

Erotismo y dualidad en la poesía de Delmira Agustini

Carmen RUÍZ BARRIONUEVO. Universidad de Salamanca

La doble personalidad de Delmira Agustini, no sólo en el plano familiar, sino respecto a la sociedad de su tiempo, fue destacada -no sin cierta malignidad- por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal en un trabajo aparecido por primera vez en *Mundo Nuevo* en 1967: «La cursilería de la época quería que Delmira (16, 17 años) fuera como una muñeca, que emitía versitos» (60). Y desde luego esa pretensión se advierte con facilidad en la simple lectura de los sucesivos prólogos y testimonios que distintos autores coetáneos escribieron sobre ella, y que la autora incluyó en sus libros poéticos; citemos como muestra el prólogo de su primer libro que enlaza frases como las siguientes:

Era una candorosa niña, Delmira Agustini, adorable como una virgencita de carne, que había transformado por una milagrosa metamorfosis de la materia milagrosa, [...] los inverosímiles cuentos azules de los magos de Pascua; [o] Era una pequeña maga que hacía su reino y su encantamiento con los tesoros inacabables de todas las magias¹.

En todos ellos emerge el paternalismo o la cursilería, o se percibe la sorpresa, la salida por la tangente, la utilización de términos como *milagro* o *delicadeza*, y el olvido de citar directamente, -porque formaba parte del tabú establecido-, el cálido erotismo, el conocimiento de las relaciones humanas que la autora evidenciaba. Por ello creemos que no sólo hay que reprochar a la época su cursi hipocresía, sino fundamentalmente entender los condicionamientos del momento, la estricta división social entre los papeles del hombre y de la mujer, los cuales, ante la aparición de la precocidad poética de Delmira, se vieron en entredicho, y la mirada masculina, dominante en ese medio provinciano, se obstinó en contemplarla como una niña candorosa y virginal. Un complemento interesante del problema es que la propia Delmira prolongara esa actitud en un infantilismo de carácter que se trasluce en sus costumbres en el ámbito familiar². Como interpreta Emir Rodríguez

¹ Manuel Medina Betancort (Agustini, 1993, 90). Varios de estos testimonios pueden leerse hoy con facilidad en esta edición de Magdalena García Pinto: Manuel Medina Betancort (89 y ss), Pérez y Curis (177 y ss.), Roberto de las Carreras, Carlos Vaz Ferreira y otros (209 y ss), Manuel Ugarte, Miguel de Unamuno y otros (p. 263 y ss.). Citaremos por esta edición entre paréntesis en el texto.

Monegal, tal vez, «La Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo» (62) y con ella se protegía frente al recinto cerrado, casi carcelario, en que vivía, tanto en la casa familiar como en el entorno social. El *milagro* de Delmira puede residir en la dificultad de interpretar su fenómeno, traducido en la sorpresa que causa en su medio, o en palabras del último crítico citado en cómo «arroja de golpe las máscaras y escribe como mujer, a partir de una vivencia sexual hondamente enraizada en el verso» (63). La actitud de Agustini tuvo, entonces, mucho de rebelión, rebelión larvada contra una sociedad de valores burgueses que se ejerció de modo paralelo a la realizada en el Fin de siglo por sus coetáneos varones: si no se puede escapar de la sociedad burguesa y es imposible luchar en solitario contra ella, habrá que adoptar una máscara de burgués y ejercitar luego en silencio la propia salvación que significa la personal obra literaria.

Por eso una reciente publicación, la novela de Omar Prego Gadea, *Delmira* (1998), vuelve a plantear la incógnita de la biografía y la personalidad de Delmira Agustini, de la autora de carne y hueso, aunque en este momento nos interese más la mujer que escribe, la mujer que entendió que la explicación de su vida y su propia salvación residían en su capacidad de ser escritora, ejercicio a través del cual procesa y proyecta su mundo interior contra todos los obstáculos de la sociedad en que habita. En este sentido su obra ha sufrido el más claro de los abandonos como si al tratarse de una mujer, que sufrió además un triste final, importara más la vida que la literatura. Porque como toda obra que no se ajusta a los paradigmas canónicos —es el caso de la realizada por mujeres— ha sufrido el abandono de los estudios críticos³. Y es que al revisar sin prejuicios su conjunto poético, breve pero intenso, se aprecia un proyecto literario, tal vez intuitivo y truncado, pero lleno de congruencia. Interesa por tanto revisar la evolución de su obra, lo que la autora recibe de Darío, su capacidad de transformación y sobre todo la implantación de esa voz femenina personalísima dentro de las pautas de un espacio en el que hasta el momento no contaba precedentes.

