UNIVERSITY OF CALGARY

Delmira Agustini y su compromiso de poeta feminista: un análisis del lenguaje femenino y la nueva imagen de la mujer en *El rosario de Eros*

by

Sylvia Brenda Riccetto Mendes

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

JUNE, 2005

© Sylvia Brenda Riccetto Mendes 2005

UNIVERSITY OF CALGARY

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "Delmira Agustini y su compromiso de poeta feminista: un análisis del lenguaje femenino y la nueva imagen de la mujer en *El rosario de Eros*" submitted by Sylvia Brenda Riccetto Mendes in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dr. Luis Torres, Supervisor

Department of French, Italian & Spanish

Dr. Julia Murphy

Department of Anthropology

Dr. Nayibe Bermúdez-Barrios

Department of French, Italian & Spanish

May 20, 2005

Date

RESUMEN

La crítica de Delmira Agustini se ha concentrado en su biografía trágica o en el erotismo de su poesía, mientras que los otros elementos feministas han sido, por la mayor parte, menospreciados. Su manera de presentar la perspectiva femenina a través de metáforas que subvierten la jerarquía dictada por oposiciones binarias revela una fuerte crítica social. El hilo que une la poesía de Agustini es su reescritura y superación de las imágenes modernistas para representar la voz femenina.

Dividimos este estudio, dedicado a la poesía de Agustini, en dos partes. La primera, titulada "Las nuevas imágenes de la mujer y de lo erótico en el poema 'El rosario de Eros,'" es un análisis del primer poema que aparece en la colección que tiene el mismo nombre. En esta primera parte examinamos la subversión de las representaciones binarias de la mujer y la nueva imagen femenina que propone Agustini. La segunda parte, titulada "Las imágenes del mundo erótico, lo religioso y la autoafirmación de la mujer en otros poemas de Delmira Agustini," trata de ampliar el estudio de la primera e incluye otros poemas del libro *El rosario de Eros* (1924). Intentamos revelar la continuidad de las imágenes agustianas y las técnicas recurrentes que emplea la poeta para romper las oposiciones binarias. Nos concentramos en las imágenes eróticas, religiosas y en la autoafirmación de la mujer y en cómo Agustini, por medio del simbolismo religioso, desafía el estatus de la mujer dentro de la tradición judeo-cristiana, que la ha limitado a la posición de una simple sirviente de Dios. Por último, la utilización de símbolos de diosas paganas es una forma en que Agustini devuelve el poder creativo a las mujeres reintegrándoles el derecho al goce sexual.

Todos estos elementos forman un lenguaje femenino por medio del cual Agustini expresa la experiencia de la mujer y propone una forma de pensar que no depende de falsas dicotomías entre los sexos. Agustini logra su objetivo al emplear imágenes que subvierten aquellas aceptadas por el modernismo y que apelan a los sentidos del lector, sin limitarse a lo visual. Este punto de vista que la poeta presenta estaba ausente de la literatura uruguaya de su época y establece una fuerte crítica social que cuestiona las creencias populares y religiosas de esta sociedad que oprimía a la mujer.

Según Agustini, la mujer poeta tiene tres deberes. El primero es de emplear su poder intelectual y talento para ser portavoz de las experiencias y perspectivas femeninas que han sido ignoradas o consideradas tabú. El segundo es educar al público y alumbrar los cambios necesarios para que la mujer tenga un papel de igualdad con el hombre y que no se tema la emancipación de la mujer. Esta relación de igualdad les permitirá a los dos sexos un mejor nivel de autoentendimiento que les otorgará más poder a ambos. El tercero es luchar por los derechos de todas las mujeres poetas, en especial el derecho a expresarse sin limitaciones, no importe el tema.

En conclusión, al crear un lenguaje femenino y una nueva imagen de la mujer dentro de la poesía, Agustini engendra una autorreflexión del papel de la mujer escritora y así promueve su presencia como creadora y poeta. Su crítica social se extiende no sólo a la representación de la mujer en la literatura sino que enfrenta las limitaciones impuestas a las mujeres escritoras. Agustini, al tratar temas considerados tabúes, lucha por el derecho a expresarse libremente y quiere legitimar su trabajo de mujer intelectual. La emancipación de ella como poeta significa abrir las puertas para otras escritoras. De

ahí que se considere a Delmira Agustini como poeta pionera que dejó sus huellas de poeta feminista en la literatura hispana.

ABSTRACT

Most of the literary criticism surrounding Delmira Agustini has focused on her tragic biography or on the eroticism in her poetry, however, other equally important elements have been largely overlooked. The power in Agustini's work stems from her point of view, which offers a feminist perspective and reveals a strong social criticism. Agustini questions the social hierarchies promoted by the binary oppositions popular in the poetry of her time. She accomplishes this by using rich metaphors and subversive symbolism. The common thread which unites her work is the creative restructuring of Modernist images and her representation of women's wants and desires through a feminine poetic voice.

This study is divided into two parts. The first, entitled "The New Images of Woman and the Erotic in the Poem 'The Rosary of Eros,'" is an analysis of the first poem in the collection of poetry that shares the same name. This first part examines the subversion of the traditional binary representations of woman and discusses the new image of the feminine that Agustini promotes. The second part, entitled "Images of the Erotic and World, Religion and Autoafirmation of Woman in other poems by Delmira Agustini," includes a study of various other poems from *The Rosary of Eros*. The intent is to reveal the continuity in Agustini's imagery and in the techniques she employs to destroy dichotomies. The focus is erotic and religious imagery, the reaffirmation of woman's identity and how Agustini, by using religious symbolism, challenges the social status of women within the Judeo-Christian tradition, a status which has reduced and limited women to simple servants of God. Lastly, the study reveals how Agustini empowers women by returning to them the control over their own bodies, and how she

releases the social inhibitions that restrict women's sexual gratification. Agustini achieves this by using symbolism and imagery derived from pagan goddesses. The metaphors, symbolism, imagery, empowerment of women and subversion of socially restrictive values are elements in Agustini's poetry which create a feminine language that she uses to express women's issues and experiences and to promote a new way of thinking that does not depend on false dichotomies established between the sexes.

Agustini's objective is to offer metaphors that appeal to many senses at once, not limited to simply the visual. Due to its radical nature, the position that Agustini presents was previously absent from Uruguayan literature because she criticises the popular social and religious beliefs that oppressed women.

In Agustini's opinion, the female poet has three obligations. The first is to make use of her intellectual power and talent to be a spokesperson for women's thoughts, experiences and reality, which have previously been silenced, ignored or considered taboo. Her second responsibility is to educate her readers and reveal to them those social changes necessary in order to establish equality between the genders and to eliminate the fear concerning women's liberation. The poet must demonstrate that the sexes need to exist within a comprehensive relationship that will allow for a greater understanding of each other. In this new-found relationship, they will both be empowered by complimenting one another within the framework of mutual understanding. Her third moral duty is to fight for the right of all female poets to express themselves without censorship, or externally imposed limitations.

In conclusion, by creating a woman's language and a new image of the feminine in poetry, Agustini questions the role of the female writer. By creating this autoreflexion,

she highlights her own presence as a creator and a poet. Therefore, her social critique is not limited to her disdain for the representation of woman in the poetry of her time, she also confronts and challenges the restrictions imposed upon female writers. Agustini, by writing about topics considered taboo, fights for the right to express herself openly and legitimise her work as a female intellectual. Her emancipation as a poet opens doors for other female writers. This is why Delmira Agustini is a pioneer who has left an imprint as a feminist poet in Hispanic Literature.

DEDICATORIA

I would like to dedicate this work to my parents, my pillars of support. They have been by me throughout my venture, encouraging and making sacrifices to allow me to succeed. This is especially for my father, who at an early age instilled the thirst for knowledge in my soul, and continues to be by my side, even though he is no longer with us. He brought me up from a little girl who loved to hear her father's bedtime stories, to a woman who yearns to discover the underlying meaning and reveal the power of an author's insights.

ÍNDICE

Página titular i

Approval page ii

Resumen iii

Abstract vi

Dedicatoria ix

Índice x

Introducción.....2

I. PRIMERA PARTE. LAS NUEVAS IMÁGENES DE LA MUJER Y DE LO ERÓTICO EN EL POEMA "EL ROSARIO DE EROS" 16

CAPÍTULO 1. LA SUBVERSIÓN DE LAS REPRESENTACIONES BINARIAS DE LA MUJER 18

1. 1. La redefinición de las imágenes modernistas 19

1. 2. Las imágenes vaginiformes y fálicas y la inversión de los papeles tradicionales de los sexos 21

1. 3. La estructura de "El rosario de Eros" y la mujer multifacética 29

1. 4. El lenguaje femenino 33

CAPÍTULO 2. LA SUBVERSIÓN DEL DUALISMO: LO PAGANO Y LO CATÓLICO Y EL SINCRETISMO EN 'EL ROSARIO DE EROS'.....38

2. 1. El quiebre de la dicotomía entre paganismo y catolicismo 41

2. 2. El mito de Eros y Psyche y los misterios del rosario: una perspectiva femenina 43

2. 3. El quiebre de la oposición femenino/ masculino 48

II. CONCLUSIONES: PRIMERA PARTE 52

Notas 54

III. SEGUNDA PARTE: LAS IMÁGENES DEL MUNDO ERÓTICO, LO RELIGIOSO Y LA AUTOAFIRMACIÓN DE LA MUJER EN OTROS POEMAS DE DELMIRA AGUSTINI.....57

CAPÍTULO 1. LAS IMÁGENES DEL DESEO FEMENINO Y EL SIMBOLISMO DE LOS COLORES Y DE LA SINESTESIA.....59

1. 1. Las imágenes vaginiformes y fálicas.....60

1. 2. El cromatismo.....64

1. 3. La sinestesia.....71

CAPÍTULO 2. EL SIMBOLISMO RELIGIOSO Y LA AUTOAFIRMACIÓN DE LA MUJER EN LA IMAGEN DE LA PIEDRA, LA SERPIENTE Y LA ROSA DE FUEGO.....76

2. 1. El simbolismo de la piedra.....77

2. 2. El simbolismo de la serpiente.....82

2. 3. El simbolismo de la rosa de fuego.....87

IV. CONCLUSIONES: SEGUNDA PARTE 92

Notas 93

V. CONCLUSIONES FINALES 96

Bibliografía 103

DELMIRA AGUSTINI Y SU COMPROMISO DE POETA FEMINISTA: UN ANÁLISIS DEL LENGUAJE FEMENINO Y LA NUEVA IMAGEN DE LA MUJER EN *EL ROSARIO DE EROS*

INTRODUCCIÓN

Delmira Agustini fue conocida en su época por ser la bella niña pródiga de una familia burguesa de Montevideo, Uruguay. Ahora se la considera una de las grandes poetas feministas de la literatura hispanoamericana. El ambiente del Montevideo de su época era progresista y se valoraba la formación intelectual y los estudios formales. Por ejemplo, en el año 1912 se fundó la universidad para mujeres. Agustini nació el 24 de octubre de 1886 y, como era la costumbre, fue educada por sus padres. En cuanto a su poesía, sus padres y su hermano le dieron su apoyo y ella comenzó a publicar sus primeros poemas en 1902 en la revista *La Alborada.* En 1903 le ofrecen colaborar en una sección nueva de la misma revista, que se llamaba "Legión etérea." Delmira termina publicando un total de dieciocho poemas entre 1903-1907 en las revistas *La Alborada, Apolo* y *Rojo y Blanco.* En 1907 y 1910 publica sus primeros dos libros de poemas, *El libro blanco (Frágil)* y *Cantos de la mañana.* En 1913 se encarga por última vez de compilar su poesía y publica su tercer libro, *Los cálices vacíos.* En agosto de ese mismo año se casa con Enrique Job Reyes con quien vive por sólo unas semanas antes de volver al hogar de sus padres para, pocos meses después, solicitar un divorcio. Durante el procedimiento legal, Agustini tuvo varios encuentros amorosos con Reyes hasta que, el 6 de julio de 1914, mientras lo visitaba, éste le disparó dos balazos en la cabeza y la mató. El mismo Reyes se sucidó inmediatamente después. Bajo la supervisión de la familia de Agustini, póstumamente, se publicó la primera edición de *El rosario de Eros* en 1924.

La mayor parte de la crítica especializada se ha dedicado a analizar la obra de Delmira Agustini dentro de los límites de los principios modernistas. Según éstos, la

visión femenina se reduce a las oposiciones patriarcales típicas: femenino (pasivo, silencioso y asexual) versus lo masculino (activo, hablador y sexual). Sin embargo, existen otros estudiosos como Sylvia Molloy, Gwen Kirkpatrick, Uruguay Cortazzo, Magdalena García Pinto, Carina Blixen y Patricia Varas quienes coinciden en señalar los aciertos de la poesía de Agustini para representar el mundo femenino.

Según Sylvia Molloy, en su artículo "Dos lecturas del cisne: Ruben Darío y Delmira Agustini" publicado en *Delmira Agustini: Nuevas penetraciones críticas* (1996), Agustini forma parte de varios escritores uruguayos cuyas obras han sido innovadoras. Molloy indica que el atributo extraordinario de la poesía de Agustini es un lenguaje único que "Da voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde...por carecer de palabra" (101) . Además, Molloy discute el aniñamiento de Agustini y explica que esta identidad le servía como máscara de mujer frágil e inocente que le permitía evitar la censura de su poesía erótica.

Gwen Kirkpatrick en su artículo "Delmira Agustini y el 'reino interior' de Rodó y Darío," también publicada en *Delmira Agustini: Nuevas penetraciones críticas* (1996), estudia la introspección del sujeto en la poesía de Agustini. Kirkpatrick llega a la conclusión que la "reflexividad [de Agustini], la visión de su ser volviéndose sobre sí mismo, explica la polarización de la interioridad y la exterioridad, del sujeto y el objeto, de las presencias masculina y feminina, todo en la representación de un cuerpo, un espacio interior" (88-89). Esta pluralidad del sujeto es una capacidad femenina que explica Luce Irigaray en "This Sex Which is Not One" y marca el comienzo de una nueva imagen de la mujer en el modernismo por su identidad autosuficiente. Por eso Kirkpatrick afirma que Agustini "al subvertir las imágenes y las normas atesoradas por el

modernismo, vuelve problemáticas las fronteras establecidas por sus preceptos. Las voces desarticuladas, el deslizamiento entre sujeto y objeto, entre enunciador y receptor, disuelven los contornos de un mundo interior estetizado" (79). De ahí que Kirkpatrick demuestre (así como Molloy) otra manera en que Agustini se destaca como autora modernista innovadora.

Uruguay Cortazzo, el editor del libro *Delmira Agustini: Nuevas Penetraciones críticas* (1996) toma una perspectiva política-sexual para analizar la obra de Agustini declarando que sólo este tipo de interpretación evidencia la intención de liberación sexual de Agustini. Él explica que la hermenéutica de algunos académicos es "anti-sexual y anti-feminista" (68) y que llega a ser "una masculinización" (69) de su obra. Con ideas similares, Magdalena García Pinto, en su introducción a *Delmira Agustini: poesías completas* (1993), dice que Agustini desafía el pensamiento falocéntrico de los críticos de su época. Además, ella demuestra la tendencia de la poesía modernista de alabar la belleza del sexo femenino desde la perspectiva masculina, siempre viendo a la mujer como objeto bello, mudo y estático. García Pinto mantiene que Agustini desafía estas normas de la poesía modernista.

Otros críticos actuales siguen el antiguo patrón de basar el estudio de la obra de Agustini sólo en la experiencias de la vida de la autora. De esta manera se limitan a una investigación biográfica en vez de entrar a un verdadero análisis del sentido de su poesía. Como acerta la crítica Carina Blixen sobre el tema de la muerte trágica de la autora: "pero hoy, con cautela y en forma provisoria, debería dejarse al margen, para poder recuperar su obra, que merece por sí sola, sin la virulencia de la crónica policial" (5). Blixen resalta varias ideas claves para el estudio de la poesía de Agustini. Primero,

reconoce su creación de un lenguaje innovador y dice que la poeta ha "realizado todas las operaciones intelectuales, afectivas, cognitivas imprescindibles para transformar ese mundo poético complejo y muy reglado, en un lenguaje personal" (6) y "enc[ue]ntra un lenguaje para investigar y decir un mundo interior guiado por la pasión y el sentimiento" (7-8). Además, Blixen reconoce la importancia del cromatismo en la obra de Agustini y subraya en específico los colores rojo y blanco (7), los cuales están súmamente relacionados con el valor alquímico de los mismos. Blixen también se concentra en la importancia de la visión de Agustini en cuanto a las oposiciones y la actividad versus la pasividad, por lo menos en términos del erotismo. Blixen nota que "[l]a suma de imágenes opositivas, en su yuxtaposición, significan la totalidad" (9) y que "[l]a oposición, por lo general no está planteada de una manera sencilla, sino que abre un espectro de desplazamiento o indeterminación de lo que sería el eje opositivo previsible" (10). También dice que Agustini "brinda una visión compleja del erotismo, no ajena a la pelea por el poder, que lleva a momentos de sumisión absoluta y otros de voraz predominio" (14). Para analizar más profundamente estas y otras ideas, y a modo de marco teórico del estudio, hemos aplicado las teorías de Hélène Cixous.

La poesía de Agustini reevalúa las tradiciones patriarcales de su sociedad y desestabiliza las dicotomías centrales al pensamiento falocéntrico (subjeto/objeto, actividad/pasividad, razón/sentimiento, hombre/mujer) que definen a la mujer como una entidad opuesta al hombre y, como dice Hélène Cixous, imponen una relación de jerarquía en la cual la mujer se considera la parte inferior de la pareja. La reevaluación del papel femenino dentro de la sociedad que ella crea despertó gran inquietud no sólo en su generación sino que sigue aún vigente.

La relación entre la crítica y la obra de Delmira Agustini ha sido compleja porque ella, según Kirkpatrick, "ha perturbado a sus críticos debido al explícito y poderoso erotismo de su poesía y a que se resiste a la fácil clasificación" ("Delmira Agustini y el 'reino interior' de Rodo y Darío" 76). La crítica se ha dedicado a estudiar los elementos eróticos y la vida personal de la poeta; esto con la intención de explicar su obra desde un punto de vista biográfico o sicológico que se funda en la correlación entre las experiencias de Agustini y el yo poético femenino de su poesía. Este tipo de análisis limita la interpretación de la poesía de Agustini debido a que reduce el mensaje universal de su obra a un relato de experiencias personales. De ahí que haya sido menospreciada por la falta de reconocimiento que la mayoría de la crítica le ha dado a su intelecto.

Agustini se reconoce como una de las poetas más importantes dentro del canon de la literatura hispana; sin embargo, esta fama se atribuye a su "intuición femenina" y no a un proceso crítico de creación que, en nuestra opinión, caracteriza su obra. Por ejemplo, la crítica social, tan fundamental en su trabajo, no puede ser debida sólo a la intuición ya que para expresarla la poeta acude a numerosos símbolos que demuestran un estudio meticuloso de la religión católica y la pagana. Además, el uso deliberado del cromatismo y la subversión de símbolos modernistas demuestran un fuerte conocimiento de la tradición literaria anterior y un deseo de criticar las imágenes femeninas existentes a través de detalles bien escogidos dentro de su poesía. Según afirma Kirkpatrick, "[Agustini] se concentra en el erotismo y el amor y en los aspectos físicos del erotismo para subvertir la normas modernistas" (76). Por lo tanto, en cuanto comenzaron a penetrar en el tema del erotismo en la poesía de Agustini, los críticos, inquietos por la manera en que una mujer escribía sobre su sexualidad, atribuyeron su descripción del

acto sexual a su intuición femenina. Así lo aclara Cortazzo al referirse a los críticos masculinos y en particular al filósofo Carlos Vaz Ferreira. Dice Cortazzo:

> Este [Carlos Vaz Ferreira] había considerado *El libro blanco*, teniendo en cuenta la edad y el sexo de Delmira, como un "milagro," "algo completamente inexplicable," un desafío a las leyes de la sicología, puesto que la autora "no debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro." Así, por más elogiosa que pueda interpretarse la afirmación, se le quitaba voluntad reflexiva a la escritora. ("Una hermeneutica machista: Delmira Agustini y la crítica de Zum Felde" 53)

Con esto se reduce la poesía de Agustini a ser una creación de la casualidad, ignorando que la poeta tiene un mensaje, un intelecto y una opinión de la realidad.

