El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

La consolidación de una autora modernista: *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini

The Consolidation of a *Modernista* Female Writer: *Los cálices vacíos* by Delmira Agustini

Pablo Martínez Gramuglia
Universidad Internacional de La Rioja, España

ORCID: 0000-0003-2849-6055
pablo.martinezgramuglia@unir.net

Recibido: 23 de abril de 2026
Dictaminado: 14 de mayo de 2026
Aceptado: 25 de junio de 2026



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 2.5 México.

La consolidación de una autora modernista: *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini

The Consolidation of a *Modernista* Female Writer: *Los cálices vacíos* by Delmira Agustini

Pablo Martínez Gramuglia

Resumen

Indagaremos en el modo en que Delmira Agustini construyó su figura autoral a través de las decisiones de edición y los paratextos en sus obras. Analizaremos el uso de fotografías, prólogos y críticas de otros autores, elementos que no sólo complementan su escritura, sino que también contribuyen a la creación de una imagen de la autora modernista de prestigio que trasciende las fronteras nacionales. A través de estos recursos, Agustini se posiciona en un diálogo con las tradiciones literarias de diversos contextos, especialmente en relación con la modernidad y el simbolismo europeos y con el padre simbólico del modernismo: Rubén Darío. También la elección de un editor constituye una estrategia de legitimación. Reflexionaremos así sobre las tensiones entre la construcción de una identidad autoral en el mercado literario latinoamericano y las estrategias de visibilidad y legitimación utilizadas por Agustini en su obra.

Palabras clave: legitimación femenina; campo editorial; figura autoral; paratextos; materialidad.

Abstract

We examine the way in which Delmira Agustini constructed her authorial persona through editorial decisions and the use of paratexts in her works. We analyze the deployment of photographs, prefaces, and critical interventions by other writers, elements that not only complement her writing but also contribute to the production of an image of Agustini as a prestigious modernist author whose stature transcends national boundaries. Through these strategies, Agustini positions herself in dia-

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

logue with multiple literary traditions, particularly European modernity and Symbolism, as well as with Modernismo's symbolic father figure: Rubén Darío. The choice of publisher is likewise examined as a strategy of literary legitimization. Thus, we will reflect on the tensions between the construction of an authorial identity within the Latin American literary market and the strategies of visibility and legitimization deployed by Agustini in her work.

Keywords: Feminine Legitimization; Editorial Field; Authorial Persona; Paratexts; Materiality.

En el marco de la ampliación del mercado de bienes culturales a fines del siglo XIX y comienzos del XX en el sur de América, abordar la historia de la literatura, con su acento en aspectos textuales, exige incorporar los roles de la recepción y la circulación de los textos literarios. En este ensayo, nos centraremos en la poetisa uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), cuya obra tuvo un significativo éxito en la segunda década del siglo XX y goza de una perduración notable entre los lectores y los críticos de la literatura hispanoamericana. Su figura autoral –como todas o casi todas– responde a una serie de estrategias editoriales, en este caso llevadas adelante por sí misma en el contexto del movimiento cultural del modernismo hispanoamericano. Construyó su identidad a través de su obra y los discursos críticos contemporáneos, además de un uso sutil de las posibilidades de los paratextos.

Una poetisa original

Desde sus primeras publicaciones en la prensa periódica uruguaya, en 1902-1904, la figura de Agustini estuvo marcada por una doble inscripción: por un lado, la de una "joven prodigio" que se destacaba por su precocidad intelectual, su inocencia y su pureza de "niña bien" del 900 montevideano –no faltaban las lecciones de piano, declamación y francés–; por otro, la de una poeta cuyo imaginario estaba profundamente vinculado al deseo y a la sensualidad, capaz de sugerir escenas seudopornográficas con la delicadeza de la me-

táfora recamada.[1] Esta dicotomía entre la doncellez casi infantil y la afirmación de un erotismo explícito ha sido objeto de estudios críticos que han señalado cómo estos elementos coexistieron en la construcción de su figura pública. María José Bruña Bragado (2005) explica que ya en esas primeras publicaciones en la prensa periódica, de 1902, se exageraba la juventud de la autora, al punto de falsear su edad, haciéndola pasar por una niña de doce años cuando rebasaba los quince (p. 224).[2] Pero a la vez, se publicaban sus poemas, algunos de ellos con un contenido tan metafórico como erótico, en los que la voz enunciadora aparecía como una mujer deseante, alternando los lugares de sujeto y objeto del deseo con una contraparte masculina y poniendo así en entredicho la formulación básica de la erótica modernista.

En el "club de hombres" que era el modernismo, al decir de Saporta Stenbach (2015), Agustini fue una de esas excepcionales mujeres, junto con Clorinda Matto de Turner y María Eugenia Vaz Ferreira, que se apropiaron de la renovadora estética y lograron darle un acento propio. En buena medida, estas escritoras lograron invertir los roles de género asignados por autores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones, según los cuales las mujeres eran un "objeto bello" más de una serie que incluía el arte, la naturaleza y la propia poesía, que estaba disponible para el poeta. Sobre todo en la "Orla rosa", del *El libro blanco (frágil)*, y en algunos textos de *Los cálices vacíos*, Agustini plantea una voz femenina que *posee* al objeto de deseo masculino –más de una vez enfatiza la idea de tomar con las manos la cabeza del amado o, en una refiguración del mito de Leda, el pico ardiente o el cuello del cisne. En ese sentido, como se ha señalado, la originalidad de la poetisa no estaría tanto en la

[1] Ver, por ejemplo, "El intruso": "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." Todas las citas de los poemas y de sus paratextos son de Agustini (1913), excepto los prólogos de *El libro blanco (frágil)* y *Cantos de la mañana*.

