

# La poesía de Delmira Agustini: entre el Modernismo y la Vanguardia

MERCEDES GARCÍA DE SARACHO  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** En este trabajo se analiza el paso del modernismo a la vanguardia a partir de la poesía de Delmira Agustini como movimientos en continuidad y no como compartimentos estancos. Un recorrido por la crítica más significativa en lo que respecta a la autora y a su inclusión en un movimiento u otro, así como el estudio de los rasgos modernistas y vanguardistas más característicos de su obra, permiten leer a Agustini como un antecedente de la vanguardia estética y comprender las aportaciones que hizo al campo literario de su tiempo.

**Palabras clave:** Delmira Agustini, Hispanoamérica, modernismo, vanguardia, subversión, identidad.

## Delmira Agustini's poetry: between Modernism and Vanguardism

**Abstract:** In this work I analyse the passing between modernism and vanguardism through the poetry of Delmira Agustini to demonstrate there isn't necessarily a rupture between the two movements, but a continuity. The study of the criticism that has been written about the author and her work, as well as the main modernist and vanguardist features of it, allows to read Agustini's poetry as a precedent of vanguardism and shows the significance of her contribution to the literary world of her time.

**Key words:** Delmira Agustini, Latin American literature, modernism, vanguardism, subversion, identity.

## 1. INTRODUCCIÓN

Entre las obras que escribió Delmira Agustini, escritora uruguaya de finales del siglo XIX y principios del XX, se encuentran un total de cuatro poemarios publicados en vida (*La alborada*, *El libro blanco (Frágil)*, *Los cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*), uno publicado póstumamente por su familia (*El rosario de Eros*) y una serie de textos inéditos y en prosa que se han estudiado desde distintos enfoques. Sin embargo, la crítica no se ha puesto de acuerdo en la mejor manera de clasificar a la autora en el seno de algún movimiento literario – quizá porque su obra resulte inclasificable – y ha dedicado una atención excesiva a los aspectos más morbosos de su biografía. Afortunadamente, esta tendencia se ha empezado a invertir y cada vez son más los autores que atienden a cuestiones específicas de su obra literaria en el contexto histórico y literario de finales de siglo.

En el presente artículo pretendo estudiar a partir de la poesía de la autora cómo no se produce una ruptura entre el modernismo y la vanguardia, sino que ambos movimientos literarios se prolongan en el tiempo con algunas variaciones. Así, espero mostrar la relevancia de la obra de Agustini y su posible consideración como un antecedente de las vanguardias.

## 2. EL MODERNISMO EN HISPANOAMÉRICA

El modernismo hispanoamericano surge en un periodo de cambio a nivel europeo (crisis de valores, cuestionamiento del modelo liberal burgués, crisis económica, tensión entre países y conflictos sociopolíticos [Comuna de París, guerra franco-prusiana]) y tiene una importancia incuestionable por tratarse del primer movimiento literario nacido en Latinoamérica. Supuso una renovación estética y una emancipación de la cultura española de la que había dependido.

Lo interesante de la propuesta de Delmira Agustini (1886-1914) en el marco del modernismo, entre otras cosas, es cómo difiere de otros poetas de la época por generar nuevos significados a temas y estilos previamente trabajados mayoritariamente por hombres. Ahora bien, la obra de la autora no se inscribe exclusivamente en el modernismo pues, si bien su obra sigue los rasgos propios de dicho movimiento literario, cronológicamente no se co-



rrespondería con él e incorpora elementos diferenciadores que precisan de un análisis pormenorizado.

### 3. MODERNISMO Y VANGUARDIA: CONTINUISMO DE MOVIMIENTOS LITERARIOS

Se ha intentado clasificar muchas veces la obra de Agustini, incluirla dentro de un movimiento literario concreto, lo cual ha dado lugar a un intenso debate entre los críticos del que no puedo más que dejar constancia por cuestiones de espacio. Lo que parece claro es que estamos ante una trayectoria literaria breve pero compleja y que la poeta incorporó influencias de diversa índole en sus textos: «El universo lírico de Delmira Agustini está conformado primordialmente por elementos tomados de la estética modernista, aunque también se encuentran en su obra reminiscencias románticas, góticas e incluso naturalistas y vanguardistas» (Fernández dos Santos, 2020: 135).

De esta manera, aunque gran parte del análisis que procedo a realizar tiene que ver con su adscripción al modernismo, este no es excluyente. De hecho, cronológicamente no cabe decir que forme parte de dicho movimiento, por lo que en numerosas ocasiones se ha querido encuadrar la poética delmiriana dentro del posmodernismo (o generación de 1900), etapa de transición entre el modernismo y las vanguardias en la que se pusieron en duda determinados postulados modernistas —es recurrente la imagen de Enrique González Martínez en este sentido, «Tuércele el cuello al cisne» (1911)—, si bien se mantuvieron otros. Bruña Bragado (2005: 45-47) analiza algunas de las características propias del posmodernismo, basándose en *Le Corre*, y aprecia que no se reconocen muchas de ellas en la obra delmiriana, sino que tienen por referente el modernismo.