Respecto a Agustini no se puede hablar de sentimentalismo romántico sino de una lucha para poder expresar las ideas, emociones y necesidades de la escritora en una sociedad dominada por el machismo. Según Patricia Varas, en Agustini "La hiperestesia... es producto de una lucha mental contra las barreras impuestas por la sociedad" (144). Los críticos que se formaron opiniones como la de Vaz Ferreira lo hicieron por una falta de comprensión del papel del erotismo dentro de la poesía de Agustini y también porque era tabú para una mujer escribir de estos temas, especialmente a una edad tan joven. Según Varas,

> La temática preponderantemente erótica en la poética de Agustini, lo abiertamente sensual y sexual en la poesía de una mujer, joven y soltera parece desconcertar a la crítica. Esta ha intentado concentrarse en resolver

> si lo erótico es una alegoría mística o si parte de la experiencia personal del poeta. (134)

Los críticos de hoy, como Molloy, Kirkpatrick, Cortazzo, Pinto, Blixen y Varas, tienen un mejor entendimiento debido a la conciencia de que la poesía de Agustini es innovadora. Además, ha influido el trabajo de nuevas corrientes críticas, como el feminismo, que han enfocado sus estudios en los aspectos subversivos de la poesía de esta escritora. Un ejemplo de ello es la lucha por recuperar el lenguaje para explicar la experiencia femenina. El erotismo es uno de los varios elementos que utiliza Agustini para vocalizar una crítica social y otorgarle poder y emancipar a la mujer. Según Varas, la expresión de lo erótico implica un alto nivel de autoconocimiento en Agustini, es decir, conciencia de lo femenino enunciado en una poética nueva y subversiva. Afirma Varas:

> Agustini vive en carne propia lo que los hombres históricamente han definido como "la esencia de lo femenino" y ahora quiere hacer una definición femenina a través de su poesía. Los elementos que integran su poética ilustran de manera concreta este esfuerzo: el sincretismo de los opuestos que se funden armónicamente en el *yo* poético; la imaginería erótico finisecular como trasfondo a descripciones descarnadas de lo erótico; la energía creativa del *yo* y su figuración como un enunciador femenino, entre otros. (148)

En este estudio nos proponemos seguir la brecha señalada por Cortazzo y García Pinto y reevaluar la poesía de Agustini en base a las teorías de Hélène Cixous, Alicia Ostriker y Luce Irigaray. Se pretende demostrar cómo en *El rosario de Eros*[1] Agustini desafía las reglas sociales de su tiempo y otorga el poder a las mujeres mediante la

utilización de una escritura que se puede catalogar de femenina en términos de Cixous. Dicha escritura se caracteriza por la reelaboración de los mitos que propone Ostriker, la invención de una mujer plural de la que habla Irigaray representada por medio de imágenes subversivas, muchas veces eróticas, y el uso innovador del cromatismo tan característico del modernismo.

Estos nuevos estudios que se han hecho de la obra de Agustini nos permite comenzar nuestro análisis aplicando las teorías de Hélèn Cixous y Luce Irigaray. La investigación de Kirkpatrick, quién presenta la idea de pluralidad en el sujeto poético de Agustini, se presta a la teoría de la mujer plural de Luce Irigaray. En el artículo de Irigaray, "This Sex Which is Not One," encontramos una razón teórica que explica la necesidad de Agustini de crear un sujeto multifacético que subvierte la imagen femenina de la poesía que pertenecía a la época en que escribía Agustini. Esta teoría, entonces, nos lleva a un mejor entendimiento del texto porque nos permite ver la visión radical de lo femenino que tenía la poeta. Además, la teoría se aplica bien a un estudio detallado y técnico de la obra de Agustini que incluye una observación y consideración del lenguaje, las imágenes, el símbolismo, el cromatismo, las metáforas y la estructura misma de los poemas y, cuyo todo, deja entrever una visión plural de la identidad de la mujer. Estos elementos también forman parte de la escritura femenina que proponemos caracteriza la obra de Agustini. Para desarrollar esta idea utilizamos las teorías feministas de Hélèn Cixous. Como ella afirma en *La risa de la medusa,* la escritura femenina se caracteriza por el rompimiento de las dicotomías del sistema patriarcal. En *El rosario de Eros,* Agustini logra desestabilizar dichas dicotomías y convertir a la mujer en un ser central en el acto amoroso que ya no se define en relación al hombre. Ésta es una de las maneras en

la cual Agustini desafía el pensamiento falocéntrico de su época, atributo que, como lo hemos señalado anteriormente, comenta Magdalena García Pinto. El poder de esta teoría de Cixous, en cuanto a un análisis de la poesía de Agustini, reside en la perspectiva que le da al erotismo. Esta forma de considerar el erotismo le permite a Agustini demostrar la belleza de la interacción entre los sexos cuando se elimina el antagonismo creado por la relación de superioridad/inferioridad dictada por las oposiciones binarias. Es más, Agustini subvierte los prototipos modernistas inventando un nuevo patrón femenino y su contraparte masculina que se complementan en vez de oponerse. Como hemos dicho, optamos por usar las teorías de Cixous e Irigaray en este trabajo porque mantenemos que éstas ayudan a profundizar las brechas que los críticos más recientes y acertados han comenzado a hacer en cuanto a la obra de Agustini. Además, explican los motivos de la autora en cuanto a la imagen plural de la mujer que propone y su propósito de desafiar las oposiciones binarias y el pensamiento falocéntrico de su época.

Dividimos este estudio, dedicado a la poesía de Agustini, en dos partes. La primera, titulada "Las nuevas imágenes de la mujer y de lo erótico en el poema 'El rosario de Eros,'" es un análisis del primer poema que aparece en la colección que tiene el mismo nombre. Organizamos esta parte en dos capítulos, el primero, "La subversión de las representaciones binarias de la mujer," se compone de cuatro subcapítulos que examinan la nueva imagen de la mujer que propone Agustini. Los cuatro subcapítulos tratan: 1. La redefinición de las imágenes modernistas, 2. Las imágenes vaginiformes y fálicas y la inversión de los papeles tradicionales de los sexos, 3. La estructura de "El rosario de Eros" y la mujer multifacética, y 4. El lenguaje femenino.

En esta primera parte, veremos que en "El rosario de Eros" se establece un diálogo intertextual con el rosario católico. Este diálogo se convierte en el arma principal del resquebrajamiento de la representación de la mujer, que ofrecía la visión patriarcal, donde la imagen ideal de la mujer virtuosa y pasiva se contrasta con la de la seductora incontrolable y agresiva. En otras palabras, el poema es la respuesta de Agustini al ambiente intelectual y social de su tiempo, que no solamente incluye la subversión de la representación de la mujer creada por el movimiento modernista, sino también la fomentada por la tradición judeo-cristiana.

El ambiente social a comienzos de siglo XX en Uruguay se encontraba ampliamente influenciado por el catolicismo que ofrecía a la virgen María como el prototipo de lo femenino. Agustini reevalúa esta dicotomía (virgen versus prostituta) creada por la religión al "re-escribir" el texto biblico y otorgarle la voz a las mujeres, proceso que Alicia Ostriker ha denominado "revisionary mythmaking."[2]

Este examen del contraste entre imágenes femeninas se destaca en el segundo capítulo, "La subversión del dualismo: lo pagano y lo católico y el sincretismo en 'El rosario de Eros,'" que contiene tres subcapítulos titulados: 1. El quiebre de la dicotomía entre paganismo y catolicismo, 2. El mito de Eros y Psyche y los misterios del rosario: una perspectiva femenina, y 3. El quiebre de la oposición femenino/ masculino. Este capítulo se concentra en la destrucción de las oposiciones binarias entre los sexos a través del uso de la intertexualidad con mitos religiosos y revela que la subversión de las dicotomías es un tema fundamental y recurrente en "El rosario de Eros."

La segunda parte de este estudio trata de ampliar el estudio de la primera parte para incluir otros poemas del libro *El rosario de Eros.* Intentamos revelar la continuidad

de las imágenes agustianas y las técnicas que emplea la poeta para romper las oposiciones binarias. Esta parte, titulada "Las imáges del mundo erótico, lo religioso y la autoafirmación de la mujer en otros poemas de Delmira Agustini," se divide en dos capítulos. El primero, "Las imágenes del deseo femenino y el simbolismo de los colores y de la sinestesia," se divide en tres subcapítulos. El primero estudia las imágenes vaginiformes y fálicas y demuestra cómo Agustini emplea el erotismo femenino para revelar lo que tradicionalmente se consideraba tabú y para insertarlo dentro de lo que constituye lo femenino y la mujer nueva que ella crea en *El rosario de Eros*. Demuestra, asimismo, que el erotismo de Agustini se refleja en las imágenes que emplea para representar a la mujer y en la interacción de éstas con otras imágenes dentro de la poesía. La vagina, por ejemplo, es presentada como un órgano activo que envuelve al pene en contraposición a la visión tradicional de ver el falo como el agente activo que penetra la vagina. Agustini cambia el papel erótico de la mujer y le da la opción de ser la participante activa dentro de la pareja.

El segundo subcapítulo propone un estudio del modo en que Agustini retrabaja el uso de colores y formas que los modernistas utilizaron para representar a la mujer y los provee de nuevos significados en los poemas "Diario espiritual," "El arroyo," "El caminante," "Serpentina," "Boca a boca" y "Las voces laudatorias." En ellos el color blanco se relaciona con la pureza del hombre en vez de la mujer y el rojo identifica los órganos sexuales femeninos. Además, la ausencia de color, o sea el negro, demuestra el alma pura de la mujer. A través de este valor simbólico que adquieren los colores, Agustini refuerza la nueva imagen de la mujer y desestabiliza las oposiciones binarias que aparecen con el uso del cromatismo en la poesía contemporánea a la escritora.

El tercer subcapítulo se enfoca en el uso de la sinestesia para crear una escritura femenina que explora los sentidos del tacto, olfato, gusto y oído para demostrar que la mujer es una entidad plural que no sólo depende del sentido visual. En este caso definimos la sinestesia como una imagen que apela a varios sentidos humanos a la vez. En los poemas "Diario espiritual" y "Serpentina" las imágenes de la mujer implican que ella es un ser plural, que no necesita la presencia de otro para establecer continuidad porque ella misma ya es multifacética. La pluralidad de la mujer, como explica Luce Irigaray, permite que ella siempre se esté tocando (un labio vaginal acaricia al otro) inconscientemente permitiéndole explorar sus zonas erógenas constantemente (352). El erotismo, definido como la continuidad de una persona y la relación íntima de ella con su ser interior, es un estado natural de la mujer que hace poco no se permitía vocalizar por ser tabú.

El segundo capítulo, "El simbolismo religioso y la autoafirmación de la mujer en la imagen de la piedra, la serpiente y la rosa de fuego," analiza la intertextualidad de *El rosario de Eros* con *La Biblia* y varios mitos paganos y vemos cómo Agustini, una vez más, crea un sincretismo de las religiones paganas y las de la tradición judeo-cristiana. Cada subcapítulo se dedica a la interpretación de uno de los tres símbolos.

A partir de las teorías de Hélène Cixous, Alicia Ostriker y Luce Irigaray este estudio demostrará cómo la poesía de Delmira Agustini explora el erotismo femenino y subvierte la dicotomías patriarcales presentes tanto en los textos modernistas como en *La Biblia*. Por medio del uso simbólico de los colores y las imágenes eróticas, Agustini crea sujetos poéticos femeninos que fluctúan entre la actividad y la pasividad demostrando la posibilidad de que la mujer sea multifacética. Por estas razones la poesía de Agustini ha

dejado su huella como un fuerte comentario social que le da la voz a las que vivían en silencio y explora la sexualidad femenina, tema que hasta hoy se sigue considerando tabú.

Notas

[1] Para este estudio de *El rosario de Eros* usamos la edición de Magdalena García Pinto publicado por Ediciones Cátedra en 1993 en Madrid. Hay que notar que todas las ediciones de *El rosario de Eros*, como se ha dicho, son póstumas y que los poemas que se incluyen en este libro fueron compilados por la editora.

[2] Alicia Suskin Ostriker en *Feminist Revision and the Bible* (1993) explica la revisión de la Biblia como una manera de reescribir los mitos bíblicos y de dar a las mujeres un papel más protagónico y la oportunidad de expresar sus experiencias y sus deseos, anteriormente ausentes en este texto.

I. PRIMERA PARTE. LAS NUEVAS IMÁGENES DE LA MUJER Y DE LO ERÓTICO EN EL POEMA "EL ROSARIO DE EROS"

En esta primera parte nos concentraremos en el estudio del poema "El rosario de Eros." Nuestra preocupación central es elucidar el problema de las oposiciones binarias en la representación tradicional de la mujer y demostrar las técnicas que Agustini emplea para crear una nueva imagen femenina. Para desarrollar esta discusión dividiremos el estudio en dos capítulos. En el primero, titulado "La subversión de las representaciones binarias de la mujer," analizaremos cómo Agustini redefine las imágenes modernistas. En el segundo capítulo, "La subversión del dualismo: lo pagano y lo católico y el sincretismo en 'El rosario de Eros,'" vamos a considerar la representación de los papeles masculinos y femeninos a través de imágenes religiosas. En primer lugar, notamos un quiebre en la dicotomía entre paganismo y catolicismo; luego, Agustini reescribe el mito de Eros y Psyche y los misterios del rosario desde una perspectiva femenina que lleva a la imagen sincrética del "rosario de Eros."

En la reescritura del mito católico, Agustini integra elementos paganos con los que llega a transformar a María, de su función tradicional de sirviente de Dios, a una entidad poderosa y equivalente a Dios. Su versión de Eros y Psyche, por otra parte, se transforma en una historia de autodescubrimiento erótico para la diosa pagana. Agustini subvierte el léxico de su época para continuar con su crítica social feminista y para dar forma a un lenguaje de la mujer que le va a servir para describir las experiencias únicamente femeninas de la hablante en "El rosario de Eros." Este lenguaje se destaca por ser innovador (para la época en que escribe Agustini) dentro de la lexicología poética

latinoamericana. Para reiterar, nuestra preocupación central en esta primera parte es la nueva imagen femenina que Agustini presenta en "El rosario de Eros" y que logra concretar a través de la subversión de las oposiciones binarias.

CAPÍTULO 1. LA SUBVERSIÓN DE LAS REPRESENTACIONES BINARIAS DE LA MUJER

En el poema largo "El rosario de Eros" Agustini plantea una fuerte crítica social y literaria del estatus de las mujeres como objetos menospreciados y pasivos que no tienen derecho a expresarse libremente. A través del lenguaje, las imágenes y la estructura (en la división del poema en cinco partes), Agustini logra romper con las ideas de su tiempo que dictaban cómo una mujer debía comportarse y crea una nueva imagen femenina, liberada de las limitaciones sociales. Agustini emplea símbolos, ya cargados de connotaciones dentro del ambiente literario y religioso de su época, y les da un nuevo sentido, completamente diferente al que tenían anteriormente. Así pues, Agustini invierte los papeles tradicionales de los sexos, sirviéndose de imágenes vaginiformes y fálicas y del símbolismo erótico; ofrece una imagen femenina multifacética como ejemplo de una mujer completa y emancipada y, finalmente, crea un lenguaje femenino propio.

En el desarrollo de este capítulo discutiremos la subversión de algunas imágenes modernistas a las cuales Agustini les da nuevos sentidos orientados a su visión renovada de la condición de la mujer en el texto poético. Por ejemplo, la estatua blanca y pasiva de los modernistas deviene, en Agustini, "estatua de mármol con cabeza de fuego." Los hombres son ahora objeto de la mirada femenina y algunas imágenes, anteriormente relacionadas con la mujer, como lo blanco, los lirios y otras, son adscritas a cualidades masculinas que conciernen a lo erótico. El poema, asimismo, en su forma, sirve al propósito de expresar una experiencia femenina que había sido marginada hasta allí por los poetas. El lenguaje, entonces, es un factor central de la transformación que

encontramos en la poeta uruguaya: ella da cauce a la expresión de experiencias de la mujer y, con ello, sostiene una voz que parecía no haberse escuchado hasta allí –la voz de la mujer. Dividimos este capítulo en cuatro secciones: 1. La redefinición de las imágenes modernistas; 2. Las imágenes vaginiformes y fálicas; 3. La estructura de "El rosario de Eros"; 4. El lenguaje femenino.

1. 1. La redefinición de las imágenes modernistas

En el movimiento modernista predominaba una visión patriarcal que encasillaba a las mujeres en dos tipos opuestos: la bella pura o la pecadora sensual. El primer tipo se logró representar mediante la asociación de la mujer bella con objetos estáticos como las estatuas blancas o elementos de la naturaleza: flores, árboles, estrellas y la luna. Oponiéndose a la mujer pura estaba la mujer fatal, libre y peligrosa que se representaba a través de seres incontrolables o desconocidos: hadas, princesas, cortesanas, es decir, de seres idealizados. Estas imágenes sólo le permiten a la mujer elegir entre dos papeles sexuales: el de madre y esposa virtuosa, virgen y carente de impulso sexual, o la de mujer fatal y perdida por el abuso de la libertad sexual.

En "El cisne," Rubén Darío, cuyas obras reflejan las tres etapas de la poesía modernista, usa el personaje de "la blanca Helena," princesa de Troya, como el símbolo ideal de la belleza y, por lo tanto, la presenta como un objeto sin voz que existe para que los hombres gocen de su apariencia física. En "Canción de otoño en primavera" el mismo poeta describe a las mujeres, objetos del amor del yo poético, con palabras relacionadas con la maternidad y la inocencia femenina: "dulce niña," "el alba pura," "flor," "sensitiva," "consoladora," "halagadora," "ternura" y otros. De ahí que el modelo

en la poesía modernista sea el de la mujer caracterizada por su belleza, inocencia y emotividad. Ella siente, pero no habla, ni piensa, ni expresa sus deseos, lo cual se opone a las imágenes masculinas que tienden a ser la voz poética y, por lo tanto, tienen voz y expresan sus pensamientos y deseos. Delmira Agustini rechaza esta representación de la mujer y crea una nueva visión literaria del sexo femenino. Es más, Agustini subvierte los prototipos modernistas inventando un nuevo patrón femenino y su contraparte masculino; pues, en la visión de la poeta, los dos se complementan en vez de oponerse.

"El rosario de Eros," el primer poema que aparece en la colección de poesía que tiene el mismo título, se divide en cinco partes: "Cuentas de mármol," "Cuentas de sombra," "Cuentas de fuego," "Cuentas de luz" y "Cuentas falsas." Inicialmente, en "Cuentas de mármol," Agustini presenta a la mujer como un ser bello, pasivo, sin voz, y como objeto disponible para el placer sexual del hombre para después subvertir dichas imágenes mostrándola como un ente activo, fuerte y decidido. Para cumplir esta tarea ella elige una imagen popular dentro de la poesía modernista: una estatua blanca. Ésta, por su belleza, blancura (pureza), perfección y elegancia representa la mujer ideal. Sin embargo, Agustini revela su intención revolucionaria al destruir la armonía de la estatua y al crear una mujer activa, sujeto de la acción: "Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,/ Apagando mis sienes en frío y blanco ruego..." (277). Al mármol, frío y estático, se opone el fuego, activo, peligroso y ardiente.[1] Tampoco es casualidad que la cabeza sea la parte que es de fuego, pues Agustini intenta enfatizar que el intelecto de esta mujer es eficaz y vivo. Las imágenes que ella emplea reevalúan la tradición patriarcal de su sociedad al desvirtuar el énfasis que se ponía en la silueta femenina y al resaltar la importancia del intelecto. La forma en que Agustini reinterpreta la figura de la estatua en

la poesía modernista desestabiliza las dicotomías centrales al pensamiento falocéntrico (subjeto/ objeto, actividad/ pasividad, razón/ sentimiento, hombre/ mujer) que definen a la mujer como una entidad opuesta al hombre y, como dice Hélène Cixous en *La risa de la Medusa,* imponen una relación de jerarquía en la cual la mujer se considera la parte inferior de la pareja (14-16).

1. 2. Las imágenes vaginiformes y fálicas y la inversión de los papeles tradicionales de los sexos

En la primera parte de "El rosario de Eros," "Cuentas de mármol," al hombre primero se lo caracteriza como un individuo pasivo que obedece las demandas de la voz femenina cuando ella ordena: "Engarzad... vuestro cuerpo... Nevad a mí los lises hondos" (277). Además, la voz femenina examina el físico del hombre de una forma meticulosa llegando a transformarlo en un objeto de belleza que existe sólo para el placer libidinal del sujeto poético:

> Engarzad en un gesto de palmera o de astro
> Vuestro cuerpo, esa hipnótica alhaja de alabastro.
> Tallada a besos puros y bruñida en la edad;
> Sereno, tal habiendo la luna por coraza... (277)

Ella examina el cuerpo masculino y le dice lo que piensa hacer con él:

> Mi sombra besará vuestro manto de calma,
> Que creciendo, creciendo me envolverá con Vos;
> Luego será mi carne en la vuestra perdida...

Luego será mi alma en la vuestra diluida...

Luego será la gloria... y seremos un dios! (277)

En este poema, el hombre no opina ni es evidente su deseo, es pasivo y está a las órdenes de la voz femenina, lo cual se opone a la imagen creada por el modernismo, donde la pasividad se reservaba a las imágenes femeninas. Luego, Agustini destruye esta oposición inicial y transforma al hombre en un ser que complementa a la mujer. La poeta invierte los papeles y subvierte la imagen tradicional del hombre para que él desempeñe el papel pasivo, de objeto puro y virtuoso. De esta manera Agustini crea la antítesis del papel femenino y el masculino aceptados por la sociedad y elimina la oposición entre los dos concentrándose en la idea de que son seres que se complementan, en una relación flexible y de libertad. Los símbolos que encarnan al hombre en este poema tradicionalmente representaban a la mujer. Los hombres son estáticos y bellos como las comparaciones con estatuas, alhajas y cuerpos celestes como se vió en la primera cita: "alhaja de alabastro" y "habiendo la luna por coraza." Lo que destaca estas metáforas es que en "El rosario de Eros" las imágenes son de apariencia dura y fálica, que recuerdan el órgano sexual masculino: "palmera," "astro," "hipnótica alhaja de alabastro," "tabernáculo" y "lirio." Con un análisis de cada símbolo se entiende que cada uno es también una imagen común del modernismo. Por ejemplo, la palmera aparece frecuentemente en las descripciones de los paisajes exóticos, pero nunca se estableció una relación entre ella y el miembro viril. La palmera es larga, esbelta y flexible. Cuando el viento acaricia la palmera ella oscila. Durante un huracán, la palmera experimenta gran agitación hasta el punto de casi tocar el suelo en una forma arqueada que semeja al órgano sexual masculino inmediatamente después de un orgasmo.

