

Fall 2011

Detrás de la máscara: La influencia de la persona y los arquetipos en El Rosario de Eros de Delmira Agustini

Nina J. Piolatto
npio146@siu.edu

Follow this and additional works at: http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp

Recommended Citation

Piolatto, Nina J., "Detrás de la máscara: La influencia de la persona y los arquetipos en El Rosario de Eros de Delmira Agustini" (2011). *Research Papers*. Paper 144.
http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/144

This Article is brought to you for free and open access by the Graduate School at OpenSIUC. It has been accepted for inclusion in Research Papers by an authorized administrator of OpenSIUC. For more information, please contact opensiuc@lib.siu.edu.

DETRÁS DE LA MÁSCARA: LA INFLUENCIA DE LA *PERSONA* Y LOS
ARQUETIPOS EN *EL ROSARIO DE EROS* DE DELMIRA AGUSTINI

by

Nina J. Piolatto

B.A., Southern Illinois University, 2009

A Research Paper

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Arts Degree.

Department of Foreign Languages and Literatures
in the Graduate School
Southern Illinois University Carbondale
August 2011

RESEARCH PAPER APPROVAL

DETRÁS DE LA MÁSCARA: LA INFLUENCIA DE LA *PERSONA* Y LOS
ARQUETIPOS EN *EL ROSARIO DE EROS* DE DELMIRA AGUSTINI

By

Nina J. Piolatto

A Research Paper Submitted in Partial

Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Arts

in the field of Foreign Languages and Literature

Approved by:

Dr. Alejandro Cáceres, Chair

Graduate School
Southern Illinois University Carbondale
July 2011

AN ABSTRACT OF THE RESEARCH PAPER OF

NINA J. PIOLATTO, for the Master of Arts degree in FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURE, presented on *JULY 8, 2011, at Southern Illinois University Carbondale.

TITLE: DETRÁS DE LA MÁSCARA: LA INFLUENCIA DE LA *PERSONA* Y LOS ARQUETIPOS EN *EL ROSARIO DE EROS* DE DELMIRA AGUSTINI

MAJOR PROFESSOR: Dr. Alejandro Cáceres

El propósito de esta investigación es analizar algunos aspectos de la vida y obra de la poeta uruguaya, Delmira Agustini. En cuanto a su vida, los temas abarcados son las relaciones que ella tenía con sus padres, con su esposo Enrique Job Reyes y también con el escritor argentino, Manuel Ugarte; y el segundo tema relacionado a la vida es el de la “personalidad desdoblada” que ha sido proliferado por muchos críticos. A la luz de la psicología jungiana se analizará como los conceptos de la *persona* y los *arquetipos* se relacionan a la vida y a la obra de esta poeta. Por último, se examinarán algunas interpretaciones de la colección de poemas intitulada *El rosario de Eros*, la cual fue publicada póstumamente.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría manifestar mi agradecimiento a las personas que contribuyeron, indirectamente o directamente, al resultado de este trabajo ya que sin ellos no habría sido posible llevarlo a cabo.

Principalmente al doctor Alejandro Cáceres por haberme brindado la inspiración de investigar este tema y la confianza de escribirla. Gracias por su paciencia infalible y por su buena voluntad de trabajar conmigo a medio mundo de distancia, Montevideo, Uruguay. Sobre todo, gracias por confiar en mí.

Al señor Horus Correa por haberme prestado su pericia como hablante nativo, lo cual contribuyó al buen desarrollo de este trabajo.

A todos mis profesores del departamento por sus enseñanzas, especialmente a la doctora Lourdes Albuixech y al señor Dimitrios Karayiannis por haberme brindado la oportunidad de avanzar en mis estudios.

A mi padre y a mi madre por su amor y apoyo y por siempre darle prioridad a la educación.

TABLE OF CONTENTS

<u>CHAPTER</u>	<u>PAGE</u>
ABSTRACT	i
AGRADECIMIENTOS	ii
TEXTO	
Introducción	1
Conclusión	39
BIBLIOGRAFÍA	42
VITA	44

El propósito de la presente investigación es explorar algunos datos biográficos que influyeron en la creación de la *persona*¹ de Delmira Agustini y también investigar las raíces psicológicas de esta *persona* según las teorías de Carl Jung. En cuanto a la vida de la poeta, se investigarán su niñez solitaria, así como también las relaciones que tuvo con varias personas incluyendo su madre, su esposo Enrique Job Reyes y el escritor Manuel Ugarte. Propongo que estas relaciones en conjunto con la influencia de la sociedad burguesa finisecular de Uruguay y su vida hermética contribuyeron a la manifestación de los deseos de su subconciencia a través de su poesía. Después de examinar la influencia del deseo, una postulación muy arraigada sobre el porqué de su obra, analizaré dos interpretaciones que ya existen sobre la colección póstuma *El Rosario de Eros*.

Clara Silva escribió, “Quienes leyeron la poesía de Delmira Agustini, con su audaz erotismo intelectualizado, pensarán que [ella] vivió en guerra con el ambiente de ese convencionalismo provinciano. [Pero] ... Fue una señorita como las demás” (*Genio y figura* 24). Aunque Delmira Agustini no estuvo en conflicto *continuo* con el ambiente a su alrededor, sus versos sensuales provocaron una gran polémica dentro de los confines sensitivos del ambiente uruguayo del 900 que no se encontraba preparado para recibir una voz femenina tan transcendente. A pesar de su lenguaje erótico, la mayor parte del tiempo Delmira vivió en armonía con las expectativas sociales de la época. Por ejemplo, ella estudió francés, piano y pintura (*Pasión y gloria* 10). Sencillamente, recibió el mismo tipo de educación como cualquier otra joven a comienzos del siglo XX. Delmira, sin embargo, no asistió a ningún colegio público ni privado, porque su madre desempeñó

¹ He elegido utilizar la palabra en inglés “persona” y no la palabra española “imagen” o “personaje” para distinguir el significado del concepto jungiano. A partir de este punto, *persona* aparecerá en bastardilla.

el papel de maestra, y la casa de los Agustini sirvió como escuela (10). Según se cuenta, Delmira llevó una vida casi recluida bajo el ojo vigilante de su madre, sin embargo, de esta fuente aislada vienen “los versos de más profunda sexualidad que una mujer había osado y sido capaz de hacer- y publicar- hasta entonces” (*Genio y figura* 28). Que Delmira Agustini “fue una señorita como las demás” no es una frase que se puede vincular a esta mujer, porque sobre todo fue una poeta excepcional. Tuvo buenos modales y una conducta pública digna de una señorita de la época, pero su vida entera desde la infancia hasta la trágica muerte ha sido un testimonio de su condición de un ser humano único. Para los que estudian su obra, Delmira Agustini representa una gran paradoja, no por ser una mujer en un campo de hombres, sino porque su vida contradice su arte. Delmira Agustini vivía una “doble vida”, y en la opinión de muchos críticos, sufría de un “desdoblamiento de la personalidad.” Dentro de su poesía el lector se enfrenta con un yo poético liberado sexualmente pero la manera en la que Delmira vivía no refleja este mismo tipo de liberación, lo cual analizaré en profundidad posteriormente.

UNA BIOGRAFÍA SELECTA: LA FAMILIA DE DELMIRA AGUSTINI

Existen varios datos biográficos que vinculan los acontecimientos de la vida de Delmira Agustini con las metáforas presentes en su obra. Debido a ello, resulta esencial el estudio de ciertos aspectos de su vida. Desafortunadamente para los que siguen, estudian y critican la obra de la poeta no existe a su disposición el legado de una vida extensa repleta de entrevistas, cuentos y una abundancia de poemas para analizar, ya que la escritora no llegó a vivir una vida larga y plena. Su vida terminó el 6 de julio de 1914 a la edad de 27 años dejándonos cuatro libros de poesía, de los cuales el último se publicó

póstumamente. Su corta vida, y la muerte trágica e inesperada, dejaron al mundo literario con más preguntas que respuestas y convirtieron a Agustini en un mito rodeado de un halo misterioso. Este desenlace trágico significa que los académicos han de realizar el estudio de su obra con el fin de descifrar, a manera de rompecabezas, la correspondencia que intercambió específicamente con Enrique Job Reyes y Manuel Ugarte, el contexto social y familiar, y los símbolos intercalados en su verso.

La niñez de la poeta se destaca para muchos críticos como un período de formación de gran significación en cuanto a su carácter y a sus hábitos. Esos años tempranos fueron marcados por la adoración excesiva de sus padres y por la manera protectora en la cual tenía que vivir. María Murtfeldt y Santiago Agustini se dieron cuenta de que su hija era extraordinaria desde el primer momento de su vida. Mario Álvarez declara, “Más que una hija, desde muy pequeñita, fue en aquella casa un Acontecimiento, un milagro que cada día se renovaba” (8). De hecho, la certeza de que hubiera en la familia una niña prodigio fue tan significativa que sus padres dedicaban todos sus recursos a la formación de la niña. Esos padres sobreprotectores extendieron esa dedicación a todos los aspectos de la vida de Agustini, desde su infancia en adelante. El crítico uruguayo Alejandro Cáceres sugiere que los padres de Delmira practicaban una “dedicación constante y sostenida a través del tiempo” (*Doña María* 39), lo cual se refiere no sólo a la protección y cuidado de su hija, sino también los consejos relacionado con prácticas anticonceptivas. Estas conclusiones derivan de una carta que Enrique Job Reyes le escribió a su esposa después de que ésta huyera de su casa, y volviera a la casa de sus padres rompiendo su corto matrimonio, en la cual Reyes acusa a la madre, Doña María Murtfeldt, de hacer “revelaciones monstruosas de impureza y deshonor” (22). En

dicha carta, Reyes también hace mención a una sugerencia que la madre le había dado, la cual supuestamente se refería al uso de prácticas anticonceptivas en su matrimonio para evitar su estagnación intelectual con cosas sencillas y mundanas como la crianza los de hijos. Cualquier método anticonceptivo, ya fuera masturbación individual o mutua, *coitus interruptus* o relación sexual anal, era para Reyes insoportable por ser él un hombre tremendamente católico y de una conducta piadosa (34-35). Entonces, para el matrimonio Agustini Murtfeldt, “una vez que se dieron cuenta de quien era su segunda hija”, las prácticas anticonceptivas eran la única manera de asegurarse de que no habría más hijos y de “dedicarse completamente al cuidado y protección de su hija” (39). Es necesario considerar que durante la época en cuestión esas prácticas, además de ser poco comunes, estaban en contra de la doctrina de la Iglesia. Para involucrarse en tales actividades tan controvertibles, los padres de la poeta habrían de sentir que no existía mayor propósito en la vida que el de “cultivar todo lo que de [su hija] viniera” (39). Así que la carta escrita por Reyes y las deducciones hechas por Cáceres en su artículo sirven como prueba fehaciente de la dedicación infalible del matrimonio Agustini Murtfeldt para con su hija y de los extremos a los que habrían de llegar para asegurar su éxito.