No todos los críticos comparten esta postura, sin embargo, y se ha llegado a afirmar que se incluyen bajo esta denominación aquellos escritores «que, incapaces de emular el magisterio insuperable de sus mayores, toman como reacción brechas estéticas supuestamente más humildes» (Olivio Jiménez: 18). Plantear la sucesión de movimientos literarios como la posibilidad o no de imitar a los autores precedentes hace un flaco favor a aquellos escritores que, de por sí, tenían más complicado ser considerados como tal en el panorama literario de la época.



Asimismo, suele entenderse el posmodernismo como la conciencia de desgaste del modernismo y, por consiguiente, se asume una actitud que pretende parodiar o deconstruir dicho movimiento. No creo, sin embargo, que el objetivo de Agustini sea desestabilizar los paradigmas modernistas. Quizá sí lo haga desde un punto de vista formal, pero no temático ni con la pretensión de parodiar. No es que su poesía difiera o contradiga dichos postulados, sino que estamos tratando de clasificar una obra que, a mi entender, resulta inclasificable dentro de un movimiento estanco. Es evidente que su poesía evolucionó conforme fue publicando, fue adquiriendo nuevas dimensiones y significados sorprendentes y subjetivos donde se acentuó el componente erótico todavía más si cabe, así como la influencia neogótica y de lo siniestro en términos de Freud.

Otro problema que plantea la lectura de los poemas de Delmira Agustini es su posible consideración como un antecedente de las vanguardias estéticas, pues dentro de la crítica se encuentran opiniones muy dispares a este respecto que suelen nacer de la conciencia de que la obra de Agustini no parece limitarse en exclusiva al modernismo. De entrada, cabe hablar de Gwen Kirkpatrick, quien advirtió en un estudio comparativo entre Agustini y Herrera y Reissig que atribuir su producción solamente a la corriente modernista parece acotar en exceso su escritura:

Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig were latecomers to the spectacle of *modernista* extravagance. Despite their affinities with the esthetic tenets of this movement, their classification as *modernistas*, especially in the case of Agustini, is somewhat awkward. Less often noted is their role as initiators of a «new» style, as boundary breakers, as antecedents of vanguardist experimentation, the generation with which they are almost contemporaneous (1989: 307).

Asimismo, Millares atribuye a los escritores del modernismo crepuscular, como ella lo llama, «restos de la plenitud modernista así como elementos prevanguardistas» (1995: 180) y considera que el motivo por el que Delmira Agustini se acerca a los postulados vanguardistas tiene que ver con su retórica. Ocurre algo parecido con Bruña Bragado (2005: 210), quien atisba algunas características propias de las vanguardias en el onirismo y determinadas imágenes léxicas vinculadas a lo extraño o inquietante, especialmente notorias en sus poemas inéditos. Es este el caso también de Rocío Oviedo y

Pérez de Tudela (2016), pues insisten en la «cualidad de lo siniestro» de sus poemas póstumos como vinculación con el surrealismo.

Con todo, hay quienes no creen que estos indicios sean motivo suficiente como para atribuir rasgos propios de la vanguardia a sus obras o como para considerarla un posible antecedente. Es el caso de Olivio Jiménez, quien determina que «aún no se arriesgan a los experimentos de ruptura radical que impulsaría la vanguardia» (2007: 19). Guillermo Sucre (1975) no lo niega, pero tampoco llega a afirmar la vinculación de poetas como Delmira Agustini con las vanguardias y Tina Escaja mantiene que «mientras la vanguardia rechaza y rompe con la tradición dentro de una modernidad confiada, la estética de Agustini trabaja desde el centro del movimiento» (2001), por poner algunos ejemplos.

Con todo ello no pretendo adscribir la poesía de Delmira Agustini a la vanguardia estética, pero sí reconocer esta continuidad de movimientos literarios para no rechazar los rasgos que sí son apreciables dentro de su poética.

#### 4. DELMIRA AGUSTINI EN EL CONTEXTO LITERARIO DEL 1900

El Uruguay de finales de siglo estaba marcado por la inestabilidad política (caudillismo y la Guerra Grande), económica (inmigración, mercantilización de la cultura y profesionalización de la escritura), avances científicos... Se consagró en el plano socioeconómico y legal el derecho laboral, la educación popular, el divorcio y se abolió la pena de muerte. Todo ello tendría como consecuencia un impacto en la vida intelectual del lugar, si bien no todos los miembros de la generación del 1900 se interesaron del mismo modo en los acontecimientos sociopolíticos de su alrededor, lo que llevaría a ciertos desencuentros entre ellos (Fernández dos Santos, 2020: 116). Este es el caso de Delmira Agustini, poeta que, desde muy niña, comenzó a escribir y publicar en periódicos y revistas y cuya preocupación no fue más allá de su arte. Es por esto por lo que, pese a haber realizado notables aportaciones al ámbito literario y haber sentado un precedente para futuras mujeres escritoras, no me atrevería a asegurar que Agustini tuviera una intención feminista detrás de sus escritos. Que su poesía tuviera consecuencias a este respecto no implica que inicialmente llevara a cabo su labor poética con este fin, lo que no quita mérito, ni mucho menos, a su obra, solo la dimensiona en un momento en

el que, de haber actuado de forma contraria, probablemente no hubiera sido reconocida por algunos de los escritores del momento. De hecho, Delmira Agustini acudió a la hipersexualización de una pretendida figura infantil (la suya, llegando a firmar como «Jou-jou» o «la Nena») y conseguiría con ello una aceptación por parte de los intelectuales de la época.