En cuanto al "astro," cuando dice "Engarzad en un gesto de palmera o de astro," la poeta se refiere al símbolo de la luz y del sol – implícito como referencia al astro – pero también al de la luna brillante: "Sereno, tal habiendo la luna por coraza" (277). Aquí, pues, la relación luna y sujeto masculino trastorna el simbolismo tradicional de la luna, relacionado con el ciclo femenino y con la oscuridad y lo misterioso. Según Cirlot en *A Dictionary of Symbols* se la interpreta como símbolo de lo materno, el origen de la vida (76), de ahí que la podemos entender como una imagen vaginal. De esta forma el "astro" sol o luna, que penetra o brilla en la oscuridad, es una metáfora fálica porque también se considera un elemento de la creación: "for light is also the creative force, cosmic energy, irradiation" (Cirlot, 56-58). En este caso, Agustini cambia el papel tradicional activo del astro, luz que penetra la oscuridad, para presentar una oscuridad masiva y poderosa que envuelve al astro. Según Cirlot, la contraposición de lo oscuro y lo blanco es metafórico de la procreación porque se unen dos fuerzas creativas: la luz y la oscuridad, un elemento femenino y uno masculino (56-58).

Asimismo, mientras que el astro ilumina el cielo o decora la oscuridad, como la luna, una alhaja sirve para adornar al cuepo humano y lo "ilumina" o lo hace atrayente. La "hipnótica alhaja de alabastro," a que se refiere el poema, es simbólica del pene que decora el cuerpo del hombre, atrae la atención de la voz poética y, para su propósito de creación, es un objeto precioso y valioso. El alabastro, piedra blanca, suave y hermosa implica pureza y exalta la calidad virtuosa del hombre al que pertenece.

El lirio, también blanco como el alabastro, simboliza la pureza y castidad que se opone a la rosa roja, representante de la pasión y el ardor sexual. La rosa aparece en los apartados "Cuentas de sombra" y "Cuentas falsas," y se la alude indirectamente a través

del cromatismo a lo largo del poema. En "Cuentas de mármol" esta conexión se establece con la imagen de la carne roja en el verso "Luego será mi carne en la vuestra perdida..." que refiere a la unión carnal de la pareja. Mientras que el color rojo de la carne simboliza la pasión, la carne aquí es una de varias imágenes rojas que Agustini emplea para referirse a los labios vaginales en "El rosario de Eros." La más fuerte de éstas es la rosa roja. Tradicionalmente, en la poesía y el arte religioso, era el lirio que representaba a la mujer porque se considera símbolo de su pureza por la asociación con la Virgen María.[2] Sin embargo, Agustini lo emplea como una metáfora del órgano sexual masculino. Si usamos la definición simbólica de la flor de Cirlot, se revelan similaridades entre el lirio y el miembro viril en cuanto a su forma y su esencia:

> Different flowers usually have separate meanings, but, as so often happens, flower-symbolism is broadly characterized by two essentially different considerations: the flower in its essence, and the flower in its shape. In its very nature it is symbolic of transitoriness, of Spring and of beauty.... Now, because of its shape, the flower is an image of the 'Centre,' and hense an archetypal image of the soul (56)... The significance would be adapted according to the colour of the flower. (En este y otros casos, los números que aparecen en paréntesis en la cita corresponden al original de Cirlot, 110)

En cuanto a su estructura, cada pétalo del lirio recuerda un falo por su forma elongada. Por otro lado, la esencia, la vida y belleza de un lirio, por ser transitorias, también parecen aludir a la belleza y duración de una erección y el acto sexual. Además, la connotación de la regeneración de la naturaleza que ocurre en la primavera se asocia con

la procreación y el miembro viril. La imagen del centro de la flor, la parte más importante para la germinación del lirio, se asocia con el alma y la penetración (acción del falo); por otro lado, el envolvimiento del otro (acción de la vagina) que ocurre en el acto sexual significa la unión espiritual de ambos participantes.

En "Cuentas de mármol" la voz poética exclama: "Y desde el tabernáculo de vuestra castidad,/ Nevad a mí los lises hondos de vuestra alma" (277). Ya hemos establecido que el lis es un símbolo del miembro viril y también del centro, el alma pura del hombre. Un tabernáculo pertenece a la tradición judeo-cristiana y, según el *Diccionario enciclopédico Larousse,* es un "Sagrario donde se guarda el Santísimo Sacramento" (949) (cuerpo de Dios) y también fue el "Santuario portátil donde se guardaba el arca de la alianza" (949) (contrato entre Moisés y Dios). Por lo tanto, su uso siempre ha sido para proteger los artículos sagrados. En estos versos, Agustini lo emplea como una metáfora fálica y la nieve es el semen de Dios que sale "desde el tabernáculo" en donde está protejido. La imagen de las ostias blancas guardadas dentro del tabernáculo parece referir al miembro viril de Dios que guarda la parte de Él que puede procrear. La unión del semen de Dios con la voz poética crea el hijo de Dios. Finalmente, el tabernáculo, como lo que encierra, también parece connotar lo vaginal en esta imagen, aunque Agustini da énfasis a lo sagrado y "la pureza" de lo que guarda el tabernáculo. La relación tabernáculo–castidad impone al hombre la imagen que se había usado para caracterizar la virginidad de la mujer.

Los símbolos fálicos (la palmera, el lirio, el astro, el sol, la luna, la espuma y el tabernáculo) reducen al hombre a ser el objeto del deseo libidinoso del sujeto femenino y forman un contraste con las imágenes vaginiformes (el aire, la rosa, el cielo, el agua) que

son activas. De esta manera, el hombre, pasando a ser un personaje pasivo, deja de ser el participante principal de la copulación.

La primera vez que aparece la rosa como símbolo de lo erótico femenino es en "Cuentas de sombra," donde la voz poética habla de una "rosa de amor" (278). En contraste al lirio, la rosa, roja como los labios vaginales después de un orgasmo, representa el órgano sexual femenino. El color rojo, según Cirlot es el color de la pasión, la emoción, reproducción y la vida, además aparece como el color simbólico de la diosa de la maternidad de la India (54-55). Desde la perspectiva femenina, es un símbolo de la esencia femenina, la complejidad y el poder creativo de la vagina es sublime. Si aplicamos la definición de la rosa de J. E. Cirlot, en comparación con la flor blanca (el lirio), se llega a la conclusión de que la pureza y castidad del hombre se une a través del acto sexual, con la pasión y poder de la mujer:

> The single rose is, in essence, a symbol of completion, of consummate achievement and perfection. Hense, accruing to it are all those ideas associated with these qualities: the mystic Centre, the heart (14), the garden of Eros, the paradise of Dante (4), the beloved (31), the emblem of Venus (8) and so on. More precise symbolic meanings are derived from the colour and number of its petals. (Cirlot 275)

El cromatismo que emplea Agustini redefine el papel subordinado de la mujer porque establece una relación de igualdad entre los símbolos femeninos (la oscuridad y el color rojo) y los masculinos (el color blanco). Esto se revela aún más con un análisis de la jerarquía alquímica de la oscuridad, los dos colores, según J. E. Cirlot.[3] Por eso, cuando la voz femenina se representa con la oscuridad, ella simboliza lo materno, mientras que,

cuando ella se describe usando el color rojo, de la pasión, ella no sólo es superior al hombre sino que destruye la jerarquía tradicional. Si la voz poética cambia de una relación de superioridad a una de inferioridad, con ello destruye la oposición binaria entre los papeles tradicionales, evidente en algunos de los ejemplos anteriores, de la mujer y el hombre en donde la mujer siempre se encuentra en un papel subordinado.

La inversión de papeles tradicionales, evidente en algunos de los ejemplos anteriores, se desarrolla entonces en "Cuentas de Mármol," la primera parte de "El rosario de Eros." En las inversiones que propone el poema, Agustini convierte a la mujer en un ser central en el acto amoroso, uno que ya no se define en relación al hombre. Ella es la que "rueg[a]" e instiga el acto sexual. Aquí el yo poético femenino le dice al objeto masculino que tenga una erección: "Engarzad en un gesto de palmera o de astro/ Vuestro cuerpo" y que se deje envolver por ella, ser amado por ella y que finalmente eche su semen ("Nevad a mí los lises") dentro de su vagina ("Mi sombra besará vuestro manto de calma") uniéndolos física y espiritualmente. La síntesis espiritual se deduce por el significado que el uso de las siguientes palabras, que enfatizamos, le añaden al texto:

> Nevad a mí los lises hondos de vuestra **alma**;
> Mi sombra besará vuestro manto de calma,
> Que creciendo, creciendo me envolverá con Vos;
> Luego será mi carne en la vuestra perdida...
> Luego **será mi alma en la vuestra diluida**...
> Luego será la gloria... y **seremos un dios**! (277)

El éxito de la unión espiritual se demuestra en que la nieve (simbólica del semen)

viene del "alma" y en el acto de diluirse hay una coexistencia de dos elementos (dos almas en este caso). Además, si recordamos la calidad simbólica del lirio por ser una imagen del centro y del alma, la unión de los centros procreativos de la voz femenina y del sujeto masculino simboliza una síntesis espiritual o metafísica. La voz poética demuestra su vigor y pasión desde el principio hasta el final de "Cuentas de mármol." Pero esto sólo forma una parte de la nueva mujer multifacética que crea Agustini, la cual es mucho más compleja que un simple cambio de papeles con el hombre tradicional.

El feminismo de Agustini se destaca por su celebración del poder de la mujer, en vez de ser una simple comparación con el poder masculino. Esta idea era innovadora en la época de la poeta y se revela en "Cuentas de fuego," el tercer apartado de "El rosario de Eros." En este fragmento Agustini crea una voz poética poderosa y tentadora, pero que no revela la misma urgencia que la de "Cuentas de mármol." En estas líneas la hablante sensualmente seduce al hombre. Menos agresiva que en "Cuentas de mármol" ella revela su intención de "Deshojar hacia el mal un lirio de una veste" (279) y se trata al hombre como un ser virgen, tímido y vergonzoso. Ella lo tienta con sus palabras dulces: "-La seda es un pecado, el desnudo es celeste;/ Y es un cuerpo mullido un diván de delicia-" (279). Y él se entrega a ella convirtiéndose en "una cálida lira dulcemente rendida." Luego la hablante se mira a sí misma en el reflejo "Más allá de un espejo como un lago inclinado" y se ve. Lo que ella observa es significativo porque se identifica como "la olímpica bestia que elabora la vida.../Amor rojo, amor mío" (279). Ella es la entidad que elige concebir y va a dar a luz otra vida. Su órgano sexual, representado por los labios rojos de la vagina, son lo que da vida. El cuerpo de la mujer tiene el poder creador. Agustini celebra esta capacidad única de la mujer de concebir, crear un niño

dentro de su propio cuerpo por nueve meses y después parirlo. De esta manera, Agustini señala la verdadera relación entre la mujer y el acto de procreación y destruye el pensamiento arcaico que le rendía el derecho al hombre de elegir cuando una mujer debía concebir.

1. 3. La estructura de "El rosario de Eros" y la mujer multifacética

Pensamos que la imagen de la mujer multifacética se revela especialmente en "El rosario de Eros" donde Agustini exalta el atributo particular al sexo femenino de poseer una identidad fragmentada y plural, dentro del marco de una persona, y demuestra como una entidad puede ser armoniosamente fragmentada. Agustini desarrolla esta idea de dos maneras: con la estructura de su poema y en su representación de la voz poética. La estructura de "El rosario de Eros" sigue el marco de una entidad plural pues tiene varias partes que se unen bajo un nombre. El poema se divide en cinco partes: "Cuentas de mármol," "Cuentas de sombra," "Cuentas de fuego," "Cuentas de luz" y "Cuentas falsas." Las cinco partes cuentan la historia de una mujer y de sus experiencias que la ayudan a transformarse en un ser seguro que aprecia su identidad compleja y diferente a la del hombre, pero que no es ni más ni menos que éste. Cada "cuenta" del poema presenta a una mujer en sus cinco etapas preciosas: amante vigorosa, activa y segura; mujer violada, pasiva y engañada; amante seductora, gentil y poderosa; madre tranquila, entusiasmada y maternal; y persona fuerte, sabia y en control. De esta manera Agustini revela que la identidad de una mujer no está limitada a su función social de madre, mujer de carrera, amante, esposa, etc., sino que una mujer siempre contiene todos estos

elementos a la vez y que su ser se identifica por la unión de éstos. Por eso se puede aplicar lo que Luce Irigaray comenta, en "This Sex Which is not One," en relación al concepto general de la identidad de la mujer como un ser multifacético:

> (Re-) discovering herself, for a woman, thus could only signify the possibility of sacrificing no one of her pleasures to another, of identifying herself with none of them in particular, *of never being simply one.* (354, énfasis en el original)[4]

Si las cuentas se leyeran separadas, se podría llegar a la conclusión de que la voz poética de cada una representa una mujer diferente porque su carácter parece cambiar dramáticamente. Sin embargo, la unión de éstas bajo un título revela el propósito de Agustini de demostrar la capacidad de la mujer de ser una entidad plural, multifacética, porque en ella existe una variedad de elementos.

En el segundo apartado, "Cuentas de sombra," Agustini presenta un espacio sombrío y ominoso:

> Los lechos negros logran la más fuerte
> Rosa de amor; arraigan en la muerte.
> Grandes lechos tendidos de tristeza... (278)

Este ambiente crea un fuerte contraste con el de "Cuentas de mármol" en el cual la energía y alegría abundaban. El lector queda sorprendido y no entiende lo que instigó el cambio hasta que lo relaciona con el acto sexual. Muere la parte inocente y virginal de la voz poética y se reemplaza con una amante sabia que conoce las caricias de un hombre. Con Agustini nada es un contraste completo, no existen el blanco o el negro, siempre están presentes los dos a la vez. Dentro del sufrimiento y la tristeza hay júbilo. La voz

femenina teme la pérdida de su inocencia porque la sociedad dicta que su castidad es su mayor valor, pero ella también disfruta la alegría del descubrimiento y emancipación de sus deseos libidinosos. "Cuentas de sombra" representa la muerte de la vieja imagen pasiva y silenciosa de la mujer. Después de haber descubierto su liberación sexual en "Cuentas de mármol" ahora la voz poética tiene "las abiertas cortinas" (simbólicas de los labios vaginales). Consciente de su poder y sus deseos, experimenta una metamorfosis liberadora en la cual se transforma la parte pasiva en una energética. De ahí que su antigua forma de ser pasiva, al estar acostada "así en un lecho como flor de muerte," sea sacrificada y deje la tierra para siempre. La imagen de una mujer domada y muerta sexualmente se va levantando hasta llegar al cielo:

> Serán especies desoladas, bellas,
> Que besen el perfil de las estrellas
> Pisando los cabellos de las palmas! (278)

Este sacrificio, aunque sea temible la idea de un cambio, es necesario para permitir la liberación de la nueva imagen de la mujer emancipada, segura y consciente de sí misma. Ésta es capaz de ser una amante vigorosa. El temor (que se exhibe a través de los colores sombríos y la noche) forma un paralelo con el que tenía la sociedad falocéntrica de la época de Agustini cuando se oponían a la liberación de la mujer.

En el último apartado, "Cuentas falsas," Agustini presenta a la nueva mujer segura de sí misma y capaz de engañar a los otros en vez de ser víctima del engaño. Además, ella presenta la idea de una máscara, advirtiendo a las mujeres que a veces no es favorable demostrar su poder y autosuficiencia y que podría ser ventajoso mostrar

debilidad "falsa" para que los que quieren atacarla puedan hacerlo sin crear mayor problema para la mujer:

> 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. (281)

En esta cita la voz poética engaña a los cuervos con la imagen del espejo, pero ellos están tan ciegos que se van "hartos" creyendo todavía en su poder sobre la mujer. Agustini sabe muy bien que los hombres de su época no estaban dispuestos a aceptar a una mujer autosuficiente e independiente.[5] Por esta razón el sujeto poético sugiere una máscara a los lectores, similar a la que Agustini misma llevaba (ver artículo de Sylvia Molloy, "Dos lecturas del cisne: Ruben Darío y Delmira Agustini" 94). Quizás, en este lugar, habría que considerar lo representado por los "cuervos negros" en el poema. Una posible referencia, además de los generales a lo masculino de su época, es la que la poeta parece hacer a la iglesia católica y a los valores falocéntricos que ésta fomentaba en la sociedad uruguaya. Así pues, se podría ver los "cuervos negros" como la representación de la curia. Esta crítica se hace más obvia en los siguientes versos donde se refiere al rosario como algo que oprime, peró que la poeta trastorna con su poder:

> O rosario fecundo,
>
> Collar vivo que encierra
>
> La garganta del mundo.
>
> Cadena de la tierra

Constelación caída. (281)

Según la voz poética las limitaciones que impone la iglesia católica sobre las mujeres son fatales, crueles y sofocantes. Sin embargo, hay esperanza pues en la última estrofa la hablante manipula el rosario dentro de sus "dedos sabios" (281) y sonríe porque ella sabe que lo ha dominado. Con esto quiere decir que ella ha superado la opresión de su sociedad y surge victoriosa.

1. 4. El lenguaje femenino

El triunfo de la hablante sobre la sociedad es paralelo al de Agustini como poeta. Ella, con sus dedos, manipula la historia de la mujer y la cuenta desde la perspectiva femenina, con un lenguaje propio y, de esta manera, ella le da voz a la mujer para que abra sus labios y hable:

Que en tu sonrisa de cincuenta dientes
Con un gran beso se prendió mi vida:
Una rosa de labios. (281)

El lenguaje innovador de Agustini es uno de los aspectos más importantes de su obra. Ella es capaz de encontrar el léxico adecuado para representar experiencias típicamente femeninas como el dar a luz a un hijo, experiencia ignorada en el repertorio poético latinoamericano. Sin embargo, el lenguaje femenino no se limita al vocabulario sino que se refiere también a un lenguaje de temas, de imágenes, metáforas y de la composición del poema. A través de estos elementos, Agustini rompe el silencio impuesto sobre las mujeres por falta de un lenguaje apropiado para representar su mundo.

"Cuentas de luz" se compone de tres estrofas. La primera consiste de un verso femenino de siete sílabas: "Lejos como en la muerte" (280) que se refiere al acto amoroso que ocurre en "Cuentas de fuego." La muerte en este verso es simbólica del fin de una etapa de la vida y el comienzo de otra. La voz poética espera un niño al cuál le da el regalo de amor, amparo y vida. Según Cirlot, la muerte es el origen de la vida espiritual y de la resurrección de la materia (78). Por eso la muerte en este verso no es triste, representa la alegría de una nueva vida, la del hijo de la voz poética. Muere la vieja parte de ella, la doncellez y pasión de una mujer joven e insegura y comienzan los cambios físicos, sicológicos y endocrinos que ocurren en una mujer grávida que experimenta la formación y evolución de una vida nueva dentro de ella.

La segunda estrofa contiene nueve versos alejandrinos que representan los nueve meses que dura un embarazo. Al comienzo de esta estrofa los versos se intercambian entre rima masculina y femenina y al final es solamente rima femenina:

> Siento arder una vida vuelta siempre hacia mí,
> Fuego lento hecho de ojos insomnes, más que fuerte
> Si de su allá insondable dora todo mi aquí.
> Sobre tierras y mares su horizonte es mi ceño,
> Como un cisne sonámbulo duerme sobre mi sueño
> Y es su paso velado de distancia y reproche
> El seguimiento dulce de los perros sin dueño
> Que han roído ya el hambre, la tristeza y la noche
> Y arrastran su cadena de misterio y ensueño. (280)

Este movimiento entre rima aguda y llana (masculina y femenina) es paralelo al acto procreativo en el cual son importantes ambos sexos. Después del acto sexual la mujer es la que controla y siente el embarazo, por eso sólo quedan versos con rima femenina. La tercera estrofa tiene tres versos que también alternan entre rima femenina y masculina. Estos tres versos muestran la familia que permanece en coexistencia armoniosa después que nace el bebé: madre, hijo y padre. Este apartado es significativo por el tema del embarazo. Aquí, como en "Cuentas de fuego," Agustini está devolviéndole a la mujer el control sobre su propia fertilidad y su cuerpo con haberle dado un papel tan activo a la voz poética. Además, la hablante desempeña un papel erótico y ella seduce al amante, lo cual demuestra que ella decide su propio destino. Su cuerpo y fertilidad están para servir sus deseos (sean libidinosos o maternos), y no para ser objeto de lo masculino. Pero Agustini va más allá de la concepción, crea una hablante que describe la experiencia femenina de la procreación desde el punto de vista de la mujer. Para representar este punto de vista Agustini necesita adaptar el lenguaje para describir las sensaciones extrañas y preciosas de una madre grávida. Como poeta ella manipula las palabras para crear la imagen de una vida dentro de otra, una criatura que comparte las mismas cosas que su madre, a la misma vez, pero que las siente diferente. La hablante dice: "Siento arder una vida vuelta siempre hacia mí" y describe al niño en el útero de la madre. "Fuego lento hecho de ojos insomnes" presenta la cómica imagen del niño despierto de noche y moviéndose, quizás pateándola, mientras la madre quiere dormir. La hablante se preocupa por el futuro de su hijo (o hija): "Sobre tierras y mares su horizonte es mi ceño." El niño duerme a la misma vez que la madre, pero lo experimenta diferente, él duerme y ella sueña: "Como un cisne sonámbulo duerme sobre mi sueño" –una realidad,

dos perspectivas. La voz poética termina con "Amor de luz, un río/ Que es el camino de cristal del Bien" donde ella declara su amor materno por esta vida dentro de ella (el río) y su entusiasmo por dar a luz a esta criatura tan ligada a su ser.