Para dedicarse de forma tan profunda a la formación de su hija menor, los Agustini Murtfeldt debieron de haberse dado cuenta de la naturaleza extraordinaria de la niña durante los primeros años de su vida. Es decir, que Delmira Agustini debe de haber manifestado una capacidad impresionante tanto intelectual como artística a partir de los dos o tres años de edad como para justificar que sus padres optaran por dejar de tener más hijos. ¿Qué tipo de talento podría haberse manifestado en tan corto plazo de tiempo? Según los relatos familiares, a los nueve meses, Delmira podía decir palabras enteras, un

mes después aprendió a caminar y a los cuatro años ya escribía (Álvarez 8). Claro que estos relatos suelen ser exagerados, pero la madre afirma que su hija fue excepcional y agrega “Desde los tres años yo la recuerdo sentada junto a mí, cosiendo y haciendo zurcidos al principios [sic], luego bordando” (8). Aunque es poco probable que una niña de dos años deletreara, su desarrollo precoz era innegable. Agustini puso pluma al papel y empezó a escribir poesía cuando todavía era muy joven. Dichos versos no ganaron mucho renombre, pero algunos se publicaron en periódicos y revistas y son los que marcan su comienzo como poetisa. “Delmira escribe versos desde los diez años [...] son versos infantiles; [...] los que escribe una niña brillante y precoz, imitando lo poco que ha leído, romántico casi todo” (11).

Quizás la poesía de su niñez sea demasiado infantil para encontrar mucho valor dentro de ella; sin embargo, en “Ojos nidos,” por ejemplo, Delmira utiliza un lenguaje amoroso y emocional para describir a su madre, característica de su obra posterior (Valverde 209). Este poema, escrito a los diez años, implica mucho sobre la relación madre-hija. Es aparente que Delmira compartió un fuerte lazo con su madre, “con quien mantuvo una relación muy íntima y claustrofóbica” (209), y que ésta tuvo sobre ella una influencia importante y positiva. “Su madre le ha brindado la primera inspiración y el verbo ...” (210). Los críticos no siempre coinciden en cuanto al efecto positivo o negativo de esta relación familiar opresiva, aunque la relación fuera muy peculiar y tal vez excesivamente protectora Cáceres hace hincapié en la influencia beneficiosa y positiva de los padres, la cual protegió a la poeta contra el ambiente social del momento y le ofreció la protección y el entorno necesarios para escribir sus versos (*Poesías completas* 15).

Al otro extremo del espectro, se ubica la crítica temprana de Emir Rodríguez Monegal, quien llamó a los padres “celadores celosos” y quien sugiere que para Delmira la única manera de escapar de esta dominación fue mediante la escritura de sus versos. “La celaban tan extremadamente que la única salida para la mujer que hervía dentro de la Nena era la creación poética: Delmira se perdía en el torbellino del verso como en los brazos de un amante” (Rodríguez Monegal 42). Para dar al lector una idea del aislamiento en que vivió, según Mario Álvarez cuando sus padres se dieron cuenta de que ella había escrito algunos versos y le preguntaron por qué no les había dicho nada al respecto, Delmira respondió que pensaba que eso era cosa que hacía toda la gente (10). El hecho que Delmira llevara una vida tan peculiar y aislada es indiscutible, y esto ha sido un tema analizado hasta la saciedad por muchos críticos; sin embargo, los efectos psicológicos son desconocidos, lo cual nos lleva al próximo aspecto importante: el tema de la doble vida.

LA PERSONALIDAD DESDOBLADA

Clara Silva plantea la idea de una doble vida o doble personalidad manifestada por Delmira Agustini. Ella utiliza testimonios personales de los que conocían a la poeta para describir la influencia dominadora de la madre, María Murtfeldt Triaca, sobre la familia en particular de Delmira. Un testigo observa que la personalidad de Delmira cambiaba notablemente cuando la mamá se ausentaba, “como si ante ella sintiera una inhibición, una timidez, guardando una fingida compostura convencional” (Silva, *Genio y figura* 26). Lo que muchos críticos han sugerido y analizado una y otra vez a través del tiempo es este problema: el desdoblamiento de la personalidad. Existen unos que lo estudian con

ojo severo, así como en el caso de Rodríguez Monegal, pero hay otros quienes lo mencionan sin prestarle mucha atención analítica.

Al principio Rodríguez Monegal parece considerar este desdoblamiento de la personalidad como un problema psicológico, parecido a la esquizofrenia. De hecho, denomina el lado de su personalidad que se muestra en la vida diaria “la nena” y al otro que sale en su poesía, “la pitonisa,” un hilo que muchos críticos siguen (Rodríguez Monegal 35-54). El mito de *la nena* se originó por varias razones; la primera siendo la respuesta de los críticos al recibir su poesía. Aunque solamente tenía 16 años al publicar sus primeros versos, empezaron a referirse a ella como *nena* o *niña bella* y siguieron llamándola de esta manera hasta bien entrada en su veintena, constantemente comentando sobre su inocencia, virginidad y naturaleza angelical (35-54). En segundo lugar, se utilizó “la Nena” como un apodo dentro de la familia, lo cual sin duda proviene de su estatus como niña mimada y protegida. Mario Álvarez explica que esta otra personalidad suya fue “forjada en el hogar desde los primeros años,” y sugiere que ella guardó este “yo” infantil mientras se negaba a madurar (25). Esta supuesta negativa a madurar nos lleva al tercer punto, el cual exacerba aun más el mito: “ella misma se hacía la nena” (39). Esta conducta infantil está frecuentemente documentada en la correspondencia con Enrique Job Reyes. En estas cartas, ella utiliza un léxico que pertenece a los niños pequeños como por ejemplo “lo tiero” o “yo no sabo,” llama “papito” a su novio y las firma con “la Nena” (40). Este parece ser el elemento más desconcertante del mito. Por un lado, resulta muy difícil cambiar y controlar lo que otros le llaman, sin embargo es algo muy distinto al no solo permitirlo sino agrandararlo, especialmente cuando se considera que Delmira Agustini era una de las voces más feministas de su época.

Rodríguez Monegal parece incapaz de conciliar este lado pueril con el lado sexual de su personalidad y sugiere que una “suerte de esquizofrenia” (43) sirve como la explicación para la coexistencia de la Nena, quien escribió las cartas, y la Pitonisa, quien escribió los versos. No obstante, él se acerca a una conclusión razonable cuando sugiere que la adopción del apodo la Nena como característica de su personalidad fue solamente el uso de una máscara, es decir un acto “La Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante” (41). Al final, cae otra vez en casi la misma pregunta “¿durante tantos años y cuando ya era una mujer, [por qué] seguía Delmira haciéndose la Nena?”

Por supuesto, es posible que el amor materno excesivo y el ambiente familiar asfixiante impulsaran un desequilibrio mental de algún tipo; sin embargo, aún más ridícula sería la posibilidad de que sus versos hubieron sido evocados durante alguna especie de trance demoníaco; una idea desacreditada fácilmente por Cáceres. Un cuerpo no tiene que albergar dos seres distintos para actuar tiernamente con los que se ama y para también criticar duramente a la sociedad patriarcal. Para mí tiene más sentido la idea de que Delmira Agustini escogió ya fuera consciente o inconscientemente el presentarse de dos maneras basada en las expectativas sociales y/o familiares de su época. Alejandro Cáceres sugiere que las dos “caras” de Agustini pueden coexistir perfectamente sin causar escándalo y sin llamar demasiada atención. “Es mucho más sensato y maduro pensar que esta mujer sensible e inteligente era también un ser sexual como lo somos todos los demás [y] pensar que lo que la poeta hizo con su discurso fue

retar a la sociedad en la que vivía subvirtiendo el rol de la mujer al aparecerse sexualmente activa y amando al varón” (*Poesías completas* 22).

En su poema “El surtidor de oro” Delmira le suplica a su musa que invente para ella un amante de características ideales “Vivo, supremo, misterioso, eterno, / El amante ideal, es esculpido / En prodigios de almas y de cuerpos (4-6). Este ensueño del amante sublime es un tema que se repite mucho a lo largo de su obra. Un ejemplo tal se encuentra en *El rosario de Eros*, el cual mencionaré posteriormente con más detalle. Si esta búsqueda de lo ideal existe en su obra, no se reflejó en su vida real, porque al parecer llevó una vida amorosa poco apasionante. Clara Silva comenta que “sólo tuvo en su vida uno o dos novios muy formales, con el segundo de los cuales, nada intelectual, por lo demás, se casó al cabo de cuatro años de “servicio de sala”” (*Pasión y gloria* 8). Cuando Silva alude al segundo, la crítica se refiere al esposo de Delmira, Enrique Job Reyes. En 1908 Delmira conoce a su futuro marido, un rematador de ganado, a quien se lo describe como un hombre carente de cultura intelectual (*Pasión y gloria* 11). Delmira y Enrique Job se casaron en agosto de 1913, pero Reyes nunca significó para ella su pareja intelectual, y esta unión no le aportó a la poeta un amor filosófico aunque sí apasionado, lo cual está evidenciado en el hecho de que siguieran viéndose como amantes después del divorcio. Mario Álvarez expone que Reyes fue incapaz de desempeñar el papel del amante ideal:

El amor no la ha liberado espiritualmente de la tutela materna ni de su yo infantil [...] que ha sido transferido a la propia intimidad del noviazgo.