Considero oportuno recordar que la imagen de la mujer estaba polarizada y encontrar su posición era una ardua tarea. La *femme fatale*, mujer entregada a las pasiones y de atractivo sexual quedaba, por tanto, enfrentada al ángel del hogar burgués (lo socialmente aceptado), de ahí que sorprendiera el erotismo exacerbado del que hacía gala Agustini en su poesía.

#### 4.1. Rasgos del modernismo en la obra delmiriana

##### 4.1.1. Cromatismo

Uno de los rasgos más característicos del modernismo es el abundante uso cromático en las composiciones poéticas como manera de subvertir de algún modo el uso retórico anterior, pues se establecen asociaciones sorprendentes e inesperadas y cada color llega a adquirir una simbología nueva.

Dado que carezco de espacio para profundizar en el uso de cada color, hago mención a la excelente aportación que hizo Fernández dos Santos (2020) en lo que al cromatismo respecta, pues llevó a cabo un estudio de concordancias e índices léxicos a partir de *Los cálices vacíos* (1913), dando cuenta de los colores que aparecen en su obra y con qué frecuencia los emplea. El único que había procurado señalar los colores más utilizados por los autores modernistas había sido Manuel Alvar (1958), si bien la trilogía cromática que aportó al aproximarse a la obra de Agustini («Junto a este mundo luminoso de la albura, el rosa sensual de la carne de mujer o el azul eterno forman una trilogía continuamente repetida» [1958: 58]) no coincide con los resultados de dos Santos: blanco, azul y negro.

En efecto, el uso del color blanco es muy abundante en su obra —no hay más que pensar en el título de una de sus primeras publicaciones, *El libro blanco* (*Frágil*), para corroborarlo— y hace uso del mismo tanto «en su sentido denotativo [...] como connotativo» (Fernández dos Santos, 2020: 265).

Asimismo, el color azul tiene una relevancia notable en el modernismo y el hecho de que la autora decida emplearlo con tanta asiduidad es digno de mención, pues su pretensión probablemente era acercarse a sus maestros.

Es igualmente significativo el uso del negro, pues acerca la obra de nuestra poeta a otro tipo de estéticas no necesariamente modernistas. Es el caso de lo romántico o gótico por el componente oscuro y tétrico o las vanguardias y la posibilidad de asociarlas a lo siniestro.

#### 4.1.2. *Exotismo y orientalismo*

Es uno de los elementos más característicos que toma del modernismo, especialmente en sus primeras obras. En la producción de Delmira Agustini encontramos poemas con gran carga exótica y oriental, apreciable no solo en tierras lejanas, sino también en personajes mitológicos de la antigüedad clásica, leyendas, princesas, hadas, magas, musas, etc. Tal es el caso de «El hada de color de rosa» (p. 110), donde no solo tenemos por sujeto lírico un personaje fantástico que llega a un «palacio» (v. 3) y esparce «un perfume de Stambul» (v. 4), también contamos con la presencia de «La musa de tus ensueños» (v. 6) o de personajes mitológicos como «Helena» (v. 8), «Extravagancia» (v. 10) o «Zoilo» (v. 11). El uso del orientalismo se hace especialmente patente en «Arabesco» (p. 120) con imágenes llenas «De hechizos, monstruos, gemas de las Mil y una Noches» (v. 2) o de «Hatchis, perlas, perfumes» (v. 6) protagonizadas por «la Esfinge durmiente» (v. 7), «El gran sultán moreno» (v. 8) o «el faquir con siniestras pupilas de serpiente» (v. 10).

Por tanto, vemos una intención por parte de la autora de inscribirse en el seno del modernismo y de rendir homenaje a los poetas del movimiento.

#### 4.1.3. *Mitología*

Los modernistas hicieron un uso de personajes, temas y leyendas del pasado grecolatino como lugar exótico de evasión, suntuosidad y lejanía. Así pues, no pretendo decir que el uso de la mitología fuera algo exclusivo de Delmira Agustini, sino llamar la atención sobre la peculiar forma que tiene de abordarla en sus composiciones. La autora parece cuestionar los estereotipos incluidos en los mitos haciendo mención a la sexualidad de la mujer y otorgándole una voz (tradicionalmente masculina).





