

El paisaje modernista: las fronteras de otros mundos en la obra de Delmira Agustini

Veronika Bílková

University of Ostrava

Resumen

Los modernistas en sus poemas, entre otros aspectos, tratan de crear nuevos conceptos a partir de elementos conceptualmente disímiles, es decir mundos distintos. En este trabajo se determinará el rol de tres de los mundos presentes en la obra de Delmira Agustini, en particular de la Antigüedad, el Oriente y América Latina, y las relaciones y fronteras entre ellos mediante un análisis comparativo de los símbolos e imágenes relacionados con aquellos mundos en su poemario *Los cálices vacíos* (1913).

Palabras clave

Modernismo, Delmira Agustini, americanismo, mitología griega, orientalismo

1. Introducción

Es innegable que el paisaje poético de la autora uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) refleja una variedad notable de distintos mundos, ya sean los mundos reales, los mundos imaginarios, o los mundos posiblemente más importantes, los simbólicos. De esta existencia de distintos mundos surgen unas fronteras, algunas más claras que otras, mediante las cuales se entrevé la coexistencia de estas distintas realidades y sobre todo de lo que representan. Aparte de la mera coexistencia de los mundos

diferentes en la poesía de Agustini, aquellos mundos interactúan entre sí, ya que cada uno de ellos tiene un rol, aunque las fronteras entre ellos pueden ser bastante vagas y borrosas.

Es cierto que, aunque Agustini de vez en cuando hace referencias al mundo real, ya que a veces recurre al uso de los nombres propios o de la toponimia, el paisaje poético en la obra de la poeta uruguaya de ninguna manera pretende reflejar la realidad, al contrario, se aleja del realismo y deriva en el mundo simbólico, por lo que el simbolismo juega un rol importante también en cuanto a la existencia de las ya mencionadas fronteras. Según dice Carlos María Murciano Maínez: “Los paisajes que pueden aparecer en su poesía no son vistos, son relámpagos mentales descubiertos en la embriaguez o expresados en visiones” (Murciano Maínez 156). Por otra parte, Renfrew menciona que “cuanto más se convencía de la inestabilidad permanente de la conciencia, más se dedicaba a crear ilusiones de permanencia de su yo” (Renfrew 16), afirmación que Murciano también trae a colación.

Aquellos “relámpagos mentales”, o en otras palabras la idea de que las imágenes en los poemas de Agustini relampaguean una tras otra, captan lo que según José Miguel Oviedo sería precisamente la esencia de la poesía o incluso toda la obra modernista, ya que según él el poeta modernista está siempre vacilando entre ideas opuestas. Según dice:

El alma modernista es un campo de batalla, reclamado por pulsiones diversas y tan contradictorias como el doble influjo parnasiano y simbolista; por eso sus claves pueden ser presentadas como parejas de impulsos opuestos y en pugna, pero que se complementan en cierto nivel (Oviedo 229).

Max Henríquez Ureñan desarrolla esta idea con aún más detalle en su *Breve historia del modernismo*:

El modernismo representaba una nueva sensibilidad, que se originaba en lo que Manuel Díaz Rodríguez llamó “la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja”. Dentro de la complejidad de esa alma inquieta predominaba la angustia del vivir, ese estado morboso mezcla, de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remonten al Werther (1775) de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de *mal del siglo* (Henríquez Ureña 17).

Esta crisis no se daba solamente dentro del alma del poeta, al contrario, esta crisis afectó a una gran parte de la sociedad de aquel entonces, lo que se entrevé también en la existencia del término *fin de siècle*¹. Este elemento de una crisis universal se entrevé también en la definición más aceptada y utilizada del movimiento dada por Federico de Onís. En esta ocasión utilizaremos la cita tomada del texto *Rubén Darío y el modernismo* escrito por Ángel Rama, dado que la definición va enriquecida por sus propias perspectivas:

“El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera,

¹ La expresión *fin de siècle*, o en español fin del siglo, está relacionada con la crisis a la cual se enfrenta el mundo occidental a finales del siglo XIX. Según la investigadora checa Dora Poláková, es precisamente esta época, la que más se asemeja al modernismo hispanoamericano (Poláková, et. al. 20). Aunque es cierto que, como dice ella, el modernismo rechaza una de las ideas centrales del *fin de siècle* conocida en francés como el *fin du globe*, o fin del mundo. Para ellos esta vuelta de siglo significaba el principio de algo nuevo, de nuevas posibilidades, pero también de nuevos riesgos (Poláková, 2012 180).

con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy”. Si efectivamente se trata de una crisis mundial que abarca todos los órdenes de la vida, es obvio que ella no parte del “arte, la ciencia, la religión”, etc., sino que se genera en una transformación básica de tipo económico-social, y que su centro está en la Europa decimonónica, en el enclave de Inglaterra, Francia y Alemania (Rama 26).