La obra de la poeta uruguaya nace marcada por la dificultad, autodidacta, sin formación alguna sistemática, ayudada simplemente por los profesores que sus padres le proporcionaron en el hogar paterno, la poesía es su dedicación temprana y surge según testimonios de amigos cercanos⁴, en prolongados momentos de trance y soledad, aunque los manuscritos conservados demuestren las correcciones ulteriores (Machado de Benvenuto, 1944). No es de extrañar que sus primeros versos se

² Clara Silva (1968, 29-30), reproduce algunas cartas dirigidas a su novio Enrique Job Reyes en las que se usa un significativo lenguaje infantil. En este libro también pueden verse interesantes testimonios y documentos acerca de la autora.

³ Una excepción en España es el estudio de Manuel Alvar (1958), trabajo sobre todo estilístico que luego se condensa en el prólogo a las *Poesías completas* de la autora, (1971).

⁴ Véase testimonio de A. Zum Felde que data de 1924 y que incluye el libro de Clara Silva, (93 y ss).

armonicen en la práctica de las dualidades y en el reprocesamiento de la poesía presente en tanto en cuanto el modernismo es el movimiento que absorbe y modifica a todos los espíritus de su época. También es bastante difícil prescindir de ciertos datos personales para iluminar su trayectoria, pues motivos y temas surgen de una esencial verdad, que si bien no tiene que ser del todo biográfica, sí lo es literaria.

El primer libro de Delmira Agustini, *El libro blanco (Frágil)* (1907) causó a su aparición una enorme sorpresa en la sociedad biempensante de Montevideo, de ello es buena prueba, el tono paternalista que esgrime en el prólogo Manuel Medina Betancort. Esa sorpresa, que hoy nos parece explicable pero no tan justificada, venía dada por la presencia de una voz femenina que se atrevía a presentarse como tal, y al mismo tiempo, a interpelar a un interlocutor masculino, planteándose como fondo y proyecto de trabajo todo el bagaje técnico que el modernismo había desarrollado. Porque lo cierto es que Delmira va rectificando esas imágenes y esos símbolos, que percibe como heredados, y que no se ajustan a la personalidad de una poesía nacida de mujer. De este modo el erotismo modernista se adapta a través de su verso, por vez primera, a un sujeto femenino. La lectura de *El libro blanco* sorprende hoy también por otras razones, como la seguridad del comienzo, la mano diestra con que la autora sigue la huella de Darío, el intento de plantear su propia postura al menos en dos direcciones: la intencionalidad reflexiva y metapoética que se ejerce en varios de sus títulos («Rebelión» 99, «El arte» 100, «Al vuelo» 108, «La musa» 111, «La musa gris» 114, «Mi musa triste» 149, «Mis ídolos» 156, «Misterio, ven» 159 y otras), sobre todo al apuntar con pasión la liberación de la emoción de la sujeción de la rima, y el planteamiento de una imaginería simbólica que, heredera de la tradición modernista, fuera capaz de recoger su pensamiento poético. El primer elemento revela su independencia de pensamiento, sobre todo si pensamos que un poeta argentino coetáneo, Leopoldo Lugones la exigía como requisito *sine qua non* del verso (Lugones, 195). Frente a ello Delmira proclamará que «La rima es el tirano empurpurado», «el grillo / Que acongoja la marcha de la Idea», y se afianza aún más al decir que «El Pensamiento / No se esclaviza a un vil cascabeleo» (99). En otro poema, «Al vuelo», siguiendo la misma disposición dualista, retorna sobre los mismos planteamientos: «La forma es un pretexto, el alma todo! / La esencia es alma. -¿Comprendéis mi norma? / Forma es materia, la materia lodo, / La esencia vida. ¡Desdeñad la forma!» (108). Este binarismo de raíz analógica aparece claramente en los poemas de este libro, si bien adaptados a una nueva sensibilidad, la de un sujeto femenino desde el que se componen los versos, binarismo que se traducirá en un enfrentamiento genérico, -lo masculino y lo femenino-, que alcanza en este momento valores más sugerentes al adoptar la forma de un símbolo muy personal que comienza a adquirir plena pujanza a partir de estos poemas: la estatua. En efecto, en el poema del mismo título, la estatua encarna «una raza inmovible, sana, / Tallada a golpes sobre mármol duro» (101), sin la vida y la movilidad que ofrece el palpito de lo dinámico. Es curioso además que se refiera ya a la estatua como representante de «una gran raza», de algo colectivo y misterioso, pero también con cierta dosis de temible. Delineamiento que se aclara en sucesivos poe-