De este modo, nuestra poeta subvierte el canon con una serie de recursos y mitos muy variados, como veremos a continuación, si bien me veré obligada a sintetizarlos para no extenderme demasiado. En primer lugar, cabe hablar del mito de Salomé, reseñado en más de una ocasión por la crítica. Escaja dedica gran parte de su estudio precisamente a esta figura y lo que ella representa en la poética delmiriana, ya que «participa de esa fascinación estética por el cuerpo desmembrado, si bien la inserción de un sujeto femenino que desmembra invierte la percepción canónica que fragmenta y dispersa la imagen de la mujer» (2001: 95).

Agustini emplea el arquetipo de la mujer fatal, entonces, como forma de manifestar su voz poética. Ahora bien, no se centra en el conjunto del mito (Herodías, baile de la princesa hebrea), sino en la decapitación de San Juan Bautista, que «simboliza la tradición, el poder patriarcal y, sobre todo, el carácter exclusivamente masculino del discurso literario» (Fernández dos Santos, 2020: 163). Un ejemplo de lo dicho hasta aquí es el poema «Lo inefable» (p. 193): «Pero arrancarla un día en una flor que abriera / Milagrosa, inviolable!... Ah más grande no fuera / Tener entre las manos la cabeza de Dios!» (vv. 12-14) de *Cantos de la mañana*.

Otro mito que encontramos con recurrencia en los poemas que nos ocupan es el de Orfeo, generalmente vinculado a la capacidad creadora y, una vez más, al desmembramiento del personaje mítico en el episodio de las bacantes (Escaja, 2001: 95). El caso de Orfeo le permite a Agustini reivindicar su posición como mujer escritora con una entidad propia y una sexualidad más que notoria, lo cual subvierte la estética del silencio que tanto ha predominado posteriormente en los autores posmodernos, como indica Tina Escaja (2001: 100-101). Se pone de manifiesto en el título de algunos poemas en los que se da cuenta del carácter escindido del cuerpo del amado: «Tu boca», «En tus ojos», «Para tus manos», «Tres pétalos a tu perfil», «Boca a boca» o «Tus ojos, esclavos moros».

Por último, no puedo no hacer mención al mito de Ícaro, pues no solo nos permite reforzar la idea de que Agustini se basa tanto en mitos femeninos como masculinos, sino que en poemas como «Las alas» (pp. 199-200) nos habla de un pasado idealizado desde el que la autora puede trazar nuevos horizontes – independientemente de que luego se vean truncados –: «El Iris todo, más un Iris nuevo / Ofuscante y divino, / Que adorarán las plenas pupilas del Futuro» (vv. 18-20).



#### 4.1.4. Parnasianismo: preciosismo formal. La estatua

Aunque no todo lo que promulgaba el parnasianismo interesó por igual en Hispanoamérica, la presencia de la estatua en la poesía de Agustini me pareció reseñable. Esta representa el ideal al que aspiraban los parnasianos, el preciosismo formal que la poeta negó, promulgando el verso libre. Es una forma de rebeldía contra un sistema opresor y reivindica la sexualidad femenina y la libertad creadora.

Un ejemplo de esto es «Rebelión» (p. 99), poema de *El libro blanco (Frágil)*, donde la autora hace gala de un tono más tajante de lo habitual para defender el versolibrismo («La rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo», vv. 1-2), restando importancia al preciosismo de la forma si este hace que el autor no pueda crear libremente («¿Acaso importa / Que adorne el ala lo que oprime el vuelo?, vv. 8-9»).

Cabe hablar, asimismo, de la vinculación de la estatua con el mito de Pigmalión, otra de las fuentes que feminiza, pues recrea el mito de la mujer-escultora, mujer que asume el papel activo de la relación no solo a nivel sexual, sino también desde un punto de vista literario. En el caso de «Tu boca» (p. 228) nos encontramos con una mujer que crea, a partir de su cincel («Tenaz como una loca, / seguía mi divina labor sobre la roca», vv. 4-5), una estatua de la que acaba enamorándose y que torna el final en una tragedia en lugar de la dicha que quizá podíamos prever: «Y yo caigo, sin fin, en el sangriento abismo» (v. 14).

Por último, no puedo no dedicar unas líneas al poema que lleva por título «La estatua» (p. 101), cuya última estrofa (vv. 9-14) dice lo siguiente:

Miradla así – de hinojos! – en augusta  
Calma imponer la desnudez que asusta!...  
Dios!... Moved ese cuerpo, dadle un alma!  
Ved la grandeza que en su forma duerme...  
¡Vedlo allá arriba, miserable, inerme,  
Más pobre que un gusano, siempre en calma!

Como se puede apreciar, el sujeto lírico se siente apenado por la estatua, por su estatismo e imposibilidad de expresión, sensibilidad o fogosidad alguna y pide piedad para ella a quien esté dispuesto a escucharla.



