doble como un gajo de lilas" (v. 8) cuando siente las manos del amante tocarla. Su alma y su cuerpo se abren a las sensaciones y los sentimientos como una multitud de pequeñas flores que florecen.

En "A lo lejos" (p. 260), el beso se compara a una flor: "-¡Oh beso!... flor de cuatro pétalos...dos de Ciencia / Y dos iluminados de inocencia... / El cáliz una sima embriagante y sombría.-" (vv. 19-21). Tal vez quiere ilustrar que el beso es algo menos apasionado, más lógico, pero que puede llevar a algo más fuerte. Con este beso que les hizo viejos, ella ve algo a la vez inocente y puro como la expresión del amor que tuvieron los dos.

Otras manifestaciones de la naturaleza se notan en Los cálices vacíos. En "Nocturno" (p. 227), el cuarto del hablante es una gruta de oro y gemas raras que "Tienen un musgo tan suave, tan hondo de tapices / Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo / Dentro de un corazón." (vv. 5-8). Su cuarto tiene valor para ella, le da bienestar, seguridad y paz. Es un lugar donde puede y desea encontrar y amar a su amante. El cuarto le inspira tanto bienestar que estimula su deseo de amar a su amante.

En "¡Oh Tú!" (p. 229) la naturaleza desolada que caracteriza la torre, "arañas del tedio" (v. 3), "hongos de la soledad" (v. 15), "búho de ruinas ilustres y almas altas y desoladas"(vv. 16-17), "un gran huevo infécundo" (v. 12), ilustran la mala fortuna, la

melancolía, el vacío y la desesperación de la hablante. Sola y desolada no siente nada más que “[el] horror de mi sima.” (v. 21). A continuación, la naturaleza desolada contrasta mucho con “Que me lograste rosas en la nieve del alma” (v. 24) y “Que hiciste un lago de cisnes, de mi lloro / Tú que en mí todo puedes,” (vv. 26-27). Cuando la lleva el amante fuera de la torre ella siente pasión, amor y deseo. El “lago de cisnes” expresa la felicidad de ella.

Elementos de la naturaleza también aparecen en el poema “En tus ojos” (p. 231) para expresar belleza, valor y admiración. Los ojos del amante son para ella “mares” (v. 9), “noches”(v. 7), “constelaciones” (v. 12), “lagos” (v. 21), “fondos marinos” (v. 26), “meteoros” (v. 25), “grutas” (v. 26), “caminos” (v. 29) y “astros” (v. 34). El uso de imágenes magníficas y bellas como éstas señalan el amor, muestran el deseo y el aprecio que tiene ella.

En “El surtidor de oro” (p. 247) se comparan el cuerpo con la tierra y el alma con el cielo: “Déjame bajo el cielo de tu alma, / En la cálida tierra de tu cuerpo!—” (vv. 22-23). Así su visión del amado se hace en dos niveles: el cuerpo, es decir lo humano, alcanzable, palpable y físico, y también del alma, la parte trascendente. El deseo físico se asocia a la tierra mientras el amor extraordinario al cual aspira ella se señala por el cielo, para expresar el fuerte amor que siente para su amado.

Otra imagen que se usa es el lago como el reflejo del alma del hablante. En “Nocturno” (p. 254) el lago, el alma de la hablante es “Espejo de pureza que abrillantas los astros / Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!...” (vv. 5-6). Ella percibe el alma del amante como algo magnífico y extraordinario. En “El cisne” (pp. 255-257), en el lago “Se

imprime mi pensamiento” (v. 6) y “Alma del lago es un cisne” (v. 8). El lago es algo claro, puro, bello que puede mostrar superficialidad como profundidad (Cirlot 1971: 175). El lago representa su pensamiento en qué vive el amante: muestra la fuerza de imaginación de la hablante, la presencia constante del pensar en su amado. También ilustra los efectos del amor y del deseo que ella tiene por él. En fin, las plantas, las flores y los paisajes, diferentes imágenes de la naturaleza, ilustran por una parte el estado de ánimo de la hablante y, por otra, su percepción del amado. Con su uso ella puede expresar deseo, amor, desolación – todos los sentimientos que la habitan.

3.1.3. La melancolía introspectiva

La melancolía introspectiva, que es producto del descontento ante la vida es uno de los aspectos más característicos del Romanticismo. Aunque no es un tema abundante, tampoco falta en Los cálices vacíos. Las primeras estrofas del poema “¡Oh Tú!” (pp. 229-230) expresan tristeza, aburrimiento y soledad en la “torre inclinada / De la Melancolía” (vv. 1-2), en que vive la hablante como prisionera. En ella se encuentran “arañas del tedio” (v. 3), “hongos de soledad” (v. 15) y otros elementos que le inspiran tristeza y horror. Simbolizan el estado del alma de la hablante antes de la llegada del amante que la arranca a la torre y le da vida y pasión: “Tú que en mí todo puedes; / En mí debes ser dios!” (vv. 26-27). Su estancia en la torre, pues, contrasta mucho con su huida de la misma.

El poema “Con tu retrato” (p. 241) muestra la tristeza que le inspira a la hablante la distancia de su amante: “Y renaces en mi melancolía / Formado de astros fríos y lejanos!” (vv. 13-14). El amante sólo permanece en su imaginación, como los astros magnífico, pero

ella percibe frialdad y distancia, es decir ausencia, la imposibilidad de alcanzarlo. Alvar afirma que en estos poemas se nota “tristeza de lo que no es posible en el mundo real y soñado” (Alvar 1958: 72).

Finalmente, “A lo lejos” (p. 260) ilustra también la ausencia y la distancia del amante. La hablante, al recordar lo precioso de sus experiencias con su amante, constata su melancolía ante la ausencia de éste: “Mi nostalgia ha pintado tu perfil Wagneriano / Sobre el velo tremendo de la ausencia” (vv. 26-27). Sus pensamientos nostálgicos sirven para recordarle la felicidad que vivió con el amante, como la importancia de éste. Así, aunque no se manifiesta muchas veces la melancolía, ésta tiene importancia: expresa principalmente el valor que tenía el amado.

3.1.4. Ansia de infinito

El Romántico tiene ansia de infinito, lo que le empuja a preocuparse por la muerte. En Los cálices vacíos la hablante busca en su amante una experiencia infinita. Como hemos visto en el poema “¡Oh Tú!” (pp. 229-230), la hablante, sola y desolada en la torre de la Melancolía, es salvada por el amado, que le permite realizar amor extraordinario que está buscando:

Que me lograste rosas en la nieve del alma,
 Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;
 Que hiciste todo un lago de cisnes, de mi lloro...
 Tú que en mí todo puedes,
 En mí debes ser Dios!
 (vv. 24-28)

La expresión “Dios” señala la fuerza, el poder, que tiene él en la relación amorosa. Ella

puede llegar a este amor que desea ya que su amado puede hacer cosas maravillosas en su cuerpo y su alma.

