

## Amantes muertos y otras visiones aterradoras: cómo Agustini rescribe a Darío<sup>1</sup>

Cathy L. Jade<sup>2</sup>

**Resumen:** Esta investigación muestra que algunos poemas de Delmira Agustini comúnmente leídos como una presentación de una intrépida posición erótica están llenos de novedosas declaraciones de metas poéticas. Agustini rehace a su manera los modelos lingüísticos que encuentra en Rubén Darío transformando a éste en su contrapeso poético y el “otro” masculino de su verso.

**Palabras clave:** Delmira Agustini, Ruben Darío, erotismo, metapoesía.

**Abstract:** This study shows how some poems by Delmira Agustini which are commonly read as a revelation of a fearless erotic stance are full of novel declarations of poetic goals. It reveals how Agustini uniquely reinvents linguistic models that she finds in Rubén Darío, transforming him into her poetic counterpoint through the masculine “other” in her verse.

**Keywords:** Delmira Agustini, Rubén Darío, eroticism, metapoetry.

En un arrojito de entusiasmo, Luisa Luisi definió a Delmira Agustini como la primera poeta de América (169). Impresionada por el poder imaginativo y las innovadoras alteraciones del discurso modernista, Luisi, como muchos de sus contemporáneos, no tardó en pasar por alto a otras escritoras anteriores de talla mundial como Sor Juana Inés de la Cruz y Gertrudis Gómez de Avellaneda, anunciando a la uruguayana como la primera de su especie en Latinoamérica. Este tipo de reacción incondicional a la poesía de Agustini no era rara, ya que Agustini combinó una reescritura creativa de tropos modernistas con una perspectiva agresivamente sexualizada hasta entonces inexistente en textos escritos por mujeres latinoamericanas. El erotismo de su verso realzó y alimentó la especulación que envolvió su temprana muerte en 1914 a manos de su ex marido, a quien, a su vez, había hecho su amante. Y pese a todo, mantuvo la incongruente representación de sí misma como “La Nena”.

En la esfera pública hizo el papel de la joven obediente e infantilizada que acataba las acérrimas, paternalistas y conservadoras expectativas de su clase y género. Representó un papel común a sus contemporáneas, quienes según Barrán, entendieron su feminidad como “una mezcla en dosis iguales de puerilidad, virtud y romanticismo” (153). No obstante, tanto en su privacidad como en sus escritos, Agustini se inclinó por aprovechar las libertades que estaban siendo anunciadas por los diferentes defensores de una sociedad más abierta y liberal. Intentó actuar en igualdad de condiciones con sus homólogos masculinos, quienes se estaban liberando a sí mismos y a sus escritos de las limitaciones sexuales tradicionales, e, incluso con mayor arrojo, responder a su lenguaje con un discurso femenino propio.<sup>3</sup>

Las fuerzas divergentes que hubieron de ocupar un lugar central en la escandalosa vida y muerte de Agustini, en su deliberada proliferación de máscaras y

---

<sup>1</sup> Este artículo, traducido del inglés por Pablo Martínez Diente con la colaboración de la autora, presenta aspectos de un estudio más extenso que se acaba de publicar: *Delmira Agustini, Sexual Seduction, and Vampiric Conquest*. New Haven: Yale UP, 2012.

<sup>2</sup> Chancellor's Professor and Chair, Vanderbilt University. [cathy.l.jrade@vanderbilt.edu](mailto:cathy.l.jrade@vanderbilt.edu)

<sup>3</sup> Este aspecto de su trabajo no ha pasado inadvertido. Castillo, por ejemplo, se enfoca en lo que llama el “modernismo subversivo” de Agustini.

en la chocante originalidad de su verso formaron parte de su entorno inmediato.<sup>4</sup> A pesar de ser a menudo contradictorias por naturaleza, estas fuerzas tuvieron un impacto directo en la manera en que la poeta vino a formular el lenguaje del deseo desde el punto de vista de una mujer. Entendiendo las implicaciones sutiles pero de gran alcance de la retórica dominante y patriarcal modernista de su época, Agustini desarrolló una forma original de expresar sus propias actitudes en conflicto en lo referente a igualdad artística y sexual—una opción escurridiza que parecía prometerse en debates contemporáneos.<sup>5</sup> Para lograrlo, reinventó el lenguaje de paternidad literaria desde la posición de una mujer, y a través de este lenguaje reinventado fue capaz de afirmar sus pasiones poéticas y personales.

En amplios términos, mostraré que poemas comúnmente leídos como una presentación de una intrépida posición erótica están poblados de innovadoras declaraciones de metas poéticas. Más específicamente, señalaré cómo Agustini reinventa los modelos lingüísticos que encuentra en la figura principal del modernismo, a saber, Rubén Darío, y en el proceso transformándolo en su contrapeso poético y el “otro” masculino de su verso. De esta forma Darío se convierte a la vez en persona y poesía; quien debe ser seducido, conquistado, y con quien “criar” la nueva raza a la cual Agustini se refiere en su obra.

Esta importancia dada a Darío no es inusual. Toda la “Generación del 900” uruguaya, de la que Agustini era una de sus más jóvenes miembros, fue influenciada por sus escritos y por la visión que Darío presentaba para la literatura latinoamericana. En su estudio sobre este grupo de escritores, Rodríguez Monegal aclara los numerosos factores socio-literarios que le dieron cohesión, enfatizando por encima de todos el impacto de la obra dariana, comentando bajo “Caudillaje” que: “en sentido absoluto no hay ningún caudillo en el grupo, lo que por otra parte, está de perfecto acuerdo con el culto de la propia personalidad, con el individualismo” (“La Generación del 900” 52).<sup>6</sup>

Como sucede con los otros escritores, la poesía de Agustini incluye a la vez aceptación y rechazo. Basa muchas de sus obras iniciales en textos claves que ya habían alcanzado estatus de canon cuando comienza a escribir. Mas, incluso en su primer poemario, *El libro blanco (Frágil)*—publicado en 1907 y en el que el lenguaje e imágenes darianas apenas residen bajo la superficie—, se nota una pugna con el

---

<sup>4</sup> Las variadas “máscaras” usadas por Agustini han sido estudiadas como función de sus opciones vitales y de su discurso poético. Ver *Las máscaras de Delmira Agustini* (Vara) y *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini* (Girón). Más recientemente, Pedrón ha presentado un estudio que explora la forma en que Agustini permitió ser representada en la prensa, viendo en estas imágenes “una doble mecánica de exhibición y control” (191).

