

Delmira Agustini: una poesía del cuerpo

Gustavo Lespada (ILH – UBA)

*El lenguaje se deteriora cuando
está desvinculado del cuerpo.*

Susan Sontag

1. Introducción

Al despuntar el siglo XX, pese al avanzado cosmopolitismo en ambas márgenes del Plata, un conservadurismo retrógrado persiste en las normas sociales escritas o consuetudinarias, sobre todo respecto de los derechos de la mujer o, mejor dicho, en su *falta de derechos*. En la vecina orilla la rebeldía de los artistas se manifestaba en los desmanes de la bohemia y el dandismo; la trasgresión llegó a extremos de adicción, enfermedad y locura. Pero esa originalidad, marca vital, distintiva de Roberto de las Carreras, Julio Herrera y Reissig u Horacio Quiroga, entre otros, que escandalizaba a la mediocridad burguesa de la gran aldea –o “Tontovideo” como la llamaban– estaba fuera del alcance de las mujeres. Los hombres tenían la posibilidad de la disidencia, la excentricidad, el consumo y los excesos del placer, las mujeres no, ni siquiera les estaba permitido concurrir a cenáculos o reuniones nocturnas. A pesar de su revolución erótica el *dandy* reprodujo, con raras excepciones, la subordinación de la mujer y, en este aspecto, siguieron siendo conservadores. En la mayoría de los casos, la liberación sexual masculina se realizaba a expensas de la libertad de las mujeres (Blixen: 7-16).

En este contexto asimétrico una serie de poetas mujeres irrumpe en la escena rioplatense poniendo en jaque al control patriarcal mediante una lírica del cuerpo, erótica y sexualmente emancipatoria. Perteneciente al Posmodernismo –etapa que se presenta como una zona de transición entre la estética del 900 y las Vanguardias históricas–,¹ Delmira Agustini (1886-1914) es la indiscutida representante de ese origen. Aunque no constituyeron ninguna corporación o grupo programático las unió un lazo más intenso y perdurable: un lenguaje compartido, con el cual reivindicaron con decisión y coraje el derecho a expresar sus deseos y sentimientos más íntimos equiparándose con los hombres, en medio de sociedades

¹ Sin romper totalmente con el Modernismo, incluso profundizando muchos de sus postulados –el idealismo anti burgués, la secularización del pensamiento o la profanación del misticismo lírico–, este período realiza una renovación en la que, junto al abandono paulatino de la rima y las regularidades métricas, se exploran otras vertientes rítmicas y la incorporación de registros populares, jergas y coloquialismos (Le Corre: 7-16).

signadas por la doble moral y resabios victorianos. Partiendo del lirismo sensual de Delmira, precozmente interrumpido por su asesinato, queremos señalar la continuidad del encendido legado en la primera poesía de Juana de Ibarbourou (1892-1979) y de Alfonsina Storni (1892-1938): la llama, votiva y amazónica, había pasado de las manos truncadas por un femicidio a las frescas manos de dos jóvenes –nacidas el mismo año– apenas separadas por un río.²

2. Delmira, la iniciática

La primera edición de *Los cálices vacíos* (1913) incluye una selección –con algunas variantes– de su obra anterior, *El libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910). Ecléctica e irregular –con la irregularidad de la pulsión–, aunque participe de algunos recursos propios del modernismo hay, en su poesía, una apasionada búsqueda que rechaza los estereotipos y los moldes del esteticismo ornamental, como puede verse ya en “Rebelión” (104), de *El libro blanco* donde esboza una poética que reniega de la rima, ese “tirano empurpurado” que esclaviza y entorpece “la marcha de la idea”. El verso como el pensamiento, propone, “ha de ser libre de escalar las cumbres”, la regularidad métrica es vista como una sujeción inaceptable: “¿Acaso importa / que adorne el ala lo que oprime el vuelo?” (104). De igual tenor será su crítica en “La estatua” sobre la fría belleza parnasiana, sin vida: “¡Dios!... ¡Moved ese cuerpo, dadle un alma!” (106). Aunque Delmira considere a Rubén Darío su maestro y utilice recursos decadentistas, a su manera también rompe con su estética. Como lúcidamente lo percibió Idea Vilariño: Delmira quiere llegar al alma por el cuerpo, por eso busca sobre todo expresar la vivencia, la emoción, los sentimientos, y “en esa búsqueda arrasa con los juguetes modernistas y hace estallar las formas y el lenguaje heredados” (Vilariño: 149).