Al haber acercado un poco la naturaleza del movimiento modernista, volvemos otra vez a las técnicas utilizadas por los autores pertenecientes al grupo, sobre todo la penetración de las distintas realidades y mundos. Mediante estas alteraciones, provocadas posiblemente por la complejidad de su alma, la poeta uruguaya crea las ya mencionadas “ilusiones de la permanencia de su yo” (Renfrew 16) incorporando tanto los elementos imaginarios, como los reales, variando no solamente en cuanto al espacio, ya que cubre las zonas geográficas desde el Lejano Oriente hasta América Latina, sino también en cuanto al tiempo, alterando entre el pasado —utilizando sobre todo los elementos de la Antigüedad y la Edad Media— y el presente, enfocándose en todas estas capas casi siempre en su significado simbólico.

Cuando estudiamos la obra de cualquier de los autores modernistas, tenemos que tomar en consideración también las siguientes palabras de Henríquez Ureña: “El punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras” (Henríquez Ureña 11). Además, como dice Ludmila Soledad Barbero: “El Modernismo cambió la relación de la cultura latinoamericana con la autoridad intelectual de los países centrales en la medida en que se supo valer de elementos de orígenes y períodos históricos diferentes descontextualizándolos y desjerarquizándolos para integrarlos a su propia sintaxis” (Barbero 65). Lo que nos deja entender que la mayoría de las técnicas que podríamos considerar novedosas en la poesía de Agustini no son únicas a la poeta,

ya que se ven reflejadas en la obra de varios de los autores modernistas. Sin embargo, es cierto que cada uno de los autores tuvo su propia manera de incorporar esta descontextualización y desjerarquización de distintos elementos históricos en su obra, y en el caso de Agustini podemos observar una diferencia marcante sobre todo en cuanto a su actitud ante el uso de los americanismos, los que, a diferencia de Rubén Darío, aparecen en su obra solo ocasionalmente y de manera muy sutil.

Como puede verse, la técnica del uso de los elementos de mundos distintos es una técnica bastante fructífera en aquella época, y también por eso mediante este artículo trataremos de analizar cómo se interrelacionan los elementos de distintos mundos presentes dentro del paisaje poético de Delmira Agustini en particular. Nos enfocaremos específicamente en los elementos americanos, es decir los americanismos, los elementos orientales y los elementos del mundo clásico. Para llegar a este objetivo hicimos una lectura comparativa de los tres poemarios de Delmira Agustini publicados durante su vida —*El libro blanco (frágil)* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913)— todos incluidos en la colección de poemas llamada *Los cálices vacíos (poesías)* (1913), excluyendo entonces sus publicaciones póstumas.

Esta lectura comparativa de símbolos y elementos relacionados con lo americano, lo oriental o la mitología grecolatina, nos permitió determinar ciertas relaciones entre los distintos mundos que forman el paisaje poético de la autora uruguaya y sobre todo su simbología, ya que es precisamente el significado figurativo o simbólico, el que suele tener más importancia. Es importante notar que el paisaje poético de Agustini está formado por muchos otros mundos o capas, como por ejemplo el mundo del ensueño o la Edad Media, los que no han sido incluidos en nuestro análisis.

2. El paisaje poético modernista

Antes de empezar con el análisis de los elementos concretos del paisaje poético en la obra de la autora uruguaya, hay que echarle un vistazo primero al pasaje poético en general, sobre todo en el contexto modernista. Aunque ya hemos esbozado antes lo que sería el paisaje poético en relación con la obra de Agustini, para poder entenderlo aún mejor, seguiremos con la siguiente definición de José Antonio Hernández Guerrero, el que dice que “el paisaje, como representación de la naturaleza, es una construcción de la imaginación que va conformando paulatinamente una memoria, y que constituye una biografía de cada espacio, en continua mutación” (Hernández Guerrero 75).

En esta definición Hernández Guerrero se refiere más bien al paisaje natural, no obstante, su aplicación al paisaje poético no sería errónea, dado que el paisaje poético es precisamente lo que menciona, es decir “una construcción de la imaginación”. Además, como afirma Carlos Reboratti, el paisaje dentro de una obra literaria “puede llegar a ser el representante de ideas, sentimientos y visiones de la sociedad que los produce y reproduce, y [...] puede ser usado como vehículo para expresarlos” (Reboratti 16). Eso es exactamente lo que ocurre en los poemas de la uruguaya, visto que es precisamente gracias a este paisaje poético, formado por distintos elementos de estos tres mundos, que el lector puede comprender mejor los sentimientos, ideas e intenciones del yo poético.

A continuación, el paisaje poético presenta ciertas características en común con el paisaje cultural,² por lo que podemos concluir, que tal como el paisaje cultural, el paisaje poético es “una construcción social,

² El paisaje cultural, en este caso, sería aquel paisaje que fue de alguna manera intencionalmente modificado por el hombre.

el paisaje siempre es definido por alguien, no existe el paisaje *per se*” (Roldán 3).

Tanto el paisaje poético, como el cultural son el resultado del trabajo del ser humano, es decir de las personas que forman parte del dicho paisaje, ya sea el autor de un poema o las personas que pertenecen a cierta cultura. Empleando las palabras de Marta Tafalla: “Los paisajes surgen de forma reflexiva en la mente de las personas, como resultado de un proceso intelectual y emocional; y son, por supuesto, una construcción, que se desarrolla históricamente en un entramado de interacciones y creaciones culturales colectivas” (Tafalla 123).