<sup>5</sup> Real de Azúa señala un entramado de corrientes filosóficas como el trasfondo del desarrollo de la doctrina del amor libre, adoptada por un número de escritores contemporáneos. Afirma que

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

<sup>6</sup> En “Experiencias de la Generación” plantea: “para este grupo la experiencia fundamental fue el *Modernismo*. El cambio en la sensibilidad vital...estaba indicado explícitamente por el contenido de *Prosas profanas* y *Los raros* (ambos de 1896). Los jóvenes del 900 captaron ese cambio y apuntaron en sus primeras obras su ansia de nuevas fórmulas, de nuevas rutas, de nuevos maestros” (48-49). Igualmente, bajo “Lenguaje generacional”, Rodríguez Monegal subraya la consistencia derivada del modernismo: “por encima de la variedad de estilos, se acusa la unidad de *estilo*. Su lenguaje es el del *Modernismo*, con lo que la voz implica de renovación de los medios expresivos, de transformación idiomática, de imaginaria verbal” (53).

poder de Darío, con la perspectiva patriarcal implícita en toda su obra, y con su visión de la mujer definida estrechamente. Como resultado, el “otro” que identifico con Darío, es un conjunto. Es una figura imponente, una imagen eróticamente cargada de supremacía artística y discurso sexual, y la cara humana dada al movimiento modernista. En términos biográficos, Rodríguez Monegal en *Sexo y poesía en el 900* se centra en el rico, apuesto y brillante Manuel Ugarte como el candidato más probable de haber levantado las pasiones de Delmira.<sup>7</sup>

A medida que la obra de Agustini madura (hacia el final de su trágico y fugaz periodo de siete años en los que escribe su mejor obra), el otro/Darío se retira, volviéndose una figura vaga y fantasmagórica que asedia su imaginación poética. Algunas veces lo relega al pasado, al invierno, a una frialdad rígida, transformando sus tempranas y tímidas alusiones a la usurpación en metáforas dramáticas y orgánicas en las que ella se alza como nueva fuente de reproducción fructífera. Otras, su lucha con esta imponente presencia se torna una visión sadomasoquista de enredo erótico en la cual ella alternativamente hiere o es herida. Este ensayo se centra en este aspecto particular de la obra de Agustini.

Aunque puede ser más tentador enfatizar la desafiante independencia sexual que resuena en la poesía erótica de Agustini, ello disminuye sus contribuciones poéticas al ignorar que ella está, al mismo tiempo, suministrando una provocativa respuesta a tradiciones con una historia extensa en las que imágenes de creación y control masculinos están grabadas en el mismo concepto de producción artística. En su innovador estudio *The Madwoman in the Attic*, Gilbert y Gubar ubican las raíces de la construcción patriarcal de la autoría en los orígenes de la civilización literaria occidental, comenzando con la noción de que el autor “engendra” su texto tal y como Dios engendró el mundo.<sup>8</sup> Ya que “Dios Padre” engendra el cosmos y escribe el Libro de la Naturaleza, ambos tropos están unidos por un mismo acto creativo. Más específicamente, el autor del texto es un padre cuya pluma, como su pene, es un instrumento de poder generativo; el poder de su pluma, como el de su pene, es también capaz de crear una posteridad que reivindicar (4-6).

Dentro de este universo metafórico, la fuerza creativa es sistemáticamente masculina, y la mujer es relegada a una receptividad pasiva. En otras palabras, si la tradición dominante occidental imagina al hombre como una fuerza activa y fecundadora, de forma parecida concibe a la mujer como el objeto sumiso de sus atenciones o energías, o como Gubar observa en otro estudio, el hombre esgrime el pene/pluma que escribe sobre la página virgen. Como resultado, la mujer siempre es en esta cosmovisión un “secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality” (“The Blank Page’...” 77).

Lo que podría sorprender al no iniciado en el discurso modernista es la forma constante en que Darío y sus colegas masculinos recurren a estas metáforas genéricas para expresar sus metas literarias y afirmar su autoridad autorial “natural”. Para Darío, esta identificación comienza con la búsqueda del alma del lenguaje y su naturaleza musical, planteando en “Palabras liminares” de *Prosas profanas* que “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces” (180). La referencia al alma del lenguaje implica un cuerpo que es femenino en la poesía dariana. Para que el lenguaje se convierta en poesía, debe ser fecundado con ideas que son en esencia “una melodía ideal”. Esta imagen de creación poética permea las opiniones de la mujer y la

---

<sup>7</sup> Según Rodríguez Monegal, Ugarte es “lo más próximo que tiene Delmira como modelo de un auténtico y exótico príncipe de la poesía. Su imaginación teje pronto en torno a él una trama de pasiones” (60).

<sup>8</sup> Esta obra de 1979 atrajo el tema del habla e imaginaria genéricos a la comunidad académica norteamericana, abriendo así esta productiva línea de investigación.

sexualidad expresadas en *Prosas profanas*, sobre todo en “Sonatina” (187-88), un poema que sintetiza singularmente los arraigados prejuicios patriarcales contra los que Agustini escribió.

Al final del poema la inminente llegada de un amante especial trae esperanza de felicidad, amor, vida y salvación a la triste princesa. Su hada madrina comienza anunciando tan importante información, las “buenas noticias”, con las reveladoras palabras “—Calla, calla, princesa”. Se le exige no hablar mientras espera la llegada del pretendiente, el caballero que viene de lejos montando su corcel alado, vencedor de la muerte, y quien es más que el proverbial “príncipe azul” que surge a tiempo para reanimar a la princesa enferma de amor. El vínculo del héroe/salvador con Pegaso, caballo de las Musas, tipifica al héroe como artista. Su aptitud para guiar a su amor y a sus lectores fuera del presente imperfecto hacia un futuro paradisiaco recuerda los atributos mesiánicos que son rasgo recurrente de la poesía dariana en lo que atañe a responsabilidad poética.<sup>9</sup> Asimismo, sus atributos confirman divisiones sexuales largamente establecidas. El salvador/poeta/héroe masculino que acude al final de “Sonatina” tiene todo el poder. La consorte femenina del creador masculino debe tomar asiento y esperar. El amor y la unión con la mujer permiten que el poeta cumpla con su destino supremo. Ella ofrece; él cumple. Aunque el papel de la princesa es crucial, ella es ante todo débil y pasiva, incapaz de alcanzar sus metas sin su salvador masculino. Aun siendo su anhelo espiritual noble y admirable, sin el macho agresivo, está condenada a languidecer con sus deseos frustrados.

Ya que Darío está escribiendo incesantemente del acto de escribir, vuelve continuamente a la imagen de la compañera sexual con la que es capaz de crear. Esta observación simple pero poderosa es esencial para entender no sólo el modernismo, sino también la respuesta de Agustini al discurso modernista dominante. La poeta de igual forma escribe acerca de la escritura, incluso cuando parece que escribe sobre otros temas.

Este ensayo explora un conjunto de poemas del segundo poemario de Agustini, *Cantos de la mañana*, publicado en 1910. En este volumen, su lucha con la poesía dariana y su imposición patriarcal producen una vampírica seductora que bebe la esencia del otro, emplea su voluntad, afirma su aptitud, y extrae aquello que no ha sido ofrecido libremente. Esta intromisión en el cuerpo ajeno es una agresiva violación de la tradición y texto literarios de los que las poetas han sido excluidas.<sup>10</sup> Al negársele la entrada, se fuerza a la mujer a que tumbe las puertas del discurso patriarcal o, usando una metáfora más acorde con su poesía, se le fuerza a que mutile este corpus de textos canónicos. Este “cuerpo” de escritura proporciona una capa adicional de asociaciones al “otro” polivalente de su verso, el cual es desmembrado o dramáticamente reconfigurado por la poeta, oscilando ésta entre infligir daño y apropiarse de figuras masculinas de poder creativo como Orfeo, Ícaro y Pigmalión.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> En “Mientras tenéis, oh negros corazones...” (258) la visión apocalíptica concluyente consuela al sufriente poeta, el cual es transformado en una figura que recuerda a Jesucristo. A lomos de Pegaso, guía a sus lectores del presente imperfecto a un futuro idílico.