Sólo la imaginación y del saber femenino o de una madre pueden crear la descripción de las sensaciones de una mujer cuando está grávida como lo hace Agustini en los versos citados: "Siento arder una vida vuelta hacia mí" y "Fuego lento hecho de ojos insomnes." Pero el poder del lenguaje existe en que no sólo se limita a que una mujer pueda imaginar y comenzar a entender el proceso de creación sino que lleva a que cualquier lector participe de lo que siente una madre cuando está embarazada. Agustini crea este lenguaje para extender el conocimiento de las experiencias femeninas a ambos sexos. Ella no quiere excluir al hombre porque no teme que él entienda lo que siente una mujer; al contrario, ella fomenta la igualdad y el entendimiento entre los hombres y las mujeres. Agustini logra demostrar que al permitir que el sexo opuesto se eduque no implica una pérdida de poder. Es más, se vuelven más poderosos en su interrelación que en una oposición.

En este capítulo hemos estudiado cómo el poema "El rosario de Eros" subvierte las representaciones binarias de la mujer. En concreto, se han identificado una serie de elementos de lenguaje e imágenes que conciernen a la representación de la mujer, del hombre y de lo erótico. Como vimos, Agustini subvierte el lenguaje modernista y trastorna sus imágenes, invierte el papel tradicional del hombre y de la mujer al dar poder a lo femenino en la expresión de lo erótico y al imaginar a una mujer de múltiples facetas. Esta nueva mujer, retratada en la voz poética de "El rosario de Eros," tiene ahora un lenguaje propio que la lleva a expresar experiencias particulares de la mujer, experiencias

como el erotismo y la maternidad que no habían tenido expresión en la literatura uruguaya de la época.

CAPÍTULO 2. LA SUBVERSIÓN DEL DUALISMO: LO PAGANO Y LO CATÓLICO Y EL SINCRETISMO EN "EL ROSARIO DE EROS"

Este segundo capítulo trata de la representación de los papeles masculinos y femeninos a través de imágenes religiosas. Proponemos desarrollar esta idea del siguiente modo: primero discutiremos el quiebre de la dicotomía entre el paganismo y el catolicismo; luego, explicaremos cómo Agustini reescribe el mito de Eros y Psyche y los misterios del rosario desde una perspectiva femenina y, finalmente, demostraremos cómo, a través de dichas imágenes religiosas, Agustini destruye la oposición entre femenino y masculino. Lo que queremos demostrar en este capítulo es que en "El rosario de Eros" Agustini se sirve de imágenes religiosas para conseguir el quiebre de las oposiciones binarias y alcanzar un grado de sincretismo en las imágenes y con ello afirmar la nueva imagen femenina.

En "Cuentas de mármol" Agustini recrea el encuentro entre dos amantes y lo hace desde el punto de vista de la mujer. Lo excepcional de este encuentro es que su amante es un dios. Llegamos a esta conclusión al considerar el vocabulario que emplea Agustini. Primero, la voz poética comienza a hablar a su interlocutor a través de la imagen de la oración expresada en la palabra "ruego...," oración reservàda para comunicarse con Dios. Después, la mayoría de las imágenes que usa para alabar la belleza de su amante provienen de elementos celestiales o religiosos: "astro," "luna," "nevad" y "tabernáculo." Luego, cuando se refiere directamente a su amante, usa el pronombre "Vos" con mayúscula, reservado a referencias a Dios: "Que creciendo, creciendo me envolverá con Vos." Finalmente, en la unión carnal de los amantes, también ocurre una unión espiritual

en la cual los dos se convierten en una entidad -un dios: "Luego será la gloria... y seremos un dios!" Nos parece que estos cuatro elementos: oración, lo celestial/ religioso, el pronombre Vos y la unión carnal, sostienen la idea de que el amante e interlocutor de la voz poética es un dios. Junto con esto, Agustini enfatiza la relación activa del sujeto femenino con Dios. Para ello atrae la atención a la hablante de su poema con la primera palabra: "Yo" y usa verbos relacionados con ese yo para acentúar la actividad de su cuerpo: "Apagando," "ruego," "besará," "será mi carne," "será mi alma" y "seremos un dios!" (277). Contrariamente a lo que se reza en el rosario católico, en el que María es una mujer pasiva quien cede el poder a Dios para que sea el creador de la vida cuando dice "Hágase en mí según tu palabra" (Lc 1,38), en "Cuentas de luz" la mujer es un ente activo que posee el don de la vida. Además, la hablante es audaz porque se dirige a Dios con verbos en imperativo: "Engarzad," "Nevad" y "¡Tú me los des, Dios mío!" Asimismo, Agustini señala la igualdad entre la hablante y Dios cuando utiliza el pronombre informal "tú" para referirse a Dios en el lugar del "Vos." Tomando en cuenta la igualdad implicada y la actividad de la hablante (poderosa) este análisis vuelve al lenguaje de Agustini y al aspecto importante que contiene: el doble sentido de las palabras.

En el poema "Cuentas de fuego" el verso "olímpica bestia que elabora la vida" es complejo y tiene varias consecuencias para el análisis. El creador de vida en la cultura judeo-cristiana siempre fue Dios y tradicionalmente este Dios se considera masculino, pero antes del monoteísmo las diosas paganas se ocupaban de la creación. Según Alicia Ostriker, en la antigüedad habían "...**goddess** figures who for millennia throughout the Middle East were associated with gardens, sacred trees, and oracular snakes, whose

power over the process of childbirth was appropriated by Jahweh" (37). Muchas escritoras que quieren reafirmar el derecho y la actividad de la mujer dentro del acto procreativo resucitan imágenes paganas de las diosas poderosas a la par con los dioses. Ostriker, hablando de la escritora H.D[6]., dice:

> ...it is an open question whether the work of H.D. will become part of a larger movement to resurrect the goddess whose presence was denied and whose worship was forbidden at the advent of patriarchal monotheism. H. D. has influenced numerous poets concerned with matters intellectual and spiritual... and may ultimately be credited with serving as a midwife for the return of the repressed female of whom Freud writes. (79)

Nosotros proponemos que Agustini, más de cincuenta años antes que H. D., quiso reintegrar a la gran diosa pagana que controlaba la procreación y la sexualidad de las mujeres como símbolo del poder femenino. Los motivos que Agustini tenía para usar imágenes de lo pagano en su poesía son principalmente tres: primero, ella quiere desarrollar una especie de sincretismo entre lo pagano y el catolicismo y, para ello, reescribe el texto bíblico, alude a diosas paganas y cuestiona la oposición entre el paganismo y el monoteísmo. Segundo, Agustini reescribe el mito católico de la oración del rosario y el mito pagano de Eros y Psyche y con ello quiere crear una nueva armonía entre la tradición judeo-cristiana y la pagana. Tercero, ella desea romper las relaciones desiguales entre hombres y mujeres a través de la imagen del dios pagano. Desarrollamos este capítulo entorno a estos tres aspectos.

2. 1. El quiebre de la dicotomía entre paganismo y catolicismo

Primero, con el sincretismo de lo pagano y lo católico, ya implicado por el título "El rosario de Eros,"[7] Agustini reescribe el texto bíblico desde una perspectiva femenina y crea la oportunidad para que los sujetos femeninos rompan el silencio opresor y expresen sus deseos. Ostriker, en su libro *Feminist Revision and the Bible,* explica la revisión de la *Biblia* como una manera de reescribir los mitos bíblicos y dar a las mujeres un papel más protagónico y la oportunidad de expresar sus experiencias y sus deseos, anteriormente ausentes. Ella enumera tres estrategias típicas de autoras que forman parte de lo que ella designa "revisionary mythmaking":

> Hermeneutics of suspicion, which concentrates on issues of power and powerlessness... the poet mistrusts, resists, and attacks the embodiment of patriarchal power-both the being and the text... Yet at other moments she lets the text stand for pleasure, eroticizing it by inserting herself into the story, by identifying its spiritualities with her own sensualities, and by feminizings of the divine. In contrast to hermeneutics of suspicion we might call this hermeneutics of desire. Hermeneutics of indeterminacy... an abundant variety of meanings... many of them incompatible... a plurality of contingent truths. (66-67)

Estas tres estrategias (Hermeneutics of suspicion, desire and indeterminacy) se manifiestan en la obra de Agustini. La última se revela mejor en el sincretismo de los mitos paganos con los católicos. Son elementos incompatibles, pero enriquecen el texto porque le dan varias posibilidades de interpretación. La feminización de lo divino se ve

en la elección de la diosa para ser la voz poética. Elementos sutiles y otros más directos existen para señalar el estatus de ella como deidad. Ya se analizó su poder procreativo en el sentido de "olímpica bestia que elabora la vida...," pero "olímpica" puede tener el sentido de soberbio o relativo a Olimpia, lugar donde vivían los dioses griegos. Si ella es "olímpica" puede decirse que ella es de Olimpia. Otras imágenes que recuerdan a las diosas paganas son las serpientes o los lirios. Ostriker dice: "The late Bronze Age 'Astarte' (or Anath) plaques found throughout Canaan depict the nude goddess grasping lilies, or snakes, or both, in her upraised hands"(37). Los lirios aparecen en "Cuentas de mármol" y "Cuentas de fuego" mientras que en "Cuentas falsas" el sujeto poético tiene en sus manos un "rosario imantado de serpientes"(281). El rosario mismo era usado para dar reverencia a diosas paganas, incluyendo a Venus a quien llamaban la Rosa en la antigua Roma.[8] Además, los cuervos o buitres acompañaban a las diosas de la creación porque simbolizan el ciclo de la vida y la reencarnación, y por esa razón, se los considera maternales.[9]

El sujeto femenino aparece con los mismos objetos que las formas tradicionales de las diosas paganas. Al darle el poder a una entidad femenina y mantenerla a ella como sujeto activo del poema demuestra una estrategia que usa Agustini para quitarle el poder total al hombre y compartirlo con la mujer.

Volviendo a los motivos de Agustini para integrar lo pagano dentro de su texto, su segundo objetivo es el de cuestionar la oposición tradicional entre el paganismo y el monoteísmo que es otra base del pensamiento falocéntrico usada para dominar y silenciar a las mujeres. Para lograr su objetivo de destruir los rígidos papeles del hombre y de la mujer en la sociedad, Agustini desestabiliza el dualismo jerárquico en que se consideran

estos papeles. Rosemary Radford Ruether en su libro *Sexism and God-Talk* explica lo que ella llama el movimiento de "Goddess Feminism" que desequilibra el dualismo creado por la oposición entre la tradición judeo-cristiana y las religiones paganas. Dice Ruether,

> ...the pattern of thought attributed to pagan religions is, in fact, not found in ancient Near Eastern religions. Instead, the ancient Near Eastern patterns of thought lack those dualistic patterns, and these nondualistic patterns may be much more helpful resources for feminist thought. (40)

Es precisamente esta forma de pensar que supera el dualismo la cual encontramos en Agustini. En sus imágenes ella alcanza una concepción sincrética que se ve retratada en "El rosario de Eros" y que, en otros casos, surgen del quiebre de las jerarquías y del trastorno de las imágenes tradicionales adscritas a la mujer y al hombre.

2. 2. El mito de Eros y Psyche y los misterios del rosario: una perspectiva femenina

Agustini desea romper las oposiciones para eliminar la base del pensamiento falocéntrico. En "El rosario de Eros" Agustini crea una coexistencia armónica entre la tradición judeo-cristiana y la pagana. Ella hace esto a través del doble sentido. Si se considera que "El rosario de Eros" es una reescritura de dos mitos a la misma vez (el mito católico que acompaña la oración del rosario y el mito pagano de "Eros y Psyche") se descubre como ambos elementos pueden existir armoniosamente. El resultado es una especie de reescritura de la leyenda de Eros y Psyche en la que la voz poética (con sus rasgos de diosas o sacerdotisas de la creación) pasa por un proceso de

autodescubrimiento que, en esta versión, es sexual.[10] En vez de abrir una caja, en "Cuentas de sombra" (278), ella ve "las abiertas/ Cortinas" que son símbolicas de los labios vaginales que se separan para la penetración del acto sexual. Estos versos representan la muerte del sujeto ingenuo y cuando ella renace (o, en el mito original, cuando ella despierta) ella es una nueva mujer conciente de su poder y de sus impulsos libidinosos. De esta manera, cuando vuelve Eros, él acepta esta amante tan (o más) vigorosa que él, sin temer su emancipación.

La otra posible interpretación de "El rosario de Eros," es que sea una reescritura de la vida de María: la imagen ideal de la mujer virtuosa y pasiva que se contrastaba a la seductora incontrolable y agresiva. El ambiente social de principios de siglo XX en Uruguay, influido por el catolicismo, ofrecía a la virgen María como el prototipo de lo femenino. Agustini reevalúa esta dicotomía (virgen versus prostituta / María versus diosa) creada por la religión cristiana. De este modo, Agustini reescribe el texto bíblico en una forma de "revisionary mythmaking" (Ostriker) que da voz a las que anteriormente eran mudas y contar la historia desde la perspectiva femenina.

El Rosario (como ritual católico) es una ofrenda a María, madre de Dios, y cuenta su vida y la de su hijo, Jesús. El Rosario se divide en tres tipos de misterios: los gozosos, los dolorosos y los gloriosos. Dentro de los tres grupos de misterios hay cinco que representan un acontecimiento en la vida de María o en la de Jesús. En los días que se rezan un grupo de misterios se medita en los cinco acontecimientos que componen ese grupo. El rosario se compone de cincuenta cuentas y en cada decena se medita un misterio. La mayoría de los misterios describen la vida de Jesús, sin embargo el ritual se dedica a María. Siendo madre de Jesús, María reza para que Dios perdone a los

pecadores del mundo. De esta manera el Santo Rosario le da el papel eterno a María de ser la madre del mundo y de guiar a los humanos pecadores hacia la virtud y la paz.

Cada uno de los cinco apartados de "El rosario de Eros" representa uno de los quince misterios del Santo Rosario que en sí cuentan los acontecimientos de la vida de María. Simbólicamente cada apartado tiene en su título la palabra "cuentas" que es una alusión a la aparencia física del rosario. Además, contiene el sentido del verbo "contar," que es exactamente lo que Agustini pretende hacer: relatar lo que nunca se ha contado. El primer apartado, "Cuentas de mármol," es lo que designamos "La anunciación invertida." En el relato bíblico el ángel Gabriel viene a notificarle a María que ella está embarazada con el hijo de Dios. En esta versión "invertida" el sujeto poético femenino, representante de María, toma un papel activo y ella le dice a Dios lo que Él debe de hacer: tener una erección, juntarse con ella en el acto amoroso y fertilizarla. En vez de ser una "anunciación" divina, es femenina. Este acontecimiento pertenece a los misterios gozosos.

"Cuentas de sombra" pertenece a los misterios dolorosos y corresponde a la crucifixión de Jesús. De los quince misterios María aparece en la documentación de nueve de ellos en el texto bíblico. La razón para incluir la vida de Jesús dentro de una oración dedicada a María es que ella, siendo el mayor ejemplo de lo materno, está profundamente involucrada en la vida de su Hijo. La opinión de Agustini con respecto a este tema es que una madre existe fuera de las limitaciones de la maternidad, aunque ella haya elegido que ésta sea una gran parte de su vida, así mismo ella continúa siendo primero mujer y después madre. Por esta razón todas las cuentas tienen una voz poética femenina quien narra sus experiencias. En consecuencia, resulta claro por qué la

crucifixión aquí es la de María y no la de Jesús. El morir de la mujer dócil y pasiva es una experiencia dolorosa para ella porque pierde parte de su ser, pero la nueva mujer que queda es activa, poderosa y segura de sí misma. Después de ver lo que ella es capaz de hacer y al despertar y reconocer los deseos sexuales de su ser (en "Cuentas de mármol"), María deja morir la imagen negada y silenciada para dar a luz a una mujer nueva y autoconsciente.

En "Cuentas de fuego" vemos la nueva imagen de la mujer exaltada y tan poderosa como Dios. Este apartado corresponde a "La ascención a los cielos de la virgen María." En el texto bíblico María sube a los cielos y se reune con Dios en su lugar permanente. De esta misma manera en "Cuentas de fuego," María, ahora un ser poderoso y seguro, se reune con su Dios.

"Cuentas de luz" es un misterio gozoso que falta en el texto bíblico porque la Bíblia fue escrita por hombres que no comprendían el estado de una mujer grávida. Este fragmento es la historia del embarazo desde el punto de vista de la mujer que lleva la criatura dentro de ella. Este segmento es uno de los más importantes porque Agustini escribe y documenta lo que no se había contado. El significado al nivel religioso es que ella añade algo anteriormente inexistente a la historia católica, la preocupación de María por sus propios sentimientos.

"Cuentas falsas" muestra a la mujer triunfante, poderosa y gloriosa y por eso corresponde a "La coronación de la virgen María como reina del cielo" y forma parte de los misterios gloriosos en los cuales María se encuentra en el cielo sentada con Dios. Agustini, al incluir los elementos de los dos mitos religiosos le devuelve el poder a la diosa, dándole voz a una fuerza femenina que había sido silenciada por mucho tiempo y a

la vez conserva aspectos del catolicismo, como el rosario y las cuentas que, junto a las imágenes paganas, como los cuervos, las serpientes y la constelación, crean una síntesis de íconos religiosos femeninos. Además, ella enfatiza las semejanzas entre María, madre de Dios, Psyche, Venus y otras antiguas diosas paganas, destacando aún más el sincretismo religioso en su texto. Ostriker resume la investigación hecha en este campo de estudio y dice: "... the figure of Mary - minimally present in the Gospels – develops throughout history of Christian liturgy, poetry, and iconography in ways that make her seem the Christian avatar of forgotten pagan goddesses" (36).[11] Esta cita introduce el argumento de que el personaje de María fue manipulado para desviar la devoción a diosas paganas a una entidad más docil y aceptable para el pensamiento falocéntrico de la sociedad cristiana. Agustini crea el sincretismo de la imagen católica de María con la de varias diosas paganas poderosas para que esta voz poética represente una mujer emancipada la cual fomenta Agustini como modelo para las mujeres de su sociedad. Usar a María, un extremo de virtud - como se representa en la *Biblia*, como modelo de la mujer ideal entra en la trampa de una oposición entre ella y la mujer poderosa y liberada sexualmente. Sin embargo, ofrecer a una diosa pagana como substituto para la voz poética no solucionaría el problema de la dicotomía porque, como explica Ruether:

> Goddess feminism reverses the judgemental dualism that sets the Judeo-Christian tradition against pagan religions. The Biblical religions are seen as solely patriarchal, existing only to affirm male superiority, while paganism is seen as providing a feminist religion based on ancient matriarchy. This view seems to me historically innaccurate and ideologically distorted. It inappropriately denies the possibility of positive

> resourses in the Biblical tradition and overlooks the social reality of Goddess cults that made these cults vehicles of male power, but in a somewhat different way than in Hebrew society. One does not uncover the problematics or the positive resourses of either the Christian or the pagan religion through this simplified dualism. (39)

Por eso Agustini crea una imagen femenina nueva que contiene elementos de ambas religiones y destruye las imágenes dualistas que ofrecía la sociedad en su época. De ahí que el poema constituya la respuesta de Agustini al ambiente intelectual y social de su tiempo, que no solamente incluye la representación de la mujer creada por el movimiento modernista, sino también a la de la tradición judeo-cristiana.

2. 3. El quiebre de la oposición femenino/ masculino

Estrechamente ligada a la necesidad de contar los mitos religiosos desde una perspectiva femenina está el pensamiento patriarcal al cual se deben las oposiciones binarias. Por eso Agustini tiene que subvertir este método de ordenación en todo lo que consta a las relaciones entre los sexos. Este es el tercer motivo de Agustini por incluir elementos paganos en su poesía. Al elegir una diosa como la voz poética de su obra, Agustini puede romper el contraste de superioridad e inferioridad entre el hombre y la mujer puesto que los dos son deidades.