“Día nuestro” (p. 233) es otro ejemplo de este amor que la lleva a algo superior: los almas de ella y su amado se encuentran para hacerla alcanzar un estado magnífico: “Fluyen todas las sombras y todas las estrellas. / Y mi cuerpo se vuelve profundo como un cielo!” (vv. 11-12). Se nota el uso de símbolos de la naturaleza, y la dualidad de luz y oscuridad y placer y dolor. No es amor ordinario sino una fusión de almas. “Tu espíritu amanece maravillosamente. / Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel...” (vv. 2-3).

Las manos del amante pueden causar en la hablante sentimientos irresistibles que la llevan a éxtasis: “¿En que tela de llamas me envolvieron / Las arañas de nieve de tus manos? / Red de tu alma y de tu carne. lía / Mis alas y mis brazos!” (“Para tus manos” [pp. 251-253, vv. 23-26]). Estas manos se comparan a “la vida” y “el Ensueño” (vv. 1-2), y son “Manos que me disteis gloria” (v. 11).

Por otra parte, cuando la hablante no tiene al amante que busca, lo inventa a veces, y así puede lograr este amor que desea. Bollo (1951) y Jiménez (1985) consideran esta necesidad de crear o de soñar con el amado como la huida, la evasión en otro mundo, característica importante del Romanticismo. Según Alvar (1958), esta evasión se hace en el sueño y un mundo exótico que crea la poeta. Así en “Con tu retrato” (p. 241) ella crea “Nubes humanas, rayos sobrehumanos,” (v. 3) lo que tiene el efecto de dar nacimiento al amor que busca: “Por eso, toda en llamas, yo desato / Cabellos y alma para tu retrato,” (vv. 6-7). Este retrato que nace y muere cuando lo desea la hablante es el medio de alcanzar este estado extraordinario. También es imaginado el amante sobrehumano en “El surtidor

de oro” (p. 247): es “El amante ideal, el esculpido / En prodigios de almas y de cuerpos” (vv. 5-6), y “Las culebras azules de sus venas / Se nutren de milagro en mi cerebro...” (vv. 11-12) .

La expresión máxima de este amor extraordinario que busca la hablante se encuentra en los poema “Visión” (pp. 236-237) y “Otra estirpe” (p. 243). En “Visión” el amado crea en la hablante un deseo feroz, lo que la lleva a desear a este infinito que busca, asociado a la maternidad sobrehumana como extensión natural de ese amor extraordinario:

Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico: un abrazo
De cuatro brazos que la gloria diste,
De fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
Cuatro raíces de una raza nueva:
(vv. 46-50)

La posibilidad de crear descendientes sobrehumanos es para ella el fin más extraordinario: es la realización esencial de sus más grandes deseos. En “Otra Estirpe” ella pide a Eros este amante que puede crear esa nueva raza: “¡Así tendida soy un surco ardiente, / Donde puede nutrirse la simiente, / De otra Estirpe, sublimemente loca! (vv. 12-14). Esta búsqueda no sólo ilustra el deseo de un amor formidable sino la voluntad de prestarse a la maternidad sobrehumana, lo que garantizará su infinitud.

Este deseo grande por algo infinito lleva a la hablante a buscar este amado en algo imposible. En “Fiera de amor” (p. 248), como hemos visto, ella encuentra en una estatua este amor extraordinario, se enamora de ésta: “No es carne ni mármol: una pasta de estrella / Sin sangre, sin calor y sin palpitación.../ Con la esencia de sobrehumana pasión!” (vv. 17-19). Las estatuas también hemos visto que le sirven, en “Plegaria” (pp. 258-259), para

expresar su compasión por la ausencia del deseo que ellas deben sufrir.

Aunque la angustia de infinito nunca lleva a la muerte en Los cálices vacíos, ésta se menciona a veces. En "Con tu retrato" (p. 241) cuando ella deja morir a su amado que creó, éste se distancia de ella: "Y renaces en mi melancolía / Formado de astros fríos y lejanos!" (vv. 13-14). El sentido de su angustia por la ausencia del amado se intensifica por la minimización de la muerte —o mejor, por la afirmación de su belleza, lejos de ser causa de miedo: "Porque emerge en un mano bella y fuerte, [...] El más embriagador lis de la Muerte" (Ofrendando el libro [p. 226, vv. 7, 9]). La búsqueda de infinito, pues, se manifiesta en el deseo de alcanzar un amor extraordinario por la unión de cuerpo y alma y la voluntad de crear una descendencia sobrehumana como consecuencia de este amor. Este deseo nunca lleva a la muerte, pero empuja a la hablante a crear a su amado o buscarlo en algo imposible, como las estatuas y los sueños.

3.1.5. El vampirismo como expresión del deseo sexual de la mujer

En el artículo " 'En el profundo espejo del deseo': Delmira Agustini, Rachilde, and the Vampire" (1993), Margaret Bruzelius sugiere que la hablante de los poemas de Agustini es un vampiro que expresa el deseo sexual femenino (Bruzelius 1993: 59): "And Agustini creates a poetic persona as a monstrous female, a revenant who summons the male she desires from the grave" (Bruzelius 1993: 55). Unos poemas representan a la hablante que pide con urgencia el cuerpo de su amado, que sueña con una relación amorosa magnífica. El vampirismo se define por una gran pasión y el deseo de nutrirse de la vida (Chevalier 1994: 1060); en los poemas de Los cálices vacíos se ilustra la pasión, y el nutrirse de la vida

está reemplazado con el deseo de nutrirse de amor. El artículo analiza los poemas “¡Oh Tú!” (pp. 229-230) y “Visión” (pp. 236-237). Describe a la hablante como la voz femenina que necesita calmar su deseo sexual, que busca los encuentros con un amado por la noche en “¡Oh Tú!”, sin encontrarlo sino en sueño (Bruzelius 1993: 60). Según la autora, el poema “Visión” ofrece el más fuerte encuentro vampírico. La hablante desea intensamente al amado que se inclina sobre ella, se vuelve en una serpiente, símbolo de “The identification of woman, especially sexually desirous woman, with the snake.[...]” (Bruzelius 1993: 61) que desea intensamente realizar la unión.

En nuestra opinión, el poema “¡Oh Tú!” (p. 229) presenta en primer lugar a la hablante en la torre de la Melancolía, despojada de cualquier deseo: “Eternamente incubaba un gran huevo infecundo” (vv. 12). Este verso parece simbolizar ausencia de sentimientos amorosos; expone la melancolía y el aburrimiento de ella. Sin embargo, cuando la salva el amado, hay una sucesión de versos que expresan su fuerte deseo por él: “Tú que en mí todo puedes / En mí debes ser Dios! / De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace el mal...” (vv. 27-29). Su deseo de lograr una unión con el amado, lo que define el vampirismo, es más urgente, aunque no tan fuerte si se compara a otros poemas.

“Visión” (pp. 236-237) expresa intensamente el deseo sexual de la hablante: “Y tanto te inclinaste, / Que mis flores eróticas son dobles,” (vv. 42-43). La presencia del amado en su cuarto provoca la respuesta sexual por parte de la hablante. Como lo explica Bruzelius en su artículo, la hablante se vuelve en culebra que se acerca a su amado para recibir el amor. Sólo que, éste no es real sino sueño; el deseo no se cumple.