Explícitamente dedicado “A Eros” todo en este poemario es una ofrenda a esa pulsión vital. Sea en lenguaje directo o a través de diferentes tropos la presencia del cuerpo, del deseo sexual, del ansia y la pasión son arrolladores. Ya en “El vampiro” (155), de su libro anterior, la Sujeto poético manifiesta este principio activo –el mito del vampiro, con su atracción y sedienta inmortalidad, potencia la transgresión del erotismo– para encarnar en esta figura romántica y siniestra en la que se funde el deseo insaciable y la muerte –*Eros* y *Thanatos*– cuando enuncia: “y las mil bocas de mi sed maldita / tendí a esa fuente abierta en tu quebranto” (156) o cuando al final se pregunta si ella es “flor o estirpe de una especie oscura”

² Alfonsina publica su irreverente *La inquietud del rosal* en 1916 y *El dulce daño* en 1918. El primer poemario de Juana, *Las lenguas de diamante* se edita en Buenos Aires en 1919 con prólogo de Manuel Gálvez. En ellas siempre está presente –ambas lo reconocen– el legado delmiriano.

—en todo caso se trataría de una flor carnívora porque todo es carnal en Delmira—. Junto a las máscaras modernistas cae todo recato femenino en el vínculo con el otro sexo, más aún, ella es quien conduce, quien propone. De ella es la audacia y el arrojo, como se manifiesta en la última estrofa de “Íntima” (84): “Vamos más lejos en la noche, vamos / donde ni un eco repercute en mí, / como una flor nocturna allá en la sombra / me abriré dulcemente para ti”. Cabalmente lo señala Rosa García Gutiérrez: esta “marca de Agustini” es la expresión de un *yo-mujer* que toma el control de su cuerpo para “humanizar como sujeto lo que hasta entonces fue objeto” (García Gutiérrez: 18).

En el poema “Visión” (47) es la forma interrogativa la que abre la puerta a la propicia incertidumbre. Incertidumbre que equivale a la penumbra, a la sombra que torna difusos los límites entre la realidad y el sueño, pero antes de que aparezcan “soledad y miedo” se anticipa —en el segundo verso— el *deseo*: deseo de ese fálico “hongo gigante” que se inclina hacia su cuerpo y que ha “brotado en los rincones de la noche” que están “húmedos” y “engrasados”. El recurso iterativo que repite una y otra vez la acción verbal “te inclinabas a mí” no sólo alude a un movimiento físico de sensual aproximación, sino que genera un ritmo en la escritura: “Te inclinabas a mí como si fuera / mi cuerpo la inicial de tu destino / en la página oscura de mi lecho” (48). El cuerpo como signo iniciático y a la vez *destino* del paradigma que cobrará sentido al volcarse sobre la articulación con el sintagma horizontal: en esta transposición el poema promueve una escritura que sustituye la *representación* por la activa *presentación*, actitud formal consecuente con el trastrocamiento del modelo “pasivo” atribuido a la mujer.