mas, como en el titulado «La musa gris» donde el centro metapoético se acaba identificando con el hieratismo del mismo bloque inerte:

Su helante mirada sin fin, de vidente,
Mirada invencible de esfinge y de estatua,
Evoca crispantes abismos sin fondo,
Monstruosos misterios de muda amenaza. (115)

Parece, por tanto, que en la génesis del símbolo más característico de la autora, la estatua, late otro recuerdo y otra lectura, la de la esfinge de Rubén Darío, ambigua por naturaleza, misterio ambivalente de la vida, del eros y de la mujer, pero que irá cobrando en los versos de Delmira otro destino como empieza a apuntarse en un poema del mismo libro, «Mis ídolos». Esos ídolos que adoraba «En el templo colmado de adoraciones graves» (156) presentan el peligro de lo prohibido y ofrecen al sujeto poético femenino el placer de la transgresión. Es clara su pérfida combinación de la belleza angélica con la malignidad del monstruo: «rostros de camafeos / engarzados en cuerpos dúctiles de serpientes; / Monstruos dioses con gestos indecisos y varios, / –Miradas de demonios sobre sonrisas santas–» (156). Parece evidente que Delmira traspone a un elemento masculino el carácter tentador y demoníaco tradicionalmente atribuido a la mujer, con el agravante de que esta adoración acarrea en el sujeto femenino una profunda sumisión: «Yo viví sin vivir, largo tiempo, rezando / O en la rueca tranquila de las horas hilando / Los copos impecables de una seda de ensueños» (157). Incluso la sustitución de esos ídolos «menudos y enigmáticos» por «un ídolo nuevo, palpitante e inmenso!» (*ibid.*), se incluye dentro del plano de lo masculino aunque esta vez se carga de contenidos vitales («Y sus divinos labios reían a la vida»). Es curioso percibir ya en este poema la gran atracción que la poeta presenta por estos «ídolos», que pueden inventariarse como variable de las estatuas, y que sobre el sujeto poético ejercen una mezcla de misterio, atracción y dependencia que rozan el masoquismo, porque finaliza: «Y le adoré con ansias y le adoré con llanto!» (138). En todo caso parece muy claro que para Delmira la poesía y su misterio tienen un género más masculino, y si siguiendo la tradición adoptada, se refiere a la «musa extraña» en lógica consonancia dirá: «Ven, oye, yo te evoco, / Extraño amado de mi musa extraña!» (159).

Empieza así, –en esta ambigua fusión de lo masculino y lo poético, como satisfacción y horizonte–, a conformarse el característico erotismo de la poesía de Delmira que resulta más visible en la sección titulada «Orla rosa». Poemas como «Amor», «Íntima» o «El intruso», uno de sus sonetos más convincentes, refleja mejor ese erotismo característico, la espontaneidad de un erotismo nacido de un corazón gozoso:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;
Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante

Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;
Bebieron en mi copa tus labios de frescura,
Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;
Me encantó tu descaro y adoré tu locura.

Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura
Y bendigo la noche sollozante y oscura
Que floreció en mi vida tu boca tempranera! (168)