<sup>10</sup> Con su astucia habitual, Molloy subraya la importancia de esta exclusión:

It is not without irony that the literary movement so often acclaimed as the first concerted reflection on Latin American cultural identity—I speak of turn-of-the-century *modernismo*—should have excluded women. *Modernismo* sees woman exclusively as subject matter: it focuses on her as the passive recipient of its multiple desires, as a commodity that is alternately (or at times simultaneously) worshiped in the spirit and coveted in the flesh. A movement that prizes the crafting and collecting of precious objects, *modernismo* makes woman the most valuable piece in its museum. (109)

<sup>11</sup> En su estudio Escaja sitúa en un primer plano el desmembramiento. Molloy también proporciona agudas interpretaciones del tema de la fragmentación.

La primera visión aterradora de *Cantos de la mañana* aparece en la primera sección del segundo poema, “De ‘Elegías dulces’” (183), cuyo título hace referencia a su subtexto literario.<sup>12</sup> Al apropiarse del mito de Orfeo, el poeta emblemático del modernismo, y al transformar al otro en la figura de Eurídice, Agustini parece finiquitar el reinado del artista masculino, condenándolo a una eternidad en las tinieblas poéticas de ecos distantes y vagos recuerdos. Mas, pese a afirmar que ella está ahora en la “gran senda” hacia el futuro, avanzando bajo la “gran y fuerte” luz de esperanza y visión, el poema mantiene un doloroso y evocativo tono de pérdida. Está paralizada por la pena, presa por su deseo por lo que no puede poseer más. A pesar de esta angustia, se hallan esparcidas por el poema declaraciones de confianza en la independencia artística de la voz lírica: confianza en la reaparición de la luz al final de la larga noche de la desesperación en el verso doce, en la transición del silencio (“muda como una lágrima”) al habla (“hablemos de otras flores al corazón”), en la transformación de hojas doradas otoñales en resplandor de nuevo crecimiento en viejos troncos, y en la reconstitución de las desmembradas horas del pasado en nuevas flores del corazón. Aun así, lo que da al poema su majestuosidad y lo colorea de nostalgia es la inquietante reescritura de la representación mítica de la eterna separación de los amantes. Esta fuerza empieza con la brillante combinación de imágenes visuales, auditivas y olfativas, esto es, con el despliegue sinestésico de la primera estrofa.

El impacto de la muerte del “otro” simultáneamente incapacita y libera, y es por dicho impacto que Agustini revela su contradictoria estima por las prácticas poéticas del pasado. En los cuartetos, la voz lírica se torna dolor silente y helada tristeza. El amante perdido grita el inevitable “nunca más” que condena a la mujer al pesar y la parálisis, pero que igualmente la libera para explorar las opciones presentes en los tercetos. La transición entre estas dos secciones se halla en el verso octavo, que presenta un juego irónico con el mandato “no mires atrás”. El poema combina el anhelo órfico por el amante que es trágicamente dejado atrás y la orden divina a la esposa de Lot de no volver a antiguos (e impropios) modelos de comportamiento.<sup>13</sup> El excepcional desarrollo de Agustini de estos modelos míticos subraya el simultáneo anhelo por seguir y rechazar el arte de Darío.

El verso que evoca la orden de Hades (dios del infierno) a Orfeo, cuando éste baja en búsqueda de su amada Eurídice con esperanza de recuperarla de la muerte, es dirigido a “almas hermanas mías”, esto es, a “sus hermanas” de la poesía. En una primera lectura parece avisarnos del trágico destino de Orfeo y del eterno enterramiento de antiguos amantes y voces anteriores, pero en realidad exhorta a que sus hermanas no repitan el error de la esposa de Lot. Les urge que no vuelvan al pasado en búsqueda de modelos de inspiración, lo cual les confinaría a una posición de inferioridad. Como transición a los tercetos, se convierte en un llamamiento a dejar que los féretros del pasado se cierren, a avanzar en vez de retroceder. El soneto pasa del silencio y la pérdida a la renovación y esperanza en su “escuchar” y “hablar” finales que permiten la escritura de las canciones de esta nueva mañana.

Los tres siguientes poemas, “La barca milagrosa” (185), “El vampiro” (186) y “Supremo idilio” (187-89), reafirman el énfasis en la creación poética evidente en las dos primeras poesías del poemario y se interconectan con ellas en temas y metáforas. “La barca milagrosa” no sólo amplía la temprana representación de Agustini en que la poesía semeja un viaje marítimo a tierras ignotas, sino que la fusiona con una de las imágenes centrales de Darío. La poeta se apropia de la búsqueda dariana de los ritmos

---

<sup>12</sup> Incluyo al final un apéndice con los poemas.

<sup>13</sup> Para el desarrollo de esta metáfora a través del siglo XIX en la literatura angloamericana, recomiendo el reciente estudio de Polhemus.

del gran corazón cósmico y los hace suyos al declarar que el corazón trascendente sangra, como lo hace el suyo propio en la segunda parte de “De ‘Elegías dulces’”. No es sorprendente que esta imaginería sanguinolenta alinee la obra de Agustini con la de otras escritoras de la época, quienes imaginaron sus vidas como odiosas heridas o se identificaron con diversas representaciones monstruosas de autonomía femenina. En el siguiente poema, “El vampiro”, el deseo de control discursivo e independencia surge bajo la apariencia del supremo monstruo rebelde decimonónico, el vampiro.

La prominencia del vampiro chupasangre demuestra hasta qué punto una insólita interacción de ciencia y prejuicio operó en detrimento de la mujer. Como ha demostrado Dijkstra en su ya clásico estudio, a finales del XIX se propuso la primera ley evolutiva como apoyo de las creencias patriarcales que sostenían que el hombre era el amo de la creación y que la mujer pertenecía a un orden de humanidad inferior. Se creía que ésta, representada como volátil, sensible, un mero instrumento irracional reproductivo, no demostraba interés en el principio elitista y “viril” del avance evolutivo. En suma, la mujer era percibida como vampiro del tiempo y del progreso (26). Toda mujer independiente era considerada depredadora sexual por instinto, resuelta a agotar la vitalidad masculina, su poder económico y sus fluidos principales (62, 114). Usando la expresión de Dijkstra, estas mujeres fueron “unmasked as Dracula’s daughters” y comenzaron a aparecer como panteras carnívoras, arañas y vampiras junto a otros caníbales de la naturaleza (64).