[2] Bruña Bragado(2005) cita el comentario que acompaña la composición "¡Poesía!" en el semanario ilustrado *Rojo y blanco*: "La autora de esta composición es una niña de doce años, aunque ella no necesite disculpa, creemos oportuno hacer una *advertencia que realce su valor*" (p. 224).

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

novedad de las imágenes, sino en su distribución de roles sexuales. Mirta Fernández dos Santos (2018) explica:

> la mayor parte de las imágenes eróticas de las que se sirve Agustini en su poesía ya se encontraban en Baudelaire y en Darío, dos de sus principales referentes. Por consiguiente, en lo que respecta al erotismo, la aportación fundamental de la uruguaya no es el imaginario sino la asunción de un rol activo que le permite redescubrir y re-enseñar los mitos clásicos, cuyas referencias proliferaron entre los modernistas, a través de su propia encarnadura y por medio del uso personal, a la par que abarcador, de su lenguaje (p. 14).

Sin embargo, lo característico de la poética agustiniana en sus mejores poemas no es invertir los lugares del deseo, representando un sujeto femenino activo y uno masculino pasivo, sino plantear la intercambiabilidad de esos roles en las relaciones afectivas y sexuales. En el tercer poema de *Los cálices vacíos*, por ejemplo, un "Nocturno" famoso por su capacidad de síntesis y por la eficaz gradación que se establece en el texto –que construye espacios sucesivos: fuera, mi cuarto, mi lecho, yo–, que contrapone la inocencia e inexperiencia del yo femenino con un experimentado sujeto masculino caracterizado como "Invierno", en los últimos versos describe una escena romántica en la que los dos personajes participan de modo activo:

> Invierno, yo te amo y soy la primavera...
> Yo sonroso, tu nievas:
> Tú porque todo sabes,
> Yo porque todo sueño...
> ...Amémonos por eso!...
> ...Sobre mi lecho en blanco,
> Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
> Con espuma de vicio,
> Invierno, Invierno, Invierno,
> Caigamos en un ramo de rosas y de lirios![3]

[3] El poema podría leerse –y hay quien lo ha hecho– como una escena de masturbación o bien refiriendo a la propia escritura poética.

Se podría trazar una cronología de los primeros poemas sueltos hasta su obra magna, *Los cálices vacíos*, para repensar estas variaciones. Pero ¿cuánto de ese estilo propio tiene que ver con sus opciones textuales y cuánto con operaciones editoriales?

Así como la voz lírica de los poemas asume un control total –que no excluye el autosometimiento o la entrega–, ya fuera del texto el rol de la propia Agustini en la construcción de su figura es clave. Por su triste y lamentada muerte, la uruguaya fue una autora sometida a operaciones de lectura que la convirtieron en una especie de "fetiche cultural" –la expresión es de Bruña Bragado (2005, p. 1). Esto fue producto de una crítica "patriarcal" y masculina, que buscó incorporar en el canon a una poetisa adecentada y reconfigurada, al punto de violentar sus textos en las sucesivas reediciones, pero también de una crítica feminista que la convirtió en voz militante, a la vez que marginal y despreciada, en su tiempo –ver Bruña Bragado y García Gutiérrez (2014).[4] Y sin embargo, lo primero que se constata al acercarse a su biografía es que Agustini tuvo un notorio éxito en vida, tanto en su circulación en la prensa periódica –que aceptaba gustosa los poemas remitidos– como entre escritores y críticos –que la singularizaron como una voz extraordinaria entre las numerosas del coro modernista. Lejos de ser sólo un producto de las lecturas críticas o de la manipulación de los escritores de la época, la construcción de la figura de Agustini puede ser rastreada en decisiones de la propia autora.

En su vida, amén de los textos aparecidos en la prensa periódica, publicó tres libros: *El libro blanco (frágil)* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). En los tres, se puede reconocer un sutil trabajo con la iconografía y los paratextos, que, junto con los poemas, contribuye a crear su imagen autoral. *El libro blanco (frágil)*, con el cual Agustini empieza a ser *autora*, en su edición original incluía la aclaración entre paréntesis "frágil" –que completa el verso heptasílabo, como son los otros dos títulos–, aunque ésta no figuraba en la portada, donde aparece un grabado

[4] Ver también García Pinto (1994), quien escribe: "una manera de recuperar el componente erótico falocéntrico es construirlo como erotismo trascendente y viril" (p. 231).

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

art-nouveau de una lectora de líneas, más sugerentes que precisas, de aspecto adulto, en un contexto impreciso, y la firma de Agustini como indicación de autoría. Ya en la portadilla, sí vemos la aclaración, junto con los datos de impresión y la mención del prólogo de Manuel Medina Betancort (1907). En ese prólogo, escrito por el director de la revista *La Alborada*, y reconocido cuentista de la "nueva generación" uruguaya, tenía lugar la ya referida construcción de la poetisa como "candorosa niña", "virgencita de carne", dotada de un talento extraordinario y de una originalidad única (pp. 8-9). Junto con él, el otro paratexto significativo es un retrato de la autora en una pose "neutra", propia del retrato, en la que más allá de su natural juventud no hay subrayados.