En "El rosario de Eros" se utilizan símbolos que representan la interacción de la pareja en vez de la oposición. Por ejemplo, en lugar de oponer el sol a la luna se presenta a la luna como un elemento complementario de la noche. Como dice Cixous, en

una oposición binaria la existencia de un elemento de la dicotomía implica la anulación del otro, de aquí surge su idea de que "la pareja se destruye" (14). Por ejemplo, el sol aparece sólo de día, la luna aparece de noche, así la condición para que aparezca una tiene que ser opuesta a la otra. No existe el mismo antagonismo entre la noche y la luna, las cuales existen juntas bajo condiciones normales, pero no hay relación de dependencia entre ellas. Lo mismo se puede decir de una ola y "la espuma" que aparece en el apartado "Cuentas de mármol." La ola no siempre va acompañada por espuma, pero se ven juntas frecuentemente. Además, es importante el espacio que ocupan los símbolos. En la época que escribe la autora, el cielo y el mar son regiones inexploradas y desconocidades para el hombre y la mujer. Son grandes espacios representativos de lo desconocido e indomable, pero también ocupan el mismo espacio que ocupan los dioses paganos. De ahí que esta relación de igualdad asimismo tenga consecuencias al nivel teológico. Hay más de una interpretación de los personajes de esta poesía. La coexistencia de elementos paganos con los católicos permiten interpretaciones ligadas a las dos religiones. El sujeto poético repite "Dios mío" y aclara que su amante es un dios. En "Cuentas de fuego" Agustini revela que el dios es Eros, reafirmando lo que predice el título. Cuando dice, "Abrir brazos... así todo ser es alado," Eros extiende sus alas; Eros (o Cúpido) es el dios del amor y este "rosario" es la narración de las relaciones amorosas de la hablante con él. Ella, por ser multifacética, es una combinación de deidades y no se limita a ser sólo Psyche (la esposa de Eros). En "Cuentas de mármol" y "Cuentas de fuego" la voz poética se une a su pareja con el acto amoroso de una manera que recuerda a la sacerdotisa de Araru (diosa del medioeste) que seduce al salvaje Enkidu para que él llegue a ser como un dios.[12] Por eso las deidades en "El rosario de Eros" se relacionan a

un nivel de igualdad en el que la diosa está a la par con el dios y, en cuanto a la procreación, es más poderosa que él.

Con el poema "El rosario de Eros" Agustini pretende desvirtuar los mitos tradicionales de la religión católica y responder al texto religioso, recontando una historia a la cual, según Agustini, le falta profundidad emotiva en la caracterización de María como mujer y como ser humano. Agustini opta por otorgar a la mujer el espacio y la voz que le han sido negados en el texto bíblico para contar su experiencia desde su punto de vista. Además, al reintegrar la diosa pagana, Agustini le devuelve el poder procreativo, robado de los hombres, a las mujeres. "El Rosario de Eros" es una ofrenda a las mujeres del mundo y cuenta la vida colectiva de una mujer representante de todas. También, el lenguaje activo que utiliza Agustini propone una mujer libre quien toma decisiones, es segura y confía en sí misma para llevarlas a cabo. Asimismo en la temática del poema, especialmente en "Cuentas de Luz," se excluye al lector masculino quien no puede identificarse con la descripción interna de una mujer grávida. Con esta temática Agustini explora campos vírgenes e inventa un lenguaje para describir las experiencias propias de la mujer.

En este segundo capítulo, donde hemos estudiado el tema general de la subversión y superación del dualismo entre lo pagano y lo católico, se ha notado la importancia que Agustini le da a las referencias a lo pagano y a algunas creencias centrales del catolicismo, como los misterios del rosario y las creencias sobre María, la madre de Dios. Tres motivos centrales son los que gobiernan estas referencias a lo pagano en "El rosario de Eros": la búsqueda de la unidad entre el paganismo y el catolicismo, la reescritura de los misterios del rosario y del mito de Eros y Psyche y, finalmente, el intento por superar

la separación entre los sexos. En general, deducimos que estos motivos conciernen a la búsqueda de una nueva armonía, donde lo erótico tiene una importancia principal, pero que asimismo conlleva una visión nueva del poema, de sus imágenes y de sus temas y, en consecuencia, también de la mujer escritora y de la mujer en general. Lo que Agustini propone es un sistema de pensamiento que tiende a abandonar las falsas dicotomías entre los sexos y para ello enfrenta una ideología central en su tiempo: la del catolicismo tradicional. Sus referencias a lo pagano subvierten los principios de la iglesia y hacen posible una visión de lo religioso en donde se comienzan a superar las barreras que controlaban y subordinaban a la mujer.

II. CONCLUSIONES: PRIMERA PARTE

En nuestro estudio del poema "El rosario de Eros," como bien se nota en el mismo título, hemos intentado establecer las bases de lo propuesto por Agustini para desarrollar la unión de elementos tradicionalmente dispares como los del rosario en la religión católica y lo pagano referido por Eros. La disolución de la dicotomía en la paradoja del título se expande hacia una serie de terrenos que habían sido dominados por el lenguaje patriarcal de la época en que le tocó vivir a la autora. Dentro de este ambiente, Agustini propone una imagen nueva de la mujer y crea una voz que representa una perspectiva femenina, anteriormente ausente en la literatura uruguaya.

Como hemos visto en los dos capítulos de esta primera parte, la autora, en contraste con la estética modernista, construye imágenes de la mujer donde ésta aparece como un sujeto que se libera, particularmente en lo que concierne a la recuperación del poder de lo erótico femenino y del lenguaje, que ahora le permite expresar experiencias propias de la mujer. De todos modos, ella no excluye al hombre, su pareja, para crear otra separación, sino que lo integra y lo hace objeto y sujeto de su deseo erótico y lo lleva a compartir, como se ve en las lecturas de los poemas, su experiencia de mujer. La imagen de la mujer como un ser multifacético es central en la subversión de la imagen de la mujer pasiva e inalcanzable, de la mujer etérea de los modernistas. Agustini opone una visión más material y carnal del sujeto femenino. El mismo erotismo es una cuestión que combina tanto la idea del deseo por la pureza, como hace con las imágenes del hombre o las de la misma mujer en el embarazo, pero esta imagen nunca está lejos de la carnalidad

de lo erótico, es decir, del cuerpo que desea y que no teme la mirada hacia su propio cuerpo, en la alusión a su sexo, y el del otro masculino.

Un aspecto principal que intentamos elaborar en el segundo capítulo es el que concierne al problema de las ideas dominantes en la época de la autora a principios del siglo XX. Se trata de la influencia del catolicismo. Agustini busca superar algunos de los códigos opresivos de esta religión y para ello recurre a referencias de tipo pagano. Con ellas no quiere borrar las creencias católicas sino transformarlas o contrastarlas y crear una nueva posibilidad o sincretismo que tenga una capacidad libertadora que parece no encontrarse en ellas por separado sino en su unión conflictiva en el sistema de ideas y de imágenes del poema. Finalmente, en esta primera parte, las nuevas imágenes de la mujer, como un ser íntegro y libre, el erotismo, y la palabra recuperada llevan al quiebre de la oposición entre los sexos o, más precisamente, subvierten la posición tradicionalmente dominante del hombre sobre la mujer. Lo que la autora nos deja es la imagen de seres que se complementan pero, sobre todo, de la mujer como sujeto activo, consciente de sí mismo y que ahora, en sus poemas, tiene palabras e imágenes para expresar sus experiencias y su propia visión del mundo. De esta manera, Agustini se enfrenta a las ideas sociales y literarias de su época y ofrece un sistema de pensamiento que abandona las falsas dicotomías entre los sexos.

Notas

[1] El fuego además tiene connotaciones relacionadas con la transformación y la regeneración del ser. La definición que ofrece J. E. Cirlot en *A Dictionary of Symbols* apunta en esta dirección:

> It is also allied with the concept of superiority and control (19), showing that the symbol had by this time developed into an expression of spiritual energy. The alchemists retained in particular the Heraclitean notion of fire as 'the agent of transmutation', since all things derive from, and return to, fire. It is the seed which is reproduced in each successive life (and is thereby linked with the libido and fecundity) (57). In this sense as a mediator between forms which vanish and forms in creation, fire is, like water, a symbol of transformation and regeneration. (En este y otros casos, los números que aparecen en paréntesis en la cita corresponden al original de Cirlot, 105)

[2] Cirlot explica que el lirio es "An emblem of purity, used in Christian-and particularly mediaeval-iconography as a symbol and attribute of the Virgen Mary (46). It is often depicted standing in a vase or jar, which is, in its turn, a symbol of the female principle" (188-189).

[3] En *A Dictionary of Symbols* Cirlot explica en relación a los colores:

> In alchemy, white/red is the conjuntion of opposites or the *coniunctio solis et lunae.* Two-headed eagles and representaions of the Rebis (a human-being with two heads) are usually coloured white and red, signifying the sublimation of the black/white antithesis. Also, characteristic of alchemy is the curious white and red rose, symbolizing the union of water with fire. 'My beloved is white and ruddy', so sings the *Song of Songs* (v.10), and the lily and the rose are essential symbols of white and red implicit in all mystic thought (46). (ver páginas 59-60)

[4] Luce Irigaray sostiene que la personalidad de la mujer refleja su sexualidad. Las mujeres tienen más de un órgano sexual y esto dicta su capacidad de ser una entidad plural: *"She is neither one nor two.* Rigorously speaking, she cannot be identified either as one person, or as two" (352, énfasis en el original). "Her sexuality, always at least double, goes even further: it is *plural*" (353, énfasis en el original).

[5] En el artículo "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini," Sylvia Molloy comenta la correspondencia entre estos dos autores:

> Lectora y admiradora de Darío, Agustini conoce al poeta en 1912, cuando éste viaja por América como director de la revista *Mundial*. A consecuencia de ese encuentro, y durante la permanencia de Darío en el Río de la Plata, se da un breve intercambio epistolar, interesante por lo que revela de la actitud de uno y otro, o más bien de uno *ante* otro. Hay una carta de Agustini a Darío, elocuente en su lucidez, donde se describe a la vez que pide consejo... Se trata de una carta atormentada, excesiva si se quiere, pero de un adulto que reconoce su espíritu afín y le pide ayuda. La respuesta de Darío es atenta, notablemente despersonalizada, y curiosa en la diferencia que establece entre el genio del hombre y el genio de la mujer. (95-96)

Aquí cita la carta de Darío que termina con la siguiente frase: "Si el genio es una montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente" (97). Molloy continúa y explica que el tono de la respuesta de Agustini a esta carta de Darío fue muy diferente que el primero. Su respuesta fue más tranquila y discute acontecimientos más banales. Molloy señala que en esta carta Agustini "se presenta esencialmente frágil" (97) habla de su boda, un tema mucho más femenino que el de su primera carta. Además, Molloy analiza "el deliberado aniñamiento" (94) de Agustini "puesto que le decían (y se firmaba) La Nena." Opino que este aniñamiento fue una especie de máscara que Agustini usaba para evitar la censura del erotismo de su poesía.

[6] Aquí Ostriker se refiere a la poeta Hilda Doolittle.

[7] El Rosario es una oración católica dedicada a la virgen María y también era una oración pagana dedicada a Venus. Eros, hijo de Afrodita, es el dios del amor en la mitología griega. Para los romanos era Cúpido, hijo de Venus. Eros se casó con Psyche.

[8] En *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* Barbara Walker dice respecto al origen del rosario, "Christians copied the rosary from eastern pagans. Its real origin was the Hindu *japamala*, 'rose-chaplet,' called the Rosary of the Mantras worn by Kali Ma. Its alternately red and white beads symbolized her Mother and Virgin forms" (865). Luego explica su relación con Venus: "The rosary was an instrument of

worship of the Rose, which ancient Rome knew as the Flower of Venus, and the badge of her sacred prostitutes" (866).

[9] En cuanto al simbolismo de los buitres, en *The Heart of the Goddess* Hallie Inglehart Austen explica que:

> Many cultures have held vultures in high regard. In Egyptian hieroglyphs and Hebrew documents, the notation for "vulture" is the same as that for "compassion" and "womb" or "mother." Some Native Americans call vultures "peace eagles" since they do not kill to eat, and the birds are sacred to the divine Tibetan Dakinis for their assistance in the death-rebirth process. (20)

En otros lugares, donde no hay buitres, como en Uruguay, el cuervo cumple esta función.

[10] En *Bulfinch's Mythology* se relata el mito de Psyche y Eros y se cuenta que Psyche, por ser tan bella, era víctima de los celos de Afrodita. Afrodita la manda a una montaña y la deja ahí sola. Eros siente lástima de Psyche y la rescata llevándola a un palacio donde la visita todas las noches bajo la condición de que ella no encienda la luz y descubra su identidad. Una noche Psyche traciona esta promesa y Eros, furioso, la deja. Aquí empieza el autodescubrimiento de Psyche. Afrodita la manda a hacer una serie de prendas que parecerían ser imposibles. En el proceso, Psyche descubre su fuerza de carácter y su capacidad intelectual y materna (pues lleva la hija suya y de Eros). Solamente después de haber llegado a conocer su potencia total está ella pronta para unirse a Eros otra vez. Al final de este proceso, Psyche abre una caja en que se supone va a encontrar la belleza, pero cuando ella la abre sale una fuerza tremenda que la hace dormir. Aquí viene Eros y la despierta llevándola a vivir juntos para siempre (80-89).

[11] Para mayor información en este campo y sobre la reintegración de lo pagano en cuestiones feministas véase el libro de Anne Carson, *Feminist Spirituality and the Feminine Divine: An Annotated bibliography* (The Crossing Press, Trumansburg, NY: 1986).

[12] Ostriker, explicando el poder de la gran diosa Araru y su sacerdotiza cuenta: "Her title, 'Mother of all Living', was the title of the goddess Araru whose priestess initiates the savage Enkidu sexually in *Gilgamesh*, thus making him 'wise ... like a god'" (37).

III. SEGUNDA PARTE. LAS IMÁGENES DEL MUNDO ERÓTICO, LO RELIGIOSO Y LA AUTOAFIRMACIÓN DE LA MUJER EN OTROS POEMAS DE DELMIRA AGUSTINI

En el libro *El rosario de Eros*, después del poema del mismo nombre, que ya estudiamos en la primera parte, aparecen otra serie de poemas, como "Diario espiritual," "Serpentina," "Boca a boca," "El arroyo," "Por tu musa," "En el camino" y "Las voces laudatorias." Estos textos fueron publicados en revistas entre los años 1913 y 1914 y luego fueron compilados para su publicación en 1924, después de la muerte de la autora. En esta segunda parte nos concentraremos en el estudio de este grupo de poemas. El objetivo de esta parte es de continuar nuestra discusión del valor subversivo de las imágenes eróticas y de considerar el cromatismo y la sinestesia en los poemas. Asimismo, nos interesa explorar la representación de la mujer como un ser plural e investigar varios aspectos del sincretismo de algunos símbolos cristianos y paganos para demostrar como éstos forman parte del lenguaje femenino que desarrolla Agustini.

Dividiremos esta segunda parte en dos capítulos. En el primero, que titulamos "Las imágenes del deseo femenino y el simbolismo de los colores y de la sinestesia," nos enfocaremos en las imágenes vaginiformes y fálicas, y también en el valor erótico del cromatismo y de la sinestesia como medios de expansión de la representación del deseo, de la sexualidad y del intento de Agustini de liberar el lenguaje de las convenciones tradicionales. En el segundo capítulo, titulado "El simbolismo religioso y la autoafirmación de la mujer en la imagen de la piedra, la serpiente y la rosa de fuego," nos

concentraremos en el simbolismo religioso de estas imágenes; también demostraremos cómo Agustini se sirve de valores simbólicos ya existentes para combinar elementos judeo-cristianos y paganos y así subvertir la dicotomía entre las dos religiones. La poeta disuelve esta dicotomía con la meta de remodelar los valores cristianos que oprimen a la mujer y proponer un pensamiento que permita la expresión de la perspectiva femenina y fomentar, de ese modo, la emancipación de la mujer. De nuevo, el enfoque principal de esta segunda parte es continuar la discusión del valor subversivo de las imágenes eróticas, el cromatismo, la sinestesia, la representación de la mujer como un ser plural y el sincretismo de símbolos cristianos y paganos. El objetivo es demostrar el papel que éstos tienen en el desarrollo de la nueva imagen femenina que propone Agustini.

CAPÍTULO 1. LAS IMÁGENES DEL DESEO FEMENINO Y EL SIMBOLISMO DE LOS COLORES Y DE LA SINESTESIA

En este capítulo vamos a considerar una serie de aspectos que conciernen al simbolismo en los poemas de Agustini. La poeta apropia algunas imágenes comunes en la poesía y las trastorna al enfatizar el valor erótico que ellas puedan tener y que los poetas habían controlado para expresar una imagen de la mujer como ser pasivo, sin independencia y sin deseo. No se trata aquí de una revolución del lenguaje sino de ofrecer un ángulo diferente como ocurre, por ejemplo, con la imagen de la fuente, una imagen de la mujer como receptora maternal que, en la perspectiva de Agustini, se hace imagen erótica de lo femenino. Así pues, aquello que envuelve, lo vaginiforme, deja de ser un receptáculo pasivo y se enfatiza lo activo contenido en esas imágenes. Otro aspecto que nos interesa desarrollar es el relacionado a los colores. Las jerarquías cromáticas habían sido usadas por los modernistas para crear imágenes idealizadas de la mujer, un ser etéreo e inalcanzable. En el caso de Delmira Agustini, los colores asumen una característica erótica que parece expresar la experiencia de la mujer y que da al sujeto masculino las propiedades que antes se habían tradicionalmente asignado a lo femenino, como el color blanco que ella relaciona con el semen. Los colores, asimismo, junto al plano erótico, también le permiten a la autora expresar un alto grado de intensidad espiritual. Es notable que la crítica de su época se concentrara en este aspecto de las imágenes; quizás lo hicieran para evitar enfrentar la relación entre erotismo y espiritualidad que Agustini

estaba proponiendo. En este capítulo también nos referimos al uso de la sinestesia, una figura que expresa el cruce de sentidos en la misma imagen. Relacionamos la sinestesia con la lógica femenina, en la cual se expresa el sentimiento en la fusión de sentidos o de una pluralidad sensitiva que le es propia a la mujer y que, por supuesto, no se había expresado en la literatura uruguaya de ese tiempo. Entonces, desarrollamos este capítulo en torno a tres secciones: 1. Las imágenes vaginiformes y fálicas; 2. El cromatismo; 3. La sinestesia.

1. 1. Las imágenes vaginiformes y fálicas

Agustini emplea símbolos vaginiformes y fálicos para reestructurar las imágenes modernistas y cuestionar el papel pasivo que se ha reservado tradicionalmente para la mujer dentro de las relaciones amorosas. Como en "El rosario de Eros," la actividad y pasividad de los amantes es representada por la voz poética y su pareja masculina, relación en la cual la mujer cumple un papel activo, que exalta el impulso libidinoso femenino y lo hace aceptable. La unión repetitiva de símbolos vaginiformes y fálicos representa el acto sexual y, a través de estas imágenes, Agustini enriquece la conciencia de la sexualidad femenina y acrecienta la representación poética de la experiencia erótica de la mujer.

Los símbolos vaginiformes se caracterizan por su actividad y son recipientes que contienen, rodean, sostienen y envuelven los símbolos que representan el órgano sexual masculino. En el poema "Diario espiritual," la voz poética identifica su órgano sexual

como parte de su alma y así justifica sus necesidades sexuales y las define como una parte importante de su identidad. Agustini emplea símbolos tradicionalmente maternos, como el agua y el nido para delinear el desarrollo del alma de la hablante que experimenta varios cambios. La fuerza, corriente y abundancia del agua retratan la actividad de la voz poética:

> Es un lago mi alma;
> Lago, vaso de cielo,
> Nido de estrellas en la noche calma,
> Copa del ave y de la flor, y suelo
> De los cisnes y el alma. (290)

Como ya hemos señalado, el lago, el cielo, la noche, la copa y el suelo son símbolos agustianos de la mujer; es decir que por representar oscuridad y tener la capacidad de envolver y sostener los elementos masculinos, como las estrellas, aves, flores (lirios) y cisnes, aluden a la presencia femenina. Las estrellas y flores se imaginan como masculinas por las formas de los rayos y los pétalos que recuerdan el miembro viril, mientras que en las aves son los picos y en los cisnes es el cuello que son fálicos.[1]

En la segunda estrofa la fuente representa el órgano sexual femenino, mientras que el verbo cantar insinúa que hay pájaros que son atraídos por el agua, una fuente que a la vez es su alma:

> Mi alma es una fuente
> Donde *canta* un jardín; sonrosan rosas
> Y *vuelan alas* en su melodía. (290, énfasis mío)

La fuente, ubicada en el centro de un jardín, es simbólica de los orígenes de la vida, del individualismo, y de la energía espiritual. Según J. E. Cirlot, el simbolismo de la fuente tiene su origen en la imagen del paraíso terrestre en donde ella es el centro de cuatro ríos:

> They well up, in other words, from a common source, which therefore becomes symbolic of the 'Centre' and of the 'Origin' in action. Tradition has it that this fount is the *fons juventutis* whose waters can be equated with the 'draught of immortality' – *amrita* in Hindu mythology (25). Hense it is said that water gushing forth is a symbol of the life-force of Man and of all things (57). (113)

Además, Cirlot explica la connotación espiritual que le da Jung a la fuente:

> Jung is inclined to the conclusion that it is the image of the soul as the source for inner life and of spiritual energy. The Jungian interpretation is particularly apt when the symbol concerns a fountain centrally placed in a garden, the central area then being a representation of the *Selbst* or individuality. (113)

De estas ideas podemos ver el valor simbólico de la fuente en el jardín, tanto como centro de regeneración o de vida y, como en Jung, de la imagen del alma y de la individualidad. En nuestra lectura de Agustini la fuente tiene estas connotaciones junto a la de ser imagen simbólica de la vagina, también centro de generación, de vida y de identidad. La fuente es un recipiente para el agua con forma concava, similar a la vagina. De ahí que se interpreta como símbolo a nivel físico y conceptual. En la tercera estrofa de "Diario espiritual" el símbolo femenino es un arroyo:

Un arroyo es mi alma;

Larga caricia de cristal que rueda

Sobre carne de seda,

Camino de diamantes de la calma. (290)

Esta imagen se destaca por hacer evidente la pluralidad de la mujer y de su órgano sexual.[2] El agua que corre en el arroyo es sólo una parte de la imagen, mientras que el lecho, la "carne de seda," es otra. La combinación de las dos unidades recuerda los labios vaginales. Así es con todas las imágenes acuáticas del poema, tienen dos partes que están unidas. La corriente del agua representa la actividad y agresividad libidinosa de la voz poética y cuanto más fuerte sea la corriente, más siente ella la liberación sexual. Por eso, la "larga caricia de cristal que rueda/ Sobre carne de seda" es el roce de los labios vaginales. Cualquier objeto: sea ave, flor, torre o gema que penetra la imagen de serenidad del agua representa un miembro viril que parte la unidad del órgano femenino para ser envuelto por él y participar en el acto sexual. De ahí que en la cuarta estrofa el poder del torrente sea tanto que "envuelve voluptuosamente" a la "torre sombría," "como un manto infinito desbordado" (290).