La decisión de Agustini de identificarse con esta criatura por lo general repulsiva ofrece una compleja respuesta al patriarcado. Al alinearse de forma desafiante con las imágenes de rebeldía y desobediencia femeninas creadas por los hombres, la poeta afirma su resistencia a la hegemonía patriarcal y astutamente se apodera de la negatividad de la crítica masculina. La vampira dramáticamente erótica se dirige a un amante cuyo sufrimiento es la fuente de su atracción. Debo señalar que, a pesar del título del poema (“El vampiro”), la voz lírica se revela como femenina mediante el adjetivo “traidora”. Aunque el tormento del amante resulte de varias causas, el soneto modificado indica que la fuente es la angustia creadora. Las referencias a su habla desvanecedora, su laceración por una “rara y exquisita daga”, que asimismo es dolencia no nombrada, su transformación del dolor de él en un habla rota (“llanto”), y su membresía en una raza de individuos especial, sombría e inquietante, esclarecen que la naturaleza de este encuentro sexualizado es poética.<sup>14</sup>

Como todo vampiro, se dispone a sacar la sangre de su víctima en una voluptuosa búsqueda por sobrevivir y, por consiguiente, la asunción de las heridas de él por parte de ella es menos altruista que interesada. Sus esfuerzos por beber la esencia del otro masculino en el manantial de sus heridas evoca enfáticamente “La fuente” de Darío (1899) al igual que hicieron “La sed” e “Íntima” en su primer poemario. No obstante, ahora satisface su sed socavando su fuerza y apropiándose de sus aptitudes. Como resultado, este poema, más que una respuesta imaginativa a la opresión sexual femenina, expresa un deseo de arrancar el control de las imágenes de creatividad productiva de las manos de Darío y otros modernistas. La voz lírica del poema refleja los matices suaves, maternales y reconfortantes del primer verso para volverse súbitamente una fuerza de violenta usurpación pese a su melancolía. “Ella” canibaliza la angustia artística de él, hincando sus dientes en su herida y tomando la miel dorada de la inspiración, el mismo licor ámbar de los panales poéticos que aparecen previamente en “Jirón de púrpura” (104).

---

<sup>14</sup> A pesar de que en su libro Stephens reconoce el dolor de la creatividad que Agustini sufrió durante su vida, no logra ver tal dolor en “El vampiro.” En su lugar, restringe su significado al enfocarse en la fusión de amor y muerte mediante una forma excepcional de sadismo.

La ambivalencia del símil vuelve en los últimos dos versos del poema. Al preguntar “¿Soy flor o estirpe de una especie oscura...?”, cuestiona si ella es una nueva floración de lo que fue o, de alguna forma, su sombrío descendiente. En sus seis páginas sobre Agustini en *The Poem and the Insect Spooner* ve en esta “especie oscura” una de las muchas referencias entomológicas de la poeta, así como un cuestionamiento modernista (si no moderno), de la naturaleza de la especie humana (117). Aun así, creo que esta incertidumbre por su humanidad entra en consonancia con la propia ambivalencia dariana hacia la divinidad de los poetas y la atracción destructora de las pasiones humanas que, a su vez, refleja la ansia de Darío por salvarse y su temor a la condenación. En este sentido, muerte y olvido se convierten en un espectro dual que se aloja en el trasfondo de muchos de los poemas de Agustini. La probable muerte inminente del otro proporciona a la voz lírica una excusa para canibalizarlo y para metamorfosearse a sí misma en la poderosa compañera de su relación. La supervivencia de él tanto como de su poesía dependen de la habilidad de ella de asumir su angustia y continuar sus esfuerzos.

El intercambio entre el varón herido y la hembra solícita y vivificadora que comienza en “El vampiro” continúa en el extenso diálogo poético de “Supremo idilio”. A través de su entorno y lenguaje, Agustini señala al icónico Darío como el otro masculino poético, poniendo al descubierto su imponente presencia y la manera en que sus metas vienen a definir la visión de Agustini de sí misma y de sus intentos poéticos. El último terceto de “Yo persigo una forma” (241) resuena claramente en la estrofa inicial del poema, indicando la forma en que ella se ve reflejada en él. Este fenómeno no es exclusivo de este poema o de Agustini. Por el contrario, como han demostrado Gilbert y Gubar y posteriormente Molloy (111-16), las escritoras—especialmente las decimonónicas—, buscaron encontrarse constantemente en las obras de sus predecesores masculinos. En “Supremo idilio” la conversación reflectante que Agustini crea entre dos poetas, uno mayor y la otra joven, astilla tanto la representación convencional como la tranquilidad armónica del discurso modernista.

El poema comienza rechazando la pasividad de la “bella durmiente” dariana, quien permanece recluida en su fortaleza, alejada de la triste música de la fuente y ajena a la conversación entre el poeta y el gran cisne blanco. La voz femenina del diálogo poético ya no depende del otro para ser despertada, pese a que el castillo donde mora sí está durmiendo, acaso sugiriendo que las estructuras que le rodean permanecen en sosegada autocomplacencia. Ella es la figura blanca y radiante que entabla conversación con el otro en un intercambio activo y enérgico, y ambos se turnan a la hora de cantar (“Alternándose cantan”, verso quinto). Darío se convierte, en esta nueva versión, en el cuerpo oscuro que bajo el balcón romántico reemplaza al cisne, símbolo blanco de perfección artística, con una imagen “turbia” y apagada. La complejidad de la conversación que sigue enfatiza hasta qué punto Agustini imagina que las dos identidades están entrelazadas. Hacia el final, el poema fusiona los dos amantes en una visión de claroscuro, dos voces cantando como una.

El dueto creado por Agustini se enfoca en lo que cada uno significa para el otro. “Él” habla primero, describiendo a “ella” en términos de fertilidad, regeneración, y de cultivo de una raza suprema. Se les une la habilidad de él para rasgar el corazón de ella, es decir, para crear en ella la música que la define como poeta (versos sexto a décimo). Como declara el poema, ella es la primavera (verso 47) del “largo otoño” de él (verso 23). Pálido, enigmático, herido y probablemente cercano a morir, se le compara a un retrato incógnito de un lienzo distante. Ha comenzado a perder color, a deslizarse entre la distinción (“un blasón”) y el sufrimiento o, peor, la vergüenza (“un estigma”) (versos 11 a 15). Su respuesta es “Yo soy la Aristocracia lívida del Dolor/ que forja los puñales, las cruces y *las liras...*” (versos 17 y 18). Su angustia, que forja su esperanza, su ira y su arte, amarga a todo aquel que persigue sus

metas. Por este motivo, confiesa haber contaminado a aquellos a quien ha tocado (estrofas cuarta a sexta). Como contraste, halla en ella un amanecer luminoso y la promesa de renovación. Desea beber su “sangre nueva” (verso 29) y superar su espantoso infierno, su devastador invierno.

Ella no se intimida por este papel, sino que se ofrece de forma exuberante como la solución a su esterilidad y desesperación. En la estrofa catorce Agustini hace que la voz masculina hable en plural, sugiriendo que ambos crean juntos. Habiendo dejado de ser el plantador exclusivo de la semilla, el macho sugiere que “siembren” juntos “los surcos azurados del Ensueño”. Invitada a participar en la creación de la próxima generación, la voz femenina entra en un dominio anteriormente reservado al hombre, tornándose productora cultural. Con la introducción de un neologismo que hace que dichos surcos pertenezcan a un modernista, es decir, a un descendiente de Darío y su innovador *Azul...*, Agustini sigue entrelazando deseo sexual y poético con producción, un intento que culmina con cuatro labios de los que nace la música con que concluye el poema.

