



Sujeto lírico en la poesía temprana de Delmira Agustini

Lucas Ezequiel Foggia¹

Universidad de Buenos Aires

lucASF_125@hotmail.com

Resumen: Walter Mignolo en “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” establece que la categoría de sujeto poético sufre una progresiva transformación en el paso de la estética modernista a las nuevas poéticas de vanguardia. Una transformación de la voz del poeta, que se torna cada vez más inmaterial o inhumana. El objetivo de este trabajo será analizar las inflexiones de esta categoría en poemas tempranos de la obra de Delmira Agustini. Históricamente y formalmente, Agustini se halla entre el modernismo de Rubén Darío y las innovaciones vanguardistas. No obstante su marcada adscripción al primero, es notoria la reelaboración de los tópicos modernistas en la configuración de un decir femenino y erótico que, en poemas como “El vampiro” y “Fantasmas”, resquebraja la unicidad de un sujeto lógico cartesiano. Este quiebre también se produce en las obras de los poetas modernistas; sin embargo, la novedad que introduce Agustini consiste en que la ruptura del sujeto se da en la base del decir femenino, otorgando a la voz sombras y misterios inexpugnables.

Palabras clave: Delmira Agustini – Sujeto lírico – Modernismo – Erotismo

Abstract: Walter Mignolo in "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" establishes that the category of the poetic subject suffers a progressive transformation in the step from the modernist aesthetics to the new avant-garde poetics. A transformation of the poet's voice occurs, that becomes increasingly immaterial or inhuman. The objective of this work will be to analyze this category's inflection in early poems of the work of Delmira Agustini. Historically and formally, Agustini finds herself between Rubén Darío's modernism and the avant-garde innovations. Despite her pronounced ascription to the first of these, the reprocessing of the modernist topics in the configuration of a feminine and erotic voice, that, in poems such as "El vampiro" and "Fantasmas", cracks the unicity of a logical cartesian subject, is notorious. This crack is also produced in the works of the modernist poets. Nevertheless, the novelty introduced by Agustini consists in that the rupture of the subject happens on the base of the feminine voice, granting her impregnable shadows and mysteries.

Keywords: Delmira Agustini – Poetic Subject – Modernism – Eroticism

¹ **Lucas Ezequiel Foggia** es investigador especializado en literatura latinoamericana y docente de escuela media. El presente trabajo se enmarca dentro de un proyecto de investigación sobre la obra de Delmira Agustini para la cátedra Literatura Latinoamericana 1 de la Universidad de Buenos Aires.



Delmira Agustini estuvo muy cerca del centro del modernismo uruguayo desde su primer poemario de 1907 hasta su temprana y trágica muerte en 1913. Sin embargo, la crítica especializada que abordó su obra – Tina Escaja, Gwen Kirkpatrick, Uruguay Cortazzo –, con los años, fue reubicándola paulatinamente en el posmodernismo. El objetivo de este trabajo no será deslindar a Delmira Agustini de los fuertes lazos estéticos que la unen al movimiento modernista. Querrá lo opuesto: encontrar puntos en común entre el centro del modernismo y Delmira, analizando, en particular, las derivas del sujeto lírico en algunos de sus poemas tempranos.

La crítica una y otra vez intentó (des)ubicar a Agustini del movimiento que le dio seno. Crítica bienintencionada que quería darle a la poeta un espacio especial, apartado, pero que, al contrario, acrecentaba la distancia que la separó del canon modernista. De esta forma, se la aisló en categorías tales como “poesía femenina”, “posmodernismo” o “pre-vanguardia”. Se la quiso presentar, incluso, como una contrafigura de Darío y de Rodó. No obstante, según Rosa García Gutiérrez, Delmira Agustini participó activamente de la intuición y la sed propias del modernismo

... de sus frustraciones y afirmaciones, de la Poesía como mito, de la fe en la alquimia del verbo, de las frustrantes limitaciones del poema y de la nueva identidad del poeta (...) pero notó pronto que como mujer se le obstaculizaba el ejercicio de esa identidad a la que, a pesar de las dificultades, no rehusó: al contrario, la enriqueció, tensionó, dinamizó y llevó hasta sus últimas consecuencias ganándose el calificativo –frente a poetisa– de poeta. (50).