En “El silencio” (p. 242) el deseo sexual se manifiesta en el cuerpo de la hablante con

rasgos vampírescos: “En llamas me despedazo / Por engarzarme en tu abrazo. / Y me calcina el delirio / Cuando me yergo en tu vida.” (vv. 9-12). Las “llamas” y el “delirio” expresan la urgencia de llevar la unión. Además, se nota su deseo de acercarse al amado, de “nutrirse” de su abrazo y de su vida.

También pueden atribuirse rasgos de vampirismo a la expresión del deseo sexual en “Otra estirpe” (p. 243): “Su cuerpo excelso derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!” (vv. 3-4), y “Viérteme de sus venas, de su boca... / Así tendida soy un surco ardiente, / Donde puede nutrirse la simiente / De otra Estirpe, sublimemente loca!” (vv. 11-14). Se ilustra su deseo de nutrirse de su amor por medio del cuerpo y del alma.

Algo semejante puede decirse de estos versos: “Perenne mi deseo, en el tronco de piedra / Ha quedado prendido como sangrienta hiedra: / Y desde entonces muerdo soñando un corazón / De estatua, presa suma para mi garra bella;” (“Fiera de amor” [p. 248, vv. 13-16]). El vampirismo es evidente: ella desea atacar a su presa, la estatua, a fin de tomar su amor y de realizar el acto amoroso. En fin, el vampirismo es un medio por el cual la hablante expresa sus sentimientos y deseos más secretos: en estos poemas, ella desea la unión y la maternidad sobrehumana, pidiendo el cuerpo del amado a Eros o buscándolo en estatuas o sueños.

En la mayoría de los poemas de Los cálices vacíos se notan características del Romanticismo. La expresión del intenso deseo amoroso de la hablante se hace por medio de imágenes imaginativas que rebosan sentimientos. Algunas de estas imágenes se definen por un aspecto de la naturaleza; contribuyen éstas a la expresión del estado de alma del yo

lirico y de la percepción del amado y sirven para destacar los sentimientos de amor y deseo. La importancia de estos sentimientos se constata también en la melancolía que siente la hablante por la ausencia y la distancia del amado. También contribuye al mismo efecto el ansia de infinito buscado en amados reales, creados o soñados. El vampirismo, en fin, comunica la expresión de un deseo sexual fuerte que se completa en la acción de nutrirse del amor en el amado.

3.2. Aportes del Parnaso

El Parnaso reacciona en contra de los sentimientos y emociones que preconiza el Romanticismo. Se define como una poesía que busca la belleza en lo ideal, y el Arte por el Arte. La perfección formal y la cualidad pictórica y escultórica caracterizan el Parnaso. También se valoriza el culto del mundo clásico greco-romano. Los cálices vacíos parecen recibir del Parnaso la capacidad de evocación pictórica de algunas descripciones (aunque la mayoría de éstas evocan también sentimientos) y el uso de los mitos clásicos como inspiración, que la autora personaliza por su propia cuenta.

3.2.1. Descripciones pictóricas

Unos poemas de Delmira Agustini expresan belleza por medio de descripciones pictóricas pero sin conservar la impresión parnasiana de impersonalidad. “En tus ojos” (pp. 231-232) es uno de estos poemas; sus versos describen no sólo los ojos del amado sino también el valor que representan éstos para la hablante. “De profundas estancias; claros broches, / Broches oscuros, húmedos, temblantes, / Para un collar de días y de noches... /

Bocas de abismo en labios centelleantes” (vv. 5-8). A primera vista estas descripciones acentúan la belleza de los ojos del amante; sin embargo, expresan también la admiración de la hablante por este atributo físico. Los sentimientos de amor, atracción y deseo embellecen el físico, lo hace parecer más intenso en la mente de la persona enamorada.

En “Tres pétalos a tu perfil” (p. 234) se hace no sólo una descripción del físico del amado; se nota la percepción que tiene la hablante del perfil de éste:

En oro, bronce o acero
Líricos grabar yo quiero
Tu Wagneriano perfil:
Perfil supremo y arcano
Que yo torné casi humano:
Asómate a mi buril
(vv. 1-6)

Esta descripción revela la belleza y el misterio que nota la hablante. Ésta también muestra su deseo de ver a su amado en carne y hueso: ella trata de transformar la escultura en un ser humano.

Lo mismo se produce en el poema “Nocturno” (p. 254), en que se describe un lago con adjetivos de belleza, que simboliza el alma del amado: “Diérase una tela de cristal y de calma / Tramada por las grandes arañas del desvelo. / Nata de agua lustral en vaso de alabastros; / Espejo de pureza que abrillantas los astros” (vv. 2-5). La descripción del lago es primeramente objetiva pero después se vuelve más personal ya que refleja el deseo y el amor de la hablante: “Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!... / Y soy el cisne errante de los sangrientos rastros, / Voy manchando los lagos y remontando el vuelo” (vv. 6-8). La pureza, la belleza del lago, o el alma del ser querido, está manchado por el deseo de la hablante. Quizás se podría decir que se produce la unión de los dos; su amor penetra la

mente del amado.

La impersonalidad que se nota a primera vista se vuelve en algo personal también en “El cisne” (pp. 255-257). La descripción del cisne parece en primer lugar como algo objetivo: “Flor del aire, flor del agua, / Alma del lago es un cisne / con dos pupilas humanas. / Grave y gentil como un príncipe:” (vv. 7-10). Sin embargo, la descripción se transforma en algo que se aparta de la simple contemplación superficial. Se simboliza el deseo que tiene la hablante: “–Clavel vestido de lirio, / Trasciende a llama y milagro!... / Sus alas blancas me turban / Como dos cálidos brazos” (vv. 17-20). La percepción del ave que admiraba la hablante se vuelve personal y emocional: no sólo es una escena pictórica sino la manifestación del deseo de la hablante. En resumen, algunas imágenes se describen de manera pictórica en primer lugar pero cambian a continuación para comunicar los sentimientos de la hablante.

3.2.2. El uso de mitos clásicos

El artículo “The Personalization of Classical Myth in Delmira Agustini” (1987) por John R. Burt ofrece un estudio de las figuras míticas que aparecen en algunos poemas de Agustini. Según Burt, “Agustini employs some of the same classical myths, but she uniquely personalizes them and recreates them from her own perspective using the first person singular as if she were one of the characters” (Burt 1987:116). Burt estudia los mitos que aparecen en tres poemas de Los cálices vacíos con el objeto de mostrar la participación activa de la hablante por medio de su actuación en un mito particular. Su primer análisis es del poema “El cisne” (pp. 255-257): Burt afirma que la poeta cuenta de

manera diferente en este poema el mito de Leda. La hablante tiene el rol de Leda, pero al contrario del mito ella quiere que el cisne la seduja porque lo desea ella. Además la participación personal de la hablante se hace aun más fuerte y apasionada porque se implica en la pasión que le inspira el cisne. El autor añade que Agustini hace una sugerencia que está presente en muchos poemas suyos: el deseo de maternidad, de engendrar una raza superior (Burt 1987: 117-118). En nuestra opinión Burt explica la explotación de este mito de manera convincente. El cisne tiene un encanto: ella se deja seducir por el cisne –juraría que tiene atributos humanos– y se abandona a una fuerte pasión con el ave.