A “Supremo idilio” le sigue un poema (“La intensa realidad de un sueño lúgubre...” 190) que, debido a sus imágenes, tema y ubicación, semeja una torva postdata u ocurrencia de último momento.<sup>15</sup> Las dos estrofas de seis versos de este poema sin título presentan una turbadora declaración de asunción de poder así como una visión pavorosa de desmembramiento y canibalismo.

La perturbadora visión de una cabeza decapitada coincide con las diversas versiones de Salomé que circularon en el fin de siglo.<sup>16</sup> En esta breve pieza la figura de Salomé, como el vampiro, surge como otra figura diabólica adaptada para responder al vilipendio de la mujer rebelde e independiente.<sup>17</sup> La brutalidad (contra otros y ella misma) que se afirma mediante esta apropiación de repulsa masculina continúa incluso hoy en día en la obra de muchas escritoras. Como explica Ostriker, “... violence against the self and against the other are equivalent expressions of rage at entrapment in the gender-polarized relationships...”, y sigue, “...satiric and retaliatory poems which dismantle the myth of the male as lover, hero, father, and God are designed to confirm polarization and hierarchy as intolerable” (11). Dos palabras en esta cita son particularmente relevantes. La primera es “dismantle” y la segunda “God”. Se percibe fácilmente la necesidad de Agustini de “desmembrar” el cuerpo del discurso masculino en sus cabezas flotantes y corazones sangrantes, y tal desmembramiento es una de las respuestas al supremo juego de poder masculino que une al hombre con Dios. Quizá es a causa de “su” autoridad imponente y divina que la voz lírica de este poema sin título únicamente se siente cómoda reclamándole como propio una vez que ha muerto (verso

---

<sup>15</sup> La nota de pie de página de García Pinto apoya esta idea: “este poema sin título fue omitido de la primera edición de *Cantos de la mañana* y del índice de la edición de *Los cálices vacíos*, en el que se lo incluyó, que es la versión que transcribimos. Es un poema diferente del anterior, ‘Supremos idilio’, con el cual parece haber sido confundido” (190).

<sup>16</sup> Para explorar el tema de Salomé en la literatura y cine modernos, consultar la amplia e informativa disertación de Dierkes-Thurn. Incluye en su estudio los siguientes autores finiseculares: Heine, Flaubert, Huysmans, Laforgue y Mallarmé. En las artes gráficas, Moreau, Klimt y Beardsley son los artistas más impresionados por Salomé.

<sup>17</sup> Nassar y Shaheen enfatizan el vínculo entre la Salomé de Wilde y el vampiro:

The vampiric associations are made clear at the opening of the play, when the young Syrian notes how pale Salome is and the page of Herodias says of her, ‘She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman’ (583). Symbolically she is dead and in search of a human to satisfy her raging desire for blood, like any vampire. She chooses Jokanaan, but his continuous rejection of her creates a tense and expectant atmosphere. Salome claims Jokanaan’s head, and in a moment of darkness, she kisses and bites the severed head, her ultimate coupling with the dead prophet” (133).

sexto). Sólo se siente cómoda cuando el hombre es transformado en estado gélido, una estatua inmóvil e impávida, y finaliza gritando “hasta agotar mi vida...” (190).

La horripilante cabeza decapitada es una metáfora provocativa y constante en dos poemas adicionales de *Cantos de la mañana*, “Lo inefable” (193-94) y “Tú dormías” (204). En ambos, la mezcla de agresivo erotismo y violenta ira tan enfáticamente presentes en todas las alusiones a Salomé es atenuada mediante una encapsulación en el contexto del arte, aspiración artística y deseo ensoñador. El pavor de la decapitación es modificado por una redirección poética que lleva la atención del lector hacia otras asociaciones, incluyendo aquellas de iluminación divina. “Lo inefable” termina con una emotiva expresión de deseo que compara su objeto de anhelo a sostener con sus manos la cabeza de Dios. Este símil, el título del poema, y las referencias a pensamientos inefables declaran su enfoque en la poesía o, más específicamente, en la agonía de la creación poética. Se describe su angustia como “la trágica simiente/ Clavada en las entrañas...” (versos 10 y 11), y tal expresión une su tormento con la amarga dulzura del amor erótico, así como a una dolorosa presencia fálica que debe ser extirpada o, como poco, reconfigurada. Como resultado, la cabeza divina decapitada que aparece al final representa más que la inspiración divina, ya que indica la desmembración de la dominación masculina, del control patriarcal y del discurso de la paternidad literaria.

En “Tú dormías” esta cabeza del otro aparece en principio como una preciosa gema que brilla en el engaste de sus manos. Esta descripción de la cabeza del otro como joya de singular valía establece la provocativa metáfora en la cual la poesía de ella se vuelve un tipo de joyero en el que las aptitudes cognitivas y capacidad lingüística de él son controladas y también exhibidas en un contexto mutuamente beneficioso. El hombre es la admirada gema en lo que Molloy denomina “macabre reversal of *modernismo*'s basic situation, in which the male poet contemplates woman as precious bibelot” (117). El verso final de esta primera estrofa sugiere una reflexividad favorable entre la cabeza y quien la lleva. Hacia el final del poema, no obstante, al contemplar al otro durmiente del título, la voz lírica contempla únicamente una vida que le es desconocida y acaso prohibida. Cuanto más le mira, más ve la cara oculta de lo que le atrajo en un principio.

A lo largo de *Cantos de la mañana*, Agustini ase y reconfigura el lenguaje modernista de creatividad masculina. Hace lo mismo con el mito de Pígalión, abordando la pasividad femenina y la reacia capacidad de respuesta de la piedra. Sostengo, no obstante, que es su apropiación magistral de la figura de Ícaro la que hace de “Las alas” (199-200) uno de sus poemas más analizados e incluidos en sus antologías. En este texto ella transforma el relato de él en el suyo propio, esto es, en un ejemplo de cómo su confianza en sí misma choca con constantes actitudes paternalistas, patrones sociales y restricciones lingüísticas. Esta colisión le lleva de la exuberancia del éxito a la decepción de tener que encarar las continuas limitaciones impuestas a la mujer. Ello establece un diálogo no sólo entre la voz lírica femenina y el otro masculino, sino también con la “Sonatina” dariana (1893), con lo que este estudio cierra el círculo al regresar a la declaración por antonomasia de paternidad literaria dariana.

Agustini evoca la visión de metas poéticas de Darío, otorga con entusiasmo el manto poético a la escritora y clama enfáticamente para la voz lírica femenina un poder igual al del poeta, visionario y salvador. No obstante, Agustini comprueba hacia el final del poema que tal poder se disipa, y parece que ella se ve obligada a reconocer que los límites sociales, emocionales y acaso literarios continúan constriñendo la producción poética femenina. En vez de posibilitar al poeta, como ocurre en “Sonatina”, el amor destruye las aptitudes de la poeta. En solitario, la poeta es análoga al poeta dariano, pero los resultados no podrían ser más diferentes ante el amado.