Este paisaje poético, del que estamos hablando, no está formado por lugares —esto, sin embargo, no niega la existencia de topónimos o términos geográficos dentro de los poemas—, sino más bien por imágenes. Según dice Bachelard: “La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante. Viviendo los poemas se tiene la experiencia saludable de la emergencia. Es sin duda una emergencia de poco alcance. Pero esas emergencias se renuevan; la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas por su vivacidad” (Bachelard 15). En otras palabras, la imagen poética surge de nuestro uso del lenguaje, pero siempre está más allá de un mero significado lingüístico.

Llegando finalmente al paisaje poético modernista, hay que decir que este podría considerarse un caso específico, teniendo en cuenta las distintas capas que se entremezclan en los versos de los poetas hispanoamericanos de aquella época. Hernández Guerrero define el paisaje modernista de la siguiente manera:

En el Modernismo, la historia y la tradición legendaria sirven de base para fastuosas evocaciones de lejanos ambientes y de épocas remotas. Los personajes se encuadran en escenarios refinados y raros: la silenciosa pagoda, la selva mitológica, el perfumado harén, el castillo encantado, etc. (Hernández Guerrero 81).

Lo que nos deja entender que el paisaje poético de Delmira Agustini sigue las pautas dadas por sus coetáneos, aunque el rol de cada uno de los elementos de su paisaje puede diferir. Aquellos roles de los diferentes elementos en el paisaje poético de la autora los vamos a estudiar en los siguientes capítulos.

3. El mundo clásico

Teniendo en cuenta que cada uno de los mundos analizados tiene un cierto rol dentro del paisaje poético de Agustini, empezaremos entonces con uno de los mundos más reflejados y más relevantes no solamente dentro de la poesía de la autora, sino también dentro de la obra de sus coetáneos, ya que la mayoría de sus poemas está entretejida por un sinfín de alusiones al mundo grecolatino, sobre todo a la mitología griega. Aunque es cierto que en la poesía de Agustini aparecen también otros elementos grecolatinos, como por ejemplo la lira.

Excluyendo entonces a las pocas excepciones que hemos encontrado, el mundo grecolatino se manifiesta dentro de la poesía de Agustini ante todo a través del uso de los nombres propios, ya sean nombres de los personajes mitológicos, por ejemplo, Iris o Helena, o de personas reales, como lo es en el caso del sabio griego Zoilo, aunque ellos no forman parte del paisaje per se, pero sí del llamado paisaje poético modernista. El cisne modernista, sin embargo, seguramente podría considerarse una de las excepciones que confirman esta regla, ya que, según algunos,³ el cisne juega un rol importante no solamente dentro de la obra de la autora, sino también determina su rol dentro del

³ Por ejemplo, según Cathy L. Jrade mediante el proceso de reescribir lo dicho por Darío, Agustini afirma el sentido de sí misma y así se apropia del cisne modernista (Jrade 26).

movimiento modernista. Según Henríquez Ureña, el cisne modernista sería un ejemplo de los llamados “símbolos de elegancia plástica” (Henríquez Ureña 22) y “además era un símbolo de la belleza poética. El cisne era suavidad, gracia, albura, ensueño, idealidad” (26).

Al usar los nombres propios, la poeta obliga al lector a leer entre líneas. Su uso entonces está relacionado con una necesidad de contar una gran historia con pocas palabras. Debido a esto, la lectura de la obra no solamente de Agustini, sino toda la obra modernista, requiere un gran conocimiento de la mitología grecolatina. En relación con la idea de contar una gran historia con pocas palabras no podemos omitir el concepto del culturalismo poético, desarrollado sobre todo por el poeta español Guillermo Carnero, el que explica que es precisamente el culturalismo, el que permite conectar la obra literaria mediante metáforas, símbolos o alusiones con la tradición literaria anterior, en nuestro caso sería la mitología griega. Empleando sus palabras:

El culturalismo permite hablar del yo sin mencionarlo, y referirse del mismo modo a las situaciones existenciales de la vida cotidiana, por el procedimiento de expresar lo uno y lo otro por analogía. El autor designa entonces a un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte, cuando quiere manifestar que se encuentra en situación semejante a la suya; o bien designa una obra literaria o artística cuando entiende que éstas significan algo idéntico o semejante a lo que quiere significar de sí mismo (Carnero párr. 10).

Pongamos entonces por ejemplo una estrofa del poema “El hada color de rosa”, un poema lleno de juegos, ya sean juegos de palabras, o el uso de metáforas o símbolos:

— Toma — y una esbelta lira de oro me dio — en ella cante
La musa de tus ensueños sus parques, el cisne azul

Que tiende en los lagos de oro su cuello siempre al levante,
Y Helena que pasa envuelta en la neblina de un tul (Agustini 94).

Para poder descifrar esta estrofa, y así pues también todo el poema, uno tendría que entender varias referencias a la mitología griega, todas las que encaminan hacia la historia posiblemente más relevante dentro del movimiento modernista, la del cisne. El cisne en el contexto griego representa una de las formas en las que se presenta el dios griego supremo Zeus a los mortales, ya que no puede presentarse ante ellos en su forma plenamente divina. Zeus entonces decide tomar la forma del cisne para engañar, y consecuentemente acceder carnalmente, a la princesa de Etolia, Leda. Es interesante notar que según Cathy L. Jade, detrás de este mito tan conocido Agustini oculta un cuestionamiento de la autoridad, en este caso del modernista por excelencia Rubén Darío: “Unwilling to overthrow Darío directly, Agustini hides her challenge to authority and veils her ambition behind the simile uniting the fading light of the afternoon sun with a dying king” (Jade 63).