En "Otra estirpe" (p. 243), Burt señala la personificación del mito de Eros y Psique: la poeta compara la relación de éstos a la suya con su amado. La hablante, que tiene el papel de Psique, pide la presencia de Eros a su lado. Para atraerlo, describe sus atributos físicos. Burt afirma que ella opina ser una diosa que merece una relación con un Dios porque es digna de dar vida a una raza extrahumana (Burt 1987: 118-120). A nuestro modo de ver (que discrepa del de Burt), la hablante no quiere a Eros sino que le pide el amante con que sueña: "Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego... / Pido a tus manos todopoderosas. / Su cuerpo derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas" (vv. 1-4). Se imagina una relación de la misma intensidad que Psique y Eros y la creación de una raza nueva, pero con su amado.

"Tu boca" (p. 228) ofrece el uso de otro mito: la hablante se enamora de su creación como Pigmalión de Galatea. Burt afirma que la boca de su creación ahora la consume, y que cuando se deja caer en el abismo se nota el desamparo y el asombro de ella frente a la perfección de su creación (Burt 1987:120-121). Pensamos que se puede notar la presencia

de este mismo mito en otros poemas no estudiados por Burt. En "Con tu retrato" (p. 241), la hablante da vida al retrato de su amado; ella se apasiona de su creación, como Pigmalión de la suya: "Amanece a mis ojos, en mis manos! / Por eso, toda en llamas, yo desato / Cabellos y alma para tu retrato," (vv. 5-7). "Fiera de amor" (p. 248) también se asemeja al mito aunque se diferencia de él: la hablante se enamora de una estatua: "Y crecí de entusiasmo: por el tronco de piedra / Ascendió mi deseo como fulmínea hiedra / Hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer:" (vv. 7-9). La estatua no es creación suya, pero la hablante se enamora de esta escultura extraordinaria, producto de la creación humana: "No es carne ni mármol: una pasta de estrella / Sin sangre, sin calor y sin palpitación... / Con la esencia de sobrehumana pasión!" (vv. 17-19).

En otros poemas de Los cálices vacíos hay referencias a Eros, dios creador, símbolo de la pasión sexual (Julien 1997: 238), sin que se incorporen mitos particulares. El poema "Ofrendando el libro" (p. 226) está dedicado a Eros: el poema trata del amor, el dolor, la pasión, el deseo, y el placer, sentimientos y emociones propios al dios del amor carnal. Además, en "Plegaria" (pp. 258-259), la hablante se dirige a Eros para preguntarle "¿Acaso no sentiste nunca / Piedad de las estatuas?" (vv. 1-2). Ella que, como Eros, conoció el amor carnal, hace una enumeración de las sensaciones –pasión, deseo, placer– que nunca sintieron las estatuas, como para preguntarse si es posible nunca enamorarse o experimentar lo que siente ella por su amado. Quizás quiere también subrayar su necesidad del amor contrastándolo con sentimientos o acontecimientos desprovistos de pasión: "Piedad para las manos enguantadas / De hielo, que no arrancan / Los frutos deleitosos de la Carne / Ni las flores fantásticas del alma;" (vv. 24-27). En fin, Delmira Agustini usa los mitos clásicos

para comunicar su idea del amor, modificándolos para expresar que la hablante tiene el poder de actuar como quiere para alcanzar al amor que desea.

Las características del Parnaso no abundan en Los cálices vacíos. Las descripciones pictóricas encontradas parecen a primera vista ilustrar la impersonalidad y contemplación desprovista de sentimientos, pero inmediatamente se comprueba que sirven para expresar la percepción personal e interior de la hablante, subrayando los sentimientos que le inspira el amado. Esta misma apropiación ocurre en el uso de unos mitos clásicos. La hablante adopta un rol en los mitos de Leda, Eros y Psique, y Pigmalión pero los modifica añadiéndoles su visión y sentimientos propios. En definitiva, estos aspectos parnasianos sirven como punto de partida para la expresión del amor y de los sentimientos de la hablante.

3.3. Aportes del Simbolismo

El Simbolismo reacciona contra el Parnaso y se aleja de las convenciones que dominan la poesía del momento –la segunda mitad del siglo pasado. Su objetivo principal es evocar por medio de impresiones e intuiciones, y no describir. La ambigüedad de los símbolos que representan los estados de alma sirve para expresar la sensibilidad del yo lírico. En Los cálices vacíos se destacan algunas características de influencia simbolista: impresiones que se comunican con imágenes evocativas, el sueño como medio de alcanzar la trascendencia, la sexualidad como realidad simbólica, y las sugerencias simbólicas del color, el sonido, el olor y lo táctil. Estos aspectos sugieren, por una parte, el estado de alma

de la hablante. sus sentimientos y deseos, y por otra. aluden a la percepción que tiene ella del amado.

3.3.1. Impresiones y simbolización ambigua

Los simbolistas sugieren impresiones e intuiciones en su poesía. Las imágenes que emplean evocan el estado de alma del poeta, no lo describen, con lo cual la simbolización de dichas imágenes resulta a menudo ambigua o ambivalente; en frecuencia, además, incluyen la evocación del misterio. Así, en “Nocturno” (p. 227) la gruta evoca vagamente el estado de bienestar de la hablante cuando está enamorada: “Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo / Dentro de un corazón” (vv. 7-8), y “Por un bello milagro de la luz y del fuego / Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:” (vv. 4-5). Otra imagen asociada vagamente a la pasión es el blanco del lecho: “Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso / Como flor de inocencia, / Como espuma de vicio” (vv.9-11). La blancura se asocia ambiguamente a la espuma de vicio.

El deseo de la hablante también se manifiesta en el poema “Tu boca” (p. 228) con los versos: “–Maravilloso nido del vértigo, tu boca!” (v. 9). La paradójica imagen –nido sugestivo de dulzura, brevedad, vértigo, de violencia, fatalidad– celebra la boca de él, expresa la admiración y la atracción que siente la hablante.

También “¡Oh Tú!” (p. 228) sugiere dos estados contrarios de la hablante. Por una parte, la imagen de la torre desolada, triste y sombría representa la soledad y la melancolía de la hablante: “Tan mudo que el Silencio en la torre es dos veces; / Tan triste, que sin verlo nos da frío la inmensa / Sombra de su tristeza” (vv. 9-11). Por otra, muchas imágenes

muestran el amor, el deseo, la felicidad de la hablante después de su fuga de la torre: "Que me lograste rosas en la nieve del alma / Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;" (vv. 24-25), y "De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal..." (v. 29). Parecida permanencia de elementos opuestos ambiguamente sugestivos parecen revelar influencia simbolista en "Día nuestro" (p. 233): "Fluyen todas las sombras y todas las estrellas / Y mi cuerpo se vuelve profundo como un cielo!" (vv. 11-12). También parece revelarlo la vaga simbolización del doblarse de las lilas y de la sutileza existencia del cuerpo en estos versos: "Mi espíritu se dobla como un gajo de lilas, / Y mi cuerpo te envuelve... tan sutil como un velo" (vv. 2-3).