Así pues, Agustini subvierte la concepción de la mujer como ser pasivo a través de la transformación del lenguaje poético y de sus referentes. Ahora este lenguaje es recobrado por la poeta para expresar las imágenes del erotismo de la mujer. Se trata de un lenguaje y de un conjunto de alusiones indirectas, pero de alto valor simbólico. Según hemos visto, las imágenes vaginiformes o aquello que envuelve o sostiene, el lago, la fuente y el arroyo, le permiten representar lo femenino y cómo estas imágenes envuelven

los símbolos del falo. Con estas referencias, Agustini trastorna la tradición y abre nuevos caminos para la expresión de un lenguaje liberado que representa la perspectiva femenina respecto a lo erótico, y que en la época de la autora se consideraban tabú.

1. 2. El cromatismo

J.E Cirlot en *A Dictionary of Symbols* desarrolla la teoría de que en el uso de colores como símbolos hay una oposición binaria entre, por un lado, negro, azul y rojo y, por otro, blanco, amarillo, dorado y cristalino. Estos colores también siguen una jerarquía. Cixous explica que las oposiciones crean una relación de dominación y subordinación entre ambos elementos (*La risa de la Medusa* 14-16). Agustini, por su parte, reescribe las imágenes femeninas y masculinas que se asocian con colores específicos para cuestionar el papel de subordinación de la mujer en relación al hombre. A veces le asigna el color superior a la imagen femenina y a veces a la masculina. Debido al color de la imagen, ella ofrece combinaciones que demuestran un nuevo papel entre los sexos, en donde alterna la superioridad entre la voz femenina y el objeto masculino.

El valor del simbolismo de los colores se mantiene constante en la poesía de Agustini. El rojo y el rosado se consideran femeninos por relacionarse con el color de la pasión y del órgano sexual femenino cuando está estimulado. Además, es el color de los labios de la boca y Agustini quiere darle voz y lenguaje a las mujeres para poder expresar sus deseos y experiencias sexuales, posibilidad que le negaba la sociedad de su época. El

azul también es un color femenino por ser el color del agua, la maternidad, y la procreación, experiencias femeninas de las cuales Agustini desea ser portavoz.

En el poema "El arroyo," Agustini usa el movimiento de un lirio blanco para mostrar el posible cambio de jerarquía entre un hombre y una mujer durante el acto sexual. El lirio es un símbolo fálico en la obra de Agustini y el color blanco es para ella representativo de la pureza del hombre. Respecto al simbolismo del color blanco Cirlot afirma que es uno de los más altos en la jerarquía cromática (52-60). Los símbolos femeninos: el agua y las piedras grises (por ser una mezcla de blanco y negro) son más bajos en este orden. El lirio, imagen del ruego, comienza a salir de debajo del agua y las piedras y luego se levanta para quedar arriba:

> ¿Te acuerdas?... El arroyo fue la serpiente buena...
> Fluía triste y triste como un llanto de ciego,
> Cuando en las piedras grises donde arraiga la pena,
> Como un inmenso lirio, se levantó tu ruego. (288)

El agua del arroyo es el cuerpo de la hablante pues representa lo materno y el origen de la vida; la piedra gris, mientras tanto, es su corazón inerte y neutro, simbólico de su alma y espiritualidad: "Mi corazón, la piedra más gris y más serena" (288). Para Agustini, el alma de la mujer está estrechamente ligada a la sexualidad, por ser la parte de su identidad que ha sido controlada y hasta rechazada por la sociedad. Por eso, al estar sexualmente estimulada, la voz poética experimenta un orgasmo tan profundo que afecta hasta su alma que arde con el color de la pasión:

> Despertó en la caricia de la corriente, y luego

Sintió cómo la tarde, con manos de agarena,

Prendía sobre él una rosa de fuego. (288)

La rosa de fuego contiene los colores más altos en la jerarquía, de ahí que ocurra un cambio en el papel de subordinación de la mujer. Agustini, al vacilar entre el dominio masculino y femenino, propone un equilibrio y una relación sana de igualdad entre los sexos.

El cromatismo de Agustini no siempre concierne a la relación de dominación y subordinación entre la mujer y el hombre porque la poeta no quiere limitar la experiencia entre ellos a una búsqueda de su lugar dentro de una jerarquía prescrita. Por lo tanto, el juego de colores puede ser simplemente una contemplación de la belleza del acto sexual. De esta forma Agustini exalta la experiencia de hacer el amor desde la perspectiva femenina, lo cual era un tema tabú, e inicia una forma de emancipación de la mujer.[3] Agustini se apropia del cromatismo, una técnica popular dentro del modernismo, para crear un simbolismo erótico que comunica las experiencias de la mujer. Los colores asumen valores masculinos y femeninos, lo cual le permite a la poeta delinear el cambio físico y espiritual que ocurre en la mujer durante una relación amorosa. De esta manera, en el poema "Por tu musa" Agustini emplea imágenes cromáticas para describir el acto sexual. Utiliza símbolos de colores oscuros para caracterizar el órgano sexual femenino con la meta de relacionarlos con el origen de la vida y la maternidad o son rojos para mostrar la vida y la pasión que contiene. Estas imágenes han sido mencionadas antes en este análisis debido a que son recurrentes en la poesía de Agustini: "mis pétalos oscuros," "rosa," "azul," "laguna" y "en luto…vistes." Los símbolos masculinos se

caracterizan por su blancura, la cual recuerda el semen, específicamente si se toma en cuenta su movimiento: "Cuando *derramas* en los hombros puros/ De tu musa *la túnica de nieve*" (289, énfasis mío). Con esta "túnica" blanca el objeto masculino "derrama" su blancura sobre los "pétalos oscuros" de la voz poética que se convierte en "el lirio de alabastro" en cuanto la túnica la cubre.

Asimismo, en la tercera estrofa el "tul de la luna" refleja su luz en la laguna "calma y azur." Esta vez son los rayos de la luna los que representan el semen que se vela en el cisne que bebe el agua. Como en la primera estrofa, Agustini crea una atmósfera de contraste cromático para luego unirlos, significativo del acto procreativo y el embeleso sexual.

Sin embargo, la segunda estrofa comunica la pasión, embeleso, gloria y amor que viene de una unión amorosa. La hablante pasa de "pétalos oscuros" a "lirio de alabastro," luego a "rosa" y finalmente a "miel." Este ascenso[4] describe el estado erótico de la voz poética hasta que llega a la gloria. La mezcla con la pasión del objeto masculino refleja el colmo del acto sexual:

> Para tu musa en rosa, me abro en rosa;
>
> Mi corazón es miel, perfume y fuego;
>
> Y vivo y muero de una sed gloriosa:
>
> Tu sangre viva debe ser mi riego. (289)

Este mismo ascenso de colores ocurre en el poema "En el camino":

> Tuve el candor del pan, y la llama del vino;
>
> Mas tu alma en un pliegue de su astral vestidura,

Abrojo de oro y sombra se llevó mi destino. (300)

Agustini describe los deseos de la hablante a través del simbolismo cromático. El rojo y el dorado no sólo representan el colmo del estímulo sexual sino que también reflejan un desarrollo espiritual extremo. Por eso, Agustini presenta una sexualidad femenina que va más allá de lo físico e incluye el amor y la unión espiritual que sucede entre los participantes en el acto sexual. De ahí que en "El arroyo," el alma, intepretada como lo esencial y más íntimo de la identidad de la voz poética, sea la que refleja el estímulo mediante los colores rojo y dorado: "Mi corazón, la piedra más gris y más serena,/ ...Prendía sobre él una rosa de fuego"(288). Asimismo, en "Por tu musa" la hablante exclama: "Mi corazón es miel, perfume y fuego" (289) y usa el color dorado de la miel y el fuego para comunicar su estado espiritual. En "Diario espiritual," es aún más evidente la conexión espiritual al erotismo femenino porque el diario describe varios encuentros sexuales por medio de imágenes acuáticas azules que envuelven símbolos masculinos blancos. También comienza cada estrofa declarando que es su alma la que participa en el acto sexual:

Es un *lago mi alma*;
Lago, *vaso* de *cielo*,
Nido de *estrellas* en la *noche* calma,
Copa del *ave* y de la *flor*, y suelo
De los *cisnes* y el *alma.*

*

-Un lago fue mi alma...-

Mi alma es una *fuente*

Donde canta un jardín; *sonrosan rosas*

Y vuelan alas en su melodía;

Engarza *gemas* armoniosamente

En el *oro* del día.

*

-Mi alma fue una fuente...-

Un *arroyo* es *mi alma*;

Larga caricia de *cristal* que rueda

Sobre carne de seda,

Camino de *diamantes* de la calma.

-Fue un arroyo mi alma...-

Mi alma es un *torrente*;

Como un manto de *brillo* y armonía,

Como un manto infinito desbordado

De una torre sombría,

¡Todo lo envuelve voluptuosamente!

*

-Mi alma fue un torrente...-

Mi alma es todo un *mar,*

No un vómito siniestro del abismo:

Un *palacio* de *perlas*, con sirenas,

Abierto a todas las riberas buenas,

en que el amor divaga sin cesar...

Donde ni un *lirio* puede naufragar. (290-291, énfasis mío)

El placer que siente la voz poética al estar junta con el sujeto masculino contrasta con la tristeza y vacuidad que siente cuando se encuentra sin su compañía: "Mi alma es un fangal" (291). En esta imagen el color ha cambiado y la voz poética siente la ausencia de los elementos que antes le traían placer:

Llanto puso el dolor y tierra puso el mal.

Hoy apenas recuerda que *ha sido de cristal;*

No sabe sirenas, de *rosas* ni armonía;

Nunca engarza una *gema* en el *oro* del día... (291)

La hablante de "En el camino" exhibe el mismo tipo de pena cuando ofrece la imagen de "rosas de nieve" para demostrar un contraste entre la blancura de la nieve y el dorado del fuego que sentía en la compañía del objeto masculino:

Tu Sombra logra *rosas de fuego* en el hogar;

Y en mi *alma*, un castillo desolado y sonoro

Con *pátinas* de tedio...

¡Tu Sombra logra *rosas de nieve* en el hogar! (300, énfasis mío)

De esta manera, al manipular el contraste cromático de las imágenes, Agustini logra comunicar el estado de estimulación sexual y espiritual. Además, demuestra la conexión íntima que tienen ambos estados en el erotismo de la mujer.

1. 3. La sinestesia

Agustini crea símbolos que no dependen solamente del sentido visual sino también explora el tacto, el olfato, el gusto y el oído. Es esta transferencia o cruzamiento de los sentidos lo cual entendemos como la senestesia. Su meta es crear una escritura femenina en torno a imágenes y metáforas que enfatizan la capacidad de la mujer de ser plural y poder experimentar varias sensaciones a la vez. Se dirige a un lector femenino menos dependiente en lo visual que en una combinación de los otros sentidos, especialmente en sus relaciones amorosas. Al expresar ideas y emociones por medio de la sinestesia, Agustini comunica lo que es ser mujer y experimentar la vida desde una mezcla sensorial. En el caso de la poesía de Agustini, la sinestesia se expresa en metáforas que son ricas en referencias que apelan a varios sentidos.

En el poema "Diario espiritual" la voz poética se describe exclamando: "Mi alma es una fuente/ Donde canta un jardín..." (290). De ahí que el lector siente que está en un lugar rodeado por el silencio y los sonidos de la naturaleza que coexisten en un jardín donde "vuelan alas en su melodía;/ Engarza gemas armoniosamente" (290). Además, la repetición de imágenes de aves, música, piedras preciosas, telas y flores responden a los sentidos auditivos (vuelo y canto de pájaros), tacto (cada sustancia tiene una textura muy diferente de la otra: cristal, diamante, seda, perla y oro) y olfato (rosa y lirio). Esta exploración de los sentidos cruza la obra de Agustini y es uno de los elementos claves de su obra porque permite que el lector femenino llegue a un nivel de entendimiento más alto que si las imágenes fueran sólo visuales.[5] Agustini intenta comunicar con una *lógica*

femenina, como la define Irigaray, en la cual las metáforas no siguen un patrón real sino que comunican un sentimiento a través de una fusión de sentidos.[6]

En el poema "En el camino," un ejemplo de esta fusión de sentidos es cuando dice, "candor de pan, y la llama del vino" y alude a los sentidos del gusto y el olfato. El color blanco del "candor de pan" y el rojo dorado de "la llama del vino" forman un contraste visual igual que en sus gustos, olores y consistencias. Además, el calor corporal que causa el vino permite que el lector se identifique con un calor interior que viene de sentir el alcohol deslizarse por la garganta. Este calor también contrasta con el que se intercambia con las "caricias" de las manos de los sujetos poéticos, dándole una riqueza inmensa de posible interpretaciones utilizando varios sentidos a la vez. Al final del poema, Agustini compara una rosa de cera a una de nieve. Si se interpreta la rosa como símbolo del órgano sexual femenino (como es normalmente en la obra de Agustini); es decir, una rosa de fuego, lograda por la "Sombra" que es el sujeto masculino del poema, entonces esta rosa viene a ser los labios vaginales estimulados hasta que no sólo arden con el deseo de copular sino que están brillantes visualmente, porque naturalmente ocurre esta intensificación del color bajo la estimulación. También, una rosa bajo el sol produce un olor intenso y dulce, como lo hace el órgano sexual femenino. Esta misma imagen aparece en el poema "El arroyo" (288). Luego, cuando la rosa es de nieve, está fría con escasez de estimulación sexual y es blanca pura, sin el rojo de la pasión ni la intensidad del fuego. La nieve es imagen de un silencio total.

Otra técnica de Agustini es crear una atmósfera que vacila entre el frío y el calor extremo para reproducir los sentimiento de una mujer durante una relación amorosa. Un

ejemplo se ve en el poema "En el camino": "Tuve el candor del pan, y la llama del vino" y "Mis manos, que tus manos abrigaron, ya nunca/ se enfriarán" (300). En este poema la hablante va caminando cuando se encuentra con un peregrino cuya amabilidad termina siendo el preámbulo al acto sexual. La voz poética disfruta de las atenciones gentiles del peregrino a través de los sentidos del gusto, visión, olfato y tacto, llegando a un alto nivel de estimulación simbolizado por el calor: "Como una *senda húmeda,*" "Tuve el *candor* del *pan*, y la *llama* del *vino,*" "*abrojo* de *oro,*" "*Mis manos* que *tus manos abrigaron,*" "*tus caricias*" y "Tu Sombra *logra rosas de fuego* en el hogar" (300, énfasis mío). El encuentro con esta figura parece concretar el deseo por una especie de alimento físico: pan y vino, y también espiritual y emotivo que va más allá de lo físico del acto. Luego, cuando queda sin su amor, vuelve a tener frío, pero esta vez es más intenso debido a que ha conocido lo que es el verdadero *calor*:

> En *mi cuerpo*, una torre de *recuerdo* y *espera*
> Que *se siente de mármol* y *se sueña de cera*,
> Tu Sombra logra rosas de fuego en el hogar;
> Y en *mi alma*, un *castillo desolado* y *sonoro*
> Con *pátinas de tedio* y *humedades de lloro*,
> ¡Tu Sombra *logra rosas de nieve* en el hogar! (300, énfasis mío)

En el poema "Por tu musa," Agustini también utiliza las sinestesia para demostrar el colmo del amor. En un frase apela a los sentidos del gusto, olfato, tacto y visión para alabar lo sublime y dulce del amor que ha encontrado. "Mi corazón es miel, perfume y

fuego" (289). El lector inmediatamente simpatiza con el estado casi de sueño y embeleso de la dulzura y el calor que proyecta la hablante.

En el poema "Boca a boca," Agustini depende de los sentidos del gusto y el tacto para enfatizar la mezcla de sensaciones positivas y negativas que existen durante el acto sexual. Estas sensaciones, causadas por el poder físico y emotivo del acto sexual, pueden ser tan abundantes que causan felicidad, tristeza, entusiasmo, cansansio, placer, dolor, timidez y curiosidad al mismo tiempo. La coexistencia de sensaciones opuestas sirve para destruir las oposiciones binarias. De ahí que Agustini revele la complejidad de emociones que rodean el tema del amor: "Beber la muerte con fruición sombría. El placer unges de dolor; tu beso/puñal de fuego en vaina de embeleso,/...de rosas de silencio y de armonía,/Nectario de su miel y su veneno" (301).

Ejemplos de la senestesia ocurren a través de la poesía de Agustini y siempre sirven para ampliar el entendimiento desde varias perspectivas. Agustini emplea una lógica que *escribe el cuerpo*[7] y afirma las experiencias de la lectora femenina porque se dirige a varios sentidos. La apelación a los sentidos es un elemento del lenguaje femenino que desarrolla Agustini y ella fomenta el descubrimiento de la sexualidad de las mujeres a través de esta mezcla de palabras e imágenes. Su meta es crear una poesía que presta atención a las necesidades románticas y eróticas de las mujeres y de esta manera crear una poesía propia y emancipadora porque exalta lo que se considera tabú.[8]

En este capítulo nos hemos concentrado en tres aspectos de las imágenes subversivas de Agustini en los poemas que siguen al poema largo de "El rosario de Eros." Como vimos, las imágenes vaginiformes y fálicas, relacionadas con el agua y con la

imagen de lo que envuelve y sostiene, ofrecen un nuevo ángulo para la expresión del deseo femenino y de su erotismo y trastornan la posición tradicional de dominio del hombre o de subordinación de la mujer. En la segunda sección, las imágenes cromáticas sirven para enunciar la condición femenina en el acto erótico, pero también refieren a una especie de ascenso espiritual. En esta visión, el color dorado de la miel y el fuego sirven para el propósito de comunicar la íntima relación entre lo físico, implicado en el acto sexual, y lo espiritual. Finalmente, la sinestesia trae a la temática de los poemas la imagen del cruce de sentidos y de la pluralidad sensitiva de la mujer. Con ello, Agustini rompe barreras y expresa experiencias y sentimientos que habían sido considerados tabú en la sociedad.

CAPÍTULO 2. EL SIMBOLISMO RELIGIOSO Y LA AUTOAFIRMACIÓN DE LA MUJER EN LA IMAGEN DE LA PIEDRA, LA SERPIENTE Y LA ROSA DE FUEGO

Como vimos en la primera parte, Agustini redefine los símbolos judeo-cristianos, les da nuevos significados y, en algunos casos, sustituye esos símbolos por los paganos. Este intercambio de imágenes religiosas destruye las oposiciones binarias entre el cristianismo y el paganismo con la meta de remodelar los valores cristianos desde una perspectiva femenina - donde la imagen femenina lleva a la emancipación de la mujer. En los poemas "Serpentina," "El arroyo," "Boca a boca" y "Las voces laudatorias," Agustini emplea símbolos que tienen importancia fundamental para las religiones pagana, judía y cristiana y las relaciona con diferentes características físicas y sicológicas de la voz poética femenina. Su meta es ofrecer como modelo una imagen de la mujer multifacética, inteligente, poderosa y segura de sí misma. Ella propone que para que una mujer pueda llegar a este nivel de autodescubrimiento la sociedad tiene que aceptar su liberación y reconocer sus deseos y aptitudes, lo cual niega la imagen femenina que valora la tradición judeo-cristiana.

En este capítulo estudiaremos tres imágenes centrales de alto valor simbólico como son la piedra, la serpiente y la rosa de fuego. Nuestro propósito es explicitar, en estas imágenes que tienen una fuerte connotación religiosa, la intención de Delmira Agustini de proyectar una imagen de la mujer autoconsciente y segura. Concretamente, ella intenta retomar el simbolismo de estas tres imágenes para expresar el nivel de

autoafirmación de lo femenino en los poemas. Al usar imágenes ya comunes en la religión, Agustini subvierte y trastorna los sentidos dominantes de ellas y las convierte en intrumentos de expresión de la condición femenina y de su búsqueda de identidad en una sociedad patriarcal que le negaba sus derechos.