Enrique no ha sabido ni podido saber ser su libertador, su Sigfrido, su

Perseo, el Superhombre nietzscheano por encima del Bien y del Mal,
indiferente a todas las reglas. (30)

Delmira misma describe al amante ideal en “El surtidor de oro” como un ser extrahumano, pero es dudable que su propio esposo sea este ser superhumano capaz de salvarla de su madre dominante y de sí mismo, tanto como darle el estímulo culto y erótico que ella requiere. Dentro de este mismo poema, se perciben sus deseos carnales cuando describe las acciones de su amante superhumano “Arraigando las uñas extrahumanas / En mi carne, solloza en mis ensueños” (17-18). Sus deseos eróticos son muchas veces dedicados al *Otro ideal* dentro de su obra, como explica Estela Valverde, “Su pasión se refiere constantemente a este hombre ideal, a este interlocutor casi siempre explícitamente presente en sus poemas bajo la forma de un ‘tú’” (221).

Si este Otro ideal tiene un lugar de tanta prominencia dentro de su obra, es lógico deducir que proviene de sus deseos personales, de un anhelo profundo de encontrar y experimentar este amor erótico con él. El erotismo es tal vez el tema más prevalente y controvertido de su obra, pero es un aspecto de su personalidad que se manifestó rara vez durante su vida personal. Es evidente, debido a las investigaciones de muchos críticos, que Delmira Agustini nunca encontró este tipo de relación con Enrique Job Reyes. Sin embargo, parece que ella sí intentó experimentar con su sexualidad antes de casarse con él. En una carta que le escribió a Delmira, Reyes hace referencia a una noche en la que Delmira quiso ser suya y que él la rechazó intentando esperar hasta que se casaran (Cáceres, *Doña María* 25). Reyes negó los supuestos avances sexuales de Delmira durante el noviazgo, y es hasta posible que haya fallado en aceptar y realizar sus deseos eróticos después de eso. “Enrique [...] se ha negado, con una integridad que ella es

incapaz de valorar, a convertirse en cómplice de su tumultuoso erotismo, que si [bien] comenzó siendo más bien imaginario, ahora es también crudamente carnal” (Álvarez 30).

En su libro *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Emir Rodríguez Monegal introduce la idea de que la evolución del discurso poético inicial contenido en los primeros dos libros de la poeta, refleja en su tercer libro, *Los cálices vacíos*, un profundo y marcado cambio en su vida amorosa. Muchos críticos, como Valverde por ejemplo, también hacen mención a este cambio, el cual fue marcado por un aumento en la expresión del erotismo con el correr del tiempo. “Al comienzo, Delmira oculta su deseo de poseer [este hombre ideal] detrás de ‘gestos protectores’², hasta que finalmente se hace cargo de su cuerpo y es capaz de expresarse abiertamente como mujer a través de su lenguaje *erocéntrico*³” (Valverde 221). En vez de tímidamente ocultar su mensaje de la liberación sexual envuelto en la metáfora y los símbolos, su audacia sexual se intensifica. Según Rodríguez Monegal, el erotismo franco y desvelado a partir del tercer libro sugiere una nueva experiencia de amor, pero tal vez no específicamente un encuentro carnal (53). El autor opina que Delmira conoció a un hombre durante este período, quien se convirtió en objeto erótico para ella y quien provocó esos versos (52-53). Adicionalmente, Rodríguez Monegal aclara que este hombre no era su novio, Enrique Job Reyes (53). Y parecería ser evidente que Reyes nunca podría haber sido capaz de provocar tales deseos eróticos en la poeta, y que por lo tanto él no fuera el hombre que inspirara algunos de los versos

² Valverde utiliza esta terminología para referirse a las técnicas empleadas por Agustini para disfrazar la voz femenina. Son “metáforas que disimulan sus exigencias de un espacio dentro del discurso dominante” (212).

³ Valverde elige utilizar este termino para hablar de una poesía que “se aparta de las representaciones logocéntricas, simbólicas y falocéntricas del mundo” (205), lo cual se expone más adelante.

más sensuales de toda la obra de Agustini; cabe entonces preguntarse “¿Quién era esa otra persona?”

Además de sugerir la existencia de un hombre en la vida de Delmira que influyó el grado de erotismo en *Los cálices vacíos*, Álvarez lo nombra, “Es por ese entonces cuando su relación epistolar con Manuel Ugarte, escritor y político argentino, iniciada en 1910 en el plano de las mutuas admiraciones literarias e intelectuales, adquiere un claro sentido de flirteo erótico” (37). Emir Rodríguez Monegal también confirma la influencia de Ugarte en *Los cálices vacíos*, “Ugarte es lo más próximo que tiene Delmira como modelo de un auténtico y exótico príncipe de la poesía [y] su imaginación teje pronto en torno a él una trama de pasiones” (60). Aunque muchos críticos afirman que existía algún tipo de relación entre Agustini y Ugarte, pocos intentan analizar la importancia de la misma, si es que fuera importante, en la vida de la poeta. Rodríguez Monegal ha analizado a fondo la correspondencia y la interacción documentada entre Agustini y Ugarte para apoyar una hipótesis acerca de la doble muerte de Delmira y su ex marido. En esta coyuntura no me intereso categóricamente por esta hipótesis por ser una explicación válida del trágico fallecimiento de nuestra autora, sino por la relación amorosa que implica. Según Rodríguez Monegal, las cartas publicadas de Delmira a Manuel Ugarte son fundamentales para entender que compartieron una relación intensa y apasionada (59-60). Un aspecto de este argumento que resulta sumamente importante es la incertidumbre por parte de Delmira Agustini el día de su boda, la cual ha sido documentada por varios críticos. Justo antes de la ceremonia Delmira consultó a sus testigos, Manuel Ugarte y Zorilla de San Martín, “si debía casarse o no” (60). Tina Escaja comenta sobre el escándalo que tuvo lugar cuando Delmira se rehusó a firmar el

contrato matrimonial, según los testimonios de Manuel Ugarte y del amigo íntimo de Delmira, André Giot de Badet, quien comentó que “todos la hacen razonar, insisten ...” (28). Por lo que parecería que Delmira no quería casarse y que casi rogó a sus amigos que lo impidieran aunque finalmente la poeta se arrojó a lo que ella misma llama “el abismo medroso del casamiento” (Álvarez 34).

La desesperación que Delmira sintió ese día es evidente en una carta que ella le escribió a Ugarte después de las nupcias, en la cual admite que Ugarte fue su única fuente de felicidad durante ese día:

Me pareció un momento que Ud. me miraba y comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta.

Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. (Rodríguez Monegal 61)

Las cartas citadas por el crítico revelan la naturaleza de la relación entre Delmira y Manuel Ugarte. Es aparente que Delmira no quería casarse con Reyes y este fragmento de la carta parece sugerir que ella esperaba que Ugarte le pidiera no hacerlo o aún más que le confesara su amor.

Una pregunta que todavía no ha tenido una respuesta es la de por qué ella resolvió casarse cuando en el fondo de su corazón no lo deseaba. ¿Cedió a la presión social que dictaba el matrimonio como única ocupación apropiada para una buena mujer de esa época? ¿Creyó que podía encontrar dentro de esta unión sagrada el tipo de amor apasionado y sexualmente estimulante que buscaba? Aunque todo es simplemente una especulación, parecería que fue, en última instancia, un poco de ambas cosas. Mario

Álvarez sugiere que Delmira intentó transferir a su novio “su erotismo de mujer carnal y el erotismo mítico, idealizado, de Poeta” (25). Durante esta época la única manera aceptable de experimentar la liberación sexual era dentro del matrimonio, y aún así la sexualidad de la mujer fue negada: “A virtuous woman might display distaste and then reluctantly submit. None but fallen women were supposed to find actual pleasure in sexual intercourse” (Dijkstra 74).

Si Delmira cayó bajo esta clasificación de mujer descarriada por su deseo de liberarse sexualmente, ¿qué podría opinar Reyes, un hombre recto y católico, de su nueva esposa? Tal vez Delmira se dio cuenta de que nunca podría realizar sus fantasías con Reyes aunque estuvieran casados, y en vez de entregarse a una vida vulgar⁴, huyó a la casa paterna después de poco más de mes y medio (Álvarez 43). Escaja escribió, “la autora pareció cometer un error al casarse” (29) y sugiere que este error se debe a la doble personalidad ya mencionada que postularon Clara Silva y muchos otros. Esto queda aun más claro cuando se tiene en cuenta que ella siguió visitando en secreto a Reyes después de comenzar los trámites del divorcio: una separación que ella misma demandó. Escaja sugiere que Delmira mantuvo los encuentros clandestinos con su ya ex marido solamente para garantizar, de algún modo, cierta liberación sexual (29).

Regresemos brevemente a la hipótesis de Emir Rodríguez Monegal, en cuanto a la muerte trágica de Delmira y también de Reyes; él postula que Delmira tenía planes para reunirse con Ugarte después de la ruptura con Reyes basada en una carta clandestina

⁴ Recordemos que “vulgar” no siempre significa “de malos modales”, u “obsceno”. En este caso estoy de acuerdo con Alejandro Cáceres cuando sugiere que Delmira se consideraba la vida de matrimonio algo vulgar, en el sentido de “ordinaria” o “común” (*Poetics of Eros* 21). Al huir del hogar que compartía con su esposo, ella, supuestamente, dijo que no podía “soportar tanta vulgaridad” (*Poetics of Eros* 2).

dirigida a aquél (62-63), pero desafortunadamente nunca se sabrá cuales fueron sus intenciones o si este flirteo fue la causa de su muerte. Sin embargo, sus relaciones con Enrique Job Reyes y con Manuel Ugarte son fundamentales para entender cómo la realidad tenía influencia en su obra. Delmira Agustini sintió un anhelo ardiente por descubrir el amor sexual y apasionante, lo cual fue algo que no logró encontrar con su esposo y que tal vez intentó experimentar con Manuel Ugarte, pero se lo negó. Si la poesía de Agustini se centra ante todo en elogiar la belleza del amor y la belleza del hombre mediante la exploración sexual y sensual (traducción mia)⁵, lo que sus versos reflejan en realidad es la ausencia de esta pasión en la vida de la autora y más importante aún, son una manifestación del deseo amoroso.