El segundo de los libros, *Cantos de la mañana*, tiene en cambio una tapa puramente tipográfica, en la que se destaca el prólogo de "Pérez y Curis". Manuel Pérez y Curis era poeta y ensayista, además del director de la revista *Apolo*, en cuyas páginas Delmira Agustini publicó poemas en prácticamente todos los números. Junto con una nueva colección de poemas, bastante más oscuros y pesimistas que los de *El libro blanco (frágil)*, se incluía, al final del libro, una serie de "Opiniones sobre la poetisa", que recogía las de lectores críticos, periodistas y colegas escritores, en general elogiosos de los poemas publicados de Delmira Agustini, tanto en la prensa periódica como en su libro anterior. Estas opiniones, como los prólogos iniciales, venían a legitimar la voz de la autora en un campo cultural y en un mercado cultural en formación.

Finalmente, el tercero y último de sus libros en vida, *Los cálices vacíos*, tiene una factura extraordinaria, pues la poetisa se propone en él un balance de su actividad creativa y a la vez ajusta cuentas con el movimiento modernista como inspirador de temáticas. La tapa trae un grabado de una mujer no identificada, esta vez ya no una lectora, sino una dama lánguida, en una pose no destacadamente sensual, aunque sí sugerente. Sobresale en esa tapa, en letras de fantasía, el "Pórtico" de Rubén Darío: el título del texto y el nombre del poeta nicaragüense tienen el mismo tamaño que el del libro y la autora uruguaya, visualmente igualados. Al abrir el libro, nos encontramos una fotografía de Agustini, posando como joven soñadora, con un

abanico en la mano. Se trata de una cuidada foto de estudio, que construye una imagen relacionada con la ensoñación.

Estrategias

Esa figura autoral que venimos rondando se define de distintos modos, en el ida y vuelta de la producción y la recepción. Las "estrategias" que analizamos aquí, entonces, no son sino efectos de lecturas posteriores, que tienen su origen en una acción deliberada por parte de la autora o el editor. Señala Alexander Nehamas (1987) que la actividad interpretativa del público produce un resultado preparado por una disposición de los elementos de la autora (pp. 269 y ss.). Esos efectos de lectura pueden ser reconstruidos a la hora de realizar un análisis que procura comprender cada una de estas estrategias, aunque sean solidarias y en alguna medida indistinguibles.

El texto

En primer lugar, consideraremos la textualidad misma de *Los cálices vacíos*. Agustini se apropia de los códigos literarios de su época y negocia su lugar dentro del campo literario. La ambigüedad de su poética se traduce en una serie de oposiciones, que organizan sus versos: pureza-erotismo, vida-muerte, luz-oscuridad. Las oposiciones, a su vez, son reunidas una y otra vez en la amante y el amado, recogiendo una larga tradición de "amor loco" –es decir, fuera de la lógica, que le permite a la vez ser A y no-A. Un poema paradigmático de su producción, "El intruso", ejemplifica esta dialéctica con la fusión del deseo y la violencia: "Mi amante, el más amante... / llegó como un ladrón..." La presencia de imágenes sensuales y una sintaxis cargada de suspenso contribuyen a la tensión que caracteriza su obra. En este sentido, la poesía de Agustini encuentra ecos en la producción de autores simbolistas como Baudelaire y Verlaine, quienes también exploraron el erotismo desde una perspectiva transgresora. Ese erotismo, en el marco de la desazón moderna y modernista, es presentado como una búsqueda de la trascendencia –de hecho, dos poemas, "El intruso" y "Visión",

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

han sido leídos en la tradición de la poesía mística.[5] Si para Rubén Darío la "harmonía" era el objeto y el objetivo último de toda poesía, Agustini se debate entre la poesía y el amor. Son laicos –y por ello insuficientes– reemplazos de una instancia trascendente, capaz de dar sentido al mundo, el Dios que Friedrich Nietzsche había declarado muerto unos años atrás, que no logran llenar esos cálices.

Ya en el primer poema –o el segundo, si se cuentan las dos estrofas en francés con las que empieza el texto–, todo el libro se presenta como una ofrenda a Eros, puesto en el lugar de un dios al que se le hace una especie de sacrificio basado en el sometimiento del sujeto lírico a él: "Porque haces tu can de la leona / Más fuerte de la Vida, y la aprisiona / La cadena de rosas de tu brazo..." (Agustini, 1913, p. 7). Todo el poema juega con los opuestos en síntesis –cadena de rosas, placer y dolor, "el más embriagador lis de la Muerte", "comunicando infierno y paraíso / Con alma fúlgida y carne sombría..."– (p. 7), recuperando las descripciones y, sobre todo, el vocabulario del modernismo –rosa, lazo, discordantes, broche, lis, etc.–, a la vez que, sutilmente, se separa de su poética a partir del molde estrófico: son trece versos endecasílabos, sugiriendo un "soneto menos uno", que se agrupan en tercetos, cada uno de los cuales tiene una rima distinta: AAB-BCC-DCD-EFE-E, una especie de desafío al virtuosismo compositivo y, a la vez, una denuncia, si no de la caducidad, al menos de la manidez, de los esquemas rítmicos habituales. En los poemas siguientes, la experimentación con el verso libre, blanco y regular es una constante.[6]

En su creación poética, Agustini se afirma como una poetisa modernista, capaz de producir dentro de los cánones de la esté-

[5] Véase Ovares, Rojas & Mora (1991). "'¡Oh, tú!'", con toda la ambigüedad amorosa de la primera parte, decanta claramente por una versión mística del amor en la segunda, separada por unos puntos suspensivos, que son el límite entre lo mundano y lo espiritual. No por casualidad es el poema que incluye el concepto que da título al libro: "'Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor; / Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas, / más que tuya, mi Dios!'"