Se relaciona la aptitud poética en “Las alas” de Agustini y en “Sonatina” a poseer alas, una imagen que la poeta cultiva desde el comienzo de su carrera. Para ella las alas son intrínsecamente poéticas porque se relacionan a las aves musicales, al ascenso divino y al cisne emblemático del modernismo. En “Sonatina”, Darío identifica al guerrero conquistador como poeta, diciendo “en caballo con alas, hacia acá se encamina” (verso 44).

La energía espiritual y poderes visionarios de la voz lírica de Agustini son tan grandes como los del caballero/poeta dariano; celestiales en origen, se atan a su existencia en un plano ultramundano. Los primeros versos se muestran cortados, versos que—implicando su colapso del control lingüístico—, anticipan la pérdida anunciada al final pero que evidentemente precede al comienzo del poema. Dichos versos ofrecen una serie de metáforas y símiles definitorios. Sobre todo los dones del “yo poético” crucialmente situado (el “yo” con que empieza el poema), están vinculados con la ascensión, con la huida de atributos terrenales de la vida diaria. En esto, alcanza para sí misma los deseos de la princesa dariana, atada al mundo material y que sólo puede soñar con volar mientras espera a su amado (versos 37-40). En el poema de Agustini sus dones se asocian a la luz estelar que penetra lo oscuro del cielo nocturno, y esta imagen de iluminación proporciona un entendimiento de cómo funciona el mundo. Al combinar imágenes astrales y marítimas en el magnífico símil visual que compara sus alas con las velas de una estrella fugaz, Agustini evoca el movimiento y las cualidades celestes de un meteoro y las asociaciones marinas de poemas anteriores en torno a la creación poética. Si éstos son una expresión de aprecio por la liberación de límites, “Las alas” ofrece una afirmación exuberante de las alturas que pueden ser alcanzadas tras la huida. En el poema, su poesía lo abarca todo, el bien y el mal, vida y muerte, esperanza y desesperación, ya que sus alas sostienen “todos los milagros de la vida, la Muerte/ y la ilusión”. Su visión en última instancia no es menos que cósmica, puesto que contiene dos firmamentos y toda la gama de emociones vitales. Concluye la primera sección con tres versos de poca extensión:

Dos alas,  
Como dos firmamentos  
Con tormentas, con calmas y con astros!... (199)

Esta última imagen anticipa sutilmente el problema central que emerge en la sección siguiente y que representa el núcleo del poema hacia el final. El mundo de Agustini no es la fantasía imaginada por Darío en “Sonatina”, ya que se llena de tanta adversidad como de paz y asombro. Una posible fuente de su dolor aparece en la unión del anónimo “tú” en el primer verso de la segunda sección con la alusión al hecho que sus alas han desaparecido. Esta conexión se establece mediante una pregunta simple y evocadora: “¿Te acuerdas de la gloria de mis alas?...”.

El resto de las estrofas dos y tres continúan reclamando para su poesía las cualidades más deseadas del verso modernista. Desde esa posición celeste, proclama que su poesía toma partido junto a la sabiduría y entendimientos futuros, ofreciendo nuevas opiniones sobre la naturaleza de la vida y la belleza. Sus energías le guían de una cosmovisión atrasada hacia una perspectiva moderna. El futuro y la modernidad sustituyen a la tradición y la costumbre en un intento de abrir posibilidades poéticas y sociales. El vuelo manifiesta una salida de las serias restricciones de creencias largamente mantenidas. Por este motivo, el vuelo (y en última instancia el fallo de ella) evocan ejemplos míticos de quienes intentan alcanzar el cielo y desafiar límites por decreto “divino”, siendo Ícaro el caso más señalado. El ascenso de la poeta genera una respuesta inquietante de soles, cometas y tormentas recién despertados. Sin embargo, es capaz de alcanzar, siquiera durante un instante, poderes enormemente creativos y espirituales.

Igualmente relevante es la forma en que Agustini se apropia de las metáforas sexuales de creación utilizadas anteriormente por escritores, volviéndolas femeninas y reminiscentes de las aves. Tiene el poder de incubar un “más allá”, de “empollar” una visión que le eleva por encima del aquí y el ahora. Este giro semántico, así como ubicar las alas y el vuelo en un primer plano, insinúan el nacimiento de un nuevo cisne del verso modernista, uno que incluya escritoras. Tristemente, este vuelo finaliza como el de Ícaro, quien pierde sus alas por volar demasiado cerca del sol.

El mito de Ícaro, su efímera huída del laberinto, su impetuoso vuelo y su caída final, parece ser una metáfora idónea para la lucha de las escritoras en el cambio de siglo. Antes de su fatídico vuelo, Ícaro y su padre Dédalo son hechos prisioneros en el laberinto creado por este último. Recluida en los límites de la creación laberíntica paterna, la poeta no puede escapar fácilmente. Incluso cuando se le proporciona un medio de huída—como en el caso de Agustini, cuyos comprensivos padres alentaron su talento—, la mujer está habitualmente atrapada por restricciones sociales y emocionales. La imaginería de Agustini sugiere las tentaciones que guían la voz lírica de vuelta a las limitaciones de las que se ha liberado. La inocencia aparente de la sonrisa del amante que despierta a la poeta durmiente se contrasta con los espantosos resultados de su interacción. Dicha yuxtaposición formula cuestiones de responsabilidad adicionales. Como Ícaro, ella cae porque sus alas se funden, pero Agustini deja sin identificar deliberadamente la fuente de su calor.

¿Se funden debido a la pasión erótica y primaria sugerida por su desmayo, por las “felpas profundas” y “el bosque” mencionados en el poema? El poder de la sonrisa masculina que despierta, ¿implica un poder para controlar y negar? ¿Exige su amor por él una renuncia que ella nunca ha aprendido a evitar? ¿Se funden sus alas bajo el calor y presiones de la domesticidad, dejándola atada a lo mundano? ¿O se funden porque ha intentado volar demasiado cerca de su sol personal, de Darío como modelo y fuente de inspiración? Si como se ha sugerido anteriormente Darío es a la vez sol y amante, las implicaciones son si cabe aún más inquietantes, especialmente si es correcta la interpretación de Girón Alvarado de que es el otro masculino quien habla las palabras finales (131).

No hay horror, disculpa, lamento, simplemente una declaración de aceptación hecha por el otro masculino, quien mirando serenamente contempla como normal y apropiada la desintegración de las alas de ella. La declaración despreciativa y flemática de él reitera la asunción fundamental de que el papel de la mujer es pasivo y silente. De este modo, Agustini revela su percepción de la forma en que el mundo exterior observa sus ambiciones de sobresalir, de superar expectativas tradicionales, y de ser poeta. Todas de poca importancia, apenas dignas de mención. La verdadera tragedia no es que caiga, sino que tal caída se estime apropiada e incluso merecida. Un lector comprensivo sólo puede comenzar a imaginar la pena reflejada en estas palabras finales, y por esta razón, no sorprende que para Agustini el dolor de la producción poética común a todo artista encarne en su obra una dimensión singularmente trágica y atormentada. Viviendo y escribiendo de manera provocadoramente rebelde, Agustini colisionó con la intratabilidad no sólo del lenguaje sino también de los patrones sociales, de los que fue víctima real.