Además, como observa Aída Beaupied, el símbolo del cisne experimenta una evolución dentro de la poesía de Agustini, lo que está de acuerdo también con las ideas de Jade. Empleando entonces sus palabras:

As she tears herself away from the limitations that had been set for her, she imagines herself fragmented and torn to pieces by the pursuit of independence and vitality. At the same time, however, she speaks up and declares her sense of self and voice by rewriting Darío, appropriating the iconic swan of modernismo, and activating, energizing, and sexualizing the passive, domesticated, sub servient female figures of his poetry (Jade 26).

Continuando entonces con las palabras de Beaupied, o mejor dicho de Sylvia Malloy, a la que está citando:

La habitual imagen erótica —el verterse masculino en el cuerpo femenino glorificado— que aparece en Darío en conexión con Leda... y también diseminada en toda su poesía, se subvierte en Agustini: es el yo, la mujer, quien ha llenado al cisne blanco... dándole substancia (sangre, fuego) y a la vez gastándose (Beaupied párr. 7).

Desde esta relación de Zeus y Leda, la que refleja la fusión de lo divino y lo humano, surge el personaje de Helena, la mujer más hermosa del mundo. En los poemas de Agustini Helena no aparece solamente como una representación de la belleza, puesto que esta fusión de la que hemos hablado resulta en la creación de poesía, por lo que Helena sirve como representación de lo bello, sobre todo del arte poético. La representación de Helena como arte o poesía es relevante también en la obra de Rubén Darío, ya que aparece en uno de sus poemas llamado “El cisne”:

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,
bajo tus alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal (Darío 114).

Por último, hay que tener en cuenta que al recurrir los autores modernistas al uso de los elementos de la mitología griega crean poemas llenos de referencias intertextuales. Como ya hemos esbozado, los textos con una gran cantidad de tales referencias requieren un gran conocimiento por parte del lector y por eso también es precisamente este tipo de simbología, la que puede esconder un bagaje de significados accesibles para el conocedor o interesado en estas mitologías y así hacer referencia a ideas o historias más largas que una sola palabra que aparece en el poema.

4. El orientalismo

Es cierto que la obra modernista suele ser percibida como un viaje, ya sean los viajes a través del tiempo, como sería el caso del mundo grecolatino, o los viajes a través de distintos lugares, algunos más lejanos, algunos menos. Por eso nos trasladamos desde el mundo que forma una gran parte de la herencia cultural europea más hacia el este, ya que el orientalismo, tal como los temas grecolatinos, es bastante común dentro de la literatura modernista. Como dice Araceli Tinajero en *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*:

Tanto en la prosa como en la poesía, modernistas figuran múltiples temas orientales que fundan una relación específica entre el valor estético de artefactos orientales y el lugar de su estimación en discursos sobre las artes plásticas, la literatura, la religión y la historia del Oriente en aquel fin de siglo (Tinajero 6).

Algunas veces, sobre todo en los textos más antiguos, el orientalismo o el exotismo se asimilan por los autores al escapismo. No obstante, hoy en día, esta opinión ya no es válida, ya que varios estudios nuevos la rebaten. A esta idea se opone por ejemplo Dora Poláková en su *Moderní hispanoamerická literatura*, en la que afirma que los modernistas, a pesar de incluir muchas veces los temas o motivos universales, tratan de resolver los problemas de su época, no de escapar de ellos (Poláková et. al. 22). No habla entonces de escapes, sino de viajes. El tema del viaje tiene un rol importante no solamente en la literatura modernista, sino también en la vida de los autores mismos, ya que a lo largo de sus vidas muchos de ellos realizaron viajes no solamente por América Latina, sino también a Europa, sobre todo a Francia y España (Poláková, 2016 278). Aunque es cierto que la misma Agustini nunca logró viajar a Europa, posiblemente por su muerte temprana en manos de su marido, gracias a su correspondencia con él sabemos de sus viajes a Argentina.

El orientalismo, tal como la Antigüedad, tiene un cierto rol dentro de la poesía de Agustini y se manifiesta mediante unos elementos relativamente limitados. En el caso del orientalismo se trata entonces del uso frecuente de topónimos, ya que la autora menciona el Oriente, Estambul o Arabia. Aun así, es posible encontrar en su poesía también otros elementos orientales, como por ejemplo el “vaso chinesco” (Agustini 98) en el poema llamado “Nardos”:

En el vaso chinesco, sobre el piano
 Como un gran horizonte misterioso,
 El haz de esbeltas flores opalinas
 Da su perfume; un cálido perfume
 Que surge ardiente de las suaves ceras
 Florales, tal la llama de los cirios (98).