[6] Como ha señalado José María Oviedo (2012), Agustini emprende el "reciclaje de una retórica que hacia la segunda década del siglo XX sonaba ya anquilosada y crecientemente convencional" (p. 31).

tica que lleva ya casi dos décadas de despliegue triunfal, a la vez que también puede separarse de ella, tanto en términos ideológicos como específicamente escriturales. Agustini es una poetisa modernista; y por lo tanto, es original e innovadora, al punto de dejar de lado las pautas habituales del modernismo, cuando éstas han dejado de serlo. Según Cathy L. Jrade (2009), "Agustini ofreció una innovadora reescritura de los tropos modernistas y una agresiva perspectiva sexual", que permiten considerar toda su obra como una respuesta a Rubén Darío (pp. 55-57). Lejos, entonces, de un modernismo que se repite a sí mismo –para lo cual ya existía la brillante producción del nicaragüense–, se trata de una estética que a fuerza de persistir en la experimentación deja de lado su propio canon. Unos años antes de que el mexicano Enrique González Martínez exhortara a torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje, la uruguaya se entretiene con su cuello y con su pico, sin matar al inocente animal.

Paratextos

Otro aspecto relevante en la conformación de la imagen de Agustini es el uso de paratextos diversos, estudiados con detalle por María José Bruña Bragado. En el caso de *Los cálices vacíos*, salta a la vista, en primer lugar, la mencionada fotografía de la autora: una lánguida y atractiva Agustini se ofrece a la mirada de los lectores para ponerle cuerpo a la seductora voz que ha ido construyendo a lo largo de libros y publicaciones en prensa periódica. Es, como señala Bruña Bragado (2005), un "objeto erótico" que se introduce en el imaginario del deseo masculino (p. 222).[7] Esa imagen, por otro lado, termina de afirmar una figura femenina madura, que la desprende por completo de la "candorosa niña", "virgencita de carne", que había sido presentada en el prólogo de su primer libro seis años antes. En ese sentido, y como veremos con más detalle en el apartado siguiente, *Los cálices vacíos* es un proyecto de autoafirmación y

[7] La sección "Legión etérea" que Agustini publicaba en *La Alborada* componía un retrato textual –acompañado de una foto– de las jovencitas de la clase alta montevideana, en un gesto que también parece ofrecer mujeres-objeto a la "contemplación" masculina.

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

posicionamiento dentro del campo literario latinoamericano, que incluye esa representación visual. Por supuesto, la fotografía evoca la tradición de los retratos de escritores, que incluso precede a la técnica fotográfica, pues ya antes habían circulado grabados y pequeñas pinturas desde la consolidación del formato libro en la Edad Media. El libro hace a la autora y, en su caso particular, esa imagen entre lo etéreo y lo sensual remite, sin dudas, a las tensiones de su poesía, que desde un erotismo, a veces contenido y otras osado, representa la radical carencia de fundamento en una modernidad que ha dejado al sujeto poético desamparado: un cáliz vacío.

Junto con la fotografía, tenemos otros típicos paratextos, que cumplen la función clave de legitimación de una obra novedosa: el prólogo y las críticas de otros escritores reconocidos. En este caso, nada menos que el "padre espiritual" de toda la generación modernista, Rubén Darío, accede a escribir un pórtico, de cuya importancia nos informa la tapa antes comentada: el título y el autor de un breve párrafo ocupan el mismo lugar que el título y la autora de todo el libro. Hacia adentro del campo literario y del mercado editorial, esas palabras del nicaragüense, que ya han sido analizadas en detalle por la crítica, vienen a consagrar a "un alma femenina" sólo equiparable a "Santa Teresa en su exaltación divina". Si en su escritura Agustini se incluye y se desmarca simultáneamente del modernismo, con el amparo de su poeta mayor consolida su inserción en una red de influencias y diálogos intertextuales con la modernidad y el simbolismo europeos. La presencia de Darío en sus publicaciones actúa también como un mecanismo de validación dentro de un mercado literario en el que las mujeres escritoras debían sortear múltiples barreras para alcanzar reconocimiento, aunque la poetisa uruguaya no sea estrictamente un epígono ni mucho menos una discípula.[8] El líder del movimiento, ya absolutamente consagrado como poeta mayor de América en 1913, destaca la sinceridad de la escritura agustiniana, impresionado "por su alma sin velos y su corazón de flor" (Agustini, 1913, p. 5), reforzando así una imagen

[8] Para la relación de Agustini con Darío, ver, entre otros, Molloy (1987) y Puppo (2017).

específica de la escritura femenina, idea que recorre todo su pórtico: "si esta bella niña continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto y fantasía" (p. 5). Llega esa consagración cuando ya la poetisa está, con todo, virando a otra estética, podría decirse que igual de sincera, pero menos concreta, más ambigua y vaga, en la que los "espacios", "ideas", "vértigos" y "fuegos" reemplazan parcialmente a los tules, joyas y liras del modernismo más manido, aunque perviven también las estatuas, los mármoles, los cisnes, que más que objetos referenciados son iconos de la refinada cultura esteticista europea, sea la admirada Grecia clásica o la no menos admirada Francia decimonónica.