Es un misterio que Delmira “sin experiencia de amor carnal, haya podido llegar a dar las más profundas expresiones de la sexualidad que una mujer diera en la poesía” (Silva, *Pasión y gloria* 29) sin dejar de demostrar al mundo exterior la nena mimada y la señorita como los demás. Clara Silva sugiere que este fenómeno se aclararía a la luz del psicoanálisis (29). Como Silva, yo propongo un análisis psicológico de la personalidad desdoblada de Delmira Agustini a la luz de las teorías del psiquiatra, Carl Jung. Antes de empezar, hay que tener presente la distinción entre el consciente y el inconsciente individual. Según Jung, el ser humano percibe efectos cuyo origen no se puede encontrar en la consciencia y por consiguiente todo lo presente en la personalidad que no se contiene en el consciente se debe encontrar en el inconsciente (Shelburne 27). En respuesta a los estímulos ambientales, el contenido del inconsciente tal como los sentimientos, pensamientos e imágenes cargados con emoción pueden activarse

⁵ “Agustini’s poetry focuses primarily on praising the beauty of love and the beauty of the male” (Cáceres, *Poetics of Eros* 2).

resultando en las *personalidades fragmentarias* (28). Según este punto de vista es posible que ciertos elementos del inconsciente de Delmira Agustini, en respuesta a la sociedad uruguaya de comienzos del siglo XX, afectaran su consciente; lo cual resultó en la dicotomía de su personalidad: la Nena y la Pitonisa.

LA MÁSCARA Y LA PSICOLOGÍA JUNGIANA

Bajo la óptica de la psicología jungiana es posible elaborar en la declaración ya mencionada anteriormente y hecha por Emir Rodríguez Monegal que la Nena era *una máscara* detrás de la cual la Pitonisa se escondía. Según Carl Jung, el substrato de la psiquis es el “dominio del desconocido” (traducción mía)⁶, el cual es un aspecto del ser humano que mucha de la gente evitan auto-analizar (336). Agustini, sin embargo, abraza el análisis de sí misma, dentro de su poesía. Jung advierte que el peligro psicológico que surge aquí es el de la desintegración de la personalidad. Dicha desintegración consiste en una separación entre “the separate functions of consciousness, the complexes, hereditary units, etc.” y puede ser “functional or occasionally a real schizophrenia” (337). Sin embargo, la dicotomía de la personalidad de Agustini parece ser completamente funcional porque ella utilizó la máscara un instrumento de sobre vivencia como explicaré en los párrafos siguientes.

Si a la idea de la máscara se aplican unos conceptos de Carl Jung, es posible concluir que la dualidad de la Nena/Pitonisa no era consecuencia de alguna especie de desequilibrio psicológico, sino el resultado de algún tipo de elección de Delmira para

⁶ “The dread and resistance which every natural human being experiences when it comes to delving too deeply into himself is, at bottom, the fear of the journey to Hades. [...] the psychic substratum, that dark realm of the unknown, exercises a fascinating attraction” (Jung 336).

incorporarse mejor a la sociedad finisecular de Uruguay. Esta máscara no fue adoptada por Delmira como solución al conflicto familiar como sugiere Rodríguez Monegal, sino en la respuesta al ambiente social del Montevideo del 900. Carl Jung sostiene que mediante el proceso de la socialización intentamos adaptarnos a las exigencias de la sociedad y al hacerlo se identifican los papeles consiguientes que debemos desempeñar para integrarnos fácilmente en el orden social (Shelburne 31). Delmira reconoció, en algún nivel de su psiquis, que la sociedad esperaba que desempeñara el papel de una señorita burguesa, inocente y angélica y de allí se deriva la máscara de la Nena. Esta parte de la personalidad, la máscara, es lo que Jung denomina la *persona*; es lo que fingimos ser para tener un hueco bien definido dentro de la sociedad (31). Para Delmira Agustini, la Nena era su *persona*; un acto simplemente y no algo real. Jung dice que la *persona* es un acuerdo entre el individuo y la sociedad con respecto a lo que un hombre debe presentar al público (31). Así pues, la máscara o la *persona* de la Nena fue un acuerdo entre Delmira y la cultura uruguaya en cuanto a lo que era apropiado ser para una mujer de su tiempo.

¿Cómo debía presentarse la mujer finisecular? Durante esta época la imagen de la mujer era creada por el hombre y según esta perspectiva masculina la mujer se clasificaba de dos maneras: el ángel o el demonio (Varas 141). Es decir que la mujer debía ser o el ángel de la casa o la prostituta. El ángel era la mujer desexualizada. Desde esta clasificación se perpetuó la creencia de que la mujer virtuosa debía ser pura, inocente, frágil, y una vasija humilde de la maternidad, siempre dispuesta a servir. La segunda clasificación era la de la mujer demoníaca. Ambos géneros consideraban que la mujer era más débil que el hombre y que, por lo tanto, no podía controlar sus impulsos sexuales;

el hombre, en cambio, al representar el sexo fuerte sí tenía esa capacidad. Debido a esta forma de pensar, la mujer no debería encontrar placer en el acto carnal porque la estimulación sexual debilitaría el cuerpo, la mente y el alma; “the turn-of-the-century male establishment became obsessed by the degenerative effect sexual stimulation of any kind was likely to have on women” (Dijkstra 74). Si una mujer demostraba cierta proclividad sexual, se la clasificaba como prostituta y de esta manera la sexualidad femenina era acogida con temor y desaprobación. Es poco sorprendente entonces que Delmira ocultara su erotismo bajo una imagen de pureza e inocencia, la cual se extendía a la familia, a su relación amorosa con Enrique Job Reyes y también al campo literario. Incluso cuando Delmira hizo “intentos ingenuos de dialogar con sus colegas”, es decir con los hombres de letras como Rubén Darío, lo hizo “bajo la máscara tentativa de la inferioridad y de la disculpa” (Escaja 28). A pesar de presentarse al mundo de una manera tímida e infantil, su poesía está compuesta de imágenes sensuales. Esta clase de poesía liberadora femenina era demasiado avanzada para la sociedad uruguaya de fin de siglo. Su mensaje erótico de la liberación sexual femenina “no fue entendido por todos ni aceptado” (Cáceres, *Poesías completas* 10). Si Delmira Agustini se hubiera presentado a la sociedad uruguaya con los mismos rasgos que aparecen en su obra, no necesariamente los sexuales sino los rasgos viriles, ella no habría sido aceptada como una señorita burguesa, así que no tuvo otra opción que la de auto-desexualizarse, por lo menos públicamente en la vida cotidiana; por eso, se presentó a la sociedad uruguaya del 900 como “la Nena”, mientras que al mismo tiempo, ella dio rienda suelta a su sexualidad dentro del ámbito seguro de su poesía. Aunque ella auto-desexualizó a sí misma en la vida diaria para presentarse a la sociedad uruguaya como una señorita virtuosa, esta

desexualización se extendió a sus versos, por culpa de algunos críticos que desexualizaron su obra durante esa época al “convertir su mensaje erótico en algo místico o metafísico” (17), supuestamente para negar u ocultar el mensaje que contenía, el cual, según Cáceres, “anunciaba un nuevo tipo de mujer: una mujer igual al hombre en la práctica y la celebración de la sexualidad” (18). Si el mensaje sexual de sus versos, muchas veces velado en el eufemismo, fue acogido con tanto temor por esta sociedad, no puedo imaginar como la gente recibiría a la mujer que practicaba, en realidad, este estilo de vida; así que la construcción de la *persona* era una necesidad.

Para continuar con el análisis jungiano es necesario volver a la definición de *persona*; según Jung cuando se analiza la *persona*, al quitar la máscara, lo que al principio parecía ser individual es en el fondo colectivo (Shelburne 31). En este sentido, lo que subyace detrás de la Nena, es una creencia común de lo que una mujer virtuosa debe ser; la *persona* es una manifestación de las creencias, los valores y los ideales de los miembros de la sociedad. Lo que refleja en realidad es el *consciente colectivo*, el cual Jung define como consciente e inconsciente a la vez y el cual sirve como la base de la ideología cultural de la sociedad (30). Así como existe un consciente y un inconsciente individual, también existe un *inconsciente colectivo*. Según Jung, el inconsciente colectivo consiste en los modos de conducta que son más o menos los mismos en todo el mundo y en toda la gente (29). Este concepto del inconsciente colectivo resultará sumamente importante en esta investigación.

Jung sugiere que el consciente colectivo es también una fuente de conceptos psíquicos originales, tales como ideas nuevas y pensamientos creativos que no deriven de la experiencia personal (Shelburne 30). Esta teoría clarifica cómo fue posible que

Delmira Agustini escribiera versos tan eróticos sin tener experiencia propia en ese campo. “Su erotismo pudiera ser liberación imaginativa de una *instintividad* (énfasis mío) sexual a través de imágenes, símbolos, visiones” (Silva, *Pasión y Gloria* 29).