Ambigüedad y misterio también se encuentran en "Tres pétalos a tu perfil" (p. 234) —es el carácter "oscuro" del filtro: "Destila, tu filtro oscuro / En el cáliz de este lis" (vv. 17-18), y en "La ruptura" (p. 235): "el cristal de las aguas dormidas, / Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una / Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas" (vv. 5-8). Cuando la hablante trata de comprender al amado, le parece un enigma, una dualidad bien-mal ("dios" / "monstruo") como luz-sombra ("cristal" / "tenebrosa"). Quizás trata de comprender el funcionamiento del deseo y del amor o sugiere el estado de la hablante cuando este amor no está presente todavía.

Otras veces es sólo la ambigüedad semántica lo que parece tener origen tener origen simbolista. Así, el significado de la blancura y del lirio al final de "El silencio" (p. 242): "Toda de blanco vestida, / Toda sahumada de lirio!" (vv. 13-14). De manera semejante, en el largo poema "Para tus manos" (pp. 251-253), largas enumeraciones de los efectos de las manos del amado en la hablante, van creando una significación transida de ambigüedad:

Manos que sois de la Vida,
 Manos que sois del Ensueño:
 Que disteis toda belleza
 Que toda belleza os dieron;
 Tan vivas como dos almas,
 Tan blancas como de muerto,
 Tan suaves que se diría
 Acariciar un recuerdo;
 Vasos de los elixires
 Los filtros y los venenos;
 Manos que me disteis gloria
 Manos que me disteis miedo!
 (vv. 1-12)

3.3.2. El sueño

El sueño, que se relaciona con doctrinas ocultistas y esotéricas caras al Simbolismo, aparece frecuentemente en los poemas de Los cálices vacíos. La hablante sueña con la presencia del amado, se lo imagina o lo crea. Así, en “Visión” (pp. 236-237), el amado que aparece en su cuarto: “¿Acaso fue en un marco de ilusión, / En el profundo espejo del deseo, / O fue divina y simplemente en vida / Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?” (vv. 1-4). El sueño se relaciona con el amor erótico-trascendente de la hablante porque sólo es posible alcanzar este amor por medio del sueño, incluida su dimensión trascendente: “Yo esperaba suspensa el aletazo / Del abrazo magnífico; un abrazo [...] Y pueden ser los hechizados brazos / Cuatro raíces de una raza nueva” (vv. 46-47, 50-51).

El amado es ciertamente una creación de la hablante en “Con tu retrato” (p. 241): “Yo no sé si mis ojos o mis manos / Encendieron la vida en tu retrato; / Nubes humanas, rayos sobrehumanos, / Todo tu Yo de emperador innato” (vv. 1-4). Ella controla a este amado, lo deja morir y renacer, vive un amor fuerte con él: “Por eso, toda en llamas, yo

desato / Cabellos y alma para tu retrato.” (vv. 6-7). No es un amado real sino un sueño en que pone todas sus esperanzas e imaginación para alcanzar la unión y el amor magnífico.

En “El surtidor de oro” (p. 247), se nota su deseo ardiente por un amante ideal, surgido de la imaginación:

De las espumas armoniosas surja
Vivo, supremo, misterioso, eterno,
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y cuerpos:
Debe ser vivo a fuerza de soñado.
Que sangre y alma se me va en los sueños:
(vv. 3-8)

El amado parece perfecto e ideal, quizás un dios. No existe en la vida real de la hablante, y ella lo necesita para aspirar a este amor formidable que quiere: “solloza en mis ensueños:” (v. 18). Pide a su amado que salga de sus sueños para realizar con ella una unión formidable.

En “Fiera de amor” (p. 248), ella encuentra a su amado en una estatua: “Perenne mi deseo, en el tronco de piedra / Ha quedado prendido como sangrienta hiedra; / Y desde entonces muerdo soñando un corazón” (vv. 12-15). Sueña con un amor que se comparte con un ser perfecto, “Con la esencia de una sobrehumana pasión!” (v. 19).

Las manos representan al amado-soñado en el poema “Para tus manos” (pp. 251-153): “Manos que sois de la Vida / Manos que sois del Ensueño” (vv. 1-2): crean en la hablante sentimientos y deseos con que sueña ella y participan a la unión de los dos: “Manos que me disteis gloria” (v. 11). Así que como lo muestra este poema, el amado vive en los sueños de la hablante. Los deseos de ella sólo pueden conseguirse por parte de este mundo soñado en el medio del cual ella satisface su necesidad de ser amada.

3.3.3. La dimensión simbólica de la sexualidad

Para el Simbolismo, toda realidad visible, –incluso, pues, la sexualidad– se corresponde misteriosamente con una realidad invisible. En Los cálices vacíos se manifiesta esta correspondencia muchas veces en la dimensión simbólica de la sexualidad que la hablante busca en el cuerpo de su amado, para llegar a un estado más alto, a la trascendencia. Ya nos hemos encontrado abundantemente con esta significación: limitaremos, pues, ahora, a dar algunos ejemplos de sólo dos de sus expresiones: la pareja dual alma-cuerpo, y la maternidad sobrehumana como el elemento metonímicamente representativo de la dimensión simbólica de la sexualidad.

Ya en “Ofrendando el libro” (p. 226), primer texto del poemario, emplea la pareja dual alma-cuerpo para sugerir la dimensión trascendente del sexo: “Comunicando infierno y paraíso. / –Con alma fúlgida y carne sombría...” (vv. 12-13). El deseo no es sólo por el cuerpo sino también por la trascendencia, representados por “alma” y “paraíso”. También “¡Oh Tú!” (p. 229), sugiere la misma idea con las imágenes del alma y del cuerpo: “Que me lograste rosas en la nieve del alma, / Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;” (vv. 24-25).

La misma dualidad simbólica aparece en “Día nuestro” (p. 233): “Y mi cuerpo te envuelve... tan sutil como un velo.” (v. 9). La descripción por medio de símbolos de la naturaleza se hace de manera muy sensual; “Tu espíritu amanece maravillosamente; / Su luz entra en mi alma como el sol a un vergel...” (vv. 2-3). Otra vez encontramos la aludida pareja simbólica en “El surtidor de oro” (p. 247): “El amante ideal, el esculpido / En prodigios de almas y cuerpos, / Debe ser vivo a fuerza de soñado,” (vv. 5-7).