Aquí no hay cisne dominante y posesivo —encarnación de Júpiter— aleteando vigoroso sobre la indefensa Leda, sino que es adjetivado como “reverente” y tanto “cisne” como “estatua” duplican la figuración del cuerpo masculino inclinándose bajo la mirada del Yo lírico. Mirada cazadora, agazapada, que apunta al ave —es ella quien acecha al cisne: “Y era mi mirada una culebra / apuntada entre zarzas de pestañas, / al cisne reverente de tu cuerpo. / Y era mi deseo una culebra (...)” (48-49). Mirada y deseo emplean la misma metáfora: la serpiente ancestral, bíblica, hipnótica, seductora. El erótico ensueño ha conjurado al “miedo” y la “soledad” de la primera estrofa o, tal vez, miedo y terror como residuos góticos estimulan la sensualidad y el deseo. El “Tú” ha salido de la soñolienta incertidumbre para tornarse —e inclinarse— contundente como una “estatua” sobre ella, sobre la voz que enuncia el significativo “más y más... y tanto / y tanto te inclinaste, / que mis flores eróticas son dobles, / y mi estrella es más grande desde entonces. / Toda tu vida se imprimió en mi vida...” (49). Inclinación incesante, ritmo sostenido, sinuosidad de culebra y ese clamor por *más y más...*

hasta acabar en un coito verbal, con el derrame incontenible que cierra la estrofa. ¿Hay frustración en esa espera final que se disuelve en la sombra? Puede ser, como la hay en el desvanecimiento que sigue al clímax pletórico. En la sensualidad poética de Delmira el cuerpo se magnifica en la interacción y este atributo ontológico es uno de los legados más potentes que trasmite a toda la poesía posterior de mujeres. Como dice Judith Butler, la plenitud del cuerpo –en su fortaleza o debilidad– no se concibe aislada o individualmente sino por las relaciones que hacen posible su vida y sus actos (Butler: 131-134).

Acaso “El cisne” (58) también sea un ícono para Delmira como fuera el “Blasón” para Darío. No vamos a ahondar aquí en la consabida relación discípula-maestro, sólo señalaremos el gesto posmodernista que asume el legado pero no para reproducirlo tautológica y pasivamente sino para transformarlo, para incorporarle su aporte estético; no le tuerce el cuello al cisne –como pedía González Martínez– sino que lo adopta con pasión creativa, con algo más que el *cariño* que para ellos pedía su mentor, lo acerca y humaniza “con dos pupilas humanas”. Porque si las primeras estrofas rinden homenaje al seráfico entorno de la heráldica figura, al llegar a la cuarta lirios y rosas se apartan como inoportunos ropajes para dar salida al ardor, al tacto de las manos y los labios, al dolor y al goce de la carne duplicada y venosa:

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.

El ritmo iterativo confluye en ese viboreo ansioso, anhelante de los *filtros* amorosos: mágicas pociones u hechizos que favorecían la unión –el *dos*– de los amantes, recordemos que “filtro” proviene de la raíz griega *φιλεῖν* que significa “besar, amar”. No quedan rastros de la ofrenda sacramental ni de castidad alguna, en vez del ámbar o del “ágata rosa” el pico de este cisne es de fuego, rojo y quemante, y su cresta “del rubí de la lujuria” (59). La celebración del mito que presenta Darío es la del dios poseyendo a una sedosa Leda de dulces pechos y rosados pezones, pero a pesar del preciosismo sensual de la imagen se trata de la descripción voyeurista de una escena lejana, sin intervención del yo lírico. En cambio, la sujeto poético delmiriana *encarna* el mito; ella se convierte en Leda para poseer al cisne y *su conversión implica una inversión*. Dialogando con su maestro le muestra la otra cara, el otro tomo de la obra: aquí no hay transfiguración divina ni señales de violación o entrega pasiva, sino un

doble y gozoso intercambio físico (manos, pico, testa, regazo, labios, venas). Como lo señala con agudeza Sylvia Molloy, el trato sacrílego de Agustini reduce el extenso campo simbólico del emblema dariano, su procedimiento es puntualmente inverso: *el cisne es un cisne*. Se apropia del ícono y lo resemantiza para colmarlo con otras pulsiones (Molloy: 100-101).