Algo de eso destacan los otros paratextos, reunidos bajo el título "Juicios críticos (algunos párrafos)".[9] Éstos son cartas de autores contemporáneos, así como artículos de prensa recopilados, cuya inclusión revela una construcción deliberada de la manera en que espera ser leída.[10] Mientras algunos de estos textos operan como estrategias de legitimación dentro del sistema literario, pues son elogiosos en exceso, otros exhiben un tono paternalista, que refuerza las tensiones en torno a su condición de escritora mujer.[11]

[9] Muchos de esos textos habían sido incluidos también en *Cantos de la mañana*, con el título "Opiniones". Resulta elocuente el cambio de estatus de las opiniones a los juicios críticos: lo que se lee es ahora, sin discusión, literatura.

[10] Mirta Fernández Santos (2020) ha identificado en el archivo de Agustini –Colección Delmira Agustini, de la Biblioteca Nacional del Uruguay– más de cien cartas de distintas personalidades y escritores, la mayoría de ellas con juicios encomiásticos. Resulta evidente la tarea de selección y composición realizada por la destinataria a los fines de la publicación. De hecho, en una carta a Rubén Darío, en la que Agustini adelanta una "segunda edición aumentada de Cantos de la mañana", aclara que esta edición será "depurada de algunas opiniones casi anónimas recopiladas ingenuamente por Pérez y Curis, que dirigió la publicación en un momento en que yo estaba muy enferma. [...]. Esta vez, irá sólo el pórtico vuestro y algunos párrafos seleccionados de escritores que, por ser los mejores de nuestra lengua, tal vez puedan hacer vuestro séquito de emperador" (pp. 15-16 y 37). También reseña cómo la poetisa misma reenviaba esas cartas a los periódicos uruguayos (pp. 187-188).

[11] Nuevamente, el minucioso trabajo de archivo de Fernández Santos (2020) nos permite saber que la edición de las cartas fue puntillosa y hasta mentirosa en algunos casos, omitiendo partes negativas: las cartas de Blixen y Unamuno, entre otras, que señalaban reparos, fueron recortadas con astucia (pp. 206-209 y 233-237).

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

El admirado Francisco Villaespesa combina ambos tonos: si parece igualarse a Agustini, al encabezar su carta con "Distinguida compañera", y resalta el placer que le ha causado leer las "bellas poesías", no deja de señalar que es "uno de los temperamentos más fuertemente *femeninos* de la moderna literatura castellana. [...] no conozco ninguna personalidad *femenina* que pueda igualarle". Algunos de los escritores, en cambio, no hacen siquiera mención a la condición femenina a la hora de destinar los más altos encomios: Manuel Ugarte, Samuel Blixen o Carlos Reyles. Miguel de Unamuno va incluso más lejos y, después de señalar la profunda raíz hispánica de Agustini, encuentra que un concepto expresado en dos versos es "extra-femenino, es decir, qué hondamente humano". Esta carta presenta una lectura muy detallada y positiva de un intelectual "antidariano", en términos estéticos, que de hecho la felicita por el mayor despojo, la mayor intensidad e intimidad de *Cantos de la mañana* respecto de *El libro blanco (frágil)*. Encabezada por "El rector de la Universidad de Salamanca", tiene un respaldo no sólo intelectual, sino también institucional. Algo similar ocurre con Miguel Luis Rocuant, quien encabeza su carta con "Consejo Superior de Letras y Bellas Artes-Santiago de Chile", así como los textos, con y sin firma, reunidos con el rótulo de "Prensa nacional", que recoge opiniones de distintos diarios, también elogiosas. Se trata, entonces, de una instancia de legitimación, en la que confluyen algunos de los intelectuales clave de varios países de América –y españoles, con constante proyección americana, como Unamuno y Villaespesa–, algunas instituciones y la prensa periódica, expresión tanto de la crítica literaria como del mercado editorial.[12]

[12] La recepción internacional está enfatizada con la aclaración del país de origen de algunos de los autores de los juicios críticos, aunque no de todos. La lista completa es Francisco Villaespesa, Manuel Ugarte, Miguel de Unamuno, Rafael Barrett, Julio Herrera y Reissig, Samuel Blixen, Carlos Reyles, Miguel Luis Rocuant (Santiago de Chile), Roberto de las Carreras, Lisímaco Chavarría (San José de Costa Rica), Alberto Sánchez (Bogotá, Colombia), A[ntonio] Borquez Solar (Santiago de Chile), Guillermo Lavado Isava (La Guaira, Venezuela), Luis Roberto Boza (Santiago de Chile), Juan Serrano (Caracas, Venezuela), Ismael Urdaneta (Caracas, Venezuela), Guzmán Papini, Raúl Montero Bustamante, Ovidio Fernández Ríos, [Carlos María] Pérez y Curis, Ismael Cortinas, Luis Scarzolo Travieso, Manuel Medina Betancort, José G. Artuña, Francisco C. Aratta, Pío Durbal Salari,