En todos los casos anteriores, tanto en el caso de los topónimos, los que vamos a presentar más adelante, como en el caso del vaso chinesco, Agustini intenta crear unas imágenes que sean capaces de transmitir una experiencia sensorial, es decir tal experiencia que permita al lector sumergirse completamente en su obra. Es interesante que esta práctica llamada sinestesia no es usada exclusivamente por Agustini. Como observa Šrámek en su *Dějiny francouzské literatury v kostce*, se trata de una práctica utilizada ya unas décadas antes por uno de los poetas malditos, Arthur Rimbaud. Rimbaud en sus poemas trata de captar lo absoluto, por lo que les da importancia también a los olores, sonidos o colores (Šrámek 215). Uno de los poemas de Rimbaud más conocidos en cuanto a la sinestesia sería seguramente el soneto “Vocales”, en el que dice:

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
 algún día diré vuestro nacer latente:
 negro corsé velludo de moscas deslumbrantes,

A, al zumbar en tomo a atroces pestilencias,
calas de umbría; E, candor de pabellones
y naves, hielo altivo, reyes blancos, ombelas
que tiemblan. I, escupida sangre, risa de ira
en labio bello, en labio ebrio de penitencia; (Rimbaud).

Estas semejanzas entre la obra de Agustini y la de Rimbaud ciertamente no son casuales, puesto que los modernistas solían encontrar inspiración dentro de la literatura francesa con bastante frecuencia, pongamos por caso la influencia que tuvieron en ellos el parnasianismo y el simbolismo. Según dice Henríquez Ureña “el parnasianismo sirvió de guía al movimiento modernista en lo que atañe a la preocupación de la forma” (Henríquez Ureña 15), el simbolismo, por otro lado, tenía el “propósito de renovación de la expresión poética” (Henríquez Ureña 13).

Esta tendencia hacia una experiencia sensorial completa es según Jorge Luis Camacho algo bastante relevante dentro de toda la obra modernista. En uno de sus artículos relaciona la abundancia de vocabulario sensorial con la evolución de las ciencias que empezó a surgir a finales del siglo XIX, o más bien con la evolución del lenguaje gracias al crecimiento de los conocimientos de la humanidad, ya que “el modernismo extrae muchas de sus metáforas, temas y vocabulario de la reserva orientalista que crea la filología en el siglo XIX, pero también, de otras ciencias como la biología, la etnografía y la criminalística que fueron asumidas por ella” (Camacho 33). Hay que añadir también que, como dice Camacho, “La modernidad literaria va acompañada de una modernidad de los sentidos, donde la poesía evoluciona a la par que el cuerpo” (Camacho 35).

Las experiencias sensoriales se hacen relevantes también dentro de la obra de uno de los escritores modernistas españoles más importantes, Ramón María del Valle-Inclán, el que subraya aún más las ideas presentadas por Camacho, ya que según él la evolución de las

percepciones sensoriales va mano a mano con la evolución de nuestra capacidad de percibir y entender el mundo que nos rodea:

Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad, no son otra cosa que la consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonidos y relaciones lejanas entre las cosas, que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por los antepasados (Camacho 33).

Como ya hemos mencionado, el orientalismo se refleja en la obra de Agustini mediante los topónimos, los cuales suelen ir acompañados por una cierta percepción sensorial. La mayoría de las veces, los topónimos orientales suelen ir acompañados por versos, mediante los cuales la autora trata de provocar en el lector una experiencia de olfato, como ya hemos visto en el poema “Nardos”.

Pongamos por caso ahora el poema “Mis ídolos” en el que el yo poético traza una escena llena de olores florales, y esta percepción sensorial aun aumenta al referirse a las maderas de Arabia: “Y deshojando orquídeas, entre olores complejos / De maderas de Arabia y de pétalos viejos” (Agustini 118). Otro caso sería el poema ya mencionado, o sea “El hada color de rosa”, en el que el yo poético trata de acentuar la belleza de la aurora enfocándose en los perfumes sensuales de Estambul:

El hada color de rosa que mira como un diamante,
El hada color de rosa que charla como un bulbul
A mi palacio una aurora llegó en su carro brillante,
Esparciendo por mis salas un perfume de Stambul. (Agustini 94).

Es cierto que esta relación de los orientalismos con percepciones sensoriales tiene que ver sobre todo con la reputación de aquellos

lugares lejanos en aquella época. Dado que aun nosotros solemos relacionar el Oriente con la producción de los perfumes y de una gran variedad de especias de olores muy específicos.

Es curioso que el topónimo Oriente se relaciona en la obra de Agustini sobre todo con la vista, como podemos ver en el poema “Una chispa”, en el que influyen en el lector no solamente una paleta de colores, sino también una selección de piedras preciosas, las cuales suelen ser conocidas por su belleza:

Con luces fascinantes
Y fieras de rubíes tal heridos diamantes;
Rayo de sangre y fuego
Incendió de oro y púrpura todo mi Oriente gris.
Me quedé como ciego . . .
¡Que luz! . . . —¿Y luego y luego? . . .
—¿Luego? ... El Oriente gris . . . (Agustini 112).

En el poema “Por campos de ensueño” Agustini otra vez utiliza la palabra Oriente para completar una imagen visual, en este caso relacionada con la blancura y pureza:

Cruzaron hacia Oriente la limpidez del cielo;
Tras ellas como candida hostia que alzara el vuelo.
Una paloma blanca como la nieve asoma.
Yo olvido el ave egregia y el bruto que foguea
Pensando que en los cielos solemnes de la Idea
A veces es muy bella, muy bella una paloma! (Agustini 86).