Esta carnalidad del cisne delmiriano evidentemente también posee un alto grado figurativo pero las alusiones simbólicas tienen otro tono, otra intensidad, otra decisión de tomar el toro por las astas o por donde sea y dejar de lado oropeles y ditirambos. No se niega la figura sino que se le quita ambivalencia o imprecisión. A esta reducción simbólica se refiere Molloy, la metáfora se transforma en una flecha y va directamente al blanco, o mejor, *al rojo* estimulado y venoso. Ella, como sujeto poético, es quien le ofrece el vaso-cáliz de su cuerpo, ella es quien lo seduce: el acto adquiere otra perspectiva y otra *protagonista*. La interrogación tampoco reside ahora en el ebúrneo cuello del ave sino que se ubica “al margen del lago claro”, al margen de la centralidad –donde operan la reprobación o la censura–, fuera del alcance de toda repetición especular o *claridad* racional, y la respuesta es, también, sensual, de los sentidos, del cuerpo: “Pero en su carne me habla / y yo en mi carne le entiendo” (60).

Con Emir Rodríguez Monegal la crítica coincide en que se trata de un cisne *afiebrado de deseo*, que el blasón de Verlaine y Darío ha perdido su blancura inmaculada y está rojo, como inyectado en sangre. Los condicionamientos familiares y sociales le habían impuesto a Delmira su disfraz infantil, pero “la nena” escondía a la pitonisa, señala el crítico uruguayo, que aflora con toda su pujante sexualidad en “el milagro de la verdad poética. Contra la voluntad de su hogar, de su clase y de su ambiente burgués” (Rodríguez Monegal: 44-45). En “Nocturno” (63), el yo lírico se identifica nuevamente con el “cisne errante de los sangrientos rastros, / voy manchando los lagos y remontando el vuelo”. En este poema Beatriz Colombi advierte sobre la presencia de estos flujos femeninos que impregnan “al cisne modernista, convirtiéndolo en un magnífico cisne menstruado”. Manifestaciones corporales, linfa, espuma de vicios, *nata de sangre*, secreciones inquietantes que manchan, contaminan, trastocan los estereotipos, las representaciones anquilosadas (Colombi: 35-37).

Este pasaje del mítico abolengo a la compacta materialidad es producto de la acción directa del *Eros* femenino, en cuyo seno claudican los atributos masculinos: “Hunde el pico en mi regazo / y se queda como muerto...” (60). La fuerte connotación fálica admite el interrogante sobre una posible elipsis entre un verso y otro, entre la acción de hundirse en la cavidad femenina y el quedarse flácido, *como muerto*. Elisión u omisión cuya funcionalidad sería la de relativizar o diluir el rol activo del *pico*. Antes hay dos versos paralelos, simétricos,

cuyas afirmaciones hiperbólicas expresan dos aspectos de la vida que tradicionalmente se oponen, lo espiritual y lo carnal: “—A veces ¡toda! soy alma; / y a veces ¡toda! soy cuerpo”, pero la simetría es sólo aparente. Ser “toda alma” no tiene el mismo alcance que ser “toda cuerpo”, este último enunciado posee otras connotaciones en su recepción, sobre todo sabiendo que proviene de una mujer a comienzos de un patriarcal 1900. Teniendo en cuenta la carga erótica del poema, la primera afirmación sobre el alma parece sólo una excusa para poder afirmar luego la primacía del cuerpo. Para concluir: “el cisne asusta de rojo, / y yo de blanca doy miedo!” (60). El contraste final entre el rojo sanguíneo del símbolo masculino y la blanca desnudez del cuerpo femenino se enuncia desde la conmoción y el miedo, pero no como señales de abstención o retraimiento sino como los signos abismales que provocan en la sujeto la voluntad de exceder un límite y gozar del erotismo como trasgresión (Bataille: 36).