Pero también hay varios escritores que muestran cierto paternalismo, que valoran la obra en tanto que producida por una mujer y para quienes en otro caso no sería tan importante, recurriendo además a la ya fijada imagen de "niña candorosa". Es muy citado el comentario de Carlos Vaz Ferreira, un amigo de Agustini, que señalaba: "teniendo en cuenta su edad, etc.; diría que su libro es simplemente 'un milagro...', no debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de 'entender' su libro. Como ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías suyas [...] es algo completamente inexplicable". La temática erótica, pero también las propias decisiones poéticas, quedan fuera de lo esperable de una escritora y también de una lectora mujer y joven. Otros escritores, como el también amigo Julio Herrera y Reissig o Roberto de las Carreras, la comparan con la musa, a la vez que enfatizan el carácter de "poetisa", la mejor... entre las mujeres que escriben, como señalan Lisímaco Chavarría, Guillermo Lavado Isava y Pérez y Curis. Sin embargo, y aunque parezca paradójico, de la acumulación de estos paratextos sale la conclusión, inevitable para el lector: otros lectores, importantes por su posición en el campo cultural y en el mercado editorial, han valorado positivamente a la escritora de este libro. En ese sentido, cumplen aquella función que les asignó Gérard Genette (1982) en su pionero estudio sobre el tema, quien señalaba que los paratextos condicionan –sin determinarla– la recepción de los textos, de una manera sutil, casi clandestina, que se cuela imperceptiblemente (pp. 9 y ss.). Portada, fotografía, pórtico, juicios críticos: todo contribuye a crear la imagen de una autora prestigiosa, radicalmente original, deseable como objeto erótico y, por ello, protagonista de las aventuradas expresiones de sus poemas, uniendo figura autoral y obra de una manera difícil de escindir.

José Luis Panizza, Ricardo Sánchez y Santín C. Rossi. He respetado el modo en que aparecen en el libro, incluyendo la aclaración de lugar solo en aquellos casos en los que están así. Es difícil establecer un criterio: a primera vista, pareciera que los uruguayos y los más famosos de los extranjeros, como Barrett o Unamuno, no necesitan la aclaración. Además, entre los pasajes citados de la "Prensa nacional" aparecen identificados Francisco A. Schinca (*El Día*) y Natalio Botana (*El Eco del País*) y los periódicos *El Siglo*, *El Tiempo*, *La Democracia*, *La Tribuna Popular*, *El Diario Español*, *El Telégrafo Marítimo*, *El Pueblo* y *El Bien*.

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

Edición y autoedición

Por último, abordaremos una tercera estrategia, que implica pensar a la autora como editora de su propia obra. Desde una perspectiva filológica, el estudio de la autoedición y reorganización de sus poemarios permite advertir cómo la propia Agustini ejerció un control sobre su producción textual. La inclusión de poemas de libros anteriores, con modificaciones y omisiones estratégicas, muestra un proceso de autoría y autoedición basado en la corrección, la reformulación, la suma y la sustracción de textos, que desafía la noción de una poeta ingenua y sujeta a la mirada ajena (Bruña Bragado, 2005, p. 2). Sólo veintidós poemas son nuevos; veintiuno son los de *Cantos de la mañana* y treinta provienen de *El libro blanco (frágil)*.

Los cálices vacíos está organizado en diferentes secciones y subsecciones. Una primera parte no tiene un título preciso; empieza después de los paratextos, con un poema en francés, sin título, y continúa con una dedicatoria poética, titulada "Ofrendando el libro. A Eros", seguida de ocho poemas. Después, aparece una portadilla de la sección "Lis púrpura" –que continúa el juego cromático del *El libro blanco (frágil)* y la "Orla rosa"–, de apenas tres poemas, y una tercera, también con portadilla, titulada "De fuego, de sangre y de sombra", con nueve poemas, y que finaliza con un aviso "Al lector". En él, Agustini promete un próximo trabajo, titulado "Los astros del abismo", y señala que ha incluido poemas de los libros anteriores. Con portadillas propias, aparecen dos secciones más, tituladas "De *Cantos de la mañana* (1910)" y "De *El libro blanco* (1907)". Y después, un índice y una nueva portadilla, que principia los ya comentados "Juicios críticos".

Volvamos, por un momento, a esa breve advertencia, pues, a falta de prólogo, palabras preliminares o cualquier otro tipo de prefación, constituye la única intervención de la autora como autora y editora. En ella, se instala una especie de combate por el sentido de todo la obra: si por un lado los textos publicados antes en formato libro, lejos de ser un agregado para engrosar el volumen o una especie de obra completa en construcción, se presentan como lo más importante del nuevo libro, que es descripto como la "segunda edición de *Cantos de la mañana* y de parte de *El libro blanco*", aunque

haya decidido "incluir poesías nuevas"; por el otro, "estos *Cálices vacíos*, surgidos en un bello momento hiperestésico, constituyen el [libro] más sincero, el menos meditado... Y el más querido". Lo que de seguro revelan esos párrafos es que la elección última de qué incluir y qué no en la versión final del libro fue de la autora. Probablemente, decidió no sólo los poemas y paratextos que forman parte del libro, sino también el orden, que, como ha estudiado con agudeza Rosa García Gutiérrez (2014), invierte la lógica de las obras completas. Agrega aquélla: "ensaya una cronología a la inversa, una mirada hacia atrás [...]. Toda Delmira –en su verdad, su expurgo, su autocrítica, y en la compañía de lectores autorizados que siempre anheló– se ofreció condensada en lo que quiso ser autorretrato y balance poético-vital" (p. 8). Se trata de una autoedición en un sentido fuerte: la poetisa corrige, tacha, amplía su propia obra.[13]