Puesto que Jung afirma que los instintos forman parte del inconsciente colectivo (Shelburne 30), hay que suponer que la sexualidad femenina es un instinto, y no sólo individual sino un instinto colectivo de todas las mujeres. De hecho, la sexualidad es uno de los cinco instintos reconocidos por Jung (46).⁷ Sin embargo, si se puede caracterizar la sexualidad como instinto común, me pregunto ¿por qué no se manifestó en otras mujeres uruguayas del siglo XX? La definición del instinto según la psicología jungiana puede aclarar esta duda porque según Jung, el instinto no equivale al comportamiento heredado, sino a la disposición de producir cierta conducta cuando ésta fuera activada por los estímulos apropiados presentes en el medio ambiente (Shelburne 37). Es posible suponer entonces que el medio ambiente finisecular no fue propicio para activar esta disposición sexual de la mujer; después de todo, la sexualidad femenina había sido reprimida tradicionalmente a través de los tiempos. Por una parte existen las tentativas *conscientes* de la sociedad uruguaya del 900 de oprimir y negar la sexualidad de la mujer, mientras que por otra parte existen los esfuerzos de la mente *inconsciente* para exteriorizar este instinto sexual. Según Jung, la psique consciente puede ser tan alejado del consciente colectivo que una separación y alineación resulta inevitable, y los instintos se atrofian: “The separation is indeed inevitable, but it leads to such an aliention from that dim psyche of the dawn of mankind that a loss of instinto ensues. The result is instintual atrophy” (Jung 58-59). Mientras que el instinto sexual parecía haberse atrofiado entre las

⁷ “Jung recognizes five types of instintual factors for people: ‘hunger, sexuality, activity, reflection, and creativity’” (Shelburne 46).

mujeres de esa época, en Delmira Agustini se presentaba con fuerza. Tal vez el medio ambiente oportuno que activara el instinto sexual en la psiquis de Delmira Agustini, fue su familia excesivamente protectora, la cual le dio cobijo del mundo “real.” Debido al medio ambiente es posible que en el resto de la población femenina, este instinto permaneciera latente.

LOS ARQUETIPOS Y LA OBRA DE AGUSTINI

Además del instinto, el inconsciente colectivo contiene los llamados arquetipos (Shelburne 35), los cuales resultan íntimamente ligados al estudio de la poesía en general e intencionalmente al corazón de esta investigación: la obra de Delmira Agustini.

Alejandro Cáceres ha hecho un análisis de *El rosario de Eros* basado en el concepto jungiano de los arquetipos con relación a la alquimia, pero antes de examinar su interpretación, es pertinente entender la noción de los arquetipos. Del mismo modo que el instinto se describe como una disposición heredada, el arquetipo es también inherente; es una disposición en el inconsciente colectivo de producir una imagen en la consciencia (36). Para entender mejor las cualidades características de los arquetipos, consideremos un ejemplo dado por Shelburne, es un fragmento de un sueño en el cual un hombre visita un parque de atracciones con su esposa: “The first amusement we decide to see is a sort of “haunted house.” [...] In the next room, I see a table. Upon the table is a small, incomplete childlike body. A large knife is hovering in the air over the table and proceeds to dismember the body” (36). Shelburne explica que el arquetipo del desmembramiento ritual sobre el cual la persona que sueña no tenía ningún conocimiento anterior, surgió del inconsciente colectivo y que el individuo soñando asimiló este tema

arquetípico a un contexto personal al representarlo en un ambiente conocido: un parque de atracciones (36-37). Aunque el desmembramiento, en este caso, es la manifestación arquetípica, el arquetipo es la tendencia común de todos seres humanos a producir imágenes e ideas cuyo significado yace en un entendimiento o conocimiento común e inherente, aunque ambiguo. No se puede observar los arquetipos sino mediante sus efectos en la consciencia (36-37).

Las imágenes arquetípicas, las cuales son “imágenes antiguas que pertenecen al tesoro común de la humanidad” (Cáceres, *Poesías completas* 67), sirven como la prueba de los efectos de los arquetipos en la consciencia. De esta manera, es posible decir que las imágenes arquetípicas son símbolos que aparecen en la consciencia, mientras que los arquetipos en sí forman un substrato profundo del inconsciente colectivo (Shelburne 36-37). Aunque los arquetipos siempre están presentes, muchas veces no se manifiestan en la consciencia, “The archetype is, so to speak, an “eternal” presence, and the only question is whether it is perceived by the conscious mind or not” (Jung 221). Sin duda los arquetipos fueron manifestados en la consciencia de Agustini porque muchas de las imágenes en la obra de Agustini son arquetípicas. Consideremos el ejemplo de la serpiente, la cual es una imagen que aparece con frecuencia en su obra. En el poema “Cuentas falsas,” uno de los cinco poemas que aparecen juntos bajo el título *El rosario de Eros*, Agustini escribe: “O rosario imantado de serpientes / Glisa hasta el fin entre mis dedos sabios” (15-16). La figura de la serpiente sería lo que Jung denomina “la imagen arquetípica,” mientras que el arquetipo en sí, subyace.⁸

⁸ Es importante notar que el término “arquetipo” se utiliza con frecuencia indistintamente para referirse a la manifestación arquetípica y también a la disposición arquetípica (Shelburne 36).

Este concepto queda bien explicado cuando consideramos la naturaleza simbólica de los arquetipos. Después de todo, el símbolo es una representación física que implica un significado más profundo que lo obvio. Según Jung el amplio aspecto inconsciente del símbolo lo hace imposible de definir con exactitud o explicarlo completamente (Shelburne 43); en pocas palabras, es ambiguo. Uno puede entender que los símbolos sirven como lazos entre el consciente del individuo y el inconsciente colectivo cuando hacen llegar a la consciencia individual las representaciones de los arquetipos que nunca habrían sido percibidos de otra manera (41). De esta manera, la serpiente liga la consciencia de Delmira Agustini al inconsciente colectivo, lo cual hace posible evocar en sus lectores todas las interpretaciones y/o emociones que se asocian con esta forma. Con el símbolo arquetípico frecuente de la serpiente, se asocian muchas características, algunas de las positivas son su sabiduría natural, y entre las negativas está su instintividad fría e implacable (118). La imagen de la serpiente es representativa de aún más en el contexto de este poema porque al ligarla al rosario se convierte en la forma de un círculo, “O rosario imantado de serpientes” (15). Esta combinación evoca la imagen del Ouroboros o la serpiente que se devora su propia cola: un imagen que data del tercer siglo antes de cristo (Shelburne 41). Este símbolo ha sido utilizado a través de los tiempos por mucha gente sin mucha variación en su significado. Por ejemplo, para los gnósticos el Ouroboros representa el tiempo y para los griegos representa todos los sistemas cíclicos como la unidad, la multiplicidad y el regreso a la unidad; la evolución y la involución; el nacimiento y la muerte (Cirlot 48). El movimiento circular de fuerzas opuestas es tipificado en este símbolo y lo liga también al Yang Yin de los chinos (47-48). Por eso la

imagen de la serpiente circular dentro del poema ahora puede representar la luz (lo blanco) y la sombra (lo negro), tanto como lo masculino y lo femenino.

La multiplicidad de los significados e interpretaciones posibles caracterizan los arquetipos y por esto la serpiente es como cualquier otra imagen arquetípica; es imposible precisar, queda abierto a las diferentes interpretaciones y es de igual forma, intrínsecamente ambiguo. ¿Habría conocido Delmira todos esos detalles? ¿Habría previsto su uso dentro de los versos? Nunca lo sabremos, pero es extraordinario que todas estas complejidades simbólicas puedan dar significado lógico a este poema y otros. La idea clave aquí es que, según Jung, todos los arquetipos residen en el inconsciente colectivo; dadas las condiciones oportunas se activan y generan imágenes reconocibles en el consciente individual.

Los mitos representan una de las maneras más características en que los arquetipos se expresan, y los mitologemas que subyacen en ellos consisten en imágenes arquetípicas paradigmáticas (Shelburne 49). Se puede decir que los mitologemas son modelos o patrones heredados que residen en el inconsciente colectivo y que influyen en los mitos. Según Jung “The history of religion in its widest sense (including therefore mythology, folklore, and primitive psychology) is a treasure-house of archetypal forms...” (33). Estas formas arquetípicas surgen del inconsciente colectivo y con frecuencia, los mitos se usan como vehículos de las manifestaciones más simbólicas y numinosas del subconsciente (50). Por esto, no sorprende que a través de la historia varios paradigmas mitológicos se repitan. Algunos de los mitos transcendentales son: los de la creación, los de los héroes y/o de las diosas (138). El arquetipo y el mito se

relacionan al estudio de la poesía de Delmira Agustini porque ella, en la tradición de los modernistas anteriores, suele fusionar los mitos clásicos con sus versos.

Muchos estudios se dedican por lo menos en parte a la influencia de la mitología en la obra de Agustini. Aunque abundan las alusiones mitológicas, quizás la más obvia es la del mito de Leda y el cisne que aparece en el poema “El cisne” de *Los cálices vacíos*, el cual los críticos han analizado hasta la saciedad. John R. Burt examina la influencia de los mitos clásicos en los versos de Delmira Agustini. Burt sostiene que el tratamiento único del mito dentro de su obra se distingue entre la multitud de modernistas que la precedieron. Agustini se desarrolló más allá de los usos modernistas clásicos en que ella recreó los mitos desde su propio punto de vista, a menudo utilizando la primera persona como si ella misma fuera uno de los personajes (Burt 116). Por ejemplo, consideremos su versión de Leda y el cisne; Delmira desempeña el papel de Leda, un papel que ella saborea, y por primera vez el mito se narra desde el punto de vista femenino (118).

Agustini no fue la primera entre los poetas modernistas para utilizar esta leyenda, de hecho su precursor poético, Rubén Darío, la utilizó. Según la crítica, Silvia Molloy, “[e]l carácter emblemático del cisne se inscribe tempranamente en Darío” (99), específicamente en relación al mito de Leda. Molloy afirma que desde el punto de vista masculino ofrecido por Darío, “[e]l encuentro entre Leda y el cisne se presenta como espectáculo” y se caracteriza por el voyeurismo (100). Esta tendencia al voyeurismo, demuestra el tratamiento tradicional y típica del cuerpo femenino, antes de la llegada de Agustini. Mientras que el cuerpo femenino había sido glorificado y tratado como un objeto desde el punto de vista masculino, en la poesía de Agustini “es el yo, la mujer,

quien ha llenado el cisne blanco” (Molloy 103). Al discutir la crítica ofrecida por Malloy, Alejandro Cáceres opina que “su crítica apunta a darle a la autora una posición sexual activa y de igualdad con el hombre” (*Poesías Completas* 97).