Como ejemplos de la expresión de la dimensión simbólica de la sexualidad mediante la maternidad sobrehumana, recordaremos dos casos bien ilustrativos: "Visión" (pp. 236-237) expresa, por una parte, un inmenso deseo por el cuerpo del amado soñado: "Y es mi deseo una culebra / Glisando entre los riscos de la sombra / A la estatua de lirios de tu cuerpo!" (vv. 38-40). El símbolo de la culebra, que sugiere atracción, libido y pulsiones sexuales ocultas (Chevalier 1994: 844-848), expresa el deseo urgente de tocar el cuerpo del amado, de tener relación sexual con él. Una multitud de imágenes continúan la expresión de este deseo en el poema. Pero también se afirma:

Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico: un abrazo
De cuatro brazos que la gloria viste
De fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
Cuatro raíces de una raza nueva:
(vv. 46-51)

También en "Otra estirpe" (v. 243) pide a Eros el cuerpo de su amado para el acto sexual: varias imágenes muestran este deseo: "Su cuerpo excelso derramado en fuego / Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!" (vv. 3-4). El contraste entre "fuego" y "rosas" ilustra la pasión del amado y la receptividad de ella. Otras imágenes del deseo son éstas: "Para sus buitres en mi carne entrego / Todo un enjambre de palomas rosas!" (vv. 7-8). Su amado la quiere tomar, y ella le ofrece una presa bella. Pero termina afirmando: "¡Así tendida soy un surco ardiente, / Donde puede nutrirse la simiente / De otra estirpe, sublimemente loca!" (vv. 12-14).

3.3.4. Sugerencias simbólicas del color, el sonido, el olor y lo táctil

Entre las entidades sugestivas de simbolización que emplea el Simbolismo, se destacan el color, el sonido, el olor y lo táctil. En Los cálices vacíos de Delmira Agustini, hay muchos símbolos sugestivos, sobre todo visuales, de color. No pretendemos sostener que esta poesía se sujete a la manera de simbolización sugestiva predominante en la poesía de los que suelen entenderse como los simbolistas en sentido más estricto (así, poetas como Verlaine, Rimbaud o Mallarmé), sino que, como lo hace ese movimiento –y en oposición a un parnasismo riguroso– Delmira da una dimensión simbólica a dichas tres clases de sensaciones. Ya en “Ofrendando el libro” (p. 226), el poema inicial, hay sugestión de sonido, olor y colorido al mismo tiempo en estos versos: “Porque sobre el Espacio te diviso / Puente de luz, perfume y melodía, / Comunicando infierno y paraíso / –Con alma fúlgida y carne sombría...” (vv. 10-13). La hablante percibe a su amado como un puente de luz (color), perfume (olor) y melodía (sonido) que parte de él hasta ella para darle las sensaciones de infierno y paraíso. Estas imágenes opuestas se pueden ligar con las figuras precedentes, placer y dolor. Hay también figuras contrarias entre “fúlgida” y “sombria”. La luz es algo superior, divino y la sombra es como algo misterioso.

En “Nocturno” (p. 227), el color de ciertos objetos sugieren el valor del cuarto a causa de las actividades amorosas que ocurren ahí: “Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:” (vv. 3-5). En los versos “Hay noches negras, negras que llevan en la frente / Una rosa de sol... / En estas noches negras y claras no se duerme” (vv. 13-15) hay un contraste entre claridad y sombra de la noche. Uno subraya el insomnio y el otro el amor, la rosa que la ilumina, con que sueña la hablante.

El color se une al sonido en “Tu boca” (p. 228): “Cuando tu voz que funde como sacra campana / En la nota celeste la vibración humana, / Tendió su lazo de oro al borde de tu boca,” (vv. 6-8). La voz del amado se compara a música sagrada y celeste, algo precioso en la boca de él. Sugiere el efecto de la voz sobre ella, su deseo creciente de besar la boca de su amado.

Lo táctil se asocia alguna vez a lo visual: así en “Día nuestro” (p. 233): “–El triunfo de la Noche. –De tus manos, más bellas. / Fluyen las sombras y todas las estrellas. / Y mi cuerpo se vuelve profundo como un cielo!” (vv. 10-12). La hablante describe las impresiones que se producen al tocarle a él; sus manos crean placer y amor extraordinario en la hablante. Estas imágenes opuestas, sombra/estrellas y profundo/cielo muestran la inmensidad, el misterio, la belleza de todo el acto, los sentimientos que siente ella cuando está con el amado.

El resto de los casos que hemos de señalar, son todos de orden visual, pertenecientes al color. La sensación visual más destacada en “Visión” (pp. 236-237) es la oscuridad de la sombra, que comunica soledad: “En la página oscura de mi lecho; / Te inclinabas a mí como al milagro / de una ventana abierta al más allá,” (vv. 31-33). La mención constante de la sombra –“Que te hacías atrás y te envolvías / En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!” (vv. 56-57)– sugiere la ausencia del amado y el deseo de su presencia por parte de la hablante. La sombra del cuarto invita al amado a aparecer: “En mi alcoba agrandada de soledad y miedo, / Taciturno a mi lado apareciste / Como un hongo gigante, muerto y vivo,” (vv. 5-7). Por una parte la sombra comunica el desconcierto de ella y también su soledad y silencio. Por otra, simboliza el sueño, la ilusión que el deseo del amor y del

amado le inspira. El amado desaparece en la sombra, la hablante no sabe si existía sino que le deseaba intensamente.

El rojo, o el rosa, es un color que aparece a menudo con sentido simbólico en “Tres pétalos a tu perfil” (p. 234), el perfil de su amado es “y rojo de corazón,” (v. 9) y tiene “un gran ojo gris,” (v. 15). El rojo puede simbolizar amor, pasión, y deseo (Julien 1997: 88); en el amado ella puede alcanzar al amor que desea. Al color gris se atribuye tristeza, ansiedad y duelo (Julien 1997: 92), lo que se asocia al perfil “Largo de melancolía” (v. 8).

En “Otra estirpe” (p. 243) se nota el uso del color rosa, que sugiere amor, pureza y fidelidad (Julien 1997: 91): “Sobre mi cuerpo desmayado en rosas” (v. 4), y “Todo un enjambre de palomas rosas!” (v. 8). En estos versos, la hablante entrega a su amado su cuerpo para alcanzar la unión carnal y trascendente. El color rosa acentúa el amor que siente y quiere alcanzar ella.

En “El surtidor de oro” (p. 247) el color rosa se une al azul otra vez. “La taza rosa de tu boca en besos;” (v. 2) sugiere perfección, juventud, y belleza (Chevalier 1994: 818) de la boca, el deseo que tiene la hablante viendo y recibiendo la boca en besos. Los versos: “Las culebras azules de sus venas / Se nutren de milagro en mi cerebro” (v. 11) muestran complicidad, entendimiento entre los dos, y el azul simboliza fidelidad, generosidad y tolerancia (Julien 1997: 80).

En “El cisne” (p. 255-257) hay juegos con los colores blanco y rojo. Por una parte, el cisne tiene “la blancura / Y la suavidad de un cisne...” (vv. 13-14), lo cual sugiere la pureza y la belleza del amado. Sin embargo, aparece también el cisne como un ave roja: “El ave cándida y grave / Tiene un maléfico encanto; –Clavel vestido de lirio.” (vv. 15-17). Es

un cisne blanco como un lirio, puro e inocente en apariencia, pero en realidad es casi humano, es un clavel que le inspira pasión y despertamiento sexual. Al fin del encuentro, "El cisne asusta de rojo, / Y yo de blanca doy miedo!" (vv. 59-60).