“Otra estirpe” (50) comienza con la demanda sexual apenas disfrazada con algunas figuras floridas y una retórica novecentista; nuevamente ella es quien toma la iniciativa y hasta quiere guiar a Eros “padre ciego” pidiéndole su intervención para poder sentir el cuerpo amante “derramado en fuego” sobre su cuerpo “desmayado en rosas”:

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego... / Pido a tus manos todopoderosas / ¡su cuerpo excelso
derramado en fuego / sobre mi cuerpo desmayado en rosas! // La eléctrica corola que hoy
despliego / brinda el nectario de un jardín de Esposas; / para sus buitres en mi carne entrego /
todo un enjambre de palomas rosas. // Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles, / mi gran tallo
febril... Absintio, mieles, / viérteme de sus venas, de su boca... // ¡Así tendida, soy un surco
ardiente / donde puede nutrirse la simiente / de otra Estirpe sublimemente loca!

Apenas maquilladas las hormonas, las glándulas femeninas de su “corola” demandan el jugo del “nectario”, clamando por sentirse colmada por el “absintio” —que remite al ajeno, bebida prohibida por su extrema graduación alcohólica y producir alucinaciones— y sus metafóricas “mieles”, las que brotan “de sus venas, de su boca...”, nuevamente la alusión vampírica en ese paladeo de fluidos que rozan la antropofagia porque aquí los puntos suspensivos cuentan. Y aunque el poema se cierre aludiendo a la romántica locura de “otra estirpe” nos quedará grabada una de las imágenes más sensuales e inquietantes: “¡Así tendida soy un surco ardiente (...)!” (50). Porque ya no se trata del cuerpo exánime, “desmayado en rosas” que aguarda pasivamente, no, al final el deseo aflora arrollador, despojado de todo preciosismo. Del latín, *surcus*, alude como primer significado a la huella que deja el arado en la tierra para sembrar en ella. Ahora bien, estamos ante una figura telúrica imposible ya que esta roturación del humus —más bien húmedo— no puede *arder*. Aquí ya no hay coqueteo con la ambigüedad del sentido. El surco, al ser adjetivado como “ardiente” se despoja de su ropaje figurado para definirse —la sujeto poético dice “así tendida soy”— hendidura carnal y “ardiente”, deseante.

Este “surco” *no es metáfora*: esa calificación convierte en directo al sentido figurado. Su potencia significativa proviene de *un adjetivo con fuerza de verbo* porque hace que el surco requiera, demande: es una hendidura activada, activa. Lo irrisorio es que tres décadas después la crítica pacata siguiera viendo allí un excepcional “sentido de maternidad”, además de señalar “frases de dudoso buen gusto” y de caracterizar su poética como de “una virilidad cerebral no alcanzada, tal vez, hasta entonces por ninguna otra poetisa” (Zum Felde: 10-29).

3. Coda

De los poemas de *El rosario de Eros*, publicado póstumamente, nos detendremos en dos que se destacan por su carga erótica y voluptuosa, como “Serpentina” (184) en el cual la sujeto poético describe su cuerpo carnal como vibrante serpiente en el amor, y enseña como seducen sus ojos hipnóticos y “la punta del encanto / es mi lengua...”. Nuevamente el desenfado y el coloquialismo cancelan cualquier lirismo reseco: “soy un pomo de abismo”. El Yo asocia su seductora belleza a lo infernal: “luzbética diadema”. Otra de sus metáforas eróticas más audaces es cuando afirma que su cuerpo “¡es la vaina del rayo!”, la vaina, la envoltura capaz de aprisionar y contener al *rayo*: el distintivo de Júpiter y la potencia patriarcal.