### **Obras citadas**

Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 2000.

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento (1860-1920)*. 2 vols. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991. 153-186.

- Cróquer Pedrón, Eleonora. “Una ‘esfinge de color de rosa:’ Delmira Agustini, esta advenediza... ese resto”. *Revista canadiense de estudios hispánicos* 28.1 (2003): 191-213.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Intro. Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Dierkes-Thrun, Petra. *The Salomé Theme in the Wake of Oscar Wilde: Transformative Aesthetics of Sexuality in Modernity*. Diss. U of Pittsburgh 2003. Ann Arbor: UMI. AAT 3117761.
- Dijkstra, Bram. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- Escaja, Tina. *Salomé decapitada: Delmira Agustini y estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- García Pinto, Magdalena. “Introducción”. In *Poesías completas* by Delmira Agustini. Madrid: Cátedra, 2000. 15-40.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Girón Alvarado, Jacqueline. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*. New York: Peter Lang, 1995.
- Giucci, Guillermo. *Fiera de amor: la otra muerte de Delmira Agustini*. Montevideo: Vintén Editor, 1995.
- Gubar, Susan. “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity”. *Writing and Sexual Difference*. Ed. Elizabeth Abel. Chicago: U of Chicago P, 1982. 73-93.
- Jrade, Cathy L. *Delmira Agustini, Sexual Seduction, and Vampiric Conquest*. New Haven: Yale UP, 2012.
- Luisi, Luisa. *A través de libros y de autores*. Buenos Aires: Ediciones de “Nuestra América”, 1925.
- Martínez Moreno, Carlos. *La otra mitad*. Mexico City: Joaquín Mortiz, 1966.
- Minoli, Raquel. *Tan extraña, tan querida*. Montevideo: Quijote Editores. 2000.
- Molloy, Sylvia. “Introduction to Part 2, Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration”. *Women’s Writing in Latin America: An Anthology*. Ed. Patricia Elena González and Eliana Ortega. Boulder: Westview P, 1991. 107-124.
- Nassaar, Christopher S., and Nataly Shaheen. “Wilde’s *Salomé*”. *The Explicator* 59.3 (2001): 132-134.
- Orgambide, Pedro. *Un amor imprudente*. Bogota: Editorial Norma, 1994.
- Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language: The Emergence of Women’s Poetry in America*. Boston: Beacon P, 1986.
- Polhemus, Robert M. *Lot’s Daughters: Sex, Redemption, and Women’s Quest for Authority*. Stanford, California: Stanford U P, 2005.
- Prego Gadea, Omar. *Delmira*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Real de Azúa, Carlos. “Ambiente espiritual del 900”. *Número* 2.6-8 (1950): 15-36.
- Salaverri, Vicente. *Una mujer inmolada*. Montevideo: Cooperativa Editorial Pegaso, 1914.
- Rodríguez Monegal, Emir. “La Generación del 900”. *Número* 2.6-8 (1950): 37-61.
- *Sexo y poesía en el 900: Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.

- Schinca, Milton. *Delmira y otras rupturas: Teatro*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1977.
- Spooner, David. *The Poem and the Insect: Aspects of Twentieth Century Hispanic Culture*. San Francisco: International Scholars Publication, 1999.
- Stephens, Doris T. *Delmira Agustini and the Quest for Transcendence*. Montevideo: Ediciones Geminis, 1975.
- Varas, Patricia. *Las máscaras de Delmira Agustini*. Montevideo: Vintén Editor, 2002.

## Apéndice

“De ‘Elegías dulces’”

### I

Hoy desde el gran camino, bajo el sol claro y fuerte,  
Muda como una lágrima he mirado hacia atrás,  
Y tu voz de muy lejos, con un olor de muerte,  
Vino a aullarme al oído un triste “¡Nunca más!”

Tan triste que he llorado hasta quedar inerte...  
¡Yo sé que estás tan lejos que nunca volverás!  
No hay lágrimas que laven los besos de la Muerte...  
—Almas hermanas mías, nunca miréis atrás!

Los pasados se cierran como los ataúdes,  
Al Otoño, las hojas en dorados aludes  
Ruedan... y arde en los troncos la nueva floración...

—...Las noches son caminos negros de las auroras...—  
Oyendo deshojarse tristemente las horas  
Dulces, hablemos de otras flores al corazón.

“La barca milagrosa”

Preparadme una barca como un gran pensamiento...  
La llamarán “La Sombra” unos, otros “La Estrella”.  
No ha de estar al capricho de una mano ó de un viento:  
Yo la quiero consciente, indomitable y bella!

La moverá el gran ritmo de un corazón sangriento  
De vida sobrehumana; he de sentirme en ella  
Fuerte como en los brazos de Dios! En todo viento,  
En todo mar templadme su proa de centella!

La cargaré de toda mi tristeza, y, sin rumbo,  
Iré como la rota corola de un nelumbo  
Por sobre el horizonte líquido de la mar...

Barca, alma hermana... ¿hacia qué tierras nunca vistas,  
De hondas revelaciones, de cosas imprevistas  
Iremos?... Yo ya muero de vivir y soñar...

“El vampiro”

En el regazo de la tarde triste  
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era  
Sentirte el corazón! Palideciste  
Hasta la voz, tus párpados de cera,

Bajaron... y callaste... y pareciste  
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera  
Tu herida mordí en ella —¿me sentiste?—  
Como en el oro de un panal mordiera!

Y exprimí más, traidora, dulcemente

Tu corazón herido mortalmente,  
Por la cruel daga rara y exquisita  
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!  
Y las mil bocas de mi sed maldita  
Tendí á esa fuente abierta en tu quebranto.  
.....  
¿Por qué fuí tu vampiro de amargura?  
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura  
Que come llagas y que bebe el llanto?

“Supremo idilio”  
(Boceto de un poema)

En el balcón romántico de un castillo adormido  
Que los ojos suspensos de la noche adiamantan,  
Una figura blanca hasta la luz... Erguido  
Bajo el balcón romántico del castillo adormido,  
Un cuerpo tenebroso... Alternándose cantan.

—¡Oh tú, flor augural de una estirpe suprema  
Que doblará los pétalos sensitivos del alma,  
Nata de azules sangres, aurisolar diadema  
Florecida en las sienas de la Raza!... Suprema-  
Mente pulso en la noche tu corazón en calma!

—¡Oh tú que surges pálido de un gran fondo de enigma  
Como el retrato incógnito de una tela remota!...  
Tu sello puede ser un blasón o un estigma;  
En las aguas cambiantes de tus ojos de enigma  
Un corazón herido —y acaso muerto— flota!

—Los ojos son la Carne y son el Alma: mira!  
Yo soy la Aristocracia lívida del Dolor  
Que forja los puñales, las cruces y las liras,  
Que en las llagas sonrío y en los labios suspira...  
Satán pudiera ser mi semilla o mi flor!