#### 4.1.5. *El cisne*

El imaginario dariano, sobre el que se asentaron muchos de los arquetipos modernistas, tenía por emblema un cisne. Es reseñable, por tanto, atender al uso particular que hace Agustini de ese símbolo que, ya en la época en la que nuestra escritora desarrolló sus composiciones, se estaba agotando (remito nuevamente al verso de Enrique González Martínez: «Tuércele el cuello al cisne» [1911]). Si bien en el caso de nuestra poeta la utilización de este símbolo no sugiere un hartazgo del mismo ni la propuesta de otro en su lugar, sí es interesante conocer cómo se «desculturaliza el emblema dariano» (Molloy, 1983: 17) y llamar la atención sobre sus particularidades para superar la idea de que el uso de este icono modernista fue meramente ornamental y carente de la complejidad simbólica que tenía en el caso de Rubén Darío, como asegura Manuel Alvar (1958).

Procedo a analizar, entonces, uno de los poemas más emblemáticos de Delmira Agustini, «El cisne» (p. 255), de *Los cálices vacíos*, para apuntar algunas de las diferencias que ella otorgó a dicho símbolo.

En este poema, Agustini recrea el mito de Leda y el cisne desde una nueva perspectiva, pues el sujeto poético es la propia Leda, quien ejerce un papel activo en el acto amoroso. No obstante, no se menciona en ningún momento el nombre de la mujer ni nos sitúa en la escena «ya construida, ya enmarcada – distanciada por el mito – para observarla, espiarla, celebrarla, y, eventualmente, reconocerse en ella» (Molloy, 1983: 17), sino que reescribe el encuentro a partir de un lugar desconocido y personal («mi parque», v. 1) desde cuyo lago (equivalente a la página en blanco) puede verse reflejada exterior e interiormente: «a veces creo / Que en su cristalina página / Se imprime mi pensamiento» (vv. 4-6).

De esta forma, el poema narra la experiencia placentera desde la piel de una mujer y reivindica su papel como escritora. La connotación erótica se percibe en el propio sujeto lírico, que es quien inicia el encuentro y quien permite que avance, quien se muestra capaz de desear y de decir su deseo, de manera que «el yo dice [...] lo que Darío dejó de lado» (Molloy, 1983: 17). Es ella quien decide entregarse, quien llena al cisne («Agua le doy en mis manos / Y él parece beber fuego / Y yo parezco ofrecerle / Todo el vaso de mi cuerpo...», vv. 33-36), agotándolo en el proceso: «Hunde el pico en mi rega-

zo / Y se queda como muerto» (vv. 53-54). Es significativo, asimismo, que el placer que describe sea mutuo, que el disfrute corresponda también al sujeto femenino («Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo», vv. 49-50), reivindicando después la sexualidad y el erotismo de la mujer: «— A veces ¡toda! soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo —» (vv. 51-52).

Además, transforma la imagen del cisne, dado que ya no es el emblema de perfección y pureza, sino un ave que «Tiene un maléfico encanto» (v. 16) y que ha sido contaminada por la serpiente: «Viborean en sus venas / Filtros dos veces humanos!» (vv. 27-28).

#### 4.1.6. *El vampirismo*

Ya se ha apuntado que una imagen frecuente de la mujer en la literatura modernista era la de un ser malvado y pecador que producía horror y atracción en los hombres a partes iguales. La figura del vampiro entraba en esta categorización decimonónica, modificando el imaginario dariano y otorgando a la mujer el papel de victimaria dentro de la relación heterosexual. Del mismo modo, la noche y lo oscuro sirven de telón de fondo para las composiciones de esta índole, especialmente frecuentes en *El rosario de Eros* (1924).

Así, los vampiros alteran la tradición de textos bíblicos por tratarse de una sacralización de lo profano (cisne), por incorporar el erotismo (beben del cuello) y por proporcionar la oportunidad de vivir eternamente en la tierra. Se aprecia, por consiguiente, una subversión del imaginario modernista: en el erotismo, en el sujeto agente femenino, en la agresión, en la nocturnidad y lo maldito. Vamos a ver algunos de estos rasgos en el poema que presento a continuación:

En el regazo de la tarde triste  
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era  
Sentirte en el corazón! Palideciste  
Hasta la voz, tus párpados de cera,  
Bajaron... y callaste... Pareciste  
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera  
Tu herida mordí en ella — ¿me sentiste?  
Como en el oro de un panal mordiera!  
Y exprimí más, traidora, dulcemente  
Tu corazón herido mortalmente,



Por la cruel daga rara y exquisita  
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!  
Y las mil bocas de mi sed maldita  
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.  
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?  
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura  
Que come llagas y que bebe el llanto?

(«El vampiro», *Cantos de la mañana*, p. 186)

Como se puede apreciar, la hablante es el vampiro hambriento y traidor «que come llagas y que bebe el llanto» de una víctima masculina que parece indefensa ante la actitud confiada y agresiva de la mujer. Se trata de alguien insaciable y fatal, pero al final del poema vemos un cambio en el tono: es consciente de su brutalidad. Y es que el deseo que había manifestado al comienzo de la composición como reivindicación torna a ser algo negativo, el vampiro es víctima y victimario al mismo tiempo, de ahí que la representación que hace del mismo Agustini sea tan novedosa.