2. 1. El simbolismo de la piedra

El primer símbolo, la piedra, es la base de las religiones judía, cristiana y pagana. En el *Antiguo testamento,* cuando Moisés baja del monte Sinaí, tiene en sus manos el decálogo escrito en una piedra. El decálogo contiene los diez mandamientos de Dios en que se basan las religiones judía y cristiana: "Dijo Yavé a Moisés: 'Sube a mí hacia el monte y estate ahí. Te daré unas tablas de piedra, la ley y los mandamientos que he escrito para su instrucción'" (Ex. 24, 12). Estos mandamientos, según los judíos y cristianos son la palabra de Dios y son lo fundamental de la religión. Además, la piedra como materia inorgánica perdura y, por esta razón, es fiable. El libro de *Samuel* cuenta la historia de David quien vence al gigante Goliat con una honda y una piedra: "Así David, con una honda y una piedra venció al filisteo y le hirió de muerte" (Sam. 19, 50). En esta historia la piedra es simbólica del poder de la fe, el coraje y el autodescubrimiento. David enfrenta lo que le causa temor y lo vence debido a su coraje y la fé que tuvo en sí mismo. Él gana la batalla contra su enemigo porque le otorgaron la oportunidad y la libertad de escoger y de esta manera descubrir su poder. Desde el punto de vista religioso, el gigante no representa un enemigo real sino espiritual. El mal y las

tentaciones desvían al individuo de su camino, pero Dios da al individuo el poder de elegir entre el bien y el mal. Con fe se sigue el camino de Dios, pero la libertad de elección es clave en esta anécdota.

En los *Evangelios* la piedra aparece otra vez como símbolo de la fe. En *San Mateo* hay una conversación entre San Pedro y Jesús en la cual se revela la importancia de la fe para la cristiandad:

> Y Él [Jesús] les dijo: "Y vosotros, ¿quién decís que soy?" Tomando la palabra Simón Pedro dijo: "Tú eres el Mesías, el hijo de Dios vivo." Y Jesús, respondiendo dijo: "Bienaventurado tú, Simón Bar Jona, porque no es la carne ni la sangre quien esto te ha revelado, sino mi Padre, que está en los cielos. Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos". (Mat. 16, 13-19)

En este relato Jesús explica que Pedro lo conoce como el Mesías por su fe, no por prueba real que haya visto. Además, Jesús identifica la fe como lo fundamental de su religión: "Sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia" (Mat. 16, 18). Aquí la calidad perdurable de la piedra es de gran importancia porque la fe necesita ser fiable y permanente. Además, es eterna, como la vida eterna que dio Jesús a los cristianos: "Yo te daré las llaves del reino de los cielos" (Mat. 16, 19), lo cual también es uno de los elementos fundamentales del cristianismo. De ahí San Pedro, como la piedra de base de la iglesia, llega a ser un símbolo fundamental para los cristianos.

Para el paganismo la piedra también era el centro porque era simbólica de la conexión entre los dioses y el pueblo. De ahí que la hayan usado para construir las tumbas y pirámides de sus reyes porque ellos eran considerados descendientes de los dioses y, por lo tanto, representaban el enlace entre lo divino y lo humano. La piedra de los sacrificios era donde se complacía a los dioses con ofrendas de gran valor para estas civilizaciones como la bebida, la comida y la vida. Los dioses paganos tenían el poder sobre la sobrevivencia del pueblo y su compasión dependía de la generosidad de las ofrendas. Por eso la piedra era central a la religión pagana también.

Tal como el simbolismo de la piedra en las religiones, en Agustini la piedra simboliza el centro, la fundación y la estabilidad. En "El arroyo" Agustini emplea la piedra como símbolo del corazón y el alma de la voz poética femenina: "Mi corazón, la piedra más gris y más serena" (288). Agustini se sirve de la imagen de la piedra para revelar lo esencial y lo que constituye la identidad femenina. Sin embargo, Agustini establece una comparación entre el corazón de la hablante y una piedra, lo cual demuestra la ambivalencia del símbolo en que se caracteriza por ser frágil y fuerte a la vez. Como imagen literaria, la piedra simboliza el alma y la identidad, la totalidad de un ente. Según Cirlot, "Stone is a symbol of being, of cohesion and harmonious reconciliation with self" (313) y también es simbólica de fuerza y unidad (313), lo cual es importante en cuanto a la caracterización de la hablante en la poesía de Agustini. La meta de Agustini es la de crear una imagen femenina que sea un modelo para la sociedad de su tiempo. La comparación piedra/corazón, por lo tanto, ofrece una base sólida, serena y estable que tiene la capacidad de también ser frágil y emotiva, igual que la mujer, y si tomamos en

cuenta las connotaciones religiosas de la piedra se entiende la importancia que le da Agustini a estas cualidades. La piedra simboliza lo fundamental en la religión pagana, judía y cristiana. Además, como símbolo literario también representa el alma, el centro y la totalidad, es decir lo fundamental de la identidad. Al relacionar la piedra con el corazón, Agustini revela la importancia de los deseos y las emociones para la identidad de la mujer.

Al establecer un paralelo entre la piedra y la identidad femenina la poeta establece un desafío social en el cual propone que las mujeres de su tiempo sean fuertes y que comiencen a reflexionar en sí mismas. Esto se revela en que uno de los atributos que caracteriza esta nueva imagen femenina es su libertad de explorar elementos de su identidad. Es decir, ella viaja por un camino de autodescubrimiento que le permite explorar su poder sensual, fuerza emotiva, coraje y fe en sí misma. Ella crea esta imagen a través de dos técnicas. La primera incluye el uso de verbos activos en que la hablante y su corazón participan en la acción: "despertó," "sintió," "la coroné" y "vi." La segunda, es el desarrollo de un relato de descubrimiento sexual y emocional en el cual la voz poética tiene la libertad de elegir si quiere participar en el acto sexual:

> Mi corazón, la piedra más gris y más serena,
> Despertó en la caricia de la corriente, y luego
> Sintió cómo la tarde, con manos de agarena,
> Prendía sobre él una rosa de fuego.
> Y mientras la serpiente del arroyo blandía
> El veneno divino de la melancolía,

Tocada de crepúsculo me abrumó tu cabeza,

La coroné de un beso fatal. (288)

Ella tiene el coraje de permitirse explorar sus deseos, y también se conoce y revela sus características fuertes y seguras, como cuando elige participar en el acto sexual: "La coroné de un beso fatal" (288). Estas calidades no se fomentaban en las mujeres al principio del siglo veinte porque se consideraban masculinas. Según las creencias dominantes, era peligroso que una mujer tuviera demasiada libertad pues dejaría de ser virtuosa para convertirse en una pecadora sexual. Agustini destruye esta oposición porque muestra una imagen femenina que tiene confianza en sí misma, es libre y fuerte, pero a la misma vez es vulnerable, como la piedra:

...en la corriente

Vi pasar un cadáver de fuego...Y locamente

Me derrumbó en tu abrazo profundo la tristeza. (288)

De esta manera, la imagen femenina que crea Agustini es una entidad completa y multifacética. Volviendo a la imagen de la piedra, vemos que simboliza lo esencial en la religión pagana, judía y cristiana mientras que también se relaciona con el alma y el centro, lo cual constituye la identidad. El paralelo que Agustini establece entre la piedra y el corazón demuestra que las emociones y los deseos de la mujer también forman una parte importante de la identidad de la mujer mientras que el coraje, la fe en sí misma y la libertad de elegir su camino son fundamentales para el autodescubrimiento. La crítica de Agustini es que la imagen femenina que proponía la sociedad suya es la de la virgen María, la cual no representa uno de los elementos claves de la doctrina judeo-cristiana: la

libertad de elección. Por eso Agustini elabora la importancia de este elemento para que la mujer pueda llegar a ser una entidad completa, un derecho que tenía el hombre, pero que se le negaba a la mujer por miedo y falta de confianza en que ella supiera elegir entre el bien y el mal. La identidad de una mujer y su alma son lo único permanente que tiene. En una sociedad que pone tanto valor en la belleza de la mujer, Agustini ofrece el corazón como alternativa, pero se trata de un corazón de piedra – frágil y fuerte a la vez. La piedra fuerte, constante y perdurable representa lo que en la mujer tiene características permanentes, idea que se opone a la noción del corazón como representativo de pura emotividad e inconstancia.

La piedra, como el corazón del ser, es un símbolo de lo fundamental en la mujer, la unión armoniosa y el conocimiento de todos los elementos de su entidad. Esto demuestra su calidad multifacética que destruye la oposición que categoriza su sexualidad y su virtud como elementos que se oponen. Este tipo de símbolo que representa la totalidad, o que une los contrarios, es común en la poesía de Agustini.

2. 2. El simbolismo de la serpiente

Otro ejemplo importante de un símbolo ambivalente es la serpiente. Como afirma Cirlot, "If all symbols are really functions and signs of energy, the serpent or snake is, by analogy, symbolic of energy itself – of force pure and simple; hence its ambivalence and multivalencies" (285). La serpiente aparece en el *Antiguo testamento* como la forma que

toma el diablo. En el *Génesis* la serpiente tienta a Eva con la fruta del árbol de la sabiduría:

> Pero la serpiente, la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yavé Dios, dijo a la mujer "¿Conque os ha mandado Dios que no comáis de los árboles del paraíso?" Y respondió la mujer a la serpiente: "Del fruto de los árboles del paraíso comemos, pero del fruto del que está en medio del paraíso nos ha dicho Dios: "No comáis de él, ni lo toquéis siquiera, no vayáis a morir." Y dijo la serpiente a la mujer: "No, no moriréis, es que sabe Dios que el día que de él comáis, se os abrirán los ojos y seréis como Dios, concedores del bien y del mal." Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse. (Gén. 3, 1-6)

En esta anécdota la serpiente demostró ser lo peor: el enemigo de Dios, un rival inteligente, "astut[o]" y tentador. La serpiente representa lo opuesto de Dios, creando una oposición binaria entre el mal y el bien. El *Nuevo testamento* cuenta la historia del origen del diablo y como, en la forma de un dragón, era "la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás" (Ap. 12, 4). En el Apocalipsis la batalla entre el bien y el mal termina con la expulsión del diablo, lo cual crea una división espacial, además de la moral, entre el bien y el mal:

> Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra y fue

> precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados. (Ap. 12, 7-9)

El cielo, entonces, queda como representante del bien, la fe y el intelecto mientras que el infierno representa el mal, la tentación, el pecado y los deseos. La división espacial se puede aplicar al cuerpo humano. El cerebro y el corazón están en la parte superior, los órganos sexuales están en la parte inferior. Los deseos e instintos, pues, vienen de la parte del cuerpo que está más cerca del diablo y el infierno. Agustini rompe esta separación y demuestra la conexión entre los deseos libidinosos de la mujer y su corazón y su mente. Al borrar la oposición espacial comienza también a eliminar la oposición moral entre los deseos sexuales y la virtud de una mujer.

En "Serpentina," la voz poética se compara a una serpiente: "En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!" (294). Por las connotaciones religiosas la imagen de la serpiente permite al lector establecer una conexión entre la forma de la hablante y la tentación.[9] En esta circunstancia la tentación es sexual: "En mis sueños de amor: ¡Soy serpiente!" (294). Pero el estímulo sexual no se limita a los órganos sexuales, la voz poética revela que es su cuerpo entero que se exita: "Mi cuerpo es una cinta de delicia" (294). Además, la hablante explica que el estímulo de su cuerpo está estrechamente unido al estímulo de su intelecto: "Si así sueño mi carne, así es mi mente" (295). Aquí Agustini, una vez más, demuestra la importancia de la identidad de la mujer y su intelecto como parte de su valor. Además, su sexualidad es una gran parte de su identidad porque se exhibe en su cuerpo entero: "Mis ojos," "mi lengua," "mi cuerpo," "mi testa," "mis pupilas," "mi carne" y "mi mente" (294-295). Con estas imágenes Agustini rompe la

oposición entre los impulsos libidinosos y el intelectuo y supera, de esta manera, el binarismo de la imagen religiosa.[10]

Puesto que la imagen de la serpiente tiene connotaciones diabólicas, que se oponen a lo bueno y lo virtuoso en la *Biblia,* Agustini intenta superar esa oposición y para ello emplea imágenes paganas que subvierten la dicotomía entre el bien y el mal. Así ella propone una imagen ambivalente de la serpiente. Las diosas de la antigüedad que se representaban con serpientes no eran necesariamente malas. Además, como mantiene Ostriker en *Feminist Revision and the Bible*: "Central to women's spirituality is the restoration of the goddess presumed to have been obliterated by male monotheism"(11). En "Serpentina," la ambivalencia de la serpiente queda clara por los versos: "En mis sueños de amor, ¡Yo soy serpiente!" y "En mis sueños de odio, ¡Soy serpiente!" (294). De esta manera Agustini demuestra como lo bueno (amor) y lo malo (odio) pueden coexistir en una entidad: el yo duplicado en la imagen de la serpiente. Según Cirlot, la ambivalencia es un atributo de la serpiente como símbolo literario y dice que:

> Physically, the snake symbolizes the seduction of strength by matter (as Jason by Medea, Hercules by Omphale, Adam by Eve), thereby providing us with a palpable illustration of the workings of the process of involution; and of how the inferior can lurk within the superior, or the previous within the subsequent (9). This is borne out by Diel, for whom the snake is symbolic not of personal sin but of the principle of evil inherent in all

> worldly things. (Los números que aparecen en parentasis en la cita corresponden al original de Cirlot, 286)

Agustini demuestra la dualidad de la voz poética en las descripciones de sus atributos físicos y sicológicos. En la primera parte del poema "Serpentina," la hablante alaba la belleza y poder atractivo que tiene en sus sueños de amor y que retrata en la imagen de la serpiente. Camina elegantemente, con un movimiento sensual de las caderas: "Gliso y ondulo como una corriente" (294), tiene ojos cautivantes: "Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo/ Son mis ojos" (294), y cuando habla es encantadora. "La punta del encanto/ es mi lengua...¡Y atraigo como el llanto!" (294). Pero, con el último verso deja al lector entender que esta imagen no es la totalidad de su identidad: "Soy un pomo de abismo" (294). Su cuerpo, "un pomo," contiene una parte profunda y desconocida de su ente, la cual la revela en sus "sueños de odio" (294). Esta vez su "lengua es una venenosa fuente" (294), su "testa es la luzbélica diadema" (294) y dice de sus ojos, "Haz de la muerte en un fatal soslayo/ Son mis pupilas" (294).

Agustini también hace referencia a los elementos sicológicos de la hablante y a su propósito de ser portavoz para la mujer. Al hablar de sus deseos sexuales, por ejemplo, "Mi cuerpo es una cinta de delicias/ Glisa y ondula como una caricia..." (294), toca un tema tabú en su sociedad. Por eso su "lengua es una venenosa fuente," (294) pues el tema de los impulsos libidinosos no era aceptable de ser dicho por las mujeres de su época. Ella es como el diablo que tienta a Eva porque conoce lo que no debe conocer: "Mi testa es la luzbélica diadema" (294). Dentro de ella, como parte integral de su identidad, están sus impulsos sexuales y ella los siente como un fuego o rayo de

electricidad. Por esa razón dice: "Mi cuerpo en gema/ ¡Es la vaina del rayo!" (294). Una comparación entre las dos partes de su identidad se revela en el verso: "Si así sueño mi carne, así es mi mente" (295) que demuestra la relación entre lo físico y su intelecto. Además, la hablante explica que sus deseos sexuales, o sea como "sueña [su] carne," es parte de su mente o identidad. Por eso usa el verbo "soñar" en relación a sus instintos carnales y el verbo "ser" con su mente. Estos dos elementos de la identidad de la voz poética, los cuales se unen en la imagen de la serpiente, representan la totalidad del ser femenino que ella imagina.

Dentro de la sociedad en que vivía Agustini, los impulsos libidinosos de la mujer, los cuales se consideraban tabú, vendrían a ser "el mal" de la imagen, pero Agustini consigue combinar el mal y el bien en la figura de la serpiente y presenta la sexualidad femenina como instinto natural y digno de ser enunciado en el poema. Tomando en cuenta la capacidad de "renacer" de la serpiente, y que las diosas de creación frecuentemente eran representadas con serpientes en las manos, Agustini recuerda al lector que el ciclo natural de la vida depende de los deseos y funciones sexuales de la mujer.

2. 3. El simbolismo de la rosa de fuego

Otro símbolo recurrente en la obra de Agustini es la rosa de fuego. Para entender la complejidad de esta imagen hay que ver primero la multitud de significados que tienen la rosa y el fuego por separado. La rosa era la flor de Venus y se usaba para adorarla.

Venus era la diosas romana de la belleza y del amor e inspiraba deseo en cualquier hombre. Como plantea Barbara G. Walker en *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*,

> The rosary was an instrument of worship of the Rose, which ancient Rome knew as the flower of Venus, and the badge of her sacred prostitutes. Things spoken "under the rose" (*subrosa*) were part of Venus's sexual mysteries, not to be revealed to the uniniciated. The red rose represents full-blown maternal sexuality. (886)

Luego, los cristianos adoptaron la rosa como un símbolo de la virgen María: "Christians transferred both of these symbolic flowers [la rosa blanca o el lirio] to the virgen Mary and called her the Holy Rose" (Walker 886). De ahí que la rosa tenga un origen femenino de gran importancia para las religiones cristianas y paganas. Además, saca su sentido literario de que haya sido símbolo de dos personajes que se consideran perfectos dentro de su religión. Por eso la concepción inmaculada se refiere a la concepción de María, la perfecta sirvienta de Dios, y a Venus se la considera símbolo de la belleza, todas representadas por la rosa. La rosa, entonces, es lo perfecto, algo completo, como dice Cirlot:

> The single rose is in essence, a symbol of completion, of consumate achievement and perfection. Hence, accruing to it are all those ideas associated with this quality: the mystic Centre, the heart (14), the garden of Eros, the paradise of Dante (4), the beloved (31), the emblem of Venus (8). (275)

De ahí que Agustini use la rosa para representar la boca y los genitales de la voz poética femenina. En "Las voces laudatorias," la hablante dice: "Y su boca, una rosa fresca sobre los ríos" (305) mientras que en el arroyo la rosa aparece en el corazón, después de ser acariciada:

> Despertó en la caricia de la corriente, y luego
> Sintió cómo la tarde con manos de agarena,
> Prendía sobre él una rosa de fuego. (288)

Tomando en cuenta que, según Agustini, la identidad completa de la mujer se basa en su emancipación, ésta incluye la libertad de expresar sus opiniones y deseos verbalmente (con la boca) y físicamente (con la vagina). Además, el hecho de que la rosa contiene simbolismo cristiano y pagano rompe la dicotomía entre las dos religiones y así crea una nueva imagen femenina que demuestra coraje, fe y virtud, como la virgen María, y poder, sensualidad y belleza, como Venus.

En la imagen de la rosa de fuego que estamos estudiando, el fuego es otro símbolo ambivalente que representa la unión de dos extremos, una vez más disolviendo las oposiciones binarias. Para Cirlot, "Fire,... is an image of energy which may be found at the level of animal passion as well as on the plane of spiritual strength" (106). Por eso, significa los deseos libidinosos y la fuerza espiritual, los cuales son inseparables, según Agustini. La voz poética se siente completa cuando no niega sus deseos sexuales, lo cual significa que ella ha finalizado su autodescubrimiento, y es una imagen fuerte y segura. Además, el ciclo de la vida se mantiene activo con la reproducción, el calor humano, y el fuego de la pasión. En este sentido el fuego "is the seed which is reproduced in each

successive life (and is thereby linked with the libido and fecundity)" (Cirlot 105). Esta idea forma un paralelo en la vida eterna que se consigue con la fuerza espiritual, la fe y Dios, quien aparece en la *Biblia* como una fuerza ambivalente: "Porque mostró Dios ser un fuego devorador" (Heb. 12, 29). Pero también le apareció a Moisés varias veces tomando la forma de un fuego que no quemaba, simbólico del poder divino.

La combinación de la rosa y el fuego demuestra el colmo de la fuerza, poder, totalidad y perfección. Además, con sus connotaciones divinas y con la vida simboliza la eternidad. Como dice Cirlot, literariamente, la rosa dorada representa "absolute achievement" (275), lo cual enriquece la imagen de la rosa de fuego en la obra de Agustini, porque es la imagen del éxtasis total o el orgasmo: "Prendía sobre él una rosa de fuego" (288). Al servirse de símbolos ambivalentes y de importancia para las religiones pagana, judía y cristiana, Agustini crea una imagen femenina completa y revela la importancia de la libertad de la mujer para completar su autodescubrimiento. Estos símbolos la llevan a conocer lo fundamental de sus atributos, que la sociedad contemporánea de Agustini niega en la mujer: sus deseos libidinosos, su intelecto, su alma y corazón que representan lo eterno, o como puede llegar a la eternidad a través de la reproducción y las obras de su intelecto.