Al *recontar* los mitos según la experiencia femenina, como el de Leda y el cisne, Delmira subvierte los mitos clásicos, los cuales fueron tradicionalmente relatados desde el punto de vista masculino. Otros mitos aparecen en su obra directamente o indirectamente y se tiñen con su forma de personalizarlos, los que Burt menciona son: Ícaro y el sol, Cupido y Psique, Prometeo, Pigmalión y Galatea. Burt sugiere que este último mito, de Pigmalión, podría haber inspirado el poema “Cuentas de mármol” de *El rosario de Eros* (121). El poema comienza así: “Yo, la estatua de mármol...” (1), lo cual aporta su hipótesis de que la poeta desempeña el papel de la creación, Galatea. Según Burt ella desea unirse con su creador en un acto de autosacrificio con el propósito de crear un dios: “For Agustini, there can be no greater destiny than that” (122). La fuente de su inspiración mitológica, según Burt, vino de los mitos y cuentos que había leído en su niñez, los cuales absorbió tan completamente que llegaron a formar una parte importante de su subconciencia y que más tarde fue capaz de utilizar esos mitos conscientemente o inconscientemente como el núcleo de sus poemas (115). Jung sugeriría que debido a la existencia de los arquetipos mitológicos, ella fue capaz de acceder a estos mitologemas sin importar si tuviera algún conocimiento previo. Cualquiera que fuera el caso, lo importante, como dice Burt, es que la mitología le proveyó la estructura y el principio organizador que necesitaba para materializar sus deseos, al menos dentro de su poesía (123).

EL ROSARIO DE EROS

¿Pero cuáles fueron esos deseos? Ya hemos discutido que la falta de una relación tanto apasionada como intelectual en su vida se reflejó en su poesía mediante la búsqueda o creación de un hombre superhumano y que la falta de la liberación sexual surgió a través de su lenguaje e imágenes eróticas. El sentimiento de ausencia concebido por estos deseos ardientes es lo que caracteriza cada uno de sus poemarios y con cada uno de ellos se observa que el vacío creado por esos anhelos no alcanzados se transforma y se aumenta. “Desde el siglo XVI esta falta adopta la forma de la Melancolía que se resuelve, en gran parte de los casos, a través de la figura del deseo, de Eros” (Bruña Bragado 194). La figura de Eros, el dios griego del amor, influye fuertemente en la obra de Agustini, lo cual tiene mucho sentido al considerar lo que simboliza: el deseo, el amor, la sexualidad y la belleza. Su tercer poemario, *Los cálices vacíos* se lo dedica a Eros, lo cual ella demuestra plenamente en “Ofrendando el libro: a Eros” cuando proclama, “Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / Esencial de los troncos discordantes / Del placer y el dolor, plantas gigantes” (4-6). *El rosario de Eros* es también un homenaje a Eros, “Su propio título revela una continuidad e intencionalidad similar a *Los cálices vacíos* como canto de tributo a Eros tanto en divinidad como inspiración poética” (194).

Desde este momento en adelante abordaré algunas interpretaciones de la cuarta y final colección de poesía de Delmira Agustini, la cual fue compilada y publicada póstumamente, en 1924, diez años después de su fallecimiento. Alguna especie de confusión puede resultar cuando consideramos su obra póstuma, porque *El rosario de Eros* es el título que Maximino García le dio al primer tomo que publicó con el consentimiento familiar y el que contiene material original no publicado previamente

(Cáceres, *Poetics of Eros* 5). Como ya he mencionado *El rosario de Eros* es también el subtítulo que encabeza los cinco poemas *Cuentas de mármol*, *Cuentas de sombra*, *Cuentas de fuego*, *Cuentas de luz* y *Cuentas falsas*. Aún más confuso es que Maximino García publicó un segundo tomo de poesía compilado con las obras de la niñez y adolescencia de la poeta, y otras ya publicadas, bajo el título *Los astros del abismo*, que era como Delmira pensaba titular su próxima obra. De hecho, en una nota al lector al final de *Los cálices vacíos* Delmira había anunciado con antelación, por segunda vez, que iba a publicar su próxima obra bajo este título. Alejandro Cáceres opina:

Agustini, al morir, estaba preparando un nuevo libro de poesía llamado *Los astros del abismo* –ya anunciado en dos oportunidades, en 1910 y en 1913 –consistente en un grupo de varios poemas originales, más una sección final que, bajo el subtítulo *El rosario de Eros*, contenía cinco poemas, cada uno escrito sobre uno de los cinco misterios del rosario. (*Poesías completas* 5)

Es según este criterio que Cáceres ha organizado la obra póstuma de Agustini en su edición de las *Poesías Completas*. Considero que esta organización es la más válida y práctica, porque parecería que Delmira misma habría organizado su próximo poemario de dicha forma. Por esta razón, yo utilizo *El rosario de Eros* para referirme a los cinco poemas y *Los astros del abismo* cuando hago referencia a la colección en su totalidad.

Los astros del abismo ha sido desatendido tradicionalmente por los críticos, quienes principalmente prefieren elogiar el erotismo desnudo de su segundo libro publicado y, en particular, de su tercer poemario. De hecho, encontrar un análisis que se enfoque y concentre mayormente en la obra póstuma es un tarea difícil. No obstante,

existen quienes hayan reconocido la importancia de estudiar estos poemas. Alejandro Cáceres opina que este grupo de poemas constituye la muestra más difícil, hermética e intrincada de la escritura de Agustini (*Poetics of Eros* 22). Aunque se publicó sin ser revisada por Agustini, todavía nos ofrece una visión de la dirección poética. Quizás debido a la naturaleza compleja de estos versos, mencionada por Cáceres, algunos críticos hayan evitado un análisis de los poemas póstumos, y entre los que hayan publicado algo, no exista una sola interpretación.

Uno de los pocos académicos que abordan el tema, María José Bruña Bragado, trata los poemas publicados póstumamente, en particular *El rosario de Eros*. Parece que ella considera estos poemas entre los más maduros y experimentales de la obra de Agustini. La elección de la poeta por “el amor sombrío, el oscuro, el extraño, el satánico, el hermético” demuestra, según Bruña Bragado, una nueva poética (198). Ya está bien establecido que la obra de Agustini fue influida por un vacío concebido por sus deseos frustrados. Bruña Bragado reconoce que las últimas dos obras “se vertebran en torno a esa ausencia o vacío absoluto que se cierra, en muchos, casos con el encuentro, con la llegada del otro” (194). Ella se enfoca en la melancolía de la poesía y en lo místico de esta perspectiva comparando el lenguaje místico con el lenguaje del deseo y el hallazgo de lo divino con el hallazgo del otro, aunque seguramente esta transición desde Dios hacia el otro sería una desmitificación religiosa (Bruña Bragado 194-95). Al considerar el título sin mirar el contenido, se observa una evidente subversión religiosa en esta colección. Es un rosario irreverente en el cual cada una de “las cuentas” representa una gama de amor que invierte “los valores cristianos de castidad, pureza y paz para sustituirlos por la satisfacción de los deseos, la lucha y la pasión” (198). La Autora

explica que los poemas tratan de un yo femenino incapaz de sentir emociones o sensaciones, cuya mente arde con “el deseo reprimido, apagado, coartado” (199) y que cada uno de los poemas se lee como un “intento de aproximación al Ideal” (199). Pareciera que Bruña Bragado sugiere que este intento es un intento amoroso tanto figurativo como poético.

En “Cuentas de mármol” el yo lírico se identifica con una estatua cuya única salvación sería la unión o fusión con el otro, lo cual ella implora a Eros. Este poema representa la primera experiencia amorosa, la cual es abstracta, casta e imaginaria pero también representa la primera poética, la cual es la parnasiana “con la exquisitez preciosista de sus imágenes” (199). El refrán “¡Tú me lo des, Dios mío!” (17) aparece por primera vez al final de este poema y se va a repetir al final de cada uno hasta llegar al cuarto. Es un rezo por cada clase de amor descrito en su poema respectivo y Bruña Bragado enfatiza la naturaleza sacrílega de esta oración (199).

“Cuentas de sombra” introduce un segundo tipo de amor que es mucho más oscuro y sombrío, el cual Bruña Bragado describe como “una composición de belleza insólita” (199), que introduce el amor necrofílico y una poética nueva: “se acerca más al universo decadente y mórbido de Poe y Baudelaire” (200). Aunque Bruña Bragado no explica su uso de la palabra *necrofílico* en profundidad, yo lo considero ser utilizado para describir el estilo y no para insinuar que dentro de los versos se esconden ideas perversas. Yo diría que esta palabra *necrofílico* describe el aire siniestro y sombrío del poema, lo cual alinea el estilo de los versos con el romanticismo oscuro de Poe, a través de las imágenes de un mundo en estado de putrefacción. Este poema describe la intensidad apasionada que se siente cuando la muerte está cerca, como explica Bruña Bragado:

“Cuanto más cerca se está de la agonía y de los estertores, más placentero es el acto amoroso” (200).

Si así en un lecho como flor de muerte,
 Damos llorando, como un fruto fuerte
 Maduro de pasión, en carnes y almas,
 Serán especies desoladas, bellas,
 Que besen el perfil de las estrellas
 Pisando los cabellos de las palmas! (10-15)

Los versos no sólo comunican la unión de los amantes sino también la unión sombría que existe entre una muerte suave y la pasión o el deseo, lo cual provoca la melancolía.

Cáceres ofrece una interpretación muy distinta e interesante de “Cuentas de sombra” que tiene que ver con la alquimia medieval, lo cual analizaré posteriormente.

El tercer poema, “Cuentas de fuego,” trata del amor rojo representativo de la furia y el ardor incontrolable, es exactamente el tipo del amor que se desprecia dentro de la sociedad por ser pecaminoso (201).