## 4.2. Rasgos de la vanguardia estética en la obra delmiriana

### 4.2.1. Onirismo e irracionalidad

El onirismo y la irracionalidad, aunque generalmente innegables como rasgos vanguardistas y cuya presencia en la obra de nuestra poeta es indiscutible, han llevado a diversas interpretaciones que me dispongo a analizar ahora.

Se ha querido vincular lo onírico con la búsqueda de amor y la culminación del deseo (o de su ansia de él). Así, lo onírico sirve para que la lectura de versos explícitos no escandalizara a la sociedad montevideana. Gracias al distanciamiento y a lo abstracto del sueño lograba una sensación de fantasía e irrealidad con respecto al encuentro con el tú.

Pleitez Vela va un paso más allá al distinguir en la vinculación de lo onírico con el deseo dos vertientes: «el deseo amoroso y el deseo de colmar el genio artístico por medio de la escritura; la necesidad de crear un espacio donde también sea posible una “dialéctica del deseo”» (2016: 88). Es decir, la representación de dicho deseo desde el mundo de los sueños tendría que ver también con un método discursivo, un medio de dar voz a lo que siente.



Esta no es la única interpretación posible, pues el alejamiento de la razón para aproximarse al subconsciente fue uno de los preceptos del surrealismo. Aunque Agustini nunca trabajó la escritura automática de la que hacían gala los surrealistas, hecho que se puede apreciar en las numerosas correcciones que llevaba a cabo a partir de poemas previos, tal y como se encarga de anotar García Pinto (2012) en la edición de sus *Poesías completas*, lo irracional, onírico y libre de sus versos puede entenderse como un primer acercamiento a la vanguardia estética que surgiría después.

En lo que respecta al bestiario delmiriano (vampiros, serpientes, esfinge, etc.), Millares aprecia un mundo fantástico que nace del extrañamiento, «a través de un metaforismo osado que evoluciona en visiones desrealizadoras, con un despojo progresivo de las ataduras formales para sumergirse en el torrente del subconsciente y la alucinación» (1997: 25).

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, sorprende que determinados críticos no solo no vieran su posible proximidad con la vanguardia, sino que además asociaran el ensueño a una voluntad de evasión. Un ejemplo de ello es Manuel Alvar:

El fracaso personal ante la realidad vivida y la realidad intuida lleva, siempre, a buscar la evasión en el ensueño, de ahí, que este elemento irracional del que he hablado antes sea una especie de Saturno o de Penélope en la lírica de Delmira: va a fomentar y a engendrar su mundo de anhelos y cuando fracasa por incapacidad real, lo devora, y trata de crearse otro camino por el que pueda huir de la realidad o volverse a acercarse a ella. Todos estos motivos son aspectos del único problema que se encuentra en la lírica de Agustini, el del amor (1958: 62).

Limitar todo el imaginario de Delmira Agustini a una cuestión de amor y de necesidad de huir de la realidad parece encorsetar en exceso una obra llena de aristas y perfectamente capaz de generar nuevas perspectivas críticas por la sugerencia de las imágenes y la incorporación de un uso semántico y lingüístico muy personal.

#### 4.2.2. *Influencia del psicoanálisis: lo siniestro*

El concepto de lo siniestro fue estudiado por Freud a partir de un cuento de Hoffmann, «El hombre de arena» (1817). Ello daría lugar a un análisis de los

elementos que perturban y atemorizan al ser humano, de lo que permanece oculto y resulta insólito para el individuo que lo descubre, generándole angustia. Agustini era una lectora asidua de autores románticos, simbolistas y decadentes, por lo que no resulta extraño que recibiera una cierta influencia de ellos y que se tradujera en su escritura. Aunque algunas de las influencias serían exclusivamente estéticas, lo siniestro constituiría una forma de legitimar su discurso poético y sorprender a sus lectores desde su condición de mujer.

Se ha señalado también el desdoblamiento del sujeto lírico y, como consecuencia, la dificultad para reconocerse a sí mismo. Nacerá en su escritura un gusto por lo fragmentario y amenazante, un miedo atroz a la imposibilidad de reconocerse. De ahí que sea tan interesante la incorporación de la figura de la esfinge, identificada con la poeta. Constituye otro de los mitos de la *femme fatale* de la época y representa este carácter doble, híbrido, reflejo de la angustia interior de la autora, de la búsqueda de una identidad en lo más hondo de sí misma. Así, en «La ruptura» (p. 235) se aprecia una vacilación entre lo que se espera de la vida de una mujer («Érase una cadena fuerte como un destino, / Sacra como una vida, sensible como un alma», vv. 1-2) y su rebelión perversa («La corté con un lirio y sigo mi camino / Con la frialdad magnífica de la muerte», vv. 3-4), de la que inicialmente se enorgullece pero que, una vez se asoma a la laguna, se siente horrorizada por la atrocidad de sus acciones: «Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una / Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas» (vv. 7-8). Agustini nos hace partícipes de su mundo interior, de sus miedos, de la inestabilidad que lo domina todo y de su voluntad de romper con ello.