Los siguientes libros publicados en vida, *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913), suponen la coronación y afianzamiento de la obra y de los procedimientos iniciados, y la incorporación de un acentuado misticismo sensual que tanto confundió a sus contemporáneos. Pero sigue siendo el símbolo de la estatua extremadamente obsesivo: es el sujeto femenino cobrando vida ante la reviviscencia del contacto místico-amoroso (191), tan bien explicado, por otra parte en el muy divulgado «Lo inefable» (193). Todos estos textos denotan que la corporalidad que describe Delmira Agustini es la masculina, que el cuerpo en ella implica sexo, tanto, que en un arranque de pasión puede exclamar: «A ti vengo en mi orgullo, / Como a la torre dúctil / Como a la torre única / Que me izará sobre todas las cosas!» (197), y usar, y rebajar, como vemos, el prestigiado símbolo modernista de la torre para más íntimas y cotidianas relaciones. Brazos, manos, ojos, ojeras, pupilas, corazón, son los del hombre amado: ¡Ah, tus ojos tristísimos como dos galerías / Abiertas al Poniente!...» (203) nos dice. O realiza un magnífico y dolorido canto al cuerpo masculino que implica a la vez la belleza y el misterio de lo inasible en «Tú dormías»:

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

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

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

¡Ah! tu cabeza me asustó... Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé qué mundo anónimo y nocturno... (204).

Como se puede observar, el claro erotismo del poema está combinado con

ese otro símbolo de la estatua, que en la sistematización poética de la autora, y a partir de este momento, va a desplazarse con más significación, al lado del atractivo de lo masculino. Estatua como belleza, como extraño mundo interior, como ser desconocido que aterra por su misteriosa actitud... Da la impresión de que existe un proceso en sus poemas, la estatua encarna primero, más bien, el símbolo bíblico de la dependencia de lo femenino, pues la estatua cobra vida ante el aliento divino, –o masculino–, pero a medida que avanza en sus posibilidades poéticas Agustini semantiza el término de componentes masculinos que para ella componen *el otro* desconcertante y desconocido. Este solo poema, «Tú dormías», vendría a desmentir –o por lo menos parcializar– la afirmación de Rodríguez Monegal de que la autora contempla a la estatua como «símbolo de sí misma, esa estatua de carne que la sociedad y su familia la obligaron a ser» (64). Claro que como hemos visto, esta posibilidad también existe en su origen, pero el símbolo es concebido como dinámico y acaba abarcando *el otro* inasible que se le enfrenta en la relación de pareja.

En cambio es fácil asumir que *Los cálices vacíos* «es la culminación de una aventura erótica que se inicia tímidamente, con todos los rubores y cursilerías de la época, en *El libro blanco*» (Rodríguez Monegal 64), en él su poesía alcanza su plenitud, pero también debemos adivinar el silencio o la censura de la época, por lo «inapropiado» de su temática para una señorita de la buena sociedad. También es el libro que asume por primera vez un título verdaderamente representativo y rompe con la pacata sensiblería de los dos anteriores: Si *El libro blanco* y *Cantos de la mañana* respondían con su título a la imagen que se quería ofrecer ante la sociedad, la niña eterna y precoz, *Los cálices vacíos* es un título expresivo del contenido mismo del libro que se vuelca en la peculiar fusión desacralizante de lo religioso, al vincularlo con una colección de poemas palpitanes de erotismo.

La verdad es que las transgresiones de la autora comienzan a apuntar en el inicio mismo de estos versos, en la ofrenda de sus poemas a Eros, en la fijación del espacio de su dormitorio en «Nocturno». No se trata del *locus anoemus* del espacio decadentista que cumple la función de templo de amor, sino que es un espacio aislado, «es una gruta de oro y gemas raras», «Y es tan vívida y cálida, tan dulce que me creo / Dentro de un corazón» (227), espacio en el que asoma la imagen masculina en versos que exaltan la gozosa corporalidad: «Maravilloso nido del vértigo, tu boca» (228), o el fetichismo de las manos aplicado al hombre («Manos que me disteis gloria / Manos que me disteis miedo! / Con finos dedos tomasteis / La ardiente flor de mi cuerpo», «Para tus manos» 251) u ofreciendo un paso más, la atrevida simbología fálica de «¡Oh tú!»: «¡Oh, la húmeda torre!... / Llena de la presencia / Sinistra de un gran buho» (229). Es en este poemario en el que la dualidad de la pareja alcanza su más alta dimensión en un poema tan sobrecogedor como «Visión» (236-237). El recinto del encuentro es ya la alcoba, pero no se trata tampoco de la alcoba prestigiosa del modernismo, sino la cotidiana, «agrandada de soledad y miedo», en la que la figura del hombre toma la forma de un aterrador «hongo gigante, muerto y vivo» al mismo tiempo. Sucesivas imágenes de consecuente bina-

rismo en las que cabe la transgresión social y religiosa se suceden para expresar el misterio de esa relación amorosa y de esa entrega, para culminar en la oposición emblemática de su poesía: el cisne y la culebra, que concentra uno de los hallazgos más expresivos de su poesía:

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
a la estatua de lirios de tu cuerpo!