Detengámosnos en algunos cambios editoriales que implica esta "segunda edición". Si *Los cálices vacíos* se abre con los paratextos analizados e inaugura su andar poético nada menos que con un poema en francés, que parece estar reclamando una lectura de la obra como "de alta cultura", y luego con una determinación temática, según la cual todo está "ofrendado" "a Eros", el cierre que Agustini elige para su libro no es menos importante. El poema "Ave, Envidia", que ya había sido parte de *El libro blanco (frágil)*, pero con otro nombre –un vago "Variaciones"– y en otra posición –mezclado entre otros textos más o menos a la mitad del libro–, es un ambiguo elogio de la envidia, tanto la recibida de parte de otros como la sentida por el propio sujeto lírico, que pide "No huyas, no, te quiero, así, a mi lado / Hasta la muerte, y más allá..." Escrito en nueve estrofas de versos endecasílabos, siete de ellas son serventesios –endecasílabos con rima A-B-A-B–, pero la segunda y la última

[13] El término "autoedición" se usa habitualmente en el sentido de "edición pagada por el propio autor". Como es evidente, estamos proponiendo un significado distinto, que implica que la misma persona asume las funciones de autoría y de edición, más allá de los aspectos comerciales de la última –que en inglés se alude como *publishing*, en contraposición al *editing*, que es a lo que nos referimos aquí.

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

son quintetos, con una estructura A-B-A-A-B, una estrofa rarísima en el modernismo y en la poesía en general. Como la *sprezzatura* del Renacimiento o la *variatio* clásica, la aparición de esta estrofa es un "error" nada casual, una licencia poética que busca fingir naturalidad –si fuera casual o un error aparecería una vez y no dos. Agustini, al cerrar el libro con este poema, como al abrirlo con un texto en francés y después con un "soneto menos uno", está diciendo que es más que el modernismo, que es distinta a Rubén Darío –quien, pese a ser un exquisito experimentador de medidas de verso y moldes estróficos, nunca usó quintetos de endecasílabos– y que la reacción negativa que su éxito pudo haber generado –envidia más que escándalo– tiene su costado positivo, como "...hay en Luzbel emanación divina".

Junto con las operaciones de selección y ordenamiento de los textos, Agustini, como editora de sí misma, hace algo más: elige a un editor para que la publique, quien será el mismo en los tres libros: el uruguayo de origen italiano Orsini Bertani –que aparecía como O. M. Bertani en las portadas. Con un mítico pasado anarquista en Italia y en Buenos Aires, Bertani se instaló en Montevideo a comienzos del siglo XX y en 1904 fundó su editorial, mientras en el país del Plata comenzaba el proceso de pacificación y modernización política y cultural que lo convertiría en "la Suiza de América".[14] Bertani fue, además, un librero de renombre y el editor de toda la renovación estética modernista, asociada en Uruguay a la "generación del 900", pues en su librería se juntaban autores y lectores jóvenes y él mismo frecuentaba ambientes bohemios y organizaba reuniones.[15] En ese sentido, la elección que Agustini hace de ese editor en particular es también una manera de ser –y de mostrarse– moderna y modernista. Explica Pierre Bourdieau (1999):

[14] Para la vida de Bertani y su labor como editor, se puede consultar Rocca (2012; 2018).

[15] Bertani, amigo de Delmira Agustini, fue quien organizó su entrevista con Rubén Darío cuando éste visitó Montevideo, en 1912 (Rocca, 2018, p. 280).

> El editor es el que tiene el poder totalmente extraordinario de asegurar la *publicación*, es decir, de hacer acceder un texto y un autor a la existencia *pública* (*Öffentlichkeit*), conocido y reconocido. Esta suerte de "creación" implica la mayoría de las veces una *consagración*, una *transferencia de capital simbólico* (análoga a la que opera un prefacio) que es tanto más importante cuanto quien la realiza está él mismo más consagrado, especialmente a través del "catálogo" –conjunto de los autores más o menos consagrados–, que ha publicado en el pasado (p. 223).

Es decir, el capital simbólico de un editor se transfiere, o puede transferirse, a cada libro que ese editor publique. En este caso, además, las obras de Agustini se insertan no sólo en el catálogo de la editorial, renovadora por excelencia de las primeras décadas del siglo, sino también uno particular dentro de ella: el de "Autores nacionales". Ella es una de las cuatro mujeres en una lista de cuarenta y un autores, la única que ha publicado más de un libro para 1913.[16] Las decisiones de Agustini a la hora de editar su obra contribuyeron así a aspectos de esa figura autoral delineada con otras estrategias: una escritora prestigiosa, además de nacional, ubicada en la estética modernista, pero no por ello epigonal, sino original, desafiante de convenciones y artífice de su obra, más allá de cualquier "paternalismo" sugerido por los otros paratextos.