Deshojar hacia el mal el lirio de una veste...
 —La seda es un pecado, el desnudo es celeste;
 y es un cuerpo mullido un diván de delicia. — (3-5)

El amor rojo o el amor de fuego es tal vez el tipo más sexual de todos los que son mencionados. Bruña Bragado explica que este poema refleja la creencia de que el mal forma parte del bien y que es solamente cuando existen las dos partes complementarias que se puede tener la unidad auténtica (201).

El cuarto poema que compone este rosario es “Cuentas de luz.” Este amor, como describe Bruña Bragado es el amor luminoso y sereno, mediante el cual se puede llegar al Bien (202).

Amor de luz, un río

Que es el camino de cristal del Bien. (11-12)

Lo que Bruña Bragado parece sugerir es que el yo lírico reconoce sus propios vicios espirituales y busca la redención o la salvación a través de este amor.

“Cuentas falsas,” consiste en un regreso, según lo dice Bruña Bragado, al malditismo y sadismo de “Cuentas de sombra,” pero hay una novedad, y esta es que el yo lírico considera el amor ser un engaño (202). La poeta se vuelve pesimista respecto a las ideas amorosas inventadas por la cultura y se da cuenta de que el amor es falso, según explica Bruña Bragado “ya no hay demanda o petición, ya no hay ruego o súplica, como en los anteriores, sino una constatación cínica materializada en una sonrisa burlona” (203). Finalmente, la autora concluye que el yo lírico desea elegir una de las formas de amar según cada circunstancia y cada deseo.

Aparte de la pasión, lo que inspira los versos de Agustini, especialmente *El rosario de Eros*, es el tema del amor. No se trata del amor idealizado desde una perspectiva sencilla, sino del amor que abraza puntos equidistantes: dolor y placer, rendición y rechazo, poder e impotencia (Jrade 134). A menudo, Agustini basa este amor oscuro y torturado en el arte decadente, los impulsos sadomasoquistas y/o en la creencia de la voluptuosidad de la muerte (134). Según Jrade, lo que esto sugiere es que el amor consiste en el sufrimiento y la destrucción y que, al final, el amor requiere “a breaking

out and away” (134). En *El rosario de Eros*, Agustini explora la gama amorosa que existe pero termina “Cuentas falsas” con un regreso al amor oscuro o sombrío.

Los cuervos negros sufren hambre de carne rosa;
 En engañosa luna mi escultura reflejo,
 Ellos rompen sus picos, martillando el espejo,
 Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa,
 Los cuervos negros vuelan hartos de carne rosa. (1-5)

“Los cuervos negros” son símbolos carnales y según Tina Escaja se puede intercambiar “los cuervos” por otras imágenes utilizadas frecuentemente en la obra de Agustini, tal como: la serpiente, el buitre o el vampiro (“Salomé decapitada” 120), los cuales exhiben una naturaleza gris y talvez violenta. El grado de violencia aumenta a lo largo de su obra hasta culminar en *El rosario de Eros* con los cuervos negros que se atiborran de su carne (120).

Si se ligan los acontecimientos de la vida de Delmira Agustini a este desencantamiento amoroso que aparece en *El rosario de Eros*, tal vez la transición pesimista y finalmente oscura que aparece en el quinto poema tenga sus raíces en la relación con Enrique Job Reyes. La relación iba desintegrándose, y se puede considerar que fue una tentativa fallida de parte de Delmira por encontrar el amor tolerado culturalmente y que a la vez fuera apasionado. Al casarse, Delmira esperaba encontrar la liberación, como he mencionado anteriormente, así que escribió “amor de burla y frío,” al darse cuenta de que su matrimonio no le proporcionaba ni su liberación ni el amor que deseaba, se desengañó completamente y sus ilusiones se borraron.

Un punto final e interesante del análisis de Bruña Bragado es que lo sella plasmando su opinión de que *El rosario de Eros* señala algún tipo de transición surrealista en la escritura de Agustini, lo cual es una característica del movimiento vanguardista que pronto aparecerá. La imagen del rosario como “una rosa de labios” (19) se acerca a lo surrealista debido a su “carácter irracional, onírico y lúcido de las cuentas del rosario como metonimia de los dientes y de todo el conjunto como una extraña sonrisa que hace un pliegue” (204). La autora opina que esta tentativa fue el primer paso hacia una estética nueva y vanguardista.

Bruña Bragado señaló solamente una imagen dentro de *El rosario de Eros* que quizás indicara una transición en la poética de Agustini; en cambio, existen otros críticos que consideran que la poesía de Delmira Agustini en general pertenece tanto al movimiento vanguardista como al modernista. Cathy Jade sostiene que Agustini tipifica el vocabulario, el escenario y el tono característico de la poesía modernista al hacer las descripciones y referencias a piedras preciosas, flores, animales y objetos opulentos (134). Sin embargo, lo que la mueve al campo vanguardista es su tendencia de invertir imágenes a favor de una perspectiva femenina. Según Jade, “What is questioned and challenged in the process are dominant values, normative expectations, traditional male perspectives on sexuality, authority, and transcendence” (134). Como he discutido anteriormente, Delmira tiende a subvertir los papeles mitológicos para contar la historia a través de la experiencia de la mujer y en *El rosario de Eros* lo que ella subvierte, en parte, son las expectativas católicas de la mujer. Su crítica de la perspectiva masculina dominante es lo que la distanció de los modernistas previos (133-34). Según Cáceres, “la audaces imágenes que aparecen con gran originalidad rebelándose contra todo aquello

que era aceptable para la sociedad en la cual vivía, y ese interés por concientizar las fuerzas instintivas, la sitúan en el marco del *vanguardismo*” (*Poesías completas* 50). Aunque Agustini propugnó la sexualidad femenina dentro de sus versos, un rasgo vanguardista, ella encubrió su mensaje en imaginería modernista.

Los símbolos, o manifestaciones arquetípicas como ya las he definido, tienen un rol muy prominente dentro de la obra de Agustini y también dentro del modernismo. Según Jrade, los modernistas exploraron muchos sistemas de simbolismo, buscando siempre la unidad y la armonía fundamental dentro de ellos y los fundieron tan completamente que desintegraron los significados fijos de los símbolos (116). Cáceres ha hecho un análisis de esta colección cíclica que se basa en un conocimiento del rosario cristiano y del *Rosarium Philosophorum* que pertenece a la alquimia medieval. Ambos representan un sistema de símbolos inventados que la poeta ha fusionado para crear una sólo imagen: el rosario en plegaria a Eros. “Delmira Agustini funde los dos rosarios: uno [...] es el cristiano por ella conocido; el otro es el alquímico, al que tiene acceso por medio de los arquetipos” (Cáceres, *Poesías completas* 68).

Ya que esta investigación emprendió una exploración de los arquetipos jungianos, nos es posible entender lo que Cáceres sugiere en la cita anterior respecto al rosario alquímico siendo éste mismo arquetípico. Delmira tuvo la habilidad de acceder a las imágenes arquetípicas del *Rosarium Philosophorum* a través del inconsciente colectivo. En su análisis, Cáceres describe en detalle los componentes de dos imágenes presentes en el rosario alquímico y también explica la composición y los misterios del rosario cristiano. El *Rosarium Philosophorum*, representativo de la unión sagrada, consiste en un

círculo de imágenes que revelan los secretos de la alquimia, de los cuales Cáceres se enfoca en dos: *la fuente de mercurio* y *la muerte* (67-68).

De la primera, *La fuente de mercurio*, podemos entender que los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua), cuando están separados, existen en un estado de caos, pero siempre existe la necesidad intuitiva por buscar la unidad, por unir las “cuatro tendencias contrapuestas” (69). Si analizamos el cuadrado, como un símbolo, podemos entender mejor esta ‘unión sagrada’. Tradicionalmente, el cuadrado representa la combinación y la regulación de los cuatro elementos y por esto es una expresión de la cuaternidad (Cirlot 307) y “Jung considera que la imagen de la *cuaternidad* es uno de los arquetipos más universales que existe” (Cáceres, *Poesías completas* 69). El cuadrado también corresponde a la tierra y de esta manera se le atribuyen características femeninas, mientras que el círculo tiene un carácter masculino (Cirlot 307). A través de los tiempos la gente ha buscado una manera de equiparar los dos grandes símbolos cósmicos de cielo (el círculo) y tierra (el cuadrado), lo cual tiene que ver con la unión de los dos opuestos (308). Al unirlos, lo que buscaban era la síntesis superior, es decir, una unión dentro del mundo material tanto como espiritual (308). En el *Rosarium philosophorum* “Lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’ hacen surgir indefectiblemente la idea de la unión sexual como medio para la procreación del Uno” (Cáceres, *Poesías completas* 69), lo cual es un tema presente continuamente dentro de la obra de Agustini. La imagen *La fuente de mercurio* “ilustra el método y la filosofía alquimistas [que] pueden tener origen en la psique inconsciente” (69), lo cual significa que el concepto de la *cuaternidad*, de la síntesis de los opuestos y de la unión sagrada son temas arquetípicos universales que existían en el inconsciente colectivo de Delmira Agustini.

La segunda imagen del *Rosarium philosophorum* que Alejandro Cáceres detalla es la de *la muerte*. La descripción que da al lector es la de una vasija hermética que “se ha convertido en un sarcófago donde yace una pareja muerta” (70). Según lo describe, “una calma similar a la de la muerte” cubre la escena, pero es la calma que “se produce después de [que] se han unido los opuestos” (70). Esta descripción de la muerte como una fuente de calma y de la unión de los amantes me hace pensar inmediatamente en el análisis dado por Bruña Bragado respecto al segundo poema “Cuentas de sombra.”