Aunque es cierto que las imágenes sensoriales aparecen en la obra de Agustini con frecuencia y muchas veces van ligadas a distintos tipos de flores, pájaros, piedras preciosas o telas, y así no están relacionados únicamente con los elementos orientales, en el

caso opuesto la situación difiere bastante, ya que los orientalismos casi siempre aparecen acompañados por elementos que evocan una imagen sensorial o sinestésica.

5. El americanismo

El americanismo en la poesía —y también la prosa— modernista se hizo relevante ya con la llegada de sus precursores, José Martí (1853-1895) y José Enrique Rodó (1871-1917) y su importancia fue aparente también dentro de la obra de Rubén Darío, por ejemplo, en poemas como “Tutecotzimi” o “Desde la pampa”, en los cuales se enfoca abiertamente en los temas americanos. El americanismo dentro de la poesía de Delmira Agustini es, sin embargo, casi imperceptible. Aunque, a diferencia de los otros autores mencionados, Agustini no habla abiertamente de los temas típicos del americanismo⁴ y sus referencias podrían considerarse más bien ocultas, no se puede negar la influencia que tiene el paisaje americano en su obra.

En la obra de Agustini es precisamente el paisaje, el que más refleja lo americano, puesto que, al contrario de Darío, Agustini no recurre al uso de términos o eventos concretos. Mediante estos paisajes que le son bastante cercanos, Agustini suele expresar sus pensamientos y sentimientos más íntimos. Aunque es cierto que el paisaje americano no es la única herramienta para proyectar su mundo íntimo, ya que muchas veces acude al uso de los espacios cerrados, sobre todo de su cuarto, la torre o el castillo. “Porque la casa es nuestro rincón del mundo” (Bachelard 28), como afirma Bachelard. No obstante, en este

⁴ Algunos de los autores modernistas desarrollaron los temas americanistas con mucha más profundidad, en este caso podemos hablar de la vuelta a los tiempos precolombinos, la alabanza de la naturaleza latinoamericana o el interés por la mitología indígena.

momento lo que dice sobre los espacios abiertos, o mejor dicho espacios inmensos e ilimitados, se nos hace aún más interesante, al imaginarnos la inmensidad de las pampas, las montañas o los mares sudamericanos. La inmensidad de aquellos paisajes, tal como el carácter cerrado de los espacios interiores, puede provocar en el autor una necesidad de meditar y reflexionar, y como dice Bachelard: “En el alma distendida que medita y que sueña, una inmensidad parece esperar a las imágenes de la inmensidad. El espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad” (Bachelard 169).

Estos espacios naturales e inmensos en la obra de Agustini muchas veces pueden parecer bastante universales, sobre todo tales espacios como el bosque, el desierto o el mar. Por otro lado, la influencia de la variedad de los paisajes latinoamericanos, no solamente uruguayos, en su obra suele ser de naturaleza bastante sutil.

En las próximas estrofas de “Mi oración” Agustini trata de crear una imagen de una selva hostil, o como ella la denomina, “huraña”, dentro de la cual se halla un monte, en el cual el yo poético encuentra calma:

Mi templo está allá lejos, tras de la selva huraña.
 Allá salvaje y triste mi altar es la montaña,
 Mi cúpula los cielos, mi cáliz el de un lirio;
 Allá, cuando en las tardes lentas, la mano extraña
 Del crepúsculo enciende en cada estrella un cirio,
 Por entre los fantasmas y las calmas del monte,
 Va mi musa errabunda, abriendo un horizonte
 En cada ademán . . . Hija del Orgullo y la Sombra,
 Con los ojos más fieros é intrincados que el monte.
 Pasa, y el alma grave de la selva se asombra. (Agustini 101).

Este monte es un lugar de meditación y sobre todo de oración, en el que el yo poético puede vivir en su torre serena, ya que su alma, la

“flor grandiosa y huraña”, no cabe dentro de los templos. Requiere un lugar inmenso, ya sean las montañas, el cielo o el desierto:

Y es la oración más honda para mi musa extraña,
Talvez porque hay en ella la voz de la montaña
Y el homenaje mudo de la natura grave...
Es la oración del alma, flor grandiosa y huraña
De los grandes desiertos, En los templos no cabe (Agustini 101).

Además, “Mi oración” es uno de los numerosos poemas, en los cuales la autora crea una visible frontera entre el arriba y el abajo, la tierra y el cielo, lo que se hace aún más visible en el contexto de las montañas. “Allá surge la idea de un formidable mito... / Abajo lo insondable, arriba lo infinito” (Agustini 92), dice Agustini en su poema “Racha de cumbres”, el cual podría considerarse una de las piezas cuyas más cercanas a lo que sería el verdadero americanismo. Curiosamente, este es uno de los poemas que aparece en tres de los cinco cuadernos manuscritos de la autora publicados en el Archivo Delmira Agustini, gestionado por la Biblioteca Nacional de Uruguay. Así que podemos ver la evolución en la escritura del poema, y sobre todo de las palabras y los símbolos que Agustini utiliza. Lo que es interesante es el cambio que hizo en la primera estrofa del poema, dónde cambió la palabra arriba, por la palabra cumbre. Eso sobre todo para relacionar el poema aún más con las montañas, ya que la palabra arriba podría referirse a varios lugares, pero en el caso de la cumbre no es así. El uso de la palabra cumbre evoca en el lector casi automáticamente una imagen de la montaña.