Soy fruto de aspereza y maldición: yo amargo  
Y mancho mortalmente el labio que me toca;  
Mi beso es flor sombría de un Otoño muy largo...  
Exprimido en tus labios dará un sabor amargo,  
Y todo el Mal del Mundo florecerá en tu boca!

Bajo la aurora fúlgida de tu ilusión, mi vida  
Extenderá las ruinas de un apagado Averno;  
Vengo como el vampiro de una noche aterida  
A embriagarme en tu sangre nueva: llego a tu vida  
Derramada en capullos, como un ceñudo Invierno!

—Cómo en pétalos flojos yo desmayo á tu hechizo!...  
Traga siniestro buitre mi pobre corazón!  
En tus manos mi espíritu es dúctil como un rizo...  
El corazón me lleva a tu siniestro hechizo  
Como el barco inconsciente el ala del timón!

Comulga con mi cuerpo devoradora sima!  
Mi alma clavo en tu alma como una estrella de oro;  
Florecerá tu frente como una tierra opima,  
Cuando en tu almohada trágica y honda como una sima,  
Mis rizos se derramen como una fuente de oro!

—Mi álma es negra tumba, fría como la Nieve...  
—Buscaré una rendija para filtrarme en luz!  
—Albo lirio! ...A tocarte ni mi sombra se atreve...  
—Te abro; oh mancha de lodo! mi gran cáliz de nieve  
Y tiendo a tí eucarísticos mis brazos, negra cruz!

Enróscate; ¡oh serpiente caída de mi Estrella  
Sombria a mi ardoroso tronco primaveral!...  
Yo apagaré tu Noche o me incrustaré en ella:  
Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella  
Seré en tus mares turbios la estrella de un fanal!

Sé mi bien o mi mal, yo viviré en tu vida!  
Yo enlazo a tus espinas mi hiedra de ilusión...  
Seré en ti una paloma que en una ruina anida;  
Soy blanca, y dulce, y leve; llévame por la Vida  
Prendida como un lirio sobre tu corazón!

—Oh dulce, dulce lirio !... Llave de las alburas!  
Tú has abierto la sala blanca en mi alma sombría,  
La sala en que silentes las Ilusiones puras  
En dorados sitiales, tejen mallas de alburas!...  
—Tu alma se vuelve blanca, porque va siendo mía!

—Oh leyes de Milagro!... yo, hijo de la sombra  
Morder tu carne; oh fruto de los soles!  
—Soy tuya fatalmente: mi silencio te nombra,  
Y si la tocas tiembla como un alma mi sombra!...  
¡Oh maga flor del Oro brotada en mis crisoles!

—Los surcos azurados del Ensueño sembramos  
De alguna palpitante simiente inconcebida  
Que arda en florecimientos imprevistos y extremos;  
Y al amparo inefable de los cielos sembramos  
De besos extrahumanos las cumbres de la Vida!

Amor es milagroso, invencible y eterno;  
La vida formidable florece entre sus labios...  
Raíz nutrida en la entraña del Cielo y del Averno,  
Viene a dar á la tierra el fuerte fruto eterno  
Cuyo sangriento zumo se bebe á cuatro labios!

Amor es todo el Bien y todo el Mal, el Cielo  
Todo es la arcada ardiente de sus alas cernidas...  
Bajar de un plinto vano es remontar el vuelo...  
Y Él te impulsa a mis brazos abiertos como el Cielo,  
¡Oh suma flor con alma, a deshojar en vidas!...

\*\*\*

En el balcón romántico de un castillo adormido  
Que los ojos suspensos en la Noche adiamantan,  
El Silencio y la Sombra se acarician sin ruido...  
Bajo el balcón romántico del castillo adormido  
Un fuerte claro-oscuro y dos voces que cantan...

“La intensa realidad de un sueño lúgubre...”

.....  
La intensa realidad de un sueño lúgubre  
Puso en mis manos tu cabeza muerta;  
Yo la apresaba como hambriento buitres...  
Y con más alma que en la Vida trémula  
Le sonreía como nadie nunca!...  
¡Era tan mía cuanto estaba muerta!

Hoy la he visto en la Vida, bella, impávida  
Como un triunfo estatuario, tu cabeza!  
Más frío me dio así que en el idilio  
Fúnebre aquel, al estrecharla muerta...  
¡Y así la lloro hasta agotar mi vida...  
Así tan viva cuanto me es ajena!

“Lo inefable”

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida  
No me mata la Muerte, no me mata el Amor;  
Muero de un pensamiento mudo como una herida...  
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,  
Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?  
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida  
Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...

Cumbre de los Martirios!... Llevar eternamente,

Desgarradora y árida, la trágica simiente  
Clavada en las entrañas como un diente feroz!...  
Pero arrancarla un día en una flor que abriera  
Milagrosa, inviolable!... Ah, más grande no fuera  
Tener entre las manos la cabeza de Dios!

“Tú dormías”

Engastada en mis manos fulguraba  
como oscura presea, tu cabeza;  
yo la ideaba estuches, y preciaba  
luz á luz, sombra á sombra su belleza.

En tus ojos tal vez se concentraba  
la vida, como un filtro de tristeza  
en dos vasos profundos... Yo soñaba  
que era una flor del mármol tu cabeza...

Cuando en tu frente nacarada a luna,  
como un monstruo en la paz de una laguna,  
surgió un enorme ensueño taciturno...

¡Ah! tu cabeza me asustó... Fluía  
de ella una ignota vida... Parecía  
no sé que mundo anónimo y nocturno...

“Las alas”

.....  
Yo tenía...  
dos alas!...  
Dos alas,  
Que del Azur vivían como dos siderales  
Raíces!...  
Dos alas,  
Con todos los milagros de la vida, la Muerte  
Y la ilusión. Dos alas,  
Fulmíneas  
Como el velamen de una estrella en fuga;  
Dos alas,  
Como dos firmamentos  
Con tormentas, con calmas y con astros...

¿Te acuerdas de la gloria de mis alas?...  
El áureo campaneo  
Del ritmo; el inefable  
Matiz atesorando  
El Iris todo, mas un Iris nuevo.  
Ofuscante y divino,  
Que adorarán las plenas pupilas del Futuro  
( Las pupilas maduras a toda luz!... ) el vuelo...  
El vuelo eterno, devorante y único,  
Que largo tiempo atormentó los cielos,  
Despertó soles, bólicos, tormentas,  
Abrillantó los rayos y los astros;  
Y la amplitud: tenían  
Calor y sombra para todo el Mundo,  
Y hasta incubar un *más allá* pudieron.

Un día, raramente  
Desmayada a la tierra,  
Yo me adormí en las felpas profundas de este bosque...  
Soñé divinas cosas!...  
Una sonrisa tuya me despertó, paréceme...  
Y no siento mis alas!...  
Mis alas?...

—Yo las vi deshacerse entre mis brazos...  
¡Era como un deshielo!

Recebido para publicação em 10-09-12; aceito em 13-10-12