"Plegaria" (pp. 258-259) hace contrastar dos colores, el negro y rosa: "Negros telones de visiones rosas.. / ¡Nunca ven nada por mirar tan lejos!" (v. 31). En su opinión, hay muy pocas personas que no gozan de placer y amor. Las "visiones rosas", el deseo y el amor, están escondidos detrás de los "telones negros", una vida desprovista de estos sentimientos y sensaciones.

En suma, se observan algunas características de origen simbolista en las imágenes evocativas de Los cálices vacíos que comunican sobre todo el deseo, los sentimientos y el estado de alma que provoca el amado en la hablante, como también la percepción que la hablante tiene del amado. El sueño no sólo define al amado en numerosas instancias sino que ilustra el amor que quiere alcanzar la hablante pero que no puede existir en la vida real. La sexualidad es un símbolo y un medio de trascendencia. En fin, las sugerencias simbólicas del color, el sonido, el olor y lo táctil evocan por una parte las emociones del yo lírico y por otra los atributos del amado.

CONCLUSIÓN

Nuestro trabajo ha tratado de estudiar las imágenes expresivas del amor erótico-trascendente, el tema central de Los cálices vacíos, obra cumbre de la carrera poética de Delmira Agustini.

Antes de emprender dicho estudio, examinamos las obras de crítica y biografía de Delmira para determinar su incidencia en nuestro trabajo. Las publicaciones de tema más general, que dan una breve relación de la vida y un conciso estudio de la obra, sirvieron para situar a la poeta y su obra en un contexto histórico y biográfico. Estas publicaciones tocan los aspectos importantes de la vida que influyeron la obra, y, exponiendo los temas más importantes de su creación poética, la huida de la realidad, Eros, la soledad, el amor, la muerte y el ensueño, destacan el carácter erótico de la poesía de Delmira Agustini, algo atrevido en su época. En suma, estas investigaciones nos introdujeron a las interpretaciones y a la recepción de la crítica.

La segunda sección de este primer capítulo exploró las publicaciones sobre la vida de la poeta. Estos estudios biográficos se proponen explicar el erotismo de su poesía: los críticos de la época no comprenden cómo Delmira pudo escribir poesía tan atrevida y por eso buscan una explicación en los acontecimientos de la vida de la poeta. La crítica se separa en dos campos: los que creen en el genio de Delmira y consecuentemente opinan que ella no comprende lo que escribe, o que utiliza el erotismo como vía para trascender el amor. Otros afirman que Delmira era consciente de lo que escribía pero se escondía

detrás de su imagen de “Nena” protegida por su madre. Además, unos opinan que expresaba conscientemente y libremente sus deseos a pesar de que vivió en una época conservadora que no apreciaba la emancipación de la mujer. La personalidad contradictoria de Delmira Agustini como tal, ayudada por la crítica conflictiva, alimenta el mito de la doble personalidad, es decir “la Nena”, la muchacha eternamente sujeta a su madre, y la poeta que expresa deseos y que los realiza por medio de su poesía. Estos conocimientos biográficos permitieron identificar la influencia de la vida para una mejor interpretación de la obra.

Finalmente, la tercera parte de este capítulo examinó los estudios que tratan de diferentes facetas de la obra de Delmira Agustini. Cada publicación hace el análisis de un aspecto importante de su poesía, como la métrica y el léxico (Alvar [1958], Bollo [1969]); los sistemas de imágenes y símbolos según temas particulares que se destacan en su obra: mitología (Burt [1987]), imaginación (Renfrew [1987]), erotismo (Cortazzo [1988], [1989]), vampirismo (Bruzelius [1993]); los rasgos de su obra que no pertenecen al Modernismo (Kirkpatrick [1989]); y la evolución poética de Delmira como mujer y su uso de voces poéticas (Girón Alvarado [1995]). Estas publicaciones centradas en la obra confirman la complejidad de la poética de Delmira, y las posibilidades numerosas de análisis de su poética. Nuestro estudio se diferencia de las publicaciones previas en que analiza el sistema de imágenes de Los cálices vacíos con una óptica diferente, basada en la propuesta sugerida por Renart (1996) de que hay presencia dual del erotismo y de trascendentalización en la poesía de Delmira Agustini.

El segundo capítulo es el centro de nuestro trabajo: se quiso identificar las imágenes expresivas del tema central de Los cálices vacíos, el amor erótico-trascendente, y establecer

su articulación temática. Dos subtemas se destacan: la concepción del amor y del amado. El amor se define con un sistema de imágenes duales que permite establecer su doble naturaleza, carnal y trascendente. La importancia del aspecto sexual del amor explica la función primaria del erotismo en su poesía. Las imágenes que se refieren al amor sexual y que expresan el deseo intenso de la hablante son el cuerpo, la carne, el fuego, el mármol, el abrazo, la vida, los filtros, las flores, los buitres y la culebra. La presencia de este aspecto es necesaria porque lleva al estado apremiado y buscado por la hablante. Ésta no sólo desea tener relaciones amorosas de carácter sexual sino una que alcance la trascendencia. La relación carnal lleva a la hablante a un nivel extraordinario de amor, a veces ilustrado por la imagen del cáliz, de la flor o del fuego. Esta búsqueda culmina muchas veces en su realización. Su consumación se define por la fusión de cuerpos y almas que la satisface y la llena de felicidad. Esta experiencia de totalidad se expresa en imágenes contrarias tal como el alma y el cuerpo, y la luz y la sombra, que confirman la naturaleza dual del amor y el deseo de la maternidad sobrehumana. Sin embargo, en otros poemas no se realiza el acto tan deseado. El fracaso de la relación amorosa se caracteriza por la ausencia del amado, su distancia, su desaparición o su manifestación bajo la forma de un sueño. Las imágenes del sueño, la espera, la ausencia y la desaparición definen el estado de alma de la hablante. Ésta se encuentra melancólica e insatisfecha frente al fracaso de su búsqueda y de su deseo.

El segundo subtema articulador de las imágenes del amor erótico-trascendente es la concepción del amado. La realización del amor erótico-trascendente depende de la presencia, la participación y el deseo amoroso del amado. La repetición de ciertas imágenes, como el sueño, la perfección, el astro, el héroe y el cisne, permitió determinar la

representación que se hace la hablante de él. Para ella, el amado es un ser extraordinario capaz de producir las más increíbles sensaciones en ella. Entre los aspectos físicos del amado, se destacan el perfil y los ojos, que representan la belleza y el misterio y provocan deseo y atracción, y la boca, el cuerpo y las manos, que crean un deseo carnal aun más grande.