Aparte de la clara influencia de la naturaleza latinoamericana, en el verso presentado anteriormente aparece una imagen de la frontera, no solamente entre nuestro mundo y el mundo de las aves, o sea lo de

arriba, y lo de abajo, sino también entre el mundo nuevo, representado por los cóndores, y el mundo viejo, representado por las águilas⁵.

La importancia del cóndor en la cultura hispanoamericana es indudable, ya que el ave figura como símbolo de varios países latinoamericanos⁶. Su majestuosidad se entrevé también en la obra de Agustini:

Son grandes, son soberbias las aves de las cumbres,
Sus ojos tienen fríos, olímpicos vislumbres.
Abismos palpitantes, enigmas de plumaje,
Su vuelo es un nervioso martilleo salvaje.
Sus pupilas brillantes, sus pupilas oscuras.
Dan un vértigo raro: un vértigo de alturas . . . (Agustini 93).

En uno de los párrafos anteriores mencionamos la idea del mito dentro del poema “Racha de cumbres”. Relacionando entonces esta idea de lo mitológico con el mundo de las aves, descubrimos que el cóndor formaba una parte muy importante dentro de la mitología inca, lo que subraya aún más la relación entre el cóndor y el continente sudamericano:

In Isluga in northern Chile’s Tarapacá Region, the condor was reported to be regarded as one of the sacred animals that mediate the relationship between agriculture and the spirits of the mountains known as *mallkus* (Grebe 1983, 1984, 1989). The *mallku* concept can be understood in at least two ways: as an authority of the community and as spirit/divinity. According to Grebe (1989), *Mallku kunturi* identified the condor as

⁵ En este caso, cuando nos referimos al mundo nuevo, nos referimos a América, específicamente a América Latina. El mundo viejo, por otro lado, sería Europa.

⁶ Específicamente se trata de Colombia, Chile, Ecuador y Bolivia.

the bird with the greatest authority among its peers and indicated its sacred nature (the name condor comes from the Aymara and Quechua word kuntur). Grebe (1989) described how, together with the eagle, the condor connected the three worlds of the Aymara worldview through its flight (Jaques-Coper, et. al. 2).

La última afirmación se opone a la percepción del águila en la obra de Agustini, ya que, sobre todo en “Racha de cumbres”, la autora crea entre las dos aves un visible contraste. El águila, al que en “Fragmentos” denomina también “águila real” (Agustini 52), representa el mundo viejo, el mundo que al parecer quiere expulsar lo original, o sea el cóndor:

Y el pico corvo, enérgico: dominio y arrogancia!
El pico soberano del águila de Francia!
Y huyen como si hubieran mirado el Pensamiento . . .
—La montaña parece crecer para el momento.— (Agustini 93).

Sin embargo, aun en la poesía de Agustini existe una imagen que nos lleva directamente a su país natal, Uruguay. Las pampas forman una parte considerable del país, su importancia, no obstante, la podemos observar más bien en la literatura argentina. En el siguiente poema, al que Agustini llamó “Rebelión”, la pampa, junto con el mar, representa el símbolo supremo de la libertad. Además, la autora asimila a ambos estos lugares —la pampa y el mar— mediante sus múltiples características compartidas, entre otros sería su inmensidad, el horizonte infinito y su color, ya que por muchas culturas el verde y el azul son percibidos como el mismo color:

Para morir como su ley impone
El mar no quiere diques, quiere playas!
Así la Idea cuando surca el verso

Quiere al final de la ardua galería,
Más que una puerta de cristal ó de oro,
La pampa abierta que le grita “¡Libre!” (Agustini 90).

La naturaleza en la obra de Agustini entonces representa sus deseos inalcanzables, sus sentimientos indescriptibles y sus ideas inexpresables. Su rol dentro de su poesía puede considerarse una transición entre la mitología griega, la que trata de contar una gran historia en pocas palabras, y lo oriental, lo que pretende transmitir una experiencia sensorial.

6. Conclusiones

Al revisar las imágenes o símbolos que forman el paisaje poético de la obra de Delmira Agustini emergen sobre todo tres elementos importantes, específicamente la mitología griega, el orientalismo y el americanismo. Y aunque es cierto que todos estos mundos coexisten dentro de aquel paisaje, existen entre ellos unas ciertas fronteras, por lo cual cada uno de los dichos mundos asume su propio rol. Hay que mencionar también que en este trabajo hemos omitido a propósito varios otros mundos relevantes en su poesía, en particular la Edad Media, o el mundo de los ensueños.

Cómo ya hemos dicho, las alusiones a la mitología griega aparecen en la obra de Agustini casi únicamente mediante el uso de los nombres propios, aunque existen algunas excepciones. La autora recurre al uso de los nombres propios, lo que resulta en la presencia de la intertextualidad constante, suponiendo un conocimiento previo del lector, por lo que cada una de estas imágenes sirve para expresar ideas o historias mucho más largas y mucho más profundas, las cuales fuerzan al lector a leer entre líneas.