Es evidente que Delmira acude, como lo ha hecho con anterioridad, a símbolos de lo femenino de larga tradición religiosa y social, en este caso, la culebra, –o la serpiente bíblica– que encarna el pecado de Eva, la primera mujer tentadora del hombre; acepta por tanto ser la perdición de ese otro masculino, –aunque como hemos visto tampoco ella deja de reconocer a ese otro como gozosa perdición propia–. Y continuando con la imaginería del modernismo, propone, con evidente escándalo de la sociedad provinciana, y de la seria autoridad masculina, que ese cuerpo del hombre amado puede ser «un cisne reverente» o «una estatua de lirios», y que, lo que es profundamente transgresor, cuando esperaba más de ese amante, «y esperaba suspensa el aletazo / Del abrazo magnífico» se produce el retroceso incomprensible de esa alma y su renuncia. Definitivamente, para Delmira el hombre es un grandioso oponente, magnífico y atrayente, pero a la vez encierra el insondable misterio de la vida y de la muerte que para ella encarnan las estatuas. Se advierte que la continuidad de este símbolo adquiere en su poesía las connotaciones de un personal hallazgo.

Así sobre el paradigma de la mujer fatal del Fin de siglo, hambrienta de sexo y de placer, y en realidad degradada hasta la posición de lo animal, devoradora de corazones, «De palomos, de buitres, de corzos o leones», en «Fiera de amor» se yergue la deslumbrante «estatua de antiguo emperador» que se constituye en centro del deseo y la ambición. Estatua, que desde el sujeto femenino que rige el poema, representa la belleza y sobre la cual se encauza el sentimiento erótico. Es de advertir que, influida la autora por las polarizaciones sociales de lo masculino y de lo femenino, en este caso el polo de lo negativo, –la fiera devoradora, la hiedra parásita–, se atribuye a la mujer, aunque en el final del poema la polaridad se invierte y se canalice hacia la evidencia de los negativos valores que encarna la indefinición de la estatua: «No es carne ni mármol: una pasta de estrella / Sin sangre, sin calor y sin palpitación». Tal sentimiento culmina en el poema titulado «Plegaria» (p. 258) en el que la oración significativamente dirigida a Eros, solicita la «Piedad de las estatuas». El poema concentra las características negativas ya notadas, como la impasibilidad de estos seres misteriosos, incomprensibles, casi inasibles, vivos y muertos a un tiempo; pero lo que aquí resulta más efectivo es que lo que en los poe-

mas anteriores eran alusiones breves o intermitentes, se convierte en «Plegaria» en un tema continuado en el que la estatua, lo masculino, encarna la parte negativa, la frialdad, la falta de pasión, la rigidez de cuerpo y de alma, y la parte femenina, expresada en el sujeto poético, toma las riendas del hilo conductor del poema para pedir esa piedad, pero en el fondo, también, para sentir la razón de su propia superioridad.

Prueba de que Delmira Agustini había asimilado bien la técnica del modernismo y de que era consciente de la fragilidad del uso de la técnica simbólica, y del peligro de todo maniqueísmo, es que tanto este símbolo de la estatua, como el del cisne o el de la serpiente, son reversibles en relación con la pareja amorosa; ello prueba su tremenda funcionalidad y de que como imágenes están trazadas con una ambición no excluyente, la de representar a esa misteriosa raza que en su parte masculina y femenina conforman los seres humanos, insondables, misteriosos e impenetrables en sus almas y en la íntima comunicación. Un poema publicado póstumamente «Cuentas de mármol» (276) da prueba de cómo la estatua de mármol es en realidad la esencia de los dos sexos, en él ese sujeto poético femenino declara: «Yo, la estatua de mármol con cabeza de fuego,/ Apagando mis sienes en frío y blanco ruego...» para enseguida pedir a la parte oponente:

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;
Serenos, tal habiendo la luna por coraza;

y luego acabar en una clarísima exaltación pseudomística que canta la completa disolución en el amado: «-Amor de blanco y frío, / amor de estatuas, lirios, astros, dioses... / ¡Tú me los des, Dios mío!» (277). La misma ambivalencia y ambigüedad se produce en otros casos. Si antes ha aludido al cisne como imagen del cuerpo masculino también en otros casos tiene su contrafigura en lo femenino, en el cisne errante de sangriento rastro: «Voy manchando los lagos y remontando el vuelo» (254). Se trata de un diseño de un cisne de la nocturnidad que resulta la contrafigura del otro «cisne», ése que describe con todo detenimiento en el poema del mismo título (255-257); un cisne humanizado, «grave y gentil como un príncipe», un cisne cuyas alas blancas la turban y enardecen en su gozo. Resulta curioso comprobar, llegados a este momento, cómo la trayectoria del cisne de Darío, tan marcado de elementos sensuales, siempre desde la óptica masculina, se carga en la poesía de la uruguayo de pasiones femeninas que eróticamente desnudan los sentidos de una mujer por primera vez en la poesía hispanoamericana de nuestro siglo. Merece la pena transcribir varios versos:

Sus alas blancas me turban
Como dos cálidos brazos;
Ningunos labios ardieron

Como su pico en mis manos,
Ninguna testa ha caído
Tan lánguida en mi regazo
Ninguna carne tan viva,
He padecido o gozado:
Viborean en sus venas
Filtros dos veces humanos!
Del rubí de la lujuria
Su testa está coronada
Y va arrastrando el deseo
En una cauda rosada.

Es muy evidente que hay que contar con el sujeto femenino para entender plenamente estos versos y que la simplicidad dualista no constituye, de ningún modo una explicación a este poema, ya no se trata de la Eva culpable, perdición del hombre, sino que Delmira juega con ese síndrome de culpabilidad, y exalta la ironía gozosa respecto a esa relación: «El cisne asusta de rojo, / Y yo de blanca doy miedo!».

Como se puede observar, su concepción poética alcanza alguna complejidad, que no pudo desarrollar por entero a causa de su temprana muerte, ello lo evidencia un fragmento reflexivo en prosa que Magdalena García Pinto recoge al final de sus *Poesías completas* y que se inicia con un intento de modificar el concepto de lo poético a través de un nuevo término: La ultrapoesía»⁵. En él parece dar a entender una capacidad de reflexión que los años hubieran depurado. Pero como no podemos trabajar con futuribles, por ahora tan sólo se puede concluir que resulta imposible leer la poesía de Delmira Agustini sin tener en cuenta el particular contexto en que vivió, y que resulta aún más imposible leerla sin tener en cuenta el diálogo amoroso, la presencia sexual del hombre amado. Algunos trabajos meritorios⁶ que se han realizado sobre su obra han destacado el carácter ancilar de su obra en relación a Darío, han visto su panteísmo misticista, los modos de su expresividad, pero no han llegado a identificar de forma directa, tal vez por un falso pudor, que el objeto mismo de su poesía está en el erotismo, y con más precisión en el cuerpo del hombre amado.

⁵ «La ultrapoesía..., la poesía vaga, brumosa del ensueño raro, del mito, del atroz jeroglífico, de la extravagancia excelsa». Véase la edición citada de Magdalena García Pinto, 356.

⁶ Un resumen acertado de estos trabajos pueden consultarse en la edición citada de García Pinto, (30 y ss). También Manuel Alvar adolece de la misma perspectiva, véase prólogo a su edición, (11 y ss).

- Alvar, Manuel. 1958. *La poesía de Delmira Agustini*. Universidad de Sevilla.
- Agustini, Delmira. 1924. *Obras Completas*. Tomo I: *El rosario de Eros*; tomo II: *Los astros del abismo*, Montevideo, Maximino García Editor.
- 1971. *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Labor.
- 1993. *Poesías completas*, edición de Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra.
- Lugones, Leopoldo. 1974. *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1ª reimp.
- Machado de Benvenuto, Ofelia. 1944. *Delmira Agustini*, Montevideo, Ed. Ceibo.
- Prego Gadea, Omar. 1998. *Delmira*, Madrid, Alfaguara.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1967. «Sexo y poesía en el 900 uruguayo» en *Mundo Nuevo*, 16, 52-71.
- Silva, Clara. 1968. *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.