Conclusión

El análisis realizado revela las estrategias de visibilidad y legitimación utilizadas por Agustini en un contexto literario específico, el del modernismo tardío, en el que la construcción de una identidad autoral requería la adhesión a los cánones establecidos y la capacidad de subvertirlos desde una posición más excéntrica que marginal. Tanto los elementos lingüísticos latos y otros de orden semiótico –paratextos, imágenes– como los materiales coagulan en un objeto letrado que consolida una figura autoral, en un proceso

[16] Las otras son una original narradora, con obras fantásticas, cercanas a la ciencia ficción, María E. Crosa de Roxlo, y dos autoras de las que prácticamente no han quedado huellas: María Gautier y María M. de Parker.

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
DOI: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

de diálogo con las tradiciones literarias transatlánticas, en el que combina influencias del modernismo hispanoamericano con las corrientes europeas, creando una voz propia que refuerza en sus estrategias autorales y editoriales. Si, como ha argumentado Mirta Fernández Santos (2020) desde una perspectiva netamente textualista, "el mito surge de la confusión del sujeto lírico con el sujeto autoral" (p. 22), buena parte de esa confusión fue alimentada por la propia Agustini, como estrategia de posicionamiento. Ella estuvo involucrada de manera directa en las decisiones editoriales, tanto en relación con los textos como con los paratextos y desde ya con la elección del sello.

Su obra y su recepción ponen de manifiesto los límites y posibilidades de las escritoras en el campo literario de inicios del siglo XX, ofreciendo una oportunidad valiosa para el estudio del modernismo y el modo de articular género y autoría, en la cual, sin embargo, el primero es un dato más –no necesariamente el más relevante– en la construcción de la segunda. La combinación de autoedición, paratextos y redes de legitimación, con figuras como Darío, permite comprender cómo Agustini no sólo participó del modernismo, sino que también lo resignificó desde una perspectiva singular, cuya influencia se extiende más allá de las fronteras nacionales. Su poesía, con su innovador uso del lenguaje y su exploración del deseo, sigue siendo un referente indispensable para comprender la evolución de la literatura modernista y la inscripción de las mujeres en la tradición poética americana. Sus estrategias editoriales son igual de relevantes para nuestra historia cultural.

Referencias

Agustini, D. (1907). *El libro blanco (frágil)*. Montevideo: O. M. Bertani.

Agustini, D. (1910). *Cantos de la mañana*. Montevideo: O. M. Bertani.

Agustini, D. (1913). *Los cálices vacíos*. Montevideo: O. M. Bertani.

Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. A. Gutiérrez (Trad.). Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Buenos Aires.

Bruña Bragado, m. j. (2005). ¿Alta/baja cultura? Texto, paratexto y literatura de «Magazine» en Delmira Agustini. En *Actes des Journées d'études du Séminaire Amérique Latine: Le Texte et ses Liens I-El Texto y sus Vínculos I: Cultures et Littératures Hispano-Américaines* (pp. 218-226). Paris: Université Paris 4.

Colombi, B. (1999). Prólogo. En D. Agustini. *Los cálices vacíos*. Buenos Aires: Simurg.

Fernández dos Santos, M. (2018). Una aproximación a la poética de Delmira Agustini. En D. Agustini. *Poesía completa (1902-1924)*. Madrid: Visor.

García Gutiérrez, R. (2014). *Autorretrato, poética y relato:* Los cálices vacíos. Separata 3: Delmira Agustini. Véase: https://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/bitstream/123456789/50520/1/autorretrato.pdf

García Pinto, M. (1994). Delmira Agustini y la crítica hispanoamericana. *Intermer* 50, 221-234. Véase también: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/delmira-agustini-y-la-critica-hispanoamericana/html/f7b82805-2c11-44c4-9725-99ab59f06d6a_4.html#I_0_

Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil.

Jadre, c. l. (2009). Rubén Darío como el "otro" fantasmal en *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini. *Cuadernos del cilha*, 11, 55-73. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

Medina Bentancort, M. (1907). Prólogo. En D. Agustini. *El libro blanco (frágil)*. Montevideo: o. m. Bertani.

Molloy, S. (1987). Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. En p. e. González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango*. República Dominicana: Huracán.

Nehamas, A. (1987). Writer, Text, Work, Author. En a. j. Cascardi (Ed.), *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ovares, F., Rojas, M. & Mora, S. (1991). *Las poetas del buen amor*. Caracas: Monte Ávila.

Vol. 6, núm. 16, septiembre-diciembre 2026, Sección Redes, pp. 163-183.
doi: https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i16.009

Oviedo, j. m. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza.

Puppo, m. l. (2017). "Sin vacilar", "en las venas": Rubén Darío y las poetisas americanas. *Congreso Internacional Rubén Darío "La sutura de los mundos"*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Rocca, P. (2012). Editar en el Novecientos (Orsini Bertani y algunos problemas de las culturas material y simbólica). *Orbis Tertius*, *17*(18), 1-12. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.

Rocca, P. (2018). Vida y milagros de Orsini Bertani (Una semblanza: quehaceres de la cultura letrada del Novecientos). *Letras de Hoje*, *53*(2), 275-286. Porto Alegre, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Véase https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/31511

Saporta Sternbach, N. (2015). La muerte de una mujer bella: Modernismo, la mujer escritora y la imaginación pornográfica. *Badebec*, *5*(9), 356-384. Rosario, Universidad Nacional de Rosario. Véase https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/264