En fin, dentro de estos dos sistemas de imágenes se destaca una dualidad constante a la manera del tema central de Los cálices vacíos, el amor erótico-trascendente. La experiencia de amor determina el estado de alma de la hablante: cuando hay realización ella es satisfecha y feliz, puede alcanzar el amor que desea. Su fracaso la lleva a un estado de insatisfacción y melancolía: busca y desea a su amado ausente. La concepción del amor se define de la misma manera. Ésta es carnal y trascendente, aspectos contrarios expresados por las dualidades cuerpo / alma, luz / sombra, placer / dolor, y bien / mal. A través de estos contrarios se mantiene el deseo ardiente de la hablante por el amado. Éste aparece en forma de sueño y a veces en la vida real y la valorización del cuerpo y del alma que hace la hablante responde a la naturaleza dual de su deseo.

El capítulo tercero y final profundizó el estudio previo de las imágenes identificando la influencia de tres movimientos literarios importantes de la época, decisivos en la formación del Modernismo. Del Romanticismo se manifiesta una característica presente en la totalidad de Los cálices vacíos, la expresión de sentimientos y el uso destacado de la imaginación. Su presencia intensifica el deseo de amor de la hablante porque lo personaliza de manera imaginativa y emocional. La naturaleza como reflejo de los sentimientos del yo lírico subraya la importancia del deseo amoroso con imágenes de flores, plantas y lagos. La

melancolía introspectiva define el valor del amado y también el estado de ánimo triste de la hablante con imágenes de astros y torre. Intensifica su búsqueda del amado que le procura un amor inmenso; esta búsqueda define su ansia de infinito, del ser extraordinario, el dios, la estatua, las manos con don de crear amor. Imágenes de nutrición, deseo carnal, flores y presas que se asocian al vampirismo comunican el deseo sexual insistente de la mujer. Así pues estas características amplifican la concepción del amor y del amado.

Otra corriente que influyó en el Modernismo, el Parnaso, tiene pocas manifestaciones pero éstas son importantes porque contribuyen a la expresión de los sentimientos de la hablante. La evocación pictórica de los ojos, el perfil, el lago y el cisne, imágenes que se relacionan con la concepción del amado, no son sólo una contemplación fría y lógica sino una descripción influida por el deseo de amor de la hablante. La importancia del amor, que determina la concepción del amado, se destacó claramente ahí. El uso personal de los mitos clásicos señala la voluntad de la poeta de expresar sus sentimientos siendo la figura principal de grandes mitos. Así en los mitos de Leda, Psique y Eros, y Pígalión se destaca su deseo de alcanzar el amor erótico-trascendente y la importancia que atribuye al amado. Estos aspectos amplían la concepción del amado y su rol y valor en el amor.

El carácter simbolista de las impresiones comunicadas por imágenes evocativas y simbolización ambigua sirven para sugerir el amor y el deseo que provoca el amado. Estas impresiones evocan la percepción que tiene la hablante del amado. La presencia del sueño, sobre todo en forma del amado, muestra el deseo poderoso de alcanzar la trascendencia. El sueño de tener un amado que engendra la creación de una raza nueva, de crear un amado o de buscarlo en una estatua es una manera de vivir un amor que no es posible en vida real.

La omnipresencia de la sexualidad en Los cálices vacíos expone el lado carnal de la relación deseada. Fuego, placer, dolor, deseo, culebra, flor y cuerpo señalan la importancia de la relación sexual que también permite la trascendencia. En fin, las sugerencias simbólicas del color, el sonido, el olor y lo táctil describen el estado de ánimo de ambos y los sentimientos amorosos de la hablante.

Estas consideraciones destacan la complejidad y la riqueza artística del sistema de imágenes de Los cálices vacíos en su expresión del tema central de la obra, el amor erótico-trascendente. Esperamos que nuestra contribución a su mejor conocimiento ilumine mejor esa dualidad digna del mito que rodea a la poeta: genio y deseo.

BIBLOGRAFÍA

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Letras Hispánicas. Madrid: Catedra, 1993.
- Alvarez, Mario. *Delmira Agustini*. Montevideo: Arca, 1979.
- Alvar, Manuel. *La poesía de Delmira Agustini*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1958.
- Anderson-Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana I*. Brevarios. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985.
- Benvenuto, Ofelia M.B. de. *Delmira Agustini*. Montevideo: Editorial Ceibo, 1944.
- Bollo, Sarah. *Delmira Agustini: Espíritu de su obra y su significación*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1963.
- Bollo, Sarah. *El Modernismo en el Uruguay: Ensayo estilístico*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1951.
- Bruzelius, Margaret. "En el profundo espejo del deseo: Delmira Agustini, Rachilde, and the Vampire". *Revista Hispánica Moderna*. 46.1 (Junio 1993): 51-54.
- Burt, John E. "The Personalization of Classical Myth in Delmira Agustini". *Crítica Hispánica*. 9.1-2 (1987): 115-124.
- Cáceres, Esther de. *Delmira Agustini: Antología*. Montevideo: Colección Clásicos Uruguayos, 1965.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. N.Y.: Philosophical Library, 1971.
- Chaves-Abad, María José. "La Nena: Delmira Agustini". *Quimera: Revista de Literatura*. 123 (1994): 4-5.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Buchanan-Brown. Oxford: Blackwell Reference, 1994.

Cortazzo, Uruguay. "Delmira contextual. Discusión de la tesis de Ileana Loureiro de Renfrew". *Revista de la Biblioteca Nacional*. 26 (Diciembre 1989): 49-66.

_____. "¿Dónde está la concha de Delmira Agustini?" *La Oreja Cortada*. 2 (Otoño 1988): 25-27.

Fox-Lockert, Lucía. "Amorous Fantasies". *Américas*. 39.1 (En.-Feb. 1997): 38-40.

Girón Alvarado, Jacqueline. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. Wor(l)ds of Change, N.Y.: Peter Lang, 1995.

Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Poesía Hiperión, 1985.

_____. "Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 425 (Noviembre 1985): 63-70.

Jiménez Faro, Luzmaría. *Delmira Agustini, manantial de la brasa*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1991.

Julien, Nadia. *Grand Dictionnaire des symboles et des mythes*. Allier [Belgique]: Marabout, 1997.

Kirkpatrick, Gwen. "The Limits of *Modernismo*: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig". *Romance Quarterly*. 36.3 (Agosto 1989): 307-314.

Koch, Dolores. "Delmira, Alfonsina, Juana y Gabriela". *Revista Iberoamericana*. S1.132-133 (1985): 723-729.

López, Yvette. "Delmira Agustini, sus lectores iniciales y los tropos de autoridad". *La Torre*. 9.34 (1995): 261-271.

Monegal, Emir Rodríguez. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo: los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Libros populares 31. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.

Renart, J. Guillermo. "Pasión erótico-trascendente y reiteración con núcleo invariado en las dos fases poéticas de Delmira Agustini (práctica y teoría)". *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Cortazzo, Uruguay. Montevideo: Viten Editor, 1996. 107-131.

Renfrew, Ileana Loureiro de. *La imaginación en la obra de Delmira Agustini*. Montevideo: Letras Femeninas, 1987.

Silva, Clara. *Genio y figura de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1968.

_____. *Pasión y gloria de Delmira Agustini: su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1992.

Scott, Renée. "Delmira Agustini: Portraits & Reflections". Trad. Nancy Abraham. *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. 253-269.