En “Boca a boca” (189) el erotismo adquiere una expresión sombría, vinculada a la muerte. Fuertes imágenes: “¡Verja de abismos es tu dentadura!”. Sexo y placer aparecen unidos de dolor y desgarró: “tu beso, / puñal de fuego en vaina de embeleso, me come en sueños como un cáncer rosa...”. Como vemos, se extreman también las figuras del desenfreno sexual: “sangre y luna”, “estuche de encendidos terciopelos”, “nectario de su miel y su veneno”. *Eros* y *Thánatos*, nuevamente. Aún humanizado y sanguíneo el cisne ya no le alcanza para nombrar al deseo desaforado y recurre al ave de rapiña, carroñera, que desprende la carne de los huesos con su curvo pico. Erotismo trágico y depredador que está muy lejos de la sensualidad armoniosa del modernismo, que pareciera retomar la herencia romántica aunque con mayor osadía: “Pico rojo del buitre del deseo / que hubiste sangre y alma entre mi boca, / de tu largo y sonante picoteo / brotó una llaga como flor de roca” (190).

Con Delmira se inicia un linaje de mujeres que encaran la emancipación desde la poesía –como lo suscribe Alfonsina Storni, no sólo en el poema que le dedica sino cuando le pide a Gabriela Mistral reivindicar ese legado.³ Hay un antes y un después de *Los cálices vacíos*. En Uruguay se extiende y prolifera con Juana de Ibarbourou, María Eugenia Vaz Ferreira, Clara Silva, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Circe Maia, Marosa di

³ Gabriela Mistral evoca el juicio valorativo de Alfonsina sobre Delmira: “Ella es la mejor de nosotras, y no debemos dejar que se la olvide” (Mistral: 297).

Giorgio, Selva Casal y Cristina Peri Rossi, entre otras. No en vano Ángel Rama, comienza un artículo sobre la poesía de Idea Vilariño con un reconocimiento tan cálido como certero: “Mucho me temo que, entre los uruguayos, hayan sido las mujeres quienes han sabido, más y mejor que los hombres, qué cosa es el amor humano, de qué fuentes nace, qué tormentos acarrea, qué maravilla enciende” (Rama: 37).

Bibliografía

- Agustini, Delmira (1955). *Poesías Completas* [1944]. Buenos Aires: Losada.
- Bataille, Georges (1960). *El erotismo*, Buenos Aires: Sur.
- Blixen, Carina (2002). *El desván del novecientos. Mujeres solas*. Montevideo: Ed. del caballo perdido.
- Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.
- Carson, Anne (2015). *Eros el dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo.
- Colombi, Beatriz (1999). “En el 900, a orillas del Plata”, prólogo a Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*. Buenos Aires: Simurg, 7-40.
- Foucault, Michel (1977). *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Gutiérrez, Rosa (2014). “Autorretrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*”, en *Delmira Agustini en sus papeles*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 7-34.
- Kristeva, Julia (1981). “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Lévi-Strauss, *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel, 249-287.
- Larre Borges, Ana Inés (2014). “El peso del secreto en la correspondencia de Delmira Agustini” en *Delmira Agustini en sus papeles*. Montevideo: Biblioteca Nacional, (35-59).
- Le Corre, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos.
- Lespada, Gustavo (Ed. 2020). *Escritura del deseo / deseo de la escritura. Sexualidad y erotismo en la literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Katatay.
- Mistral, Gabriela (1926). “Alfonsina Storni”, en *Repertorio Americano*, tomo XII, N° 19, San José de Costa Rica, mayo de 1926, p. 297.
- Molloy, Sylvia (1996). “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini” en Uruguay Cortazzo (editor), *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Ed. Vintén.
- Rama, Ángel (2014). “Mujer con toda la voz”, en *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay*, N° 9. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 37-42.
- Rodríguez Monegal, Emir (1969). *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*, Montevideo: Alfa.
- Vilariño, Idea (2018). “Delmira Agustini”, en Ana Inés Larre Borges (ed.) *De la poesía y los poetas*, Montevideo: Biblioteca Artigas - Ministerio de Educación y Cultura.
- Zum Felde, Alberto (1944). “Prólogo” a Delmira Agustini, *Poesías Completas*. Buenos Aires: Losada (7-37).