En este capítulo, a partir del simbolismo de la piedra, la serpiente y la rosa de fuego, se ha tratado de descubrir el propósito de las referencias a estas imágenes en los poemas. Hemos podido ver que aquí no se trata sólo de subvertir el orden dominante de su simbología religiosa sino principalmente de sentar la bases de la autoafirmación de la mujer, de sus experiencias y de su identidad. Afirmar el valor de la piedra como el

corazón o el alma es una forma de autoconocimiento y de reconocimiento de lo que hace a la mujer un ser armónico y a la vez multifacético. La piedra es un fundamento del ser femenino. La serpiente, por otro lado, imagen negativa en el simbolismo cristiano, le sirve a Agustini para comunicar la pasión y el deseo erótico. Pero la serpiente es también un ser ambivalente ya que como dice Agustini es serpiente tanto el amor como el odio. Asimismo, la imagen de la serpiente implica el intelecto junto al sentimiento, relación valiosa para la poeta. Finalmente, en el tercer apartado de este capítulo consideramos la rosa de fuego, imagen compleja del amor y la pasión. El fuego implica la unión de la pasión y la fuerza espiritual, según Cirlot. De allí que sea imagen apropiada para representar a la mujer como sujeto activo en los poemas. El hecho, por último, que la rosa de fuego sea imagen del orgasmo connota la altura a la cual llega Agustini en su búsqueda de imágenes y en la elaboración de un lenguaje que sea fiel a la mujer como un ser completo e independiente.

IV. CONCLUSIONES: SEGUNDA PARTE

En esta segunda parte hemos discutido el problema de las imágenes del mundo erótico, del simbolismo religioso de algunas imágenes y del propósito de la poeta de encontrar medios verbales para afirmar al ser femenino como un ser íntegro tanto en el plano espiritual como físico. Como hemos visto, en realidad para la poeta no hay separaciones entre estas dos esferas. Ellas se unen en su visión del mundo. Para ella explorar el eroticismo implicó, como se ha visto, subvertir las imágenes tradicionales o de traer a luz sus connotaciones, como ocurre con las del agua, la fuente o aquello que envuelve o sostiene. Asimismo, retoma las imágenes cromáticas que venían del modernismo y las trastorna al oponer la sexualidad y el deseo a la pura idealización de la mujer en el movimiento literario anterior. La fluidez, multiplicidad y quiebre del binarismo son centrales a estas imágenes y al uso de la sinestesia en los poemas. En el segundo capítulo nuestra exploración de la poesía de Agustini en el libro *El rosario de Eros* nos llevó a identificar el simbolismo de la piedra, de la serpiente y de la rosa de fuego. Este simbolismo, relacionado con las imágenes subversivas que hemos estado analizando en las dos partes de este estudio, parece acercarnos ahora a otro aspecto de la subversión de las imágenes de la mujer, concretamente, a uno que concierne a la afirmación de su ser integro, tanto del ser físico y sexual como intelectual y el espiritual. Cómo hemos dicho, para Agustini parecen no haber separaciones entre estas esferas, y ella las une, como hace en la rosa de fuego.

Notas

[1] Silvia Molloy, en "Las dos lecturas del cisne," escribe del cisne como un símbolo fálico y del hecho que Agustini se apropia y transforma una imagen central del modernismo.

[2] Me baso en la crítica de Luce Irigaray "This Sex Which is Not One" del libro *Feminisms:*

> Women always remains several, but she is kept from dispersion because the other is already within her and is autoerotically familiar to her. Which is not to say that she appropriates the other for herself, that she reduces it to her own property. Ownership and property are doubtless quite foreign to the feminine. At least sexually. But not nearness. Nearness so pronounced that it makes all discrimination of identity, and thus all forms of property, impossible. Woman derives pleasure from what is so near that she can not have it, nor have herself. (355)

[3] Hélène Cixous fomenta la importancia de la expresión libre de la sexualidad femenina en "The Laugh of the Medusa":

> ...writing has been run by a libidinal and cultural –hence political, tipically masculine- economy; that this is a locus where the repression of women has been perpetuated, over and over, more or less consciously, and in a manner that's frigtening since its often hidden or adorned with the mistifying charms of fiction; that this locus has grossly exaggerated all the signs of sexual oposition (and not sexual difference), where woman has never *her* turn to speak-this being all the more serious and unpardonable in that writing is precisely *the very possibility of change*, the space that can serve as a springboard for subversive though, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures. (879)
>
> **Her libido will produce far more radical effects of political and social change than some might like to think.** (882, énfasis mío)

[4] Los colores rojo y dorado pertenecen a los dos últimos estados de evolución espiritual:

> ...the 'Great Work'(a symbol of spiritual evolution) were (1) prime matter (corresponding to black), (2) mercury (white) and (3) sulfur (red), culminating in the production of 'stone' (gold)...red [pertains] to that of suffering, sublimation and love. And gold is the state of glory. So that the series black-white-red-gold, denotes the path of spiritual ascension. (J.E. Cirlot, 55-56)

[5] Luce Irigaray sostiene que:

> Women's desire would not be expected to speak the same language as man's; woman's desire has doubtless been submerged by the logic that has dominated the west since the time of the Greeks. Within this logic, the predominance of the visual, and of the discrimination and individualization of form, is particularly foreign to female eroticism. Woman takes pleasure more from touching than from looking. (351)

[6] De este tema Irigaray elabora:

> "She" is indefinitely other in herself. This is doubtless why she is said to be whimsical, incomprehensible, agitated, capricious...not to mention her language, in which "she" sets of in all directions leaving "him" unable to discern the coherence of any meaning. Hers are contradictory words, somewhat from the standpoint of reason, inaudible for whoever listens to them with ready made grids, with a fully elaborated code in hand. For in what she says, too, at least when she dares, woman is constantly touching herself. (353)

[7] Hélène Cixous en "The Laugh of the Medusa", Cixous explica la teoría de que la literatura femenina debe escribir su cuerpo:

> By writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her...Censor the body and you censor breath and speech at the same time....
>
> Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth....
>
> To write. An act which will not only "realize" the decensored relation of women to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it

will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal. (880)

[8] Luce Irigaray en "This Sex which Is not One" explica:

> Their [women's] desire is often interpreted, and feared as a sort of insatiable hunger, a voracity that will swallow you whole...
>
> Must this multiplicity of female desire and female language be understood a as shards, scattered remnants of a violated sexuality? A sexuality denied?...The rejection, the exclusion of a female imaginary certainly puts woman in the position of experiencing herself only fragmentarily, in the little-structured margins of a dominant ideology, as waste, or excess, what is left of mirror invested by the (masculine) "subject" to reflect himself, to copy himself. Moreover, the role of "femininity" is prescribed by this masculine specula(riza)tion and corresponds scarcely at all to woman's desire, which may be recovered only in secret, in hiding, with anxiety and guilt. (354)

[9] Cirlot dice lo siguiente de la serpiente como símbolo literario:

> Yet, in their multiplicity and as creatures of the desert, snakes are forces of destruction, afflicting all those who have succeeded in crossing the Red Sea and leaving Egypt (57); in this sense, they are connected with the 'temptation' facing those who have overcome the limitations of matter and have entered into the realm of the 'dryness' of the spirit. This explains why Blavatsky can say that, physically, the snake symbolizes the seduction of strength by matter. (286)

[10] En la introducción de *Feminist Revision and the Bible,* Catherine Pastore Blair explica que para "Ostriker, women's poetry heals this division: Women 'represent the body as one with the mind, an intelligently creative force'" (5).

V. CONCLUSIONES FINALES

Tal como se ha visto en este trabajo, hemos optado por dividir el estudio en dos grandes partes: la primera se dedica a "El rosario de Eros," la segunda al análisis de varios otros poemas en el libro *El rosario de Eros.* El primer poema, que comparte el título del libro, se destaca por su estructura basada en las "cinco cuentas" como partes de una creación completa, que sigue una secuencia deliberada. Los otros poemas de *El rosario de Eros* son individuales, aunque comparten temas recurrentes. Después de haber completado el estudio, podemos ver que esta división en dos partes nos ha permitido considerar la intertextualidad que Agustini emplea en diferentes casos. En "El rosario de Eros" esta se da en la relación entre los misterios del rosario y el mito de Psyche y Eros. Por otro lado, en los poemas "Diario espiritual," "Serpentina," "Boca a boca," "El arroyo," "Por tu musa," "En el camino" y "Las voces laudatorias" la intertextualidad es simbólica y se da a nivel de imágenes que Agustini apropia para elaborar una crítica social. Estas preocupaciones sociales también aparecen en *El rosario de Eros* y son los elementos primordiales en su obra y, según nuestro análisis, constituyen la base de donde debería partir cualquier estudio de la obra de Delmira Agustini. Nuestro trabajo ha permitido alumbrar estas ideas y su relevancia en la poesía hispana. Estos temas principales son tres: la imagen de la mujer en la poesía, la creación de un lenguaje femenino y la autorreflexión de la presencia de la mujer escritora y sus derechos y poderes creativos.

Agustini emplea varias técnicas para desarrollar su crítica social, pero éstas siempre promueven las tres ideas centrales a su obra. Cuando Agustini representa a la mujer, siempre demuestra la desolución de alguna dicotomía y de esta manera ella

engendra una imagen femenina nueva. Como hemos visto, en *El rosario de Eros* las oposiciones que Agustini desvirtua son cuatro. La primera cuestiona el papel tradicionalmente pasivo y subordinado que se le da a la mujer en comparación con el activo y dominante del hombre. A través de símbolos vaginiformes y fálicos, Agustini demuestra el intercambio de actividad y pasividad que existe en una relación de igualdad, en donde el hombre y la mujer se complementan en vez de seguir el patrón aceptado por la sociedad patriarcal en el cual la mujer siempre tiene un papel subordinado. Por ejemplo, Agustini presenta a la mujer cómo el sujeto principal en el acto sexual y, de esta manera, la voz poética subvierte la oposición entre los papeles tradicionales de la mujer y el hombre.

Agustini también quiebra la representación limitada de la mujer en la poesía de su época. Ésta encasillaba a la mujer entre dos prototipos opuestos: la madre, bella y pura o la pecadora sexual. Las imágenes que Agustini emplea reevalúan la tradición patriarcal de su sociedad al desvirtuar el énfasis que se ponía en la belleza femeninas y al resaltar la importancia del intelecto en las mujeres. De esta forma, Agustini demuestra que la mujer es capaz de elegir sus acciones basándose en la conciencia de sus deseos reales y no por una debilidad moral o pérdida de control, como se consideraba que actuaba la pecadora sexual. Esta capacidad de reconocer y actuar basándose en sus impulsos libidinosos no era algo aceptable en la sociedad patriarcal en que vivía Agustini. Las creencias católicas dictaban los valores de la sociedad y uno de los objetivos de Agustini era cuestionarlos. De ahí que la otra oposición binaria que Agustini subvierte es la que la iglesia católica establece entre el catolicismo y el paganismo.

El prototipo de la mujer fomentado por la iglesia católica es el de madre y virgen, sumisa y carente de impulso sexual, representada por la virgen María. Las diosas paganas se oponen a esta imagen porque son poderosas y representan la fertilidad y sexualidad femenina, como Venus. En la obra de Agustini el sujeto femenino aparece con los mismos objetos (estrellas, rosas, lirios y serpientes) que las formas tradicionales de las diosas paganas. Sus referencias a lo pagano subvierten los principios de la iglesia y hacen posible una visión de lo religioso en donde se comienzan a superar las barreras que controlaban y subordinaban a la mujer. Al darle el poder a una entidad femenina y mantenerla a ella como sujeto activo del poema demuestra una estrategia que usa Agustini para quitarle el poder total al hombre y compartirlo con la mujer. De esta manera Agustini crea una imagen femenina nueva que contiene elementos de ambas religiones y destruye las imágenes dualistas que ofrecía la sociedad en su época. Lo que Agustini propone es un sistema de pensamiento que tiende a abandonar las falsas dicotomías entre los sexos y para ello enfrenta una ideología central en su tiempo: la del catolicismo tradicional. Esta nueva imagen feminina contiene una variedad de características lo cual permite que Agustini presente a la mujer en su pluridad, o sea su capacidad de representar diversas partes de lo que es ser mujer. La identidad femenina, por tener varias facetas, elimina la posibilidad de establecer una oposición entre estos fragmentos y enfatiza la necesidad de que todos existan juntos para obtener una imagen completa. Ésta es la cuarta dicotomía que Agustini quiebra para establecer su nueva imagen de la mujer.

Volviendo al tema de las tres críticas sociales fundamentales a la obra de Agustini, encontramos que la segunda ofrece una solución al problema de la falta de

expresión femenina que existe en la poesía de su tiempo. Ella enfrenta este problema con la creación de un lenguaje femenino innovador. Este lenguaje consiste de temas, imágenes, y símbolos que ayudan comunicar las experiencias femeninas. Ella es capaz de encontrar el léxico adecuado para representar experiencias típicamente femeninas como el embarazo, dar a luz a un hijo, o el goce del acto sexual desde una perspectiva femenina, experiencias ignoradas en el repertorio poético uruguayo. Sin embargo, el lenguaje femenino no se limita al vocabulario o a los temas tabúes, sino que se refiere también a un lenguaje de imágenes, metáforas, símbolos con un propósito didáctico. A través de estos elementos, Agustini rompe el silencio impuesto sobre las mujeres por falta de un lenguaje apropiado para representar su mundo. Además, Agustini facilita la comunicación de la experiencia femenina al encorporar la sinestesia. De esta manera, Agustini sobrepasa las limitaciones de imágenes que sólo apelan a un sentido a la vez y ella ayuda al lector a entender la pluralidad de la mujer que absorbe y experimenta la vida a través de varios sentidos.

El simbolismo poético le sirve a Agustini para comunicar su mensaje nuevo con más efectividad social pero, sobretodo, estética. Agustini revisa y renueva el simbolismo modernista y explora una estética que libera la imagen de la mujer respecto a las restricciones sociales de su tiempo. Agustini presenta a la nueva mujer segura de sí misma y capaz de engañar a los otros en vez de ser víctima del engaño. Además, ella presenta la idea de una máscara, advirtiendo a las mujeres que a veces no es favorable demostrar su poder y autosuficiencia y que sería ventajoso mostrar una debilidad "falsa" para que los que quieren atacarla puedan hacerlo sin crear mayor problema para la mujer. Agustini se sirve del simbolismo para comunicar estas ideas del erotismo y de la

satisfacción sexual de la mujer, principalmente hace uso del simbolismo de los colores y de los objetos vaginiformes y fálicos. Este último lo hemos mencionado para demostrar como Agustini cuestiona la pasividad con que se representaba a la mujer en la poesía. Al demostrar una voz poética activa, segura, que seduce a su amante y goza el acto amoroso, Agustini le devuelve el derecho a la mujer de participar y disfrutar de él, sin ser considerada una mujer perdida.

Además, Agustini también se sirve del cromatismo para integrar el erotismo en su poesía. Ella emplea las imágenes femeninas y masculinas que se asocian con colores específicos para cuestionar el papel de subordinación de la mujer en relación al hombre. A veces le asigna el color superior a la imagen femenina y a veces a la masculina. Debido al color de la imagen, ella ofrece combinaciones que demuestran un nuevo papel erótico entre los sexos, en donde alterna la superioridad entre la voz femenina y el objeto masculino. Sin embargo, el cromatismo de Agustini no siempre analiza la relación de dominación y subordinación entre la mujer y el hombre porque la poeta no quiere limitar la experiencia entre ellos a una búsqueda de su lugar dentro de una jerarquía preescrita. Por lo tanto, el juego de colores puede ser simplemente una contemplación de la belleza del acto sexual. De esta forma Agustini exalta la experiencia de hacer el amor desde la perspectiva femenina, legitimándolo como tema dentro del repertorio poético. Agustini desea emancipar a la mujer sexualmente y de ahí que su nueva actitud contenga la posibilidad de lograr cambios sociales en el Uruguay de su época.

Como hemos dicho, el lenguaje femenino de Agustini incluye temas, imágenes y símbolos que la poeta apropia con la intención de articular una crítica social. Pero el poder del lenguaje existe en que lleva a que cualquier lector entienda las experiencia

femeninas. Agustini engendra este lenguaje para extender el conocimiento de las experiencias femeninas a ambos sexos. Ella no quiere excluir al hombre porque no teme que él entienda lo que siente una mujer; al contrario, ella fomenta la igualdad y el entendimiento entre los hombres y las mujeres. Agustini logra demostrar que al permitir que el sexo opuesto se eduque no implica una pérdida de poder. Es más, se vuelven más poderosos en su interrelación que en una oposición. De esta manera, Agustini cumple con el deber didáctico del lenguaje, lo cual nos lleva a su última crítica social que es una autorreflexión del papel social de la mujer escritora.

Según Agustini, la mujer poeta tiene tres deberes principales. El primero es de emplear su poder intelectual y talento para ser portavoz de las experiencias y perspectivas femeninas que han sido ignoradas o consideradas tabú. El segundo es educar al público y alumbrar los cambios necesarios para que la mujer tenga un papel de igualdad con el hombre. El tercero es luchar por los derechos como poeta de expresarse sin limitaciones, no importe el tema.

En conclusión, al crear un lenguaje femenino y una nueva imagen de la mujer dentro de la poesía, Agustini desarrolla una autorreflexión del papel de la mujer escritora. Ella se apropia de elementos que existen en la poesía contemporánea y los reescribe para servirse de ellos, para emplearlos de una manera nueva y radical. Además, con el sincretismo de lo pagano y lo católico, ya implicado por el título "El rosario de Eros," Agustini reescribe el texto bíblico desde una perspectiva femenina y crea la oportunidad para que los sujetos femeninos de la *Biblia* rompan el silencio opresor y expresen sus deseos. Como escritora, Agustini tiene el derecho de contar experiencias desde cualquier perspectiva que quiera, tales como reescribir mitos bíblicos y dar a las mujeres un papel

más protagónico y la oportunidad de expresar sus experiencias y sus deseos. En este desarrollo, ella alumbra su presencia como creadora y poeta. Su crítica social se extiende no sólo a la representación de la mujer en la literatura sino que enfrenta las limitaciones impuestas a las mujeres escritoras. Agustini, al tratar temas considerados tabúes, lucha por el derecho a expresarse con libertad y quiere legitimar su trabajo de mujer intelectual así como es el de hombres poetas. La emancipación de ella como poeta significa abrir las puertas para otras escritoras. De ahí que se considere a Delmira Agustini como poeta pionera que dejó sus huellas de poeta feminista en la literatura hispana.

BIBLIOGRAFÍA

Austen, Hallie Inglehart. *The Heart of the Goddess.* Berkeley: Wingbow Press, 1991.

Blixen, Carina (ed). *Delmira Agustini poesía.* Montevideo: Ediciones del Pizarrón, 2000.

Bueno, Marta (ed). *Diccionario enciclopédico.* Buenos Aires: Larousse, 2000.

Bulfinch, Thomas. *Bulfinch's Mythology.* New York: Avenel Books, 1978.

Cáceres, Alejandro (ed). *Delmira Agustini poesías completas.* Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1999.

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols.* London: Routledge & Keagan Paul Ltd., 1978.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa.* Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.

--- "The Laugh of the Medusa." *Signs: Journal of Women in Culture and Society,* 1:4 (Summer 1976) Trans. Keith and Paula Cohen. University of Chicago, (875-893).

Cortazzo, Uruguay. "Una hermenéutica machista: Delmira Agustini y la crítica de Zum Felde." *Nuevas penetraciones críticas.* Ed. Uruguay Cortazzo. Montevideo: Vintén Editor, 1996: (48-73).

Fuster, Eloino Nacar y Alberto Colunga Cueto, O. P. *Sagrada Biblia.* Madrid: Biblioteca de Autores Critianos, 1973.

García Pinto, Magdalena (ed). *Delmira Agustini: Poesías completas.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

Irigaray, Luce. "This Sex Which is Not One." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism.* Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick, NY: Rutgers University Press, 1991: (350-356).

Kirkpatrick, Gwen. "Delmira Agustini y el 'reino interior' de Rodo y Darío." *Nuevas penetraciones críticas.* Ed. Uruguay Cortazzo. Montevideo: Vintén Editor, 1996: (75-91).

Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Ruben Darío y Delmira Agustini." *Nuevas penetraciones críticas.* Ed. Uruguay Cortazzo. Montevideo: Vintén Editor, 1996: (92-106).

Nahum, Benjamín. *Manual de Historia del Uruguay: 1903-1990.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.

Ostriker, Alicia. *Feminist Revision and the Bible.* Oxford: Blackwell, 1993.

Ostriker, Alicia. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America.* Boston: Beacon Press, 1986.

Ruether, Rosemary Radford. *Sexism and God-Talk.* Boston: Beacon Press, 1983.

Rubén, Darío. *Azul; Prosas profanas.* Eds. Andrew P. Debicki and Michael J. Doudoroff. Madrid: Alhambra, 1985.

Schulman, Ivan A. *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal.* México: Gráfica Panamericana, 1966.

Varas, Patricia. "Máscara vital y liberación estetica en Delmira Agustini." *Nuevas penetraciones críticas.* Ed. Uruguay Cortazzo. Montevideo: Vintén Editor, 1996 (132-157).

Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets.* New York: HarperCollins Publishers, 1983.