El orientalismo, por otro lado, Agustini suele utilizarlo para la transmisión de las percepciones sensoriales, o sea la sinestesia, al lector, al que dentro de sus versos de esta manera ofrece una experiencia casi completa. En este caso la poeta acude al uso de los topónimos, los cuales suelen ir acompañados por un sinfín de imágenes sensoriales, desde distintos olores y sonidos, hasta imágenes visuales. Uno de los enlaces entre el orientalismo y las percepciones sensoriales podrían ser las especias, y eso por sus fuertes aromas, su diversidad de colores y sus sabores particulares.

Y, por último, en su obra aparecen –aunque no con tanta frecuencia– los elementos del paisaje americano, sobre todo aquellos paisajes que podrían considerarse inmensos y vastos. Curiosamente, en el caso de los americanismos, Agustini no tiende a utilizar ni los topónimos, ni los nombres propios y cuando aparece algo que podría relacionarse con América Latina, es más bien de manera genérica. El rol de aquellos paisajes en la obra de la uruguaya es, al parecer, transmitir los sucesos de su mundo interior, sus ideas, emociones y deseos.

Teniendo cada uno de estos mundos su propio rol dentro de la obra Agustini es posible su coexistencia dentro del mismo paisaje poético, por lo que, aunque ciertamente existen las fronteras entre ellos, no parecen tener mucha importancia, y por eso pueden ser percibidas como casi borrosas, permitiendo así una interacción frecuente entre los elementos distintos dentro de la misma estrofa, o hasta dentro del mismo verso. Agustini tiende a acumular estos elementos en lugar de crear fronteras entre ellos, y así su paisaje poético resulta ser bastante colorido y diverso.

Obras citadas

Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos (poesías)*. Taller Gráfico El Arte, 1913
 Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Barbero, Ludmila Soledad. "Aves fingidas: Reescrituras del mito de Leda y el cisne en Rubén Darío, Delmira Agustini y Silvina Ocampo". *Badabec*, vol. 12, no. 23, 2022, 64-82. *Repositorio Institucional CONICET Digital*, <https://doi.org/10.35305/b.v12i23.565>.
- Beaupied, Aída. "Otra lectura de 'El cisne' de Delmira Agustini". *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2014, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/otra-lectura-de-el-cisne-de-delmira-agustini/html/6074b9fd-3f92-456c-bbf5-ee2a38ed114c_2.html. Accedido el 25 de noviembre de 2024.
- Camacho, Jorge Luis. "Ver/imaginar: el niño y el salvaje. El modernismo, la percepción del color, y la evolución de los sentidos". *Confluencia*, vol. 18, no. 2, 2003, 32-41. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27922907>.
- Carnero, Guillermo. "Cuatro formas de culturalismo". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/html/0029352c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Accedido el 25 de enero de 2025.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Librería de la vda de C. Bouret, 1920.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Hernández Guerrero, José Antonio. "Los paisajes literarios". *Castilla*, vol. 27, 2002, 73-84. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8p1>.
- Jacques-Coper, Andrés, et. al. "The Andean Condor as bird, authority, and devil: an empirical assessment of the biocultural keystone species concept in the high Andes of Chile", *Ecology and Society*, vol. 24, no. 2, 2019, 1-11. *JSTOR*, <https://doi.org/10.5751/ES-10939-240235>.
- Jrade, Cathy. *Major Figures in Spanish and Latin American Literature and the Arts*. Yale University Press, 2012.
- Murciano Martínez, Carlos María. *Hacia una revisión de la poesía posmodernista femenina en el Uruguay (en su primera época)*

- [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana Vol. 2. Del romanticismo al modernismo*. Alianza, 1997.
- Poláková, Dora, et al. *Moderní hispanoamerická literatura*. Karolinum, 2023.
- Poláková, Dora, 2012. “Blízké i daleké obzory. Pár slov k hispanoamerickému Modernismu”. *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*, editado por Anna Housková y Vladimír Svatoň, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012, 180–188.
- Poláková, Dora. “Putovalo mé srdce: topos cesty v hispanoamerické modernistické próze”. *Pokusy o renesanci západu*, editado por Anna Housková y Vladimír Svatoň, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016, 277-287.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones C. A., 1985.
- Reboratti, Carlos. “La irresistible atracción del paisaje”. *Registros. Revista de investigación histórica*, vol. 7, no. 7, 2010, 9-17.
- Renfrew, Nydia Ileana. *La imaginación en la obra de Delmira Agustini* [Tesis doctoral]. Michigan State University, 1985.
- Rimbaud, Arthur. “Vocales”. Biblioteca Digital Ciudad Seva, <https://ciudadseva.com/texto/vocales/>
- Roldán, Sabrina Nair. “Rubén Darío, el modernismo y los paisajes culturales”. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, vol. 10, no. 15, 2019. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7038187>.
- Šrámek, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Votobia, 1997.
- Tafalla, Marta. “Paisaje y sensorialidad”. *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, editado por Toni Luna e Isabel Valverde, Universitat Pompeu Fabra, 2015, 115-135.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Purdue University Press, 2003.