Todos estos intentos críticos actuales tienen como basamento, según García Gutiérrez,

un cuestionamiento de la norma y el canon académicos tradicionales que hoy son Darío, pero cuando Agustini escribe ni Darío ni el modernismo son el canon literario institucional, ni mucho menos la norma vital: representa la actitud antiburguesa,



antirrealista, antiacadémica y antipositivista a la que Agustini quiere sumarse. (51)

De esta forma, la reubicación de Agustini fuera del modernismo, en lugar de compensar falencias críticas, la coloca al borde de un canon masculino, como una *rara avis*. Delmira, entonces, dadas estas circunstancias, tiene el pasmoso mérito de ser la rara, no sólo en su contexto histórico, repleto de raros modernistas, sino también de ser *rara* en nuestra actualidad.

Conviene subrayar que Agustini no fue una feminista de militancia ni en su vida ni en su obra. Esto se sostiene a lo largo de su versificación, compuesta en gran parte por poemas amorios. Según Delfina Muschietti:

El poema de amor es el registro discursivo que la institución había entronizado como legítimo para la voz de la mujer en el campo de la producción simbólica. Escribir versos de amor era para la mujer del 20 acatar un mandato social. La escritura reproduce, entonces, en el encierro temático y retórico de este orden discursivo, la figura de un cuerpo disciplinado, vigilado entre las cuatro paredes de la casa (el hogar), o en las redes de un poderoso corsé-normativo. (3)

No obstante esto no quita que en sus poemas Delmira no logre construir escenas y voces inquietantes, que reformulan el género “poema de amor”, como veremos a continuación.

Por todas estas razones, creo fundamental que el cambio del enfoque crítico también exige una nueva selección de corpus de análisis de su obra. Los primeros poemas de Agustini fueron prácticamente marginados por la crítica, y a ellos nos avocaremos. Según Alberto Zum Felde, muchas de estas composiciones ofrecen «al lado de bellezas magníficas de expresión, frases de dudoso buen gusto; tras un verso de línea imperial, otro vulgar o confuso; cosas de originalidad sorprendente suelen mezclarse con el uso fácil de trivialidades en boga» (14). Por consiguiente, el uruguayo Felde, en su antología de Agustini, desarma los libros que la poeta estructuró, y reordena



los poemas según su propio gusto. Obviando el carácter subjetivo de las valoraciones anteriores, lo cierto es que estos primeros poemas están confeccionados con retazos de tradiciones: elementos de la cultura helénica o de la estética simbolista combinados a partir de un procedimiento cercano al pastiche o al *bricolage*, según García Pinto (32). Es en estos poemas en donde aquellos elementos comienzan a funcionar y empiezan a mezclarse, a correrse del eje y hasta a corromperse.

El reino exterior

“Fantasmas” es un poema que Delmira Agustini, con 16 años, publica en *La alborada* el 21 de junio de 1903. A pesar de que la poeta no lo incluyó en ninguno de sus libros posteriores, presenta especial interés para nuestra investigación ya que, lo que en una primera lectura pareciera ser un simple pastiche del estilo modernista de Darío, en un análisis detenido revela aspectos fundamentales de una poética.

En primer lugar, podemos establecer una relación entre este poema y “El reino interior”, de *Prosas profanas*, puesto que retoma el motivo del paisaje onírico para presentar una serie de personajes que pasan andando y dejan su huella en el sujeto lírico.

En segundo lugar, el poema está compuesto con versos de distinta extensión, con el objetivo de lograr un ritmo muy similar al famoso “Nocturno” de José Asunción Silva. A semejanza de este último, los versos “son las ilusiones / los ensueños blancos” funcionan como estribillo que enfatiza el ritmo del poema. Métrica y tópicos asemejan a ambos poemas, de corte simbolista, con elementos provenientes de lo gótico.

Ahora bien, la relación intertextual no es tan sencilla. Todas las imágenes del poema de Darío están situadas en el interior del sujeto, en donde su “alma frágil se asoma a la ventana oscura” (117). En cambio, en “Fantasmas”, las hadas llegan al “oído y al pasar se inclinan”, es decir, forman parte de la exterioridad del sujeto lírico, mientras que este último, sin marcas genéricas, permanece estático aunque íntimamente conmovido por las



distintas apariciones. Darío construye su paisaje simbolista en la pura interioridad, en versos que exudan referencias cultas. Aquí, la decisión de abrazar a las Virtudes y a los Pecados la toma el propio yo poético. Delmira difiere de su maestro: el paisaje simbolista es externo al sujeto, los versos carecen ostensiblemente de referencias cultas –en otros poemas tempranos sí las hay– y, quizá lo más llamativo: es el fantasma el que, en un gesto violento, toca, asusta, grita y finalmente modifica íntimamente al sujeto:

Viene a mí, se inclina; sus pupilas negras
Sobre mí ha fijado,
Mi aterido cuerpo
Tiembla y se contrae en terrible espasmo.
El fantasma oprime mi marmórea frente
Con su dedo helado;
Y fijando ahora su mirada dura
En mis niveos sueños que ya están lejanos,
Con desprecio y odio
Agitado mueve los terrosos labios.
Luego a mí se vuelve
Y hacia sí me trae en estrecho abrazo;
A mi oído acerca su nerviosa boca,
Con acento intenso, convincente, trágico,
–¡¡Mienten!! –dice– ¡¡Mienten!! –Luego me abandona
Y se va, dejando
En mi frente, impresa,
La invisible huella de su dedo helado!
¡Pobres ilusiones!
¡Pobres sueños blancos! (*Poesías completas* 76)

A su vez, hay en “Fantasmas” una exploración, del cuerpo del yo lírico, en su materialidad y en las sensaciones que las visiones le provocan. Esta exploración es mucho más audaz que en el poema de Darío. El pastiche se quiebra. Se quebró porque enfrenta al sujeto lírico masculino contra el femenino: la visión de los opuestos armónicos en “El reino interior” que el sujeto decide abrazar, frente a la violenta penetración del fantasma de la desilusión, que el medio le impone al sujeto delmiriano.



Inmovilidad y arquetipos

La quietud del sujeto poético es un tópico que se reitera a lo largo de toda la obra de Agustini. Pero el gran hallazgo de la poeta es que esa quietud no implica pasividad. Se diría todo lo contrario: en poemas eróticos tempranos como “Íntima” o “El intruso” es el propio sujeto poético el que convoca y desea, desde la quietud, al amante que nunca llega. La imaginación y el ensueño, a su vez, cumplen también un rol activo en la construcción de la escena erótica, como instancia supletoria de la consumación y realizadora por sí misma del deseo: es el caso del poema “Amor”, en donde se enumeran tres figuraciones soñadas del amor –y del amado por traslación– secuenciadas temporalmente.

Cabe destacar que el carácter estático del yo poético no se circunscribe solamente a los poemas de corte erótico: la mayoría de los versos delmirianos tienen como motivo la contemplación de un ensueño, placentero o terrible, que irrumpe ante el sujeto y lo inunda de sensaciones.

En tanto voz femenina, Agustini inaugura una última estrategia de inserción de la propia voz en la tradición. Además de los complejos sistemas de citas de autoridad con los que abre y cierra cada uno de sus libros, en el centro de sus poemas más osados se dinamitan desde adentro los arquetipos que Baudelaire y el decadentismo le asignaron a la mujer: los roles del instinto, la bestialidad y el primitivismo. Agustini se hace cargo de estos motes: les da voz. Y al darles voz, humaniza el arquetipo, lo pulveriza desde su centro. Es el caso de “El vampiro”, poema publicado en *Cantos de la mañana*, de 1910.

La figura de lo femenino a la que remite el poema es la de la *femme fatale*, la mujer monstruosa y bestial, utilizando la figuración del vampiro. Sin embargo, el arquetipo no funciona. Por un lado, porque deja de ser una otredad abominable para asumir la primera persona del sujeto lírico: “Yo invoqué tu dolor” “Yo que abriera / tu herida mordí en ella”. La vampiresa se alimenta del amante y mantiene un rol activo en el acto erótico, que deviene acto sádico. Por el otro, la autorreflexión de los versos finales, luego de la



línea punteada, “¿Por qué fui tu vampiro de amargura?” humaniza al vampiro a partir de la pregunta por su propia condición, la esencia de su estirpe, y la motivación ética de su ataque.

Conclusión

En resumen, es claro que, como ocurre con todo poeta modernista, el simbolismo y el decadentismo están íntimamente presentes en la obra de Delmira Agustini. También comprobamos que pueden leerse tradiciones, homenajes y préstamos de poetas contemporáneos modernistas en sus versos, pese a que su condición de mujer reelabore ciertos elementos relacionados al sujeto lírico. Por estas razones, concluyo que, más que en un lugar apartado en el canon, la obra de Delmira Agustini debe reafirmarse dentro del sistema modernista, asentamiento que enfatiza el carácter revolucionario de la construcción de una voz femenina que habla de su propio deseo: novedoso y decadente, íntimamente femenino, íntimamente modernista.

Bibliografía:

Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos*. Ed. Rosa García Gutiérrez. Granada: Point de Lunettes, 2013.

Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. Alberto Zum Felde. Buenos Aires: Losada, 2008.

Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 1993.

Darío, Rubén. *Antología*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Storni, Alfonsina. *Van pasando mujeres y otros poemas*. Ed. Delfina Muschietti. Buenos Aires: Longseller, 2009.