El extrañamiento que se deduce de estas situaciones nos aproxima a una nueva lectura de lo siniestro en la obra de la poeta, pudiendo apreciar una representación de Eros desde el ámbito de lo siniestro: «adopta figuras que sólo pueden trazarse bajo la forma de lo reprimido u olvidado, y da lugar a enunciaciones violentas del deseo» (Bruña Bragado, 2005: 182).

Por último, la repercusión del psicoanálisis desde la perspectiva de lo siniestro es reseñable en la atracción por la muerte, influencia asimismo del decadentismo francés. Concibe la muerte del amado como algo en ocasiones deseable porque eso le permitiría poseer materialmente una parte de él, como refleja en el poema sin título que comienza con «La intensa realidad de

un sueño lúgubre» (p. 190), donde sonrío al sostener la cabeza del tú: «¡Era tan mía cuando estaba muerta!» (v. 6), definiéndose a sí misma como «hambriento buitre» (v. 3). Otras veces es ella quien desea la muerte: «Copa de vida donde quiero y sueño / Beber la muerte con fruición sombría» («Boca a boca», p. 301, vv. 1-2).

#### 4.2.3. *Imágenes de libre asociación psicológica*

Freud hizo uso de la libre asociación de imágenes, técnica consistente en expresar todo lo que pasaba por la cabeza del individuo analizado partiendo de una palabra o imagen concreta. Lograba de este modo evitar la censura o la selección voluntaria de pensamientos, de manera que constituía una forma eficaz de penetrar en el subconsciente.

Esta disciplina científica influyó en los autores vanguardistas por la intención espontánea y lúdica de muchas de sus composiciones. En Agustini podemos apreciar también una voluntad de juego y renovación que nos permitirían vincularla con esta corriente.

Posiblemente el libro que nos permite establecer la conexión con el surrealismo de manera más definitiva es *El rosario de Eros* (1924). Reconocemos en el poemario una asociación de imágenes aparentemente inconexas que juegan con el onirismo, la extrañeza y el deseo y destruyen otras imágenes tópicas. En la siguiente estrofa (vv. 15-19) se hace evidente la cercanía al movimiento surrealista:

O rosario imantado de serpientes,  
Glisa hasta el fin entre mis dedos sabios,  
Que en tu sonrisa de cincuenta dientes  
Con un gran beso se prendió mi vida:  
Una rosa de labios.

Las cuentas del rosario sirven de metonimia de los dientes y todo ello conforma una sonrisa «que hace un pliegue, una pirueta y besa al yo lírico», imagen que puede ser leída «como un primer paso de la creadora, sólo tímidamente iniciado y finalmente interrumpido por su muerte, hacia la renovación que pronto supondrían en el Río de la Plata las vanguardias estéticas» (Bruña Bragado, 2005: 204).





Con todo, la libre asociación de imágenes no se limita a lo espontáneo e irracional, puede vincularse también con las contradicciones del mundo moderno y tecnificado, pues multiplica las interpretaciones posibles y acaba con cualquier filtro. Bruña Bragado (2005) señala el poema «Con Selene» (p. 303) como ejemplo de ello, que incluye imágenes como las siguientes: «Bruja eléctrica», «magnética ronda», «Talismán [...] imantado de muerte» (pp. 210-211).

Vemos, por tanto, una permanente insatisfacción por parte de Agustini que le llevaría a seguir creando y buscando nuevas formas de expresión y que, consciente o inconscientemente, contribuirían a su filiación con el surrealismo.

#### 4.2.4. *Poética de la simultaneidad*

Uno de los principales objetivos de las vanguardias estéticas consistió en capturar la velocidad en las composiciones, el instante, como si viviéramos en un presente continuo con el que pretendían romper constantemente. Entendieron la literatura como juego y rebeldía, como el cénit de la juventud y las pasiones en un mundo visto fragmentariamente. De hecho, Dobry señala que es precisamente la simultaneidad lo que diferencia a los americanos de los europeos: «Una de las características de lo americano es la capacidad de hacer simultáneo lo que en Europa es sucesivo: Darío fue romántico, simbolista y protovanguardista» (2020).

Es precisamente esta idea de cambio e inseguridad, de unión y heterogeneidad lo que creo que podemos apreciar en la obra delmiriana. Es la poesía del instante la que se entrevé en poemas donde se da una acumulación de términos, donde se acelera el ritmo buscando la fugacidad. Un ejemplo de ello es «El intruso» (p. 168), donde Agustini da cuenta de un encuentro amoroso y describe con detalle la relación sexual, lo cual vuelve significativo el uso del tiempo y de las enumeraciones no solo por la carga erótica que le otorga, sino por la actitud desafiante que se intuye en cada verso, como si enfatizara su deseo. Los verbos se suceden sin descanso («Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!», vv. 9-10) y gracias al juego temporal que establece entre pasado y presente logra prolongar el momento del encuentro amoroso.