Los lechos negros logran la más fuerte

Rosa de amor; arraigan en la muerte. (1-2)

A pesar de atribuirle tener un aire melancólico, ella afirma que existe dentro del poema una referencia a una muerte suave y casi dulce, la cual permite la unión apasionada y sombría de la pareja, y la cual veo reflejada en la descripción dada por Cáceres respecto a la imagen alquímica de *la muerte*. Los alquimistas reconocieron una sabiduría o un conocimiento que Cáceres propone aparece en “Cuentas de sombra” como una revelación amorosa:

—Gloria al amor sombrío,

Como la muerte pudre y ennoblece

¡Tú me lo des, Díos mío! (16-18)

Agustini está “pidiéndole al dios Eros el amante sombrío con quien habrá de unirse para morir, pudrirse y renacer ennobleciendo así la nueva raza” (Cáceres, *Poesías completas* 71). De esta manera, la calma que surge en la imagen alquímica de *la muerte* representativa de este conocimiento pagano se ve reflejada en el poema.

Si estas dos imágenes asoman del inconsciente de Delmira Agustini, las que se manifiestan de su consciente son las que ella utiliza a propósito; es decir, vienen del rosario cristiano. Debido a su crianza, Delmira debería haber conocido la organización y el significado del rosario y escogió conscientemente subvertir su intención original. Cáceres explica la estructura del rosario así: “consiste en *cinco* (énfasis mío) grupos de diez cuentas cada uno, unidos en forma circular [...] cada uno de estos cinco grupos representa un “misterio”” (*Poesías completas* 70). Agustini ha escogido utilizar el rosario cristiano “como un código secreto” (70) y los *cinco* poemas, llamados “cuentas,” que componen *El rosario de Eros* subvierten los misterios del rosario cristiano reemplazándolos por una súplica de amor al dios pagano Eros. Hay quince misterios en el rosario cristiano, y estos se clasifican en tres grupos de misterios: los gozosos, los dolorosos y los gloriosos (70); de ellos la poeta ha extraído varios elementos para utilizarlos en su oración a Eros.

De los misterios *gozosos* la poeta toma la “luz”; de los *gloriosos*, el color “blanco” y el color “rojo”. [...] A su vez, el color rojo símbolo del Espíritu Santo, representa también la sabiduría y el conocimiento inmediato. Conocimiento de la vida, del amor y de la muerte, ahora convertido en un rojo de sangre. Y también de “fuego,” de “sombra” y de “muerte” como el que surge de los misterios *dolorosos*. (Cáceres, *Poesías completas* 71).

Lo que Delmira Agustini logra hacer es extraer de su conciencia las imágenes relacionadas al rosario cristiano conocido por ella y subvertirlas para conectarlas con imaginería erótica, y también para ofrecer su súplica a un dios pagano. A la vez, lo que

hace es enriquecer su intento conciente con imágenes pertenecientes al inconciente colectivo. Cáceres explica que al elevar su oración a Eros con el propósito de alcanzar la unión con el *amante eterno*, “afloran de las capas más profundas del inconciente colectivos, las imágenes arquetípicas representativas de la unión sagrada” (71). De esta manera su referencia al rosario está envuelta en varios niveles de conciencia (los misterios del rosario cristiano) e inconciencia (las imágenes del *Rosarium philosophorum*) que se funden en un sólo símbolo, el círculo, el cual es representativo de “la perfección” (71) y también “the ultimate state of Oneness” (Cirlot 47).

CONCLUSIÓN

En resumen, los detalles biográficos sobre Delmira Agustini nos proveen de alguna idea de su naturaleza extraordinaria y de como llegó a ser la poeta que escribió los versos más eróticos que una mujer de su época había intentado escribir. Algunos de los factores más influyentes en su empresa son la dedicación infalible de los padres por la educación y crianza de su hija prodigio, y las relaciones que ésta tenía tanto con su ex-esposo convertido en amante, Enrique Job Reyes, como con el escritor Manuel Ugarte. El medio ambiente familiar, al igual que el social, influyeron en la formación de lo que muchos académicos han denominado su personalidad desdoblada. Sin embargo, con la aplicación del concepto jungiano de la *persona* es posible concluir que la dicotomía de su personalidad resultara de la necesidad de llevar una máscara para incorporarse fácilmente a la sociedad uruguaya finisecular.

Los astros del abismo, el cuarto poemario que fue publicado póstumamente y que contiene *El rosario de Eros*, es frecuentemente pasado por alto en los estudios

académicos de su obra; no obstante esta colección contiene algunos de los versos más maduros de toda su obra que pueden darnos una idea de la trayectoria creativa de la poeta al momento de su muerte. La perspectiva única ofrecida por Cáceres en su análisis sobre *El rosario de Eros* (tratado en la sección anterior) respecto al rol del inconciente colectivo y las imágenes arquetípicas dentro de la imaginería de los versos, suscitó mi interés por la psicología jungiana. La lectura exhaustiva me llevó a comprender que las teorías de Carl Jung, específicamente la que habla sobre la *persona*, podrían explicar las anomalías en la personalidad y escritura de Agustini. De esta manera, la sorpresa y el desconcierto que suelen acompañar los estudios sobre su supuesta “doble personalidad” son removidos de la ecuación. Ya mencioné que Rodríguez Monegal, en su temprana opinión, clasificó este desdoblamiento de la personalidad como esquizofrénico, denominando un lado de la personalidad la “Nena” y el otro la “pitonisa”, lo cual parece extremo a la luz de la psicología jungiana. Tal vez si Rodríguez Monegal tuviera acceso a las teorías de Jung, le habrían ayudado en su interpretación. Además de la teoría de la *persona*, la teoría jungiana de los arquetipos demuestra cómo unos símbolos, recordemos la serpiente o el círculo, pueden surgir del inconciente colectivo y fundirse dentro de sus versos.

Además de haber sido un “acontecimiento” (Álvarez 8) en la casa Agustini Murtfeldt, Delmira fue también un “acontecimiento” en el campo literario. Cambió la cara de la literatura en pro de todas las escritoras que la seguirían compartiendo su perspectiva innovadora a través de sus versos. Abordó temas que nunca antes habían sido tratados tan abiertamente por una mujer, como es la sexualidad femenina. Al mismo tiempo, permaneció muy fiel a los elementos del modernismo. Utilizó un vocabulario ornamentado, emocionante y exótico con referencias a piedras preciosas, la naturaleza,

objetos opulentos y los mitos clásicos. Agustini, además, enriqueció esta tradición modernista al invertir el papel del poeta y escribir según el punto de vista de la mujer. Al convertirse en un sujeto dentro de su propia poesía, Agustini se volvió capaz de retar la perspectiva masculina y tradicional respecto a la sexualidad de la mujer y desafiar los valores de la sociedad de comienzos del siglo XX. Aunque no fuera capaz de hacer todo esto en su vida, dentro del mundo ilimitado de la poesía Agustini podría “decir lo que no dirá, insinuar, [y] lanzar desafíos” (Bruña Bragado 216). Esta buena voluntad de retar la situación social de la mujer mediante su poesía es lo que la caracteriza, en opinión de algunos críticos como Cathy Jrade y Alejandro Cáceres, como anticipadora del movimiento vanguardista.

En fin, lo que nos ha dejado es un corto pero gigante legado de poesía llena de principios liberadores envueltos en símbolos arquetípicos, a los que agregó la metáfora para que sus lectores puedan descifrarla “sin desvelar nunca el secreto [...] y la única opción que nos queda es admirar el disfraz, nunca artificioso, con que cubre lo críptico, lo inconfesable, lo secreto” (Bruña Bragado 216). Más que un disfraz auténtico, lo que logra inventar con sus fundamentos modernistas y su perspectiva original es una poética propia, a la cual podemos regresar una y otra vez encontrando siempre algún detalle o idea novedoso. Es un gusto de conocer, mediante sus versos, a la mujer que se ve a sí misma reflejada en el cisne errante, la serpiente ondulante y la estatua de mármol; a la mujer que vivió, respiró y amó de verdad solamente en su poesía; a la mujer que al fin y al cabo nos regaló una poesía *irónica, intocada y gloriosa* a través de la cual ella revela lo que reside detrás de la máscara.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustini, Delmira. *Poesías Completas*. 2nd ed. Ed. Alejandro Cáceres. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2006. Print.
- Álvarez, Mario. *Delmira Agustini*. Montevideo: Arca Editorial, 1979. Print.
- Bruña Bragado, María José. *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Alemania: Peter Lang, 2005. Print.
- Burt, John R. "The Personalization of Classical myth in Delmira Agustini." *Crítica Hispánica* 9.1-2 (1987): 115-24. Print.
- Cáceres, Alejandro. "Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto." *Cortazzo* 13-47.
- ., ed. *Selected Poetry of Delmira Agustini: Poetics of Eros*. Carbondale: Southern Illinois University, 2008. Print.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2nd ed. Trans. Jack Sage. London: Routledge & Kegan Paul, 1971. Print.
- Cortazzo, Uruguay, ed. *Delmira Agustini: Nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén, 1996. Print.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.
- Escaja, Tina. *Salomé Decapitada*. New York: Rodopi, 2001. Print.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998. Print.
- Jung, C.G. *Psychology and Alchemy*. 2nd ed. Trans. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1968. Print.

- Molloy, Silvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini." Cortazzo 92-106.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Alfa, 1969. Print.
- Shelburne, Walter A. *Mythos and Logos in the Thought of Carl Jung: The Theory of the Collective Unconscious in Scientific Perspective*. Albany: State University of New York Press, 1988. Print.
- Silva, Clara. *Genio y figura de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1968. Print.
- . *Pasión y gloria de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972. Print.
- Valverde, Estela. "D[él]mira: La representación del hombre en la poesía de Agustini." *Delmira Agustini y el Modernismo: Nuevas propuestas de género*. Ed. Tina Escaja. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. 205-27. Print.
- Varas, Patricia. "Máscara vital y liberación estética en Delmira Agustini." Cortazzo 132-57.

VITA

Graduate School
Southern Illinois University

Nina J. Piolatto

npiolatto@gmail.com

Southern Illinois University Carbondale
Bachelor of Arts, Foreign Languages and Literature (Spanish), May 2009

Research Paper Title:

Detrás de la máscara: La influencia de la *persona* y los arquetipos en *El rosario de Eros* de Delmira Agustini

Major Professor: Alejandro Cáceres, Ph. D.

Publications:

A Man's View of Cuba: The Life and Works of Reinaldo Arenas.