De la misma manera, el poema «Visión» (pp. 236-237) combina lo erótico con el tema del doble. Contrastan los términos (vida-muerte, día-noche, culebra-cisne) y el momento en el que la visión se desvanece coincide con la unión de los amantes y con la conversión de nuestro sujeto lírico en Leda, de ahí que espere «suspensa el aletazo / Del abrazo magnífico; un abrazo / De cuatro abrazos que la gloria viste / De fiebre y de milagro, será un vuelo!» (vv. 46-49).

En definitiva, los usos temporales, amorosos e identitarios de los que habla la autora son vinculables con la poética de la simultaneidad de vanguardia por la voluntad de alargar el presente, dar preeminencia al *ahora* aunando tiempos diversos y queriendo ser muchas versiones de sí misma a la vez. El encuentro amoroso permanece y, como consecuencia, ella misma y su reivindicación también.

## CONCLUSIONES

Para concluir, he intentado documentar en el presente trabajo lo erróneo de un acercamiento sesgado por el género de la autora o por sus años de aprendizaje imitando a los grandes autores del momento. La obra de Agustini es lo suficientemente profunda como para merecer ser estudiada desde múltiples perspectivas y movimientos literarios. Para comprender su poesía es preciso atender al contexto histórico y literario del fin de siglo montevideano y leer con atención los símbolos para ser conscientes de la subversión que lleva a cabo a partir de ellos. Y es que adentrarnos en la obra de Agustini es cambiar el sujeto de muchos mitos, ser espectadores de un proceso de escritura y reescritura complejo y lleno de caras ocultas, dar cabida al deseo femenino, a sus dudas e inseguridades, pero también a su firmeza y carácter.

Ojalá se lea la obra de Agustini con la atención que merece, ojalá reciba el reconocimiento que no tuvo la ocasión de obtener en su momento, pero, sobre todo, espero que no se olvide su legado y que podamos seguir emocionándonos con sus palabras.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTINI, Delmira (2012), *Poesías completas*, edición de Magdalena García Pinto, Madrid, Cátedra.
- AGUSTINI, Delmira (2014), *Poesías completas*, edición de Alejandro Cáceres, Montevideo, Ediciones de la Plaza.
- ALVAR, Manuel (1958), *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos - Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2005), *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*, Bern, Peter Lang.
- (2020), «Literatura, género y psicoanálisis: Delmira Agustini», en *Seminario I/XV de Teoría del Psicoanálisis Antropológico* [Salamanca, 3 de octubre de 2020]. En línea: <https://ipsisalamanca.com/2020/10/04/literatura-genero-y-psicoanalisis/>.
- DOBRY, Edgardo (2020), «Simultaneidades de lo sucesivo. Sobre la poesía de vanguardia en América Latina», en *Contexto y acción*, 265. En línea: <https://ctxt.es/es/20201001/Culturas/33651/vanguardias-america-latina-pablo-neruda-cesar-vallejo-edgardo-dobry.htm>.
- ESCAJA, Tina (2001), *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Ámsterdam - Nueva York, Rodopi.
- FERNÁNDEZ DOS SANTOS, Mirta (2016), «La impronta de lo gótico en la obra de Delmira Agustini», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x4b3>.
- (2020), *El profundo espejo del deseo. Nuevas perspectivas críticas en torno a la poética de Delmira Agustini*, Madrid, Verbum.
- KIRKPATRICK, Gwen (1989), «The limits of “Modernismo”: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig», en *Romance quarterly*, 36(3), págs. 307-314. doi: 10.1080/08831157.1989.9932634
- MILLARES, Selena (1995), «Valor fundacional del modernismo», en Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, S.A., págs. 165-185.



- (1997). «El modernismo visionario». En Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Andalucía, Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, págs. 19-26.
- MOLLOY, Sylvia (1983), «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», en *Revista de la Universidad de México*, 29, págs. 14-18.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (2007), *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Editorial Hiperión.
- OVIDEO Y PÉREZ DE TUDELA, Rocío (2016), «El espacio de Saturno. Delmira Agustini entre lo sublime y lo maldito», en *Acerca de Delmira. Centro Virtual Cervantes*. En línea: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/oviedo.htm>.
- PLEITEZ VELA, Tania (2009), «*Debajo estoy yo*». *Formas de la (auto)representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Hispánica. En línea: <http://hdl.handle.net/10803/1708>
- (2016). «Delmira Agustini, transitando y superando la órbita dariana», en *Mitologías hoy*, 13, págs. 83-100. doi: 10.5565/rev/mitologias.323.
- SALINAS, Pedro (1940), «El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)», en *Revista Iberoamericana*, 2(3), págs. 55-77. doi: 10.5195/reviberoamer.1940.808
- SUCRE, Guillermo (1975), *La máscara, la transparencia*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2014), «La estatua y el ensueño: dos claves para la poesía de Delmira Agustini», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3b7v8>.
- VINCENT, Nidia (2017), «Simultaneidad en las vanguardias», en *La palabra y el hombre*, 42, págs. 44-48. doi: 10.25009/lpyh.v0i42.2558

